



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**OSMANLI İMPARATORLUĞU’NUN EVRENSEL SERGİLERDE
RESİMLERLE TEMSİLİ (1851-1910)**

Kadriye Demet KAHRAMAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

OSMANLI İMPARATORLUĐU'NUN EVRENSEL SERGİLERDE RESİMLERLE
TEMSİLİ (1851-1910)

Kadriye Demet KAHRAMAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

KABUL VE ONAY

Kadriye Demet KAHRAMAN tarafından hazırlanan “Osmanlı İmparatorluğu’nun Evrensel Sergilerde Resimlerle Temsili (1851-1910)” başlıklı bu çalışma, 25.09.2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Nesli/Tuğban YABAN (Başkan)

Doç. Dr. Ayşe Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Feyza AKDER (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

Kadriye Demet KAHRAMAN

¹ “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Ayşe Pelin ŞAHİN TEKİNALP** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Kadriye Demet KAHRAMAN

ÖZET

KAHRAMAN, Kadriye Demet. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilerde Resimlerle Temsili (1851-1910)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2026.

19. yüzyılın ortalarından itibaren sanayi üretimini teşvik etmek, yeni pazarlar oluşturmak ve uluslararası ticari ilişkileri geliştirmek amacıyla düzenlenen evrensel sergilerde, zamanla kültürel temsilin önemi artmıştır. Modernleşme sürecinin hız kazandığı Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde bu sergiler, İmparatorluğun dünyadaki görünürlüğünü etkileyen kültürel temsil alanlarından biri haline gelmiştir. Bu tezin amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun resim gönderdiği tespit edilen 1851 Londra Büyük Sergisi ile 1910 Brüksel Evrensel Sergisi arasındaki dönemde evrensel sergilerde yer alan resim sergilerini Osmanlı temsili bağlamında incelemek ve bu temsilde Osmanlı'nın hangi görünümle öne çıktığını ortaya koymaktır.

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesinden yararlanılmıştır. Bu kapsamda; birincil kaynak niteliğindeki devlet arşivi kayıtları, sergi katalogları, anı ve seyahat kitapları ve dönem süreli yayınlarının yanı sıra kitap, makale ve akademik tezlerden oluşan ikincil kaynaklar üzerinde inceleme yapılmıştır. Ayrıca, araştırma kapsamında ele alınan eserlerin günümüzdeki durumlarını tespit etmek üzere resim koleksiyonları incelenerek eserlerin görsellerine ve mevcut bilgilere ulaşmaya çalışılmıştır. Tezin amacı ve araştırma soruları esas alınarak yararlanılan dokümanların içerikleri incelenmiş ve elde edilen veriler kategorize edilmiştir. Verilerin analizi sonucunda ulaşılan bulgular ortaya konulmuş, bu bulgular doğrultusunda yorum ve değerlendirmelerde bulunulmuştur. Sanatçı ve eser isimleri büyük ölçüde tespit edilebilmiş, eserlerin farklı konu ve teknikleri içerdiği belirlenmiştir. Araştırma sonucunda, evrensel sergilerdeki resim sergilerinin farklı etkenlerin şekillendirdiği bir süreç içerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil ettiği ve bu temsilde Osmanlı'nın hem Doğulu ve egzotik hem de modern dünya ile ilişki kuran bir imparatorluk görünümüyle öne çıktığı görülmüştür. Ayrıca, resim sergilerinin, tezde örnek olarak incelenen diğer sergilemeler ile İmparatorluğun temsili bakımından örtüşen yönler taşıdığı belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Osmanlı İmparatorluğu, Evrensel Sergiler, Osmanlı Temsili, Resim Sergisi

ABSTRACT

KAHRAMAN, Kadriye Demet. *Representation of the Ottoman Empire with Paintings at Universal Exhibitions (1851-1910)*, Master's Thesis, Ankara, 2026.

From the mid-nineteenth century onward, the importance of cultural representation increased in universal exhibitions, which were organized to promote industrial production, create markets, and develop international commercial relations. During the late Ottoman period, when modernization gained momentum, these exhibitions became a field of cultural representation that influenced the Empire's visibility in the world. This thesis aims to examine the painting exhibitions presented at universal exhibitions to which the Ottoman Empire is identified as having sent paintings between the 1851 Great Exhibition in London and the 1910 Brussels International Exhibition, within the context of Ottoman representation, and to reveal the ways in which the Ottoman Empire was represented in these exhibitions.

The research employed document analysis, one of the qualitative research methods. Primary sources, including state archival records, exhibition catalogues, memoirs and travel books, and periodicals, as well as secondary sources, including books, articles, and academic theses, were examined. In addition, painting collections were consulted to determine the current status of the works and to access their images and available information. Based on the thesis aim and research questions, the documents were examined and the data obtained were categorized. The findings were presented and interpreted accordingly. Artist and work titles were identified to a large extent, and the works were found to encompass a range of subjects and techniques. The research revealed that painting exhibitions at universal exhibitions represented the Ottoman Empire through a process shaped by various factors, and that, within this representation, the Ottoman Empire stood out both through an Eastern and exotic appearance and as an Empire establishing a relationship with the modern world. It was also determined that the painting exhibitions shared aspects with the other forms of display examined in the thesis in terms of the representation of the Empire.

Keywords

Ottoman Empire, Universal Expositions, Ottoman Representation, Painting Display

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: OSMANLI İMPARATORLUĞU MODERNLEŞME HAREKETLERİ SÜRECİNDE RESİM SANATI.....	11
1.1. 19. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU’NDA RESİM SANATI..	14
1.1.1. 19. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Resim Sanatı.....	15
1.1.2. 1851-1862 Yılları Arasında Osmanlı Resim Sanatı	18
1.1.3. 1862-1876 Yılları Arasında Osmanlı Resim Sanatı	20
1.1.4. 1876-1910 Yılları Arasında Osmanlı Resim Sanatı	26
2. BÖLÜM: OSMANLI İMPARATORLUĞU’NUN RESİM SANATI İLE TEMSİL EDİLDİĞİ EVRENSEL SERGİLER.....	33
2.1. EVRENSEL SERGİLERDEKİ KÜLTÜREL TEMSİLLER.....	33
2.2. 1851 LONDRA BÜYÜK SERGİSİ (THE GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS, LONDON 1851)	37
2.2.1. 1851 Londra Sergisi’ne Gidilen Süreç: Dünyada İlk Ulusal Sergiler	37
2.2.2. 1851 Londra Sergisi Hakkında Genel Bilgi	39
2.2.3. Tanzimat Sürecindeki Osmanlı İmparatorluğu’nun İlk Evrensel Sergi Deneyimi	45
2.2.4. Osmanlı İmparatorluğu’nun 1851 Londra Sergisi’ndeki Resim Sergileri.....	50
2.3. 1855 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855, PARIS)	51
2.3.1. 1855 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi.....	51
2.3.2. Osmanlı İmparatorluğu’nun 1855 Paris Sergisi’ne Katılımı	55
2.3.3. Osmanlı İmparatorluğu’nun 1855 Paris Sergisi’ndeki Resim Sergileri	57
2.4. 1862 LONDRA ULUSLARARASI SERGİSİ (INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1862, LONDON).....	58
2.4.1. 1862 Londra Sergisi Hakkında Genel Bilgi	58
2.4.2. Osmanlı İmparatorluğu’nun 1862 Londra Sergisi’ne Katılımı	61
2.4.3. Osmanlı İmparatorluğu’nun 1862 Londra Sergisi’ndeki Resim Sergileri.....	62

2.5. 1867 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867, PARIS)	65
2.5.1. 1867 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi	65
2.5.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1867 Paris Sergisi'ne Katılımı	68
2.5.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1867 Paris Sergisi'ndeki Resim Sergileri	76
2.6. 1873 VİYANA EVRENSEL SERGİSİ (WELTAUSSTELLUNG 1873, WIEN).....	89
2.6.1. 1873 Viyana Sergisi Hakkında Genel Bilgi	89
2.6.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Sergisi'ne Katılımı	97
2.6.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Sergisi'ndeki Resim Sergileri.....	99
2.6.4. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Sergisi İçin Hazırladığı Yayınlar	102
2.7. 1876 PHILADELPHIA ULUSLARARASI SERGİSİ (INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1876, PHILADELPHIA)	105
2.7.1. 1876 Philadelphia Sergisi Hakkında Genel Bilgi	105
2.7.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi Çalkantı Dönemi: İmparatorluğun 1876 Philadelphia Sergisi'ne Gecikmeli Katılımı	108
2.7.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1876 Philadelphia Sergisi'ndeki Resim Sergileri	111
2.8. 1889 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889, PARIS)	113
2.8.1. 1889 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi	113
2.8.2. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Sanatçıların 1889 Paris Sergisi'ndeki Bireysel Katılımları	115
2.8.3. 1889 Paris Sergisi'ni Ziyaret Eden Üç Osmanlı Aydını	120
2.9. 1893 CHICAGO DÜNYA KOLOMB SERGİSİ (WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, CHICAGO 1893)	125
2.9.1. 1893 Chicago Sergisi Hakkında Genel Bilgi	125
2.9.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1893 Chicago Sergisi'ne Katılımı	128
2.9.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1893 Chicago Sergisi'ndeki Resim Sergileri	131
2.9.4. <i>Cami Kapısında</i> Tablosu'nun Düşündürdükleri: 1893 Chicago Sergisi'nde Sergileme Politikaları Bağlamında Osmanlı Kadını Temsili	138
2.10. 1900 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, PARIS)	144
2.10.1. 1900 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi	144
2.10.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1900 Paris Sergisi'ne Katılımı	149
2.10.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1900 Paris Sergisi'ndeki Resim Sergileri	151
2.11. 1910 BRÜKSEL EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE, BRUXELLES 1910).....	165
2.11.1. 1910 Brüksel Sergisi Hakkında Genel Bilgi	165
2.11.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1910 Brüksel Sergisi'ne Katılımı	167
2.11.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1910 Brüksel Sergisi'ndeki Resim Sergileri	169

3. BÖLÜM: OSMANLI İMPARATORLUĞU’NUN YABANCI KATILIMLI ULUSAL SERGİSİ: 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ (SERGİ-İ UMUMİ-İ OSMANÎ)	173
3.1. 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ’NİN DÜZENLENME SÜRECİ VE KAPSAMI.....	173
3.2. SERGİ BİNASININ İNŞASI.....	180
3.3. 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ’NDEKİ RESİM SERGİLERİ	184
4. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME	196
4.1. EVRENSEL SERGİLER İLE BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI BAĞLAMINDA 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ.....	197
4.2. SERGİ KATILIMLARINDA SANATÇI VE ESER SAYILARI	200
4.3. SERGİ KATILIMLARININ OSMANLI SANAT ORTAMI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ.....	203
4.4. SERGİ KATILIMLARININ SANATÇILARIN ÖZNEL KOŞULLARI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ.....	208
4.5. SERGİLENEN ESERLERİN TEKNİKLERİ VE KONULARI HAKKINDAKİ DEĞERLENDİRMELER	209
4.6. SANATÇILARIN KİMLİKLERİNE DAİR TESPİTLER	214
4.7. SERGİLENEN ESERLERİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMLARINA DAİR TESPİTLER.....	216
4.8. SERGİLERE KATILAN KADIN RESSAMLAR	219
4.9. EVRENSEL SERGİLERDE RESİM SERGİLERİ VE DİĞER SERGİLEME UYGULAMALARI BAĞLAMINDA OSMANLI GÖRÜNÜMÜ	220
SONUÇ	225
KAYNAKÇA.....	231
EK-1: SERGİLERE KATILAN SANATÇILAR, ESERLERİ VE ESERLERİN TEKNİĞİNE DAİR BİLGİLER.....	259
EK-2: SERGİLERE KATILAN SANATÇILAR VE ESERLERİN SAYILARI .	263
EK-3: SERGİLER BAZINDA ESER TEKNİKLERİNİN SAYISAL DAĞILIMI	264
EK-4: SANATÇI BİYOGRAFİLERİ.....	265
EK-5: ORJİNALLİK RAPORU	275
EK-6: ETİK KURUL İZNİ.....	277

KISALTMALAR DİZİNİ

A.} MKT.MHM.	: Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: Aktaran
bkz.	: Bakınız
BOA.	: Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi
Çev.	: Çevirmen
DH.KMS.	: Dahiliye Kalem-i Mahsus
DH.SAİDd.	: Dahiliye Defterler
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
HR.İD.	: Hariciye Nezareti İdare
HR.MKT.	: Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi
HR.SFR.3	: Hariciye Nezareti Londra Sefareti
İ.DH.	: İrade Dahiliye
İ. HR.	: İrade Hariciye
İ. TAL.	: İrade Taltifat
MB.İ.	: Mabeyn-i Hümayun Evrakı İradeleri
MF. MKT.	: Maarif Nezareti Mektubi Kalemi
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Y. MTV.	: Yıldız Mütenevvi Maruzat

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun'u Betimleyen Gravür	14
Görsel 2: Pierre Désiré Guillemet, <i>Sultan Abdülaziz Portresi</i>	25
Görsel 3: Hyde Park'taki Mutlu Aile Karikatürü.....	41
Görsel 4: Kuzey-Doğu Yönünden Kristal Saray.....	42
Görsel 5: 1851 Londra Sergisi'nde Osmanlı Pavyonu'na Giriş	48
Görsel 6: 1851 Londra Sergisi'nde Osmanlı Pavyonu'nun İçten Görünümü	49
Görsel 7: 1855 Paris Sergisi Endüstri Sarayı'nın Anıtsal Giriş Kapısı	53
Görsel 8: 1855 Paris Sergisi Güzel Sanatlar Sarayı Planı.....	55
Görsel 9: 1855 Paris Sergisi Endüstri Sarayı İçerisinde Osmanlı ve Tunus Pavyonları	56
Görsel 10: 1862 Londra Sergisi Sergi Binası Kat Planı.....	60
Görsel 11: 1862 Londra Sergisi Resim Galerisi	61
Görsel 12: 1862 Londra Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçısı	63
Görsel 13: Paul Musurus'a Ait 4 Ağustos 1862 Tarihli Fotoğraf.....	64
Görsel 14: 1867 Paris Sergisi Sergi Sarayı Planı	67
Görsel 15: 1867 Paris Sergisi'nde Sanat Eserleri Grubunda Yer Alan Sınıflar	67
Görsel 16: Sultan Abdülaziz'in Lyon Garı'nda Karşılması.....	69
Görsel 17: 1867 Paris Sergisi Hatıra Madalyası İçin Basılmış Broşürün Kapağı	71
Görsel 18: 1867 Paris Sergisi Sergi Sarayı'nda Osmanlı'ya Ayrılan Bölüm.....	73
Görsel 19: Pierre Montani, 1867 Paris Sergisi'nde Boğaziçi Köşkü'nün İç Mekan Çizimi.....	75
Görsel 20: 1867 Paris Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları (1. Sınıf)	76
Görsel 21: 1867 Paris Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları (2. Sınıf)	77
Görsel 22: Osman Hamdi, <i>Pusuda Zeybek</i>	80
Görsel 23: Osman Hamdi'nin 1867 Paris Sergisi'nden Madalya Kazanmış Olduğuna Dair Yazı	81
Görsel 24: Virginia Serviçen, <i>Kahve Taşıyan Çerkes Köle</i>	83
Görsel 25: Edouard Louis Dubufe'nin Çerkes Köle Adlı Tablosunun Fotoğrafı	84
Görsel 26: 1873 Viyana Sergisi Amatörler Pavyonu.....	92
Görsel 27: 1873 Viyana Sergisi Sanat Madalyası.....	92
Görsel 28: 1873 Viyana Sergisi Sanayi Sarayı'nın Görünümü	93
Görsel 29: 1873 Viyana Sergisi Sergi Sarayı Ana Kapısı	94
Görsel 30: 1873 Viyana Sergisi Güzel Sanatlar Sarayı	95
Görsel 31: 1873 Viyana Sergisi Cercle Oriental Binası	97
Görsel 32: Osman Hamdi Bey Tasviri	98
Görsel 33: 1873 Viyana Sergisi'nde Yer Alan Türk Çeşmesi.....	99
Görsel 34: 1873 Viyana Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları	99
Görsel 35: François-Claude Hayette, <i>Galata'dan İstanbul Manzarası</i>	100
Görsel 36: 1873 Viyana Sergisi Osmanlı Galerisi	103
Görsel 37: 1876 Philadelphia Sergisi Ana Sergi Binası	106
Görsel 38: 1876 Philadelphia Sergisi Memorial Hall (Sanat Galerisi) İçinden Görünüm.....	107
Görsel 39: 1876 Philadelphia Sergisi Columbia Heykeli	108
Görsel 40: 1876 Philadelphia Sergisi'nde Türk Kahvehanesinin Açılışına Dair Haber	110
Görsel 41: 1876 Philadelphia Sergisi'nde Sergilenen Bazı Ürünlerden Elde Kalanların Satışa Çıkarılacağına Dair İlan	110

Görsel 42: 1876 Philadelphia Sergisi'nde Sergilenen Resimler	112
Görsel 43: 1889 Paris Sergisi Güzel Sanatlar Sarayı	114
Görsel 44: 1889 Paris Sergisi Sergi Alanını Gösteren Plan Şeması	115
Görsel 45: Halil Bey'in 1889 Paris Sergisi'nde Bronz Madalya Aldığını Gösterir Liste	118
Görsel 46: Halil Paşa, <i>Madame X</i>	119
Görsel 47: İbrahim Edhem Tarafından Sefine-i Terakkî-dâl (İlerleme Sembolü Gemi) Olarak Adlandırılan Gemi Heykeli	123
Görsel 48: 1889 Paris Sergisi'nde Charles Garnier Tarafından Tasarlanan Konutlar ve Eiffel Kulesi.....	124
Görsel 49: Ferris Wheel (Dönme Dolap)	127
Görsel 50: 1893 Chicago Sergisi'nde Güzel Sanatlar Sarayı'nın Üst Kat Planı	128
Görsel 51: 1893 Chicago Sergisi'nde Türk Köyü'nün Kuşbakışı Görünümü	131
Görsel 52: İsmail Hakkı Bey, <i>Tersane-i Amire</i>	133
Görsel 53: Osman Hamdi Bey, <i>Cami Kapısında</i>	135
Görsel 54: 1893 Chicago Sergisi Osmanlı Komiserlik Ofisi İç Mekanı	138
Görsel 55: 1893 Chicago Sergisi Kadınlar Binası'nın Doğu Girişi	140
Görsel 56: Mary Cassatt, <i>Bilgi ya da Bilimin Meyvelerini Toplayan Genç Kadınlar</i>	141
Görsel 57: 1900 Paris Sergisi Anıtsal Kapısı	146
Görsel 58: 1900 Paris Sergisi Büyük Saray'ın Ana Salonu.....	147
Görsel 59: Paris Metrosu'nun Porte Dauphine İstasyonu.....	148
Görsel 60: 1900 Paris Sergisi Osmanlı Sergi Binası.....	149
Görsel 61: 1900 Paris Sergisi Osmanlı Sergi Binası (Sokaktan Görünüm)	150
Görsel 62: 1900 Paris Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları	152
Görsel 63: Noémie Capamagian, <i>Kızıl Saçlı Genç Kız Portresi</i>	155
Görsel 64: Arsène Chabanian, <i>Kıyı</i>	156
Görsel 65: Arsène Chabanian, <i>Akdeniz'de Ayışığı</i>	157
Görsel 66: Emilio Della Suda, <i>Le Kief (Keyif)</i> ,.....	159
Görsel 67: Léonie Loghadès, <i>Şemsiyeli Kadın</i>	163
Görsel 68: 1910 Brüksel Sergisi Milletler Sokağı	166
Görsel 69: 1910 Brüksel Sergisi Osmanlı Sergi Alanı	168
Görsel 70: 1910 Brüksel Sergisi Osmanlı Sergi Alanı'nın Yer Aldığı Bölüm	169
Görsel 71: 1910 Brüksel Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları	170
Görsel 72: Şevket Bey, <i>Sultan II. Selim Türbesi Kapısı</i>	171
Görsel 73: Şevket Bey, <i>Ayasofya'nın İçi</i>	171
Görsel 74: Sergi-i Umumi-i Osmanî Sergi Binası	181
Görsel 75: Sergi-i Umumi-i Osmanî Sergi Binasının İç Görünümü	182
Görsel 76: Sergi-i Umumi-i Osmanî Sergi Binası'nın Güney Cephesi.....	183
Görsel 77: Amadeo Preziosi, <i>Türk Kahvehanesi</i>	187
Görsel 78: Amadeo Preziosi'nin Surre Alayı Adlı Çalışmasının Basılı Versiyonu	188
Görsel 79: Jean Brindesi, <i>Elbise-i Atika- Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople</i>	190
Görsel 80: Iphigénie Dupont-Zipcy, <i>Jules Michelet'in Portresi</i>	193

GİRİŞ

Evrensel sergilerin ortaya çıktığı dönem, dünyada sanayileşme, emperyalizm ve sömürgeciliğin hız kazandığı bir dönemdir. Sergilerin ilk çıkış noktası, sanayi üretiminin artırılması, ülkeler arası ticari ilişkilerin güçlendirilmesi ve sanayi üretimlerine yeni pazarlar oluşturma ihtiyacıdır. Evrensel sergiler, aynı zamanda çeşitli kültürlerin deneyimlendiği ortamlardır. Bu yönüyle farklılıkları daha çok açığa çıkarmışlardır. Öte yandan, ülkeler sanayi ve teknik alanların yanı sıra kültürel alanlardaki görünürlüklerine de önem vermişlerdir. Zamanla sergilerdeki kültürel temsilin ağırlığı artmıştır. Sergilenen resimler, bu kültürel temsilin bir parçasını oluşturmaktadır.

Avrupa ülkeleri tarafından Doğu dünyasının bir parçası olarak algılanan Osmanlı, farklı kültürel unsurlarıyla sergilerde yer bulmuştur. Öte yandan, ele alınan dönem, Osmanlı modernleşmesinin tüm kurum ve dinamikleriyle belirginlik kazandığı ve İmparatorluğun dış ilişkilerini güçlendirmeye yöneldiği bir süreç karşılık gelmektedir. Bu anlamda, evrensel sergilerdeki kültürel temsil, İmparatorluğun uluslararası görünürlüğü açısından önem taşımıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilerde Resimlerle Temsili (1851-1910) başlıklı bu tezde, Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergilerdeki resim sergilerinin Osmanlı temsili bağlamında incelenmesi ve bu temsilde Osmanlı'nın hangi görünümle öne çıktığının ortaya konması amaçlanmıştır. Yapılan araştırmalarda, Osmanlı'nın ilk kez 1851 Londra Büyük Sergisi'ne, son kez 1910 Brüksel Evrensel Sergisi'ne resim gönderdiği belirlenmiştir. Dolayısıyla tezde 1851-1910 arası dönemde Osmanlı'nın resim sergilediği evrensel sergiler incelenmiştir.

Tez kapsamında “temsil” kavramı, sergilerin Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili bir anlam çerçevesi oluşturması anlamında kullanılmaktadır. Temsil, yalnızca İmparatorluğun evrensel sergilerde kendisini bilinçli biçimde sunma çabasıyla sınırlı olarak değerlendirilmemiş; dönemin Osmanlı sanat ortamı, sanatsal üretimleri ve sanatçıların sergilere katılım süreçlerini etkileyebilecek kişisel tercih ve koşullar başta olmak üzere farklı faktörler ile birlikte ele alınmıştır.

Söz konusu temsilde Osmanlı'nın hangi görünümle öne çıktığına dair incelemede ise sergilenen eserler ve katılan sanatçılar başlıca incelenen unsurlar olmuştur. Bu kapsamda sanatçı ve eser sayıları, sanatçıların kimlikleri, eser adları ve eserlerin konuları ile ilgili edinilen verilerden yararlanılmıştır.

Tezde bu temsilin, sergilere katılan ülke temsilcileri, sergi katılımcıları, sergileri ziyaret edenler gibi sergi hakkında bilgi edinenler nezdinde oluşturduğu Osmanlı algısının incelenmesi hedeflenmemiştir. Nitekim, böyle bir inceleme yapılmak istense dahi dönem kaynakları üzerinden gerçekleştirilecek bir araştırma, genel ziyaretçi kitlesinin görüşlerini ortaya koymaya yeterli olmayacak ve ziyaretçi deneyimleri ile tepkilerine ilişkin ancak sınırlı çıkarımlar yapılmasına olanak sağlayacaktır.

Tez çalışmasının başlangıcında aşağıda yer verilenler başta olmak üzere çok sayıda soru belirlenmiştir. Söz konusu sorular, tezde incelenen konunun çerçevesini ortaya çıkarmıştır:

- *Osmanlı İmparatorluğu hangi evrensel sergilerde resim sergilemiştir?
- *Resim sergilerine katılan sanatçılar kimlerdir, sergilere hangi eserler gönderilmiştir?
- *Resim sergileri ve resim sergileri dışındaki başka sergileme örnekleri Osmanlı temsili bağlamında incelendiğinde nasıl bir Osmanlı görünümü ortaya çıkmaktadır?

Tez çalışmasına rehberlik eden bu sorular, çalışmanın odaklanacağı hususları, içeriğini ve seyrini belirlemiştir.

Araştırmada yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma; *“gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma”* olarak tanımlanmaktadır (Şimşek ve Yıldırım, 2021, s. 37). Nitel araştırma, araştırılan olay, olgu ve durumların yorumlanması ve anlamlandırılmasına dönük bir yöntemdir (Kıral, 2020, s. 172). Nitel araştırmada toplanan veriler ile sayısal analizler yapmak

mümkün ise de asıl amaç sayılar yoluyla sonuçlara ulaşmak değil araştırılan konu ile ilgili olarak betimsel bir çerçeve sunmaktır (Şimşek ve Yıldırım, 2021, s. 44).

Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi, çoğunlukla tarih, antropoloji, dilbilim, psikoloji ve sosyoloji alanlarında kullanılmaktadır. Yöntem, araştırılması hedeflenen olgu veya olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Şimşek ve Yıldırım, 2021, s. 189).

Dokümanlar, araştırmalarda kullanılan önemli bilgi kaynaklarıdır. Süreli yayınlar, anılar, günlükler, özel mektuplar, kitaplar, devlet arşivi kayıtları, raporlar, tutanaklar, broşürler ve fotoğraflar gibi çok çeşitli dokümanlar araştırmalarda veri kaynağı olarak kullanılabilir (Şimşek ve Yıldırım, 2021, s. 190). Dokümanların içeriğinin araştırmanın amacına ve kavramsal çerçevesine uygunluğunun belirlenmesi önemlidir (Kıral, 2020, s. 182). Doküman incelemesi kapsamında elde edilen veriler araştırmanın sonraki aşamasında analiz edilerek bulgulara ve bu bulgular doğrultusunda yorum ve değerlendirmelere ulaşılmaktadır (Şimşek ve Yıldırım, 2021, s. 82). Söz konusu analizin titizlikle ve sistematik olarak gerçekleştirilmesi gerekir (Kıral, 2020, s. 173).

Araştırmada, devlet arşivi kayıtları, sergi katalogları, anı ve seyahat kitapları ile dönem süreli yayınlarını kapsayan birincil kaynaklardan ve kitap, makale ve akademik tezlerden oluşan ikincil kaynaklardan yararlanılmıştır.

Öncelikle tez araştırmasının amacı ve yanıtlanmak istenen sorular dikkate alınarak yararlanılacak dokümanlar belirlenmiş, söz konusu dokümanlara ulaşılmış ve içerikleri incelenmiştir. Çalışmanın sistematik biçimde yürütülmesi ve sergilerin özgün koşullarının dikkate alınması amacıyla araştırma, tezde incelemeye alınan her bir evrensel sergi özelinde sürdürülmüştür. Dokümanların incelenmesi aşamasında resim sergileri odaklı taramalar yapılmış, ayrıca Osmanlı'nın resim dışındaki sergi uygulamalarına dair veriler de incelenerek örnekler seçilmiştir. Bu örnekler, incelenen resim sergilerinin analizinde karşılaştırma olanağı sağlamıştır. Elde edilen veriler, tarih ve içeriklerine göre sergiler bazında sınıflandırılmıştır. Ayrıca her bir sergi için sergiyle ilgili genel bilgiler, Osmanlı İmparatorluğu'nun sergiye katılımı ve resim sergileri olmak üzere üç inceleme

alanı belirlenmiştir. Bu kapsamda, incelenen dokümanlar bu arama kriterleri doğrultusunda taranmış ve elde edilen veriler kategorize edilmiştir. Verilerin analizi sonucunda ulaşılan bulgular doğrultusunda yorum ve değerlendirmeler oluşturulmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun güzel sanatlar alanında hangi sergilere katıldığına dair yürütülen araştırmalar sonucunda; İmparatorluğun, 1851 Londra Büyük Sergisi, 1855 Paris Evrensel Sergisi, 1862 Londra Uluslararası Sergisi, 1867 Paris Evrensel Sergisi, 1873 Viyana Evrensel Sergisi, 1876 Philadelphia Uluslararası Sergisi, 1893 Chicago Dünya Kolomb Sergisi, 1900 Paris Evrensel Sergisi ve 1910 Brüksel Evrensel Sergisi olmak üzere dokuz adet evrensel sergiye resimlerle katıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca 1889 Paris Evrensel Sergisi'nde bir sergi komitesi oluşturulmadığı, sergi komiseri atanmadığı ve İmparatorluğun resmî düzeyde bir katılımının olmadığı görülmekle birlikte, Osmanlı'dan sanatçıların eser gönderdikleri tespit edilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda, sanatçıların 1889 Paris sergisine bireysel seviyede katıldıkları, bu katılımlarının devlet tarafından desteklendiği anlaşılmıştır.

Tez kapsamında incelenen on adet evrensel serginin haricinde, Osmanlı topraklarında düzenlenen 1863 Sergi-i Umumi-i Osmani de tez kapsamına dahil edilerek ayrı bir bölüm halinde incelenmiştir. Söz konusu sergi, evrensel sergi organizasyonlarından birisi değildir. Bununla birlikte, sergi alanı içerisinde Avusturya-Macaristan, İngiltere ve Fransa'dan gelen makine, alet ve mamul ürünler sergilenmiş; ayrıca ülke dışından gelen ziyaretçiler sergiyi gezmişlerdir. Sergi-i Umumi, ürünlerin sınıflandırılması, sergileme alanlarının tahsisi, özel bir sergi yapısının inşası başta olmak üzere kendinden önceki evrensel sergi uygulamalarını örnek almıştır. Ayrıca; sanayi, tarım ve teknik alanlardaki sergilerin yanı sıra resim sergilerini de içermesi yönünden evrensel sergiler ile benzerlik taşır. Aynı zamanda Sergi-i Umumi, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonraki dönemlerde katıldığı evrensel sergi pratikleri açısından bir sergileme deneyimi oluşturmuştur. Bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergi katılımlarıyla ilişkili bir sergi organizasyonudur. Öte yandan, evrensel sergilerden farklı olarak İmparatorluk sınırları içerisinde gerçekleştirilen Sergi-i Umumi ulusal nitelikli bir sergidir. Söz konusu sergi, evrensel sergiler ile benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden değerlendirilmiş ve evrensel

sergilerdeki Osmanlı temsiline dair analizlere daha geniş bir çerçeve oluşturmak üzere tez kapsamında incelenmiştir.

Osmanlı'nın resim gönderdiği sergilerin tespit edilmesi sonrasında söz konusu sergilere ait kataloglar ve varsa güzel sanat katalogları ayrı ayrı taranarak, eser-sanatçı listesi çıkarılmıştır. Listeye, sergilerin hangi padişah döneminde gerçekleştiğine dair bilginin yanı sıra eserlerin tekniklerine dair edinilen bilgiler de ilave edilmiş ve oluşturulan tablo teze ek yapılmıştır (Ek-1).

Osmanlı egemenliği altında bulunmalarına karşın, Mısır 1805–1914, Tunus ise 1705–1881 yılları arasında sahip oldukları yarı-özerk statü doğrultusunda ürünlerini Osmanlı pavyonundan ayrı sergilemişlerdir. Mısır ve Tunus'un resim sergileri, tez incelemesine belirli bir sınır belirlemek açısından kapsam dışında bırakılmış, eser-sanatçı envanteri çıkarılırken Mısır ve Tunus'a ait katalog bilgileri hariç tutulmuştur.

Sergi katalogları dışında; jüri raporları, sergi değerlendirmeleri, sergi deneyimleri ve gözlemlerine ilişkin aktarım içeren metinler, ziyaretçi rehberleri, sergi görsellerini içeren albüm yayınları ve süreli yayınlar araştırılmıştır. Bu yayınlardaki bilgi ve aktarımlardan, eser-sanatçı envanterinin içeriğini desteklemek ve sergiler hakkında yorum ve analiz geliştirmek üzere faydalanılmıştır.

Ek-1'de yer alan söz konusu tablonun yanı sıra sergilere katılan sanatçıların ve eserlerinin sergi bazındaki sayılarına dair verileri içeren bir tablo ile eserlerin tekniklerinin sergi bazındaki sayısal dağılımına dair verileri içeren bir tablo oluşturulmuştur. Bu tablolar da teze ek yapılmıştır (Ek-2 ve Ek-3).

Tez çalışmasına yoğun katkıları olan birincil kaynaklara dair taramalar için Gallica (Bibliothèque nationale de France / Fransa Ulusal Kütüphanesi dijital arşivi), RetroNews, Newspapers, HathiTrust, Servet-i Fünun Dergisi Veritabanı gibi dijital platformların yanı sıra Library of Congress (Amerikan Kongre Kütüphanesi), The New York Public Library, Chicago Public Library, Salt Araştırma, Milli Kütüphane, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Türk Tarih Kurumu'nun dijital koleksiyonlarından yararlanılmıştır.

Devlet arşivi kayıtları için yürütülen araştırmada T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nın dijital erişime açık Belge Tarama Sistemi'nde yer alan Osmanlı Arşivi kayıtları incelenmiş ve 19 adet belgeye ulaşılmıştır. Çalışmanın kapsamına uygun olarak belirlenen anahtar kelimeler doğrultusunda dijital devlet arşivinde taramalar yapılmış, konuyla ilgili resmî yazışmalar ve diğer kayıtlar araştırma verisi olarak değerlendirilmiştir.

Sergileri deneyimleyen Osmanlı edebiyatçı ve bürokratlarının seyahat ve anı kitapları tezin diğer birincil kaynaklarındandır. İncelenen metinler, söz konusu Osmanlı aydınlarının evrensel sergilerdeki gözlemlerine dayalı olarak Avrupa ve Osmanlı'yı nasıl algıladıklarına dair veriler sunmuştur. İncelenen metinler, sergi gözlemlerini Osmanlı içinden bir bakış açısıyla aktarmaları bakımından tez çalışmasına katkı sağlamıştır.

Sergilenen resimlerin günümüzdeki durumlarını belirleyebilmek için resim koleksiyonları incelenmiştir. Bu sayede resimlerin günümüzde bulundukları koleksiyonlar, varsa tarih, ölçü ve tekniklerine dair bilgiler ile görselleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Resimlerin bazılarına ulaşılsa da çok büyük kısmına ulaşmak mümkün olmamıştır. Dolayısıyla tüm araştırmalarımıza karşın görselleri temin edilemeyen eserler, tez içerisinde görsel olarak sunulamamıştır. Bununla birlikte, sergilere katılan sanatçıların günümüze ulaşan eserleri araştırılarak bunlardan bir kısmına tez içerisinde yer verilmiştir. Bu araştırmada, ikincil yazılı kaynakların yanı sıra Victoria and Albert Museum (V&A), Sakıp Sabancı Müzesi, Getty Museum, Musée d'Orsay adlı müzeler ile Stephen Ongpin Fine Art adlı sanat galerisi ve Navigart adlı müze ve sanat koleksiyonları portalına dijital erişim sağlanmış, bazı eserlerin el değiştirme bilgileri için, Sotheby, Christie's ve Bonhams müzayede evlerinin açık erişimli internet sitelerinden yararlanılmıştır.

Ayrıca, resimleri sergilenen sanatçıların yaşamları ve sanat alanındaki çalışmaları hakkında birincil ve ikincil kaynaklardan bilgiler elde edilmiştir. Söz konusu veriler, analizlere katkı sağladığı oranda tez içerisinde yer bulmuş ve tezin yazım akışının kesilmemesi açısından sanatçı biyografilerine dahil diğer bilgiler teze ek olarak konulmuştur (Ek-4).

Sergilere katılan kadın sanatçıların kimlikleri ve sanat yaşamlarına ilişkin ortaya çıkarılan verilere tezde daha detaylı yer verilmiştir. Söz konusu sanatçıların literatürdeki görünürlüğünü artırmak ve bu konuda literatüre katkıda bulunmak amacıyla, kadın sanatçılar erkek sanatçılara kıyasla daha ağırlıklı olarak ele alınmıştır. Yapılan araştırmalar kapsamında, Mary Adelaide Walker haricinde, kadın sanatçılardan bazılarının sanat tarihi literatüründe yer edinmemiş oldukları, bazılarının ise çok kısıtlı seviyede yer aldığı tespit edilmiştir. Bu kapsamda, Walker'ın 1886 yılında yayınlanan *Eastern Life and Scenery with Excursions into Asia Minor, Mytilene, Crete and Romania* adlı seyahat kitabının yanı sıra Zeynep İnankur'un *Mary Adelaide Walker* (2011) adlı makalesi ve Seda Ağırbaş'ın, *İngiliz Gezgin Mary Adalaide Walker'ın Eserlerinde Osmanlı Dünyası* (2019) adlı doktora tezinden yararlanılmıştır. Barones Hobe Paşa ve Virginie Papatian ile ilgili herhangi bir veriye ulaşamamıştır. Sergilere katılan kadın sanatçılardan Virginia Serviçen, Iphigénie Dupont-Zipcy, Noémie Capamagian ve Léonie Loghadès (Tchoumakoff) hakkında dönem yayınları ve ikincil kaynaklardan bilgiler edinilmiştir.

Diğer taraftan, çalışmanın tarihsel ve kuramsal çerçevesini oluşturmak üzere literatür taraması yapılmıştır. Bu kapsamda, akademik tezler ve makaleler ile basılı kitaplardan oluşan ikincil kaynaklar da yoğun şekilde kullanılmıştır. Tezde yararlanılan ikincil kaynaklar arasında, Zeynep Çelik'in, Doğu ve Batı dünyalarının karşılaşma ve etkileşim ortamları olan evrensel sergilerde İslam mimarisinin görünürlüğü ve temsilini ele aldığı *Şarkın Sergilenişi. 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi* (2005) adlı çalışması ilham verici olmuştur. 19. yüzyıl evrensel sergilerinde mimari üzerinden İslam kültürlerinin nasıl temsil edildiğini inceleyen çalışmasında Çelik, ele aldığı dönemlerde bağımsızlığını kazanmış İslam ülkeleri ile birlikte sömürge statüsü taşıyan İslam ülkelerine ait mimari temsilleri, 19. yüzyıl dünyasındaki güç ilişkileri ve İslam ülkeleri ile Avrupa toplumlarının kültürel kimlik algıları bağlamında değerlendirmiştir. Diğer taraftan, Türkiye'de yayınlanmış yüksek lisans ve doktora tezleri arasında evrensel sergileri konu edinen tezler taranarak, tespit edilebildiği kadarıyla bir kaynak listesi oluşturulmuştur. Gamze Çelik tarafından yazılan *Evrensel Sergiler/Fuarlar/Expolar ve Mekanları* (2023) adlı yüksek lisans tezi, Osmanlı katılımına odaklanmadan evrensel sergileri konu edinmiş bir çalışmadır. Tezlerden çoğunluğunun Osmanlı

İmparatorluğu'nun evrensel sergilere katılımıyla ilgili olduğu, bunlardan Nurdan Gür'ün *1900 Yılı Uluslararası Paris Sergisinde Osmanlı Devleti* (2014), Nilgün Özilhan'ın *1851 Londra Uluslararası Sergisi'ne Osmanlı İmparatorluğu'nun Katılımı* (2020) adlı yüksek lisans tezleri ile Bengi Başaran'ın *1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi'nde Osmanlı Temsili* (2015) adlı doktora tezinin tek bir evrensel sergi bazında incelemelerde bulunduğu, Menekşe Yıldız Uslu tarafından hazırlanan *Osmanlı Devleti'nin Yurtdışında Katıldığı Uluslararası Sergiler* (2016), Ökkeş Yılmaz tarafından hazırlanan *Osmanlı Devleti'nin Düzenlediği ve Katıldığı Uluslararası Sergiler (1851-1900)* (2019) ve Ece Özçeri'nin hazırladığı *Displaying the Empire: A Search for Self-Representation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century* (2014) adlı yüksek lisans tezlerinin ise ele alınan dönemlerdeki evrensel sergilerin tamamı üzerinden Osmanlı katılımını incelediği görülmüştür. Öte yandan Cafer Sarıkaya tarafından hazırlanmış olan *Celebrating Difference: "Turkish Theatre" in The Chicago World's Columbian Exposition Of 1893* (2010), Ceren Göğüş tarafından hazırlanan *19. yy. Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı* (2006), Didem Fidan tarafından hazırlanan *Osmanlı Belgelerinde 1893 Şikago Sergisi* (2022), Erdoğan Çubuk tarafından hazırlanan *1893 Şikago Fuarı'nda Osmanlı Devleti'nin Temsiliyetinin Sultan II. Abdülhamid'in Propaganda Anlayışındaki Yeri* (2022) ve Zeynep Gerdan Williams tarafından hazırlanan *Triumph Of Commercialism: The Commodification of The Middle Eastern Exotica at The World's Columbian Exposition of 1893* (2008) adlı yüksek lisans tezlerinin tek bir evrensel sergi üzerinden ve konuyu spesifik bir bağlam ile sınırlayarak incelemede bulunduğu anlaşılmıştır. Sibel Yazar'ın *Uluslararası Sergilerde Mimari Temsil ve Uygulama Süreçlerinin Osmanlı-Mısır Rekabeti Üzerinden Değerlendirilmesi (1851-1915)* (2018) ve Yeşim Duygu Ergüney'in *Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Dünya Fuarları ve Osmanlı Devleti'nin Mimari Temsili* (2015) adlı doktora tezleri Osmanlı katılımını mimari temsil açısından inceleyen tezlerdir. Söz konusu tezlerde genel olarak Osmanlı'nın sergilere katılım süreci, sergileme deneyimleri, iç ve dış dönem kaynaklarına yansıyan ifade ve görüşler üzerinden incelemelerde bulunulduğu, Osmanlı'nın resim sanatı alanındaki katılımına ya hiç ya da oldukça kısıtlı seviyede yer verildiği görülmüştür. Aynur Gürlemez Arı tarafından hazırlanan *Venedik Bienali'nde Türkiye* (2019) adlı doktora tezi

içerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergilerdeki güzel sanat temsillerine daha geniş şekilde yer verilmiştir.

Osmanlı'nın evrensel sergilere resimler ile katılımını konu edinen herhangi bir akademik tez hazırlanmamakla birlikte, Semra Germaner, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları* (1991) adlı makalesinde Osmanlı'nın evrensel sergilere resim alanındaki katılımına değinmiştir. Osmanlı'nın resimler ile katılımını doğrudan konu edinen yegane çalışma ise, Seza Sinanlar Uslu ve Aynur Gürlemez Arı tarafından yazılan *Osmanlı İmparatorluğu'nun Dünya Fuarlarındaki Güzel Sanatlar Temsilleri* (2018) isimli makaledir.

Osmanlı'nın evrensel sergilerde resim sanatı alanındaki katılımı ilk kez bu tez çalışmasıyla birlikte ağırlıklı olarak birincil kaynaklardan faydalanılarak etraflı şekilde incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında yararlanılan kaynaklardan ulaşılan veri ve bilgilerin sistematik şekilde aktarılmasına yönelik oluşturulan tez planı çerçevesinde, öncelikle Osmanlı İmparatorluğu topraklarındaki sanatsal gelişmeleri etkileyen ve belirleyen unsurlar tez konusu ile bağlantılı şekilde ele alınmıştır. Ardından sergiler ayrı başlıklar halinde ve kronolojik bir izlek takip edilerek incelenmiştir. Her bir başlık altında, sergi ile ilgili genel bilgiler verilmiş, Osmanlı'nın sergiye katılımı ve resim sergileri incelenmiş, ayrıca araştırmaya katkıda bulunacağı değerlendirilen başka alt başlıklar oluşturulmuştur.

Araştırma kapsamında, Osmanlı İmparatorluğu'nun resim alanında temsil edildiği evrensel sergilerde hangi sanatçının hangi eserle katıldığına ilişkin veriler büyük ölçüde tespit edilebilmiştir. Ancak bazı sergiler ve eserler hakkında bilgi eksiklikleri bulunmaktadır. İncelemeler sonucunda, sergilenen eserlerin farklı konu ve teknikleri içerdiği, kadın sanatçıların da bu temsilde yer aldığı ve sergilerde sunulan bazı eserlerin günümüzdeki durumlarının müze, galeri, müzayede ve ikincil kaynaklar üzerinden takip edilebildiği ortaya konulmuştur.

Araştırma sonucunda, evrensel sergilerdeki resim sergilerinde İmparatorluğun karar ve yönlendirmelerinin yanı sıra, ülke içindeki sanat ortamı, sanatçıların konu ve üretim tercihleri, sanatçıların katılım konusundaki istekleri ve olanakları, sergilerin organizasyonel koşulları ve sergi maliyetleriyle ilgili durumlar başta olmak üzere başka farklı etkenlerin de dikkate alınması gerektiği belirlenmiştir. Ayrıca resim sergilerinin oluşturduğu temsilde Osmanlı'nın hem Doğulu ve egzotik (Batı kültüründen farklı ve merak uyandıran) hem de modern dünyaya yakın bir imparatorluk görünümüyle öne çıktığı, tezde örnek olarak incelenen diğer sergilemelerin de imparatorluğun temsili anlamında resim sergileri ile benzerlikler taşıdığı değerlendirilmiştir.

1. BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU MODERNLEŞME HAREKETLERİ SÜRECİNDE RESİM SANATI

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1851 Londra Büyük Sergisi'nden başlayarak resim alanında son kez temsil edildiği 1910 Brüksel Evrensel Sergisi'ne kadar evrensel sergilerde gerçekleştirdiği resim sergilerinin incelendiği bu tezde, ele alınan dönemde Osmanlı sanat ortamının koşul ve dinamiklerinin bilinmesi önem taşımaktadır.

Osmanlı'da resim sanatına dair asıl dönüşüm 19. yüzyıl ortalarından itibaren başlamış ve Fransız etkisi adım adım görsel sanat algısı ve pratiklerinde belirleyici hale gelmiştir. İmparatorluğun katıldığı ilk evrensel serginin gerçekleştiği 1851 yılına gelinceye değin Osmanlı resmi, birbiri üzerine eklemlenen ve birbirini etkileyen olay ve durumların sonucu oluşan bir sanatsal birikiminin sahibidir.

Osmanlı'nın Avrupa kültür ve sanatı ile etkileşiminin hız kazanmaya başladığı 17. yüzyıl, İmparatorluğun görsel kültüründe yeni deneyimlerin ve yönelimlerin başladığı bir dönemdir. Bu dönem, ticaret ve diplomasi yoluyla Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupalı ülkeler arasında gidiş gelişlerin artışına tanıklık etmiştir. 17. yüzyılda yabancı kültürler ile daha çok temasta bulunmanın deneyimlenmesi dolayısıyla farklı dünyaların ilgi uyandıran unsurlarının çekiciliği de etkileşimin boyutunu artırmıştır. 17. yüzyılda İstanbul'a gelen Avrupalı elçi heyetlerine eşlik eden ressamların tanıklık ettikleri resmî törenleri, çeşitli Osmanlı kıyafetleri içerisindeki figürleri, günlük yaşam kesitlerini resimledikleri ve padişah portreleri yaptıkları görülür (Renda, 2003, s. 1102). Öte yandan, Avrupa başkentlerine gönderilen Osmanlı elçilerinin dönüşlerinde getirdikleri Avrupa kökenli gravürlü kitapların saraya girmesiyle bu dönemde üretilen minyatürlerde derinlik yaratma ve gölge oluşturma gibi Avrupa resimlerinden etkiler görülür (Renda, 2003, s. 1105).

18. yüzyılda Osmanlı sanatında Batılı etkiler daha çok görülmeye başlar. 1718 yılında imzalanan Pasarofça Antlaşması ile 1730 yılındaki Patrona Halil İsyanı arasındaki Lale Devri bir barış dönemi olarak anılmaktadır. Sultan III. Ahmed (1703–1730)

yönetimindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'nın teknik üstünlüğünü kabul ettiği ve Avrupa ülkelerine daha uzun süreli elçiler yolladığı bu dönemde, teknik, bilimsel, kültür ve sanat alanlarındaki yenilikler ivme kazanmıştır (Renda, 2003, s. 1107; Yasa Yaman, 2012, s. 92). Lale Devri'nde saray etrafında oluşan bilimsel ve edebi çevre, Osmanlı sanatında yeni yönelimler ve uygulamalara yön vermiştir. 1727 yılında Çelebizade Said Efendi'nin İbrahim Müteferrika (ö. 1745) ile birlikte ilk Osmanlı matbaasını kurması Osmanlı kültürel hayatını etkileyen, yönetimin yenilikçi bakışını yansıtan bir olaydır. Matbaanın kurulmasından sonra minyatürlü yazma kitap üretiminde görülen azalışla beraber, 17. yüzyıldan beri yayınlanan resimli albümlerin sayıca çoğaldığı görülmüştür. Kitap metinlerine eşlik eden öyküleyici minyatür geleneği yerine çoğunlukla albümlere yerleştirilen günlük yaşam sahneleri, çiçek resimleri veya dönemin kılık kıyafetlerini giyen kadın ve erkek figürlerinin konu edildiği minyatürler yaygınlaşmıştır. Minyatürdeki değişim, konuları haricinde üslup özellikleri ve çizim tarzlarında da hissedilir. Çizimlerde boya tabakasının incelendiği görülür. Gölgeleme ve tonlamalara yer verilen bu minyatürlerde mekan kurgularında yeni bir derinlik anlayışı ve boyut kazandırılmış figürler dikkat çeker (Renda, 2015, s. 403).¹

18. yüzyıl ortalarından itibaren, geleneksel bir bezeme sanatı olan ve daha çok bitkisel ve geometrik motiflere dayanan kalem işi duvar nakkaşlığının yerini duvar resmi uygulamalarına bırakması, resim sanatını belirleyen bir başka kırılım oluşturmıştır. Duvarlara yapılan kompozisyonlarda, Avrupa mimarisi etkisiyle ortaya çıkan barok ve rokoko mimari süslemelerine eşlik eden natürmortlar ve manzara çizimleri Osmanlı resminde yenilikçi anlayışlar doğurmuştur (Renda, 2015, s. 404).

18. yüzyılda diplomatlar eşliğinde İstanbul'a gelerek bir süre burada yaşayan Avrupalı ressamın elçilik çevrelerinde çalışmışlardır (Renda, 2003, s. 1110). Fransız tarihçi Auguste Boppe (1862–1921) tarafından “Boğaziçi Ressamları” olarak adlandırılan bu sanatçılardan bazıları Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737), Jean-Baptiste Hilair (1753-1822) ve Antoine Ignace Melling (1763-1831)'dir (Renda, 2003, 1112; 2015, s. 405).

¹ 18. yüzyılda Osmanlı minyatürleri ile ilgili daha geniş bilgi almak için bkz. Bağcı ve diğerleri, 2019, s. 273-293.

Çoğunlukla İstanbul manzaraları üreten bu Avrupalı ressamların yaptıkları ve bazıları Avrupa’da dolaşıma giren seyahatnamelerin gravürlerine de kaynaklık eden manzara resimleri ve kent görünümleri, belgeleyici özelliklere sahiptir (Renda, 2003, s. 1112). Bunun yanı sıra İmparatorluk topraklarında yaşayan Levanten, gayrimüslim ve Müslüman sanatçılar için ilham kaynağı olmuşlardır (Renda, 2003, s. 1110; 2015, s. 406).

Öte yandan, Sultan III. Selim (sal. 1789-1807)’in, saraydan siparişler alan yerli ressamlardan Rum sanatçı Konstantin Kapıdağlı (18. yüzyıl ortaları-19. yüzyıl başı)’ya yaptırdığı düşünülen *III. Selim’in Bayramlaşma Merasimi* adlı yağlı boya tablo,² sarayın tuval resmine geçişteki belirleyici rolünü ortaya koyar (Renda, 2015, s. 410). Saray törenselliğini aktaran büyük ölçekli bu resim, III. Selim’in Avrupa tarzındaki anıtsal resimlerin işlevinin farkında olduğunu gösterir (Renda, 2015, s. 411).

18. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı resminde Avrupalı resim tekniklerinin deneyimlendiği bir başka alan, saray siparişleriyle yerli ve yabancı sanatçılara yaptırılan padişah portreleridir. Guvaj ve yağlı boya kullanarak yapılan padişah portreleri el yazması kitaplar veya albümlerdeki padişah portrelerinin aksine duvarlara asılmak üzere yapılan eserlerdir (Renda, 2015, s. 406). Bu dönemden itibaren üretilen padişah portrelerinin bir başka belirleyici niteliği üst seviye bürokratlar, yabancı temsilciler ve yabancı hükümdarlara dağıtılması yoluyla güç ve iktidarın sembolü olarak araçsallaştırılmalarıdır (Renda, 2015, s. 408).

18. yüzyıl sonlarına doğru, Osmanlı’da resim sanatının seyrine etki eden farklı bir kanal, askeriyede ortaya çıkar. Batılı anlamda İmparatorluğun ilk okullarından ve I. Abdülhamid (sal. 1774-1789) döneminde, 1776 yılında açılan Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayun (Deniz Mühendishanesi) ile Sultan III. Selim döneminde, 1795’de açılan Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun (Kara Mühendishanesi) adlı askeri okulların müfredatında mesleki amaçlı teknik resim derslerinin verilmesiyle başlayan süreç, Avrupalı ressamların haricinde İmparatorluğun içinden yerli ressamların yetişmesine katkı sağlamıştır (Görsel

² Yaklaşık olarak 1789 yılına tarihlendirilen söz konusu tablo, Topkapı Sarayı Müzesi’nde 17/163 envanter numarasıyla kayıtlıdır (Renda, 2015, s. 410).

1).³ (Cezar, 1971, s. 322-323). Askeri modernleşme çabalarının önemli bir ayağını teşkil eden askeri okullara mühendislik bilgilerini tamamlamak üzere konulan resim dersleri öğrencileri modern perspektif kuralları ile tanıştırmıştır.



Görsel 1: Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'u Betimleyen Gravür⁴
Kaynak: Râif Mahmud Efendi, 1798, s. 19.

1.1. 19. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA RESİM SANATI

19. yüzyıldan itibaren Osmanlı modernleşmesinin kurumsal ve pratik anlamda belirginlik kazanmasıyla kültür ve sanat sahalarında yeni deneyimlerin yaşanmaya başladığı, görsel algı ve alışkanlıkların biçim değiştirdiği görülür.

³ Mustafa Cezar, müfredatında resim dersi olduğu bilinen ilk okulun Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn olduğunu, bu okuldan daha önce kurulan Mühendishane-i Bahr-i Hümâyûn'un ders programında resim dersi olup olmadığının kesin olarak bilinmese de birincil kaynaklarda yer alan bazı bilgilerden, teknik bilgilerin öğretilmesinde resimden faydalandığına dair çıkarımda bulunulabileceğini belirtmiştir (Cezar, 1971, s. 322).

⁴ Gravür, Londra Sefareti Katipliği ve Reîsü'l-küttâblık görevlerinde bulunan Osmanlı bürokratı Râif Mahmud Efendi tarafından III. Selim dönemi askeri reformlarını Avrupalılara tanıtmak amacıyla Fransızca yazılan *Tableau des nouveaux reglemens de l'Empire Ottoman* (1797) adlı kitapta yer almaktadır. Kitabın kapağında yazan ifade, eserin Mühendishane Matbaası'nda basıldığını göstermektedir. Osmanlı'da Batılı tarzda resimler içeren erken tarihli kitap örneklerinden olan eserde metne eşlik eden çok sayıda gravür bulunmaktadır. Cezar, Batı resminin, bir ifade vasıtası olarak bu kadar erken tarihli bir kitabın içerisine dahil edildiği ve Avrupalı gravür ustalarının Osmanlı'da istihdam edildiği için kitaba önem atfetmiştir (Cezar, 1971, s. 16-17).

Bu kısımda öncelikle 1851 yılına kadarki dönemde Osmanlı resim sanatı incelenecektir. Ardından, evrensel sergilerin düzenlendikleri dönemlerde Osmanlı resmindeki gelişmeleri takip edebilmek amacıyla sergilerin düzenlendikleri yıllar esas alınarak kronolojik bir sıralama takip edilecektir. Ayrıca, Osmanlı resim sanatının gelişimi değerlendirilirken, padişahların sanata yönelik yaklaşımları ve himaye politikalarının dikkate alınması önemlidir. Bu kapsamda, bu bölümdeki aktarımlar, padişahların hükümdarlık dönemleri de esas alınarak kurgulanmıştır.

1.1.1. 19. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Resim Sanatı

Sultan II. Mahmud (sal.1808-1839), yenilikçi görüşleriyle, özellikle de askeri alanda yürüttüğü ıslahatlarıyla tanınan bir Osmanlı padişahıdır. Onun saltanatı döneminde, 1826 yılında Yeniçeriliğin kaldırılması sonrası Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye adında yeni bir ordunun kurulması ile birlikte, orduya hizmet edecek tabip ve cerrahların yetiştirilmesi amacıyla 1827’de Mekteb-i Tıbbiye’nin kurulması ve orduya subay yetiştirmek amacıyla 1835 yılında Mekteb-i Harbiye’nin açılmasıyla, modern usuller ile askeri eğitim verilmesine dair İmparatorluk politikası sürdürülmüştür. Bu okullarda resim dersleri verilmesi öğrencilerin sanatsal beceri ve ilgilerinin gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır (Başkan, 1997, s. 42; Cezar, 1971, s. 354, 357; Özcan, 1997, s. 115; Sarı, 2004, s. 2).

1836 yılında İstanbul’a gelerek dokuz ay kadar kalan Julia Pardoe (1804-1862) Harbiye Mektebi’ni de ziyaret etmiştir. Pardoe (2021, s. 142), ülkeye dönüşü sonrasında yazdığı *The City of the Sultan and Domestic Manners of the Turks* adlı seyahatnamede, aralarında gerçekten yetenekli olanların da bulunduğunu düşündüğü öğrenciler tarafından yapılan ve ağırlıklı olarak askeri figürlerin betimlendiği çok sayıda resmi gördüğünü belirtmiştir.

II. Mahmud İmparatorlukta yenilikçi okullar açmanın yanı sıra Avrupa’ya eğitim almaları için öğrenci grupları göndermesiyle de eğitim sisteminde öncü uygulamalar gerçekleşmesini sağlamıştır. Askeri öğrencilerden Ferik İbrahim Paşa (1815-1891), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ve Hüsnü Yusuf (1817 -1861) 1835 yılında Avrupa’ya resim eğitimi almak üzere gönderilmiştir (Sevinç Kaya, 2011, s. 122). Yurda dönüşleri

sonrasında resim çalışmalarını sürdüren sanatçılardan Ferik İbrahim'in Sultan Abdülmecid (sal.1839-1861)'e resim dersleri verdiği ve padişahın portresini yaptığı bilinmektedir (Sevinç Kaya, 2011, s. 123).

II. Mahmud zamanında Avrupalı ressamlar Osmanlı'ya gelmeyi sürdürmüşlerdir. 19. yüzyıl başlarında İstanbul'a gelen Thomas Allom (1804-1872), William Henry Bartlett (1809-1854) ve Henry Aston Barker (1774-1856) gibi Avrupalı sanatçıların pek çok eseri, seyahatnamelerde basılmış, yerli ve yabancı ressamlar tarafından kopya edilmiştir. (Cezar, 1971, s. 34; Renda, 2003, s. 1119). Söz konusu yabancı sanatçıların gözlemlerini yansıtan bu resimler bir taraftan Avrupalı meraklı seyahatname okurlarına yazılı metinlerin haricinde daha somut bir aktarım sunarken, diğer yandan İmparatorluğun görsel kültürünü beslemiştir.

II. Mahmud zamanında Osmanlı resim sanatı uygulamalarının sürekliliğini gösteren bir başka alan ise padişah portreciliğidir. Diğer yandan bu dönemde üretilen padişah portrelerinin en önemli ayırt edici niteliği, kamusal dolaşıma girmiş olmalarıdır. II. Mahmud'un kendi portresini devlet dairelerine törenler eşliğinde astırmasının, dini hassasiyetler dolayısıyla olumsuz tepkilere neden olduğu anlaşılmaktadır. Padişahın portresinin törenler eşliğinde Bâb-ı Âli'ye götürülerek asılmasına dair bir dönem belgesi yayınlamış olan Mustafa Cezar ayrıca, Vak'anüvis Lütfü Efendi (1815-1907)'den bir alıntı paylaşır.

Padişahın resminin gönderilme ve asılmasında yapılan resmi tören sırasında, resmi övmek için söylenen sözlerin derecesinin, bununla bağdaşma sınırını aşması, halkça çirkin görünerek, o vakit epeyce itirazlara sebep olduğu gibi, Arabistan taraflarında da kötü etkileri görülmüştü.

Sultan Mahmud Han hazretleri ölünce bu resimler örtülmüş ve saklanmıştır. Sonraları resim yapma sanatı ilerleyerek resim çıkarmak adet hükmüne girmiş, dua ve övgülerle anılmadığından, kalpleri saflığın aynası olan kimseleri o derece gücenikliğe uğratmamıştır (Cezar, 1971, s. 38).

Pardoe (2021, s. 143, 490-493), padişahın portresini Maçka'daki Harbiye Mektebi'nin yanı sıra Üsküdar Selimiye Kışlası ve Taksim Topçu Kışlası'na astırmasına dair gözlemlerini detaylarıyla aktarır.⁵

Sultan III. Selim döneminden itibaren Osmanlı padişahlarının sipariş vererek yaptırdığı portrelerinde Batılı resim anlayışına uygun düşen üslup ve içerikte bir tarzın benimsenmesi, Osmanlı padişah imgelerinin yeni bir diplomatik ve siyasi işlev kazanması ile bağlantılı görülmektedir (Renda, 2000, s. 442). Bu portrelerde padişahların verdikleri pozlar ve giyim kuşamları ile reformcu kişiliklerine yapılan atıfların yanı sıra güç sembolizmine dair unsurlar dikkat çekicidir.⁶ Bu durum, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılda saray güdümündeki sanatsal üretimlerin belirleyici niteliğini anlamayı kolaylaştırır.

Sultan II. Mahmud sonrasında 1839 yılında tahta geçen Sultan Abdülmecid döneminde padişah portreleri üretilmeye ve padişah imgesinin gücünden politik ve diplomatik amaçlarla yararlanılmaya devam edilmiştir. Bu dönemde Avrupa başkentlerinde yer alan Osmanlı elçilikleri ile yabancı devlet hükümdarlarına padişahın portresi gönderilir.⁷

Osmanlı'da düzenlendiği bilinen en erken tarihli resim sergisi, Sultan Abdülmecid döneminde 1844 yılında Pera'da Belle Vue Oteli'nde açılmıştır. Sergide Londra'lı sanatçı T. Finn'in⁸ cam üzerine yaptığı minyatürler yer almıştır (Sinanlar, 2008, s. 53). İmparatorlukta bu yıllarda bir sergi düzenlenmesi, resim ile ilgilenen belirli bir sosyal kesimin varlığını gösterir. Bundan bir yıl sonra, 1845 yılında, Çırağan Sarayı'nda Sultan

⁵ Harbiye Mektebi'ni ziyaretinde Ermeni bir sanatçı tarafından yapıldığını belirttiği padişahın portresini gören Pardoe, portrenin üzerine bol işli bir örtü konulduğunu, altına ise Adalar, Marmara Denizi ve Boğaziçi'nin kocaman bir haritasının yerleştirildiğini aktarır (Pardoe, 2021, s. 143). Üsküdar'da askerlerin "Gavurlaşıyoruz, kafir oluyoruz" şeklindeki yakınmalarına muhatap olan padişahın bunun üzerinden henüz bir iki hafta geçtikten sonra bu kez Taksim'de bir tören ile portresini astırmasını oldukça cesur bir tavır olarak değerlendiren Pardoe, "Zat-ı Şahane'nin itinayla yeşil tüle sarılmış portresinin" bir kortej eşliğinde oldukça debdebeli bir şekilde getirilişini aktarır (Pardoe, 2021, s. 490-493).

⁶ Günsel Renda, Osmanlı'da 1800-1922 yılları arası dönemdeki padişah portrelerini incelediği çalışmasında, ele aldığı örnekleri ikonografik olarak incelemiştir. Konuyla ilgili geniş bilgi için bkz. Renda, 2000.

⁷ Cezar tarafından aktarılan devlet arşivi kaydına göre; 1847 yılında Paris'teki Osmanlı elçisi, elçilik binasına konulmak üzere padişahın resmini istemiştir. Elçi, Avrupa hükümdarlarının sefarethanelede portrelerinin bulundurulmasının yerleşik bir uygulamaya dönüşmesi nedeniyle Osmanlı sefarethanesine gelen ziyaretçilerde de bu yönde bir beklentinin olduğunu, aksi yönde bir durumun ise dini taassuba yorulacağını belirtmiştir (BOA. İ.HR. 42/ 2000, 25 Zilkade 1263 (4 Kasım 1847)'den akt. Cezar, 1971, s. 71).

⁸ Yapılan araştırmalarda, sanatçının tam adı ile doğum ve ölüm tarihleri belirlenememiştir.

Abdlmecid ile saray erkanının gezmesi iin Avusturyalı ressam Oreker (veya Odeker) adlı sanatının manzaralardan oluřan eserlerinin sergilenmesi, bu dnemde resim sanatının bir Osmanlı padiřahı nezdinde nem kazandıđına iřaret eder (Cezar, 1971, s. 72). İstanbul'daki sergileme deneyimleri 1849 yılında, Maka'da askeri đrencilerin eserlerinin yer aldıđı sergi ile devam eder. Kamuya aık sergi, Mekteb-i Harbiye resim đretmenleri Joseph Schranz (1803-1878) ve Msy Gus (1819-1904)'in destekleriyle Mekteb-i Harbiye ile Harbiye İdadisi đrencilerinin suluboya, litografi ve karakalem alıřmalarını kapsamıřtır. Serginin Sultan Abdlmecid tarafından da gezildiđi ve takdir grdđ bilinmektedir (Bařkan, 1997, s. 44; Yasa Yaman, 2012, s. 94).

Sultan Abdlmecid, yeniliki anlayıřının en nemli gstergelerinden olarak sanat ve kltr sahasında gelenekleri ařan tavrını ortaya koymuřtur. Padiřahın bu yaklařım tarzını gsteren uygulamalardan birisi, rgn devlet eđitimi kapsamındaki resim eđitimi desteklemesidir. 1847 yılında Mhendishne-i Berr-i Hmyun'un ve 1848'de Mhendishne-i Bahr-i Hmyun'un eđitim mfredatındaki deđiřiklikler, đrencilerin perspektif bilgisi ve Batı resim tekniklerine dair bilgi ve yeteneklerini geliřtirmeleri aısından nemlidir (Genel, 2021, s. 18; Renda, 1977, s. 26). te yandan, 1845 yılında đrencileri Mekteb-i Harbiye'ye hazırlamak zere daha alt eđitim kademesi olarak Askeri İdadiler kurulmuřtur (Cezar, 1971, s. 357). 1848 yılında ise Darlfnun (niversite) ve Darlmuallimin (đretmen okulu) aılmıřtır (Cezar, 1971, s. 358). Bunlar, modernleřme abası tařıyan Osmanlı'nın yeniliki vizyona sahip yeni bir kuřak yetiřtirme hedefini somutlařtıran kurumlardır. đretici kadrosunun ođunlukla Avrupalı eđitmenlerden oluřtuđu ve yabancı dil eđitimi verilen bu okulların mfredatına resim derslerinin de eklenmesi, devletin kltr politikasının eđitim sistemini ne řekilde biimlendirdiđini gsterir (Bařkan, 1997, s. 43; Cezar, 1971, s. 357).

1.1.2. 1851-1862 Yılları Arasında Osmanlı Resim Sanatı

1851 Londra sergisi ile 1855 Paris sergisi, Sultan Abdlmecid dneminde gerekleřmiřtir. Osmanlı'nın resim sergilediđi nc evrensel sergi 1862 Londra sergisi olup Abdlmecid dneminden sonra yapılmıřtır. Tezin bu kısmında, 1851 yılı ile 1862 yılı arası dnemde Osmanlı resmi ele alınacaktır.

Esasen, 1850’lerde Osmanlı sanat ortamında daha çok görünürlük kazanmış olan sanatçılar Avrupalı sanatçılardır. Abdülmecid döneminde İstanbul’a gelen Felix Ziem (1821-1911), Johann Schranz, Gaspard Fossati (1809-1883) gibi yabancı sanatçılar çoğunlukla İstanbul’u konu alan tasvirler çizmişlerdir (Cezar, 1971, s. 67). Bu dönemde İstanbul’a gelen ve Abdülaziz döneminde de çalışmayı sürdüren sanatçılardan bazıları tez kapsamında incelenen sergilere de katılmışlardır. Bu konuda 1.1.3. başlığı altında bilgi aktarılacaktır.

İstanbul’a gelen ressamlardan bir kısmı şehre yerleşerek burada uzun süre kalırken, bir kısmı kısa süreli ziyaretlerde bulunmuştur. Şehirde kısa süre kalan ressamlar genellikle Avrupa’da yapacakları Doğu temalı oryantalist resimler için ön hazırlık yaparak malzeme topladıktan sonra ayrılmışlardır. Ayrıca, saraya resim sunan yabancı sanatçıların nişan ve ihsan ile ödüllendirildikleri bilinse de tamamının saray ile ilişkili oldukları söylenemez (Germaner ve İnankur, 2002, s. 93). Gelen yabancı sanatçıların saray ile bağlantı kurabilmeleri ve takdim edilebilmeleri amacıyla kendi elçiliklerinden yardım sağladıkları bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 94).

Öte yandan 1851-1855 yılları arasında Antoine Calleja’nın eczanesi, Jacques Alléon’un dükkanı, Naum Tiyatrosu fuayesi gibi Pera’nın çeşitli mekanlarında, aralarında Harbiye Mektebi resim öğretmeni Schranz’ın da bulunduğu sanatçıların eserlerinin sergilendiği görülür. Bu dönemde İstanbul’da çok yaygın bir izleyici kitlesi olmamakla birlikte bu sergiler, sergileme pratiğinin ortaya çıkması ve sergi kültürünün gelişimi bakımından önem taşır (Sinanlar, 2008, s. 53-56).⁹

Örgün devlet eğitimi kapsamındaki resim eğitimini destekleyen Abdülmecid döneminde kurulan Mekteb-i Osmanî, öğrencilerin resim alanında eğitim almalarını sağlayan yukarıda değinilen eğitim kurumlarından bir başkasıdır. 1857 yılında Paris’te Fransız

⁹ Pera’daki sergileme faaliyetleri, sergi mekanları ve bu mekanlarda eserleri sergilenen sanatçılara ilişkin ayrıntılı bilgiler için bkz. Sinanlar, 2008.

Maarif-i Umûmiye Nazırlığı'nın himayesinde açılan ve 1864 yılına dek faaliyeti devam eden Mekteb-i Osmanî, müfredatında resim derslerine yer vermiştir.¹⁰

İmparatorluğun modern okullarında resim eğitimi alan öğrencilerin de tez kapsamında incelenen sergilerde çalışmaları yer almıştır. Bu sergilerden 1851 Londra sergisinde Sultan Abdülmecid dönemindeki İmparatorluk okulları öğrencilerinin çizim ve litografileri sergilenmiştir.

1.1.3. 1862-1876 Yılları Arasında Osmanlı Resim Sanatı

Tezin ilerleyen bölümlerinde de değinileceği üzere, Sultan Abdülaziz döneminde Osmanlı, 1862 Londra, 1867 Paris ve 1873 Viyana sergilerine güzel sanat eserleri de göndermiştir. 1876 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Philadelphia şehrinde düzenlenen evrensel sergiye katılma kararı Abdülaziz döneminde alınsa da Abdülaziz'in 30 Mayıs 1876 tarihinde ha'l edilmesi sonrasında tahta geçen Sultan V. Murad (sal. 30 Mayıs-31 Ağustos 1876)'ın kısa saltanat süresi ve ardından II. Abdülhamid'in saltanatının ilk ayları süresince sergi devam etmiştir. Diğer yandan tez kapsamında ele alınan 1863 Sergi-i Umumi-i Osmanî de Abdülaziz döneminde düzenlenmiştir. Bu kısımda, 1862 yılından 1876'a değin Osmanlı resmindeki gelişmeler ele alınacaktır.

Çoğunluğu Abdülmecid döneminde İstanbul'a gelmiş ve Abdülaziz döneminde burada yaşamayı sürdüren yabancı sanatçılar, üretimleriyle Osmanlı görsel kültürüne katkıda bulunmaya devam etmişlerdir. Tezin ilerleyen bölümlerinde de değinileceği üzere, bu sanatçılar arasında bulunan Amadeo Preziosi (1816-1882), Pierre Montani (1829-1887), Victor Marie de Launay (1822/1823- ?) ve Jean (Giovanni) Brindesi (1826-1888), 1863 İstanbul Genel Sergisi'nde eserleri sergilenen sanatçılardır.

Émile Charles Labbé (1820-1885), Montani, Marie de Launay, Mary Adelaide Walker (1820-1905) ve Preziosi 1867 Paris sergisine resimleriyle katılmışlardır. Osmanlı resim ortamında yer edinen yabancı ressamardan François-Claude Hayette (1838-1891) ve

¹⁰ Mekteb-i Osmanî'nin kuruluş amacı, eğitim yapısı ve faaliyetleri ile ilgili geniş bilgi için bkz. Şişman, 1986.

Luigi Acquaroni (1800-1896), 1873 Viyana sergisinde eserleri sergilenen sanatçılar arasındadır.

Abdülaziz döneminde, Avrupa'dan gelen sanatçıların görsel kültüre olan etkilerinin yanı sıra Batılı görsel ifade biçimlerini kullananlar arasında İmparatorluğun gayrimüslim tebaasından kişiler de yoğunluktadır. Bu gayrimüslim sanatçılar, Osmanlı'nın sanatsal kültürünün inşasında yer edinmişlerdir (Küçükhasaköylü, 2011, s. 165). Iphigénie Constance Marie Dupont-Zipcy (1840-1932), Oummet ve Paul Chachian 1863 İstanbul Genel Sergisi'ne resimleriyle katılan gayrimüslim sanatçılardır.¹¹ Iphigénie Dupont-Zipcy 1867 Paris sergisine de katılmıştır. Söz konusu sergide ayrıca Bedros Sirabyan (1831/1833-1898) ve Virginia Serviçen (?-1930)¹² adlı gayrimüslim sanatçıların resimleri sergilenmiştir.

Öte yandan bu dönemde Osmanlı resim sanatında Müslüman sanatçılar da çalışmalarıyla yer edinmiştir. Bu sanatçılardan birisi Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)'dır. Askeri okul mezunları arasından yetişen sanatçının sanat eğitimi almasında Sultan Abdülaziz'in önemli etkisi vardır (Sevinç Kaya, 2011, s. 126). Eğitim için Paris'te bulunduğu dönemde 1867 Paris sergisinde sergilenen eseriyle Osmanlı'yı temsil etmiştir (Cezar, 1971, s. 142). İstanbul'a dönüşü sonrasında Osmanlı sarayı tarafından destek görmüş ve yaver ressam olarak çalışmıştır¹³ (Sevinç Kaya, 2011, s. 126).

19. yüzyılın ikinci yarısında gerek sürdürdüğü resim çalışmalarıyla, gerekse kurumsal sanat eğitiminin en önemli atılımı olan Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlisi'nde yürüttüğü yöneticiliği ile Osmanlı sanat ortamının merkezinde yer edinen Osman Hamdi Bey (1842-1910), Abdülaziz döneminde düzenlenen evrensel sergilere katılan Müslüman sanatçılardandır (Eldem, 2010, s. 20). Osmanlı'da çeşitli üst düzey bürokratik mevkilerde

¹¹ Sergi yayınında, Oummet ve Paul Chachian adlı sanatçıların Ermeni kökenli oldukları belirtilmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 30, 157). Söz konusu sanatçılar hakkında başka bir bilgi edinilemese de Tezin ilerleyen kısımlarında, kimlikleriyle ilgili tarafımızca ileri sürülen varsayımlara yer verilmiştir.

¹² Sanatçının doğum yılı tespit edilememiş olup 1930 yılında öldüğü, *Le Stamboul*'da yayınlanan ölüm ilanından anlaşılmaktadır (Le Stamboul, 2 Şubat 1930, s. 3).

¹³ Askeri okul mezunu ressamlardan bazıları Sultan Abdülmecid döneminde yaver ressam sıfatıyla saraya alınmaya başlamıştır. Aynı uygulama Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid (sal.1876-1909) dönemlerinde de sürdürülmüştür. Padişah hizmetinde yaverlik yapan bu sanatçıların görevleri arasında saraya sundukları ressamlık hizmeti de bulunmaktadır (Öner, 1991, s. 106; Sevinç Kaya, 2011, s. 124).

bulunan babası İbrahim Edhem Paşa (1806-1893)'nın desteği sayesinde 1860 yılında Paris'e hukuk eğitimi almak üzere gönderilen Osman Hamdi, resme karşı duyduğu ilgi neticesinde Paris'te resim eğitimi almıştır (Cezar, 1971, s. 142; Eldem, 2010, s. 19). Mustafa Cezar (1971, s. 142), sanatçının Fransız Güzel Sanatlar Okulu École des Beaux-Arts'da derslere devam ettiğini, ayrıca Gustave Boulanger (1824-1888) ve Jean-Léon Gérôme (1824-1904)'un özel atölyelerinde resim eğitimi aldığını belirtmiştir. Eldem (2010, s. 114) ise Osman Hamdi'nin herhangi bir şekilde Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu'na kaydolmadığını, sanatçının Paris'te katıldığı resim sergilerinin neredeyse tamamında açık bir şekilde “Boulanger'nin öğrencisi” olarak tanıtılmış olduğunu, ancak bazı eserlerinde Gérôme'un etkisi olduğu söylenebilirse de onun atölyesinde eğitim aldığı konusunda hiçbir kanıt olmadığını belirtmiştir.

1867 Paris sergisinde resimleri sergilenen Osman Hamdi'nin 1867 yılında Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid (1842-1913) ile birlikte Paris'te bulunduğu bilinmektedir. Cezar (1971, s. 142), 1867 sergisinin düzenlendiği dönemde Paris'te bulunan bu üç sanatçının Osmanlı pavyonunun güzel sanatlar bölümünde bazı görevler almalarının ihtimal dahilinde bulunduğunu düşünmüştür. Tez kapsamında ayrıca değinileceği üzere Osman Hamdi 1873 Viyana sergisinde sergi komiseri olarak görev alarak sergilenecek eserlerin seçimi ve sergi organizasyonu ile ilgili sorumluluklar üstlenmiştir.

Görüldüğü üzere, ülke içindeki sanat ortamında olduğu gibi tez kapsamında incelenen sergilerde resimleri sergilenen sanatçılar arasında yabancı, gayrimüslim ve Müslüman ressamalar bulunmaktadır. Ayrıca tezin ilgili bölümünde değinileceği üzere 1863 İstanbul sergisinde Harbiye Mektebi öğrencilerinin tabloları sergilenmiştir. Dolayısıyla söz konusu katılımlar incelendiğinde, Osmanlı'da resim üretiminin beslendiği farklı kanalların izdüşümü takip edilebilmektedir.

Abdülmecid döneminde resim sergilerinin düzenlendiği bilinse de Abdülaziz döneminde sergicilik uygulamaları gelişim göstermiştir. Tez kapsamında ayrıca incelenmiş olan 1863 İstanbul Genel Sergisi, Osmanlı'nın sergicilik deneyimi açısından önemlidir. Sergide, daha önceki evrensel sergi uygulamalarından ilham alınarak ürünler için bir sınıflandırma sistemi oluşturulmuştur. Sanat eserleri de bu sınıflandırma sistemi içerisine dahil

edilmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 5). Ayrıca sergi mekanı içerisinde resim sergileri için özel bir alan tahsis edilmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 29).

Osmanlı evrensel sergilerde resim sergilerken, bir taraftan da ülke içinde sergi pratikleri sürdürülmektedir. Bu anlamda, Şeker Ahmed Paşa'nın 1873 ve 1875 yıllarında İstanbul'da tertiplelediği sergiler, resim sanatını harekete geçiren önemli organizasyonlardır. Sanatçının organize ettiği ilk sergi, kendisinin de hocası olduğu Sultanahmet'teki Mekteb-i Sanayi'de 1873 yılı Nisan ayı sonunda açılmıştır. Sergiye Tıbbiye Mektebi, Mekteb-i Sultani ve Mekteb-i Sanayi öğrencileri de resim çalışmalarıyla katılmışlardır. Ayrıca başkentin profesyonel yerli ve yabancı sanatçılarından bazıları portre, manzara ve natürmort türündeki eserleriyle sergiye katılmışlardır. 1875 yılı Temmuz ayı başında Dârülfünûn (Üniversite)'da açılan ikinci sergiye katılım daha çok olmuştur. Sergilenen eserlerden bazılarının, daha yakından incelemek için Sultan Abdülaziz tarafından saraya getirtildiği ve eser sahiplerinin ödüllendirildiği bilinmektedir. Bu sergide Pierre Désiré Guillemet (1827-1878)'in özel akademisinde eğitim alan öğrencilerin çalışmaları da sergilenmiştir. Dönemin sadrazamı ve üst seviye bürokratları tarafından gezilen ve ilgi gören her iki serginin organizasyon mantığında, Şeker Ahmed Paşa'nın Paris'te gördüğü eğitim sonrası İstanbul'a döndükten sonra yurt dışında edindiği deneyim ve görgünün büyük etkisi hissedilmektedir (Cezar, 1971, s. 395-403; Sinanlar, 2008, s. 58-60; Uslu Sinanlar, 2010, s. 14-16).

Resim sanatına karşı kişisel ilgisi ve yeteneği bulunan Sultan Abdülaziz, 1867 Paris Evrensel Sergisi'ne katılımı hususunda Fransız İmparatoru III. Napoléon (Charles Louis Napoléon) (1808–1873) tarafından şahsen aldığı daveti kabul ederek gittiği Avrupa'da Paris, Londra ve Viyana'ya yaptığı ziyaretler esnasında Batı kültür ve sanatına dair yerinde gözlemler yapmıştır (Renda, 2015, s. 413).

Abdülaziz'in Avrupa seyahati Batı görsel kültürüne aşinalığını artırmış ve dolayısıyla padişahın bu deneyimi, ülkeye dönüşü sonrasında güzel sanatlar alanındaki önceliklerini belirlemiştir. Padişahın yaverliğini yapan Şeker Ahmed Paşa'nın yoğun emeğiyle Paris'ten hocası Gérôme'un kayınpederine ait olan A. Goupil&Co. aracılığıyla Gérôme, Henri-Joseph Harpignies (1819-1916), Gustave Boulanger, Pierre-Auguste Cot (1837-

1883), Victor Huguet (1835-1902) gibi çoğunluğu Fransız olmak üzere dönemin ünlü ressamlarının bazı tabloları satın aldırılarak Dolmabahçe Sarayı'nda oluşturulan resim koleksiyonuna dahil ettirilmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 117).

Dönem sanatçılarından Charles-François Daubigny (1817-1878) ve Eugène Fromentin (1820-1876) ise İstanbul'a davet edilmiş ve sarayda resim yapmışlardır (Başkan, 1997, s. 40). Abdülaziz'in 1871 yılında İngiliz heykeltıraş Charles Francis Fuller (1830-1875)'e at üzerinde kendi heykelini yaptırması da, Avrupa seyahatinde kent meydanlarında Batılı hükümdarlar ve ileri gelen kişilerin heykellerini gören sultanın edindiği görsel deneyimlere dayandırılmaktadır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 99).

Sultan Abdülaziz 1867 yılındaki Avrupa seyahatinden daha önce 1863 yılında Batılılaşma reformları gerçekleştiren Mısır'a da bir seyahatte bulunmuştur. Mısır'a gittiğinde İskenderiye'de El-Tahrir Meydanı'na yerleştirilen Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın heykelini de gören Sultan'ın, Fuller'e atlı heykelini sipariş etmesinde bu seyahatinin de etkili olabileceği ileri sürülmüştür. Öte yandan şehirlerin önemli kamusal mekanları olan meydanlara yerleştirilen hükümdar heykellerinin aksine Sultan Abdülaziz atlı heykelinin Beylerbeyi Sarayı'nda muhafaza edilmesini uygun görmüştür (Germaner ve İnankur, 2002, s. 99).

Sultan'ın Avrupa seyahati sonrasındaki dönemde, resim sanatına ilişkin teşvik edici bakışını gösteren bir başka örnek olay ise padişahın portresini yapmak üzere 1865 yılında İstanbul'a gelen Fransız Ressam Guillemet'in 1874 yılında Osmanlı'nın İstanbul'un Pera semtinde ilk resim akademisini kurarken Abdülaziz'in sağladığı büyük destektir.¹⁴ Abdülaziz Guillemet'i ayrıca saray ressamı olarak da görevlendirmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 98; Thalasso, 1910, s. 11).

¹⁴ Adolphe Thalasso'ya (1910, s. 11) göre, Sultan Abdülaziz 1867 yılında çıktığı Avrupa seyahati sonrasında Osmanlı'da güzel sanatlara ivme kazandırma yönündeki anlayışının tesiriyle Guillemet'nin akademi açmasını teşvik etmiştir.

Daubigny, Fromentin ve Guillemet haricinde Abdülaziz'in sarayına davet ettiği başka Avrupalı sanatçılar da bulunmaktadır. Bunlar arasında bulunan İtalyan oryantalist sanatçı Alberto Pasini (1826-1899), Polonyalı ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884) ve Ermeni asıllı Rus ressam İvan Ayvazovski (1817-1900) padişahın siparişleriyle çok sayıda eser üretmişlerdir (Cezar, 1977, s. 96; Sevinç Kaya, 2019, s. 82).

Bu eserler arasında padişahın portreleri de bulunmaktadır. Örneğin; padişahın Guillemet tarafından yapılan 1873 tarihli portresinde (Görsel 2) Abdülaziz, 1871 yılında yapımı tamamlanan Çırağan Sarayı'nın balkonunda ayakta durmaktadır. Germaner ve İnankur, göğsünde takılı nişan ve madalyalarıyla üniforması içerisindeki Abdülaziz'in, saltanatı döneminde yaygın bir uygulama alanı bulan oryantalist mimarlığın en önemli yapılarından birisi olan Çırağan Sarayı'nın balkonunda, ardındaki cami görüntüsüyle birlikte bir Doğu dekoru içerisine yerleştirildiğini belirtmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 98-99).



Görsel 2: Pierre Désiré Guillemet, *Sultan Abdülaziz Portresi*
1873, 140 x 93 cm, TÜYB, Topkapı Sarayı Müzesi
Kaynak: Germaner ve İnankur, 2002, s. 97.

Sanatçılara portrelerini yaptırmaya önem veren Abdülaziz'in, portreleri ile oluşturulan görsel imgeleri evrensel sergilerde de yer bulmuştur. 1867 Paris sergisinde Şeker Ahmed Paşa ve Walker tarafından yapılan portreleri sergilenmiştir. Ayrıca, 1876 Philadelphia sergisinde Ludovic ve Vallauri adlı kişiler adına sergiye gönderilmiş olan portrenin Abdülaziz'in portresi olması olasıdır.

Diğer yandan, Osmanlı'nın Batı resmi ile tanışıklığının başladığı erken dönemlerden itibaren gayrimüslim ve yabancı kadın ressamın İmparatorluk topraklarında eserler ürettikleri bilinmektedir. Tezin ilerleyen kısımlarında değinileceği üzere, bu kadın sanatçılar arasındaki Iphigénie Dupont-Zipcy, 1863 İstanbul ve 1867 Paris sergilerine katılmıştır. Ayrıca Virginia Serviçen ve Mary Adelaide Walker, 1867 Paris sergisine katılan kadın ressamlardır.

1.1.4. 1876-1910 Yılları Arasında Osmanlı Resim Sanatı

Yukarıda da değinildiği üzere 1876 Philadelphia evrensel sergisine katılma kararı Sultan Abdülaziz döneminde alınmış olmakla birlikte, Abdülaziz'in tahttan indirilmesi sonrasında Sultan V. Murad'ın kısa süren saltanatı ve Sultan II. Abdülhamid'in saltanatının ilk ayları süresince sergi devam etmiştir. Ayrıca 1889 Paris, 1893 Chicago ve 1900 Paris evrensel sergileri de II. Abdülhamid döneminde gerçekleşmiştir.

Osmanlı'nın güzel sanatlar alanında son katıldığı evrensel sergi ise, II. Abdülhamid döneminde katılım kararı alınmakla birlikte, padişahın saltanatının son bulduğu 1909 yılından sonra gerçekleşen 1910 Brüksel Evrensel Sergisi'dir. Sergi, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi sonrasında yerine tahta geçen V. Mehmed Reşâd (sal.1909-1918) döneminde yapılmıştır.

Tezin bu kısmında, söz konusu sergilerin düzenlendikleri dönemlerde Osmanlı resim sanatı ele alınacaktır.

II. Abdülhamid'in uzun hükümdarlık süresi, Osmanlı'da resim sanatı alanında daha önceki dönemlerde gerçekleşen atılım ve gelişmelerin neticelerinin somut şekilde ortaya

çıkıldığı dönem olarak kabul görmektedir. Osmanlı'nın yeni yönetim merkezi olan Yıldız Sarayı içerisinde bir müzenin oluşturulması, Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlî'sinin açılması ve Müze-i Hümayûn idaresinin daha sistemli ve işlevsel hale gelmesi, II. Abdülhamid döneminde sanat ve kültürün kurumsallık kazanması bakımından önemli gelişmelerdir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 104).

Ziyarete açık Müze-i Hümayûn haricinde saray bünyesi içerisinde, sınırlı bir kesimin erişimine açılan müzenin koleksiyonları arasında, daha önceki padişahlara ait portreler ile padişahların resim koleksiyonları yer almaktadır. Padişah portrelerinin bir kısmı Hippolite Bertaux (1843-1928) ve Wilhelm Reuter (1828-1904) gibi Avrupalı sanatçılar tarafından, olasılıkla sarayda bulunan padişah portreleri örnek alınarak yapılmıştır. Asker resamlardan Halil Paşa (1852-1939) ve Hasan Rıza (1860-1912) gibi yerli resamlara saray siparişleriyle yaptırılan padişah portreleri de sarayın resim koleksiyonuna dahil edilmiştir. II. Abdülhamid'in günümüze ulaşan kendi portresi fazla sayıda değildir (Renda, 2000, s. 461-462).¹⁵

II. Abdülhamid döneminde yabancı sanatçılar ve Osmanlı sanatçıları tarafından saraya sunulan eserler saraydaki resim koleksiyonuna dahil edilmiştir. Ayrıca İstanbul'da düzenlenen sergilerden satın alınan yabancı sanatçılara ve Osmanlı sanatçılarına ait eserler de koleksiyona eklenmiştir (Köksal, 2019, s. 106). Resim koleksiyonuna, resmî davet ile saraya gelen yabancı sanatçılara padişahın siparişiyle yaptırılan tablolar da dahil olmuştur. Bu sanatçıların başında saray ressamı olarak atanan Fausto Zonaro (1854-1929) gelmektedir (Ersay Yüksel, 2017, s. 274).¹⁶ Yıldız Sarayı'nı gezme imkanı elde eden Amerikan Ortaelçisi Samuel C. Cox, dönem kaynaklarında kaleme aldığı anılarında sarayın oldukça geniş ve uzun olan kabul salonunun duvarlarında muhteşem yağlı boya tabloların asıldığını iletir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 118).

Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde yurt dışına resim eğitimi almak üzere öğrenci gönderilmesi ve İmparatorluğun modern okullarının müfredatına dahil olan resim

¹⁵ Edhem Eldem (2015s, s. 119-120), II. Abdülhamid'in portresi ile görünürlük sağlamak yerine, padişah tuğrası ve Osmanlı arması gibi başka araçlardan faydalanarak varlığını görünür kıldığını belirtmiştir.

¹⁶ II. Abdülhamid döneminde saray koleksiyonuna dahil olan resimlerin listesi için bkz. Köksal, 2019, s. 107-120

dersleri yoluyla ülke içinde alınan eğitimlerin haricinde, Guillemet'in ressam eşi Hélène Guillemet ile birlikte yönettiği özel akademisinde verilen eğitimler Osmanlı'da sanat eğitiminde kurumsallaşma öncesi süreci yönlendiren uygulama biçimleridir (Gençel, 2021, s. 39). II. Abdülhamid döneminin sanat ortamını etkileyen en mühim olaylarının başında 1882 yılında Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âli'sinin kurulması gelir. İmparatorluğun ilk resmî sanat okulu olan kurumun kurulmasında, ressam Osman Hamdi Bey'in büyük katkıları olmuştur (Gençel, 2021, s. 55).

3 Mart 1883'te açılan okulun müdürü Osman Hamdi Bey'dir. Paris akademileri örnek alınarak örgün sanat eğitimi veren kurum, güzel sanatlar alanında öğrencilerinin teknik anlamda yetişmelerini temin etmiştir (Gençel, 2021, s. 77). Okul, 1885 yılından itibaren düzenlediği yıl sonu sergileriyle öğrenci çalışmalarını kamuoyuna sunarak güzel sanatlara dair ilgi ve beğenilerin gelişmesine katkıda bulunmuştur (Gençel, 2021, s. 94).

Sanâyi-i Nefîse İmparatorluğun modernlik vizyonunun odağındadır ve imparatorluğun okuldan beklentilerinin yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Evrensel sergilerde Osmanlı'yı temsil edecek eserlerin gönderilmesi bu beklentilerin bir boyutunu teşkil eder (Gençel, 2021, s. 108). Mustafa Cezar (1971, s. 548-549), 1894 yılında Belçika'nın Anvers şehrinde düzenlenecek evrensel serginin güzel sanatlar bölümüne okul öğrencilerinin katılımına ilişkin Hariciye Nezareti ile okul yönetimi arasındaki resmî yazışmaların transkripsiyonuna yer vermiştir. Söz konusu yazılar incelendiğinde, okul yönetimi tarafından olumlu yanıt verilmediği görülmektedir.

Sanâyi-i Nefîse Mektebi öğrenci veya mezunlarından evrensel sergilere katılım tek bir kişiyle sınırlı kalmıştır. Tezin ilerleyen bölümünde de değinileceği üzere okul mezunlarından Şevket Bey (Dağ) (1875-1944), 1910 Brüksel Evrensel Sergisi'ne iki adet eseriyle katılmıştır (Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1910, s. 9). Evrensel sergilere Sanâyi-i Nefîse Mektebi öğrencileri arasından sadece bir kişi katılmış olsa da okul mezunları arasında Uluslararası Münih Sanat Sergileri (1909, 1913)'ne¹⁷ katılan sanatçılar bulunmaktadır (Gençel, 2021, s. 112).

¹⁷ Uluslararası Münih Sanat Sergileri, tarım, sanayi ve teknik alanlardaki ürünler ile sanat eserlerini birlikte içeren evrensel sergilerden farklı olarak sadece güzel sanat eserlerine ayrılmış uluslararası sergilerdir (Berksoy, 2020, s. 174).

Osman Hamdi, müzecilik, arkeoloji ve eski eserlerin korunması, güzel sanatlar eğitimi başta olmak üzere II. Abdülhamid döneminde İmparatorluğun kültür ve sanat alanındaki politika ve uygulamalarında yönlendirici, aktif ve sürükleyici bir aktördür. 1867 Paris Evrensel Sergisi'nin düzenlendiği dönemde, sevilen ve ilgi duyulan bir tema olarak Doğu temalı resimlerin bolca üretildiği Paris'te resim eğitimi alan sanatçı, ülkeye dönüşü sonrasında ürettiği eserlerde oryantalist tarza yakın görülen resimler yapmıştır. Osman Hamdi'nin bu çizgide görülen eserlerinin, Avrupalı oryantalist ressamların eserlerinden ayrı görülen yanı ise Doğu kültürü içerisinde yetişmiş bir sanatçı olarak kendi kültürel perspektifini resimlerine yansıtmasıdır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 300; Yasa Yaman, 2012, s. 136). Sanatçının 1893 Chicago Evrensel Sergisi'ne katıldığı *Cami Kapısında* adlı tablosu oryantalist tarza yakın eserlerindendir. Öte yandan, tezin ilerleyen bölümlerinde de değinileceği üzere, söz konusu tabloda betimlenen kadın figürlerin modernlik ile ilişkilendirilmesi, eserde farklı bir anlam katmanı oluşturmaktadır.

1867 Paris ve 1893 Chicago sergilerine sanatçı olarak katılan Osman Hamdi, tezin ilerleyen kısımlarında değinileceği üzere, 1873 Viyana sergisinde sergi komiseri olarak görev almıştır. Bu kapsamda, sergilenecek eserlerin seçimi ve sergi organizasyonu ile ilgili sorumluluklar üstlenmiştir. Ayrıca, söz konusu sergi kapsamında Osmanlı'nın kültürel kimliğini fotoğrafik imgelerden yararlanarak görsel olarak ortaya koymayı amaçlayan *Elbise-i Osmâniyye (Les Costumes populaires de la Turquie en 1873)* adlı yayının hazırlanmasında aktif şekilde çalışmıştır.

II. Abdülhamid döneminde evrensel sergilerin yanı sıra başkentte düzenlenen resim sergileri, Osmanlı sergi kültürünün gelişimine katkıda bulunmuştur. Şeker Ahmed Paşa tarafından Abdülaziz döneminde tertip edilen 1873 ve 1875 yılı karma sergilerinin üçüncüsü 1877 yılında II. Abdülhamid döneminde gerçekleşmiştir. Petits-Champs Tepebaşı Belediye Köşkü'nde yapılan sergi Şeker Ahmed Paşa tarafından organize edilen son sergidir. İmparatorlukta sergi kültürünün yerleşmesi açısından öncü rol oynayan bu sergilerden sonra başka karma sergiler düzenlenmeye devam edilmiştir. İngiliz sanatseverler tarafından kurulan *Artist of Bosphorus and Constantinople* (ABC Club), Osmanlıca adıyla Elifba Kulübü tarafından İstanbul'da 1880-1885 yılları arasında yapılan sanat etkinlikleri yerli ve yabancı çevrelerde ilgiyle izlenmiştir. Elifba Kulübü'nün

düzenlediği ve çoğunluğu uzun süredir İstanbul'da yaşayan Batılı sanatçıların eser sergiledikleri 1880 yılındaki ilk sergi, Tarabya'daki Rum Kız Okulu'nda düzenlenmiştir. 1881 ve 1882 yıllarında yapılan sergiler Pera'da Petits-Champs Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde, 1885 yılında yapılan sergi ise Tarabya Erkek Okulu'nda düzenlenmiştir. İngiliz elçilik heyetinin kulübün organizasyon komitesinde ağırlıklı bir yeri olduğu görülür. İstanbul'daki İngiliz elçiliğine bağlı Anglikan Kilisesi rahibi George Washington, Elifba Kulübü'nün teşekkülünde ön ayak olmuştur (Aslan, 2022, s. 72; Roberts, 2011, s. 130-131).

II. Abdülhamid döneminin geniş kapsamlı karma sergiler serisinin bir diğeri Paris salon sergilerinden ilham alınarak gerçekleştirilen salon sergileridir. 1901, 1902 ve 1903 yıllarında yapılan salon sergilerinin ilki, Sanâyi-i Nefîse Mektebi mimarlık bölümü hocası Alexandre Vallauri ile *Le Stamboul* gazetesi müdürü Régis Delbeuf (1854-1911)'un girişimiyle, Bourdon adlı bir Fransız tüccarın Beyoğlu'ndaki Pasaj Oriental'da yer alan konağında açılmıştır. Sanâyi-i Nefîse Mektebi hocalarının da aralarında olduğu yerli, yabancı ve Levanten sanatçıların eserlerinden oluşan sergide, oryantalist temaların ve izlenimci üsluptaki eserlerin yoğunlukta olduğu bilinmektedir. 1902 yılında düzenlenen ikinci salon sergisinde aralarında Salvatore Valeri, Warnia Zarzecki (1850-1930), Osgan Efendi (1855-1914), Halil Bey, Fausto Zonaro gibi dönemin etkin sanatçılarının eserleri sergilenmiştir. 1903 yılında son kez düzenlenen salon sergisine katılan sanatçılar incelendiğinde ilk iki sergiye nazaran sanat ortamında daha az etkin olan ve isimleri daha az duyulan sanatçılar oldukları görülür (Germaner ve İnankur, 2002, s. 104-105; Uslu Sinanlar, 2021, s. 341-342, 348, 355).

Bu dönemin büyük sergi organizasyonları olan karma sergiler haricinde yardım amaçlı düzenlenen sergiler ve kişisel sergiler de sanat ortamına hareket katmıştır. *Tebrotsasiradz Dignants Engerutioun* (Eğitimsever Kadınlar Birliği) adındaki kız çocuklarının eğitimini desteklemek ve kadın öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulan derneğin yararına Aralık 1881- Ocak 1882 tarihleri arasında Petits Champs Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde düzenlenen sergiye katılan yerli ve yabancı sanatçıların bazıları sergilenen eserleriyle, bazıları ise ayrıca bağışta bulunarak katkı göstermiştir. Öte taraftan, mağazalar, kiliseler, atölyeler, fabrikalar veya elçilikler gibi çeşitli sergi mekanlarında gerçekleştirilen ve

Şeker Ahmed Paşa, Le Comte Prétextat, Virginia Stolzenberg, Zonaro, Civanyan gibi sanatçılara ait kişisel sergiler, İstanbul'da sanat piyasasının belirli bir seviyeye ulaştığı hakkında fikir verir (Sinanlar, 2008, s. 63-80).

Evrensel sergilerde resimleri sergilenen sanatçılar arasında, ülke içinde düzenlenen söz konusu sergilere katılan ressamalar da bulunmaktadır. Örneğin; Virginia Serviçen 1880 ve 1881 Elifba Kulübü sergilerine katılmıştır (Cezar, 1971, s. 495, 500). Ayrıca 1882'de Tebrotzacer Derneği'nin düzenlediği sergiye katılan sanatçılar arasında sanatçının adı da geçmektedir (Le Stamboul, 2 Şubat 1882, s. 1). Walker da 1880 ve 1881 Elifba Kulübü sergilerine katılmış, 1882 yılındaki sergide jüri üyesi olmuştur. Ayrıca Tebrotzacer Derneği'nin 1882 sergisine katılarak eser bağışında bulunmuştur (Ağırbaş, 2019, s. 73, Cezar, 1971, s. 408 ve 497; Le Stamboul, 2 Şubat 1882, s. 1). Acquaroni ve Hayette, Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği 1877 sergisine katılmışlardır (Uslu Sinanlar, 2010, s. 12-13). 1881 Elifba Kulübü sergisine katılan Şeker Ahmed, 1901 ve 1902 yıllarında İstanbul Salon sergilerine de katılmıştır (Cezar, 1971, s.408, 421, 422).

II. Abdülhamid döneminde kadın ressamaların üretimleri sürmüştür. Kadın sanatçılar bu dönemde evrensel sergilere de katılmışlardır. Tezin ilerleyen kısımlarında da değinileceği üzere, 1889 Paris sergisine Iphigénie Dupont-Zipcy ile Virginie Papatian katılırken, 1893 Chicago sergisine Barones Hobe Paşa, 1900 Paris sergisine ise Noémie Capamagian (1853-1936) ve Léonie Loghadès (Tchoumakoff) (1856/1859-1938) katılmışlardır.

Evrensel sergilere katılan kadın ressamalar arasında Müslüman sanatçı olmaması dikkat çekicidir. Müslüman kadın ressamalar, II. Meşrutiyet'in ilanı (1908) ile birlikte Osmanlı sanat ortamına daha fazla dahil olmaya başlamışlardır (Okkalı, 2019, s. 53). Öte yandan, kamusal görünürlükleri sınırlı olmakla birlikte II. Abdülhamid döneminde Müslüman kadın sanatçıların isimlerinin yavaş yavaş duyulmaya başladığı görülür. Bunlardan Müfide Kadri (1889-1911), II. Abdülhamid döneminde yetişmiş ve genç yaştaki ölümü nedeniyle üretimlerini büyük oranda bu dönemde gerçekleştirmiştir (Canikli, 2005, s. 19-20).

Öte yandan, saray ressamı Zonaro'nun özel atölyesinden resim dersleri alan Mihri Müşfik Hanım (1886-1954) ve Celile Hanım (1888-1956) ile Valeri'den özel resim dersleri alan Vildan Gezer (1889–1974) sanat eğitim süreçleri II. Abdülhamid döneminde gerçekleşen ve II. Meşrutiyet'in ilanı sonrasında sanat çalışmaları daha aktif olan Müslüman kadın sanatçılardandır (Canikli, 2005, s. 17, 27, 28).

Osmanlı, II. Abdülhamid sonrasında tahta geçen Mehmed Reşad döneminde düzenlenen 1910 Brüksel sergisinde de resim sergileri gerçekleştirmiştir. 1910 Brüksel sergisi, Osmanlı'nın resim sergilediği son evrensel sergidir. Mehmed Reşad'ın saltanatının ilk yıllarında Osmanlı sanatının gündemindeki en önemli olay Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasıdır. 1909 yılında çoğunluğu asker kökenli ve Sanâyi-i Nefîse Mektebi mezunu sanatçılardan olan bir grup sanatçının, sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak üzere bir araya gelerek oluşturdukları dernek, Osmanlı şehzadesi sanatçı Abdülmecid Efendi (1868-1944)¹⁸ tarafından himaye edilmiştir. Zamanla üye sayısı artan dernek, 1911-1914 yılları arasında yayımladığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ile basın yoluyla sanat sorunları konusunda kamuoyu oluşturmaya çalışmıştır (Yasa Yaman, 2002, s. 139).

¹⁸ Sultan Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi, üretken sanatçı kimliğinin yanı sıra özellikle II. Meşrutiyet'in ilanı sonrası dönemde sanat hamiliği ve sanat eğitime dair verdiği desteklerle Osmanlı resim sanatı için önemli şahsiyetlerden birisidir. Abdülmecid Efendi'nin sanatçı kimliği ile ilgili geniş bilgi için bkz. Yağbasan, 2004 ve Ottoman Prince and Painter: Abdülmecid Efendi, 2004.

2. BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN RESİM SANATI İLE TEMSİL EDİLDİĞİ EVRENSEL SERGİLER

2.1. EVRENSEL SERGİLERDEKİ KÜLTÜREL TEMSİLLER

1851 Londra Büyük Sergisi'nin düzenlendiği 19. yüzyıl ortalarında, uluslararası ticaret ve rekabetin teşvik edilmesiyle ortaya çıkan evrensel sergilerin odaklandığı temel hedef ekonomik yararlar olsa da kültürel unsurların süreç içerisinde evrensel sergilerdeki ağırlığının arttığı görülür. Kültürel unsurlar, ülkelerin diğer ülkelerden farklılıklarını veya onlarla benzerliklerini ortaya koyabilmelerine yaradığından, hiyerarşiye dayalı güç ve iktidar ilişkileri kurma, meşruiyet, ittifak ilişkilerini temin etme ve sağlamlaştırma, gelişmişlik seviyesini görünür kılma gibi çok sayıda dış politika önceliği açısından işlevsellik taşımışlardır.

Diğer taraftan, evrensel sergilerde kültürel alanın en önemli unsurlarından olan güzel sanatlar, ülkelerin temsil politikalarında belirleyici olmuştur. Güzel sanatların evrensel sergilerdeki ağırlıklı önemi, dünyanın ikinci evrensel sergisi olan 1855 Paris Evrensel Sergisi'ni düzenleyen ve sonrasında evrensel sergilere ev sahipliği yapmayı sürdüren Fransa'nın güzel sanatlar alanında sahip olduğu birikimi yansıtmaya çabası ile yakından ilişkilidir.

Evrensel sergilerde sergilenen sanat eserlerinin -özelinde resimlerin- ve bu eserlerin sanatçıların, katılımcı ülkeleri kültürel anlamda temsil etmesi ne anlama gelmektedir?

Temsil kelimesi, İngilizce *representation* kelimesinin Türkçe karşılığıdır. *Representation* kelimesinin etimolojik kökeni, yeniden var kılma anlamındaki *re-presentation* kelimesine denk düşer. Dolayısıyla *representation*, yani temsil, o anda orada var olmayanı bir şekilde var kılmak demektir (Pitkin, 2014, s. 12). Sosyal bilimlerin kültür çalışmaları sahasında, önemli bir yer tutan bu kavramı irdeleyen Stuart Hall (2017, s. 23), temsil teriminin yaygın kullanımının “*bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması*” olduğunu belirtmiştir.

Hall (2017, s. 23, 27, 28); işaretler ve görüntüler gibi sembollerden yararlanan “dil”in anlamı ürettiğini ve bir kültürün üyeleri arasında aktardığını belirtir. Yazara göre, insanlar, zihinlerindeki kavramlar ve temsillerden yararlanarak dünyayı anlamlandırdığından, ortak bir kültürün paylaşılması insan topluluklarının ortak anlamlar üretmeleri ve dünyayı benzer şekillerde anlamlandırmalarıyla gerçekleşmektedir. Ortak kullanılan “dil” vasıtasıyla kavramlar temsil edilmekte ve bu sayede üretilen anlamlar yine “dil” sayesinde değiş tokuş edilmektedir. “Dil” terimini yazı ya da konuşma sistemlerinden daha geniş manada kullanan Hall, görsel imajlar, yüz ifadeleri ve mimikler gibi işaret işlevi gören ses, kelime, görsel ya da nesnenin de “dil” anlamına gelebileceğini belirtir. Kısacası Hall, insanlar, nesneler, olaylar ve soyut fikirler gibi “şeyler”in zihindeki karşılığının çeşitli işaretler ve göstergeler yardımıyla yani “dil” ile açığa çıkarılmasını sağlayan süreci “temsil” olarak adlandırarak, anlam üretiminin bu şekilde ortaya çıktığını ileri sürer. Dolayısıyla “dil yoluyla anlam üretilmesi” sürecinde temsili bir ilişki vardır.

Hall (2017, s. 31-32, 34, 81); dünyadaki nesneler, insanlar ve olayların kendi başlarına, doğaları gereği bir anlam taşımadıklarını, anlamın “dil” vasıtasıyla ve temsil yoluyla üretildiğini belirtmiştir. İnsanların içerisinde bulundukları kültürlerin birer üyesi haline gelmeleri, hangi göstergenin hangi kavrama karşılık geldiğini belirleyen kodları öğrenmeleri ve içselleştirerek kullanmaları yoluyla gerçekleşir. Öte yandan “dil” anlamı inşa ederek sabitlese de esasen anlam nihai olarak sabitlenmemekte ve zamanla dinamik bir süreç içerisinde değişmektedir. Kavramları açığa çıkaran işaretlerin neye karşılık oluşturduğuna dair kodlar bir kültürden diğerine değişiklik gösterdiğinden “bir kültürün zihniyeti veya kavramsal evreninden diğerine hareket edildiğinde” o kültüre ait kodları çözmeye ihtiyaç duyulmaktadır.

Sonuç olarak, aynı kültürel daire içerisindeki ve dolayısıyla ortak dili konuşan bireyler için belirli düşünme ve yaşama biçimleri yerleşik ve geleneksel hale gelmektedir. Farklı bir kültürel ortama giren bireyler için ise o kültürel ortama ait unsurları keşfetmek ve anlamlandırmak için bunu temin edecek temsil sistemlerinin varlığı önem arz etmektedir.

Bu bağlamda, evrensel sergilerdeki sergileme pratiğinin bir temsil sistemine dayalı olarak gerçekleştiği belirtilebilir. Sergiye katılım ülke bazlı gerçekleştiğinden, sergilenen

kültürel nesneler bakımından değerlendirildiğinde, bu nesneler ülke kültürlerini temsilen orada bulunan göstergeler ve işaretler olup bu nesneler vasıtasıyla sergilerde anlam/anlamlar inşa edilmektedir. Esasen evrensel sergiler, sıradışı ve doğal ya da insan eliyle üretilmiş çeşitli maddelerin bir dolapta bir araya getirildiği, dünyadaki ilginçliklerin şaşırtıcı birlikteliğini içeren, yani dünyadaki çeşitliliğin minyatür boyuttaki temsili olan “nadir eşya dolapları”na¹⁹ benzetilebilir (Lidchi, 2017, s. 197). Bu kadar çeşitli ve birbirinden farklı unsurların aynı mekanda sunulmuş olmaları, ziyaret edenler açısından zihinsel bir karmaşa oluştururken, aynı zamanda farklı kültürel kodları deşifre etme ve anlamaya dair ihtiyacı da gündeme getirmektedir.

Sergilenen kültürel nesneler ile bu nesnelerin sergilenme biçimlerini kültürel göstergeler olarak düşündüğümüzde, bunları Hall’ün kullandığı manada geniş anlamda “dil”in anlam oluşturma işlevini yerine getirmesini sağlayan işaretler olarak değerlendirmemiz mümkündür. Kültürel bir temsilin söz konusu olduğu bu sergilerin, ülkeler ile ilgili anlamlar inşa etme yoluyla ülkeler hakkındaki mevcut yargıların pekiştirilmesi veya değiştirilip dönüştürülmesi şeklinde neticeler oluşturmaları mümkündür.

Diğer taraftan, evrensel sergilerde kültürel temsillerin önemli bir boyutunu teşkil eden görsel sanat temsilleri, ziyaretçilere sunulan görsel imgelerdir. Roland Barthes (1980, s. 270-272, 275, 279); görsel imgeleri birer anlamlandırma sistemi olarak ele almıştır. Barthes, imgelerin, içerisinde farklı mesajlar barındıran katmanlı yapısını incelemiştir. Ona göre, bir görsel imgenin ilk bakışta verdiği mesajı alabilmemiz için yalnızca algılarımızla bağlantılı bilgileri kullanmamız yeterlidir. Oysa imgeler aynı zamanda, kültürel olarak kodlanmış mesajları da barındırırlar. Ayrıca imgenin hitap ettiği kişilerin kendi özgül durumları gereğince kişiden kişiye değişen çok sayıda yorum ve anlamlandırma şekli de oluşabilir. İmge, içerisinde çok anlamlılığı barındırmaktadır. Öte yandan çeşitli tekniklerle imgenin anlam çeşitliliğini sınırlamak mümkündür. Yani, imgelerin oluşturacağı çağrışımları ve yorumları yönlendirmek üzere çeşitli mekanizmalar üretilerek, yorum çeşitliliğinin yaratacağı karmaşa önlenmiş olur. Örneğin,

¹⁹ Nadir eşya dolapları (cabinet of curiosities / Wunderkammer), dünyanın çeşitli yerlerinden doğal ve egzotik nesneleri barındıran zengin koleksiyonlardır. Botanikçi ve bahçıvan John Tradescant ve oğlunun 17. yüzyıl başlarında İngiltere’de oluşturdukları koleksiyon, nadir eşya dolabı uygulamasını yaygınlaştırıp geliştirmiştir (Lidchi, 2017, s. 192).

bir reklam filminde görsel imgeyi desteklemek üzere slogan kullanılması, imgenin oluşturacağı çağrışımların sloganın içerdiği mesajda sabitlenmesini sağlar. Barthes’a göre, imgenin okuyucularını “önceden seçilmiş bir anlama doğru uzaktan kontrol eden” bu mekanizmalar, toplumda yerleşik ve doğal kabul edilen anlam biçimleri oluşturma yönünde bir işlevselliğe sahiptir.

Dolayısıyla, görsel imgelerin anlama şekilleri ortaya çıkarma yönündeki gücü, zihinde oluşturduğu çağrışımlar ile ilgilidir. Evrensel sergilerin ana katılımcı unsurlarının ülkeler olması, nesnelerin hangi ülke tarafından gönderildikleri bilgisine göre sergilenmeleri ve sergi kataloglarında ülke isimleri altlarında sıralanmaları, nesneler ile ülkeler arasında doğrudan bir bağ oluşturmuştur. Sergilerde ülkelerin varlıkları bu nesneler aracılığıyla ortaya konulduğundan, ülkelere dair izlenimler ve algıların biçimlenmesinde nesnelerin temsili özellikleri önem taşımıştır. Esasen bu temsili ilişkinin yalnızca nesneler üzerinden anlamlandırılması eksik bir değerlendirmedir.

Aynı temsil ilişkisini ülkeler adına sergilenen eserler bağlamında değerlendirdiğimizde, sergilenen eserlerin temaları, yararlanılan teknikler, üslup özellikleri, boyutları gibi niteliklerinin yanı sıra eserlerin sanatçıları, sergilendikleri mekanlar ve mekan içerisine nasıl yerleştirildikleri, başka nesneler ile aynı mekanı paylaşp paylaşmadıkları, eserlerin sayıları ve sergilenen tüm eserlerin sayısı içerisindeki oranları gibi pek çok faktörün dikkate alınması gereklidir.

Osmanlı İmparatorluğu, katıldığı evrensel sergilere ziraat aletleri, imalatatta yararlanılan makineler gibi sanayi üretimiyle alakalı ürünlerin yanı sıra tarım ürünleri, tekstil, halı ve kilim, silahlar, mobilya, müzik aletleri, seramik, porselen ve cam eşyalar, kuyumculuk örnekleri gibi ürünler göndermiştir (Memiş, 2015, s. 90, 104, 118, 129, 156, 198). İmparatorluk, katıldığı sergilerin tamamında olmasa da büyük çoğunluğunda görsel sanat ürünleri sergilemiştir. Osmanlı açısından, el sanatları ve zanaat ürünleri gibi geleneksel estetik zevke hitap eden ürünlerin haricinde, dönemin güzel sanatlar anlayışına uygun resim, mimari ve heykel alanlarındaki eserlerin evrensel sergilerde sergilenmesi, yenileşen İmparatorluğun kültürel görünürlüğüne bir boyutunu teşkil etmiş ve güzel

sanat eserleri üzerinden kurulan bu temsil, oluşturulmaya çalışılan imgenin araçsal gücüne katkıda bulunmuştur.

2.2. 1851 LONDRA BÜYÜK SERGİSİ (THE GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS, LONDON 1851)

Evrensel sergilerin ilki 1851 yılında Londra’da düzenlenen Londra Büyük Sergisi’dir. Dünya çapında uluslararası katılımlı büyük organizasyonlar olan evrensel sergilerin ortaya çıkması öncesi dönemde, ülke içi ekonomik canlanma, rekabetin temini ve ticaretin geliştirilmesi açısından fayda sağlayacağı düşüncesiyle ulusal sergi uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Ulusal sergilerden uluslararası sergilere uzanan gelişim sürecinin, zamansal olarak sanayileşme, emperyalizm ve sömürgeciliğin hız kazandığı 19. yüzyılın ikinci yarısı ile çakışması anlaşılabilir bir durumdur. Tek bir mekan içerisinde büyük bir dünya pazarı oluşturan evrensel sergilerin sunduğu olanaklar, mallar ve paranın küresel dolaşımının ve ticari hareketliliğin hız kazandığı bu dönemin ihtiyaçlarına cevap verebilir niteliktedir. Evrensel sergiler bu ekonomik boyutlarının yanı sıra farklı kültürel unsurların temas haline geçtiği ortamlar olmaları nedeniyle, dünya kültür tarihi içerisinde yakından incelenmesi ve anlaşılması gereken olgulardır. Öte yandan, modernleşme gayreti içerisindeki ve aynı zamanda Batı’nın, Doğu kültür dairesi içerisinde konumlandığı bir ülke olan Osmanlı bakımından evrensel sergilere katılım süreci, İmparatorluğun uluslararası arenada görünür hale gelme biçimlerinin çeşitliliğinin deneyimlendiği bir zemin oluşturmuştur.

2.2.1. 1851 Londra Sergisi’ne Gidilen Süreç: Dünyada İlk Ulusal Sergiler

Dünyanın ilk evrensel sergisi olarak kabul edilen 1851 Londra Büyük Sergisi’ni düzenleyen ülke İngiltere olsa da evrensel sergiler için ilham kaynağı ulusal sergilerin ilk düzenleyicisi Fransa’dır. 1798 yılında yalnızca üç gün açık kalan, daha çok aristokrat kesime hitap eden pahalı ürünler içeren sergi, Fransa’nın 19. yüzyılın ortalarına dek sürecek ulusal sergiler serisinin ilkidir. Fransa, ekonomik açıdan fayda sağladığını

düşündüğü bu ulusal sergileri elli yılı aşkın bir süre devam ettirecektir. 1801 yılında ikinci ulusal sergiye ilgi artmış ve serginin başarısı bir yıl sonra 1802’de yeniden bir sergi düzenlenmesiyle kanıtlanmıştır. Makineleşme ve buhar gücünün üretimde yaygınlaşmasıyla birlikte sanayileşmenin arttığı süreç boyunca katılımcı sayısı giderek artan bu sergiler serisi 1849 yılında düzenlenen on birinci sergi ile sona ermiştir. Bu tarihten iki yıl sonra, yani 1851 yılında Londra’da düzenlenen ve uluslararası katılımlı ilk evrensel sergiden itibaren uluslararası nitelikteki sergicilik uygulamaları başlayacaktır (Luckhurst, 1951, s. 414; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 4).

Fransa’nın ulusal sergilerinden ilham alan başka Avrupa ülkeleri de kendi ulusal sergilerini düzenlemeye başlamışlardır. İngiltere’de ulusal sergiler düzenlense de Fransa’daki kadar istikrarlı bir gelişim göstermemiştir. İngiltere’de bu sergilerin düzenleyicileri, ilgisizlik ve önyargılı itirazlar ile mücadele etmek durumunda kalmışlardır (Auerbach, 1999, s. 9; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 5). Yapılan itirazlar arasında, üretimlerinin çeşitliliği ve mükemmelliğiyle diğer tüm ulusları geride bırakacak İngilizlerin bu tür teşvik edici projelere ihtiyaç duymadığı da dillendirilmiştir (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 5).

23 Haziran 1828 tarihinde açılan İngiltere’deki ilk ulusal sergi Trafalgar Meydanı’nda yer alan *Royal Mews* (Kraliyet Ahırları)’da yapılmıştır. *Royal Mews*, sergi amacıyla gönderilen eserleri sergilemeye uygun olarak yeniden düzenlenmiştir (Auerbach, 1999, s. 9; Luckhurst, 1951, s. 414; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 5-6). Açılıшта okunan bildiride; Birleşik Krallık’ın ticaretine katkıda bulunacak serginin, üretimi teşvik etmesi ve karanlıkta kalan icatları açığa çıkarması açısından önemine değinilmiştir (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 5). Birleşik Krallık’ta düzenlenen ulusal sergiler 1833 yılına dek düzenli şekilde yıllık olarak düzenlense de sonraki yıllar sergilere olan ilgi azalmaya başlamıştır. 1844 yılına kadar geçen dönemde yeni demiryollarının inşası, makine üretiminde sağlanan ivme, ekonomi politikalarında serbest ticaretin üstünlüğü gibi koşulların varlığı, ülkede büyük bir sergi düzenlenmesine dair bir fikri olgunlaştırmıştır. Sanatı, üretimi ve ticareti teşvik etmek için kurulan *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce* (Sanat, Üretim ve Ticareti Teşvik Derneği), kuruluş amacına uygun şekilde, endüstriyel ürünlerin düzenli periyotlarda

sergilenmesi uygulamasını yeniden canlandırmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirmiştir. Dernek 6 Aralık 1844 tarihinde kendi dernek salonlarında bir ulusal sergi düzenlemiştir. Derneğin düzenlediği bu ilk sergi çok büyük çapta değildir, katılım ve ilginin azlığı nedeniyle Dernek Sekreteri Francis Whishaw (1804-1856)'ı hayal kırıklığına uğratmıştır. Ancak ilerleyen süreçte ulusal sergi uygulamalarının sürdürülmesinde öncü olmuştur (Auerbach, 1999, s. 9; Luckhurst, 1951, s. 414; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 9).

Derneğin, güzel sanatların sanayi üretimine uygulanmasını ve günlük yaşamda sıkça kullanılan ürünlerin estetik tasarımını teşvik yönündeki çabası, 1847 yılında düzenlediği "İngiliz İmalat ve Dekoratif Sanatlarından Seçilmiş Örnekler" adlı serginin yirmi bin ziyaretçi çekmesiyle sonuçlanmıştır. Derneğin yarattığı bu hareketlilik ilerleyen yıllarda da devam etmiş ve 1848 yılında düzenlenen sergiye ilgi artmıştır. 1849 yılında düzenlenen sergi ise üreticilerin katılım istekleri bakımından daha başarılı sayılmaktadır. Bu sergi ayrıca ilk makine modelleri ve icat sergisi olması bakımından önem taşımaktadır. Bu tarihten sonra sergilerin içeriğinin, kitle üretimi ve tüketiminin ivme kazandığı bir ekonomik ortamın ihtiyaçlarına daha uygun hale getirilmesi gereği gündeme gelmiştir²⁰ (Auerbach, 1999, s. 19; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 10).

2.2.2. 1851 Londra Sergisi Hakkında Genel Bilgi

Dernek üyeleri Henry Cole (1808-1882) ile Digby Wyatt (1820-1877) 1849 yılı ortalarında Fransa sergi uygulamalarını incelemek üzere Paris'e gönderildiklerinde, aynı yılın başlarında Fransa'da bir uluslararası sergi düzenleme önerisinin ortaya atıldığını öğrenerek ülkelerine dönmüşlerdir. Fransız sanayicilerin, yerli sanayiye uluslararası rekabete karşı koruma güdüsüyle yaklaşarak söz konusu tasarıya muhalif olmaları üzerine askıya alınan fikir, İngiltere'de uygulama olanağı bulmuştur. Böylece dünyanın ilk evrensel sergisini düzenleme fikri Fransa'nın olmakla birlikte ilk uygulayıcı ülkesi

²⁰ Auerbach (1999, s. 19)'a göre; "19. yüzyılın ikinci yarısına dek Britanya'da gerçek anlamda bir kitle tüketiminden bahsetmek mümkün değildir. Gazete basımının ve dolayısıyla reklamların artışı, demiryolu hatlarının yaygınlaşması ve üretim teknolojisindeki gelişmelerle birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha büyük miktarlardaki üretimlerin farklı pazarlara teslim edilmeleri kolaylaşmıştır."

İngiltere’dir. Dernek üyeleri önerilerini Buckingham Sarayı’nda gerçekleştirilen toplantıda Prens Albert (1819-1861)’e sunmuşlardır. Sanat ve bilimin endüstriye uygulanmasıyla, estetik açıdan incelikli Fransız endüstrisi ürünleri karşısında İngiliz ürünlerinin rekabet avantajı olmasını amaçlayan Prens Albert ürün çeşitliliğine açık bir sergi fikrini desteklemiştir (Auerbach, 1999, s. 9-14; Luckhurst, 1951, s. 421, 453).

Evrensel bir sergi düzenleme fikrinin İngiltere parlamentosunda görüşülerek kabul edilmesinin ardından bir komisyon kurularak çalışmalara başlanmıştır.²¹ Serbest ticaret politikası benimsemeye başlamış olan İngiltere yönetimi, uluslararası ticaret ve rekabetin teşvik edilmesi bakımından bu evrensel sergiye önem atfetmiştir. 1850 yılında yaptığı konuşmada yaklaşan sergiyi büyük bir heyecanla beklediğini belirten Prens Albert, bilimsel bilginin gelişmesi yoluyla doğa üzerinde hakimiyet kurma olanağı elde eden insanlığın evrensel bir birliğe doğru ilerlediğini vurgulamıştır (Luckhurst, 1951, s. 454; Gür, 2014, s. 4). Ülkeler arasındaki ticari sınırların kaldırılması ve ülkelerin birbirlerinin bilimsel birikimleri ile icat ve yeniliklerinden haberdar olmaları bakımından evrensellik iddiası ve vizyonu ortaya çıkan uluslararası sergiler, süreç içerisinde sosyal ve kültürel etkileşim ve alışverişlerin mekanları olacaklardır.

Auerbach (1999, s. 159), sergide Prens Albert’in evrenselci yaklaşımının yanı sıra milliyetçi ve dışlayıcı yaklaşımın da kendisine yer bulduğu görüşündedir. Serginin açılmasından bir süre sonra *Punch* dergisinde yayınlanan “Hyde Park’taki Mutlu Aile” başlığı ile yayınlanan karikatür (Görsel 3), ilk bakışta sergiye katılan ulusların neşeli birlikteliğini ve dostluğunu gösterse de dikkatle incelendiğinde, ön planda yer alan Avrupalılar ile sergi binasının içinde bulunan “egzotik Doğulular” arasındaki ayırma göndermede bulunur. Sergi binasının içinde ilkel denebilecek şekilde bir dansı icra eden “barbar uluslar”, onları dışarıdan dikkatle gözlemleyen Avrupalılar için adeta teşhir edilmektedirler. Bu bağlamda, Prens Albert’in yaklaşımı evrensel barışın sağlanması anlayışıyla özdeşleştirilebilse de bu bakış açısının dönemin güçlü devleti olan

²¹ Sanat Derneği’nin yönetimi altında hazırlanan raporların sunulmasının ardından Kraliçe, 3 Ocak 1850 tarihli *London* gazetesinde bir Kraliyet Komisyonu kurulmasını yayınlamaktan memnuniyet duymuştur. Komisyon’un, İngiliz kolonileri ve yabancı ülkelere gelen eserlerin krallığa en iyi şekilde nasıl getirilebileceği, önerilen serginin yeri ve genel yönetimi, ödüllerin niteliğinin belirlenmesi ve en tarafsız dağıtımın sağlanması için en iyi yöntemin belirlenmesi konusunda kapsamlı ve titiz bir araştırma yapması öngörülmüştür (The International Exhibition of 1862, 1862, s.17).

İngiltere'nin dünya hakimiyeti ve emperyalist politikalarının çerçevesinin dışına çıktığı söylenemez.

Daha önce seyahatnameler, sanat eserleri ve edebi kaynaklar yoluyla hakkında bilgi edinilen Doğu'ya ait unsurlar ve Doğulu insanlar ile ilk kez karşılaşma deneyimi sunan evrensel sergiler ziyaretçilerin ilgisini çok çekmiştir. Bundan dolayı 1851 yılı sergisinden sonraki diğer evrensel sergilerde bu ilgiyi tatmin etmeye yönelik olarak egzotik ve masalsı Doğu imgesi daha da abartılmış ve Doğu dünyası, kurgusal sahneler içerisinde Batı'ya sunulmuştur. Mimari unsurların bu sahnelere dekor sağladığı evrensel sergiler gittikçe, günlük yaşamlarını sürdürdükleri varsayılan işleri yaparken bu sahnelere dahil edilen, kendi yerel kostümleri içerisindeki insanların görsel sunumların nesneleri haline getirildiği antropolojik sergiler haline dönüştürülmüştür (O'Farrell, 2020, s. 66-67).



Görsel 3: Hyde Park'taki Mutlu Aile Karikatürü
Kaynak: 19 Haziran 1851 tarihli
Punch dergisinden akt. Auerbach, 1999, s. 60.

Serginin düzenlenmesi kararı verildikten sonra serginin düzenleneceği alanın seçimi konusunda tartışmalar yaşanmıştır. Londra'da düzenlenecek sergi için yeterli büyüklükte bir alan olarak Hyde Park ön plana çıkmıştır. Şehrin belirli bir sosyo-kültürel kesiminin

gündelik yaşamının önemli bir parçası olan parkın oldukça geniş katılımlı bir sergi için kalabalık bir kesimin kullanımına açılması ve alana bir sergi binası yapılması karşısında, gerek parkın tabii ortamının uğrayabileceği çevresel zarar, gerekse de büyük toprak sahipleri ve tüccar sınıfına mensup kişiler açısından parka atfedilen statünün azalacağı kaygısı bu karara karşıt görüşler ortaya çıkarmıştır.²² Öte yandan tüm itiraz ve muhalefete karşın Prens Albert'in önerisi doğrultusunda sergi alanı olarak Hyde Park seçilmiştir. Belirlenen sergi alanına, tasarımını Joseph Paxton (1803-1865)'un yaptığı ve cam duvarlarıyla şeffaf bir görünüm gösterdiği için *Punch* dergisinin 2 Kasım 1850 tarihli sayısında *Crystal Palace* (Kristal Saray) olarak isim verilen sergi binası inşa edilmiştir (Auerbach, 1999, s. 44-47, 52; Özçeri, 2014, s. 51; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 2).



Görsel 4: Kuzey-Doğu Yönünden Kristal Saray
Kaynak: Auerbach, 1999, s. 52.

Yapının tasarımı ve inşası için görevlendirilen Paxton, dönemin sanayi teknolojisi imkanlarına uygun şekilde taşıyıcı sistemde demirden yararlanmış, dış cephesi taş ve tuğla yerine cam paneller ile inşa edilen yapı, bu sayede zarif, şeffaf ve hafif bir yapı izlenimi uyandırmıştır²³ (Görsel 4). Uyandırdığı bu izlenim nedeniyle yapının sağlamlığı

²² Luckhurst, Hyde Park'ın sergi alanı olarak seçilmesine muhalefet eden *The Times* gazetesinin binayı küçümsemek için “dev sera” olarak lakap taktığını aktarır (Luckhurst, 1951, s. 446). Auerbach da belirli bir sosyo-ekonomik statüde olan kesimin sözcülüğünü yürüten *The Times* gazetesini, sergi alanı olarak Hyde Park'ın tercih edilmesine dair muhalefetin mecralarından birisi olarak değerlendirmiştir (Auerbach, 1999, s. 44).

²³ İlk modern binalardan sayılan Kristal Saray, endüstriyel tasarımın ve modernitenin doğuşunun başlangıcının işaretlerinden birisi olarak görülmektedir (Turan, 2009, s. 64). Sergiyi gezen Mehmed Rauf

konusunda meydana gelen endişelerin yatıştırılması için yapının inşası sırasında farklı aşamalarda çok sayıda test uygulanmıştır (Berlyn, P. ve Fowler, C. 1851, s. 27; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 24-25).

Yapının iç mekanında, paravanlar ile bölmelere ayrılan geniş tek bir salon sergi alanı olarak ayrılmıştır. Sergilerin sosyo-kültürel fonksiyonlarının gittikçe artmasıyla birlikte sergi alanının kullanımında katılımcı ülkelerin kendi sergi binalarının inşa edilmesi, daha sonraki evrensel sergilerde başlayan bir uygulamadır. 1851 Londra sergisinde ise ülke mimarilerinin temsil edilmesine dair bir öncelik yoktur (Çelik, 2005, s. 57; Ergüney, 2015, s. 228). Yapının transept bölümü İngiltere ve kolonileri, diğer kısımları yabancı ülkeler için ayrılmıştır.²⁴ Transept kısmının iki ucunda makineler ve hammaddeler yer alırken, daha göz önündeki bölümüne estetik olarak göze daha çok hitap eden mamul mallar ve güzel sanat üretimleri yerleştirilmiştir (Luckhurst, 1951, s. 445, 447; The International Exhibition of 1862, 1862, s. 26-27).

Sergiye ülke dışından katılım olduğu gibi sergi dolayısıyla ülke içinde de insan hareketliliği artmıştır. Serginin düzenlendiği Londra'ya şehir dışından gelen insan kalabalığının taşınmasında demiryolları ağı etkili ve faydalı olmuştur. Seyahat ve

(2021, s. 83-84), seyahatnamesinde yapıyı şu şekilde betimler (günümüz Türkçesi ile): “*Kemer şeklinde ince demir direkler ile araları demir çerçeveli camlarla inşa edilmiş olarak binanın bütün bölümleri çelik ve camdan meydana gelmişti. İçerideki mevcut eşyanın güneş ışığının etkisinden korunması için etrafına içten beyaz perdeler çekilmişti. Orta kısmına denk gelen iki büyük ağaç kesilmeyip binanın içine alınmıştı. Orta yerinde çok güzel bir fiske yapılmıştı. Zemin katın üzerinde kenarlarında demir parmaklıkları olan bir kat daha vardı.*”

Tanzimat döneminin ünlü devlet adamı Sadık Rıfat Paşa (1807-1857)'nın oğlu ve kendisi de önemli görevler üstlenmiş bir Osmanlı bürokrati olan Rıfat Paşazade Mehmed Rauf Bey (1829–1883) 1851 yılı Londra Evrensel Sergisi'ne giderken ve dönüşünde gezdiği Avrupa şehirlerine dair seyahat notlarını kendi el yazısıyla yazmıştır. Mehmed Rauf'un, seyahatnamesini 1852 yılı Şubat ayında tamamlamış olduğu, el yazması nüshaya düştüğü kayıttan anlaşılmaktadır. Notların ilk bölümünde yazar gezdiği şehirlere dair bilgiler vermiştir. Bu kısım, *Seyahatname-i Avrupa* adı ile matbu olarak yayımlanmıştır. Basımı yapılan bu nüshanın üzerinde herhangi bir yayın yılı, yeri veya matbaa bilgisi bulunmamaktadır. Mehmed Rauf, seyahat notlarının ikinci bölümünde, Avrupa devletlerinin sosyal düzeni ve devlet yapılarını anlatmıştır. Fikret Turan tarafından hazırlanan *Genç Tanzimat Paşazadesi Avrupa'da: Seyahatname-i Avrupa ve Avrupa Layihası* adlı kitapta el yazması metnin daha önce yayınlanmayan ikinci kısmı “Avrupa Layihası” başlığı verilerek, ilk yayınlanan *Seyahatname-i Avrupa* kısmı ile birlikte günümüz Türkçesine çevrilerek yayınlanmıştır. Kitapta ayrıca Osmanlıca transkripsiyonlu metin de yer almaktadır (Mehmed Rauf, 2021, s. 22-26).

Diğer yandan yapının iç dekorasyonunu yapan Owen Jones, Granada'da yer alan Elhamra Sarayı başta olmak üzere İslam mimari uygulamalarını modern teknolojik imkanlar çerçevesinde uyarlamıştır (Çelik, 2005, s. 177-179).

²⁴ Esasen bir kilise mimarisi terimi olan transept, yapının içerisindeki uzunlamasına bölmeler olan neflerden ortadaki nefi dik şekilde keserek haç şekli oluşturan enine nefdir (bkz. Hasol, 1979, s. 508).

konaklamanın büyük bir sorun yaratmaması, sergi yönetimi ve yerel komitelerin örgütsel çabalarının başarısını göstermektedir (Auerbach, 1999, s. 137).

Sergi 1 Mayıs 1851 tarihinde Kraliçe Victoria (1819-1901) tarafından Canterbury Başpiskoposu'nun dualarıyla ve devlet ricali, yabancı devlet temsilcileri ve din adamlarının hazır bulunduğu bir resmi açılış töreniyle açılmıştır (Luckhurst, 1951, s. 444). Yaklaşık 5,5 ay açık kalan sergi 11 Ekim 1851'de halka kapatılmıştır (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 30).

İlk gün 20 binden fazla kişi olmak üzere toplamda yaklaşık 6 milyon civarında kişinin ziyaret ettiği sergiye Avusturya, Belçika, Brezilya, Bremen, Şili, Çin, Danimarka, Mısır, Fransa, Almanya (Zollverein Devletleri), Yunanistan, Hamburg, Hannover, Hollanda, Lübeck, Meksika, Mecklenburg-Strelitz, Yeni Granada, Oldenburg, İran, Peru, Portekiz, Roma, Rusya, Sardinya, Schleswig-Holstein, Society Adaları, İspanya, İsveç, İsviçre, Tunus, Türkiye²⁵, Toskana ve Amerika Birleşik Devletleri davet edilmiştir (Özçeri, 2014, s. 51).

El emeği ağırlıklı üretim yapan küçük üretici ve zanaatkarlar ile büyük sanayi üreticilerini bir araya getiren sergi, aynı zamanda ürün çeşitliliğinin fazlalığı ve yeni icatlara yer vermesiyle farklı ülkelerden gelen katılımcıları ve ziyaretçileri için etkileşim olanakları sunmuştur.²⁶ Serginin tanıtımı için İngiltere'nin Manchester şehrinde düzenlenen toplantının duyurusunda, *“insan ırkının gelişimini ilerletmede kaçınılmaz olan toplumsal ve uluslararası uyumu teşvik etmek”* sergi amaçları arasında sayılmıştır (Auerbach, 1999, s. 91). Bu şekilde, ilerlemenin sağlanmasında dünya üzerindeki ülkelerin birlikte katkıları ve evrensel uyuma işaret edilmiştir. Bu bakış, serginin düzenlenmesinde öncü rolü bulunan Prens Albert'in yaklaşımı ile örtüşen bir perspektif içermektedir.

Sergi organizasyonunu kolaylaştırmak üzere bir sınıflandırma sistemine gidilerek sergilenecek ürünler dört bölüme, bölümler de toplamda otuz sınıfa ayrılmıştır

²⁵ Katalogda Osmanlı İmparatorluğu “Türkiye” olarak anılmıştır (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 28).

²⁶ Sergide el yapımı ürünler ile makine yapımı ve seri üretilen ürünler bir arada sergilenmiştir. Auerbach (1999, s. 97), bu tercihin, makineleşmenin henüz egemen olmadığı bir dönemi simgelediğini belirtmiştir.

(Auerbach, 1999, s. 92). Dört bölüm, Prens Albert'in önerisi gözetilerek Hammaddeler, Makinalar, Mamul Ürünler ve Güzel Sanatlar şeklinde belirlenmiştir (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 14).

Sergi Kraliyet Komisyonu tarafından bastırılmış olan yayında, evrensel sergilerin en erken tarihlisi olan bu serginin esas ve birincil amacı, “sergiye katılan ulusların sanayilerinin bir ürünü olarak nitelendirilebilecek her şeyin sergilenmesi” olarak sunulmuştur. Yayında belirtildiğine göre; bu ürünler, hammadde, makine imalatı ürünler ve el işçiliğine dayalı olan ürünlerdir. Sergilenecek ürünlerin sanayi ürünleri olarak belirlenmesi, güzel sanatların kabulünü engellememiştir. Ancak maddi koşullardan çok az etkilendiği düşünüldüğü için bağımsız bir sanat olarak değerlendirilmiş olan resim hariç tutulmuştur. Yayında bu kararın gerekçeleri ise şu şekilde belirtilmektedir: *“Bir yandan mimarlık ve heykel, detaylarının icrasında büyük ölçüde mekanik ustalığa bağlıdır; öte yandan güzel sanatlar, pek çok imalat dahıyla da yakından ilişkilidir. Gerçekten de, bazı nesnelerin hangi sınıfa veya rütbeye ait olduğuna karar vermek oldukça zor olabilmektedir, özellikle de sanayi ve zevki birlikte içeren üretim söz konusu olduğunda.”* (Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851, 1852, s. 1077). Böylece, mekanik üretim içeren ve daha işlevsel fonksiyonlara sahip olarak görülen mimarlık ve heykel üretimleri serginin kapsamına dahil edilirken, sanayi üretimi ile bağlantısız görülen resim, sergi kapsamının dışında bırakılmıştır.

2.2.3. Tanzimat Sürecindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun İlk Evrensel Sergi Deneyimi

Sanayisine ivme kazandırma gayreti içinde olan bir İmparatorluk olarak Osmanlı, ülke topraklarının verimliliğini göstermek, tebaasının tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki kabiliyetini kanıtlamak, padişahın ülkenin gelişmesi yolunda sarf ettiği gayreti ortaya koymak amacıyla sergiye katılmıştır (24 Zilkade 1266 (01 Ekim 1850) tarihli Ceride-i Havadis'den akt. Gür, 2014, s. 4). Sergi kataloğunun “Türkiye” bölümünde, Osmanlı İmparatorluğu'nun sergiye gönderdiği ürünlerin listesi yer almaktadır (Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations 1851, 1851, s. 1386-1400). Söz konusu liste incelendiğinde İmparatorluğun tarım, tekstil, maden ürünleri, halı ve el sanatı ürünleri

ağırlıklı olarak sergiye katıldığı görülür. İmparatorluğun eyaletleri olan Mısır ve Tunus da çok sayıda ürünle sergiye aktif bir katılım göstermiştir (Özçeri, 2014, s. 53).

İngiliz-Osmanlı diplomatik ve ticari ilişkilerinin gelişmesine vesile olacak bu evrensel sergiye katılımı için Kraliçe Victoria'nın yaptığı resmi davet Sultan Abdülmecid tarafından kabul görmüştür (Mehmed Rauf, 2021, s. 45; Turan, 2009, s. 65).²⁷

Nafia Nezareti Osmanlı'nın farklı bölgelerinden gönderilen ürünleri başkentte sergi için hazırlamıştır. Osmanlı ürünlerini Londra'ya taşıyan Feyz-i Bahrî adlı firkateynde Musurus Bey (1807-1891), Mustafa Paşa, Cemaleddin Paşa, Salih Efendi gibi üst seviye imparatorluk görevlileri de seyahat etmiştir (Turan, 2009, s.64).

The Times, Southampton'da firkateynden boşaltılan eşyaların, özel bir trenle Londra'ya taşındığı bilgisini vermiştir. Gazetede yazdığına göre firkateynin karaya yanaştığı gün çok sayıda insan, hem gemiyi hem de geminin güvertesindeki zengin ve gösterişli üniformalar giymiş çeşitli rütbelerdeki Türk subaylarıyla dolu manzarayı görmek için rıhtım iskelesine akın etmiştir. Gazete ayrıca, firkateynde bulunan askeri bandonun İngiliz Milli Marşı'nı da içeren konserinden övgüyle bahsetmiştir (The Times, 29 Nisan 1851, s. 6).

Londra'da sergilenecek ürünler firkateyne yüklenmeden önce imparatorluk ricali, elçiler, zanaatkarlar ve esnaf için kısa bir süreliğine İstanbul'da da sergilenmiştir. Sultan Abdülmecid sergiyi maiyetiyle birlikte gezmiş ve ürünleri incelemiştir.²⁸ (Empire Ottoman, 1863, s. 161; Gür, 2014, s. 4; La Turquie a l'Exposition Universelle de 1867, 1867, s. 12; Mehmed Rauf, 2021, s. 44; Özçeri, 2014, s. 51-52; Sarıkaya, 2010, s. 28). Gülname Turan (2009, s. 68), ürünlerin üreticilerinden ayrılması ile modern bir

²⁷ Mehmed Rauf (2021, s. 45) seyahatnamesinde Kraliçe Victoria'nın davetini şu şekilde aktarmıştır: “İngiltere kraliçesi, haşmetli Viktoria Hazretleri Osmanlı devletinde çıkan mallardan da gönderilmesi maksadıyla yüce padişahımıza müracaat etmiş, padişahımız da ihtişamlı Osmanlı devletinin bütün vali ve memurlarına mevzu hakkında hususi fermanlar göndererek memleketin birçok taraflarında bulunan mallardan gönderilmesini ve bunların evvela devletin ticarethane isimli deposunda toplanmasını buyurmuştu.”

²⁸ Evrensel sergiden önce İstanbul'da gerçekleştirilmiş olan sergiye dair haberler, 24 Zilkade 1266 (01 Ekim 1850) ile 21 Cemâziye'l-evvel 1267 (24 Mart 1851) tarihli *Ceride-i Havadis* gazetesinde yayınlanmıştır (akt. Gür, 2014, s. 51). Ayrıca Mehmed Rauf (2021, s. 45) İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gönderilen ürünlerin İstanbul'da ticarethane isimli depoda toplandığını belirtmiştir.

sergilemenin tercih edildiğini ve İstanbul'daki bu serginin Abdülmecid tarafından maiyetiyle birlikte gezilmesinin, Abdülmecid'in Osmanlı halkını modernleşmeye teşviki olduğu görüşündedir.

Sultan Abdülmecid'in tahta çıkışından kısa süre sonra ilan edilen Tanzimat Fermanı, II. Mahmud döneminde başlatılan reform çalışmalarının düzenleyici bir metinde yer alarak resmileştirilmesi anlamını taşımaktadır (Başkan, 1997, s. 40). Geleneksel bürokratik mekanizmanın yerine daha güçlü ve modern örgütlenmeyi hedefleyen Tanzimat döneminin en önemli karakteristik özelliklerinden birisi, Osmanlı idaresinde ağırlık merkezinin bürokrasi lehine değişmesidir (Zürcher, 2000, s. 78).

Bu dönemde Hariciye Nezareti'nin Babıâli bürokrasisi içerisinde rolü ve önemi gittikçe artmıştır. Avrupa dillerini bilen ve Avrupa kültürüyle daha yakın olan Hariciye bürokratları, İmparatorluğun dış ilişkilerinin yürütülmesinin yanı sıra idari, adli ve eğitim reformlarının başarıyla sürdürülmesinde oldukça aktif yer edinmişlerdir (Zürcher, 2000, s. 90). Osmanlı'nın katıldığı evrensel sergilerin organizasyonunda da, İmparatorluğun dış temsili ve diğer ülkeler ile ilişkilerin geliştirilmesi açısından Hariciye bürokratları etkin şekilde rol almışlardır.

Osmanlı'nın Londra konsolosu Zohrab Bey (Edward Zohrab), sergi komiseri olarak Osmanlı'ya ayrılan bölümün düzenlenmesinden sorumlu kılınmıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 161; Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations 1851, 1851, s. 1385). Sergi, Osmanlı'nın dış ilişkileri bakımından önem taşıdığından, serginin başlamasına yakın tarihlerde Osmanlı'nın Londra Sefareti'nde atama ile ilgili düzenlemeler yapıldığı görülür. Devlet arşivlerinde yer alan kayıta sergi nedeniyle yabancı devlet adamlarıyla iyi ilişkilerde bulunulmasını teminen Kostaki Bey'in (Musurus Paşa) Orta Elçi unvanıyla Londra Sefareti'ne tayin edildiği, Hariciye Nazırlığı'ndan Ziya Bey'in ise serkâtib olarak yanına verildiği belirtilmiştir (BOA. A.}AMD. 30/ 36, 19 Cemazeyilevvel 1267 (22 Mart 1851)).



Görsel 5: 1851 Londra Sergisi'nde Osmanlı Pavyonu'na Giriş

Kaynak: V&A Museum Koleksiyonu <https://collections.vam.ac.uk/item/O1467749/view-of-the-north-transept-watercolour-absolon-john/#object-details>

Erişim tarihi: 04.06.2025.

Sergide Osmanlı için ayrılan bölüm, sergi binasının transept kısmının kuzey doğu köşesine yakın ve İran ile Yunanistan'a ayrılan bölümlerin yanındadır (Görsel 5). (Turan, 2009, s. 70). Mimar Gottfried Semper tarafından tasarlanan Osmanlı bölümünde ürünler çoğunlukla duvarlara asılmış veya alıcıların ürünlere dokunmasını sağlamak üzere Türk çarşılarında olduğu üzere masaların üzerine yerleştirilmiştir (Görsel 6) (Turan, 2009, s. 70).

İngiliz kraliyetinin himayesiyle yayınlanan ve ressamlar tarafından çizilen sergi görsellerini içeren *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851* adlı yayında sergiye katılan ülkeler ve koleksiyonları hakkında bazı bilgiler aktarılmıştır. Yayın, İngilizlerden oldukça farklı örf ve adetlere sahip Osmanlıların sergiledikleri ürünlerin meraklı izleyicilerin büyük ilgisiyle karşılaştığını belirtmiştir. Yayında, Türklerin günlük yaşamlarına dair eşyaların yer aldığı serginin, yabancı bir kültürün daha somut şekilde gözlemlenebilmesine imkan tanıdığı ifade edilmiştir. Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu, geçmiş ihtişamının tersine, ekonomisi Avrupa ülkelerinden geri kalmış ve medenileşme gayretindeki bir ülke olarak değerlendirilmiştir (Dickinson's Comprehensive Pictures, 1852, s. 104).



Görsel 6: 1851 Londra Sergisi'nde Osmanlı Pavyonu'nun İçten Görünümü

Kaynak: Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, 1852, s. 102.

Tanzimat'ın ilanıyla *“asırlarca içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilan eden ve onun değerlerini açıkça kabul eden”* Osmanlı İmparatorluğu geri dönülemez bir değişim süreci yaşamaya başlamıştır. Başlangıçta saray çevresi ve Bâb-ı Âli bürokratları ile başlayan, zaman içerisinde daha geniş toplumsal kesimleri etkisi altına alan bu yenileşme süreci gündelik hayata dair sonuçlarıyla birlikte hissedilmeye başlanmıştır (Tanpınar, 1988, s. 129, 131). II. Mahmud tarafından Avrupa'ya eğitim amaçlı gönderilen öğrenciler Tanzimat'ın ilanı sonrası dönemde edindikleri yurt dışı deneyimi ve birikimiyle birlikte İmparatorluk topraklarına geri dönmüşlerdir. Diğer yandan yabancı dilde gazete, dergi ve kitaplar yurt içinde satılmaya ve okunmaya başlamıştır. Bunlar gibi farklı kanallar yoluyla fermanın ilanı sonrası süreçte Avrupalı etkinin Osmanlı'ya taşındığı görülür (Tanpınar, 1988, s. 143).

Tanzimat ile hızlanan Osmanlı Batı'ya yaklaşma sürecinde, kurumsal ve sosyo-kültürel anlamda pek çok açıdan Batı'dan ilham aldığı uygulamalar ile kendi gücünü revize etmeye çalışmıştır (Cezar, 1971, s. 66). 1839 yılında ilan edilen fermanın 12 yıl sonra Osmanlı'nın bir evrensel sergiye katılması, İmparatorluğun modernleşme vizyonunu ortaya koymak istediğini göstermektedir.

Evrensel sergiye katılmak üzere Londra'ya giden ve başka Avrupa ülkelerini de ziyaret eden Osmanlı bürokrati Mehmed Rauf (2021, s. 42-43) yazdığı seyahatnamede gezdiği

Avrupa ülkelerine dair izlenimlerini aktarmıştır. Yazar, kurdukları sosyal ve siyasi düzenler aracılığıyla elde ettikleri bilimsel ve sanatsal başarılar sayesinde geçmişte görülmemiş seviyede yüksek bir güce kavuştuklarını belirttiği Avrupa ülkelerinin sistemlerini, Osmanlı'nın ıslahat yaparak ulaşması gereken idealler olarak sunmuştur. Mehmed Rauf'a göre bu evrensel sergi sayesinde gelişmiş Avrupa medeniyetine ait sergilenen ürünler, sergiye katılan gelişmek isteyen ülkeler için ilham kaynağı olmuştur.

Avrupa hegemonyasına dayalı dünya düzeninin inşa edilmeye başlandığı bu dönemlerde Osmanlı İmparatorluğu'nu ayağa kaldırma hedefine dair çabalar, Osmanlı aydınlarının bir bölümünde Avrupa merkezli dünya düzeninin küresel meşruiyeti için formüle edilen evrensel uygarlık kavramına dair olumlu görüş oluşturmuştur. Öyle ki, evrensel uygarlık kavramının gereği olarak Avrupa'nın dünyanın geri kalanını "kendi uygarlık düzeyine çıkarmaya" dair vaadi olumlu karşılık bulmuş ve bu doğrultuda gerekli reformların başarıyla yürütülmesi sonucunda Avrupa merkezli bu yeni sistemin eşit bir üyesi olarak kabul görme fikri yerleşmiştir (Aydın, 2006, s. 204-206). Osmanlı'nın Londra'da düzenlenen ilk evrensel sergiye katılmaktaki istekli duruşu, yeni düzenin bir parçası olma hedefi ile uyumludur. Söz konusu durum daha sonraki evrensel sergiler açısından da geçerli olmaya devam edecektir.

2.2.4. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1851 Londra Sergisi'ndeki Resim Sergileri

Sergide, Hammaddeler, Makinalar, Mamul Ürünler ve Güzel Sanatlar olmak üzere dört bölümden oluşan ve her bölüm altındaki toplam 30 sınıfı kapsayan bir sınıflandırma esas alınmıştır (Auerbach, 1999, s. 93). Heykel ve mimari alanlarındaki güzel sanat eserleri "*Sculpture, Models, and Plastic Art*" başlığı altındaki 30. sınıfa dahil edilmekle birlikte resim sanatı alanındaki üretimler hariç tutulmuştur. Öte yandan sergiye dair dönem yayınında aktarıldığına göre, İstanbul'daki İmparatorluk okulları ve kolejlerinin öğrencilerine ait çizimler ve litografların sergilenmek üzere Osmanlı tarafından Londra'ya gönderildiği görülmektedir (Exhibition of the Works of Industry, 1852, s. 1077; Exhibition of the Works of Industry, 1851, s. 1399).

Tezin Birinci Bölümü’nde de aktarıldığı üzere Batılı anlamda İmparatorluğun ilk okulları olan Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayun ile Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun adlı askeri okulların müfredatında mesleki amaçlı teknik resim derslerinin verilmesiyle başlayan süreç, Osmanlı’da Batı tarzı resim yapma pratiklerine yerli sanatçıların katkısını destekleyen dinamiklerden biridir.

Devlet okullarının müfredatlarına resim derslerinin dahil edilmesini reformların kültürel alandaki yansımaları olarak ortaya koyan İlber Ortaylı (2017, s. 185), askeri okul mezunu asker ressam ve resim öğretmenlerini, Batılılaşma yoluna giren Osmanlı’da reformların ilk yürütücüsü toplumsal kesimler arasında görmüştür.

Öte yandan, Osmanlı modern eğitim kurumlarından öğrencilerin yaptıkları litografi ve çizimleri evrensel sergiye göndererek, gelişen teknik bilgi üzerinden modernleşmeye ya da ilerlemeye ilişkin bir temsil oluşturmuştur.

2.3. 1855 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855, PARIS)

2.3.1. 1855 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi

Londra’nın ardından ikinci evrensel sergi olan ve Fransa’nın Paris şehrinde düzenlenen 1855 Paris Evrensel Sergisi (*Exposition Universelle des produits de l’agriculture, de l’industrie et des beaux-arts*) 15 Mayıs-15 Kasım 1855 tarihleri arasında açık kalmıştır. 34 ülkenin katıldığı ve 5 milyonu aşkın kişinin ziyaret ettiği serginin açılışını Fransız İmparatoru III. Napoleon ve İngiliz Kraliçesi Victoria birlikte gerçekleştirmişlerdir. III. Napoleon sergi açılış konuşmasında, bu serginin Avrupa’nın tek bir aile haline gelmesine yapacağı katkıyı vurgulamıştır (Rewald, 1986, s. 15; Türkiye Fuar Albümü, 2012, s. 22).

John Rewald (1986, s. 15), sanayi, ticaret ve sanat alanında kendi gücünü, ilerlemesini ve geleceğe dair vizyonunu temsil eden bu evrensel sergi için Fransa’nın yorulmak bilmeden muazzam bir çaba harcadığını ve daha önce görülmemiş büyüklükte bir girişimcilik ruhuyla yeni bir dönem başlattığını belirtir. *The Times*’da çıkan bir yazıda, 1855 Paris

Sergisi'nde, 1851 Londra Sergisi'ne kıyasla ülkelerin endüstriyel gelişmelerinin daha iyi gözlemlenebildiği belirtilirken, Fransa'nın endüstri üretiminde ileri gelen ülkelerin başında olduğu ve lider konumdaki İngiltere'yi takip ettiği yorumu yapılmıştır (The Times, 5 Eylül 1855, s. 9).

Fransa'nın, İngiltere ile arasındaki rekabetin bir tezahürü olan Paris'te düzenlenecek evrensel sergiye titizlikle hazırlandığı ve sergi alanının mimari etkisine önem verdiği görülür. Sergi yapıları, Paris'in görkemli bulvarı *Champs-Elysees*'nin çevresinde konumlandırılmıştır. Tarım ve endüstri alanında sergilenecek ürünler için *Palais de l'Industrie* (Endüstri Sarayı) inşa edilmiştir. Güzel sanatlar alanında sergilenecek ürünler için ayrı bir yapının -*Palais des Beaux Arts* (Güzel Sanatlar Sarayı)- inşa edilmesi 1851 Londra Sergisi'nin düzenlendiği *Cyrstal Palace*'ın, sergilenecek ürünleri tek bir çatı altında toplayan tasarımının aksine, farklı bir sergileme fikrinin ortaya çıktığını gösterir (Çelik, 2023, s. 91-92; Germaner, 1991, s. 34; The Times, 5 Eylül 1855, s. 9).

Dikdörtgen planlı bir yapı olan Endüstri Sarayı dört tarafından çift sıra halindeki galerilerle çevrilmiştir. Çatısı cam ve demir malzemeden olan yapının konstrüksiyonu demirden meydana gelmiştir (Çelik, 2023, s. 93). Cephesi taş kaplı olan bina, anıtsal giriş kapısı haricinde oldukça sade bir dış görünüme sahiptir (Çelik, 2023, s. 94). Anıtsal kapısının tepesinde bulunan üçlü heykel grubunda, ortada ayakta bulunan figür Fransa'yı sembolize etmektedir. Fransa, yanlara açık ellerinde bulunan taçları, iki tarafında yerde yaslanmış şekilde oturan figürlerin başlarına takmak için uzatmaktadır. Fransa'nın iki yanında yer alan bu figürler endüstri ve sanatın sembolleridir. Böylece, heykel sanatının imkanlarıyla oluşturulan bu görsel dil ile her iki alanı taçlandıran serginin endüstri ve sanat alanlarındaki kapsayıcılığı vurgulanmıştır (Görsel 7) (Çelik, 2023, s. 97).



Görsel 7: 1855 Paris Sergisi Endüstri Sarayı'nın Anıtsal Giriş Kapısı
 Kaynak: <https://www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?t=471-exposition-universelle-de-paris-1855-palais-de-l-industrie>
 Erişim tarihi: 07.09.2025.

Fransa, 1855 Paris sergisinde güzel sanatların sergiye dahil edilmesi ile ilgili olarak İngiltere'den farklı bir tercih yapmıştır. Sanayi ürünlerine dair evrensel sergiye, zaten düzenlenmesi tasarlanan güzel sanatlar sergisini de ekleyeceğini beyan eden Fransa bu durumun, Paris'te düzenlenecek serginin 1851 Londra Sergisi ile arasındaki en önemli farkı ve özgün niteliği olduğunu ileri sürmüştür. 22 Haziran 1853 tarihinde yayınlanan *Güzel Sanatlar Evrensel Sergi Kuruluşu Hakkında Kararname* serginin temel ilke ve uygulamalarına dair düzenlemeleri içerir (Rapport sur l'Exposition Universelle 1855, 1857, s. 3). Söz konusu kararnamede, sanayideki gelişmelerin güzel sanatlardaki ilerlemelerle yakından bağlantılı olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca; o tarihe değin düzenlenen tüm sanayi ürünleri sergilerinde, sanatçıların eserlerinin yetersiz bir oranda kabul edildiği, sanayisi güzel sanatlara bu kadar çok şey borçlu olan Fransa'nın, yaklaşan evrensel sergide, sanatlara hak ettikleri yeri vermesi gerektiği belirtilmiştir. Bu doğrultuda, güzel sanatlar sergisinin evrensel sanayi sergisi ile aynı zamanda, Paris'te düzenlenmesine karar verilmiştir (Rapport sur l'Exposition Universelle 1855, 1857, s. 171).

Endüstri Sarayı binası, 1900 yılında Paris'te düzenlenen evrensel sergi için inşa edilecek yapılar olan *Palais du Centenaire* (Yüzüncü Yıl Sarayı), *Grand Palais* (Büyük Saray) ile

1900 Paris sergisinin ana kapılarının inşasına dek kullanılmış, ardından yıktırılmıştır (Çelik, 2023, s. 195). Endüstri Sarayı'nın sergilenecek ürünler için yetersiz kalacağını anlaşılmaması üzerine Seine Nehri kıyısındaki *Quai de Billy*'de hareket halindeki makineler için demir ve ahşap malzemenin bir arada kullanıldığı *Galerie des Machines* (Makine Galerisi) inşa edilmiştir. Yapı, serginin bitiminden hemen sonra yıktırılmıştır (Çelik, 2023, s. 98). Endüstri ürünleri ve makinelerin sergilendiği yapıların haricinde sadece güzel sanat eserlerinin sergilenmesine özgülenen Güzel Sanatlar Sarayı, Marbeuf Caddesi ile Montaigne Bulvarı arasında, Endüstri Sarayı'na yakın bir konumda inşa edilmiştir (Çelik, 2023, s. 99).

Serginin sınıflandırma sisteminde sekiz adet grup vardır. Her biri sınıflara ayrılmış ve toplamda otuz bir adet sınıf belirlenmiştir. Güzel sanat eserlerini içeren VIII. grupta yirmi sekizinci sınıf; resim, gravür ve litografi eserlerini; yirmi dokuzuncu sınıf, heykel ve madalya gravürlerini; otuzuncu sınıf ise mimarlık eserlerini içermiştir (Exposition Universelle de 1855, 1856, s. 709-710).

Güzel Sanatlar Sarayı'nda sergilenen resim, gravür, heykel, litografi ve mimariden oluşan 5.112 adet eserden 2.710 adeti Fransa'ya aittir. Montaigne Bulvarı tarafında girişi bulunan yapı içerisinde üç büyük salon vardır. İçerisinde Danimarka, İsveç, Norveç, Toskana, Amerika Birleşik Devletleri, Meksika, İsviçre, Baden Büyük Düküğü, Prusya, İspanya, Saksonya, Belçika, Hollanda, Peru, Meksika, Portekiz, Osmanlı İmparatorluğu ve Büyük Britanya gibi ülkeleri temsil eden sanat eserleri sergilenmiştir. Yapı içerisinde Fransa için oldukça geniş bir alan ayrılmıştır (Görsel 8). (Le Magasin Pittoresque, 1 Ocak 1855, s. 215; Maxime du Camp, 1855, s. 31-32).

Maxime du Camp (1855, s. 428), güzel sanatlar sergisinin Fransa kataloğunu incelemiş ve bazı tespitlerde bulunmuştur. Öncelikle cinsiyet dağılımına baktığında 990 adet sanatçının²⁹ sadece 80 adedinin kadın olduğunu, yani sanatçıların onda birinden azının kadın olduğunu belirtmiştir. Resimde 76, heykelde 2, gravürde 1 ve mimaride 1 kadın sanatçı bulunmaktadır. Fransa'nın yaşayan büyük ressamlarından olan Jean-Auguste-

²⁹ Fransa 990 adet sanatçı ile sergiye katılırken, 2.3.3.'de de bilgi verildiği üzere Osmanlı İmparatorluğu, 2 sanatçıya ait 3 eseri sergilemiştir.

1271 (5 Eylül 1855)). 1851 Londra sergisine kıyasla İmparatorluğun sergilediği ürünlerin sayısının çok daha fazla olduğu belirtilmektedir³⁰ (Empire Ottoman, 1863, s. 162; La Turquie a l'Exposition Universelle de 1867, 1867, s. 13). Endüstri Sarayı içinde bulunan Osmanlı pavyonu Tunus pavyonu ile yan yana yer almış ve İmparatorluğun çeşitli bölgelerinden gönderilen 2 bini aşkın ürün burada sergilenmiştir (Görsel 9) (Türkiye Fuar Albümü, 2012, s. 24).



Görsel 9: 1855 Paris Sergisi Endüstri Sarayı İçerisinde Osmanlı ve Tunus Pavyonları
Kaynak: *L'Illustration: Journal universel*, 11 Ağustos 1855, s. 105.

Sergiye halı, kumaş, ayakkabı, nakış işleri, maden işleri, deri işleri, gıda ürünleri, seramik işleri, mücevherat gibi ürün türlerinden üretimler gönderen Osmanlı, sergide 31 sınıfa ayrılan endüstriyel ürünlerden 12 sınıfına dahil ürünleri arasında 27 adet madalya ve 20 adet mansiyon ödülü almıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 162-164; La Turquie a l'Exposition Universelle de 1867, 1867, s. 13-14). Sergide verilen ödüller ile ilgili yayınlanan rapora göre, ipek ve kumaş sanayi ürünleri ve bazı el işçiliği ürünleri, İmparatorluğun madalya aldığı ürünlerden bazılarıdır. Bakır vazolar, giyim, ayakkabılar ve başlıklar, mansiyon alınan ürünlerdendir. (Exposition Universelle de 1855, 1856, s. 236, 389-390, 398, 428). Söz konusu raporda ayrıca; jürinin Osmanlı'dan gelen doğu kostümlerini özgün bularak etkilendiği belirtilmiştir (Exposition Universelle de 1855, 1856, s. 505). Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun sergide geleneksel üretim ve

³⁰ Kaynaklarda; sergi katalogları incelendiğinde bu sonuca varıldığı belirtilse de niceliksel bir veri sunulmamıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 162; La Turquie a l'Exposition Universelle de 1867, 1867, s. 13).

zanaat ürünleriyle öne çıktığı ve bu ürünlerin sergi jürisi tarafından ilgi gördüğü anlaşılmaktadır.

Öte yandan, dönemin Fransız basınında çıkan bir haber, Osmanlı ile ilgili Avrupa algısına dair fikir vermektedir. Haberde, tüm medeni ülkelerin sanayi ürünlerinin zenginliklerinin gösterildiği bu sanayi sergisine, Osmanlı'nın mütevazı şekilde katılımından bahsedilmiştir. Osmanlı, sürekli değişen ve yenilenen Avrupa'nın aksine, atalet içerisinde olması nedeniyle medeniyetten çok barbarlığa yakın bulunmaya ve telafisi mümkün olmayan bir çöküşe mahkum olan bir İmparatorluk olarak yorumlanmıştır (L'Illustration: journal universel, 11 Ağustos 1855, s. 106).

2.3.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1855 Paris Sergisi'ndeki Resim Sergileri

Tez araştırması kapsamında ulaşılan dönem yayınında Osmanlı'nın 1855 Paris serginde resim sergilediği belirtilmiştir (Maxime du Camp, 1855, s. 32). Söz konusu yayın, Osmanlı İmparatorluğu'nun sergiye 2 sanatçı ve 3 resim ile resim kategorisinde katıldığını belirtir (Maxime du Camp, 1855, s. 427). Ancak, sanatçıların kim oldukları veya hangi eserlerle katıldıklarına dair bilgi edinilememiştir

Resim alanında büyük bir katılım sağlamayan Osmanlı, güzel sanatlar alanına dahil olan mimari alanında, Pascal Artin'in, Kırım Savaşı'nda Fransa, İngiltere ve Osmanlı'nın ittifakını simgeleyen anıt projesini sergilemiştir. Söz konusu proje jüri tarafından mansiyon ile ödüllendirilmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 166). Uluslararası konjonktüre uyum sağlayan bir mimari temsil ile sergiye katılan Osmanlı ayrıca, sergi sona erdikten sonra sergideki ürünlerinin satılarak elde edilecek gelirin Kırım Savaşı'nda görev yapan Fransız askerlerine bağışlanmasını sağlamıştır (Türkiye Fuar Albümü, 2012, s. 24).³¹

³¹ Serginin düzenlendiği dönem, Osmanlı'nın İngiltere ve Fransa ile ittifak halinde Rusya'yla savaş halinde olması bakımından önem taşır. Bu ittifak yoluyla Avrupa'nın büyük ülkeleriyle doğrudan temas kuran Osmanlı, savaş henüz devam etmekte iken müttefiki Fransa'da 1855 yılında düzenlenen evrensel sergiye katılmıştır.

2.4. 1862 LONDRA ULUSLARARASI SERGİSİ (INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1862, LONDON)

2.4.1. 1862 Londra Sergisi Hakkında Genel Bilgi

Osmanlı'nın sanayi ve güzel sanatlar alanında katıldığı üçüncü evrensel sergi 1862 yılında Londra'da South Kensington'da düzenlenmiştir. Sergi, 1 Mayıs 1862-1 Kasım 1862 tarihleri arasında açık kalmış ve 6 milyon civarında ziyaretçisi olmuştur (Türkiye Fuar Albümü, 2012, s. 26).

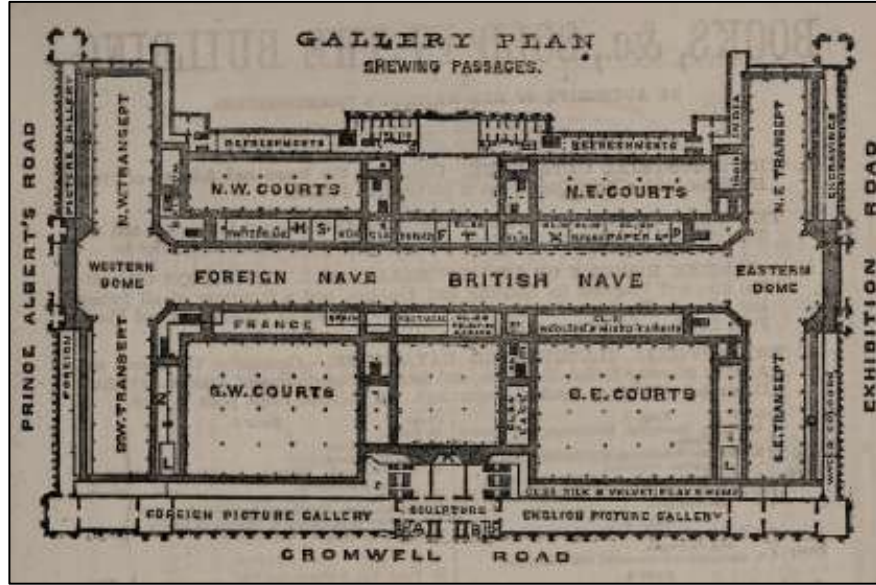
1862 yılında Londra'da ikinci kez düzenlenen bu sergide de 1851 Londra sergisindeki gibi Sanat Derneği etkindir. Derneğin Kraliyet makamına sunduğu sergi tüzük dilekçesi, onaylanmasının akabinde 14 Şubat 1861'de yürürlüğe girmiştir. Sergi komiserlerinin atanması ve sergi komisyonunun belirlenmesiyle sergiye dair hazırlıklara başlanmıştır. Komisyon üyelerinin aldıkları kararlar uyarınca sergi 1 Mayıs 1862 tarihinde açılacak ve sergi binaları Kraliyet Bahçıvanlık Derneği bahçelerine bitişik alanda inşa edilecektir. Sergilenmesi önerilen malların kabul edilebilir olup olmadığına sergi komiserleri karar verecektir. Sergi komiserleri, sergi sahibi yabancı ve sömürge ülkelerce atanan komisyonların onayı olmadan hiçbir ürün kabul etmeyecektir (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 49-50).

Sergi alanına inşa edilecek binalar, Kraliyet mühendisi Yüzbaşı Francis Fowke (1823–1865) tarafından tasarlanmıştır. Ana binanın bulunduğu alan, komisyon tarafından daha önce karara bağlandığı üzere Kraliyet Bahçıvanlık Derneği bahçelerinin hemen güneyindedir. Cromwell Yolu güney sınırını oluşturmakta, doğusunda Sergi Yolu, batısında Prens Albert Yolu bulunmaktadır. Sergi binası, gelecekteki sergiler de gözetilerek Kristal Saray'dan farklı bir tasarımla inşa edilmiş, dış cephesi tuğla duvarlar ile örülmüştür (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 128-129). Dolayısıyla daha kütleli bir görünüme sahip binada ürünlerin sergilenmesinde sorun yaşanmaması açısından yeterli aydınlatma sağlanmasına özen gösterilmiştir. Binanın Cromwell Yolu'na bakan ön cephesi güzel sanatlar sergileri için oluşturulan galerilere ayrılırken, kalan kısım endüstri sergilerine özgülüştür. Ayrıca hareketlerinin yaratacağı

titreşimler ve makine yağı kokularının uzak olması amacıyla hareketli makineler için ana sergi binasına ek bir bina inşa edilmesi uygun görülmüştür (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 50; The Perth Gazette and Independent Journal of Politics and News, 24 Mayıs 1861, s. 3).

Londra’da düzenlenen ilk evrensel sergi olan 1851 Londra sergisinde, heykel büyük ölçüde temsil edilen bir güzel sanat dalı iken, diğer sanat türleri fazla yer edinememiş; heykeller ise bağımsız bir bölüm oluşturacak şekilde değil, adeta binanın dekorasyon aracı gibi sergilenmiştir. 1862 Londra sergisi, güzel sanatların sergilenmesi bakımından 1851 Londra sergisinden farklı bir anlayışa sahiptir. 1862 Londra sergisinde güzel sanat eserlerinin sergilenmesi için ayrı bir alan ayrılmıştır. Ayrıca bu sergide; İngiltere’den ve dünyanın pek çok ülkesinden sanatçının resimleriyle katkıda bulundukları bir sanat ortamı oluşturulmuştur. Sergi, aynı zamanda ev sahibi İngiltere’nin sanat birikimine güçlü ve faydalı bir etkide bulunmuştur (The Perth Gazette and Independent Journal of Politics and News, 24 Mayıs 1861, s. 3).

Sergi binasının ana girişinin sağında ve solunda uzanan güzel sanat galerileri daha küçük galerilere ayrılmıştır. Galerilerde İngiltere ve sömürgeleri ile yabancı ülkelere tahsisli bölümler ayrı ayrı belirlenmiştir (Görsel 10 ve Görsel 11). Yabancı ülkeler için ayrılacak alanın iç düzenlemeleri ilgili ülkenin kontrolüne bırakılmıştır, ancak ülkeler tarafından kraliyet komiserlerine eserlerin isimleri, sanatçıları ve biliniyorsa üretim tarihi bilgilerini iletmeleri istenmiştir. Üstten aydınlatılan galerilerin yağlı boya tabloları, diğer galerilerin suluboya tabloları ve gravür gibi eserlere ayrılması, heykellerin ise ana galeride sergilenmesi uygun görülmüştür (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 108).



Görsel 10: 1862 Londra Sergisi Sergi Binası Kat Planı
Kaynak: International Exhibition 1862, 1862.

Sergi komisyonu tarafından güzel sanatlar sergisinde modern sanatın gelişimi ve mevcut durumunu gösterme amacı gözetildiğinden, İngiltere kendine ayrılan bölüm için halen yaşayan veya Mayıs 1762'den sonra doğan sanatçıların eserlerini sergileme kararı almıştır. İngiltere resim koleksiyonunda, kamu ve özel galerilerden sağlanmış eserlerin yanı sıra sanatseverler tarafından kendi koleksiyonlarından ödünç verilmiş eserlere yer verilmiştir. Koleksiyonda John Constable (1776-1837), William Turner (1775-1851), David Wilkie (1785-1841) gibi yakın zamanda eser üretmiş İngiliz sanatçıların tabloları bulunmaktadır. Serginin resmi kataloğunda, eser seçiminin titizlikle yapıldığı ve sergide toplam 1.400 adet resimden oluşan seçkin ve özenli bir koleksiyon meydana getirildiği ifade edilmiştir (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 5, 108-109).



Görsel 11:1862 Londra Sergisi Resim Galerisi
Kaynak: The International Exhibition of 1862, 1862, s. 108.

Daha önceki evrensel sergilerden edinilen deneyim doğrultusunda bu sergi için de ürünler kategorilere göre sınıflandırılmıştır. Sergide 4 ana bölüm oluşturularak her bölüm toplamda 40 adet sınıfa ayrılmıştır. Güzel sanat eserleri 4. bölümde ve 37-40. sınıflara dahil edilmiştir. 37. sınıf mimari eserler, 38. sınıf yağlı boya ve suluboya resimler ve çizimler, 39. sınıf heykel, model, kalıp oyma ve oyma baskı işleri, 40. sınıf ise gravürlerden oluşmaktadır. Her sınıf bazında uluslararası bir jüri oluşturulması ve yabancı ülke komisyonlarının, temsil edildikleri sınıf bazında bu uluslararası jüriler için aday gösterme hakkına sahip olması uygun görülmüştür (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 51).

2.4.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1862 Londra Sergisi'ne Katılımı

Sergiye davet edilen ülkelerden Osmanlı İmparatorluğu, sergiye katılımın doğuracağı mali yük nedeniyle başlangıçta çekimser kalsa da tarım, sanayi ve sanat alanlarında ilerleme gösterildiği konusunda yabancı ülkelerin şüpheye düşmesine mahal verilmemesi adına sergiye katılmaya karar vermiştir (BOA, İ..MMS., 24/1044, 29 Recep 1278 (30

Ocak 1862)’den aktaran Önsoy, s. 203). Bu da Osmanlı’nın dış ülkeler nezdindeki algı yönetimi bakımından evrensel sergilere verdiği önemi göstermektedir (Şirin, 2017, s. 195).

Osmanlı, gıda ürünleri, el sanatı ürünleri, tekstil ve tarım ürünleri ağırlıklı olmak üzere 787 adet katılımcının 25 sınıfa dahil ürünlerini dahil etmiştir. Katılımcılardan bazıları 11 sınıfa ait ürünleriyle 83 adet madalya ve 44 adet mansiyon ödülü almıştır (Önsoy, 1983, s. 204-205).³² Devlet arşivinde yer alan bir kayıttan, serginin Kraliyet Komisyonu sekreterinin, Osmanlı’nın Londra elçisinden, Osmanlı’ya tahsis edilen alanın yeterli olup olmadığı veya tahsis edilen alanın ne oranda kullanılacağı hakkında bilgi talep ettiği anlaşılmaktadır (BOA, HR.SFR.3, 58/14, 8 Zilkade 1277 (18 Mayıs 1861)). Dönem yayınları, 1862 sergisinde Osmanlı’ya tahsis edilen alanın, 1851 sergisinde tahsis edilen alanın en az iki katı büyüklüğünde olduğu bilgisini aktarmaktadır (Empire Ottoman, 1863, s. 166; La Turquie a l’Exposition Universelle de 1867, 1867, s. 14).

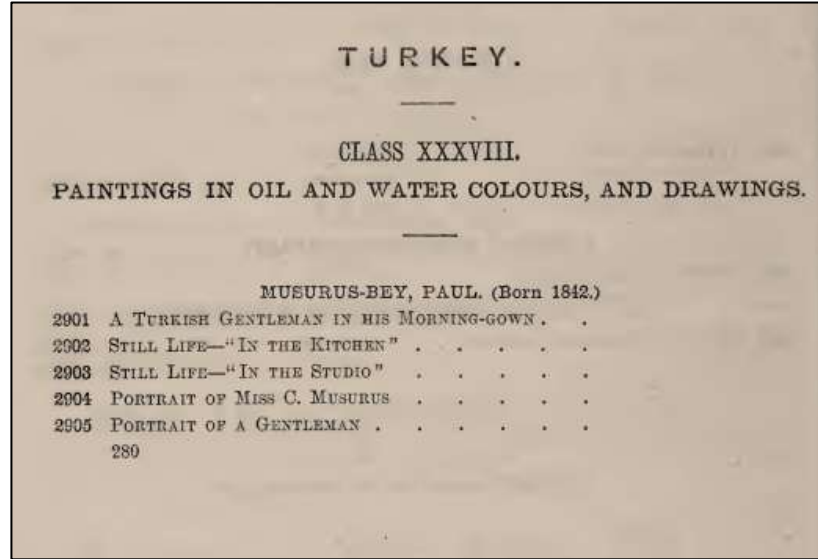
Osmanlı ürünlerinin sergiye gönderilmesiyle ilgili işlemleri yürütmek üzere Ticaret Müsteşarı Server Efendi başkanlığında bir komisyon oluşturulmuştur (29 Ramazan 1278 (30 Mart 1862) tarihli *Ceride-i Havadis*’den akt. Önsoy, 1983, s. 203). Osmanlı ürünlerinin sergilenmesiyle ilgili görevli ve yetkili kılınan sergi komiseri ise aynı dönemde sadrazam olan Mehmed Fuad Paşa (1814-1869)’nın oğlu Nazım Bey’dir (Empire Ottoman, 1863; Türkiye Fuar Albümü, 2012, s. 40).

2.4.3. Osmanlı İmparatorluğu’nun 1862 Londra Sergisi’ndeki Resim Sergileri

Osmanlı adına güzel sanatlar alanında sergiye katılan sanatçı, Paul Musurus (1842-1927) adında genç bir ressamdır. Serginin resmi kataloğunda yer alan bilgiye göre 5 adet eserle sergiye katılmıştır. Portre ve natürmort eskizlerinden oluşan eserler *A Turkish Gentleman in His Morning-gown* (Sabahlığıyla Bir Türk Beyefendisi), *Still Life-“In the Kitchen”* (Natürmort – “Mutfakta”), *Still Life- “In the Studio”* (Natürmort – “Atölyede”), *Portrait of Miss C. Musurus* (C. Musurus Hanım’ın Portresi) ve *Portrait of A Gentleman* (Bir

³² Bu 11 sınıfa dahil ürünler; gıda maddeleri, içecekler, bitkisel ve hayvansal hammaddeler, tütün mamulleri, boyacılık maddeleri, silahlar, tekstil, dantel ve nakış işleri, müzik aletleri, kürk ve deri ürünleri ile giyim ve ayakkabıdır (Önsoy, 1983, s. 205-206).

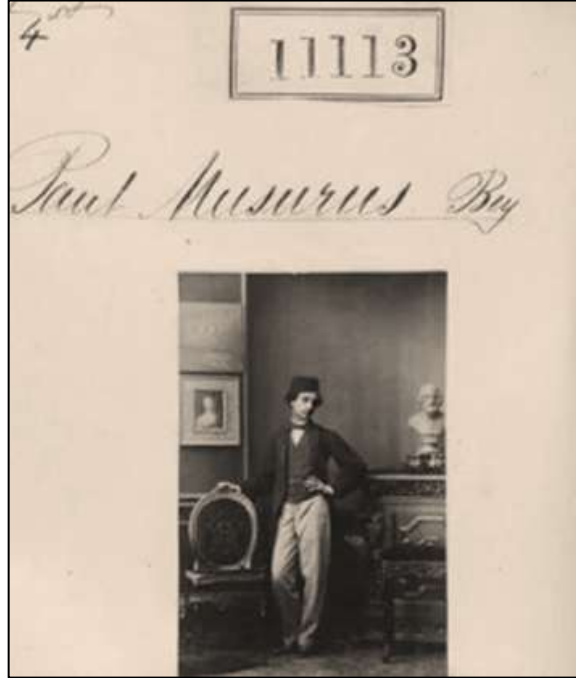
Beyefendinin Portresi) isimleriyle kayıtlıdır (Görsel 12) (The International Exhibition of 1862, 1862, s. 122; International Exhibition 1862, 1862, s. 280).



Görsel 12: 1862 Londra Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçısı
Kaynak: International Exhibition 1862, 1862, s. 280.

Paul Musurus, 1851 yılından beridir Osmanlı'nın Londra sefaretinde elçilik görevinde bulunan Rum asıllı Osmanlı vatandaşı Constantin (Kostaki) Musurus (1807-1891)'un oğludur (Görsel 13) (Gücüm, 2008, s. 100; Kardaş, 2023, s. 58). Paul Musurus'un kendisi de Londra sefaretinde bazı resmî görevler yürütmüştür. Ressam kimliği yanı sıra şair olan Paul Musurus, Avrupa kültürüyle aşina büyümüş ve ayrıca aile ortamının sağladığı sosyal ve ekonomik imkanlar sayesinde entelektüel bir kişiliğe sahip olmuştur (Kardaş, 2023, s. 63). Bryanston Square'da bulunan Osmanlı sefaret binası, sıklıkla düzenlenen davet ve balolar sayesinde, Londra'nın üst sınıf mensuplarının uğrak yerlerinden birisi olmuştur. (Kuneralp, 1970, s. 423). Osmanlı elçisi Constantin Musurus'un oğulları, Osmanlı kültürüne sahip bir aileden gelmelerine karşın, Avrupa'yı referans alan yaşam ve düşünüş şekillerini benimseyerek yetiştirilmişlerdir. İstanbul hakkında çok az bilgiye sahip oldukları, hatta babalarının neslinde daha yaygın olan Yunanca isimleri Pavlaki ve İstefanaki yerine bu isimlerin Avrupa dilindeki karşılıkları olan Paul ve Stephan'ı kullanmayı tercih ettikleri dikkate alındığında daha Batı eksenli bir yaşam tarzı içerisinde oldukları anlaşılmaktadır (Les Musurus, 2015, s. 21). Bu anlamda Osmanlı'nın, İmparatorluk ile kültürel aidiyet ilişkisi zayıf olan ve Avrupa görsel kültürü ile doğrudan

irtibatlı bir sanatçı tarafından temsil edilmesi, evrensel sergilerde koşulların gerektirdiği farklı temsil tercihleri ile karşı karşıya kalındığını göstermektedir.



Görsel 13: Paul Musurus'a Ait 4 Ağustos 1862 Tarihli Fotoğraf

Kaynak: National Portrait Gallery

<https://www.npg.org.uk/collections/search/person-list.php?search=sas&firstRun=true&sText=paul+musurus>

Erişim tarihi: 12.02.2026.

Osmanlı'nın Londra elçisinin oğlu olan Paul Musurus'un, sergi düzenleme komitesi ile doğrudan irtibat sağlayabilme imkanına sahip olması, sergiye katılımında kolaylık teşkil etmiş olabilir.³³ 1862 yılı evrensel sergisinden bir yıl sonra 1863 yılında İstanbul'da düzenlenen Sergi-i Umumi'de resimleri sergilenen sanatçıların ve eserlerinin sayısı dikkate alındığında, 1862 Londra sergisi için Osmanlı topraklarından katılım sağlayabilecek sanatçıların var olduğu muhakkaktır. Öte yandan serginin gerçekleştirildiği şehir olan Londra'da yaşayan bir sanatçının evrensel sergiye Osmanlı adına katılması pratik bir karar olarak değerlendirilebilir.

³³ Osmanlı Londra elçisi Constantin Musurus, evrensel serginin organizasyonu ile ilgili sorumluluklar üstlenmiştir. Devlet arşivlerinde bulunan bir hariciye belgesine göre, Constantin Musurus Londra'dan İstanbul'a gönderdiği yazı ile sergi kraliyet komiserleri tarafından resmi katalogda yayımlanmak üzere katılımcı listesi ve kısa açıklamalarının gönderilmesinin istendiğini bildirmiştir (BOA, HR. İD, 1217/13, 26 Cemazeyilahir 1277 (09 Ocak 1861)).

2.5. 1867 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867, PARIS)

2.5.1. 1867 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi

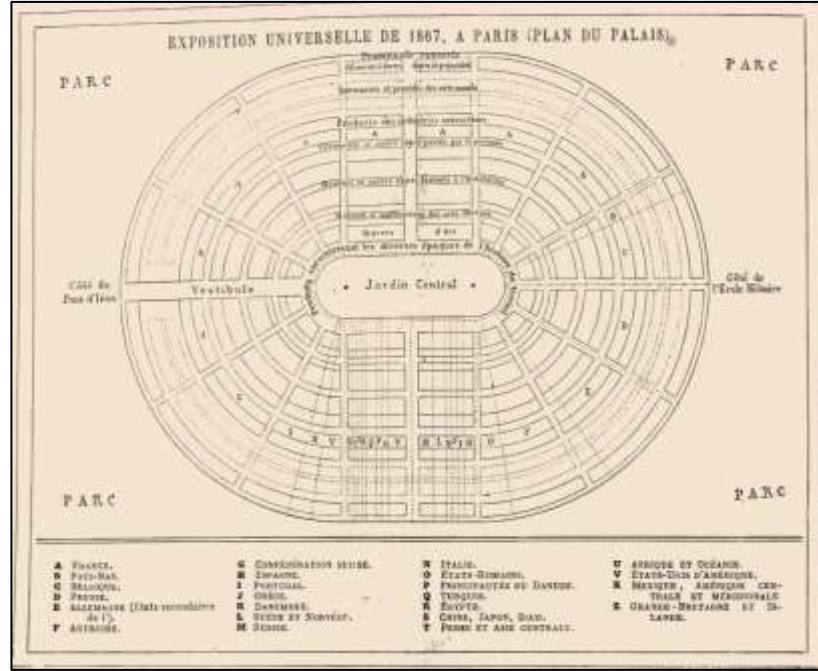
1855 yılında düzenlenen evrensel sergiden 12 yıl sonra Paris 1867 yılında ikinci kez bir evrensel sergiye ev sahipliği yapmıştır. 31 Ekim'e dek yedi ay boyunca açık kalan sergiyi 11 milyon civarında kişi ziyaret etmiştir. Fransa yönetiminin kurduğu İmparatorluk sergi komisyonu, Fransız katılımcıların kabulüne karar vermekle yetkili olmuştur. Yabancı ülke katılımcıları ise bu komisyona bağlı başka bir komisyon aracılığıyla kendi ürünlerinin kabulünü sağlamışlardır. Ayrıca her ülke, sergideki organizasyon ile ilgilenen bir sergi komitesi ile sergi komiseri yetkilendirmiştir (Koçunyan ve Kuneralp, 2020, s. 23; Sarıkaya, 2010, s. 32).

3 Nisan 1867 tarihinde açılan sergi, eski bir askeri tatbikat alanı olan ve sergi için geniş bir açıklık sağlayacak *Champ de Mars*'ta düzenlenmiştir (Koçunyan ve Kuneralp, 2020, s. 22). Alanda, Sergi Sarayı (*Palais du Champ de Mars*) ve özel davetliler veya resmî heyet için ayrılmış, halka kapalı bir bahçe olan *Jardin Reserve* yer almıştır. Sein Nehri kıyıları ve Sein Nehri üzerindeki Billancourt Adası üzerine kurulu alan da sergi alanına dahil edilmiştir (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 10).

Champ de Mars içerisinde Sergi Sarayı'nın çevresinde, ülkeler de kendilerine ayrılan alanlarda yapı inşa etmişlerdir. Dönemin sergi yayınında, daha önce hiç bu kadar geniş bir parkın bir sergiye ev sahipliği yapmadığı ve bu park içerisinde farklı ülkelere ait yapıların bir arada bulunduğu belirtilmektedir (L'Exposition universelle de 1867 illustrée, 1867, s. 466). Zeynep Çelik (2005, s. 58) de iki kısımlı bu düzenlemenin 1867 Paris sergisinin bir özelliği olduğunu ve bütün milletlere kendilerini mimari bakımdan sunma fırsatını vermenin, bu sergideki ana hedeflerden olduğunu belirtmiştir. Çelik ayrıca, 1867 Paris sergisinden itibaren sergi alanlarının tasarımının değiştiğini ifade etmiştir. Ona göre bu tasarım; ana sergi binasının bulunduğu, eksen ve simetri bakımından *Beaux-Arts* tarzında bir alan ile çevresindeki park ve bahçelere serpiştirilmiş binaların pitoresk bir düzenlemesini kapsayacak bir yapı kazanmıştır.

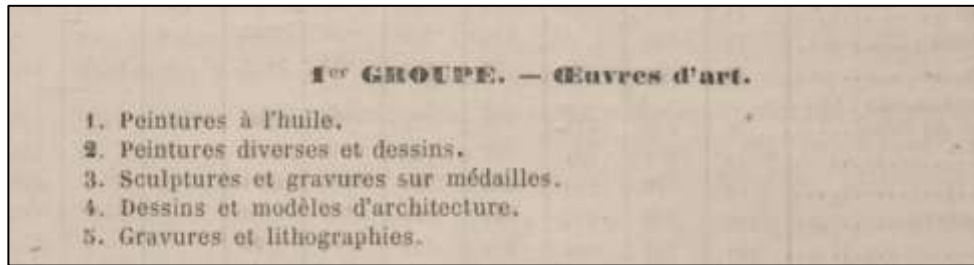
Fransız veya yabancı üreticiler tarafından her alanda kaydedilen ilerlemeyi saptamak ve gelecekte tarım ve sanayinin çabalarını yönlendirmek için tüm bunlardan bir öğreti çıkarmak gibi evrensel ve yüksek bir ideal öngören sergide, tarih öncesi dönemlere ait insan üretimlerine dair bir arkeolojik sergi teması da yer almıştır. Eski dönemler ile modern dönemler arasında bir kıyas yapılmasına imkan veren bu sergileme mantığı, modern düşüncenin dayanağı olan akıl ve bilimin değerine vurgu yapmıştır (L'Exposition universelle de 1867, s. 47, 149). Bu vurgu, 1867 Paris sergisinin, dünya tarihinin doğrusal şekilde ve sürekli bir ilerleme içerisinde olduğu fikrine dayanan ilerlemeci tarih anlayışıyla örtüşen bakışını göstermektedir.

Mimar Léopold Hardy'nin eseri olan Sergi Sarayı, *Champ de Mars*'ın ortasında elips biçimli, tek bir kattan oluşan, demir ve cam malzemenin yoğunlukta kullanıldığı bir yapıdır. Yapının odağında bulunan merkez bahçenin etrafını dolanan eş merkezli galeriler, benzer nesnelerin bir araya getirildiği bölümleri oluşturmuştur. Sınıflandırma sistemine göre sergilenen ürünler, on adet grup ve her bir grubun alt kategorilere ayrıldığı toplamda doksan beş adet sınıf şeklinde bir ayırıma tabi tutulmuştur. Yapıda bulunan yedi adet galeri, sınıflandırma sisteminin ilk yedi grubu için ayrılmıştır. Bunlardan ilk grup "Sanat Eserleri" başlığını taşımaktadır. Gıda, tekstil, mobilya, sanayi gibi ürünleri kapsayan diğer gruplar da yapı içerisinde ilgili oldukları galerilerde sergilenmiştir. Sekizinci ve dokuzuncu gruptaki ürünler park alanında ve Billancourt Adası üzerindeki sergi alanında yerleştirilmiştir. Onuncu grupta yer alan ürünler ise hem sergi yapısı içinde, hem de park alanında yer almıştır. Dairesel galerileri dikey olarak kesen on altı adet koridor, galerileri dilimlere ayırmış ve dıştan içe doğru her bir dilim aynı ülkenin farklı galerilerine ait ürünlerini kapsamıştır. Dairesel şekilde bir galeri baştan sona gezildiğinde aynı ürün grubu için farklı ülkelerin sergilerinin görülebilmesi mümkündür (Görsel 14) (Guide officiel l'Exposition, 1867, s. 21-24; Koçunyan ve Kuneralp, 2020, s. 31).



Görsel 14: 1867 Paris Sergisi Sergi Sarayı Planı
Kaynak: L'Exposition universelle de 1867, 1867.³⁴

Birinci grupta yer alan “Sanat Eserleri” başlığı altında; yağlı boya tablolar, çeşitli resim ve çizimler (minyatür, suluboya, pastel boya ve her türlü çizim), heykeller ve madalya gravürleri, mimari çizimler ve modeller, gravürler ve litografiler olmak üzere beş sınıf oluşturulmuştur (Görsel 15). (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 6). Resim sergisinde Fransa kısmı ağırlıkta olup Gustave Courbet (1819-1877), Henriette Browne (1829-1901), Alexandre Cabanel (1823-1889), Gérôme, Jean-François Millet (1814-1875), Gustave Moreau (1826-1898) gibi dönem sanatçılarının eserlerine yer verilmiştir (Guide officiel l'Exposition, 1867, s. 31-32).



Görsel 15: 1867 Paris Sergisi'nde Sanat Eserleri Grubunda Yer Alan Sınıflar
Kaynak: Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 6.

³⁴ Yayında sayfa numaraları, görselin yer aldığı sayfadan hemen sonra verilmeye başlanmıştır. Bu nedenle kaynak bilgisinde sayfa numarası belirtilememiştir.

2.5.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1867 Paris Sergisi'ne Katılımı

Fransız İmparatoru III. Napoléon tarafından Paris'te düzenlenecek sergiye şahsen davet edilen Sultan Abdülaziz, 21 Haziran 1867 tarihinde, İmparatorluk yatı Sultaniye'ye binerek maiyetiyle birlikte önce Toulon Limanı'na ulaşmış, oradan tren vasıtasıyla Paris'e doğru yola çıkmıştır. Fransa ile sınırlı kalmayan bu seyahat, 7 Ağustos 1867 tarihine dek sürecek İngiltere, Belçika, Prusya ve Avusturya-Macaristan ülkelerini de kapsayacak bir Avrupa seyahatinin başlangıcı olacaktır (Koçunyan ve Kuneralp, 2020, s. 13).³⁵

Sultan Abdülaziz, aralarında oğlu Yusuf İzzeddin Efendi, yeğeni veliaht Murad Efendi³⁶, diğer yeğeni Abdülhamid Efendi³⁷, Hariciye Nazırı Fuad Paşa (1815-1869)³⁸, Birinci Katip Emin Bey, Birinci Şâhedeci Cemil Bey, İkinci Şâhedeci Halid Bey³⁹, sergi teşrifatçısı Kamil Bey, Birinci Drogman (tercüman) Arif Bey, sultan hekimi Marco Paşa, Hariciye Nazırı Fuad Paşa'nın Özel Kalem Müdürü Ali Fuad Bey ve beş tane sultan yaverinin bulunduğu maiyetle birlikte seyahate çıkmıştır. Sadrazam Muhammed Emin Ali Paşa (1815-1871) ise seyahate katılmamış ve başkentte kalmıştır. Ali Paşa, sergi heyetine ve organizasyonuna başkentten destek vermiştir. Osmanlı sergi komiseri Salâheddin Bey olup sergi komisyonunda ayrıca Hacı Rasim Bey, İzzet Bey ve Ohannes Efendi yer almaktadır (Mignot, 1867, s. 2-6).

³⁵ 21 Haziran 1867 tarihli *La Turquie* Gazetesi, Sultanın İmparatorluk topraklarından yola çıkışına dair haber yayınlamıştır (akt. Koçunyan ve Kuneralp, 2020, s.13); Ömer Faiz Efendi, Sultanın pek çok ülkeden davetler aldığını aktarmıştır: “*O gece Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun Paris'teki sefiri Prens Meternih, Zat-ı Şahaneyi ziyaret ederek imparatorunun avdetinde Viyana'ya şeref vermesini istirham ettiğini arz etmiş. Bunu Rusya'nın Paris sefiri Kont Nevski Orlof'un ziyareti ve eğer Zat-ı Şahane lütfen kabul buyururlarsa, Çar'ın hususi trenini derhal Paris'e göndererek Petersburg'a teşrifi ile Rusya'nın mübahi olacağını arz etmesi takip etti. Belçika, İsveç ve İspanya'dan da aynı mahiyette davetler alındı.*” (Kutay, 1991, s. 60).

³⁶ Abdülaziz'in tahttan indirilmesi sonrasında tahta geçen V. Murad'dır.

³⁷ V. Murad'dan sonra tahta geçmiş olan II. Abdülhamid'dir.

³⁸ 1867 yılı evrensel sergisi hatıra madalyası için basılan broşürde, seçkin bir devlet adamının tüm meziyetlerine sahip olduğu belirtilen ve 1856 Islahat Fermanı'nın hazırlanmasında ve uygulanmasında etkili olan Fuad Paşa'dan övgüyle bahsedilmektedir. Yayın, Fransız dilinin tüm inceliklerine hakim olduğunu belirttiği Fuad Paşa'yı Batı medeniyeti ile Osmanlı geleneksel yapısı arasında köprü vaziyetinde olan ve modern Osmanlı'nın temsilcileri arasında bulunan bir devlet adamı olarak sunmaktadır. Yayında, ülkesini devrimlerin yıkıcı yüzüne maruz bırakmadan sarsıntısız şekilde dönüştürmeye dair gayreti takdir edilmektedir (Mignot, 1867, s. 3).

³⁹ Şâhedecilerin seyahat esnasında tanıklık edilen önemli hususların kaydını alan kişiler oldukları anlaşılmaktadır. Cemil Bey, Tanzimat Fermanı'nın hazırlanmasında öncü rol oynayan sadrazam Mustafa Reşid Paşa'nın oğludur (Mignot, 1867, s. 2).

Toulon Limanı'na yanaşan İmparatorluk yatından maiyetiyle birlikte inen padişah, şehirde Osmanlı'nın Paris sefiri Cemil Paşa ve sefaret personeli, şehrin valisi, Fransız imparatorunun özel kalem yetkililerinin yanı sıra Müslüman, Rum ve Ermenilerden oluşan Osmanlı tebaasından bir kalabalık ile karşılanmıştır. Paris'e vardığında cephesi Fransız bayrağı ve Osmanlı armasıyla süslenmiş Lyon Garı'nda da kalabalığın ilgisi ve tezahüratıyla karşılanan Abdülaziz, III. Napolyon'un eşlik ettiği İmparatorluk arabasıyla götürülmüştür (Görsel 16) (16 Temmuz 1867 tarihli *La Turquie*'den akt. Koçunyan ve Kunalp, 2020, s. 17, 42; Kutay, 1991, s. 55). *Le Temps*, Sultan'ın Toulon'dan ayrılırken büyük bir kalabalığın kendisini uğurladığını, padişahın kendisine gösterilen ilgiden memnun kaldığını, Paris'e vardığında ise şehir halkının yoğun bir ilgiyle yollara çıkmış olduğunu yazmıştır (*Le Temps*, 1 Temmuz 1867, s. 1).

Sultan, Avusturya İmparatoru I. Franz Joseph, Prusya Kralı I. Wilhelm, Şansölye Bismarck ve Rus Çarı II. Alexander gibi Avrupa'nın diğer önemli liderleriyle birlikte sergiyi gezmiştir (Özçeri, 2014, s. 59). Paris'te Louvre Müzesi ile Güzel Sanatlar Okulu'nu da gezen Sultan Abdülaziz, Avrupa kültürü, yaşayışı ve görsel sanatları ile ilgili gözlem yapma imkanı bulmuştur (Germaner ve İnankur, 2002, s. 100).



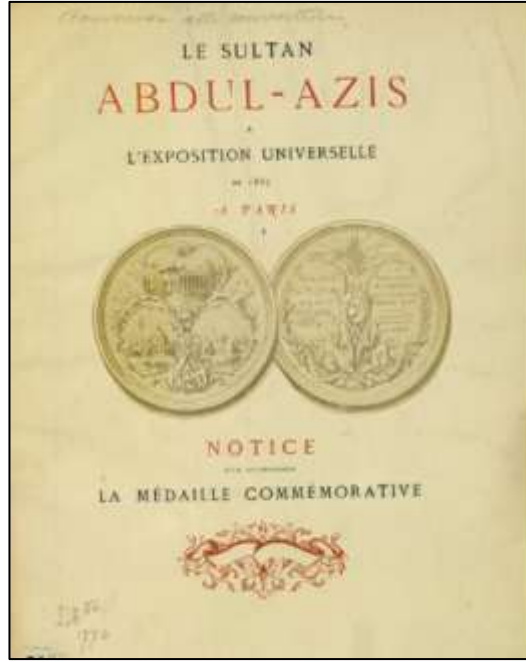
Görsel 16: Sultan Abdülaziz'in Lyon Garı'nda Karşılması

Kaynak: *L'Illustration: Journal universel* 13 Temmuz 1867, Kapak Sayfası.

Le Temps, padişahın bu ziyareti sayesinde Osmanlı'nın Batı ile temas kurarak kendini yeniden canlandırıp canlandıramayacağını belirsiz olduğu yorumunu yapmıştır (*Le Temps*, 1 Temmuz 1867, s. 1). Yabancı basında yer alan bu yorum, bir Osmanlı padişahının Batılı ülkelere ziyaret amaçlı gelmesinin, ekonomik toparlanma ihtiyacı içindeki bir imparatorluğun umudunu Batı'ya çevirmesiyle ilişkilendirildiğini göstermesi açısından ilginçtir. Çelik (2005, s. 38-39)'e göre de Abdülaziz'in sergiyi ziyaret etmekteki amacı Osmanlı'nın Batılı bir "ilerleme" modeli izlediğini, modernleşme kararlılığını ve Avrupa sisteminin bir parçası olma arzusunu göstererek Batı ile ittifakını sağlamlaştırmaktır.

Öte yandan, Sultan Abdülaziz'in 1867 yılı sergisine katılımının anısına çıkarılan hatıra madalya için yayınlanan broşür daha farklı bir anlatı sunar. Abdülaziz geçmişin zincirlerini ustalıkla kıran, sanat ve bilim dostu,engin ve sağlam bir eğitim almış bir padişah olarak sunulur (Görsel 17). Yayında, Abdülaziz döneminde Osmanlı'nın Avrupa ailesine gerçek anlamda katılmasının mümkün olacağı vurgulanmıştır (Mignot, 1867, s. 1-2). Paris'te bastırılan bu yayın vasıtasıyla Osmanlı'nın, Fransa kamuoyuna, yenilikçi ve Batı dünyası ile uzlaşmacı bir Osmanlı padişahı imgesi sunmayı amaç edindiği anlaşılmaktadır.

Padişahın katılımı için özel olarak bir hatıra madalya bastırılması, Osmanlı'nın Avrupa ile diplomatik yakınlaşma çabalarını tamamlayan bir unsurdur. Keza broşürde bu husus şu şekilde ifade bulmuştur: "*Şu hâlde Sultan'ın Paris yolculuğu bir hükümdarın zevk için yaptığı bir seyahat olarak görülemez; tekrar edelim, bu, hesap edilemez önemde büyük bir siyasî eylemdir. Bu nedenle 30 Haziran günü bütün çağdaş hafızalarda kalacak ve sanatın en ciddi, en kalıcı ifadesi olan madalya ile ebedileştirilecektir.*" (Mignot, 1867, s. 4).



Görsel 17: 1867 Paris Sergisi Hatıra Madalyası İçin Basılmış Broşürün Kapağı⁴⁰
Kaynak: Mignot, 1867, s. 4.

Osmanlı hükümetinin ittifak ilişkisini kuvvetlendirmek istediği büyük Avrupa ülkelerinden olan Fransa'nın ardından İngiltere'ye giden Abdülaziz, Kraliçe Victoria tarafından Londra'da ağırlandı. Seyahate katılanlar arasında bulunan, dönemin İstanbul Şehremini (Belediye Başkanı) Ömer Faiz Efendi⁴¹ o güne dek hiçbir yabancı hükümdarın ağırlandığı Buckingham Sarayı'nın en üst katındaki yarım dairenin Sultan Abdülaziz için tahsis edildiğini aktarır (Kutay, 1991, s. 71). Bunun yanı sıra Kraliçe Victoria'nın, Victoria ve Albert zırhlısının güverte salonunda kendi elleriyle Sultan Abdülaziz'e onursal bir nişan olan dizbağı nişanını takması İngiltere'nin Osmanlı ile yakın bir ilişki tesis etmeye yönelik amacını somut şekilde göstermiştir (Kutay, 1991, s. 77).

Abdülaziz, Londra'da onuruna verilen ziyafette bir konuşma yapmıştır. Sultan konuşmasında, Osmanlı'nın ilerleme yolunda attığı adımları tamamlamak için önemli "medeniyet merkezlerini" görmek üzere bu seyahati gerçekleştirdiğini belirtmiştir (10

⁴⁰ Kapakta hatıra madalyanın görseline de yer verilmiştir.

⁴¹ Kendisinden seyahate ilişkin bir rûznâme yazması istenen Ömer Faiz Efendi'nin kaleme aldığı rûznâmenin bazı kısımları Cemal Kutay tarafından sadeleştirilerek yayınlanmıştır (Kutay, 1991). "Ruzname; Genel olarak günlük tarzında yazılmış, özel olarak padişahların günlük faaliyetlerinin kaydedildiği tarihî eserlere verilen ad." (Sarıcaoğlu, 2008, s. 278).

Ağustos 1867 tarihli La Turquie'den akt. Koçunyan ve Kuneralp, 2020, s. 19). Bu vurgu, Avrupa ülkelerinin Osmanlı tarafından örnek alındığına dair resmî bakışı yansıtır.

4,8 bin civarındaki katılımcı sayısı ile Fransa ve Büyük Britanya'dan sonra üçüncü sırada yer alan Osmanlı'ya, Sergi Sarayı içerisinde ürünlerini sergileyebilmesi için bir alan tahsis edilmiştir (Görsel 18) (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 9).

İmparatorluk, güzel sanatlar da dahil olmak üzere tarım, sanayi, el sanatları gibi alanlarda toplam altmış dört ayrı kategoride ürün sergilemiştir (Exposition universelle de 1867, 1867, s. 1). Osmanlı, “halı”, “ipek üretimi ve iplik” ile oya olarak adlandırılan “tığ işi” kategorilerinde altın madalya kazanmıştır (15 Temmuz 1867 tarihli Exposition universelle de 1867 illustrée'den akt. Koçunyan ve Kuneralp, 2020, s. 46). Makineler galerisinde bir halı tezgâhı ve eski tipte bir tahıl dövme makinesi olmak üzere sadece iki ürün sergileyen Osmanlı'nın galeriye bitişik salonda sergilenen ürünlerinin büyük çoğunluğu ise hammaddelerdir ⁴² (Exposition universelle de 1867, 1867, s. 4). Hammadde temini sorunu olmayan Osmanlı'nın sanayi üretiminde yapması gereken atılım için Batı'nın bilimi, makineleri ve kredi araçlarına ihtiyacı vardır (Outendirck, 1867, s. 328). Bu yönüyle, Batı dünyasından kopuk ve geri kalmış bir Osmanlı tasviri ortaya çıkmaktadır.

⁴² Diğer ülkeler tarafından sergilenen sanayi ürünlerini gördükleri zaman yaşadıkları imrenme ile karışık üzüntü duygularını aktaran Ömer Faiz Efendi'ye göre Osmanlı heyeti, isimlerini ve ne işe yaradıklarını bile ilk defa bu sergide öğrenmiş oldukları sanayi ürünlerinden bazılarını büyük bir hayretle karşılamışlardır (Kutay, 1991, s. 56-58, 158-159).



Görsel 18: 1867 Paris Sergisi Sergi Sarayı'nda Osmanlı'ya Ayrılan Bölüm
Kaynak: L'Exposition universelle de 1867 illustrée, 1867, s. 4.

Champ de Mars Parkı'nda tasarımı Léon Parvillée (1830–1885)'in yaptığı Osmanlı bölümünde; Bursa'daki Yeşil Camii'den ilham alınan bir cami, *Pavillion du Bosphore* adı verilen bir Boğaziçi Köşkü, bir Türk hamamı ve bir çeşme bulunmaktadır (Çelik, 2005, s. 65).⁴³ Sergi yayınında yer alan bilgiye göre; bu yapıların ilk planları Giovanni Battista Barborini (1820-1891) tarafından yapılmış ve uygulamanın gerekliliklerine cevap vermek amacıyla Parvillée tarafından büyük ölçüde değiştirilmiştir (La Turquie à l'Exposition, 1867, s. 139).

Dönem yayınlarında, Doğu estetiğini ortaya koyan bu mimari yapıların, ait oldukları mekanlara taşındıklarında daha iyi kavranabilecekleri belirtilmiştir (Exposition universelle de 1867, 1867, s. 3; La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 33; Outendirck, 1867, s. 310). Yapıların ülke topraklarında daha otantik görünümde olacakları vurgulansa da mekana egzotik bir görünüm kazandırmanın farklı yolları denenmiş görünmektedir. Zeynep Çelik (2005, s. 66), Türk mahallesinin yerleşiminin

⁴³ Fiilen özerk olmakla birlikte Osmanlı'ya bağlı eyaletler olan Mısır ve Tunus da sergide kendilerine ayrılan alanlarda temsil edilmişler ve sergi alanında tapınak, kervansaray, saray yapısı gibi binalar yaptırmışlardır (Outendirck, 1867, s. 311).

bilinçli bir tercihle düzensiz kılındığını, böylelikle daha otantik ve pitoresk bir görünüm sağlanmasının amaçlandığını ileri sürmüştür.

Sergi ile ilgili çıkan bir dönem yayınında Osmanlı sergisi, ürünlerin birbiriyle ilgisiz ve dağınık şekilde yerleştirilmesi nedeniyle eleştirilmiştir. Yayına göre ilk açıldığında oldukça dağınık bir görünüm gösteren Osmanlı sergisi, biraz daha derlenip toparlansa da halı ve nakışların hala başka ürünlerin arasında bulunması, hatta makine galerisine eyer takımı konması gibi örnekler, sergi mekanına ürünlerin yerleştirilmesi konusundaki bazı sıkıntıları göstermektedir (L'Exposition universelle de 1867 illustrée, s. 2). Zeynep Çelik (2005, s. 58), sergide ülkelerin mimari yapılarının yer aldığı mahallelerin pitoresk görünümünü vurgulamıştır. Osmanlı ürünlerinin sergileme biçimi, bu pitoresk görünüme benzer bir görünüm sunmuş olmalıdır.

Le Monde Illustré, Doğuluların nargile içip kahvelerini yudumlarken dinlenmeyi sevdikleri bir mekan olarak tanımladığı Boğaziçi Köşkü'nün Montani tarafından yapılan iç mekan çizimini yayınlamıştır (Görsel 19). (Le Monde Illustré, 16 Mart 1867, s. 164). Boğaziçi Köşkü, odasının ortasında yer alan çeşmesi ve iç dekorasyonu ile otantik bir mekan görünümündedir. Köşede sessizce nargile içen yaşlı bir Osmanlı erkeğini kenardan izleyen bir Avrupalı çiftin tasviri ile tamamlanan çizim, mimarının ve insan unsurunun birlikte kullanılmasıyla adeta Doğu'yu Batı'lı insanın ayağına getiren kurgusal dilin, evrensel sergide nasıl bir Osmanlı temsili yarattığını gösteren somut örneklerdendir. Osmanlı, 19. yüzyılda gerçekleştirilen reformlar ile Batı'lı dünyaya yaklaşmaya başlasa da evrensel sergilerdeki kültürel temsillerinde çoğunlukla, Avrupalı insana cazip gelen pitoresk havayı muhafaza ederek kendisini sunmayı tercih etmiştir.

Sadrazam Muhammed Emin Ali Paşa'ya ithaf edilen ve 1867 evrensel sergisi üzerine hazırlanarak Paris'te basılan *La Turquie a Propos de L'Exposition de 1867* adlı yayında Boğaziçi Köşkü, salonunda yer alan fiskiyeli havuzu, desenli ipek yastıklarla kaplı divanı, zeminine serili İzmir halıları ve ipek perdeleri ile tasvir edilmiştir (Outendirck, 1867, s. 313). Köşk, sergiyi gezenler için oldukça merak uyandırmış olmalıdır.



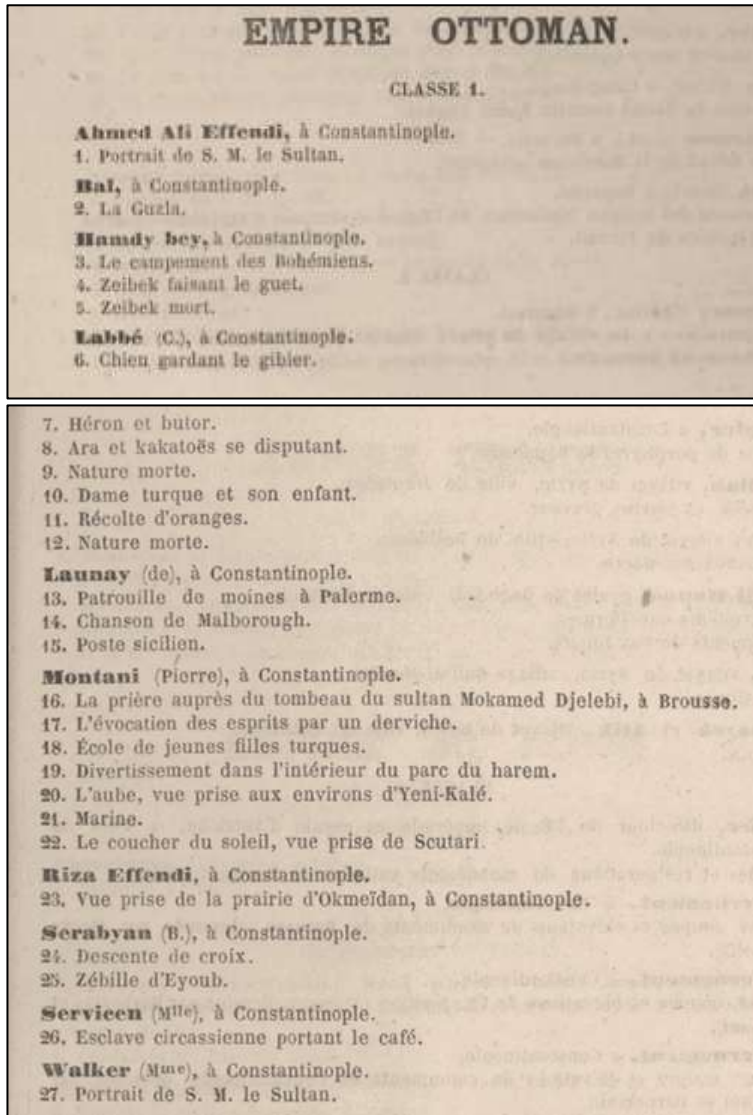
Görsel 19: Pierre Montani, 1867 Paris Sergisi'nde Boğaziçi Köşkü'nün İç Mekan Çizimi
Kaynak: *Le Monde Illustré*, 16 Mart 1867, s. 164.

Osmanlı'nın evrensel sergideki temsilinde Doğulu kimliğinin altını çizen bu tavır, 19. yüzyılın oryantalist bakış açısının Doğu dünyasını donduran ve tarih dışına çıkaran anlayışı ile örtüşmektedir. Zira paradoksal bir biçimde; Batı'nın teknolojik, askeri, ekonomik ve kültürel gücünden etkilenen Doğu dünyasında belirgin değişimlerin yaşandığı bir dönemde değişime dair verileri ortaya koymayan bu temsil biçimi, Batı'lı sergi ziyaretçisinin beklentisini tatmin etmeye dair bir çabayı yansıtır. Osmanlı'nın bu tavrına karşılık, 19. yüzyılda sivil mimarının giderek önem kazandığı İstanbul'da şehrin fiziki dokusunun daha Avrupai ve kozmopolit bir hale dönüşmesinde farklı, uzak ve yeni olarak görülen Batı'lı tarzın cazibe unsuru haline gelmesinin etkisini de dikkate almak gereklidir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 43; Nochlin, 2018, s. 36).

Mimari olanakların kullanılmasıyla uzak olanı yakına getirerek merak duygusunun tatmin edilmesi bir yana Doğu'nun lüksü, gizemi ve büyümlü ortamına karşı Batı'da duyulan yüksek heyecanı karşılayan bu kurgusal mekanlar 19. yüzyılın oryantalist anlayışını beslemiştir.

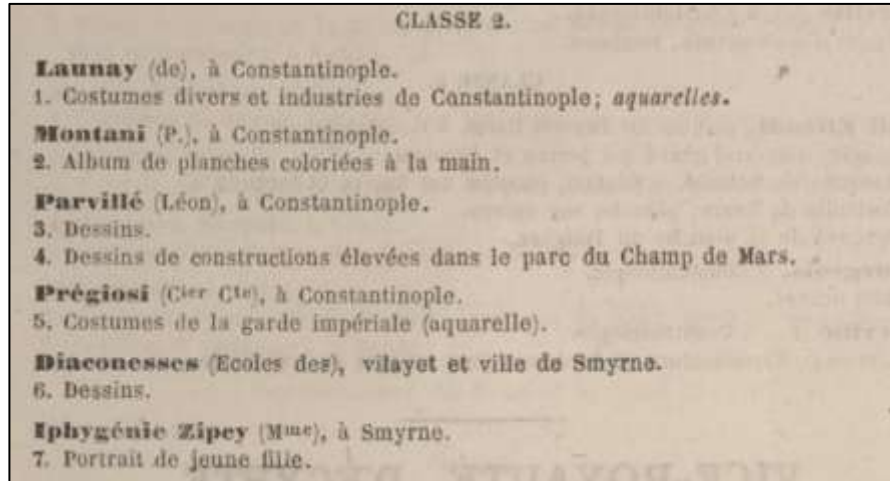
2.5.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1867 Paris Sergisi'ndeki Resim Sergileri

Yukarıda açıklandığı üzere sergide “Sanat Eserleri” grubu beş sınıfa ayrılmıştır. Sergi kataloğunda yer alan bilgiye göre Osmanlı, “Sanat Eserleri” grubunun 1. sınıfına dahil yağlı boya tablolar ile 2. sınıfına dahil çeşitli resim ve çizimler sergilemiştir (Görsel 20 ve Görsel 21). Ayrıca 4. sınıf kapsamında Montani, Parvillée ve Barborini tarafından yapılan mimari çizimler sergilenirken; 5. sınıf kapsamında Ali Efendi, Marie-Augustin-Antoine Bourgeois (1821-1884) ve Parvillée tarafından oluşturulan gravürler sergilenmiştir (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 158-160; La Turquie à l'Exposition universelle de 1867, 1867, s. 139).



Görsel 20: 1867 Paris Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları (1. Sınıf)

Kaynak: Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 158-159.



Görsel 21: 1867 Paris Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları (2. Sınıf)
Kaynak: Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 159.

Sultan Abdülaziz'e ithaf edilen *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867* adlı yayın Osmanlı sergi komiseri Salahaddin Bey⁴⁴ tarafından kaleme alınmıştır. Zeynep Çelik (2005, s. 43-44) yayının, Avrupa'nın Doğuya dair kurgulanmış bakışını teyit eden bir yaklaşım sunduğu görüşündedir. Ona göre, kitap Avrupalı bir seyahat yazarının üslubuyla kaleme alınmış metinler içermektedir. Sergilenen resimler hakkında yayında yer verilen yorum ilgi çekicidir. Buna göre; Türklerin sanata karşı sahip oldukları naif ve yoğun duygunun, resim ve heykel ürünlerinden ziyade, geleneksel yöntemlerle üretilen gündelik eşyalarda ortaya çıktığı belirtilmiştir (*La Turquie à l'Exposition*, 1867, s. 141).

Bu yoruma benzer bir görüş, Fransa tarafından bastırılan resmi ziyaretçi rehberinde de yer almaktadır. Yayın Doğu ülkelerinin bilim ve sanayiden ziyade etnografik özellikleriyle sergide temsil edildikleri görüşünü savunmuştur. Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu'nun güzel sanat eserlerinin, tam da kendisinden beklenebileceği gibi yeterli seviyede bulunmadığını belirtmiştir (*Guide officiel à l'Exposition*, 1867, s. 101-102).

⁴⁴ Devlet arşivlerinde yer alan bir kayıt, Salaheddin Efendi'nin Hariciye Nezareti'nde görevli bir bürokrat olduğunu göstermektedir. “*Paris'te açılacak sergide komiser olarak görevlendirilen Amedî hulefasından Salaheddin Efendi'nin maaş, harcırah vesair masraflarının karşılanması.*” (BOA, A.}MKT.MHM, 377/3, 13 Zilkade 1283 (19 Mart 1867)). Ayrıca *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'de yer alan yazıda da aynı bilgi bulunmaktadır: “*Paris sergi-i umumisine vaz' ile teşhir olunan Memalik-i Mahruse-i Şâhâne eşyasının sûret-i tertibine nezaret etmek üzere Devlet-i Aliyye canib-i sâmisinden tayin buyrulan Amedii Divân-ı Humâyun hulefasından izzetlû Selâhaddin Beyefendi ikmal-i memuriyetle geçen günü Dersaadet'e muvasalat eylemiştir.*” (1 Recep 1284 (29 Ekim 1867) tarihli *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'den akt. Cezar, 1971, s. 142).

Bir başka dönem yayınında ise Osmanlı'nın güzel sanatlar dalındaki katılımı yetersiz ve cılız bulunsa da, Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmed Paşa'nın sergideki eserleri üzerinden, İmparatorluğun resim sanatı alanında gelecek vaat ettiği değerlendirilmesi yapılmıştır (L'Exposition universelle de 1867 illustrée, 1867, s. 2).

Sergiye katılan sanatçılardan Ahmed Ali Efendi (Şeker Ahmed Paşa)'nın, *Sultan Abdülaziz'in Portresi* adlı karakalem eseri sergilenmiştir. Sanatçının ustalıkla yapıldığı belirtilen eserin beğeni topladığı anlaşılmaktadır (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 144). Osmanlı padişahlarının portrelerini yaptırmaları, Batı tarzı resim anlayışına yönelik desteklerinin bir göstergesi olduğu gibi kendi suretlerinin çizilmesine ve bir ölçüde dolaşımda olmasına onay göstermiş olmaları bakımından toplumsal ve kültürel alandaki değişiklikler ile uyumlu bir tavidir. Padişahın “halife-sultan” kimliğini ortaya çıkarmak suretiyle oryantalist bakışı pekiştiren diğer anlam katmanı ise oluşturulmak istenen görsel algının karşısında yer alır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 85). Sultan Abdülaziz'in bizzat bulunduğu bir evrensel sergide görsel imgesiyle de varlık göstermesi, uluslararası görünürlüğü, geniş kitleler arasında tanınırlığı ve iktidarının gücünün ortaya konması bakımından da anlam taşımaktadır.

Erkek bir sanatçı olduğu anlaşılan ancak hakkında daha fazla bilgiye ulaşamadığımız, Bal adlı ressam sergiye *Guzla*⁴⁵ adlı eseriyle katılmıştır. Türk olmadığı ifade edilen Bal'ın Osmanlı'da birkaç adet janr (tür) resmi sergilediği belirtilmiştir. Eser ile ilgili yorum yapan Marie de Launay, küçük boyutlu bu tarz tabloları biraz melankolik bulunduğunu belirtirken, renk kullanımı bakımından eseri övgüye değer görmüştür (Gazette nationale ou le Moniteur universel, 26 Ekim 1867, s. 1346; La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 143).

Osman Hamdi Bey, sergiye *Pusuda Zeybek* (Görsel 22), *Çingenelerin Molası* ve *Zeybeğin Ölümü* adlı üç eserle katılmıştır. *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867* adlı yayın, bu tabloların en temel özelliğini samimiyetleri olarak görmüştür. Bundan kasıt, Osman

⁴⁵ Guzla (Gusla), Sırbistan, Hırvatistan, Karadağ ve Bosna-Hersek'te gusle veya gusli ismiyle bilinen telli bir çalgıdır. Guzlanın tarihi ve kültürel özellikleri hakkında geniş bilgi için bkz. Kurtişoğlu ve diğerleri, 2008.

Hamdi'nin figürleri dramatik ve teatral pozlar içerisine sokmaması ve doğayı olduğu şekilde betimlemesidir (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 142).

Marie de Launay'ın, *Gazette nationale ou le Moniteur universel*'de yayınlanan yazısı benzer yorumlar içerir. Yazıda; *Zeybeğin Ölümü* adlı tablonun dramatik etkisinin özenli bir sahneleme girişimi olmadan elde edildiği, *Çingenelerin Molası* adlı tablonun ise izleyiciyi olayın kendisine tanık kıldığı belirtilmiştir (Gazette nationale ou le Moniteur universel, 26 Ekim 1867, s. 1346).⁴⁶

Pusuda Zeybek adlı tablo günümüzde bir özel koleksiyonda yer alır (Görsel 22). Edhem Eldem (2018, s. 40, 42), Osman Hamdi'nin hocası Boulanger'in 1857 yılında Paris Salon Sergisi'nde sergilediği ve pusudaki savaşçı temasını içeren *Arap İzciler* adlı eseri ile *Pusuda Zeybek* tablosu arasındaki çağrışımlar ve benzerlikleri inceleyerek her iki eserin de izleyicide bıraktığı gerçeklik izlenimine vurgu yapmıştır. Eldem (2018, s. 44)'e göre, 1855 Kırım Savaşı yıllarından itibaren Avrupa görsel kültüründe tanındık bir imgeye dönüşen zeybeğe tablosunda yer veren Osman Hamdi, Boulanger'in *Arap İzciler*'de yaptığı gibi figürün etnografik özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Eldem (2018, s. 48) ayrıca, Osman Hamdi'nin, zeybek betimini yaparken dönemin Paris'inde etkisi altında kaldığı bir diğer sanatçı, Gérôme'un *Almée* (1863) adlı resmindeki zeybek tasvirini örnek almış olabileceğine değinmiştir.

Bu bağlamda Eldem (2018, s. 38)'in dikkat çektiği husus, Osman Hamdi'nin, 1867 Paris sergisindeki Müslüman sanatçılardan biri olarak “kendisini ‘yerel’ sahneleri betimleme konusunda Levanten sanatçılardan daha fazla sorumlu hissetmesi”dir. Eldem (2018, s. 40)'e göre Osman Hamdi, Boulanger'nin *Arap İzciler* adlı eserindeki sahneyi, Arap izci figürünün yerine zeybek figürünü yerleştirerek *Pusuda Zeybek* adlı eserinde Türk sahnesine dönüştürmüştür. Eldem (2018, s. 48), Osman Hamdi'nin özgün bir sahne

⁴⁶ Salaheddin Bey'in adıyla basılan *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867* adlı yayında yer alan güzel sanat eserleri ve sanatçılar ile ilgili değerlendirmeler ile 26 Ekim 1867 tarihli *Gazette nationale ou le Moniteur universel*'de yayınlanan Marie de Launay'ın yazısındaki değerlendirmeler, aynı kaleminden çıkmışçasına birbiriyle özdeşleşmektedir. Zeynep Çelik (2005, s. 223) de Marie de Launay'ın *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*'de yayınlanan bir makalesinden alınan paragrafların *La Turquie à l'Exposition universelle de 1867*'de yer aldığını belirterek Marie de Launay'ın, Salahaddin Bey'in kitabına katkıda bulunabileceğini düşünmüştür.

oluşturmaya çalışırken dönemin tanınmış Oryantalist sanatçıların eserlerinden yararlanmasının taşıdığı ironik duruma da dikkat çekmiştir.

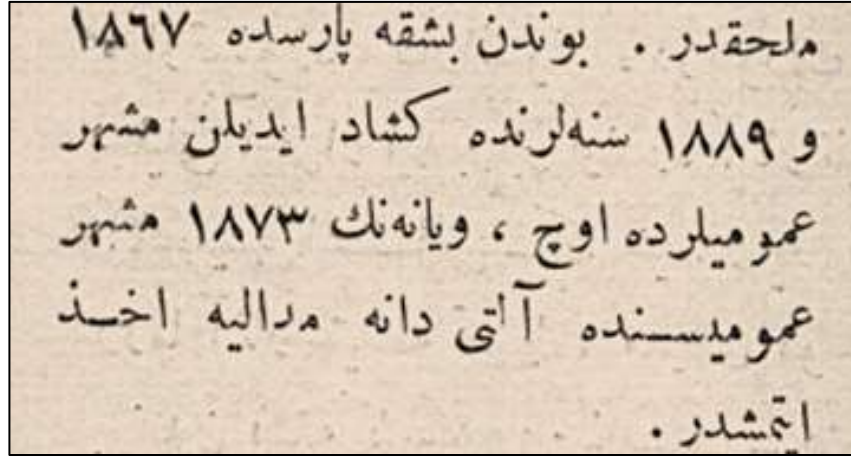


Görsel 22: Osman Hamdi, *Pusuda Zeybek*
1867, TÜYB, Özel Koleksiyon⁴⁷
Kaynak: Eldem, 2018, s. 39.

Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi, 1867 sergisinin yapıldığı dönemde Paris'tedir (Cezar, 1971, s.142). Sanatçılar için bir evrensel sergide eserlerini sergileme imkanı elde etmek, Parisli izleyicilere ulaşmaları bakımından önemli bir fırsat olarak görülmüş olmalıdır. Ayrıca Osmanlı sergi komisyonu için, halihazırda Paris'te bulunan sanatçılara ait eserlere sergide yer verilmesi, organizasyon kolaylığı ve pratik tercihler nedeniyle uygun görülmüş olabilir.

Cezar, Osman Hamdi'nin 1867 Paris sergisinden madalya kazandığını belirtmiştir (Görsel 23). (1 Nisan 1326 (15 Nisan 1910) tarihli Servet-i Fünun'dan akt. Cezar, 1971, s. 472). Bu bilgiye resmî sergi yayınlarında yer verilmese de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Bey Koleksiyonu'nda bulunan 5 Ocak 1868 tarihli belgeye göre, 1867 Paris sergisi kapsamında Osmanlı komisyonundaki görevi vesilesiyle Osman Hamdi Bey'e sergi madalyaları verilmiştir (Kiraz ve Özdemir, 2023, s. 192, 194).

⁴⁷ Eserin boyutları hakkında herhangi bir veriye ulaşılamamıştır.



Görsel 23: Osman Hamdi'nin 1867 Paris Sergisi'nden Madalya Kazanmış Olduğuna Dair Yazı
Kaynak: *Servet-i Fünun*, 1 Nisan 1326 (15 Nisan 1910), sayı: 984, s. 341.⁴⁸

Ayrıca, Cezar (1971, s. 142) herhangi bir belgeye dayanmamakla birlikte, serginin düzenlendiği dönemde Paris'te bulunan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'in Osmanlı pavyonunun güzel sanatlar bölümünde bazı görevler almış olabileceklerini belirtir. Osman Hamdi Bey, bu şekilde sergilenen eserleri dolayısıyla değil, sergi organizasyonu ile ilgili görevleri kapsamında ödüllendirilmiş olabilir. Osman Hamdi, 1873 Viyana Evrensel Sergisi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun sergi komiserliğini üstlenecektir. Dolayısıyla 1867 Paris sergisinde görev almış ise bu durum, sergicilik deneyimi kazanması bakımından önemlidir.

Sergiye katılan bir diğer ressam, Fransız sanatçı Émile Charles Labbé⁴⁹ sergiye iki adet natürmortun yanı sıra, *Bekçi Köpeği Oyunu*, *Balıkçıl ve Balaban Kuşu*, *Ara Papağanı ve Kakadu Tartışıyor*, *Türk Hanımı* ve *Çocuğu*, *Portakal Hasadı* adlı yağlı boya eserler ile katılmıştır. Eserler, çiçek tasvirindeki yumuşak ton veya papağan tasvirindeki parlak renkler gibi başarılı renk kullanımı ve başarılı arka plan düzenlemesiyle etkileyici bulunmuştur (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 143). Marie de Launay tabloları “beyaz ve pembe ten, parlak ipek kumaşlar, kızıl meyveler, yumuşak tonlu

⁴⁸ Söz konusu yazının ilgili bölümünün transkripsiyonu şu şekildedir: “Bundan başka Paris'te 1867 ve 1889 senelerinde küşad edilen meşher-i umumiyelerde (evrensel sergilerde) üç, Viyana'nın 1873 meşher-i umumiyesinde (evrensel sergisinde) altı dane madalya ihraz etmiştir.”

⁴⁹ 1850 yılı civarında İstanbul'a geldiği ve uzun yıllar şehirde yaşadığı bilinen sanatçı, “Konstantinopolis'te uzun süre kalmasıyla Osmanlılar arasında saygın bir yere sahip olan Fransız ressam” olarak tanımlanmıştır (Bony-Devaux, 2024, s. 33).

çiçekler ve parlak tüylü papağanlar bir araya geldiği” için başarılı bulmuştur (Gazette nationale ou le Moniteur universel, 26 Ekim 1867, s. 1346).

Launay da sergiye *Palermo’da Rahip Devriyesi, Malborough Şarkısı ve Sicilya Postası* adlı yağlıboya tabloları ve *İstanbul’dan çeşitli kostümler ve zanaatlar* başlıklı suluboya resimleri göndermiştir (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 159). Osmanlı tabiyetinde olmayan sanatçının *İstanbul’dan çeşitli kostümler ve zanaatlar* adlı çalışmasının ismi, etnografik ve kültürel çağrışımlar uyandırmaktadır.

Pierre Montani *Bursa’daki Sultan Mehmed Çelebi’nin Türbesi Başında Dua, Bir Dervişin Ruhları Çağırması, Türk Kızlar Okulu, Harem Alanında Eğlence, Yeni Kale Yakınlarından Şafak Vakti Manzarası, Deniz Manzarası ve Üsküdar’dan Gün Batımı Manzarası* adlı yedi adet yağlı boya tabloyla sergiye katılmıştır. Eserlerin isimlerinden yola çıkıldığında, sanatçının alışıldık Doğu görsel imgeleri ile Osmanlı’yı temsil ettiği değerlendirilmektedir (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 158-159).

Rıza Efendi *İstanbul’daki Okmeydanı Çayırı’ndan Görüntü* adlı yağlı boya tablosuyla katılmıştır (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 159). Uslu Sinanlar ve Gürlemez Arı (2018, s. 573), sergide adı geçen Rıza Efendi adlı sanatçının Hoca Ali Rıza (1858-1930) olduğunu savunurlar. Ancak 1858 yılında doğan Hoca Ali Rıza, sergi sırasında 9 yaşında olduğu için sergiye katılan sanatçı Rıza isimli bir başka ressam olmalıdır. Germaner (1991, s. 40) ise 1881 yılı Elifba Kulübü Sergisi’ne katılan ressamlar arasında adı sayılan Rıza Efendi’nin, 1867 Paris sergisinin düzenlendiği dönemde, Osman Hamdi ve Şeker Ahmed ile birlikte Paris’te olabileceğini yazar.⁵⁰

Sergiye katılan Ermeni sanatçı Bedros Sırabyan (1831/1833-1898)’ın önemli bir Ermeni dini merkezi olan Eçmiadzin (şehir adı)’de üç yıl kalarak patrikhane binasının süslemelerini yaptığı bilinmektedir (Saris, 2003, s. 115). Hristiyanlığa ait dini temalı resimler konusundaki deneyimini yansıtan *Çarmıhtan İniş* adlı eserinin yanı sıra

⁵⁰ 1881 yılı Elifba Kulübü Sergisi’ne katılan ressamlar arasında Rıza Efendi’nin adının geçtiğine dair bilgi için bkz. Cezar, 1971, s. 408, 502.

İstanbul'a ait bir mimari imgeyi içeren *Eyüp Sebili* adlı eseri sergilenen sanatçı, Osmanlı'da tanınmış bir ressamdır (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s. 159).

1867 Paris sergisine Osmanlı'yı temsilen üç kadın sanatçı katılmıştır. Bu kadın sanatçılardan birisi *Kahve Taşıyan Çerkes Köle* adlı resmi ile Virginia Serviçen'dir (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 143). Tablo, Garo Kürkman'ın *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar* isimli kitabının ikinci cildinde yer bulmuştur (Görsel 24).



Görsel 24: Virginia Serviçen, *Kahve Taşıyan Çerkes Köle*
63 x 52 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon⁵¹
Kaynak: Kürkman, 2004, s. 759.

Fransız ressam Edouard Louis Dubufe (1820-1883)'nin *Çerkes Köle* isimli tablosu (Görsel 25), Serviçen'in *Kahve Taşıyan Çerkes Köle* adlı tablosu ile tematik benzerlik göstermektedir. Her iki tablo da, Doğu kültüründe mahrem sayılan bir iç mekan ortamında kadını resim yoluyla görünür kılmaktadır. Serviçen'in tematik seçiminde, harem kadınları betimleriyle tanınan hocası Walker'dan aldığı ilhamın etkisinin olabileceği akla yatkındır. Öte yandan, Serviçen'e ait tabloyu Dubufe'nin tablosundan ayıran en önemli unsur, duvarda asılı duran hat levha, figürün arkasında bulunan leğen ve

⁵¹ Eserin yılı hakkında bilgi edinilememiştir.

ibrik gibi mekana yerleştirilen nesneler ile figürün kılık-kıyafet tarzıyla bir harem yaşantısını daha gerçekçi biçimde tasvir etmesidir. Tablo bu yönüyle Osmanlı'nın kültürel temsil biçimlerinden birisi olarak evrensel sergide sergilenmiştir.



Görsel 25: Edouard Louis Dubufe'nin Çerkes Köle Adlı Tablosunun Fotoğrafı⁵²
Kaynak: Getty Museum,
<https://www.getty.edu/art/collection/object/1095JH#full-artwork-details>
Erişim tarihi: 15.05.2025.

1867 Paris sergisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun pavyonunda yer alan Virginia Serviçen'in İmparatorluğun sanat yaşamıyla bağlantısına dair edinilen bilgiler 1880'li yıllara aittir. 1880 ve 1881 Elifba Kulübü sergilerine katılan sanatçı, Osmanlı basınında âyandan Serviçen Efendi'nin kızı olarak takdim edilerek, babasının siyasi ve sosyal statüsü üzerinden tanıtılmıştır (11 Şevval 1297 (16 Eylül 1880) tarihli ve 5 Cemâziyelevvel (Cumâdenevvel) 1298 (05 Nisan 1881) tarihli Osmanlı'dan akt. Cezar, 1971, s. 495-497, 500). Serviçen (Servitchan) Efendi (1815-1897) doktorluk mesleğinin haricinde Heyet-i Âyan üyeliği de dahil olmak üzere çok sayıda görevde bulunan seçkin bir devlet adamıdır (Pamukciyan, 2003, s. 375).

⁵² Getty Museum dijital koleksiyonunda eserin fotoğrafına ulaşılabilmeyle birlikte, görsele ilişkin kayıttaki eserin tarihi, tekniği, ölçüleri ve bulunduğu koleksiyona dair herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir.

1867 Paris sergisi esnasında İmparatorluğun Hariciye Nazırı Fuad Paşa'dır. Serviçen Efendi'nin, Fuad Paşa'nın himayesindeki gayrimüslim bürokratlardan olduğu belirtilmektedir. Öyle ki, asıl adı Serovpe Viçenyan olan Serviçen Efendi'nin "Serviçen" adını kullanmaya başlaması, Fuad Paşa tarafından kendisine verilen bir fotoğrafın arkasına "Ser Viçen" notunu düşmesiyle bağdaştırılmaktadır (Kasap, 2011, s. 79).⁵³

Virginia Serviçen'in babasının Osmanlı bürokrasisi içerisinde edindikleri sosyal ilişki ağlarının, özellikle sergi komitesi nezdinde sanatçının ressam olarak tanınırlığına katkı sağlamış olması muhtemeldir.

Sergiye katılan bir diğer kadın sanatçı olan Mary Adelaide Walker Virginia Serviçen'in özel resim hocasıdır. 1867 Paris sergisiyle ilgili dönem yayınlarında Walker'ın, öğrencisi olan Serviçen'in yeteneğine dair katkısı özellikle vurgulanmıştır (Gazette nationale ou le Moniteur universel, 26 Ekim 1867, s. 1346; La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 143).

Walker'ın, İstanbul'un seçkin sosyal kesimlerine dahil bir başka kadın olan İngiliz Büyükelçisi Henry Layard (1817-1894)'ın eşi Enid Layard (1843-1912)'a da özel resim dersleri verdiği bilinmektedir. Lady Layard, Bayan Walker'ın, kendisinin yapacağı Çerkes kölesi tablosu için modellik yapmak üzere küçük bir kızı derse getirdiğini de günlüğüne not düşmüştür (İnankur, 2011, s. 207).⁵⁴ Sanatçının diğer öğrencisi Serviçen de aynı tema ile evrensel sergiye katılmıştır. Özellikle harem portreleriyle tanınan bir sanatçı olan Walker'ın özel eğitim verdiği öğrencilerinin benzer konu seçimleri, resimlerini Walker'ın sağladığı eğitimin şekillendirdiğini düşündürür.

⁵³ *La Presse*'de yer verilen bir haber, Serviçen Efendi'nin Fuad Paşa ile yakınlığının Sultan Abdülmecid döneminde başladığını göstermektedir. Habere göre Fuad Paşa'nın hekimi olarak onunla birlikte Mısır'a giden diplomatik heyete dahil olan Serviçen Efendi, Fuad Paşa tarafından kendisine teslim edilen telgrafların kendi varışından önce İstanbul'a götürülmesinden de sorumlu kılınmıştır (La Presse, 19 Mayıs 1852, s. 3).

Abdülaziz döneminde ve II. Abdülhamid döneminde çeşitli devlet görevleri yürüten Serviçen Efendi, *Le Messenger de Paris*'de, devlete ve padişaha bağlılığını ispat etmiş devlet adamlarından birisi olarak tanımlanmıştır (Le Messenger de Paris, 14 Şubat 1888, s. 5).

⁵⁴ İnankur, sanatçı üzerine yazdığı makalesinde Lady Layard'ın günlüklerinden de yararlanmıştır. Söz konusu günlükler için bkz. <https://pops.baylor.edu/layard> Erişim tarihi: 03.01.2026.

Walker, sergiye *Sultan Abdülaziz'in Portresi* ile katılmıştır (Exposition universelle de 1867 à Paris, 1867, s.159). Bir Osmanlı padişahının bir kadın sanatçıya portresini çizmesi için poz vermesi düşük bir ihtimaldir. Walker'ın, Abdülaziz'e ait mevcut bir portreden veya çekilmiş bir fotoğraftan yararlandığı düşünülebilir. Diğer yandan Sultan Abdülaziz'in bir kadın sanatçının elinden çıkan portresinin evrensel sergide uluslararası bir görünürlük kazanması yenileşen Osmanlı imajına dair göstergelerden biridir. Sanatçının yabancı bir ressam olarak bir evrensel sergide eserinin sergilenmesi ise Osmanlı adına sergiye katılacak kişilerin İmparatorluk ile bir tabiiyet bağının zorunlu görülmediğini ve bu konuda herhangi bir hassasiyet gösterilmediğini ortaya koyan örneklerdendir.

Osmanlı padişahlarına ait portreler, hükümdarın otoritesini ve İmparatorluk yönetiminin siyasi gücünü görünür kılan araçlardandır⁵⁵ (Renda, 2000, s. 442). Sultan Abdülaziz, kendisinden önce gelen hükümdarlar gibi padişah imgesinin bu niteliğinden yararlanmıştır. Abdülaziz, sanatçılara siparişler vererek portrelerini yaptırmıştır (Sevinç Kaya, 2021, s. 66). Walker tarafından yapılan ve 1867 Paris sergisinde sergilenen Abdülaziz portresi de, Osmanlı açısından güçlü bir görsel temsil aracıdır. Sergiye bizzat katılan Abdülaziz'in İmparatorluk üzerindeki hükümdarlığını ve iktidarını yansıtan bu imge aynı zamanda, diğer devletlerin temsilcileri karşısında Osmanlı İmparatorluğu adına oluşturulan resmî temsilin bir parçasıdır.

Mary Roberts'e (2011, s. 132) göre; Walker'ın yapmış olduğu padişah portresiyle 1867 Paris sergisine katılması ve “*kendisine böylesine seçkin bir çalışmanın emanet edilmesi*”, “*Osmanlı saray ailesi üyeleri arasında gördüğü saygının bir göstergesidir.*”

Walker, İstanbul'da haremlere girerek saray ailesi mensupları, üst düzey bürokrat ve devlet adamlarının yakınları olan kadınların portrelerini yapmıştır. Walker'ın almış olduğu bu siparişler, portre sanatçısı olarak tanınırlığını artırmış olmalıdır. Haremlerde resim yaparken yaşadığı olayları ve gözlemlerini *Eastern Life and Scenery with Excursions into Asia Minor, Mytilene, Crete and Romania* (Doğu Hayatı ve Manzaraları-

⁵⁵ Günsel Renda (2000, s. 442), Sultan III. Selim'den itibaren padişah portrelerinin siyasi ve diplomatik alanlardaki imgesel gücünden yararlanıldığını belirtir.

Anadolu'ya, Midilli'ye, Girit'e ve Romanya'ya Gezilerle Birlikte, 1886) adlı anı kitabında aktarmıştır (İnankur, 2011, s. 204; Walker, 1886).

İstanbul'a gelişinden kısa müddet sonra Walker, bir Osmanlı devlet adamının eşinin portresini yapmak üzere ilk siparişini almıştır (Walker, 1886, s. 1). Walker bu devlet adamının adını R... Paşa olarak belirtmiştir (Walker, 1886, s. 3). İnankur bu devlet adamının, altı kez sadrazamlık, Hariciye Nazırlığı ve Londra ve Paris büyükelçilikleri yapmış olan Mustafa Reşid Paşa (1800-1858) olma olasılığını yüksek bulmuştur (İnankur, 2011, s. 204). Walker'ın aldığı ikinci sipariş bir hanım sultanın portresidir (Walker, 1886, s. 2). İnankur'a göre; sanatçının portre yapmak üzere gittiği saraya dair aktarımları, portresini yaptığı hanım sultanın, Sultan Abdülmecid'in kızı ve Mustafa Reşid Paşa'nın oğlu Ali Galip Paşa'nın eşi Fatma Sultan olduğunu göstermektedir (İnankur, 2011, s. 204; Walker, 1886, s. 35). Bundan birkaç yıl sonra Walker'dan, bu hanım sultanın portresindeki elbiseyi Paris'ten yeni gelmiş bir moda kitabındaki resimlere benzetecek şekilde yeniden yapması istenmiştir (İnankur, 2011, s. 205; Walker, 1886, s. 311). Sanatçı, İstanbul'da haremlelere girerek, aralarında yüksek rütbeli bir subayın eşi ile çocuklarının portrelerinin de bulunduğu çeşitli resimler yapmıştır (İnankur, 2011, s. 206; Walker, 1886, s. 99).

Zeynep İnankur (2011, s. 204)'a göre; Walker'ın haremlelere girerek resim yapması, İstanbul'da haremlelerini yabancılara kolayca açan ve aile üyelerinin portrelerinin yapılması için sipariş veren belirli bir grup insanın varlığını göstermektedir.

Sergiye Osmanlı adına katılan bir diğer kadın ressam Iphigénie Zipcy'dir. Sanatçı sergiye *Genç Bir Kızın Portresi* adlı eseriyle katılmış ve yapıtı övülmüştür (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 143).⁵⁶

Sergiye katılan diğer sanatçı Amadeo Preziosi'nin İmparatorluk muhafızlarını betimlediği suluboya eseri, sanatçının güçlü çizim yeteneğinin kanıtı olarak değerlendirilmiştir. Bu suluboya eser, rahatlıkla bir yağlı boya tabloyla karıştırılabilecek

⁵⁶ Sanatçı ayrıca 1863 İstanbul Genel Sergisi ile 1889 Paris sergisine katılmıştır. Tez'in 3. Bölümü'nde sanatçı ile ilgili daha detaylı bilgi verilmiştir.

derecede gerçekçi ve etkileyici bulunmuştur (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 142; Gazette nationale ou le Moniteur universel, 26 Ekim 1867, s. 1346). Özellikle İstanbul'a gezmeye gelen Avrupalıların ilgi çekici bulduğu oryantalist temalı çalışmalarıyla tanınan sanatçının, Pera'daki atölyesinde resimlerine egzotik unsurlar katmak üzere yararlandığı işlemeli halılar, sedfli sehpa, tezhipli Kur'anlar ve yeniçeri silahları gibi nesneleri içeren bir koleksiyona sahip olduğu bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 68). Dolayısıyla sanatçının, İstanbul'da Avrupalı alıcılar tarafından ilgi gören ve üretiminde öne çıkan temalardan birisiyle evrensel sergide yer bulduğu görülmektedir.

Osmanlı adına güzel sanatlar alanında sergilenen eserler arasında İzmir'den Diyakonez Okulları (*Ecoles des Diaconesses*) kız öğrencilerinin gönderdiği çizimler de bulunmaktadır.⁵⁷

Sergiye katılan ülkelerin mimari temsillerinin daha çok ön plana çıkmaya başladığı 1867 Paris sergisinde Osmanlı, sergi alanında inşa ettiği cami, köşk, hamam ve çeşmeden oluşan yapılar ile otantik Osmanlı imgesini somutlaştırmıştır. Diğer taraftan, sergiye katılan ressamlardan bir kısmı, İstanbul'dan şehir manzaraları, yapı ve mekanlar, kostüm çizimleri, harem resimleri, padişah portreleri gibi temalarda resimler sergilemişlerdir. Batı dünyasının alışkın olduğu bu görsel imgeler, Osmanlı'nın sergi alanına inşa ettiği yapıların oluşturduğu mimari temsile benzer şekilde egzotik bir Osmanlı görünümü sunmuşlardır.

Diğer yandan, yukarıda yer verilen Stuart Hall'ün temsil kavramına dair yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde, temsil ilişkisi oluşturan bir dil olarak resim, sergilerde Osmanlı İmparatorluğu'na dair anlam çerçevesi oluşturmaktadır. 1867 Paris

⁵⁷ Hristiyanlık geçmişinde ayinlerde veya cemaat ile ilgili işlerde görevli kadın Hristiyanlar olan diyakonezler 13. yüzyılda tamamen kiliseden uzaklaştırılmışlardır. Modern diyakonez hareketinin başlaması Theodor Fliedner'in 1836 yılında Almanya-Kaiserswerther'de diyakonez evi açmasıyla gerçekleşmiştir. Dünyanın pek çok yerinde açtığı hastaneler, yetimhaneler, okullar ve kadın sığınma evleriyle misyoner bir örgüt şeklinde kurumsallaşan diyakonez hareketi 1850'lerden sonra Osmanlı topraklarında da faaliyet göstermeye başlamıştır. İzmir'de kızlara eğitim veren bir Protestan okulunun bulunmadığını, Katolik tarikatların verdikleri eğitimin ise oldukça yüzeysel olduğunu tespit eden Fliedner, 15 Eylül 1853 tarihinde İzmir'de kurulan ilk Protestan Okulu'nu açmıştır (İnan, 2013, s. 171-179, 214).

sergisinde, Osmanlı'nın Doğulu/egzotik yönünü öne çıkaran bir görsel anlatım oluşturan söz konusu resimler arasında İmparatorluğun tabiiyetindeki Müslüman ve gayrimüslim sanatçıların yanı sıra yabancı sanatçılara ait eserler de bulunmaktadır.

Benzer örnekler, sergide yer alan fotoğraflar arasında da görülmektedir. İstanbul'da Pera bölgesinde fotoğraf stüdyoları bulunan dönemin ünlü Ermeni asıllı fotoğrafçı ailesi Abdullah Kardeşler (Abdullah Frères)'in sergiledikleri fotoğraflar arasında Sultan Abdülaziz'in portre fotoğrafının yanı sıra Konstantinopolis panoramik fotoğrafları ile İstanbul'dan silah ve halk kostümlerini konu alan fotoğraflar bulunmaktadır (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 144).

Öte yandan, Abdullah Kardeşler tarafından sergilenen Levanten hanımlara ait fotoğraflar ise, Pera'nın salonlarından sergi mekanına taşınan genç ve güzel kadın imgeleri olarak Osmanlı'nın sergideki galerisinde yer bulmuşlardır (La Turquie à l'Exposition universelle, 1867, s. 144). Avrupa kültürüyle yakın ilişki içinde bulunan toplumsal kesimleri öne çıkaran Levanten kadın fotoğrafları, Osmanlı'nın sergideki temsilinde yalnızca egzotik unsurlara dayalı bir görünüm sunmadığını göstermektedir.

2.6. 1873 VİYANA EVRENSEL SERGİSİ (WELTAUSSTELLUNG 1873, WIEN)

2.6.1. 1873 Viyana Sergisi Hakkında Genel Bilgi

1873 yılında evrensel sergi Viyana'da düzenlenir. Viyana, Avrupa ülkelerinin demiryollarının birleştiği ve 1868 yılından beridir iki katı büyüyen demiryollarına sahip bir şehir olarak ziyaretçilerin ve ürünlerin sergiye ulaştırılması için gereken imkanlara sahiptir. Evrensel sergi düzenlemek yoluyla Avusturya-Macaristan, ekonomik olanak ve başarılarının dünyaya gösterilmesi ve ikili monarşinin yurt dışındaki saygınlığının artırılmasını hedeflemiştir (Göğüş, 2006, s. 57).

1867 yılında Avusturya İmparatorluğu ile Macar siyasi elitleri arasında varılan mutabakat ile devletin ikili monarşi haline gelmesini sağlayan 1867 Uzlaşması sonrasında liberal

rejimlerin yönetiminde daha iyimser bir dönem yaşanmaya başlanmıştır. Evrensel sergilerin dünyada taşıdığı büyük prestij ve ekonomik önem dolayısıyla Viyana’da düzenlenecek sergi Avusturya-Macaristan ekonomisine sağlayacağı katkılar açısından öncelik verilen bir olay haline gelmiştir. Viyana’yı uluslararası platformda bir “dünya şehri” olarak konumlandırarak 1873 yılı evrensel sergisi ikili monarşi dönemi için olduğu kadar, yaklaşık yirmi beş yıldır tahtta olan Franz Joseph (sal. 1848-1916) açısından da bir başarı kutlaması ve meşruiyet aracı olmuştur (Beller, 2018, s. 128, 145).

Fransa hükümeti tarafından yayınlanan *Exposition Universelle de Vienne. France. Produits Industriels. Premiere Edition* adlı yayın, sergi dolayısıyla Avrupalı sanayi üreticisi ülkeler ile “daha ileri bir medeniyetin” mamul mallarını tüketmeye hevesli Doğu ülkeleri arasında kurulması beklenen ilişkilerden doğacak maddi faydaları dile getirmiştir (Exposition Universelle de Vienne, 1873, s. 18). Daha önceki evrensel sergilerdeki gibi, 1873 Viyana sergisinde sanayileşen ekonomiler, ekonomik ve ticari beklentilerini ön planda tutmuşlardır.

Sergi, 1 Mayıs 1873’te İmparator, İmparatoriçe, Veliaht Prens ve diğer hanedan üyelerinin de katıldığı resmi açılışla başlamıştır (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 23). 31 Ekim 1873’e dek devam etmiştir (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 3). Görkemli açılış töreni için sergi binası içerisinde büyük salon, bir taht salonu haline çevrilerek binanın çatısına sergiye katılan ülkelerin bayrakları asılmıştır (Göğüş, 2006, s. 74). Avusturya basınında sergi açılışının Avusturya için *Neue Aera* (Yeni Dönem) olacağına dair umutlara yer verilmiş ve şehir halkının sergi açılışıyla birlikte kendilerini gururlu ve neşeli hissettiklerine dair haberler yayınlanmıştır. Avusturya basınında tüm dünyayı etkisi altına alan sanayi gelişimi, bilgi birikimi ve yeni icatların somut şekilde tek bir alanda görülebilmesinin ziyaretçilerin duygularında yaratacağı büyük etkiye vurgu yapılmıştır (Göğüş, 2006, s. 76). Bu haberler, bir evrensel sergiye ev sahipliği yapmanın kazandıracacağı itibar ve saygınlığa ilişkin heyecan ve coşkulu duyguları göstermesinin yanı sıra 19. yüzyıl Avrupa toplumunda sanayileşme ve bilimsel ilerlemeye duyulan kuvvetli inanca dair fikir vermektedir.

Öte yandan serginin açılışından kısa süre sonra patlak veren ekonomik kriz, Avusturya-Macaristan'ın büyük ve masraflı prestijli projesine gölge düşürmüştür (Beller, 2018, s. 128). Ekonomide meydana gelen çöküşün neden olduğu iflaslar ve belirsizliklerin yanı sıra serginin açık kaldığı yaz aylarında yaşanan kolera salgınının ziyaretçi sayısını düşürmesi, büyük beklentilerle açılan sergi hayal kırıklığı yaratmıştır (Beller, 2018, s. 145).

Sergi organizasyonu Avusturya kraliyet ailesi üyesi Arşidük Rainer Ferdinand (1827–1913) başkanlığındaki İmparatorluk komisyonuna emanet edilmiştir (Exposition Universelle de Vienne, 1873, s. 18). Yabancı hükümetlerin sergi programlarının yürütülmesinden sorumlu olmak üzere kendi komiserlerini atamaları ve bu şekilde İmparatorluk yönetimiyle temas etmeleri kararlaştırılmıştır (Exposition Universelle de Vienne, 1873, s. 19).

Ürünler önceki evrensel sergilerdeki gibi gruplara ayrılarak kategorize edilmiştir. 26 ürün grubu içerisinde 22. grupta endüstriye uygulanan güzel sanat üretimleri, 23. grupta ise dini temalı sanat eserleri yer almıştır (Exposition Universelle de Vienne, 1873, s. 20). 24. grupta aralarında tekstil sanatı, mozaik, cam üzerine resim, baskı ve grafik, deri işleri, vazolar, mobilya, heykel, bronz eserler, kuyumculuk, gravür gibi çeşitli eserlerin olduğu geçmiş dönemlere ait sanat ve zanaat eserlerine yer verilmiştir. Sergi alanı içerisindeki *Pavillion des Amateurs* (Amatörler Pavyonu) (Görsel 26), 24. grupta yer alan eserlerin sergilenmesi için inşa edilmiştir. Antik çağlardan 19. yüzyıl başlarına dek olan döneme tarihlenen sanat ve zanaat eserlerini içeren sergi, dünya medeniyetinin birbirine eklemlenen bir birikim sonucu oluştuğunu ima eden bir medeniyetler tarihi olarak tanımlanmıştır. Amatörler Pavyonu'nda sergilenen eserler, özel sanat koleksiyonlarına dahil olup az sayıda kişinin erişebildiği eserlerdir. Güncel sanat eserlerinin bulunduğu 25. grupta yer alan eserler, 1862 Londra evrensel sergisinden sonra yapılan sanat eserlerini kapsamıştır (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 3, 16). Bu eserler; mimarlık (projeler, planlar, cephe çizimleri, maketler ve rölöveler), heykel (heykelin yanı sıra madalya gravürü, kameo ve değerli taş işçiliğini de içeren eserler), resim (yağlı boya, suluboya, minyatür, emaye, pastel, guaj, cam üzerine resim, desenler ve büyük duvar resmi taslakları) ile gravür ve baskı teknikleri olarak gruplandırılmıştır (Exposition

Universelle de Vienne, 1873, s. 31). Sergilenen eserler için ödül vermek üzere uluslararası bir jüri oluşturulmuş ve sanat eserleri için sanat madalyası olarak adlandırılan ayrı bir madalya verilmesi kararlaştırılmıştır (Görsel 27) (Exposition Universelle de Vienne, 1873, s. 22; L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 6).



Görsel 26: 1873 Viyana Sergisi Amatörler Pavyonu
Kaynak: L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 16.



Görsel 27: 1873 Viyana Sergisi Sanat Madalyası
Kaynak: L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 6.

Küresel ticaretin merkezi olmak isteyen Viyana'da sergi alanı olarak, Tuna Nehri kıyısında Avrupa'nın en görkemli parklarından biri olan Prater seçilmiştir. Sergi alanının

büyükliğini, sergi komisyonunun, serginin tamamını gezebilmek için 40 gün ayırmak gerektiği yorumu açıklamaktadır (Göğüş, 2006, s. 59). 1873 Viyana sergisinin, o tarihe kadar gerçekleşen evrensel sergilere göre en büyük sergi alanına sahip olduğu bilinmektedir. Alanın ortasında yer alan görkemli Sanayi Sarayı (*Industriepalast*)’nın merkezinde, dönemin en büyük kubbeli yapısı olduğu bilinen Rotunda (*Rotunde*) yer almaktadır (Görsel 28) (Gethmann ve Eckhard, 2023, s. 8). Rotunda, İngiliz mimar John Scott Russell (1808-1882)’ın eseridir. Diğer yapılar ise Avusturyalı ünlü mimar ve mühendisler tarafından tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Saray ve parkın baş mimarı Baron Karl von Hasenauer (1833-1894)’dır (L’Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 12).

Sanayi Sarayı’nın planı, “balık kılıçığı sistemi” olarak adlandırılan bir mimari tarzı yansıtmaktadır. Sergiye katılan 35 ülkeye ait ürünler, binaya görkemli bir görünüm kazandıran 18 metre yüksekliğindeki nef ile planları aynı olup nefi dikey olarak bölen yan galerilerde sergilenmiştir. Ülkeler, doğudan batıya doğru coğrafi bir düzen içerisinde yerlerini alırken, ana salonun doğu kısımları Doğulu ülkelere ayrılmıştır (Gethmann ve Eckhard, 2023, s. 8). Ülkelerin coğrafi konumlarına göre bina içerisinde yerleştirilmeleri ve ürünlerin ülkelere göre sergilenmesi, benzer türde ve aynı grupta yer alan ürünlerin birlikte sergilenmemesine neden olduğu için eleştirilmiştir (Göğüş, 2006, s. 81).



Görsel 28: 1873 Viyana Sergisi Sanayi Sarayı’nın Görünümü

Kaynak: Viyana Dijital Arşivi, Env. No. 60231

<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/472613-bez-wiener-weltausstellung-1873/>

Erişim tarihi: 25.10.2025.

Rotundanın 102 metre çapındaki kubbesi, 17 metre yüksekliğindeki 50 dökme demir sütun üzerinde durmaktadır. Sütunların üzerinde yer alan dairesel galeriden aşağıya bakıldığında bina içerisindeki insan kalabalığını gözlemleme fırsatı bulunmaktadır. Binanın dış cephesi, İmparatorluk monogramını içeren büyük madalyonları çevreleyen ve birleştiren çelenklerle süslenmiştir (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 6). Rotundanın tepesinde yer alan İmparatorluk tacı, serginin İmparatorluk korumasında olduğunu simgelemek üzere yapının en üst kısmına yerleştirilmiştir (Ergüney ve Kara Pilehvarian, 2015, s. 232). Sergi Sarayı'nın heybetli ihtişamı, bir zafer takını andıran ve binanın uzun cephesinin merkezinde konumlandırılan anıtsal giriş kapısından anlaşılmaktadır. Kapının üzerinde yer alan heykel grubu, dönemin ünlü heykeltıraşlarından Pilz adlı sanatçıya aittir (Görsel 29) (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 8).



Görsel 29: 1873 Viyana Sergisi Sergi Sarayı Ana Kapısı
Kaynak: L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 45.

Sergi alanında, Sanayi Sarayı'nın yan cephelerine paralel olarak uzanan Sanat Galerisi ve Makine Galerisi'nin yanı sıra gezinti yolları, gölet ve koruluklarla dolu parklar, sergi komisyonu, İmparatorluk ailesi ve uluslararası jüri için ayrılan pavyonlar da yer almaktadır (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 14). Sanayi Sarayı'nın doğu ucunda bulunan ve bir çiçek tarhıyla bu yapıdan ayrılıp üstü kapalı geçitlerle Sanayi

Sarayı'na bağlanan Güzel Sanatlar Sarayı, 25. grupta yer alan eserlerin sergilendiği ve ilgi odağı haline gelen bir yapıdır (Görsel 30). Sade bir üslupla inşa edilen yapının iç mekanı yukarıdan ışık alan sekiz büyük odaya ayrılmıştır. Bu odaların haricinde yan pencerelerinden ışık alan galeriler bulunmaktadır. Dört salon ve dört galeriyi kendisine ayıran Fransa, güzel sanatlar alanında en yüksek katılımı gerçekleştiren ülke olmuştur (L'illustration: Journal universel, 17 Mayıs 1873, s. 342). Sanayi Sarayı ile doğusunda Güzel Sanatlar Sarayı ve Amatörler Pavyonu'nun oluşturduğu sanat meydanı, endüstri ve sanatın birbirini dengeleyen unsurlar olarak sergilendiğini göstermektedir (Göğüş, 2006, s. 82).



Görsel 30: 1873 Viyana Sergisi Güzel Sanatlar Sarayı
Kaynak: L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 64.

Serginin dikkat çekici bir özelliği, sergi başkanı Arşidük Rainer Ferdinand'ın eşi Arşidüşes Rainer (1822-1869)'in himayesinde düzenlenen kadın el işlerini kapsayan özel sergidir. Viyana evrensel sergisinde görülen bu uygulama daha sonraki evrensel sergilerin bazılarına ilham kaynağı olmuştur. Kadın el işi sergisinde Osmanlı'dan İzmirli ve İstanbullu kadınların nakış, halı, dantel gibi el işlerinin yanı sıra suluboya eserleri de yer almıştır. Sergi yayını, yüksek toplumsal mevkileri nedeniyle "yüksek sosyete" olarak adlandırdığı kadınların işlerini, boş zaman meşgalesi ve etraflarına neşe getiren eserler olarak tanımlamıştır (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 11). Yayında yer alan bu ifade, dönemin cinsiyet temelli bakış açısını yansıtmaktadır.

Serginin en önem verilen bölümlerinden birisi, Osmanlı İmparatorluğu ve bağlı eyaletleriyle Japonya, Çin, İran, Hindistan, Tunus, Fas gibi ülkelerin temsil edildiği *Oriental Quarter* (Doğu Mahallesi) adı verilen bölümdür (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 10). Gethmann ve Eckhard (2023, s. 7, 9), Avusturya monarşisinin 19.

yüzyılın üçüncü çeyreğine gelindiğinde Doğu’yu ticari ilişkiler ağına dahil ettiğini belirtir. Yazarlara göre Doğu Mahallesi’nde inşa edilen Oryantalist mimari temsiller, Doğu’nun mekansal ve mimari açıdan algılanabilir olmasını sağlamıştır. Böylece Doğu, Avrupa devletlerinin sanayi ekonomisinin kullanımına açık bir alan haline gelmiştir. Doğuya yönelen ticari ilginin artışında 1869 yılında Süveyş Kanalı’nın açılması sonucunda ticaret yollarının kısalmasının etkisi büyüktür.

Doğu ülkeleri önceki evrensel sergilere kıyasla daha geniş şekilde temsil edilmiştir. Viyana Evrensel Sergisi’nde Doğu ülkelerine ayrılan alan, Batı ülkelerine ayrılan alanla eşit tutulmuştur. Bu durum Viyana’nın Avrupa’nın doğusunda bulunmasına ve coğrafi olarak Avusturya’nın doğu ülkeleriyle daha yakın ilişki kurma becerisine bağlanmaktadır (Göğüş, 2006, s. 95). Avusturya basınında, “medenileşemeyen, barbar” Doğu imgesinin sergi vasıtasıyla ortadan kaldırılması gerektiğine dair yorumlar yer almaktadır. Avusturya’nın Doğu’ya dair bu yaklaşımı, ülkenin coğrafi avantajından da yararlanarak, Doğu’nun barışçıl yollarla kolonileştirilmesi politikası olarak yorumlanmıştır (Göğüş, 2006, s. 97).

Doğu mahallesinde yer alan ve Doğu ülkeleriyle sergi düzeyinde ticari bir ilişki oluşturmayı amaç edinen *Comité für den Orient und Ost-Asien* (Doğu ve Doğu Asya Komitesi)’ne ait *Cercle Oriental* adlı binanın tasarımı Montani tarafından yapılmıştır. Montani, binanın dış cephesinde Doğu ülkelerine ait mimari stilleri harmanlayarak bir araya getirmiştir. Bina cephesinin bir kanadı Çin-Japon, diğer kanadı İran-Türk tarzında tasarlanmış, bu iki kanadı birbirine bağlayan orta kısım ise Arap tarzında inşa edilmiştir (Görsel 31). (Gethmann ve Eckhard, 2023, s. 20).



Görsel 31: 1873 Viyana Sergisi Cercle Oriental Binası

Kaynak: Viyana Müzesi Dijital Arşivi

<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/138931-weltausstellung-1873-cercle-oriental-nr-923/>

Erişim tarihi: 10.10.2025.

2.6.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Sergisi'ne Katılımı

Osmanlı'da sergiye ilişkin hazırlıklar için Nafia ve Ticaret Nazırı İbrahim Edhem Paşa (1818-1893) başkanlığında bir sergi komisyonu kurulmuş ve oğlu Osman Hamdi Bey sergi komiseri olarak atanmıştır (Akçura, 2009, s. 36). Sergi komiseri olarak ürün seçiminde ve Osmanlı'ya tahsis edilen alanın sergi için hazırlanmasında görev alan Osman Hamdi, sergiyle ilgili resimli haberler içeren ve İtalya'da yayınlanan *L'Esposizione universale di Vienna del 1873 Illustrata*'da adlı yayında, bir zamanlar Paris'te eğitim görmüş, sanatsever, cana yakın ve Batı'ya özgü nezaketiyle Türklerin en eğitilmiş ve en medeni şahsiyetlerinden birisi olarak sunulmuştur. Osman Hamdi'nin tasvir edildiği bir çizimi (Görsel 32) de okuyucularıyla paylaşan yayın, Osmanlı hükümetinin çıkarlarını uluslararası alanda en iyi şekilde korumakla görevlendirilen Osman Hamdi'nin seçilmesindeki isabete vurgu yaparken, ayrıca Osmanlı ürünlerinin sergilenmesindeki sistematik organizasyonu için kendisini tebrik etmektedir (*L'Esposizione universale di Vienna*, 1873, s. 24, 489). Benzer bir yorum sergi için çıkarılan *Weltausstellungs-Zeitung* adlı gazetede de yer almıştır. Buna göre Osmanlı sergi komisyonunun en önemli aktörü olan sergi komiseri Osman Hamdi'nin, sahip olduğu olağanüstü yetkinlik ve becerileriyle Osmanlı'nın sergiden elde etmek istediği hedefleri

gerçekleştirmesi açısından en doğru seçim olduğu ifade edilmiştir (24 Nisan 1873 tarihli Weltausstellungs-Zeitung'dan akt. Eldem, 2019, s. 52).



Görsel 32: Osman Hamdi Bey Tasviri

Kaynak: L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 489.

Sergi kataloğunda sanatçılar arasında Osman Hamdi'nin adı yer almamaktadır. Diğer taraftan Cezar, Osman Hamdi Bey'in bu sergide 6 adet madalya aldığını belirtmiştir (15 Nisan 1910 tarihli ve 984 sayılı Servet-i Fünun'dan akt. Cezar, 1971, s. 472). Sergi jürisi tarafından Osman Hamdi Bey'e Terakki Madalyası verildiğini gösteren 18 Ağustos 1873 tarihli berat, günümüzde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Bey koleksiyonundadır (Kiraz ve Özdemir, 2023, s. 192, 194). Bu nedenle, sergiye güzel sanatlar alanında katılmamış olan Osman Hamdi Bey'e söz konusu madalyanın sergi organizasyonu ile ilgili katkılarından dolayı verilme olasılığı yüksektir.

Osmanlı'nın ulusal pavyonlarını hazırlamakla görevli Montani tarafından tasarlanan Türk konağı, evrensel sergide Osmanlı sivil mimarisine ve gündelik yaşam şekline bir örnek sunmuştur. Prater Parkı'ndaki Türk eserlerinin en dikkat çekicisi III. Ahmet Çeşmesi'nin kopyasıdır (Görsel 33). (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 10-11, 24). Osmanlı pavyonuna dahil diğer yapılar ise hamam, kahvehane, bedesten ile padişaha ait Hazine-i Hassa (padişahın kişisel hazinesi)'ya ait mücevher gibi değerli parçalarının sergilenmesi amacıyla inşa edilen yapıdır (Çelik, 2005, s. 69).



Görsel 33: 1873 Viyana Sergisi'nde Yer Alan Türk Çeşmesi
Kaynak: L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 24.

2.6.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Sergisi'ndeki Resim Sergileri

Osmanlı, sergiye dört adet sanatçının yedi adet resmiyle katılmıştır (Görsel 34). Eserlerden birisi Fransız ressam François-Claude Hayette (1838-1891)'e ait *Galata Sarayı'ndan İstanbul Manzarası* adlı çalışmadır (Officieller Kunst-Catalog, 1873, s. 187). *Galata'dan İstanbul Manzarası* adıyla Sotheby's Müzayede Evi'nin internet sitesinde yer alan sanatçıya ait olduğu belirtilen tablo (Görsel 35) ise 1874 tarihlidir. Söz konusu tarih bilgisinden yola çıkıldığında, müzayede evi tarafından satışa konu edilen tablonun, 1873 yılı evrensel sergisinde sergilenen aynı konulu tablonun sanatçı tarafından yapılmış bir versiyonu olması ihtimal dahilindedir.



Görsel 34: 1873 Viyana Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları
Kaynak: Officieller Kunst-Catalog, 1873, s. 187.



Görsel 35: François-Claude Hayette, *Galata'dan İstanbul Manzarası*
1874, 85,5 x 154 cm, TÜYB

Kaynak: Sotheby's Müzayede Evi.

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/orientalist-sale-115100/lot.27.html> Erişim tarihi: 23.10.2025.

İstanbul'dan manzara betimlemeleri özellikle 18. yüzyıldan itibaren İstanbul'a gelen ve sanatsal üretimde bulunan yabancı ressamların eserlerinde sıklıkla ele aldıkları konulardır. İstanbul manzara resimlerinde Haliç ve Boğaziçi'ni kapsayan panoramik görünüm, Galata sırtlarından olmuştur (Renda, 2008, s. 21). Hayette'nin günümüze ulaşan *Galata'dan İstanbul Manzarası* adlı tablosu da Galata'dan, Topkapı Sarayı ve Ayasofya'yı içeren tarihi yarımada'ya doğru bakış açısıyla panoramik bir görünüm sunmaktadır.

İstanbul'da yaşadığı bilinen İtalyan asıllı sanatçı Luigi Acquaroni (1800-1896) sergiye katılan bir diğer sanatçıdır. Acquaroni sergiye, *Kudüs'te Bir Kapı*, *Beykoz'da Bir Köşk*, *Beykoz'da Bir Köşk* adlı tablonun bir versiyonu ile *Mısır Hıdivi'nin Portresi* adlı çalışmalarını göndermiştir (Officieller Kunst-Catalog, 1873, s. 187).

Acquaroni'nin portresini yaptığı kişi, dönemin Mısır Hıdivi İsmail Paşa (1830-1895)'dır. İsmail Paşa 1867 yılında Mısır'ın ilk Hıdivi olarak atanmış ve yarı-bağımsız bir yönetici olarak görev yapmıştır (Öner, 2023, s. 920). İsmail Paşa döneminde Mısır modernleşmesi ivme kazanmıştır. Bu dönemde Mısır modernleşmesinin bir boyutu da Batı tarzı resmin desteklenmesi ve İsmail Paşa'nın sanat hamiliğidir (Kızıltoprak, 2010, s. 230; Öner, 2023, s. 928). *Mısır Hıdivi'nin Portresi* adlı resmin Osmanlı pavyonunda bir evrensel sergide

sergilenmesi, İsmail Paşa'nın Osmanlı tarafından sahiplenilmesinin yanı sıra Mısır Hıdivliği'nin Osmanlı yönetimine tabiilik statüsünün vurgulandığı siyasi ve diplomatik bir mesaj olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, Avrupa görsel kültürünü içselleştirmiş bir Mısırlı idareci olan İsmail Paşa'nın 1873 Viyana sergisinde görsel imgesinin yer bulması, kendisini uluslararası alanda siyasi ve idari bir figür olarak konumlandırması açısından anlamlıdır. Osmanlı'ya bağlı Mısır'ın modernleşme süreci açısından önemli bir aktör olan İsmail Paşa'nın portresinin Osmanlı pavyonunda sergilenmesi, Stuart Hall'ün temsil yaklaşımı çerçevesinde, resmin oluşturduğu temsil vasıtasıyla Osmanlı'nın modern dünya ile ilişkisine dair bir gösterge sunmaktadır.

Acquaroni ve Hayette, evrensel serginin düzenlendiği dönemlerde İstanbul'da Şeker Ahmed Paşa tarafından organize edilen sergilere de katılmışlardır. 1873, 1875 ve 1877 yıllarındaki sergilere katılan sanatçılar arasında bu iki sanatçının isimleri geçmektedir (Uslu Sinanlar, 2010, s. 12-13).

Doian Keutscheoglou, *Venedik'teki Santa Marta Kilisesi'nde Haç Şapeli*, Harmuz Harmuzian ise *Sultan Ahmed Camii* adlı eseriyle sergiye katılmışlardır. Eserlerin isimleri incelendiğinde; Harmuz Harmuzian'ın resminin, başkentin tarihi şehir dokusunu oluşturan yapılardan Sultan Ahmed Camii'ni; Keutscheoglou'nun resminin ise Venedik'te Hristiyan inancına bağlı bir ibadet yapısını betimlediği anlaşılmaktadır.

Harmuz Harmuzian ile ilgili bilgi edinilememiştir. Doian Keutscheoglou adlı sanatçı hakkında bir bilgiye ulaşılamamış olsa da tarafımızca bazı önerilerde bulunulacaktır. *La Turquie* gazetesi, Şeker Ahmed Paşa tarafından organize edilen 1875 yılındaki sergiye katılan Bay Keutcheoglou adlı sanatçıdan övgüyle söz etmiştir (La Turquie, 5 Ağustos 1875, s. 2).⁵⁸ Bu sanatçının, Viyana evrensel sergisine katılan Doian Keutcheoglou adlı sanatçı ile aynı kişi olup olmadığı net değildir. Zira, aynı dönemlerde yaşamakta olan Krikor Köçeoğlu isimli bir sanatçı bulunmaktadır. Hat sanatçısı Krikor Köçeoğlu'nun 1873 Viyana sergisi kapsamında sergi komisyonu başkanı İbrahim Edhem Paşa tarafından hazırlatılan kitap projelerine katkıda bulunduğu ve 1881 yılında Pera'da

⁵⁸ 1875 yılı sergisine katılanlar arasında Köçeoğlu adını sayan Cezar (1971, s. 404) da sanatçı ile ilgili herhangi bir bilgi vermemiştir.

düzenlenen resim sergisine katıldığı bilinmektedir (Ersoy, 2015, s. 125; Roberts, 2011, s.131-132). Krikor Köçeoğlu ve Doian Keutcheoglou'nun İstanbul'un bilinen ailelerinden Köçeoğlu ailesinin mensubu olma ihtimalleri dikkate alınmalıdır.⁵⁹

2.6.4. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Sergisi İçin Hazırladığı Yayınlar

Sergi için sergi komisyonu başkanı Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa tarafından hazırlatılan üç kitap, Osmanlı'nın Batı karşısında kültürel kimliğiyle kendisini ortaya koyma çabasıdır. Tezde esas olarak odaklanılan konu, Osmanlı'nın evrensel sergilerdeki resim sergileri olsa da tezin yaklaşımı, farklı sergileme unsurları ve pratiklerinden örnekler seçilerek Osmanlı temsili açısından incelemeye dahil edilmesidir. Bu kapsamda 1873 Viyana sergisi için Osmanlı'nın hazırladığı söz konusu üç yayın, Osmanlı temsili açısından resim sergilerinin, farklı sergileme unsurları ve pratikleriyle örtüşen yanları olup olmadığını ortaya koyan örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Bu kitaplardan birisi Osman Hamdi Bey ve Marie de Launay tarafından birlikte hazırlanan *Elbise-i Osmâniyye (Les Costumes populaires de la Turquie en 1873)* adlı yayındır. Kitap, Osmanlı'nın farklı yörelerine ait giysileri giyerek İstanbul'da Pascal Sebah'ın fotoğrafhanesinde poz veren kişilerin fotoğraflarının taş baskılarının yanı sıra açıklayıcı metinler içermektedir (Akçura, 2009, s. 37). Zeynep Çelik (2005, s. 46), Osmanlı kültürünün çeşitliliği ve çoğulculuğunu vurgulayan söz konusu yayının, zaman içerisindeki dönüşüme işaret etmeden, görselleştirdiği kıyafetleri belirli bir zamana ait değilmiş gibi karakterize ettiği ve Osmanlı kültürünü tarihsel bakımdan dondurduğu görüşündedir.

Sergiye dair dönem yayınlarından birisinde yer verilen bir görsel, *Elbise-i Osmâniyye* adlı kitapta tanıtılan kıyafetlerin bazılarının, cansız mankenlere giydirilerek sergi alanında sergilendiğini göstermektedir (Görsel 36). Aynı yayın, Osmanlı yerel kıyafetlerini

⁵⁹ Sultan II. Mahmud zamanından itibaren saray ile yakın ilişkide oldukları bilinen Ermeni Katolik cemaate mensup Köçeoğlu ailesi, sarayın hizmetinde olan varlıklı bir sarraf ailedir. 1869 yılında kurulan Osmanlı Bankası'nın kurucuları arasında bulunan ve Galata'nın büyük sarraflarından olan Agop Köçeoğlu ile ilgili geniş bilgi için bkz. Coşkun Albayrak, 2019.

sergilemek üzere 250'yi aşkın sayıda cansız manken hazırlandığı bilgisini de iletir. Sergideki bu bölüm, bilim insanları ve arkeologların yanı sıra diğer meraklı sergi ziyaretçilerinin ilgi odağı olmuştur (L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 11). Bu sergilemenin, Osmanlı kimliğinin çok renkliliği ve zenginliği temelinde ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

Dolayısıyla bu sergiler sergi ziyaretçilerinin beklentilerini karşılamaya dair hassasiyetler de barındırmışlardır. Bu açıdan, Doğu'nun merak konusu edilen otantik yönünün altını çizen bu sergileme biçimi, Batı'lı oryantalist dili beslemiştir. Osmanlı gibi geleneksel kodlar üzerinden okunan bir imparatorluğu temsil eden bu egzotik köşeler, beklentileri tatmin edebilecek derecede farklılık hissi uyandıran nesneleri içeren bambaşka bir atmosfer canlandırmaktadır.



Görsel 36: 1873 Viyana Sergisi Osmanlı Galerisi

Kaynak: L'Esposizione universale di Vienna, 1873, s. 597.

Sergi kapsamında hazırlanan diğer yayın, Marie de Launay, Montani Efendi, Bogos Şaşıyan Efendi ve M. Maillard'ın ortak çalışması *L'Architecture Ottomane (Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî)*'dir. Söz konusu kitap, Osmanlı mimarisini Batı tarzı bir mimari sınıflandırma ve teorik yaklaşım ile incelemektedir. Fransızca olarak kaleme alınan kitabın ayrıca Osmanlıca ve Almanca versiyonları da oluşturulmuştur (Çelik, 2005, s. 48-49; Ersoy, 2015, s. 126).

Ahmet Ersoy (2015, s. 120, 126), kitabın hazırlanmasında görevli kişilerin, İbrahim Edhem Paşa veya Osman Hamdi Bey ile sosyal veya mesleki bağları olduğunu, Tanzimat döneminin tipik bürokrat-entelijansiya tipine karşılık gelen çok yönlü kişiliği olan bu kişiler tarafından ortak bir çabayla hazırlanmasının, kitabın içeriğine zenginlik kattığını belirtir. Ersoy'a göre, Osmanlı mimarisini özgün ve rasyonel bir yapı geleneği olarak sunan kitabın hazırlanmasındaki amaç, Avrupa'nın İslam mimarisine ilişkin indirgemeci klişelerinden Osmanlı mimarisini uzaklaştırmaktır.

Avrupa tarafından modern bir öznenin sahip olduğu varsayılan rasyonalite ve akıldan yoksunluğu üzerinden tasavvur edilen Doğu, ne olduğundan ziyade, ne olmadığı açısından tanımlanmıştır (Keyman, 2007, s. 121). *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, Osmanlı mimarisini teorik dayanakları olan Batı mimarisine benzer şekilde sunmuştur. Bu anlamda yayın, rasyonelite ve akıl gibi modernliğin koşulları olarak ön plana alınan unsurların Osmanlı tarafından içselleştirildiği anlamına gelmektedir. Söz konusu yayın, bu unsurlardan yoksun olunduğu savına karşı bir refleks olarak anlamlandırılabilir.

Sergi kapsamında hazırlanan bir diğer yayın ise Osmanlı sergi komisyonu üyesi ve İstanbul'daki Müze-i Hümayun'un müdürü olan Philipp Anton Dethier (1803-1881) tarafından hazırlanan *Le Bosphore et Constantinople* (Boğaziçi ve İstanbul) adlı kitaptır. Yayın, İstanbul'un topografyası ile yapılarına dair bilgilerin yanı sıra kara surlarını gösteren şemadan oluşmaktadır (Akçura, 2009, s. 37; Ergüney ve Kara Pilehvarian, 2015, s. 234).

Zeynep Çelik (2005, s. 49), her üç yayının ortak amacının, kültürel kimliğini korumayı sürdürecektir. Söz konusu yayınlar temel olarak; Osmanlı kıyafetleri, Osmanlı mimarisi ve İmparatorluğun başkenti İstanbul'un kentsel yapısı ve topografyasını konu almaktadır. Osmanlı kültür ve yaşamına dair unsurları aktaran yayınlar bu yönüyle bir kimlik vurgusu oluşturmaktadır. Ayrıca bu unsurlar, Osmanlı'ya karşı egzotik ilginin yöneldiği alanlardandır. Yayınların, ele aldıkları konuları şematize ederek, sınıflandırarak ve sistemli şekilde aktarmaları ise, kültürel unsurların Batı'nın anlayacağı bir çerçeve içerisinde sunulmasına imkan vermesi yönünden modern bir yaklaşım sunar.

Diğer yandan, 1873 Viyana sergisinde sergilenen resimler tematik olarak incelendiğinde, bir kısmının İstanbul manzarası, Sultan Ahmed Camii, köşk yapıları gibi kaynağını Osmanlı'dan alan ve Batılı insanlar tarafından ilgi uyandıran konular oldukları görülmektedir. Resimler arasında, Hıdiv İsmail Paşa'nın portresinin bulunması, Mısır Hıdivliği'nin modernleşmesinde öncü, Batı sanat ve kültürüyle yakın ilişkide bir figür üzerinden Osmanlı'nın modernleşme sürecine dair bir görünüm sunmuş olmalıdır.

Sonuç olarak, 1873 Viyana Sergisi için Osmanlı tarafından hazırlatılan ve sergide yer alan söz konusu yayınların ve sergilenen resimlerin, Osmanlı'yı modern, egzotik ve kültürel kimlik unsurlarını öne çıkaran bir görünümle sunmaları bakımından sergideki Osmanlı temsili açısından örtüşen unsurlar taşıdığı değerlendirilmektedir.

2.7. 1876 PHILADELPHIA ULUSLARARASI SERGİSİ (INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1876, PHILADELPHIA)

2.7.1. 1876 Philadelphia Sergisi Hakkında Genel Bilgi

4 Temmuz 1776 tarihinde Philadelphia'da kabul edilen Amerika Birleşik Devletleri (ABD) Bağımsızlık Bildirgesi'nin yüzüncü yıldönümünü kutlamak üzere 1876 yılında Philadelphia'da düzenlenen ve bundan dolayı *Philadelphia Centennial Exhibition* olarak da anılan evrensel sergiye yaklaşık on milyon ziyaretçi gelmiştir. 1873'te başlayan finansal paniğin ardından Amerika'da gelişen özel şirketlerin yönlendirmesi ve finansal katkılarıyla 10 Mayıs 1876'da açılan ve 10 Kasım 1876 tarihine kadar açık kalan sergi, şehirdeki Fairmount Park'da düzenlenmiştir. Sergide 30 bin civarında katılımcı ürünlerini sergilemiştir. Ana sergi binası (*Main Exhibition Building*) Henry Pettit (1842-1921) ve Joseph Miller Wilson (1838-1902) tarafından tasarlanmıştır (Görsel 37). (Ingram, 1876, s. 45, 73; Özçeri, 2014, s. 65; Rydell ve diğerleri, 2000, s. 19-20).

Yapı 7 grup şeklinde sınıflandırılan gruplar arasında maden ve metalürji, imalat, eğitim ve bilim dallarında sergilenen ürünler için kullanılmıştır. Kuzey girişi Sanat Galerisi ile bağlantılı olup batıda yer alan ana giriş ise Makineler ve Tarım Salonları'na geçiş sağlamaktadır (Official Catalogue of the International Exhibition, 1876, s. 23). Bu

yapıların yanı sıra kadınların doğrudan gözetimi altında ve kadınlar tarafından toplanan fonlarla inşa edilen Kadınlar Binası, yalnızca kadınların çalışmalarının ve endüstriyel kabiliyet ve kapasitelerinin sergilenmesine ayrılmıştır (International Exhibition 1876, 1880, s. 8).



Görsel 37: 1876 Philadelphia Sergisi Ana Sergi Binası

Kaynak: The New York Public Library Digital Collections

<https://digitalcollections.nypl.org/items/4a20c3c0-c568-012f-c9ea-58d385a7bc34?canvasIndex=0> Erişim tarihi: 08.02.2026.



Görsel 38: 1876 Philadelphia Sergisi Memorial Hall (Sanat Galerisi) İçinden Görünüm
 Kaynak: The New York Public Library Dijital Koleksiyonu
<https://digitalcollections.nypl.org/items/7f6fa090-c569-012f-003a-58d385a7bc34>
 Erişim tarihi: 08.02.2026.

Sergide sanat galerisi olarak kullanılmak üzere *Memorial Hall* adlı yapı inşa ettirilmiştir (Görsel 38). Yapının sağladığı alanın Amerikalı ve yabancı sanatçılardan gelen katılım talepleri için yeterli gelmemesi üzerine yapıya ek bir bina yaptırılmıştır (International Exhibition, 1876, s. 10). Yapı, merkezinde yükselen kubbenin tepesinde yer alan kürenin üzerine yerleştirilmiş Columbia figürü ile ABD için önemli bir sembolü barındırır (Görsel 39) (International Exhibition, 1876, s. 9).

Alman sanatçı Augustus Max Johannes Mueller (1847-?) tarafından yapılan heykel, Amerikan ulus birliğinin alegorik bir ifade biçimi olan Columbia imgesine aittir. Selamlama pozu ve elinde tuttuğu defne yaprakları ile gelen ziyaretçileri bir sanayi ve ticaret şöleni için karşılayan heykel, sanayi ve ticaretin uluslararası barışı sağlamadaki rolüne göndermede bulunmuştur. 1861-1865 yılları arasında meydana gelen Amerikan İç Savaşı'nın bitmesinin üzerinden henüz 11 yıllık bir sürenin geçtiği ABD'de Columbia heykeli, Amerikan ulusunun birliğini, ulusal barışı ve Amerika'nın toparlanarak güçlü şekilde yoluna devam edeceği inancını göstermiştir (Strahan, 1876-1878, s. 38).



Görsel 39: 1876 Philadelphia Sergisi Columbia Heykeli
Kaynak: Strahan, 1876-1878, s. 10.

Serginin odak noktası ise Makine Salonu ve salonda bulunan devasa Corliss motorudur. Amerikalı makine mühendisi George Henry Corliss (1817–1888) tarafından icat edilen ve Amerikan sanayisinin uluslararası alanda büyük bir güç olarak ortaya çıkışına işaret eden bu buhar makinesi ziyaretçilerde hayranlık ve şaşkınlık uyandırmıştır (Rydell ve diğerleri, 2000, s. 22).

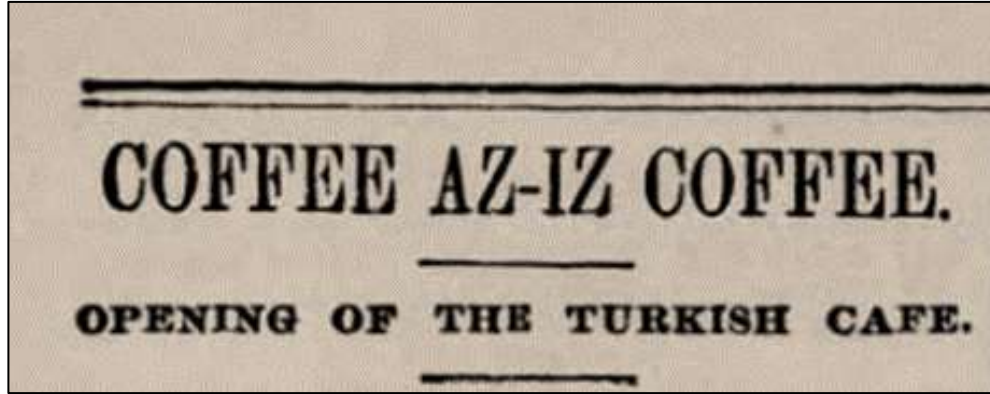
2.7.2. Osmanlı İmparatorluğu’nun Siyasi Çalkantı Dönemi: İmparatorluğun 1876 Philadelphia Sergisi’ne Gecikmeli Katılımı

Geçmiş dönemlerde evrensel sergilere yönelik istikrarlı bir istek gösteren Osmanlı İmparatorluğu ABD’de düzenlenen bu sergiye de katılmıştır. Osmanlı’nın Washington diplomatik temsilcisi Aristarchi Bey, Osmanlı sergi komisyonu başkanı olarak görevlendirilmiştir. Komisyon üyeleri ise Baltazzi Efendi, Rüstem Efendi, Kont Della Sala, Edward Sherer ve Auguste Grese’dir. Üyelerin, Osmanlı’nın ABD’deki elçilik ve konsolosluk çalışanları ile organizasyonu destekleyecek Osmanlı tebasından oluştuğu görülmektedir (International Exhibition 1876 Reports of the President, 1880, s. 96; Özçeri, 2014, s. 65-66). Aristarchi Bey, Osmanlı hükümetinin evrensel sergiye katılmayı

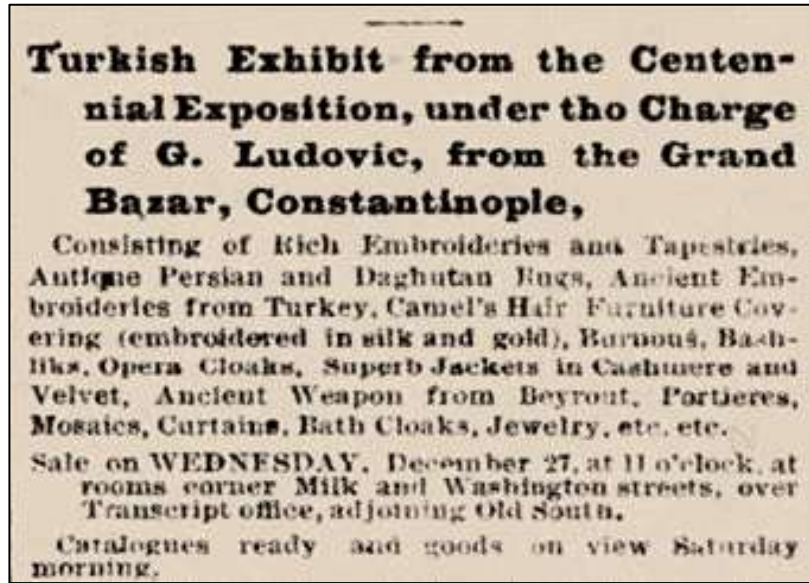
uygun bulunduğunu 13 Mart 1875 tarihinde Amerikan devlet yetkililerine bildirmiş olmakla birlikte, gerek Osmanlı gerekse Amerika tarafında Osmanlı'nın katılımıyla ilgili sergi hazırlıklarında aksamalar olduğu anlaşılmaktadır. Zira Amerikalı sergi yetkililerinin 15 Haziran 1876 tarihinde Aristarchi'ye yazdığı mektupta Osmanlı'nın nihai katılımına dair yakın zamana dek süren belirsizlik ve sergi katılımının kapsamına dair bilgi eksikliği nedeniyle Osmanlı temsilcisinin jüri komitelerine atanamadığı belirtilmiştir (International Exhibition 1876 Reports of the President, 1880, s. 268; Jacobs, 2019, s. 88).

Ana sergi binası içindeki Osmanlı bölümünün yanı sıra sergi alanının güneybatı bölümünde kendisine tahsis edilen araziye bir Türk kahvehanesi ve çarşısı inşa ettiren Osmanlı, yapıların mimari temsilinde yine oryantalist bir görüntü sunmuştur. ABD'nin İstanbul büyükelçisi George H. Boker'ın "*Sultan'ın köşklerinden birinin tam kopyası*" olarak tanımladığı Türk kahvehanesi, Pierre Montani tarafından tasarlanmıştır (Jacobs, 2019, s. 79). Sergiye gecikmeli şekilde katılan Osmanlı, Türk kahvehanesi ve Türk çarşısını 6 Haziran 1876 tarihinde ziyarete açık hale getirebilmiştir (Görsel 40) (The Times-Philadelphia, 7 Haziran 1876, s. 4).

Linda Jacobs'ın aktardığı bilgiye göre, Türk kahvehanesi, İstanbul'dan Pierre Barthélemy ve Victorine Vallauri'nin yönetimindedir. Vallauri ailesi tanınmış bir şekerlemeci ailesidir. Türk çarşısının işletmecileri ise, İstanbul'da faaliyet gösteren tüccarlar Pierre Barthélemy ve G. Ludovic'dir. Ayrıca ana sergi binasındaki Osmanlı bölümünde Ludovic ve Vallauri firması çok sayıda ürün göndermiştir. *Boston Globe*'da çıkan bir ilanda, İstanbul Kapalı Çarşı'dan bir tüccar olan G. Ludovic yönetiminde evrensel sergide sergilenen zengin işlemeli tekstil ürünleri, antik halılar, ipek ve altın işlemeli nakışlar, antik silahlar ve mücevherler gibi el emeği yoğun ve pahalı ürünler arasında elde kalanların satışa çıkarılacağı haberine yer verilmiştir (Görsel 41) (Boston Globe, 22 Aralık 1876, s. 3; Jacobs, 2019, s. 89).



Görsel 40: 1876 Philadelphia Sergisi'nde Türk Kahvehanesinin Açılışına Dair Haber
Kaynak: *The Times-Philadelphia*, 7 Haziran 1876, s. 4.



Görsel 41: 1876 Philadelphia Sergisi'nde Sergilenen Bazı Ürünlerden Elde Kalanların Satışa Çıkarılacağına Dair İlan
Kaynak: *Boston Globe*, 22 Aralık 1876, s. 3.

Sergi hazırlıkları, Sultan Abdülaziz'in saltanatının son yıllarına denk düşmüştür. Hazırlıklar sürecinde Osmanlı'nın yaşadığı aksaklıklar ve sergi katılımıyla ilgili oluşan belirsizlikleri, bu dönemde İmparatorluğun içinde bulunduğu ekonomik ve siyasi sıkıntılar çerçevesinde anlamlandırmak gereklidir. Osmanlı'daki bu kaos ortamı, Abdülaziz'in 30 Mayıs 1876 tarihinde ha'l edilmesine yol açan koşulları yaratmıştır.⁶⁰

⁶⁰ 1861 yılında tahta geçen Sultan Abdülaziz'in, saltanatının ilk yıllarından itibaren Bâb-ı Âli bürokratları, İmparatorluğun Batılılaştırıcı reformlarını devam ettirmiştir (Mardin, 2000, s. 212). Abdülaziz döneminde, reformların sürdürülüp sürdürülmemesine dair fikir ayrılıklarından ziyade, siyasi rejim değişikliğine dair muhalif talepler baş göstermeye başlamıştır (Lewis, 1993, s. 135). Geleneksel Osmanlı ve İslam değerlerini göz ardı ederek yüzeysel Avrupa taklitçiliği yapmakla itham ettikleri yeni bürokratik elit sınıfın istibdadına yönelik itirazların odağında gelişen bu hareket, Osmanlı bürokrasisinin daha genç kuşağı arasında

Abdülaziz yerine Sultan V. Murad tahta geçmiştir. V. Murad'ın sağlık gerekçeleri nedeniyle tahttan indirilmesi sonrasında 1 Eylül 1876 tarihinde erkek kardeşi II. Abdülhamid padişah olmuş ve Aralık 1876'da anayasa ilan edilerek anayasal monarşiye geçilmiştir (Ortaylı, 2019, s. 272).

Sultan Abdülaziz döneminde sergiye katılma kararı veren ve sergi hazırlıklarına başlayan Osmanlı, V. Murad'ın kısa saltanat dönemi ve II. Abdülhamid'in saltanatının ilk ayları boyunca sergiye iştirakini gerçekleştirmiştir. 1876 yılı evrensel sergisinin, hızlı saltanat değişikliklerinin yaşandığı İmparatorluğun oldukça çalkantılı bir döneminde gerçekleşmesine karşın, Osmanlı'nın okyanus ötesi bir organizasyonun masraflarına ve idari sıkıntılarına katlanmayı göze alarak bu sergiye katılması, ülkelerarası diplomatik, ekonomik ve kültürel ilişkilerin geliştirilmesi yönünden sergiye önem verdiğini göstermektedir.

2.7.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1876 Philadelphia Sergisi'ndeki Resim Sergileri

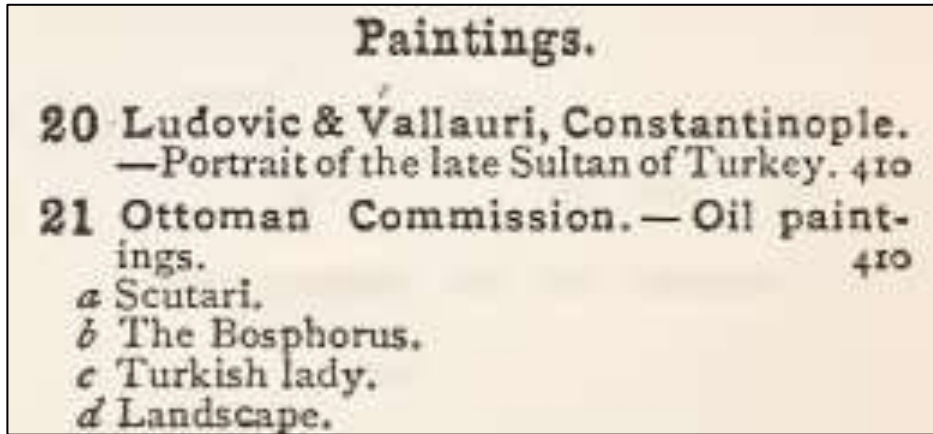
Osmanlı İmparatorluğu, ev eşyaları, kimyasal imalatlar, tekstil, tarım ve gıda ürünleri, bilimsel yayınlar, fotoğraf, dekoratif ürünler gibi pek çok alanın yanı sıra güzel sanatlar dalında da sergiye katılmıştır (International Exhibition 1876, 1876, s. 371). Güzel Sanatlar Binası olan Memorial Hall binasının ülkelere göre yerleşim planında Türkiye'nin ismi geçmemekle birlikte sergi kataloğunda Osmanlı'nın sergilediği ürünler arasında "Paintings" başlığıyla yer verilen bilgiye göre Ludovic ve Vallauri, İstanbul'dan *Son Türkiye Sultanının Portresi*'yle⁶¹ sergiye katılmışlardır. Katalogda ayrıca Osmanlı Komisyonu adı altında dört adet yağlı boya eser gönderildiğine dair bilgi bulunmaktadır.

filizlenmiştir. Yeni Osmanlılar veya Genç Osmanlılar olarak adlandırılan bu muhalif teşekkül basın-yayın mecrasından büyük oranda yararlanarak bir efkâr-ı umumiye (kamuoyu) yaratmak suretiyle etkili bir muhalefet oluşturmuştur (Mardin, 2000, s. 216; Ortaylı, 2019, s. 274; Zürcher, 2000, s. 104-105). İmparatorluğun sıkıntılı bir süreçten geçtiği Abdülaziz'in saltanatının son yıllarında, Genç Osmanlılar'ın itirazları daha da yoğunluk kazanmıştır. 1855 yılı Kırım Savaşı ile birlikte dış borçlanmanın başlaması, reform sürecinin sürdürülebilirliğinin sağlanması için devlet harcamalarındaki artış ve Abdülaziz'in kişisel müsrifliğinin etkisiyle birlikte İmparatorluk borçlarını ödeyemez hale gelmiş ve borç ödemelerini ertelemek üzere Ekim 1875'te moratoryum ilan etmiştir. Balkan eyaletlerinde ulusçuluk hareketlerinin hız kazanması ve Bosna-Hersek ile Bulgaristan'daki ayaklanmalar bunalımı derinleştiren etkenlerdir (Ortaylı, 2019, s. 271, 276; Zürcher, 2000, s. 98, 111-113).

⁶¹Sergi yayınlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Türkiye olarak isimlendirilmesine sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Bu tabloların isimleri *Scutari (Üskiüdar)*, *Boğaziçi*, *Türk Kızı* ve *Manzara* 'dır (Görsel 42) (Official Catalogue of the International Exhibition, 1876, s. 371). Resimler, yapının yerleşim planında Osmanlı'nın adı geçmediği için Memorial Hall binasında değil, ana sergi binasında diğer ürünlerle birlikte Osmanlı'ya ayrılan bölümde sergilenmiş olmalıdır. Eserlerin sanatçılara dair bilgilerin katalogda yer almaması ve Osmanlı için güzel sanatlar galerisinde sergi alanı ayrılmaması, sergiye katılım konusundaki aksaklıklar ve kararsızlıklardan kaynaklanmış olmalıdır.

Sergi kataloğu incelendiğinde tekstil, seramik ve mobilya ürünleri gibi alanlarda sergiye dahil oldukları görülen Ludovic ve Vallauri, sergi alanındaki Türk çarşısı ve Türk kahvehanesinin de işletmecileri arasındadır. Dolayısıyla bu kişilerin, Seza Sinanlar Uslu ve Aynur Gürlemez Arı'nın da belirttiği gibi sergilenen Sultan portresinin sanatçıları olmayıp eserin sahipleri olmaları olasıdır (Official Catalogue of the International Exhibition, 1876, s. 292, 297, 301; Uslu Sinanlar ve Gürlemez Arı, 2018, s. 575). Osmanlı'nın 1876 yılı evrensel sergisine, Sultan portresi, şehir manzaraları ve Osmanlı kadını betimlemeleri gibi daha önceki evrensel sergilerde de sıklıkla tercih edilen temalara sahip resimler ile katılmaları şaşırtıcı değildir.



Görsel 42: 1876 Philadelphia Sergisi'nde Sergilenen Resimler

Kaynak: Official Catalogue of the International Exhibition, 1876, s. 371.

2.8. 1889 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889, PARIS)

2.8.1. 1889 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi

1878 yılında Paris’te düzenlenen evrensel sergiden sonra Fransa kamuoyunda oluşmaya başlayan talebe hükümetin olumlu yaklaşması neticesinde 1789 Fransız İhtilali’nin yüzüncü yılına denk gelecek şekilde, yüz yıl içerisindeki kaydedilen ilerlemeyi gözler önüne sermek üzere bir evrensel sergi oluşturulmasına karar verilmiştir. 8 Kasım 1884 tarihli bir Kararname sonrasında 5 Mayıs 1889-31 Ekim 1889 arası açık kalacak serginin organizasyonu ile ilgili çalışmalara başlanmıştır (La grande encyclopédie, 1889, s. 977).

Sergi alanı olarak Seine Nehri’nin sol kıyısındaki *Champ de Mars*, Quai d’Orsay ve Esplanade des Invalides ile nehrin sağ kıyısında yer alan Trocadéro’nun bulunduğu alanlar belirlenmiştir.⁶² Sergiye dair en önemli yapılar *Champ de Mars* alanında inşa edilmiştir. Güzel sanat eserlerinin sergilendiği Palais des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Sarayı) ve Palais des Arts Libéraux (Liberal Sanatlar Sarayı) bu alandadır. Jean-Camille Formigé (1845-1926)’nin eseri olup kubbeli olarak inşa edilen bu yapılar oldukça göz alıcı şekilde dekore edilmişlerdir. Formigé, Güzel Sanatlar Sarayı için ortasında elli dört metre yüksekliğinde bir kubbe bulunan büyük bir demir salon tasarlamıştır. Altı yüzün üzerinde farklı renk emaye karo ile kaplanan kubbesi oldukça dikkat çekicidir. Yapının genel dekorasyonunda da polikrom (çok renkli) bir tarz hakimdir. Yapının en alt katında kafeler ve restoranlar yer almıştır (Görsel 43) (<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/projet-pour-lexposition-universelle-de-1889> Erişim tarihi: 08.11.2025).

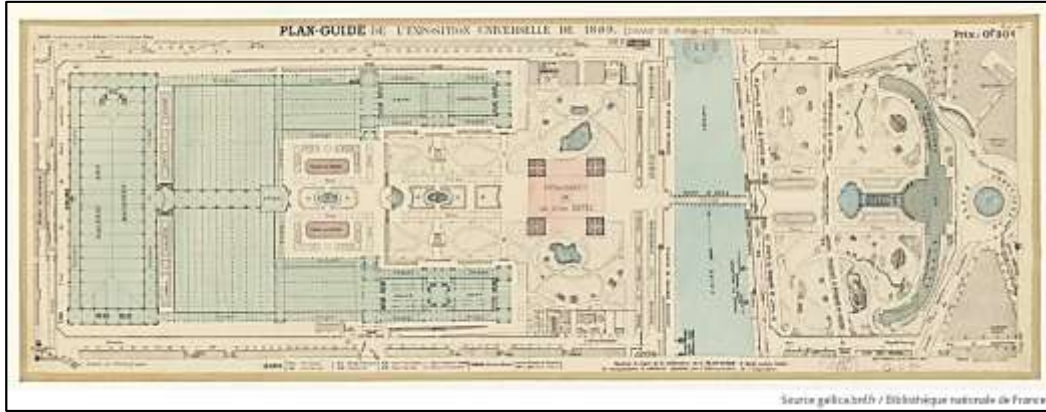
⁶² Sergiyi gezen Osmanlı edebiyatçısı ve gazeteci Ahmet Mithat Efendi (2015, s. 498), Paris’te düzenlenen dördüncü evrensel sergi alanının “*Invalides Meydanı ve Champ de Mars ve d’Orsay Rıhtımı ve Trocadero Bahçesi gibi dört mahalde yani cem’an yekun seksen dört hektar arazi üzerinde yapılmasından dolayı vüs’atçe diğerlerinden iki mislinden ziyadeye*” olduğunu belirtir.



Görsel 43: 1889 Paris Sergisi Güzel Sanatlar Sarayı

Kaynak: *Bulletin Officiel de l'Exposition Universelle de 1889*, 24 Ağustos 1889, s. 1.

Eiffel Kulesi, 32 milyondan fazla ziyaretçisiyle dünyada oldukça ilgi gören sergi için özel olarak yaptırılmıştır. Nehrin sol kıyısındaki yapı, yaklaşık 300 metre yüksekliğiyle heybetli bir görünüm sunmuştur. Fransız mimar Gustave Eiffel (1832-1923) tarafından tasarlanan yapı, demir-çelik endüstrisinin önemli katkısıyla yapılmış özgün bir mimari eserdir. Günümüzde hala Paris'in en önemli simgelerinden olan yapı ikonik bir değer taşımaktadır. Teknik gelişmeler vasıtasıyla "ilerlemekte olan" medeniyetin bir zafer takı olarak sergi alanına yerleştirilen kulenin haricinde, elektrik aydınlatmaları ve ışık oyunları gibi ziyaretçilerin ilgisini ve hayret duygularını harekete geçirecek, modern teknolojik gelişmenin imkanlarına dayalı uygulamalara da yer verilmiştir (Utku, 2010, s. 111). Mimar C.L. Ferdinand Dutert tarafından tasarlanan Makineler Galerisi de sergiye özel olarak yapılan diğer yapıdır (Görsel 44) (Gür, 2014, s. 18; La grande encyclopédie, 1889, s. 979).



Görsel 44: 1889 Paris Sergisi Sergi Alanını Gösteren Plan Şeması

Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/3A/12148/btv1b530229468> Erişim tarihi: 09.11.2025.

Sergilenecek ürünler daha önceki evrensel sergilerde de olduğu gibi sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Ürünler dokuz gruba ayrılmış mobilya, tekstil ve giyim eşyaları, maden endüstrisi, mekanik aletler, gıda ürünleri, tarım, bahçecilik gibi diğer grupların yanı sıra sanat eserleri de ayrı bir grup teşkil etmiştir. Birinci grupta yer alan ve beş sınıftan oluşan sanat eserlerinin, 1 Mayıs 1878 sonrasında yapılması şartı getirilmiştir (La grande encyclopédie, 1889, s. 978).

2.8.2. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Sanatçıların 1889 Paris Sergisi'ndeki Bireysel Katılımları

1889 Paris sergisi, 1789 Fransız İhtilali'nin yüzüncü yılının kutlanması amacıyla düzenlenmiştir. *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres* adlı ansiklopedik yayın, konuyla ilgili bilgi aktaran bir dönem kaynağıdır. Söz konusu yayında; Fransa tarafından davet edilmelerine karşın, ihtilal kutlamalarına katılma fikrine sıcak bakmamaları nedeniyle çoğu monarşinin sergiye resmî seviyede katılım göstermediği belirtilmektedir. Yayında belirtildiğine göre, devlet yönetimlerinin bu yaklaşımlarına karşın söz konusu devletlerden sergiye katılmaya istekli kişilerin varlığı nedeniyle aynı devletler gayri resmî olarak bireysel katılımlara destek sağlamışlardır. Bu devletlerden birisi de Osmanlı İmparatorluğu'dur. Yayın, Osmanlı'dan katılımcıların resmî bir komite ve komiserlik olmaksızın sergide ürün sergilediklerini belirtmektedir (La grande encyclopédie, 1889, s. 978).

Araştırma kapsamında ayrıca, “*Osmanlı İmparatorluğu’nun 5 Mayıs 1889 tarihinde Paris’de açılacak sergiye katılmayacağı, kişilerin sergiye gönderecekleri mallar için her türlü yardımın yapılacağına dair Meclis-i Mahsus-ı Vükela’dan çıkan kararın Paris Sefareti’ne bildirilmesi*” konulu devlet arşiv kaydına ulaşılmıştır (BOA, HR. TH, 72/37, 22 Recep 1304 (16 Nisan 1887)). Söz konusu kayıt; Hariciye Nezareti’nin, İmparatorluğun sergiye resmî olarak katılmayacağı, ancak sergiye iştirak edecek kişilere gerekli desteğin sağlanacağı yönündeki Meclis-i Mahsus-ı Vükela⁶³ kararını Paris Sefareti’ne bildirdiğini göstermektedir.

Öte yandan sergi katalogları incelendiğinde Osmanlı İmparatorluğu’ndan sanatçıların sergiye eser gönderdikleri görülmektedir. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu adına resmî bir katılım olmamakla birlikte, sanatçılar sergiye bireysel başvurularıyla katılmışlardır. Yukarıda değinilen arşiv kaydından, sanatçıların söz konusu bireysel katılımları için İmparatorluk tarafından destek sağlandığı anlaşılmaktadır.

Sergi kataloğunda yer alan bilgilere göre “*International*” başlığı altında İstanbul’dan sergiye katılan sanatçılar görülmektedir. Söz konusu sanatçılardan yağlı boya tablosu ile katılan (Mme) Virginie Papatian *Çocuk Portresi* adlı eseriyle sergiye katılmıştır. Diğer bir sanatçı Zakaria (Zakar) Zakarian (1849-1923) ise sergiye *Peynirler ve Meyveler, Mutfak Masası, Jambon, Bir Bardak Su ve Birkaç İncir, Erik ve Şarap Kadehleri, Şeker ve İncir, Bir Sepet Erik, Bir Bardak Su ve Biraz Meyve, Mösyö’nün Erikleri, İncir ve Üzüm* adlı on adet yağlıboya tablo göndermiştir. “*Çeşitli resimler ve çizimler*” başlığı altında (Mme) Iphigénie Dupont-Zipcy, *Mlle Y.L. ’nin Portresi* adlı pastel eseriyle katılım sağlarken, Halil Bey’in pastel *Etüd* çalışması sergide yer almıştır (Exposition Universelle de 1889, 1889, s. 120-121; Exposition Universelle Internationale, 1889, s. 293-294).

Katalogda İstanbul doğumlu olduğu belirtilen Virginie Papatian hakkında herhangi bir bilgi ulaşılamamıştır. Sergiye bireysel olarak katılan diğer kadın sanatçı Iphigénie Dupont-Zipcy, daha önce 1863 yılında Sergi-i Umumi’de ve 1867 yılı Paris evrensel sergisinde eser sergileyen İzmir doğumlu Ermeni sanatçıdır.

⁶³ Günümüz Türkçesiyle Bakanlar Kurulu olarak ifade edilebilir.

Zakarian'ın 1889 yılında Paris'te yaşamakta olduğu bilinmektedir (Kürkman, 2004, s. 886). Ayrıca, serginin ödül listesi resmi kayıtlarında yer alan bilgiye göre sanatçı sergiden altın madalya kazanmıştır (Exposition Universelle de 1889, 1889, s. 4).

Régis Delbeuf (1854-1911), *L'Art et les Artistes*'de yazdığı yazıda, Halil Bey (Paşa)'ın⁶⁴ 1889 Paris sergisinde madalya aldığını belirtmiştir. Serginin ödül listesi resmi kayıtlarında yer alan bilgiye göre sanatçı, güzel sanatlar alanında bronz madalya kazanmıştır (Görsel 45) (Bulletin Officiel de l'Exposition Universelle de 1889, 2 Ekim 1889, s. 5; Exposition Universelle de 1889, 1889, s. 15; *L'Art et les Artistes*, 1 Nisan 1906, s. 174).

⁶⁴ 05 Mart- 23 Ağustos 2026 tarihleri arasında Pera Müzesi'nde düzenlenen *Suyun Kıyısında: Halil Paşa'nın Yaşamı ve Sanatı* adlı restrospektif sergide, sanatçıya ait eserlerin yanı sıra Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi arşiv belgeleri, basında çıkan haberler, mektuplar, sanatçıya ait aile arşivinde yer alan kişisel eşyalar, fotoğraflar ve desen defterleri sergilenmiştir. Sergiye ait katalog, sanatçının yaşamı ve sanatsal üretimine dair kapsamlı bir kaynak niteliğindedir (*Suyun Kıyısında: Halil Paşa'nın Yaşamı ve Sanatı*, Sergi Kataloğu, İstanbul: Pera Müzesi, 05 Mart-23 Ağustos 2026).

Médailles de bronze.	
ARMSTRONG (Miss E.-A.)... Grande-Bretagne.	DINAUMARE..... France.
ARGENCE (E. d')..... France.	EMSLIE..... Grande-Bretagne.
AXENTOWICZ..... Autriche-Hongrie.	FEUILLAS-CREUST (M ^{me})..... France.
BEAURY-SAUREL (M ^{lle})..... France.	FULLYLOVE (J.)..... Grande-Bretagne.
BOURGEOIN..... France.	GREENAWAY (Miss)..... Grande-Bretagne.
BREITENSTEIN..... Suisse.	GRITZENKO..... Russie.
BREWYNALL (E.-Z.)..... Grande-Bretagne.	HALIL-BEY..... Section internationale.
CAGNIART..... France.	HARTLEY (A.)..... Grande-Bretagne.
COEFFIER (M ^{lle})..... France.	HEBERT (M ^{lle})..... Suisse.
CONTAL (M ^{lle})..... France.	HINE (H.-G.)..... Grande-Bretagne.
COX (KENYON)..... États-Unis.	HITZ (M ^{me} Dora)..... Allemagne.
CRESTY (M ^{me})..... France.	KING (Y.)..... Grande-Bretagne.
DAVID..... France.	LEANDRE..... France.
DIN..... France.	LEMAISTRE..... France.

MÉDAILLES DE BRONZE
Armstrong (Miss), E.-A. Grande-Bretagne. — Argence (d') E. — Axentowicz. Autriche-Hongrie.
Beaury-Saurel (Mlle). — Bourgoïn. — Breitenstein. Suisse. — Brewynall, E.-Z. Grande-Bretagne.
Cagniart. — Coeffier. — Contal (Mlle). — Cox, Kenyon. États-Unis. — Cresty (Mme).
David. — Din. — Dinaumare.
Emslie, A.-E. Grande-Bretagne.
Feuillas-Crenzy (Mme). — Folleylove, J. Grande-Bretagne.
Greenaway (Miss). Grande-Bretagne. — Gritzenko. Russie.
Halil-Bey. Section internationale. — Hartley, A. Grande-Bretagne. — Hebert (Mlle). Suisse. — Hine, H.-G. Grande-Bretagne. — Hitz (Mlle). Dora. Allemagne.

Görsel 45: Halil Bey'in 1889 Paris Sergisi'nde Bronz Madalya Aldığını Gösterir Liste

Kaynak: Exposition Universelle de 1889, 1889, s. 15; *Bulletin Officiel de l'Exposition Universelle de 1889*, 2 Ekim 1889, s. 5.

Sanatçının *Madame X* adlı tablosu ile sergide bronz madalya kazandığı bilgisi çeşitli kaynaklarda kabul görmüştür⁶⁵ (Görsel 46). Sergi kataloğunda Halil Paşa'ya ait olduğu yazılan *Etüd* adlı pastel çalışmanın, *Madame X* adlı tabloya ait bir hazırlık çalışması olması ihtimal dahilinde bulunmakla birlikte, birincil kaynaklar üzerinden bu bilgi doğrulanamamıştır. Bir Osmanlı sanatçısının Paris'te aldığı akademik eğitimin

⁶⁵ *Madame X* adlı tablo, günümüzde Sakıp Sabancı Müzesi resim koleksiyonundadır. Söz konusu müzenin internet sitesinde Halil Paşa'nın *Madame X* adlı tablosuyla 1889 yılı evrensel sergisinde bronz madalya kazanmış olduğuna dair bir bilgi yer almaktadır. <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatici/256> Erişim tarihi: 11.12.2025; Sinanlar Uslu ve Gürlemez Arı (2018, s. 576) ile Yavaşca (2022, s. 48) da yazdıkları makalelerde aynı bilgiye yer vermişlerdir.

kazandırdığı teknik donanımına dair göstergeler sunan tablo, figüratif resim pratiği sınırlı olan Osmanlı resmine sunduğu katkı bakımından önem taşımaktadır. *Madame X*, betimlediği figür ile Osmanlı'nın modern kültürel kimliğini gösteren bir Müslüman Osmanlı sanatçısının, özgüveni oldukça yüksek bir kadın betimlemesi oluşturması yönünden, dönemine göre yenilikçi bir tavır ortaya koyduğu şeklinde değerlendirilmiştir (L'Art et les Artistes, 1 Nisan 1906, s. 173; Yavaşca, 2022, s. 51).



Görsel 46: Halil Paşa, *Madame X*
1889, 100,5 x 65 cm, Karton üzerine pastel ve yağlı boya
Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu
Kaynak: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/64/848> Erişim tarihi: 11.12.2025.

Cezar, Osman Hamdi Bey'in 1889 Paris sergisinde madalya aldığına dair bir bilgi aktarmıştır (1 Nisan 1326 (15 Nisan 1910) tarihli Servet-i Fünun'dan akt. Cezar, 1971, s. 472). Diğer taraftan, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Bey Koleksiyonu'nda bulunan ve 1889 Paris sergisi kapsamında düzenlenen *Sanat Eserleri ve Anıtların Korunması Kongresi*'ne Osman Hamdi Bey'in katıldığına dair 6 Kasım 1889 tarihli belge, Osman Hamdi Bey'in sergiye sanatçı olarak değil, başka bir vesileyle katıldığını gösterir (Kiraz ve Özdemir, 2023, s. 192, 194).

1889 Paris sergisine dair yapılan hazırlık aşaması sürecinde; edebiyat, güzel sanatlar, tarih, arkeoloji, matematik, fizik, kimya, doğa ve coğrafya bilimleri, siyasal ekonomi, yasama, hijyen, yardım ve baskı, sosyal ekonomi, eğitim, inşaat mühendisliği, kamu hizmetleri, tarım, sanayi ve ticaret alanları ile ilgili kongre ve konferansların kurulmasını öngören bir kararname yayınlanmıştır. 1889 Paris sergisi, bu tarz kongre ve konferans etkinliklerini kapsayan ilk sergi organizasyonudur (La grande encyclopédie, 1889, s. 978; Özçeri, 2014, s. 69). 1881 yılında Müze-i Hümayun müdürü olan ve 1884 yılında yeni Âsâr-ı Atîka Nizamnâmesi'nin çıkarılmasını sağlayan, bizzat kendisinin de yönettiği çok sayıda arkeolojik kazının yapılmasını temin eden Osman Hamdi'nin⁶⁶ 1889 Paris sergisi kapsamında düzenlenen Sanat Eserleri ve Anıtların Korunması Kongresi'ne katılması ihtimal dahilindedir.

Sergiye bireysel başvuruyla katılan sanatçılar asker ressamılarından Halil Paşa ve üç adet gayrimüslim sanatçıdır. İmparatorluğun 1889 Paris sergisine resmi katılımında bulunmadığı dikkate alındığında, sergiye bireysel katılımların İmparatorluğun idari tercihlerinden ziyade, sanatçıların Paris sanat çevresinde tanınırlık ve saygınlıklarını artırmaya dair öncelikleri tarafından şekillenmiş olabileceği hesaba katılmalıdır.

2.8.3. 1889 Paris Sergisi'ni Ziyaret Eden Üç Osmanlı Aydını

Evrensel sergileri ziyaret eden Osmanlı aydınlarının deneyimlerini aktardıkları yazılı metinler, Avrupa medeniyetine ve Osmanlı'nın Avrupa karşısındaki konumuna ilişkin İmparatorluğun içinden bakış açılarını göstermesi bakımından önem taşır. Bu nedenle, araştırma kapsamında ulaşılan ve evrensel sergi deneyimlerini aktaran Osmanlı aydınlarının izlenimlerine tez içerisinde yer verilmiştir.

Söz konusu kişilerden Mehmed Rauf ve Ömer Faiz Efendi'nin izlenimlerine tezin daha önceki bölümlerinde değinilmiştir. Mehmed Rauf 1851 Londra sergisini, Ömer Faiz Efendi ise 1867 Paris sergisini gezen ve deneyimlerini yazan iki Osmanlı bürokratıdır.

⁶⁶ Osman Hamdi Bey'in müze yönetimi ve arkeolojik kazılar ile ilgili yürüttüğü çalışmalar hakkında geniş bilgi için bkz. Cezar, 1971, s. 165-299.

1889 Paris sergisini ziyaret eden İbrahim Edhem Mesut (Dirvana) (1864-1959) da bir Osmanlı bürokratıdır. Aynı sergiyi gezen Ahmed Mithad Efendi (1844-1912) ve Halid Ziya (Uşaklıgil) (1866-1945) ise Osmanlı edebiyatının önemli isimlerindendir. Daha önce değinilen iki Osmanlı aydınının izlenimlerine ek olarak, 1889 Paris sergisini ziyaret eden üç Osmanlı aydınının izlenimleri de tez kapsamında ele alınmıştır.

Tezde incelenen Osmanlı aydınlarının evrensel sergilere ilişkin izlenimlerine, takip edilen kronolojik izleğe uygun olarak ilgili sergiye ait kısımlarda yer verilmiştir. Bu nedenle 1889 Paris sergisini ziyaret eden üç Osmanlı aydınının izlenimlerine ilişkin aktarım ve değerlendirmeler tezin sistematığına uygun olarak bu bölüm içerisinde ayrı bir başlık altında bir arada sunulmuştur.

Bu bölümde ayrıca tezde daha önce değinilen Ömer Faiz Efendi ve Mehmed Rauf'un sergi deneyimleri de dikkate alınarak Osmanlı aydınlarının evrensel sergilerdeki izlenimleri ile ilgili daha geniş bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır.

Ali Utku (2010, s. 111), “*Maddi ilerlemeye duyulan modern seküler inancın, mühendislik başarısını kendi adına haklılaştırmasının bir göstergesi*” olduğunu düşündüğü endüstri sergisi fikrinin 19. yüzyılın bir icadı olduğunu ifade eder. Utku, 1889 Paris sergisini, Eric Hobsbawn'ın “çifte devrim” adını verdiği ve özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerini ortaya çıkaran Fransız Devrimi ile bu ideallerin uygulamaya konmasına aracı olan Endüstri Devrimi süreçleri ile irtibatlı tarihsel bir olay olarak nitelendirmiştir. Bu önemli tarihsel olaya şahitlik etmek için sergiyi gezmeye giden Osmanlı aydınlarından Halid Ziya (2017, s. 388, 392), anılarını yazdığı *Kırk Yıl* (2017) adlı kitabında, serginin uyandırdığı azamet, merak ve heyecan duygularını şu şekilde aktarmıştır:

Asıl dehşete benzeyen bir hayreti sergide hissettim: Sanayi-i nefise (güzel sanatlar) sarayları, makineler dairesi, Aksa-yı Şark (uzak doğu) köşkleri, Kahire sokakları, daha bilir miyim neler, ucu bucağı gelmeyen bu azim meşher (büyük sergi) bizi o derece işgal etti ki, onun cazibesi şehri daha az görmek zararına sebep oldu...Bilhassa Eysel Kulesi o zamanın bir harikasıydı. Bir gece, beklenilmeyen bir dakikada bu üç yüz beş yüz metrelik demir kule, bir elektrik cereyanı ile bağteten (ansızın) kırmızı alevlerle boyanıp da altında mütehaşşit (biriken) bir kütle halinde duran binlerce halkın sinelerinden (göğsünden) bila ihtiyar (istemedi) mütedehhiş (topluya) hayret sayhası (bağırışı) koparınca, o kalabalığın içinde sıkışıp kalmış olan benim de teessürden (etkisinden) kemiklerimi sarstı.

1889 Paris sergisini gören bir başka Osmanlı aydını, Hariciye Nezareti Tercüme Odası bürokratı ve felsefeci İbrahim Edhem'dir. Ödeneği bizzat Abdülhamid tarafından karşılanarak tahsil amacıyla Paris'e gönderilen ve orada evrensel sergiyi gezen Edhem, sergide gördüğü eserleri ve sergiyle ilgili izlenimlerini anlatan bir albüm yaptırarak dönemin padişahı Sultan II. Abdülhamid'e takdim etmiştir. Bugün Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan *1889 Paris Umûmî Sergisi Albümü*, günümüz Türkçesine çevrilerek *1889 Paris Umûmî Sergisi* adlı kitapta yayınlanmıştır. Avrupa ülkelerinin ilerlemelerinin altında yatan nedenleri tartıştığı albümün Mukaddime kısmında Edhem, hiçbir ülkenin bir diğerinin kullandığı ürünleri kullanarak ilerleyemeyeceğini, sanayi ve sanatta ilerlemenin, her ülkenin kendi üretimini gerçekleştirmesi ve bu üretimi ortaya koyacak teknolojiyi kullanmasıyla, dolayısıyla bilimsel gelişmeye önem verilmesiyle mümkün olduğunu önemle vurgulamıştır (Çelik, 2010, s. 10).

Edhem (2010, 45, 47), sergi alanında gezip gördüğü yapıları ve sergilenen eserleri anlattığı bölümde, Târih-i Mesâkin Kısmı (Meskenler Tarihi Kısmı) ve Sanâyi'-i Kadîme Şu'besi (Kadim Sanatlar Bölümü) olarak adlandırdığı kısımlardan da bahseder. Yazarın aktardığına göre bu bölümler tarih sırasıyla insanların meskenlerine ve sanat eserlerine dair değişimi göstermektedir. Edhem'e göre, Kadim Sanatlar Bölümü çömlek, makine, müzik aletleri, resimler gibi eserlerin geçmişten bugüne nasıl yapıldığına dair *terakkiyyât ve tebeddülâtı* (ilerlemeleri ve değişimleri) göstermektedir. Serginin bu bölümleri Edhem'in oldukça ilgisini çekmiş olmalıdır. Edhem (2010, s. 59), *ziyalı fışkıyyeler* (ışıklı fışkıyeler) olarak belirttiği süs havuzunun ortasındaki insan heykellerini taşıyan gemi heykelini, *sefine-i terakkî-dâl* (ilerleme sembolü gemi) olarak adlandırmıştır (Görsel 47). Yazar ayrıca, evrensel serginin, bilim ve teknoloji yoluyla medeniyetin doğrusal şekilde ilerlediğine dair ana temasını anlatısına yansıtmıştır.



Görsel 47: İbrahim Edhem Tarafından Sefine-i Terakkî-dâl (İlerleme Sembolü Gemi) Olarak Adlandırılan Gemi Heykeli
Kaynak: 1889 Yılı Paris Umûmî Sergisi, 2010, s. 63.

İbrahim Edhem’in bahsettiği Meskenler Tarihi bölümünde, dünyada konutun tarihi evrimini göstermek üzere kırk dört adet konut örneği yapılmıştır. Seine Nehri kıyısı boyunca uzanan alanda yer alan bu yapılar, Eiffel Kulesi’nin heybetiyle tezat bir görünüm sunmuştur (Görsel 48) (Ergüney ve Kara Pilehvarian, 2015, s. 235). Bu mimari tezatlık, “modern gelişimlere dışarıdan yardım olmaksızın gelemeyecek olan” Doğu dünyasına yönelik Batı müdahalesini ve hegemonyasını meşrulaştırmaya dair emperyalist algıya işaret etmektedir (O’Farrell, 2020, s. 70). Eiffel Kulesi’nin tam yanında konumlanan ve Fransız mimar Charles Garnier (1825-1898)’in tasarımı olan bu alanı, sergiyi ziyaret edenler tarafından dünyanın farklı bölgelerinden değişen sahneler içindeki aktörler olarak kendilerini hayal etmelerini sağlayan bir dizi masal tablosu olarak değerlendiren *Paris Illustré*, bu simülasyonun gerçekliğini sorgulamıştır (Paris Illustré, 25 Mayıs 1889, s. 366).



Görsel 48: 1889 Paris Sergisi'nde Charles Garnier Tarafından Tasarlanan Konutlar ve Eiffel Kulesi
Kaynak: *Paris Illustré*, 25 Mayıs 1889, s. 368.

Dönemin edebiyatçısı ve gazetecisi Ahmed Mithat Efendi 1889 yılında Stockholm'de düzenlenen Şarkiyat Kongresi'ne katılmış ve sonrasında Paris'e giderek evrensel sergiyi gezmiştir. Sergiye dair gözlemlerini *Avrupa'da Bir Cevlan* (2015) adlı kitabında aktarmıştır. Ahmed Mithat, sergide yer alan makineleri Avrupa'nın maddi ilerlemesinin ulaştığı yüksek seviyenin en somut göstergeleri olarak nitelendirmiş ve bunların hayranlık uyandıracak bir gelişmişlik düzeyine eriştiğini ifade etmiştir (Ahmet Mithat Efendi, 2015, s. 658).

Carter Vaughn Findley (1998, s. 48), Ahmed Mithat'ın, Avrupa'nın Doğu hakkında ötekilik üzerine kurulu yaklaşımının dayanağı olan ben-öteki ayırımını, Batı'ya karşı kullanarak bir karşı-söylem geliştirdiğini ileri sürmüştür. Findley'e göre; Ahmed Mithat Avrupa'yı maddi gelişmişlik ve makineleşme açısından ilham verici bulmasına karşın, ahlaki ve manevi yönden eleştiri konusu yapmıştır. Findley (1998, s. 27)'e göre; Ahmed Mithat'ın ötekileştirdiği Avrupa'ya manevi eleştirisinin bir boyutunu kadınlar oluşturmaktadır. Ahmet Mithat böylece, Batı'nın şehvet düşkünlüğünün yaratacağı ahlaki

tehlikeyi vurgulayarak, Avrupa'nın Oryantalist ötekileştiriciliğini ve Doğulu kadınlara dair tutumlarını tersine çevirmiştir.

Dolayısıyla, İbrahim Edhem ve Halid Ziya açısından ilham alınması gereken bir maddi gelişmişliği ifade eden Avrupa, Ahmed Mithat'ın zihninde de benzer bir karşılık bulsa da Ahmed Mithat'ın bakış açısı daha katmanlı bir anlam taşımaktadır.⁶⁷ Bununla birlikte, her üç aydın da sergilerde edindikleri gözlemler üzerinden, bilimsel, teknik ve sanayi üretimi bakımından Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki gelişmişlik farklılığına dair düşüncelerini aktarmışlardır. Tezin ilgili kısımlarında değinildiği üzere Ömer Faiz Efendi ve Mehmed Rauf'un bu konudaki yaklaşımları da benzerdir.

Dolayısıyla söz konusu Osmanlı aydınları bakımından Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki gelişmişlik farkının sergi ortamında somut bir niteliğe ulaştığı görülmektedir. Bu durum, evrensel sergilerin yalnızca farklı ülkelerin bir araya geldiği değil, aynı zamanda ülkelerin gelişmişlik düzeylerinin de karşılaştırılabildiği ortamlar olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu açısından modernleşme yönündeki çabalarının öne çıkarıldığı bir temsil sunmak önem taşımıştır.

2.9. 1893 CHICAGO DÜNYA KOLOMB SERGİSİ (WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, CHICAGO 1893)

2.9.1. 1893 Chicago Sergisi Hakkında Genel Bilgi

Chicago Dünya Kolomb Sergisi (*World's Columbian Exposition*) adıyla bilinen 1893 evrensel sergisi, adını Amerika kıtasını keşfeden Kristof Kolomb (1451-1506)'dan almaktadır. Sergi Amerika'nın keşfinin 400. yılının kutlanması amacıyla düzenlenmiştir. Amerika'da düzenlenen ilk evrensel sergi olan 1876 Philadelphia Sergisi'nin başarısı ile

⁶⁷ Cemil Aydın, güç ilişkilerindeki dengenin Avrupa lehine iyice bozulduğu 1880'li yıllardan itibaren Doğu entelektüellerinin, Avrupa'nın yayılcılıkla ve hegemonya kurarak oluşturduğu dengesiz ve adaletsiz ilişkileri sorguladıklarını belirtir. Ahmed Mithat Efendi, tepkisel tavırdaki bu Müslüman aydınlardan biri olarak İslam dünyasının ilerleme kapasitesine sahip olduğuna dair itirazlarda bulunmuştur (Aydın, 2006, s. 207-210).

Amerikan ekonomisine olumlu etkisi ve daha önceki evrensel sergilerde sergi düzenleyen ülkeler için önemli bir motivasyon olan sanayi, teknoloji ve kültürel gelişim ve değişimlerin diğer dünya ülkelerine gösterilme çabası serginin düzenlenmesi kararında etken olmuştur (Başaran, 2015, s. 27).

Sergi aynı zamanda 1871 yılında çıkan büyük Chicago Yangını ve Amerikan İç Savaşı'nın ardından toparlanmaya çalışan Amerika'da toplumsal yapıyı sarsan hızlı endüstrileşme, kitlesel göç ve sınıf çatışmaları ortamında toplumun parçalanmışlığını giderecek bir birleştirici güç olarak görülmüştür (Gürer, 2011, s. 8). Serginin düzenlenmesi için seçilmiş olan Chicago şehri, Michigan Gölü kenarındaki geniş park alanının varlığı ve deniz ve demiryolu ulaşım ağının sağladığı avantaj ile birlikte değerlendirilerek tercih edilmiştir. 1890 yılında sergi için resmî hazırlıklara başlanmıştır (Başaran, 2015, s. 30).

Açılışı ABD Başkanı Grover Cleveland tarafından gerçekleştirilen sergi, 1 Mayıs 1893-31 Ekim 1893 tarihleri arasında açık kalmıştır. Sergi alanı, Jackson Park'ın yanı sıra bu park ile Washington Park'ı birbirine bağlayan Midway Plaisance adlı bölgeyi içerir. 72 adet ülkenin temsil edildiği oldukça geniş katılımlı sergiyi, 27 milyon civarında kişi ziyaret etmiştir (Başaran, 2015, s. 1; Martin, 1892, s. 104).

Neoklasik mimari dil ve bezemelerde kullanılan alçı yoğunluğundan ve sergi alanı ile yapılarda kullanılan başarılı aydınlatma sisteminden dolayı “Beyaz Şehir” (*White City*) adını alan Jackson Park kısmı elektrik, madencilik, tarım, arkeoloji ve güzel sanatlar gibi alanlar için yapılan binaların yanı sıra Kadınlar Binası'nı da içermektedir. Bu alanda ayrıca sergi katılımcısı ülkelerin resmi temsilcilik binalarına da yer verilmiştir. Midway Plaisance adı verilen alan ise ülkelerin kültürel unsurları ve sergileyecekleri ürünlerini sergiledikleri yapılar, eğlence, gösteri, konser mekanları ve ticari sergi binalarını içermektedir. Ayrıca ışıklandırılmış fiskiyeler ve George Washington Gale Ferris Jr. tarafından tasarlanan Ferris Wheel (Dönme Dolap) ziyaretçiler tarafından dünyada yeni bir döneme işaret ettiği için ilgi gören ve sergiyi hafızalara kazıyan unsurlardır (Görsel 49) (Başaran, 2015, s. 2). Serginin, Amerika'nın her alanda ilerleyen bir ülke olduğu

algısını yaratmayı sağlayacak simgesel bir yönü bulunmaktadır (Başaran, 2015, s. 32; Gürer, 2011, s. 9).



Görsel 49: Ferris Wheel (Dönme Dolap)

Kaynak: Chicago Public Library Dijital Koleksiyonu,

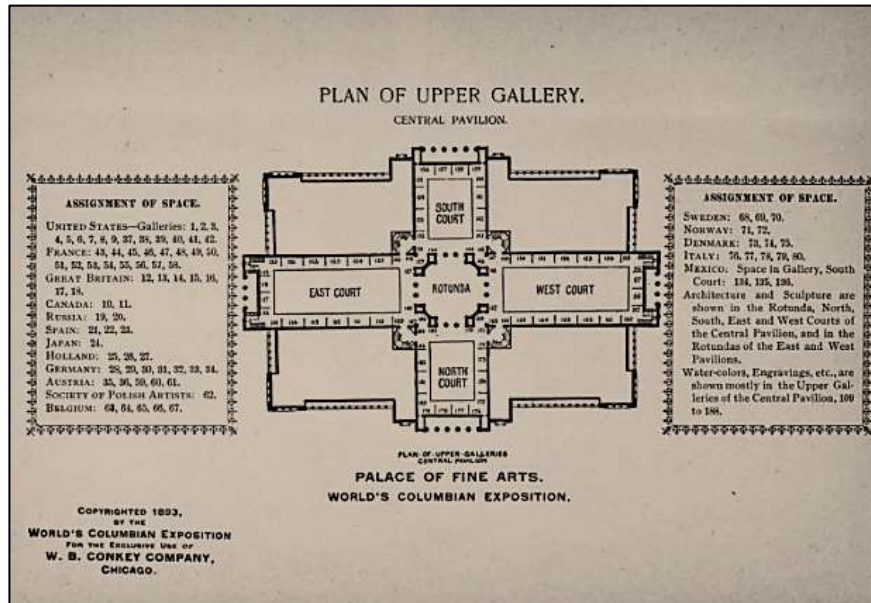
C.D. Arnold Fotoğraf Koleksiyonu

<https://cdm16818.contentdm.oclc.org/digital/collection/cdarnold/id/25/rec/1> Erişim tarihi: 29.01.2026.

Midway Plaisance, ana sergi alanının ilerlemeci idealine koşut olarak koloni temsilleri, farklı etnik gruplar ve Batılı olmayan ülkelerin temsillerinin yanı sıra Asya ve Afrika'dan gelen insanların birer nesne gibi teşhir edildikleri antropolojik temsiller fikrine dayanarak oluşturulmuştur. Bu anlamda ırkların sınıflandırıldığı canlı bir antropoloji müzesini andıran alan, diğer yandan Amerikan kitle kültürünün en önemli parçası haline gelen eğlence kültürünün temellerinin atıldığı bir eğlence merkezi halini almıştır (Başaran, 2015, s. 33; Gürer, 2011, s. 9).

Sınıflandırma sistemine göre 12 grup oluşturulmuş ve her grup harf ile belirlenmiştir. Resim, heykel ve dekoratif sanatları içeren güzel sanatlar "K" sınıfında yer almaktadır (Martin, 1892, s. 110). Güzel sanat eserlerinin sergilenmesi için yapılmış Güzel Sanatlar Sarayı'nda doğu-batı doğrultusunda uzanan nef ve bu nef ile kesişen kuzey-güney doğrultusundaki transeptin kolları ile nef ile transeptin kesiştiği ve üzeri 18 metre

çapındaki kubbe ile örtülü orta alanın köşeleri ve üst kat galerilerde sergi alanları oluşturulmuştur. Geniş merdivenlerle ulaşılan dört büyük kapıdan girilen yapının duvarları, dünya sanatının tarihini ve gelişimini gösteren duvar resimleriyle donatılmıştır. Dış cephede frizler ve ana girişlerin alınlıklarında, Yunan antik sanat eserlerinin kopyaları heykel ve kabartmalar yer almaktadır. Sergi alanları numaralandırılmış olup bu numara sistemine göre ülkelere ayrılan alanlar belirlenmiştir (Görsel 50) (Official Catalogue, 1893, s. 7).



Görsel 50: 1893 Chicago Sergisi'nde Güzel Sanatlar Sarayı'nın Üst Kat Planı
 Kaynak: Official Catalogue, 1893, s. 9.

2.9.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1893 Chicago Sergisi'ne Katılımı

Sergiyle ilgili bir dönem yayını "Türkiye" başlığı altında Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili bazı bilgi ve yorumlar aktarmıştır. Yayın, Avrupa'nın büyük güçlerinin hoşgörüsü sayesinde varlığını sürdüren ve kendisini savunacak güçten yoksun İmparatorluğun acziyet içerisinde olduğuna dair bir bakışı yansıtmaktadır (Martin, 1892, s. 166). Dünya medeniyetinin ilerleme ve gelişme idealine katkıda bulunan sanayileşmiş ülkeler arasında kendisini göstermek isteyen Osmanlı İmparatorluğu ise 1891 yılında özel bir heyet aracılığıyla gelen davete olumlu yanıt vererek sergiye katılmayı uygun görmüştür.

İmparatorluk, 1893 Chicago Sergisi'ne kadar olan evrensel sergilerin çoğuna katılmakla birlikte, II. Abdülhamid döneminde yönetimin evrensel sergilere ilgisi, İmparatorluğu medeni devletler camiası içerisinde gösterme kaygılarındaki artışla birlikte biraz daha yoğunlaşmıştır. Bu dönemde evrensel sergiler algı yönetimi ve propaganda araçları olarak etkili şekilde kullanılmaya çalışılmıştır. Sergide neyin, nasıl sergileneceğine karar verilmesi, Osmanlı'nın dünyaya ne şekilde gösterilmek istenildiği ile ilgili olup bu temsil biçimi, Osmanlı benlik imgesinin bir parçasıdır (Deringil, 2002, s. 171, 177).

Osmanlı'nın birinci sergi komiseri İbrahim Hakkı Bey (1863-1918), ikinci sergi komiseri ise Fahri Bey'dir (Pierce, 1893, s. 315-316). Daha ileriki dönemde 1910 yılında sadrazamlık da yapacak İbrahim Hakkı Bey, hariciyede çalışmış, resmi tercümanlık yapmış, yabancı dil bilen ve dünyadan haberdar iyi bir bürokrattır (Başaran, 2015, s. 45). Sergi alanındaki yapıların inşasını Elia Suhami Sadullah Firması adına firmanın direktörü Robert Levi adında bir müteahhit gerçekleştirmiştir (BOA, BEO, 20/1439, 20 Zilkade 1309 (16 Haziran 1892)'den akt. Gürer, 2011, s. 9).

Osmanlı, Jackson Park alanında yer alan ve III. Ahmed Çeşmesi'nden esinlenilerek yapılan resmi sergi binasının yanı sıra Midway Plaisance alanında yer alan kapalı çarşı, lokanta, kafe, İzmirli tüccarların Türk halı ve kilimlerini sergiledikleri halı dükkanı, tiyatro, cami, At Meydanı, Şam Sarayı (Kasr-ı Dimeşk), Bedevi Çadırı (Badiye) gibi mimari öğelerin yer aldığı ticari ve eğlendirici unsurları barındıran Türk Köyü ile sergide yer bulmuştur (Görsel 51). Osmanlı Midway Plaisance'da ayrıca Vahşi Doğu Gösteri Alanı (*Wild East Show*) olarak anılan bir alan oluşturmuştur (Başaran, 2015, s. 59, 68, 74, 81-82; Pierce, 1893, s. 360).

Türk Köyü, Midway Plaisance'taki başka ülkelere ait köylerin çoğunun aksine yüksek duvarlar ile yoldan ayrılmamıştır. Böylece, alandaki yapıların herhangi bir giriş ücreti ödenmeden en azından dıştan görülebilmesine imkan tanınmıştır (Pierce, 1893, s. 358). Ana sergi alanında sanayileşme çabalarını yansıtmaya eğilimindeki Osmanlı, Türk Köyü'nün mimarisi ve Doğulu stereotipine dahil edilebilecek unsurlarıyla esasen daha çok ziyaretçi çekmeye yönelik ticari kaygıları yansıtmıştır (Gürer, 2011, s. 9).

Midway Plaisance’da Arap atları ve develerine binen Bedevilerin gösterileri için bir alan oluşturulması önerisi de Raci Efendi adlı Akkâlı bir girişimcinin ticari dehasının ürünüdür. Vahşi Doğu Gösteri Alanı, binicilerin Şam işi ipekli ve sırmalı kumaşlardan kıyafetleri ile hayvanların süslü koşum takımları gibi Doğulu egzotizmi kışkırtacak başka unsurlar da içermiştir (Gürer, 2011, s. 10-11).

Konstantinopolis Alışveriş Sokağı (*Street of Constantinople*) olarak da anılan Türk Köyü’nde, İstanbul’daki At Meydanı’nda yer alan Dikilitaş ve Yılanlı Sütun’un replikalarına da yer verilmiştir. At Meydanı, eski Bizans Hipodromu’nun bulunduğu alan olup Zeynep Çelik (2005, s. 91-92)’e göre Türk Köyü’ndeki bu gönderme, Bizans geçmişinin Osmanlı kültürünün bir parçası olarak sahiplenilmesi anlamını içermektedir.

Türk Köyü’nün girişinde yer alan cami, sergi süresince Müslümanların ibadetine açık kalmıştır (Pierce, 1893, s. 366). Bu nedenle yapının aynı zamanda işlevsel bir yönü olduğu söylenebilir.

Bedevi çadırı Şam Sarayı’nın avlusundadır. Bedevi çadırında, Bedevi kadın ve erkekler, göçebelerin günlük yaşamını canlandırmışlardır (Başaran, 2015, s. 97). Şam Sarayı ile Bedevi çadırının yan yana konumlandırılması, Şam ve çevresindeki birbirine tezat teşkil eden yaşam biçimlerini bir arada göstermesi bakımından anlamlıdır.

Şam Sarayı’nın modelini gezen bazı Amerikalı kadınlar, Saray’ın özgün halinde girişin solundaki, paşanın erkek misafirlerini ağırladığı gösterişli odanın kadınlara ait bir odaya dönüştürülmesini istemişlerdir. Öte yandan “kırmızı saten mi yoksa mavi kadife mi daha şık döşemelik olmalı” konusunu tartışan Amerikalıların, odanın dekorasyonunda da söz sahibi oldukları anlaşılmaktadır. Bu örnek bize, sergilenenler ile yerel kültürel unsurlar arasındaki temsil ilişkisinde ziyaretçi odaklı ne tür sapmalar olabileceğini göstermektedir (Pierce, 1893, s. 370).



Görsel 51: 1893 Chicago Sergisi'nde Türk Köyü'nün Kuşbakışı Görünümü
Kaynak: Başaran, 2015, s. 61.

2.9.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1893 Chicago Sergisi'ndeki Resim Sergileri

Osmanlı Sergi Komisyonu Sekreteri Hohannes T. Pushman tarafından kaleme alınan ve İngilizce olarak hazırlanarak sergi boyunca ziyaretçilere dağıtılan *Report Of The Imperial Ottoman Commission* (Osmanlı İmparatorluğu Sergi Komisyonu Raporu) adlı rapor, Osmanlı'nın sergilediği ürünler hakkında bilgiler içermektedir.⁶⁸ Söz konusu raporun bir nüshasını temin eden Şefik Memiş (2025, s. 57-58) tarafından aktarılan bilgiye göre, raporun “Resimler” kısmında “*hepsi İstanbul'dan iştirak eden Akiarona, Teğmen Hakkı Bey, Yanco Tineofilidi, Barones Hobe Paşa*”ya ait “*suluboya ve kara kalem resimlerden birkaç seçki*”nin sergilendiği bilgisine yer verilmiştir. Öte yandan, serginin güzel sanatlar ile ilgili resmi yayını ve kataloğu incelendiğinde Osmanlı'ya yer verilmediği görülmektedir (Official Catalogue, 1893, s. 9; Official World's Columbian Exposition, 1893, s. 9-10). Güzel sanatlar kataloğu, Güzel Sanatlar Sarayı'nda sergilenen eserleri ayrıntılı biçimde kaydetmiştir. Söz konusu yayında Osmanlı'dan gönderilen resimlerin

⁶⁸ Basılı nüshası temin edilememiş olan raporun tam künyesi şu şekildedir: Pushman, H.T. (1893). *Report Of The Imperial Ottoman Commission/Being A Brief Account Of The Products And Manufactures Of The Ottoman Empire As Shown At World's Columbian Exposition* (Osmanlı İmparatorluğu Sergi Komisyonu Raporu, Kolomb Dünya Sergisi'nde Sergilenen Osmanlı İmparatorluğu'nun Ürün ve Mamulâtının Kısa Bir Açıklaması). Chicago.

yer almaması, bunların Osmanlı pavyonunda sergilenmiş olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir.

Eserleri sergilenen sanatçılardan Akiarona ve Yanco Tineofilidi hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Diğer sanatçılardan Teğmen Hakkı Bey, Bahriyeli İsmail Hakkı Bey (1863-1926) olarak bilinen Osmanlı ressamı olmalıdır. Bahriye Mektebi mezunu ve inşaat mühendisliği yapan sanatçının Osmanlı için yapılacak Ejder torpidobotunun inşasına nezaret etmek üzere 1888 yılında Almanya'nın Kiel şehrine gönderildiği ve bu torpidobotunun yağlı boya bir tablosunu yaptığı bilinmektedir (Bileydi Koç, 2022, s. 180).

Sergi Komisyon Raporu'nun "Matbaa" kısmında, büyük çoğunluğu Tersane-i Âmire Matbaası'nda basılmış olan denizcilik, torpido, denizaltı torpidosu, denizcilik taktikleri gibi konulardaki yayınların sergilendiğine dair bilgilere yer verilmiştir. Bunun yanı sıra raporun "Fotoğraf" kısmında belirtildiği üzere, sergilenen fotoğraflar arasında Tersane-i Âmire'den gelen fotoğraflar da bulunmaktadır. Osmanlı sergide ayrıca torpidolar, torpido tüpleri, kürekli tekne ve kayık gibi denizcilik ile ilgili araç ve aletler de sergilemiştir (Memiş, 2025, s. 53, 58).

1885 yılından itibaren, Osmanlı donanmasını teknolojik olarak yenilemek ve geliştirmek amacıyla düşman savaş gemilerini batırmak üzere torpido taşıyan küçük ve hızlı gemiler daha az maliyetli ve yeterli ateş gücüne sahip olduklarından Osmanlı donanmasında tercih edilmeye başlanmıştır. İsmail Hakkı tarafından resmi yapılan Ejder torpidobotu da II. Abdülhamid döneminde yaptırılan ilk torpidobotlardandır (Esmer, 2023, s. 10, 77)

Sergide donanma ve denizlik konusuna verilen önemin, II. Abdülhamid döneminde deniz savaş araçlarının üretiminde kaydedilen ilerlemeyi göstermeyi amaçladığı anlaşılmaktadır. Osmanlı idaresinin bu yaklaşımı dikkate alındığında, İsmail Hakkı'nın *Ejder Torpidobotu* veya 1892 yılında yaptığı *Tersane-i Âmire* adlı tablolarının her ikisinin veya içlerinden birisinin evrensel sergide sergilenmesi olasıdır (Görsel 52).



Görsel 52: İsmail Hakkı Bey, *Tersane-i Amire*
1892, Deniz Müzesi Arşivi⁶⁹
Kaynak: Başaran, 2015, s. 156.

Von Hobe, II. Abdülhamid döneminde Osmanlı ordusuna eğitim vermek üzere Almanya ile yapılan anlaşma çerçevesinde 1882 yılında Almanya'dan ilk gelen subaylardan birisidir (Gümüşsoy, 2020, s. 425). Von Hobe, özellikle İstabl-ı Âmire (Hassa Ahırları)'deki görevleriyle tanınmıştır (Gümüşsoy, 2020, s. 432). 1894 yılında Osmanlı'daki görevine son verilen Von Hobe aynı yıl İstanbul'dan ayrılmıştır (Gümüşsoy, 2020, s. 444). İstanbul'da canlı bir sosyal yaşamı olduğu bilinen Von Hobe, Osmanlı bürokratları ve yabancı sefirlerin de bulunduğu davet ve ziyafetler vermiş, kendisi de bu ortamlara katılmıştır. 28 Kasım 1892'de verdiği bir ziyafete Hariciye Nazırı Said Paşa'nın yanı sıra İngiltere, İsveç, Almanya, Avusturya, İtalya ve Rusya sefirlerinin de katıldığı bilinmektedir (Gümüşsoy, 2020, s. 442).

Sergi Komisyonu Raporu'nda 1893 evrensel sergisine katılan sanatçılardan birisi olarak adı geçen Barones Hobe Paşa olasılıkla Von Hobe Paşa'nın eşidir. Von Hobe Paşa'nın eşinin ismi kaynaklarda geçmemekle birlikte devlet arşivlerinde yer alan iki kayıta kendisinden bahsedilmektedir. Kayıtlardan birisinde kadınlar için opera düzenlediği belirtilirken, diğer kayıt Topkapı Sarayı ve Hazine-i Hümayun'u ziyaret etmesine izin verilmesine dairdir (BOA, Y.PRK.TŞF., 2/15, 10 Rebiülahir 1303 (16 Ocak 1886); BOA, TS.MA.e, 239/21, 29 Zilhicce 1301 (20 Ekim 1884)'den akt. Gümüşsoy, 2020, s. 442).

⁶⁹ Eserin boyutları ve hangi teknikle yapıldığına dair bilgi edinilememiştir.

Von Hobe Paşa'nın eşi olarak kendisinin İstanbul'da geniş bir sosyal çevreye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı'nın üst düzey bürokratları arasında tanınan yabancı bir kadın ressam olarak evrensel sergiye katılabilmesinde sosyal ilişkileri ve statüsünün katkı sağlamış olması mümkündür.

Sergi Komisyon Raporu'nda adı geçen bir başka sanatçı Osman Hamdi Bey'dir. Sanatçının eserine dair bilgi, gecikmesi sebebiyle sınıflandırılmadan sergilenen ürünlerin listelendiği “Tasnif İçin Çok Geç Ulaşan Sergi Ürünleri” başlığı altında “Yağlı boya” başlıklı kısımda yer almıştır (Memiş, 2025, s. 59). Raporda Osman Hamdi Bey'in bir cami girişini resmettiği belirtilen tablosunun raporun bu bölümünde yer alması, eserin sergileme başladıktan sonra ulaştığını göstermektedir. Osman Hamdi Bey'in Chicago Sergisi'ne gönderdiği tablonun *Cami Kapısında* adlı tablosu olduğu bilinmektedir (Görsel 53).

Heather A. Hughes ve Emily Neumeier (2011, s. 107-110), tablonun oryantalist resmin Doğu klişelerini de barındırmakla birlikte, Osmanlı kadınına daha farklı bir konumda gösterdiği görüşündedirler. Buna göre; kadınların esasen erkeklere özgülenmiş bir kamusal alan olan caminin girişinde yer almaları anlamlıdır. Kadınlar, geleneksel tarzda giyinmiş erkeklere tezat oluşturacak biçimde, Avrupa kadın giyim modasına göndermede bulunan parlak kumaştan renkli kıyafetler içerisinde tasvir edilmişlerdir. Bu şekilde Osman Hamdi, oryantalist resimlerdeki betimlemelere nazaran Osmanlı kadınına modern dünya ile daha fazla irtibatlandırmıştır. Hughes ve Neumeier, bu açıdan tablonun, İmparatorluğun sergide oluşturmayı hedeflediği imgesine katkıda bulunduğunu belirtmişlerdir.



Görsel 53: Osman Hamdi Bey, *Cami Kapısında*
1891, 203x123,5 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon
Kaynak: Ousterhout, 2010, s. 18.

Edhem Eldem (2015b, s. 98-99), Fransız oryantalist ressamlarından ilham alarak ürettiği eserleri bulunan Osman Hamdi'nin, bu tablolarında otantik nesne kullanmak ve Doğulu mekanları titizlikle gerçeğe yakın şekilde betimlemek yoluyla kurgusal bir çerçeve oluşturduğunu belirtmiştir. Eldem ayrıca, Avrupa görmüş bir Osmanlı aydını olan Osman Hamdi'nin Osmanlı ve İslam kültürel unsurlarına dair eleştirel tavrının bir öz-nefret olarak yorumlanamayacağını, sanatçının, duyduğu kuvvetli inanç nedeniyle idealize ettiği Batı medeniyetine Osmanlı'yı yakınlaştırma refleksi taşıdığını ileri sürer.

Sanatçının *Cami Kapısında* adlı tablosu, Osman Hamdi'nin oryantalist tarzdaki diğer resimlerine benzer şekilde, Batı'nın karşısında konumlanan bir Osmanlı dünyası tasavvurunu oluşturacak oryantalist klişeler barındırmaktadır. Çini süslemeli ve Arapça

kitabeli bir camii cephesi, mermer korkuluklardan sarkmış bir halı ve yapı girişindeki canlı kalabalık ile bir Doğu atmosferini canlandıran tablo, betimlenen kadın figürleri üzerinden bu klişeleri aşan unsurlar da içermektedir. Bu anlamda Osman Hamdi, tabloya dahil ettiği otantik unsurlar yoluyla Osmanlı'yı Batı medeniyetinden farklı göstermiş, aynı zamanda resimdeki kadın figürler yoluyla Batı medeniyetine Osmanlı'yı yakınlaştırma refleksi taşımıştır.⁷⁰

2007 yılında Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi arşivlerinde künye bilgilerine ulaşılmasıyla birlikte, Osman Hamdi'nin özgün tablosu ortaya çıkmıştır.⁷¹ Esasen, Osman Hamdi *Cami Kapısında* tablosuyla birlikte *Türbede Kadınlar* adlı tablosunu 1891 yılında Berlin'de, 1892 yılında ise Paris'de sergilenmek üzere göndermiştir. Osman Hamdi, her iki tablonun da daha sonra Chicago Evrensel Sergisi'nde sergilenmesi amacını taşısa da, *Türbede Kadınlar* Fransa Milli Müzesi tarafından satın alındığından Chicago'ya yalnızca *Cami Kapısında* gitmiştir (Hughes ve Neumeier, 2011, s. 103).

Osmanlı adına Chicago'ya gönderilen diğer resimler gibi bu tablo da Güzel Sanatlar Sarayı'nda sergilenmemiştir. Pennsylvania Üniversitesi'nin Nippur'daki kazıları sırasında Osman Hamdi ile tanışma fırsatını yakalayan John Punnet Peters'in 23 Kasım 1893 tarihinde Osman Hamdi Bey'e yazdığı mektuptan anlaşıldığı kadarıyla genel

⁷⁰ Osmanlı'nın Batı medeniyetine yaklaşma ve kendisini bu medeniyet dairesi içerisinde konumlandırma çabası, her şeyden önce Batı medeniyetinin Osmanlı medeniyetine üstünlüğüne dair kabulünü göstermektedir. Bu ise Avrupa'nın Doğu dünyasına karşı geliştirdiği oryantalist bakışın Osmanlı tarafından içselleştirildiği anlamına gelmektedir. "Ottoman Orientalism" adlı makalesinde *Osmanlı Oryantalizmi* terimine kuramsal bir çerçeve kazandıran Ussama Makdisi, modernleşme sürecinde Avrupalı oryantalistlerin ilerlemeci tarih anlayışlarını benimseyen Osmanlı reformcularının, ilerlemenin yurdu olarak görülen Batı karşısında geri kalmış Doğu söylemini içselleştirdiklerini ileri sürer. Makdisi bu çerçevede *Osmanlı Oryantalizmi*'ni, Osmanlı modernleşmesinin belirleyici bir yönü olarak değerlendirmiştir (Makdisi, 2002, s. 769).

⁷¹Müze tarafından Bonhams müzayede evi aracılığıyla satışa sunulan eser, 25.03.2026 tarihinde gerçekleştirilen müzayedede 3.678.400 Pound bedelle satılmıştır.
<https://www.bonhams.com/auction/32107/lot/24/osman-hamdi-bey-turkish-1842-1910-cami-kapisinda-at-the-mosque-door-click-here-to-view-the-catalogue-for-osman-hamdi-bey-at-the-mosque-door/#lot-details>
 Erişim tarihi: 03.04.2026

ziyaretçilere kapalı Osmanlı Komiserlik Ofisi'nde sergilenen tablonun madalya ile ödüllendirilmesine karar verilmiştir (Hughes ve Neumeier, 2011, s. 104).

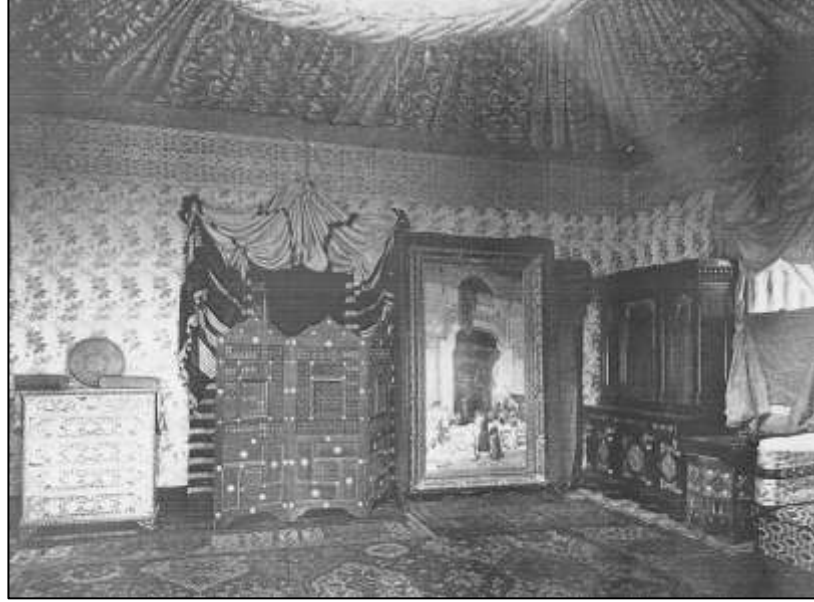
Cezar da Osman Hamdi'nin sergiden altın madalya aldığına dair bir bilgi aktarmıştır (1 Nisan 1326 (15 Nisan 1910) tarihli Servet-i Fünun'dan akt. Cezar, 1971, s. 472). Osman Hamdi Bey'e Chicago Sergisi'nde *Cami Kapısında* adlı tablosu için madalya verilmiş olduğuna dair belge, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Bey Koleksiyonu'nda bulunmaktadır (Kiraz ve Özdemir, 2023, s. 192).

Pennsylvania Üniversitesi, Osman Hamdi'nin evrensel sergide sergilenen *Cami Kapısında* adlı tablosunu müze koleksiyonuna dahil etmek üzere satın almıştır. Üniversite ayrıca Osman Hamdi Bey'e fahri doktora (1894) ile Üniversite Arkeoloji Derneği'nde onursal üyelik (1895) vermiştir.⁷² Hughes ve Neumeier'in birlikte yazdığı makalenin yanı sıra Robert G. Ousterhout tarafından kaleme alınan makalede, Osman Hamdi'nin *Cami Kapısında* ve *Türbede Kadınlar* adlı tablolarının her ikisinin de yabancı devlet müzeleri tarafından satın alınması, Osmanlı Arkeoloji Müzesi Müdürü olarak Osman Hamdi'nin kazılardan elde edilen değerli buluntuları müzelere göndermesine dair beklentiler ile ilişkilendirilmiştir (Hughes ve Neumeier, 2011, s. 103-106; Ousterhout, 2010, s. 17-18).

Jackson Park alanında sergilenecek ürünler için inşa edilen Osmanlı'ya ait yapılardan birisi olan Daire-i Osmaniye'nin kuzey tarafında bulunan ve misafir kabulü amacıyla kullanılan Komiserlik Ofisi, resmi ve diplomatik ilişkilerin kurulması için bir mekan oluşturmak üzere inşa edilmiştir. Ana girişe II. Abdülhamid'in tuğrasının konulduğu yapının duvarları mozaik levhalarla süslenmiştir. Zemini Uşak halılarıyla kaplı olan yapı, içerisindeki sedef kakmalı masa, yastık dizileriyle dekore edilmiş minderliği, çuha ve Hereke işi örtüyle kaplı tavanıyla bir şark mekanı görünümü arz etmiştir. *Cami Kapısında*, Osmanlı'nın resmi temsili açısından önem taşıyan bu yapıda sergilenmiştir

⁷² İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Bey Koleksiyonu'nda, Pennsylvania Üniversitesi'nin Osman Hamdi'ye onursal üyelik vermiş olduğuna dair 1 Ocak 1895 tarihli belge yer almaktadır (Kiraz ve Özdemir, 2023, s. 192).

(Başaran, 2015, s. 71). Tablonun Komiserlik Ofisi'nde sergilendiği, Ofis'in iç mekanını gösteren bir fotoğraf ile de belgelenmiştir (Görsel 54).



Görsel 54: 1893 Chicago Sergisi Osmanlı Komiserlik Ofisi İç Mekanı
Kaynak: The Book of the Fair, 1893, s. 905.

2.9.4. *Cami Kapısında* Tablosu'nun Düşündürdükleri: 1893 Chicago Sergisi'nde Sergileme Politikaları Bağlamında Osmanlı Kadını Temsili

Osman Hamdi'nin *Cami Kapısında* adlı tablosunun genel çerçevesi oryantalist ilgiyi hak eder. Ancak tablo, Osmanlı kadını üzerinden İmparatorlukta yaşanan değişimlere dair gösterge niteliğindeki kimi unsurları da içermektedir. Tablo, Osmanlı kadını tasvir ederken Avrupalı kadın imgesi ile benzerlikler oluşturmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu 1893 Chicago sergisinde, Osmanlı kadını üzerinden modern Osmanlı imajını desteklemeye yönelik bir sergileme gerçekleştirmiştir. Tezin temel yaklaşımlarından biri, Osmanlı'nın evrensel sergilerdeki resim sergilerini, pavyon düzeni, mimarî ve sergilenen ürünler gibi Osmanlı'nın temsil edildiği farklı sergileme unsurları ve pratiklerine dair örnekleri de dikkate alarak değerlendirmektir. İmparatorluk 1893 Chicago sergisinde değişen Osmanlı kadını imgesini merkeze alarak kendini modern dünyaya yakın göstermeye çalışmıştır. Aşağıda detaylı şekilde aktarılacağı üzere *Cami Kapısında* tablosunda yer alan kadın figürleri de değişen Osmanlı kadınına dair

benzer göstergeler içerir. Bu bağlamda tezin bu kısmında, 1893 Chicago sergisinde Osmanlı kadını üzerinden oluşturulan sergileme pratiklerinden bahsedilerek, *Cami Kapısında* tablosunun, söz konusu sergileme pratikleriyle ilişkisi ve bu ilişkinin Osmanlı'nın temsil biçimine nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Esasen, 1893 Chicago Sergisi, kadınlara dair yaklaşım ve uygulamaları yönünden 19. yüzyıl evrensel sergileri arasında özellikli bir yer tutmaktadır. Serginin seçici kurulu, orta sınıf beyaz kadınlardan oluşması şartıyla Board of Lady Managers (Kadın Yöneticiler Kurulu) adlı bir çalışma grubu kurulmasına karar vermiştir. Kadın katılımcıların bazılarının sergide kadınlara özel alan temin edilmesi konusundaki ısrarlı çabaları sonuç vermiş ve Midway Plaisance'nin ana sergi alanına bağlandığı kısımda Kadınlar Binası (*Women's Building*) adlı yapı inşa edilmiştir (Görsel 55) (Başaran, 2015, s. 31).

Kadınlara ait üretimlere yer veren binada, zeminden daha yüksek platformlarda gündelik kıyafetleriyle çeşitli ülkelerden gelen kadınların, adeta sergideki diğer ürünler gibi sergilendikleri bilinmektedir (Başaran, 2015, s. 102). Sergide kadınlar için tahsis edilen bir mekan içerisinde bu teşhir edici bakış açısının var olması kendi içerisinde bir tezat oluşturmuştur.

Yapının mimarının da kadın olması önemsenmiş ve yapı Sophia Hayden adlı bir kadın mimar tarafından tasarlanmıştır (Başaran, 2015, s. 35). Açılış konuşmasında “*Burada kutlamak için bir araya geldiğimiz Kolomb'un keşfinden bile daha önemli olan şey, hükümetin kadınları yeni keşfetmiş olmasıdır.*” diye seslenen Kadın Yöneticiler Kurulu Başkanı Bertha Honoré Palmer, kadınların sergiye katılımları ile ilgili olarak aktif ve başarılı bir çalışma yürütmüştür (Cusack, 2024, s. 2).



Görsel 55: 1893 Chicago Sergisi Kadınlar Binası'nın Doğu Girişi

Kaynak: Chicago Public Library Dijital Koleksiyonu, C.D. Arnold Fotoğraf Koleksiyonu
<https://cdm16818.contentdm.oclc.org/digital/collection/cdarnold/id/385/rec/5>

Erişim tarihi: 29.01.2026.

Güzel Sanatlar Sarayı'nda sergilenen resimler haricinde, Kadınlar Binası içerisinde de resimler ve el işi ürünler sergilenmiştir (Pierce, 1893, s. 435). Mary Fairchild MacMonnies Low (1858-1946) ve Mary Cassatt (1844-1926) adlı kadın sanatçıların resimleri ise oldukça iddialıdır (Cusack 2024, s. 3; Pierce, 1893, s. 436). Tricia Cusack (2024, s. 1-3, 6), Cassatt'ın Kadınlar Binası için yaptığı ve üç panodan oluşan *Modern Kadın* isimli resmi incelediği makalesinde, *Bilgi ya da Bilimin Meyvelerini Toplayan Genç Kadınlar* adlı ortadaki büyük panoya odaklanmıştır (Görsel 56). Cusack'a göre, kadınların elma topladığı bir meyve hasadının tasvir edildiği bu resimde sanatçı, bilginin peşine düştüğü için cezalandırılan Havva'nın hikayesini tersine çevirerek, bilginin meyvelerini toplayan genç kadınları alegorik bir şekilde resimlemiştir. Resimdeki figürler sergiyi ziyarete gelen korse giymiş ince belli kadınlardan farklı olarak dönemin kıyafet reformu hareketine gönderme yapacak şekilde bol ve rahat giysiler giymektedirler. Cusack'a göre resimdeki kadınlar, resmin yapıldığı dönemin, bilgi ağacının meyvesinden yiyen yeni kadını simgelemektedir. Cassatt'ın resmi, sergide Kadın Yöneticiler Kurulu ve Kadınlar Binası'nın tasarımına temel olan düşünce şekline uygun düşecek şekilde kadınların toplumsal statülerinin geliştirilmesine odaklanmıştır.⁷³

⁷³ İki sanatçının eserleri, resimlerin bulunduğu salonun iki ucundaki duvarlarda yer almıştır. Salonun bir ucunda Cassatt'ın *Modern Kadın* resmi, diğer ucunda ise MacMonnies tarafından yapılmış olan *İlkel Kadın*



Görsel 56: Mary Cassatt, *Bilgi ya da Bilimin Meyvelerini Toplayan Genç Kadınlar* TÜYB⁷⁴

Kaynak: The New York Public Library Dijital Koleksiyonu, Miriam ve Ira D. Wallach Sanat, Baskı ve Fotoğraf Bölümü-Sanat ve Mimarlık Koleksiyonu
<https://digitalcollections.nypl.org/items/844527f0-faae-0133-544500505686a51c?canvasIndex=0>
 Erişim tarihi: 17.10.2025.

Öte yandan, henüz sergi başlamadan evvel *Chicago Daily Tribune*’de çıkan “Chicago’da Türkiye” başlıklı yazı, düzenlenecek olan sergide Osmanlı’nın ne şekilde temsil edileceğine dair oluşturduğu varsayımsal bağlama Osmanlı kadınına da dahil etmiştir. Fantastik yapılar ve göz alıcı kostümleriyle Türk yaşamını ortaya koyan unsurlar olmadan bir dünya sergisinin ne kadar hayal kırıklığı yaratabileceğinin belirtildiği yazı, Batılı evrensel sergi ziyaretçilerinin görsel duyumlarının tatmininin egzotik unsurlar yoluyla sağlanmasına dair beklentileri yansıtmaktadır. Aynı yazıda, Avrupalı bir erkek için kurgulanan egzotik Doğu dünyasına dair harem hayallerine şu şekilde yer verilmiştir:

Başka bir dükkânda ise, harem dışındaki hiçbir yerde rastlanamayacak kadar karanlık bakışlı, büyüleyici bir kadın topluluğu, gezgin misafire lüks puf divanlar sunacak; daha koltuğa oturur oturmaz, karşısında bir güzellik vahası belirecek, ferahlatıcı bir şerbet ya da lezzetli bir fincan kahve ikram edecek. O anda, siyah saçları muhteşem omuzlarından dökülen, gül rengi ipekten yapılmış, küçük ayaklarının çevresinde kıvrımlar oluşturarak dökülen zarif bir elbise içinde, pırlanta

adlı resmi yer almaktaydı ve her iki resim tematik olarak birbirini tamamlamaktaydılar. Resimler günümüze ulaşmasa da Cassatt’ın orta paneldeki resminin siyah-beyaz fotoğrafları ve resimden bir kesitin renkli baskısı bulunmaktadır (Cusack 2024, s. 3, 5).

⁷⁴ Resmin siyah-beyaz fotoğrafıdır. Özgün resmin günümüzde nerede olduğu, tarihi ve boyutları hakkında bilgi edinilememiştir.

işlemeli terlikler taşırken, yüzünde büyüleyici bir ifade barındıran o güzel odalığa tanık olacaksınız; o alnınızı serinletmesi için şeytansı görünümlü küçük kara bir uşağa emir verirken, siz de kokulu piponuzdan keyifle içeceksiniz (Chicago Daily Tribune, 18 Aralık 1892, s. 41).

Osmanlı İmparatorluğu'nun sergide oluşturduğu Osmanlı kadınına dair temsil stratejisi, bu yaygın kabullere karşıt bir yaklaşım sunar. Edebiyat alanında Osmanlı kadınının uluslararası temsili bakımından 1893 Chicago Sergisi özel bir önem taşır. Sergiye davet edilen ve eser gönderen Osmanlı bürokratı Ahmed Cevdet Paşa (1822-1895)'nın kızı kadın yazar Fatma Aliye Hanım (1862-1936)'ın İslam dininde kadınların statüsü, aile hayatı, kadınların eğitimi, harem hayatı, çok eşlilik gibi Osmanlı'da kadınların konumu ile yakından bağlantılı eserleri, Dünya Kadınlar Kütüphanesi Kataloğu'nda yer almıştır (Başaran, 2015, s. 6, 104).

Evrensel sergideki en ilgi çekici ve değerli sergi mekanlarından birisi olarak kabul edilen Kadınlar Kütüphanesi, oldukça özenli şekilde dekore edilmiştir. Yapının tavanına Amerikalı kadın sanatçı Dora Wheeler Keith tarafından yapılan alegorik resmin merkezinde yer alan figürler edebiyat ve bilime, aralarına aldıkları figür ise hayal gücüne atıfta bulunmuştur. Resmin dört köşesine tarih, roman, müzik ve drama'yı yansıtan madalyonlar yerleştirilmiştir (Pierce, 1893, s. 457). Bir kadın kütüphanesi için yapılan bu resim, çağın kadınlarını entelektüel tüm uğraşlarla yakından ilgili olarak göstermeyi hedeflemiştir.

Fatma Aliye Doğu ve Batı kültürüne hakim, iyi eğitilmiş, entelektüel bir Osmanlı kadın edebiyatçıdır. Osmanlı kadını üzerine yazdığı eserlerin Kadınlar Kütüphanesi'nde sergilenmesi, Fatma Aliye'yi çağdaşı olan güçlü ve entelektüel "yeni kadınların" arasında konumlandırmıştır. Müslüman bir Osmanlı kadını modern dünyanın medeniyet seviyesi ile ilişkilendirilmektedir. Böylece Osmanlı, Müslüman toplumlarda kadının konumunun, geri kalmışlık ölçütü olarak sunulmasına karşıt bir tavır oluşturmuştur.

Osmanlı kadının sergide temsiline olanak sağlayan bir başka husus ise Sultan II. Abdülhamid'in 1893 yılında Library of Congress (Washington Kongre Kütüphanesi)'e hediye olarak gönderdiği ve bazılarının sergilenmiş olduğu bilinen fotoğraf albümleridir. İmparatorluğun okullarında eğitim alan kız öğrenci görsellerini de içeren albümlerdeki

fotoğraflar, Osmanlı kadınına yönelik eğitim politikasına dair olumlu bir algı oluşturmayı hedeflemiş görünmektedir (Başaran, 2015, s. 103).

Bu fotoğraflar haricinde, II. Abdülhamid'in kadınlara yönelik eğitim politikasının evrensel sergide gündeme getirilmesine vesile olan bir başka hadise, Dünya Temsilci Kadınlar Kongresi'nde, İstanbul'da uzun süre yaşamış olan Esmeralda Cervantes adlı İspanyol bir kadının, Osmanlı kadınlarının eğitimi üzerine yaptığı sunumdur. Cervantes ayrıca Kadınlar Kongresi Başkanlık Kurulu'na, Osmanlı kızlarının eğitimiyle ilgilendiği için Sultan II. Abdülhamid'e bir teşekkür mektubu gönderilmesini önermiştir (Yıldız, 2001, s. 156). Cervantes'in önerisi kabul görmüş ve II. Abdülhamid'e yazılan teşekkür mektupları Osmanlı Sergi Komiserine teslim edilmiştir (Yıldız, 2001, s. 157).

Cervantes yaptığı sunumda, İslam'ın kadınlara düşman bir din olmadığını ve ilerlemeye karşı durmadığını, hem İslam tarihinden örnekler vererek hem de padişahın Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın eğitimi konusundaki çabalarını vurgulayarak ortaya koymuştur (Burçak, 2022, s. 95). Sunumun gerçekleşmesi sonrasında II. Abdülhamid'e bir rapor sunulmuştur (Burçak, 2022, s. 93). Sunulan raporda, konuşmanın içeriğinin Osmanlı topraklarına dair yanlış kanaatleri ortadan kaldırdığı, dinleyici kitlesinin sultanın yüksek ahlakına, merhametine ve misafirperverliğine duyduğu hayranlığı sürekli alkışlarla gösterdiği vurgulanmıştır. (Burçak, 2022, s. 103). Bu konuda padişaha bir rapor sunulması, konuşmanın dinleyicilerde uyandırdığı etkinin İmparatorluk yönetimi tarafından bilinmek istendiğini göstermektedir. Ayrıca, İslam'ın modernleşme ile uyumsuz olduğu fikrine dayalı yargılara karşı bir cevap niteliği taşıdığından, İmparatorluk yönetiminin politik stratejileri ile uyumlu siyasal bir metin olarak kabul edilmelidir.

Makdisi'ye göre; modernleşmenin gereklilikleri doğrultusunda İslam söylemini yeniden tanımlayan Osmanlı, kendisini İslam inancıyla ilgili farklılıklar üzerinden Avrupa'dan ayırmıştır. Osmanlı bu şekilde, Doğu'yu Avrupa'nın karşısında gösteren oryantalizmi içselleştirmiştir. Bu anlayış aynı zamanda Osmanlı'yı, İslam'ın temsilcisi olarak ortaya koymaktadır. Böylece, Avrupa'nın İslami Doğu ile ilgili yargılarına karşı bir savunma refleksi oluşturmaktadır (Makdisi, 2002, s. 769).

Makdisi tarafından kavramsallaştırılan *Osmanlı Oryantalizmi*, II. Abdülhamid dönemi için daha belirgindir. İslamcılık ideolojisi kapsamında Müslümanlığın temsilcisi olarak ortaya çıkan İmparatorluk, Avrupa medeniyeti ile farklılığını dini inanış üzerinden vurgulamıştır. Öte yandan, Batı medeniyeti ulaşılması gereken bir hedef ve idealdir. İslami inanış ve geleneklerin, bu hedef için engel oluşturmadığına dair ileri sürülen argümanlar, İmparatorlukta hakim zihniyetin tezahürleridir.

Özgüvenli ve entelektüel kadın edebiyatçı Fatma Aliye'nin Osmanlı kadını üzerine yazdığı eserlerin sergiye gönderilmesi ve İmparatorluğun yeni modern okullarında kız öğrencilerin aldıkları eğitimin fotoğraflar ve kongre sunumları yoluyla görünür kılınması, Osmanlı kadınına dair yerleşik yargıları değiştirmeye dair sergileme uygulamalarıdır. Bu durum, Müslüman kadınların da modern dünyanın bir parçası olabileceklerini, İslam'ın, buna engel oluşturmadığını ön plana çıkaran bir anlayışı yansıtır.

Yukarıda da değinildiği üzere, mimari unsurlar ve objelerin yanı sıra hareket halindeki kalabalığın oluşturduğu Doğu atmosferi ile oryantalist klişeleri barındıran *Cami Kapısında* tablosu, betimlediği kadın figürleri ile bu yaklaşımdan ayrılır. Kadınlar kapalı, ancak renkli ve ilgi çeken kıyafetler içerisindeyler. Birbirleriyle iletişim halindeki kadınlar, harem gibi mahrem bir mekan yerine, erkekler ile birlikte görüldükleri aynı kamusal mekanı rahatlıkla paylaşmaktadırlar. Kapalı mekanlarla özdeşleştirilen Osmanlı kadını algısının dışında bir imge oluşturan tablo, 1893 Chicago sergisinde Osmanlı kadını üzerinden oluşturulan sergileme uygulamasını tamamlar niteliktedir.

2.10. 1900 PARİS EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, PARIS)

2.10.1. 1900 Paris Sergisi Hakkında Genel Bilgi

20. yüzyılın ilk evrensel sergisi daha önce 1855, 1867, 1878, 1889 yıllarında olmak üzere dört adet evrensel sergiye ev sahipliği yapan Paris'te gerçekleşmiştir. Bu durum Paris'in dünyadaki kültürel başarı ve prestijini göstermektedir. 48 milyon civarında kişi tarafından ziyaret edilen sergi Nisan–Kasım 1900 tarihleri arasında açık kalmış ve 83 bin civarında

katılımcıya ait ürünleri sergilemiştir (Sarıkaya, 2010, s. 36). Temmuz 1896 yılında açılması yönünde karar alınan sergi Cumhurbaşkanı Émile François Loubet (1838-1929) tarafından 14 Nisan 1900 tarihinde resmi olarak açılmıştır. Loubet açılış konuşmasında geçen bir asır boyunca yaşanan değişim ve ilerlemenin dünyanın ortak menfaatine olduğunu belirtmiştir (Gür, 2014, s. 25-26).

Sergi alanı Seine Nehri'nin iki yakasında bulunan Trocadero, Champ Elysee, Invalides ve *Champ de Mars* alanlarının tamamını kapsıyordu (Gür, 2014, s. 23). Invalides ve *Champ de Mars*'ın bulunduğu tarafta mimari üsluplarının çeşitliliği içinde ulusal pavyonlar nehrin kıyısı boyunca yerleştirilmişti. İki sıra halindeki bu pavyon alanının ortasında ise Milletler Caddesi adında bir cadde uzanmaktaydı (Exposition de 1900, 1900, s. 56; Gür, 2014, s. 24).

Champ de Mars'da bulunan ve 1889 evrensel sergisinde inşa edilen Eiffel Kulesi ve Makineler Dairesi 1900 evrensel sergisi için de önemli yapılar oldular. Şehrin sembolik yapısı Eiffel Kulesi gerçekleşecek evrensel sergi için yeniden boyanmış ve yeni asansörlerle donatılmıştır. Makineler Dairesi aynı zamanda açılış ve ödül törenlerinin yapıldığı mekan olmuştur (Gür, 2014, s. 24). Eiffel Kulesi'nin eteği boyunca Kostüm Sarayı, Kadınlar Sarayı, Tütün Pavyonu, Otomobil Kulübü Pavyonu, Seramik Pavyonu gibi farklı amaçlara hizmet eden çok sayıda yeni yapı inşa edilmiştir (Exposition de 1900, 1900, s. 62).

Alanın en büyük ve görkemli girişi Concorde Meydanı'na açılan ve mimar René Binet tarafından tasarlanan kapıdır. Bu anıtsal girişin zafer takı şeklindeki cephesinin tepesinde Paris şehrini simgelemek üzere bir kadın heykeli yerleştirilmiştir (Görsel 57) (Exposition de 1900, s. 50; Gür, 2014, s. 23).



Görsel 57: 1900 Paris Sergisi Anıtsal Kapısı

Kaynak: Exposition Universelle de 1900. 50 Photogravures de ND Phot, 1900, s. 1.

1889 evrensel sergisinin Sanayi Sarayı yıktırılmış ve yerine resim, heykel ve mimari eserleri içeren güzel sanatlar sergilerinin yapılacağı ve günümüzde de benzer amaçlar için kullanılan Grand Palais (Büyük Saray) (Görsel 58) ve Petit Palais (Küçük Saray) olarak adlandırılan iki yapı yaptırılmıştır. Küçük Saray Fransız sanatının retrospektif sergisine ev sahipliği yapmış, Büyük Saray’da ise Fransız yapıtlarından oluşan yüzüncü yıl sergisi (1800-1889), Fransız sanatının on yıllık sergisi (1889-1900) ile ülkelere göre yabancı sanat sergisine yer verilmiştir. Binaların mimarı olan Charles Girault (1851-1932) modern mimari ve mühendislik yaklaşımıyla binaların yapımını tasarlasa da yapıların taş olan dış cepheleri klasik “yüksek sanat”ın etkisini taşımıştır (Çelik, 2005, s. 99; Ergüney ve Kara Pilehvarian, 2015, s. 238; Exposition Internationale Universelle, 1900, s. 18; Gür, 2014, s. 23; Exposition de 1900, 1900, s. 52).



Görsel 58: 1900 Paris Sergisi Büyük Saray'ın Ana Salonu

Kaynak: Exposition Universelle de 1900, 50 Photogravures de ND Phot, 1900, s. 3.

Palais de l'Électricité (Elektrik Sarayı), *Champ de Mars*'ı ve Eiffel Kulesi'ni çevreleyen yürüyen bant olan *trottoir roulant* (hareketli kaldırım) ile Paris metrosunun ilk hattı olan Métropolitain (Görsel 59), Fransa'nın modern teknolojik başarılarını işaretlerken, aynı zamanda Paris'i dünyadaki hızlı değişimlerin yaşandığı önemli bir merkez olarak göstermiştir (Rosenblum ve diğerleri, 2000, s. 56). Dolayısıyla, teknolojinin insan yaşamını kolaylaştırıcı nimetleri olarak sunulan bu olanaklar, evrensel sergi vasıtasıyla somutlaştırılmıştır. Ulaşılan teknolojik ilerlemenin, Batı medeniyetinin insanlığa sunduğu armağan olarak algılanmasını sağlayan bu sergileme mantığı, geleceğe dair umut ve beklentilerin artmasında tetikleyici olmuştur.



Görsel 59: Paris Metrosu'nun Porte Dauphine İstasyonu

Kaynak: Rosenblum, R. Stevens, M. ve Dumas, A., 2000, s. 57.

Evrensel sergilerdeki sergileme mantığını modernleşme bağlamında değerlendiren Timoty Mitchell, sergilerin belirli kurallar çerçevesinde organize edilmesi ve tasarlanmasındaki düzenleyici yaklaşımın modernleşme ile uyumlu olduğu görüşündedir. Mitchell'e göre modern Batı, dünyanın kendisini de bir sergi gibi düzenlemekte ve tasarlamaktadır (Mitchell, 1989, s. 218).

Daha açıklayıcı biçimde ifade edilirse, Avrupa şehirlerine dahil olan çoğu unsur, daha büyük bir anlamı temsil etmek üzere vardır. Tüm bu unsurlar, Mısırlı bir yazarın *intizam al-manzar* (bakışın/düzenlenmiş görünümün organizasyonu) olarak adlandırdığı usule uygun şekilde, ziyaretçilerin görüşünün çerçevesini belirlemek üzere organize edilmiştir. Bundan dolayı Mitchell'e göre sergi alanları içerisinde ziyaretçi bakışını biçimlendiren unsurlar olduğu gibi sergi alanları dışında da, müzeleri, tiyatroları, düzenli sokakları ile modern şehrin temsili dünyası yer almaktadır (Mitchell, 1989, s. 221-222). Dolayısıyla ziyaretçiler üzerinde serginin uyandıracığı etkinin boyutunu sergi alanı ile sınırlı

düşünmemek gereklidir. Bu etkiyi, serginin düzenlendiği şehirdeki göstergelerin oluşturduğu anlam dünyası ile birlikte değerlendirmek daha yerinde olacaktır.

2.10.2. Osmanlı İmparatorluğu’nun 1900 Paris Sergisi’ne Katılımı

Fransa’nın resmi davetini kabul eden Osmanlı 1896 yılında sergi hazırlıklarına başlamıştır. Osmanlı sergi komiseri olarak Paris sefiri Salih Münir Bey atanmıştır (Gür, 2014, s. 51).

Seine Nehri’nin kıyısında, İtalya ve ABD binalarının arasında yer alan Osmanlı sergi binasını Adrien-René Dubuisson (1874-1934) adında bir Fransız mimar tasarlamıştır. Yapının farklı kısımlarında Osmanlı ve İslam mimarisinin önemli bazı yapılarından esinlenilmiştir (Delbeuf, 1900, s. 6; Exposition de 1900, 1900, s. 298). Yan cephelerinde Beyazıd ve Süleymaniye camilerinden, nehre bakan cephesi ile kubbesinde Kahire’deki Kayıtbay Camii’nden izler taşıyan yapı, seçkin mimari örneklerin karakteristik bir özetini sunar (Görsel 60 ve Görsel 61) (Gür, 2014, s. 52). Osmanlı sergi sarayının bodrum katında bir lokanta ile zemin katında dükkanlar ve kafe yer alırken, birinci katta Ermeni tiyatrosu operet ve komedi oyunları sergilemiştir. Yapıda ayrıca silah müzesi ve halı sergisinin yanı sıra Kudüs şehrinin bir rekonstrüksiyonuna yer verilmiştir (Exposition de 1900, 1900, s. 300).



Görsel 60: 1900 Paris Sergisi Osmanlı Sergi Binası
Kaynak: *Le Petit Journal*, 3 Haziran 1900, s. 173.

Germaner, yapının sergideki konumu ve görkemli kubbesiyle bir Doğu imgesinin sürdürülmesinde başarılı olduğu yorumunu yapmıştır (Germaner, 1991, s. 39). *Le Petit Journal* da benzer şekilde, nehir kenarında bulunması nedeniyle çevresiyle oluşturduğu manzarayla birlikte yarattığı egzotik etkiyi vurgulamıştır:

Osmanlı İmparatorluğu muhteşem işler başardı ve pavyonu kesinlikle sergideki en başarılı pavyonlardan biri. İslam mimarisinin en zarif yönlerini birleştirme isteği apaçık ortada ve gözlerimizin önüne sunulan şey hayranlık uyandıran İstanbul'u hatırlatmaktadır...Zengin renkli süslemeler ve vitraylar, Boğaz kıyıları boyunca uzanan o muhteşem sarayların izlenimini veriyor. İç dekorasyon o kadar kusursuzdur ki, insan dışarı çıktığında kendini Konstantinopolis'te değil de Seine Nehri kıyısında bulduğunda oldukça şaşıyor (Le Petit Journal, 3 Haziran 1900, s. 175).



Görsel 61: 1900 Paris Sergisi Osmanlı Sergi Binası (Sokaktan Görünüm)

Kaynak: Library of Congress Kataloğu

<https://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsc.05225/>

Erişim Tarihi: 03.12.2025.

2.10.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1900 Paris Sergisi'ndeki Resim Sergileri

Sergilenecek ürünler 18 gruba ayrılmıştır ve her bir grupta yer alan sınıflar ise toplamda 121 adettir. 4 sınıftan oluşan sanat eserleri 2. gruptadır (Exposition de 1900, 1900, s. 50).

19. yüzyıl Osmanlı resim sanatı ve kültürü üzerine yazıları bulunan ve bir dönem İstanbul'da da yaşamış Régis Delbeuf tarafından yazılarak 1900 yılında basılan *La Turquie et l'Orient à l'exposition de 1900* adlı kitap, Osmanlı'nın 1900 evrensel sergisine katılımıyla ilgili doğrudan bilgiler aktaran önemli bir dönem yayınıdır. Sergiyi gezen Delbeuf, Osmanlı sergi binası içerisindeki sergi alanlarını detayıyla aktarmıştır. Kitap, Osmanlı'nın resim sergisiyle ilgili bilgi aktaran değerli bir birincil kaynak niteliğindedir.

Delbeuf'un aktarımlarından, Büyük Saray'da sergilenen güzel sanat eserleri arasında küçük bir odanın Osmanlı için ayrıldığı anlaşılmaktadır. Doğuyu sanatçı diyarı olarak görmeyen Delbeuf, Büyük Saray'ın Osmanlı sanatçılarına ayrılmış özel bir bölümle dolu olmasının beklenemeyeceğini ve Osmanlı'ya ayrılmış tek bir odanın sergilediği eserler için yeterli olduğunu belirtmiştir (Delbeuf, 1900, s. 120).

Sergiyle ilgili bir başka dönem yazısı Osmanlı'nın güzel sanatlar alanında sergiye cılız katılımının nedenini İslam dinindeki tasvir yasağı ile ilişkilendirir. Yazı, Osmanlı adına eser sergileyen sanatçıları cüretkar yenilikçiler olarak addeder. Öyle ki bu sanatçılar Batılı ülkelerin izinden giderek İslam dinine göre yasak olan şarap içmek veya başka günahlardan birisini işlemiş kişilerle eşdeğer cesarettedirler. Türklerin tıpkı Batılı çağdaşları gibi doğanın güzelliğini, şeklin ve rengin güzelliğini sevmekle birlikte, dini inanışları gereğince güzellik ideallerini tuvalde veya yontuda ifade etme zevkinden kendilerini alıkoydukları ileri sürülür (Walton ve diğerleri, 1900, s. 83).

Esasen, 1851 yılında Londra'da düzenlenen ilk evrensel sergiden itibaren evrensel sergilerin büyük çoğunluğuna katılan Osmanlı'nın yarım yüzyıllık süre içerisinde güzel sanatlar alanında sergilerde bir ivme kazanmadığı açıktır. 1900 Paris sergisinin güzel sanatlar kataloğunda, Türkiye adına sergilenen eserler ve sanatçıları yayınlanmıştır (Görsel 62). Kataloğa göre sergide yedi adet sanatçı toplam on dört resimle yer almıştır. Bu sayı daha önceki evrensel sergilerde de olduğu üzere sergiye yüzlerce eser gönderen

Batılı ülkelere nazaran oldukça azdır (Exposition Universelle de 1900, 1900, s. 331). Öte yandan İmparatorluğun güzel sanatlardaki yetersiz görülen sergilemesinin İslam'daki tasvir yasağı ile ilişkilendirilmesi, Doğu sanatı konusundaki yerleşik düşünme biçimlerine uygun alışılmış bakış açısını yansıtır ve yüzeysel bir perspektif sunar.

TURQUIE	
PEINTURES	
Capamagian (N.).	Diranian (SARKIS).
1. Portrait ; pastel.	9. Danseuse circassienne.
Chabanian (ARSENE).	10. Les Bijoux.
2. La Vague.	11. Munir bey, ambassadeur de Turquie.
3. Sur les bords de la Méditerranée.	Halil R. Bey.
Chahine (EDGAR).	12. Portrait de dame.
4. Coin de rue.	Loghadès (M ^{me} DE, née TCHOUMAKOFF).
5. Montmartre.	13 et 14. Portraits ; pastels.
Della Sudda (EMILIO).	
6 à 8. Pastels.	

Görsel 62: 1900 Paris Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları
Kaynak: Exposition Universelle de 1900, 1900, s. 331.

Katalogda adı geçen sanatçılardan ilki Capamagian (N.) olarak belirtilmiştir. Sanatçının cinsiyetine dair bir ibare bulunmadığından, Capamagian adlı sanatçının kim olduğuna dair kendisi bir tahmin yürüten Delbeuf, sanatçının Nubar Paşa'nın kızı Noémie Capamagian (Capamadjian) olabileceğini belirtir. Osmanlı adına evrensel sergiye katılan kadın ressamlardan birisi olan sanatçının bir adet pastel portre sergilediği kayıtlı olsa da sergiyi gezen Delbeuf'un belirttiğine göre, sanatçıya ait toplamda üç adet resim sergilenmiştir. Bunlardan iki tanesi genç kadın portresi, diğeri ise küçük bir çocuk tasviridir (Delbeuf, 1900, s. 121-122).

Delbeuf, bunlardan birinin, Paros mermeri kadar beyaz, genç bir Batılı kız kadar sarışın, altın saçlardan bir taç taşıyan güzel bir kadının pastel portresi olduğunu, bu resim haricinde yine bir başka sarışın kadın portresinin bulunduğunu ve sanatçının son olarak da genç bir çocuğu tasvir eden bir tablosunun yer aldığını belirtir (Delbeuf, 1900, s. 122).

Sanatçının babası Nubar Paşa, Karabağ'dan İzmir'e göç ederek buraya yerleşen ve ticaretle uğraşan ekonomik durumu iyi seviyede bir aileden gelmektedir (Kızıltoprak, 2010, s. 228). Avrupa'da eğitim alan Nubar Paşa, Mısır'da Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın hizmetinde ikinci katip olarak görev almış ve Avrupa'da aldığı eğitim ve Fransızca bilgisinin de etkisiyle Mısır bürokrasisinde hızla yükselmiştir (Kızıltoprak, 2010, s. 228-229). Mısır'da reis-i nüzar (başbakanlık) görevinde de bulunmuş olan Nubar Paşa, Osmanlı bürokrasisinde önemli görevler verilen gayrimüslimlerden (Kızıltoprak, 2010, s. 229).

1900 Paris sergisinde portreleri sergilenen Capamagian, 1900, 1902, 1903 ve 1906 yıllarında düzenlenen Fransız Sanatçılar Derneği sergilerine de katılmıştır (Benezit, 1911, s. 856; Explication des Ouvrages de Peinture, 1900, s. 187; Explication des Ouvrages de Peinture, 1902, s. 181; Explication des Ouvrages de Peinture, 1903, s. 199; Explication des Ouvrages de Peinture, 1906, s. 169).⁷⁵ Bu bilgilerden, sanatçının bu yıllarda Paris'te sanatsal üretimini aktif olarak sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Dönem yayınlarından edinilen bazı veriler, Capamagian'ın Paris sanat ortamındaki konumunu anlamlandırabilmek açısından önemlidir (Annuaire general des lettres, 1 Ocak 1933, s. 261; Le Figaro, 28 Aralık 1909, s. 1).⁷⁶

Öte yandan, gazete arşivlerinde yer alan bazı haberler, Capamagian'ın Paris'te yaşadığı yıllardaki sosyal statüsüne dair veriler sunmaktadır (Comoedia, 24 Haziran 1932, s. 2; Le

⁷⁵ Sanatçı, 1900 sergisine *Etüd*, 1902 sergisine *İlkbahar*, 1903 sergisine *Mme B... 'nin Portresi* ve 1906 sergisine kadın portresiyle katılmıştır (Explication des Ouvrages de Peinture, 1900, s. 187; Explication des Ouvrages de Peinture, 1902, s. 181; Explication des Ouvrages de Peinture, 1903, s. 199; Explication des Ouvrages de Peinture, 1906, s. 169).

⁷⁶ 18. yüzyıl İngiliz ve Fransız okulları tarafından üretilen yüz kadın portresi temalı *Société des Galeries Georges Petit* tarafından düzenlenen sergi üzerine sadece yüzlerce adet basılan kitabın aboneleri arasında Noémie Capamagian da yer almaktadır (Le Figaro, 28 Aralık 1909, s. 1). Sanatçının, sadece sınırlı sayıda basımı olan bu kaynağa erişim sağlayabilmiş olması sanat ve kültür çevrelerindeki itibarına dair bir göstergedir.

Sanatçının adı *Societe de Saint-Eloy (Peintres-Graveurs-Aquafortistes et Amateurs)* adlı bir derneğin amatörler listesinde geçmektedir (Annuaire general des lettres, 1 Ocak 1933, s. 261). Fransa'da amatörler, sanatçıların tanınırlığı bakımından etkili kişilerdir (amatörler hakkında geniş bilgi için bkz. Aubin, 2011). Capamagian'ın, kuruluş amacı Fransız ressam ve gravürcüler ile amatörler arasında bağ kurmak ve sanat kitapları yayınlamak olarak açıklanan dernekte amatör sıfatıyla yer alması, dönemin Paris sanat ve kültür çevreleriyle oluşturduğu sosyal iletişim ağının genişliğini ve sanatçı olarak saygın konumunu göstermektedir.

Gaulois, 31 Ağustos 1924, s. 2).⁷⁷ Sanatçının Paris burjuvazisi içerisindeki sosyal ilişki ağının varlığına işaret eden bu haberlerin yanı sıra bağış ve yardım kampanyalarına maddi katkıda bulunan isimler arasında adına sıklıkla yer verildiği görülmektedir (Comoedia, 17 Haziran 1933, s. 1; La Jeune Turquie, 17 Mayıs 1911, s. 4; Le Siècle, 12 Ekim 1899, s. 4).⁷⁸ Bu durum, ekonomik bakımdan belirli bir yaşam standardı olduğuna dair izlenim oluşturmaktadır

1900 Paris sergisine portreleriyle katılan sanatçının günümüze ulaşan eserlerinden birisi de bir kadın portresidir (Görsel 63) *Kızıl Saçlı Genç Kız Portresi* adı taşıyan söz konusu resimde profilden betimlenen figür, izleyiciyle göz teması kurmamaktadır. Sakin ve düşünceli bir yüz ifadesine sahiptir. Ensesinde topladığı kızıl saçlarına, sarı renkte bir çiçek yerleştirilmiştir. Beyaz elbisesi, figürün zarif ve sade görünümünü tamamlamaktadır. Sanatçının yaşadığı dönemin Paris’inde kadın sanatçıların üretimlerini yoğunlaştırdıkları bilinen portre türünde eserler vermiş olması şaşırtıcı değildir.⁷⁹

⁷⁷ Fransa’nın Cenevre Gölü kıyısında döneminin aristokrat ve burjuva kesiminin popüler bir tatil beldesi olan Evian-les-Bains adlı yere yapılan turlara katılan önemli misafirler arasında sanatçının ismi de yer almaktadır (Le Gaulois, 31 Ağustos 1924, s. 2). Capamagian ayrıca, dönemin ünlü opera sanatçısı Felia Litvinne (1860-1936)’nin stüdyosundaki resepsiyona (müzik galasına) katılan çok sayıda davetli arasında ismi sayılan sınırlı sayıda ki kişilerden biridir (Comoedia, 24 Haziran 1932, s. 2).

⁷⁸ Sanatçı, Alman Hannover Krallığı’nın Roma elçiliğini yapmış olan ve orada geniş bir antik eser koleksiyonu oluşturan August Kestner (1777-1853) anısına bir anıt dikilmesi amacıyla başlatılan bağış kampanyasına destek vermiştir (Le Siècle, 12 Ekim 1899, s. 4). Hilal-i Ahmer Cemiyeti’nin Paris’teki organizasyonunun aktif üyeleri arasında sayılmış ve örgütün Paris’te yürütülen bağış kampanyasına dahil olmuştur. (La Jeune Turquie, 17 Mayıs 1911, s. 4). Maddi yardıma ihtiyaç duyan Fransız şair Paul Fort (1872-1960) için yapılan yardım kampanyasına da maddi destek sağlamıştır (Comoedia, 17 Haziran 1933, s. 1).

⁷⁹ Portre, 19. yüzyıl boyunca Avrupa’da kadın sanatçıların üretim pratiklerinde en başta gelen resim türünü oluşturmuştur. Portrenin geniş kapsamlı bir sanat eğitimi almadan da uygulamaya geçirilebilir olması ve kazanç sağlamayı amaçlayan kadın sanatçılar için daha kolay sipariş ilişkisi geliştirilmesine olanak sağlaması, bu durumun nedenleri arasında gösterilmektedir (Yeldham, 1984, s.165). Ayrıca toplumsal cinsiyetçi yaklaşım çerçevesinde kadınlara özgülenen zerafet, empati ve duygusallık gibi belirli karakteristik nitelikler doğrultusunda, natürmort ve portre başta olmak üzere belirli resim türlerinin kadın sanatçılara “yakıştırıldığı” ve kadın sanatçıların ahlaki yapıları gereği belirli türdeki resimlerde daha başarılı oldukları yönündeki yorumlara muhatap oldukları görülmektedir (Dimanche, 10 Mart 1889, s.5).



Görsel 63: Noémie Capamagian, *Kızıl Saçlı Genç Kız Portresi*
1906, 62 x 46 cm, Kağıt Üzerine Pastel, Özel Koleksiyon

Kaynak: MutulArt Veritabanı

<https://www.mutualart.com/Artist/Noemie-Capamagian/4F4E43D0406037D4>

Erişim tarihi: 22.12.2025.

1900 Paris sergisine Osmanlı adına katılan bir başka sanatçı Ermeni kökenli Arsène Chabanian (1864-1949)'dır. *Société des Peintres de Marine* (Fransız Deniz Manzarası Ressamları Derneği)'nin kurucularından olan sanatçının sergideki *Dalga* ve *Akdeniz Kıyıları* adlı eserleri de deniz manzaralı tablolarındandır (Delbeuf, 1900, s. 122; Kürkman, 2004, s. 264).

Delbeuf (1900, s. 122-123), jüri tarafından mansiyon ile ödüllendirilen sanatçının sergideki tabloları hakkındaki izlenimlerini şu şekilde aktarmıştır:

Bu iki deniz manzarası bize denizin iki çok farklı görünümünü sunuyor. Bunlardan birinde, deniz bir safran rengi örtü gibidir; üzerinde ilerleyip kıyıda sönümlenen bir dalga zinciri belirir; sahil ise yeşil, eflatun ve mavi tonlar içinde eriyip gitmektedir. Diğerinde ise gökyüzü ile deniz, alacakaranlığın ışıyla birlikte alev almış gibidir. Koyu renkli kayalara doğru ilerleyen dalga dizileri vardır. Siyah kayadan, gökkuşağının renkleriyle ışıldayan dalgalara uzanan tuhaf ve çarpıcı bir yansıma oyunu görülür.

Chabanian'ın günümüze ulaşan *Kıyı* (Görsel 64) ve *Akdeniz'de Ayıışığı* (Görsel 65) adlı tabloları tematik yakınlıkları bakımından sanatçının sergilenen resimlerine dair fikir vermektedir. *Kıyı* adlı tabloda, dalgaları kıyıya vuran, ay ışığının yüzeyine yansıdığı bir deniz betimlenmiştir. Sanatçı, *Akdeniz'de Ayıışığı* adlı tablosunda da deniz yüzeyine vuran ay ışığı tasvirinden yararlanmıştır. Deniz, *Kıyı* adlı tablodaki dalgalı denize göre daha dingindir. Deniz kenarındaki ağaç ve kayalar denizi bir yönden çevrelemekte ve bakışın odaklandığı alanlardan birini oluşturmaktadır.



Görsel 64: Arsène Chabanian, *Kıyı*
39 x 48 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon⁸⁰
Kaynak: Kürkman, 2004, s. 269.

⁸⁰ Eserin tarihi hakkında bilgi edinilememiştir.



Görsel 65: Arsène Chabanian, *Akdeniz'de Ayışığı*
54.6 x 45.8 cm, TÜYB⁸¹

Kaynak: Christie's Müzayede Evi,
https://www.christies.com/search?entry=Chabanian&page=1&sortby=relevance&tabsold_lots Erişim Tarihi: 07.01.2026.

Sergiye Osmanlı adına katılan bir diğer sanatçı Edgar Chahine (Şahin) (1874-1947)'dir. Ermeni kökenli sanatçının 1900 Paris sergisine gönderdiği *Montmartre* adlı tablosunun, 1899 yılında Paris'te açtığı sergide de yer aldığı bilinmektedir (Delbeuf, 1900, s. 123; Kürkman, 2004, s. 271). Sergiye ayrıca *Sokak Köşesi* adlı tablosuyla katılan Chahine'in, Osmanlı adına sergiye katılmakla birlikte her iki tablosunda da Paris'in ünlü sanat ve eğlence mekanı olan Montmartre'yi konu edinmesi Delbeuf tarafından eleştiri konusu yapılmıştır. Doğuyu temsil eden ve oradan gelmiş bir sanatçının kendi kökenlerini hatırlatacak eserlerle sergiye katılmasını daha anlamlı bulan Delbeuf, Chahine'in evrensel sergideki katılımını Osmanlı'nın kültürel temsili kapsamında sorgulamıştır. Usta bir gravürücü olduğu bilinen sanatçının bu iki tablosu haricinde Delbeuf'un tabiriyle "Paris havası taşıyan" 17 adet gravürü de sergilenmiş ve gravürleri altın madalya ile ödüllendirilmiştir. Ayrıca sanatçının tablolarının bronz madalya aldığı bilinmektedir (Delbeuf, 1900, s. 124-125, 134; Kürkman, 2004, s. 271; Walton ve diğerleri, 1900, s. 83).

⁸¹Christie's Müzayede Evi tarafından satışa sunulan eserin tarih ve koleksiyon bilgisi hakkında bilgi edinilememiştir.

Delbeuf, Osmanlı'dan gelen eserlerin sergilendiği odaya girdiğinde ilk olarak Emilio Della Suda (1868-1924)'nın “büyüleyici pastel resmi” ile karşılaşmıştır. (Delbeuf, 1900, s. 120). *L'Art et les Artistes*'de Delbeuf tarafından kaleme alınan yazıda aktarıldığına göre, 1900 Paris sergisinde sergilenen resimlerinden iki tanesi 1900 İstanbul Salon Sergisi'nde de sergilenmiştir. Bu eserler *Le Kief* (Keyif) (Görsel 66) ve *Doğu Manzarası* adlı pastel tablolarıdır. Delbeuf tarafından “*portrelerinde tam bir Parisli, tür resimlerinde tam bir oryantal*” olarak tanımlanan sanatçı Paris ve İstanbul'da yaşamını sürdürmüştür. Paris ve Pera'da atölyeleri olan Della Suda, İstanbul'da düzenlenen resim sergilerine de katılmıştır (L'Art et les Artistes, 1 Nisan 1906, s. 175; Sinanlar, 2008, s. 188, 201). 1900 Paris sergisi güzel sanatlar kataloğunda 3 adet pastel eserle sergiye katıldığı kaydedilen sanatçının sergilenen üçüncü eserinin isminin *Bayan N.H.'nin Portresi* olduğu, Delbeuf'un tanıklığından anlaşılmaktadır (Delbeuf, 1900, s. 125). Dolayısıyla hem İstanbul, hem de Paris'te aktif şekilde üretim yapan ressamlardan birisi olarak Della Suda'nın sanatının her iki şehirden farklı etkiler alarak beslendiği görülmektedir.

Delbeuf, *Le Kief* adlı resmin Doğulu halkların tatlı tembelliğini konu edindiğini ifade ederek, sanatçının renk kullanımındaki ustalığına vurgu yapmıştır. Doğu kültüründe önemli bir yer edinen keyif anını, gözleri yarı kapalı, dişlerinin arasında kırmızı bir sardunya çiçeği olan, esrarengiz ve kaygısız bir genç adamı hayal kurmakta iken tasvir ederek ortaya koyan sanatçı Doğu'ya dair bir imge yaratmıştır (Delbeuf, 1900, s. 126).



Görsel 66: Emilio Della Suda, *Le Kief (Keyif)*, Pastel⁸²

Kaynak: Walton ve diğerleri, 1900, s. 83.

Della Suda'nın sergideki diğer eseri, Boğaziçi kıyısında bir Türk mezarlığının betimlendiği *Doğu Manzarası* adlı manzara resmi. Delbeuf bu resimle ilgili olarak sanatçının akşam etkisi yaratmadaki yeteneğini övmüştür. Delbeuf'un sanatçıda asıl övgüye değer bulduğu husus ise Osmanlı'nın temsil edildiği bir ortamda Osmanlı'ya ait konu seçimidir. Işığı, şeffaflığı ve cazibesiyle gerçek Doğu'nun yeniden keşfedilebileceği bu manzara resmi ile Della Suda, gözlerini Boğaz kıyılarındaki manzara ile dünyaya açan "Doğu'nun oğlu" olduğunu göstermiştir. Delbeuf'a göre sanatçı resimlediği mekanın hissini o kadar iyi aktarmıştır ki bu resim ancak Rumeli Hisarı'nın eteklerindeki Bebek Mezarlığı'nda sık sık hayaller kurmuş bir sanatçıya ait olabilir (Delbeuf, 1900, s. 125-126; *L'Art et les Artistes*, 1 Nisan 1906, s. 175). Stuart Hall'ün yaklaşımı doğrultusunda düşünüldüğünde Osmanlı'yı temsilen bir anlam oluşturan sergilerdeki resimlerden birisi olan bu eser, Delbeuf'un yorumuna göre, İstanbul'da yaşayan ve resimlediği mekanı iyi bilen bir sanatçı tarafından üretildiği için Osmanlı'ya ilişkin daha gerçekçi bir anlam çerçevesi oluşturması bakımından kıymetlidir.

⁸² Resmin tarihi, boyutları ve koleksiyon bilgisi hakkında bilgi edinilememiştir.

Sanatçının evrensel sergideki üçüncü resmi olan kadın portresini pasteldeki ustalığını iyice ortaya koyan enfes bir resim olarak nitelendiren Delbeuf, eser hakkındaki izlenimlerini de aktarmıştır. Buna göre sanatçı bu tabloda büyük mavi gözlere ve altın gibi sarı saçlara sahip bir genç kızı, beyaz tül elbisesi içinde yorgunluk dolu bir pozla, vücudu öne eğilmiş, kendisini davet eden açık piyanonun önünde tereddütlü bir halde resmetmiştir. Paris'te çağının en iyi pastel sanatçılarından birisi olarak anıldığını belirttiği bu kadar değerli bir sanatçıya sergide madalya verilmemiş olmasını kınayan Delbeuf, kendi yeteneğiyle yeterince onurlu olan Della Suda'nın, jüri tarafından taltif edilmeye ihtiyacı olmadığını belirterek sanatçıya övgüler sunmuştur (Delbeuf, 1900, s. 127-128).

Sergide yer alan diğer sanatçı Sarkis Diranyan (1860-1938)'dir. İstanbul doğumlu Ermeni sanatçı sergiden bir mansiyon ödülü kazanmıştır. Sanatçının sergiye katıldığı eserlerden birisi *Bir Çerkes Dansözü* adlı resimdir. Delbeuf (1900, s. 128), Sarkisian'ın gösterişli hatlara sahip bir kadını Şam çinileriyle kaplı duvarları olan bir odada, bir Türk halısının üzerine uzanmış olarak tasvir ettiğini belirttiği resmin ancak Doğulu bir ressam tarafından yapılabilecek samimiyette olduğunu ifade etmiştir. Bu resimle ilgili olarak bir başka dönem kaynağında yer alan bilgiye göre resimdeki kadın figür, sadece uzun saçlarıyla vücudunu örten güzel bir Çerkes dansçıdır (Walton ve diğerleri, 1900, s. 83).

Delbeuf (1900, s. 129), sanatçının *Mücevherler* adı verilen diğer eserinin “*süslü saçlarıyla baştan çıkarıcı mücevherli bir kadın*” olduğunu belirtmiş ve büyükelçi Münir Bey'in *Portresi*'nin gerçekçiliğini vurgulamıştır.

Evrensel serginin düzenlendiği dönemde Osmanlı'nın Paris Büyükelçisi olan Salih Münir Bey (1857-1939), 1895 yılında bu göreve atanmıştır (Hızlı, 2020, s. 54). Münir Bey aynı zamanda 1900 Paris sergisinde Osmanlı'nın sergi komiseri olarak görevlendirilmiştir (Gür, 2014, s. 51). Avrupalı ressamların tablolarından oluşan bir resim koleksiyonu bulunduğu, İstanbul'da yaşadığı dönemde İtalyan ressam Fausto Zonaro ile yakın arkadaşlık kurduğu, kendisinin ve eşi Havva Cemile Hanım'ın Zonaro'dan resim dersleri aldığı ve sanatçıya pek çok sipariş vererek kendisini desteklediği bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 119; Hızlı, 2020, s. 21). Osmanlı'nın sergi komiseri olmasının yanı sıra Paris büyükelçisi olarak da evrensel sergide aktif bir şekilde yer alan,

resim sanatıyla yakından ilgili bir Osmanlı elit bürokratinin portresinin Osmanlı için ayrılmış bir alanda sergilenmiş olması, mesleki ve sosyal statüsüne dair bir gösterge sunmaktadır.

1889 Paris sergisine katılan Halil Bey, 1900 Paris sergisine de *Kadın Portresi* adlı resmini göndermiştir. Halil Paşa'nın ayrıca bir dizi tablo ve eskizi ile de sergiye katıldığı bilinmektedir. Sanatçının sergi kataloğunda yer almayan bu eserleri, Büyük Saray'da değil, Osmanlı Pavyon binasında sergilenmiştir (Delbeuf, 1900, s. 130; Thalasso, 1910, s. 41).

Sergiye Capamagian'ın haricinde Osmanlı adına katılan ikinci kadın sanatçı Léonie Loghadès (Tchoumakoff)⁸³, iki adet pastel kadın portresi göndermiştir (Delbeuf, 1900, s. 130; Journal des femmes artistes, 1 Kasım 1900, s. 4). Delbeuf, sanatçının sergideki iki kadın portresinin birbirini tamamladığını belirtir. Portrelerden birinde siyah şapkalı, diğerinde kırmızı şapkalı kadın figürleri betimlenmiştir. Sanatçı sergi jürisinden bir adet bronz madalya kazanmıştır (Delbeuf, 1900, s. 130).

Sanat eğitimini Paris merkezli akademik sanat çevresine dahil olan Fransız sanatçılar Jean-François Gigoux (1806–1894), William-Adolphe Bouguereau (1825–1905), Tony Robert-Fleury (1837–1911) ve Gabriel Ferrier (1847–1914)'dan alan Loghadès, yaptığı portrelerde gösterdiği desen yeteneği ile takdir görmüştür (Delbeuf, 1900, s. 130; La Journée parisienne, 24 Mart 1886, s. 3). Gazete arşivleri incelendiğinde, Versailles merkezli Seine-et-Oise Sanat Dostları Derneği (*Société des amis des arts de Seine-et-Oise*), Kadın Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*) ve Fransız Sanatçılar Salonu (*Salon des artistes français*) başta olmak üzere geniş katılımlı sergilere düzenli şekilde katıldığı tespit edilen sanatçının, Paris sanat ortamında oldukça aktif şekilde yer aldığı görülmektedir (Moniteur des arts, 6 Mart 1885, s. 3, Moniteur des arts, 23 Kasım 1888, s.7; Le Petit Moniteur universel, 22 Ağustos 1891, s. 1; L'Observateur français, 4 Mart 1893, s.3; Le Journal des arts, 6 Temmuz 1904, s. 3,

⁸³ Tchoumakoff, sanatçının evlenmeden önceki soyadıdır.

Le Journal des arts, 15 Haziran 1910, s.1). Loghadès, Paris'te katıldığı söz konusu sergilerin bazılarında ödüller almıştır.⁸⁴

Paris'teki sanat çalışmalarıyla takdir topladığı ve Paris sanat ortamında oldukça aktif olduğu bilinen sanatçının uluslararası ziyarete açık bir sergide çalışmalarının sergilenmesi sanatsal prestijine katkı sağlamış olmalıdır.

Loghadès'in günümüze ulaşan eserleri ağırlıklı şekilde portre çalışmalarından oluşmaktadır.⁸⁵ Bu portrelerden birisi *Şemsiyeli Kadın* adlı resimdir (Görsel 67). Resimde elinde şemsiye tutan genç bir kadın dalgın bir yüz ifadesi içindedir. Figürün elindeki şemsiye ve kıyafetini yumuşak fırça darbeleriyle betimleyen sanatçı, figürün yüzünü detaylı bir şekilde tasvir etmiştir.

Sanatçının eşi Alcibiade Loghadès, Osmanlı'nın Paris elçiliğinde görevli olup Osmanlı tabiiyetindeki İstanbullu bir Fener-Rum ailesine mensuptur.⁸⁶ Alcibiade Loghadès'in erkek kardeşi P. Constantine Loghadès ve babası Kostaki Loghadès Paşa da Osmanlı elçilikleri ve konsolosluklarında görev yapmış diplomasi bürokratlarındandır. Alcibiade Loghadès ve P. Constantine Loghadès'in anneleri Prenses Katinka ise aslen Yunan Kraliyet ailesine mensup olup Osmanlı'nın Londra'daki Büyükelçisi olan Musurus Paşa'nın eşinin kız kardeşidir (La Gazette de France, 4 Mart 1906, s. 2; Liverpool Mercury, 15 Nisan 1903, s. 8; Liverpool Mercury, 7 Kasım 1903, s. 6; Liverpool Mercury, 4 Aralık 1903, s. 9; Liverpool Mercury, 8 Aralık 1903, s. 9). Musurus Paşa, 1851 yılı evrensel sergisinde Osmanlı adına sergiye katılan sanatçı Paul Musurus'un babasıdır. Bu bağlantılar, Osmanlı hariciye mensupları ile yakın bağlantısı olan sanatçıların evrensel

⁸⁴ 1898 yılı Fransız Sanatçılar Salonu Sergisi'nde mansiyon, 1891 yılı Seine-et-Oise Sanat Dostları Derneği Sergisi'nde gümüş madalya almıştır (La Vérité, 5 Haziran 1898, s. 2; Le Petit Moniteur universel, 22 Ağustos 1891, s. 1).

⁸⁵ Loghadès de Capamagian gibi Paris'te sanat yaşamını sürdürmüş ve Paris'teki kadın sanatçıların üretimlerinde yoğunlukla görülen portre türünde eserler vermiştir. MutulArt Veritabanı ile Stephen Ongpin Fine Art adlı galerinin internet sitelerinde sanatçıya ait portreler yer almaktadır. <https://www.mutualart.com/Artist/Leonie-de-Loghades/4966054337A661FA> Erişim tarihi: 04.07.2026; <https://www.stephenongpin.com/object/864675/0/leonie-de-loghades-1859-c-1939-a-young> Erişim tarihi: 04.07.2026.

⁸⁶ Sanatçı, 21 Eylül 1882 tarihinde Brüksel'deki Rus elçiliği şapelinde, Osmanlı'nın Paris elçiliğinde görevli olan Alcibiade Loghadès Efendi ile evlenmiştir (La Patrie, 2 Ağustos 1882, s. 1; Le Bien public, 22 Eylül 1882, s. 2).

sergilere iştirakleri konusunda kişisel ilişkilerinin belirli ölçüde etkili olmuş olabileceğini akla getirmektedir.



Görsel 67: Léonie Loghadès, *Şemsiyeli Kadın*
55,7 x 32,5 cm, Kağıt Üzerine Pastel, Özel Koleksiyon⁸⁷
Kaynak: Stephen Ongpin Fine ArtGalerisi
<https://www.stephenongpin.com/object/864675/0/leonie-de-loghades-1859-c-1939-a-young>⁸⁸
Erişim tarihi: 04.07.2026.

Léonie Loghadès, eşinin kendi resmî görevi ve ailesi dolayısıyla sahip olduğu diplomatik ilişkileri çerçevesinde Osmanlı İmparatorluğu ile bağlantı kuran ve aynı zamanda Osmanlı tabiiyetindeki bir sanatçı olarak Osmanlı'yı bir evrensel sergide temsil etmiştir.⁸⁹

⁸⁷ Eserin tarih bilgisi edinilememiştir.

⁸⁸ Stephen Ongpin Fine Art, Londra merkezli özel bir galeridir. Galeri görevlilerinden Emma Ricci'den alınan 25.04.2025 tarihli e-posta ile eserin satışının gerçekleştirilmiş olduğu ve mevcut durumda bir özel koleksiyonda yer aldığına dair bilgi edinilmiştir. E. Ricci aynı e-postada tarafıma ayrıca sanatçının biyografisine dair bazı bilgiler de iletmış olup söz konusu bilgiler birincil kaynaklar üzerinden de teyit edilmiştir.

⁸⁹ Delbeuf sanatçının Osmanlı tabiiyetinde olduğu hakkında bilgi vermiştir (Delbeuf, 1900, s. 130).

Delbeuf, bu sanatçıların yanı sıra esasen Osmanlı adına sergiye katılmakla birlikte katalogda ismi geçmeyen Zakharian adlı sanatçının, sergiye altı adet natürmort gönderdiğini yazmıştır. Zakharian, 1889 Paris sergisine bireysel başvuruyla katılan sanatçılardandır. Sergiden altın madalya kazanan sanatçının eserleri konusunda Delbeuf, kötü aydınlatılmış olmasına karşın jüri tarafından takdir gördüğünü ifade etmiştir (Delbeuf, 1900, s. 130-131).

Delbeuf'un aktardığı bilgilere göre sergiye Osmanlı adına katılan sanatçıların tamamının sergi esnasında Paris'te bulundukları anlaşılmaktadır. Sergi dolayısıyla mı orada bulundukları, yoksa Paris'te yaşamakta mı oldukları bu bilgilerden ayırt edilememektedir. Diğer taraftan, 8 Ekim 1900 tarihli *Le Stamboul'da* çıkan, dönemin sanat eleştirileri yazarı Fransız entelektüeli Le Comte Prétextat tarafından kaleme alınan yazı konuyla ilgili daha fazla bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Söz konusu yazıda, İstanbul'da çalışan ressamın hiçbirinin Paris'teki uluslararası sergiye katılmamasının hayretle karşılandığı belirtilmiştir. Dolayısıyla, sergiye katılan sanatçıların tamamının serginin düzenlendiği dönemde İstanbul'da çalışmalarını sürdürmediği anlaşılmaktadır. Yazar bunun nedenini sorguladığı yazısında, İstanbul'da yaşayan İtalyan ressamlardan Leonardo de Mango (1843-1930)'dan bu konuyla ilgili edindiği bilgiyi aktarmaktadır. Buna göre, İstanbullu sanatçıların evrensel sergiye katılmaya hevesli olmalarına karşın, sergi sorumlularının onlar için sergide bir köşe bile ayırmamaları bu sanatçıların sergiye iştirakini imkansız hale getirmiştir. Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Leonardo de Mango gibi önemli sanatçıların sergide yerlerini alabilmeleri mümkün kılınsaydı, bu durumun ülkenin sanatsal itibarına önemli ölçüde katkıda bulunabileceğini ileri süren Prétextat, Osmanlı'nın evrensel sergideki sanatsal temsilinde İmparatorluk topraklarından katılımın önemli olduğu görüşündedir (Uslu Sinanlar, 2010, s. 34). Bu yazı, evrensel sergide İmparatorluğun sanatsal ve kültürel temsilinde sanatçıların Osmanlı ile ne şekilde irtibatla bulundukları konusunun fıkren tartışıldığı bir zeminin var olduğunu göstermektedir.

2.11. 1910 BRÜKSEL EVRENSEL SERGİSİ (EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE, BRUXELLES 1910)

2.11.1. 1910 Brüksel Sergisi Hakkında Genel Bilgi

Daha önce 1885 ve 1894 yıllarında Anvers, 1897 yılında Brüksel ve 1905 yılında Liège evrensel sergilerine ev sahipliği yapan Belçika, uluslararası sergi organizasyonunda oldukça deneyim sahibi olmuştur. 1910 yılında Brüksel şehrinde ikinci kez gerçekleşen sergi 23 Nisan-7 Kasım 1910 tarihleri arasında Solbosch platosunda yapılmıştır. Sergi alanını kent merkezine bağlamak amacıyla inşa edilen demiryolu bağlantısı kentin genişleme politikasını da yönlendirmiştir. Bu sergi alanı haricinde Cinquantenaire’de Güzel Sanatlar, Tervueren’de ise bir koloni sergisi oluşturulmuş, ayrıca ulusal pavyonların bulunduğu bir Milletler Sokağı yaratılmıştır (Görsel 68) (Çelik, 2023, s. 210-211).

Sergi yayınlarından birisi, Arap kalesinden İsviçre dağ evine, Toskana villasından Hindu pagodasına kadar farklı mimari dokuları bir araya getiren Milletler Sokağı’nı, mimari tarzların çarpıştığı ama çatışmadığı bileşik bir egzotizm oluşturan mimari dokular karışımı olarak tanımlamıştır. Yayın, “tüm milletlerin uyanışını gözler önüne seren” ve farklılıkların bir aradaki uyumunu gösteren bu sokağın, serginin evrenselliğini ortaya koyan bir ortam oluşturduğunun altını çizmiştir (Exposition universelle et internationale, 1910, s. 6). Bu bakış açısı, evrensel sergilerin ortak bir ilerleme ideali çerçevesinde tüm ulusları birleştiren evrensellik fikrini açık şekilde ortaya koymaktadır.



Görsel 68: 1910 Brüksel Sergisi Milletler Sokağı

Kaynak: Exposition universelle et internationale, 1910, s. 6.

1910 evrensel sergisinin amacını açıklayan resmi yayını ise, uluslararası rekabet çağının yaşandığı bir dönemde, ihracatçı bir ülke olarak Belçika'nın sanayi ürünlerinin uzak diyarlara, özellikle de denizaşırı ülkelere pazarlanabilmesinin ve tanıtımının güçlüğüne, müşterinin bizzat kendisinin gelmesi yoluyla aşılmasının amaçlandığını belirtmiştir. Aynı yayın halkların birbirlerini tanıma fırsatı buldukları, diplomatik ilişkilerin ve diyalog kanallarının açıldığı evrensel sergilerin, kendilerinden sonra kurulacak ittifakları ve serbest ticarete yönelik alanları kolaylaştırdığı görüşünü savunmuştur (Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 30, 32).

Sergide 22 grup oluşturan ürünler arasında 2. grupta yer alan güzel sanatlar; resim ve çizimler, gravür ve litografi, madalya, taş heykeller ve gravürler ile mimarlık olmak üzere dört sınıfa ayrılmıştır (Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 316-317). Cinquantenaire Güzel Sanatlar Sarayı'nda düzenlenen sergi, yabancı katılımın yoğunluğu ve sergi alanının genişliğiyle ziyaretçiler açısından dönem sanatıyla ilgili bir fikir edinmek açısından önemli olmuştur. Çağdaş sanat için ayrılmış olan galeriler ile daha eski dönemlere ait sanat eserlerini içeren galeriler bir bahçe yoluyla birbirlerine bağlanacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Dolayısıyla güzel sanatlar sergisinin, daha önceki evrensel sergilerde de örneği olduğu üzere çağdaş sanat ile daha eski dönemlere ait sanat eserleri için ayrı mekanlar tahsis edilerek gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Yapıdaki 106

adet salonun 49 adeti Belçikalı sanatçıların eserleri için ayrılmıştır (Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 677).

2.11.2. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1910 Brüksel Sergisi'ne Katılımı

Belçika'da sergi projesinin son şeklini almasıyla birlikte Osmanlı'nın Brüksel'deki konsolosu Georger Vaxelaire, Türk sanayi ürünlerinin tanıtımı açısından serginin avantajları konusunda Osmanlı yönetimi ile temas kurmuştur. Vaxelaire'in görüşünün uygun görülmesi üzerine 9 Kasım 1908 tarihinde Osmanlı hükümeti, Hariciye Nezareti'ne resmi katılım kararını bildirmiştir (Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 402). Vaxelaire Osmanlı'nın sergi komiseri olarak atanırken, Agop Bey Cherbetgian komiser yardımcısı olarak görevlendirilmiştir (Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 403). Sergi yayınlarında Vaxelaire, son zamanlarda derin dönüşümler ve köklü bir yenilenme yaşamış bir ülke olarak Osmanlı'ya Avrupa'nın ve ziyaretçilerin dikkatinin yöneleceğini anlamış bir bürokrat olarak takdir görmüştür (Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 619).

Osmanlı'nın resmi sergi kataloğu, yeni Osmanlı yönetiminin⁹⁰ uluslararası platformda eskiden farklı bir Osmanlı zihniyetinin temsilini sağlaması açısından 1910 Brüksel evrensel sergisi katılımına önem atfedildiğini belirtmiştir. Katalog, yeni döneme dair kullandığı propaganda niteliği taşıyan dile uygun şekilde, İmparatorluğun bu sergideki katılımının, bugüne kadar neredeyse ihmal edilmiş bir ekonomik yola girmek istediğine dair bir izlenim doğurduğunu belirttikten sonra gelecekte başka evrensel katılımlarla İmparatorluğun bu algıyı devam ettireceğine ilişkin umutların varlığını dile getirmiştir (Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1910, s. 28).

Osmanlı pavyonu Avusturya ve Danimarka pavyonlarına komşu olup Belçikalı mimar Franz Van Ophem (1851-1933) tarafından tasarlanmıştır. Osmanlı bölümünde, daha önceki evrensel sergilerde de sıklıkla kullanılan bir mimari olan Sultan Ahmed Çeşmesi'ni anımsatan bir ön cephe inşa edilmiştir (Görsel 69 ve Görsel 70) (Bruxelles et

⁹⁰ II. Meşrutiyet'in ilanı (1908) ve II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi (1909) sonrasındaki yeni Osmanlı yönetimi kast edilmektedir.

les Neuf Provinces Belges, 1910, s. 25; Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1910, s. 27).



Görsel 69: 1910 Brüksel Sergisi Osmanlı Sergi Alanı
Kaynak: Exposition universelle et internationale, 1910, s. 1.

Bibloların yığıldığı, kumaşların üst üste istiflendiği, cam eşyaların, mücevherlerin, bakır vazoların, nakışların, kumaşların, altın kaplı terliklerin, gül esanslarının, ahşap mobilyaların halılarla birlikte aynı tezgahta bulunduğu Osmanlı sergi alanının, bir taraftan oldukça göz kamaştırıcı ve cezbedici bir görünüm sunarken, diğer yandan İmparatorluğun yaklaşık 60 yıllık sergi deneyimine karşın bir nizamsızlık gösterdiği anlaşılmaktadır (Bruxelles et les Neuf Provinces Belges, 1910, s. 25; Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1910, s. 28; Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 619).



Görsel 70: 1910 Brüksel Sergisi Osmanlı Sergi Alanı'nın Yer Aldığı Bölüm
Kaynak: Bruxelles et les Neuf Provinces Belges, s. 70.

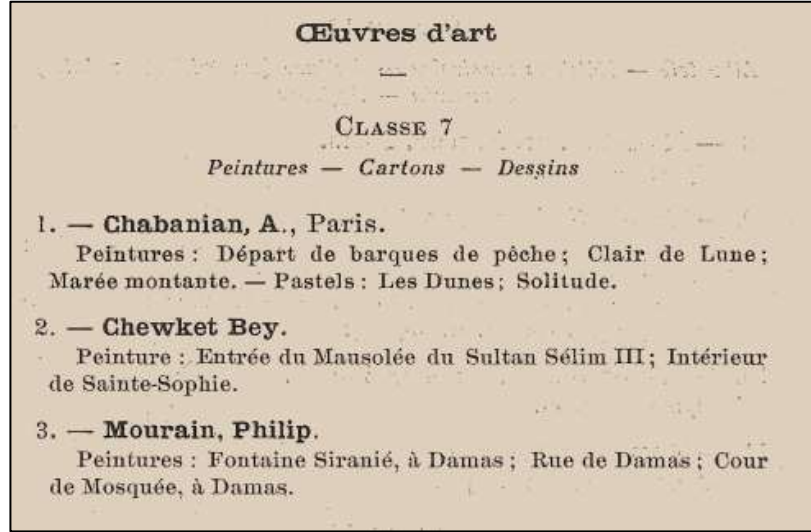
Osmanlı tarım ve gıda ürünleri, madencilik, dekorasyon ve mobilya, seramik, el işleri ve güzel sanatlar gibi daha önceki sergilerdeki katılım alanlarının yanı sıra elektrikli aydınlatma, inşaat mühendisliği, demiryolu ve tramvay ekipmanları gibi dönemin teknolojik ve ilmi gelişmelerine koşut alanlarda da ürün sergilemiştir (Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1910, s. 9-24).

2.11.3. Osmanlı İmparatorluğu'nun 1910 Brüksel Sergisi'ndeki Resim Sergileri

Güzel Sanatlar Sarayı'nda, İngiltere, İsviçre, İskandinav ülkeleri, Avusturya-Macaristan ve Rusya'dan gelen eserler için ayrılan uluslararası bölüme 6 adet salon ayrılmıştır. Osmanlı uluslararası bölümde yer alan ülkeler arasında değildir. Dolayısıyla, Osmanlı adına katılan sanatçılara ait eserlerin Güzel Sanatlar Sarayı'nda sergilendiği konusu tartışmalıdır (Le livre d'or de l'exposition universelle, 1910, s. 677).

Osmanlı'nın resmi sergi kataloğu incelendiğinde resim alanında üç adet sanatçıya ait on adet eserle katıldığı görülmektedir (Görsel 71). Eser gönderen sanatçılardan birisi, 1900 Paris evrensel sergisinde de Osmanlı'yı temsil eden Chabanian'dır. Deniz temalı

eserleriyle tanınan sanatçı *Balıkçı Teknelerinin Ayrılışı*, *Ayışığı* ve *Yükselen Gelgit* adlı yağlı boya tablolarının yanı sıra *Kumullar* ve *Yalnızlık* adlı pastel eserleriyle sergiye katılmıştır.



Görsel 71: 1910 Brüksel Sergisi'nde Sergilenen Resimler ve Sanatçıları
Kaynak: Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1910, s. 9.

Sergiye katılan diğer sanatçı Philip Mourain'in, *Şam'daki Siranie Çeşmesi*, *Şam Sokağı* ve *Şam'daki Cami Avlusu* adlı eserleri sergilenmiştir. Sanatçı hakkında herhangi bir bilgi edinilememekle beraber sergiye katıldığı eserlerin isimleri dikkate alındığında Şam'da yaşayan veya bir dönem orada bulunan yabancı bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır.

İlk defa bir evrensel sergiye katılan Şevket Bey (Dağ) (1875-1944) ise *Sultan II. Selim Türbesi Kapısı* ve *Ayasofya'nın İçi* adlı yağlı boya tablolarını vermiştir. Sergi kataloğunda Şevket Bey'e ait eserin adı *Sultan III. Selim Türbesi Kapısı* olarak geçse de sanatçının sergiye katıldığı eserin, günümüzde Sakıp Sabancı Müzesi resim koleksiyonunda *Sultan II. Selim Türbesi Kapısı* adıyla kayıtlı 1909 tarihli resim (Görsel 72) olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının Ayasofya'nın iç mekanını betimlediği çok sayıda eseri bulunmakla birlikte tarih dikkate alındığında 1908'de *Constantinople Figaro Illustré*'de yayınlanan resminin (Görsel 73), 1910 Brüksel sergisine katıldığı eser olması ihtimali yüksektir.



Görsel 72: Şevket Bey, *Sultan II. Selim Türbesi Kapısı*
1909, 95,5 x 58,5 cm, TÜYB, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu
Kaynak: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/artist/255>
Erişim tarihi: 11.10.2025.



Görsel 73: Şevket Bey, *Ayasofya'nın İç'i*⁹¹
Kaynak: 1908 tarihli *Constantinople Figaro Illustré*'den akt. Özyiğit, 2017, s. 414.

⁹¹ Resim, gazetede yayınlanmış olup malzeme, boyut ve koleksiyon bilgilerine ulaşılamamıştır.

1883 yılında eğitime başlayan Sanâyi-i Nefîse Mektebi öğrencilerinin evrensel sergilere katılmaması ilgi çekicidir. 1910 Brüksel sergisine katılan okul mezunlarından Şevket Dağ bunun tek istisnasıdır.

Hariciye Nezareti, 1894 yılında Belçika'nın Anvers şehrinde düzenlenecek evrensel serginin güzel sanatlar kısmına okul öğrencilerinin katılmaları yönünde talepte bulunmuştur. Bunun üzerine Müze-i Hümayun Müdüriyeti yöneticisi Osman Hamdi Bey'in imzasıyla yazılan yazıda, halihazırda Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nde okuyan öğrencilerin yaptıkları eserlerin yalnızca öğrenim süresince edindikleri becerilerin seviyesini yansıttığı ve resmî sergilerde yer alacak önemde sayılamayacağı belirtilmiştir. Bu nedenle, Anvers sergisine Sanâyi-i Nefîse Mektebi öğrencilerinin katılması uygun görülmemiştir (Cezar, 1971, s. 548-549). Osmanlı İmparatorluğu 1894 Anvers sergisine iştirak etmiş, ancak güzel sanatlar alanında eser göndermemiştir (Türkiye Fuar Albümü, 2012, s. 129; Exposition universelle des beaux-arts, 1894).⁹²

Dolayısıyla daha önce resmî şekilde talep edilse de Sanâyi-i Nefîse Mektebi öğrencilerinin evrensel sergi katılımları 1910 yılındaki Şevket Dağ'a ait eserlerin sergilenmesiyle sınırlı kalmıştır.

⁹² Serginin güzel sanatlar kataloğunda Osmanlı'nın adı yer almamaktadır.

3. BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN YABANCI KATILIMLI ULUSAL SERGİSİ: 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ (SERGİ-İ UMUMİ-İ OSMANÎ)

3.1. 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ'NİN DÜZENLENME SÜRECİ VE KAPSAMI

Osmanlı İmparatorluğu, evrensel sergi uygulamalarının başlamasından yaklaşık 11 yıl sonra İstanbul'da bir sergi düzenlemeye karar vermiştir. Zeynep Çelik'in (2005, s. 149) ifadesiyle *“19. yüzyılın ortalarındaki sergi humması Osmanlı İmparatorluğu'na ulaşmıştır.”*

1851'den itibaren düzenlenen evrensel sergilere düzenli olarak katılan ve sergileme deneyimi kazanan Osmanlı İmparatorluğu, İmparatorluk sınırları dahilinde gerçekleştirdiği 1863 İstanbul Genel Sergisi'nde Avrupa'daki evrensel sergilerin kapsamı ve uygulamalarından ilham almıştır. Bu sergi bir evrensel sergi olmamakla birlikte, Osmanlı'nın katıldığı evrensel sergilerdeki Osmanlı temsili ile ilişkili uygulama ve unsurlar içermektedir.

Öncelikle belirtmek gerekirse, Sergi-i Umumi, Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergi katılımlarındaki gibi modern uygarlığın bir parçası olduğunu ortaya koyma istekliliğinin bir göstergesidir (Çelik, 2005, s. 150). Evrensel sergilerdeki Batı tarzı sergilemenin örnek alınarak uygulamaya geçirilmesi nedeniyle bu sergi Osmanlı'nın bir modernleşme deneyimidir. Avrupalı ülkeler ile benzer bir pratiği uygulamaya geçiren Osmanlı, kendisini modern dünya ile benzerliği üzerinden ortaya koymuştur.

Aşağıda detaylandırılacağı üzere, sınıflandırma sistemi, sergiye özel bir sergi yapısının inşası, sergi jürisinin oluşturulması ve ödüllerin dağıtımı, sergi komite ve komisyonlarının kurulması başta olmak üzere 1863 İstanbul Genel Sergisi'nin evrensel sergiler ile taşıdığı benzerlikler, Osmanlı'nın kendi topraklarında düzenlediği bu sergide evrensel sergi modelini benimsediğini göstermesi bakımından önemlidir.

Bu anlamda 1863 İstanbul sergisi, Osmanlı'nın katıldığı önceki ve sonraki evrensel sergiler ile bağlantılı düşünülmelidir. İmparatorluk, daha önce deneyimlediği evrensel sergi modelini, düzenlediği ulusal serginin organizasyonuna yansıtmıştır. Aynı şekilde, 1863 İstanbul sergisindeki sergileme deneyimi, daha sonraki evrensel sergi katılımları açısından da dikkate değer bir birikim oluşturmuştur. Bu nedenle Sergi-i Umumi, Osmanlı İmparatorluğu'nun ev sahipliğinde gerçekleşen evrensel bir sergi olmamakla birlikte, İmparatorluğun katıldığı evrensel sergilerle önemli ölçüde benzerlik gösteren niteliği ve Osmanlı'nın evrensel sergi deneyimleriyle kurduğu bağlantı nedeniyle tez kapsamına dahil edilmiştir.

Aynı zamanda, Sergi-i Umumi'nin yabancı ülkelere ayrı pavyonların tahsis edildiği bir evrensel sergi organizasyonu olmaması, yabancı katılıma ve ziyaretçiye kapalı olması anlamına gelmemektedir. Bu bölümde daha detaylı şekilde açıklanacağı üzere, sergiye Avrupa ülkeleri aletler, makineler ve sanayi ürünleriyle katılım sağlamış, yabancı ziyaretçiler başkente gelerek sergiyi gezmiştir. Ayrıca yabancı basında yayınlanan haberler sergiyi Avrupa kamuoyunun gündemine dahil etmiştir. Dolayısıyla 1863 İstanbul sergisi, ulusal ölçeği aşan bir sergi niteliğindedir ve uluslararası alanda Osmanlı imajını etkilemiştir.

Bunların yanı sıra evrensel sergilerde güzel sanatların medeniyetin tamamlayıcı unsurları olarak sergilerin kapsamına dahil edilmesine benzer şekilde, Sergi-i Umumi kapsamında güzel sanatlara da yer verilmiştir. 1863 yılından önceki evrensel sergilerden 1855 Paris ve 1862 Londra sergilerinde güzel sanat sergileri önemli yer edinmiştir. Özellikle 1855 Paris sergisi, sanat alanındaki birikimi, ilerleme ve modernleşmenin bir unsuru olarak sunmuştur.⁹³ 1863 İstanbul sergisinde de güzel sanat eserleri serginin sınıflandırma sistemine dahil edilmiş ve sergilenmeleri için özel bir alan ayrılmıştır. Sergi yapısının Sultanahmet Camii yönündeki ana cephesi tarafında yer alan küçük salonu tamamen güzel sanatlar alanında sergilenecek eserler için ayrılmıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 5, 29; Yazıcı, 2010, s. 139).

⁹³ Tezin İkinci Bölümü'nde de üzerinde durulduğu üzere, Endüstri Sarayı ana giriş kapısı üzerindeki üçlü heykel grubunda Fransa'yı temsil eden ortadaki figür, her iki yanında duran sanayi ve sanatın başlarına birer taç uzatmaktadır. Bu nedenle sergide sanayi ile sanatın aynı ağırlıkta olduğu anlaşılmaktadır.

Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergilerdeki resim sergilerinin, söz konusu sergi modelini örnek alarak ülke içinde uygulamaya geçirdiği Sergi-i Umumi'deki resim sergileri ile birlikte değerlendirilmesi, İmparatorluğun sergileme pratiklerinin oluşturduğu temsile ilişkin daha geniş bir çerçeve sunacaktır.

Evrensel sergi uygulamalarının 1863 İstanbul sergine etkisinin bir nedeni, daha önceki evrensel sergilerde görev alan kişilerin deneyimlerinden yararlanılmasıdır. Serginin genel yönetimi, Maliye Nazırı Mustafa Fazıl Paşa başkanlığında, Hariciye Teşrifatçısı Kâmil Bey, Sadrazam Fuad Paşa'nın oğlu Meclis-i Vâlâ-ı Ahkâm-ı Adliye Üyesi Nazım Bey, Ticaret Nezareti Müsteşarı Server Efendi, Adliye Nezareti üyesi Azmi Bey ve eski Hazine Konseyi üyesi Agathon Efendi'den oluşan bir Özel Komisyona emanet edilmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 6, 9; La Turquie a l'Exposition ,1867, s. 27; Memiş, 2015, s. 215).

Sergi-i Umumi Komisyonu üyeleri arasında bulunan Kamil Bey ile Nazım Bey, Osmanlı'nın evrensel sergi organizasyonlarında görev verdiği kişilerdir. Kamil Bey 1855 Paris sergisinde, Nazım Bey ise 1862 Londra sergisinde Osmanlı sergi komiserliği yapmıştır (Yazıcı, 2010, s. 131). Nazım Bey'in babası Sadrazam Fuad Paşa, Sultan Abdülaziz'in 1863 sergisinin düzenlenmesi konusundaki kararına destek veren kişilerdendir. Bu durum, Fuad Paşa'nın, daha önce sergi komiserliği yapan oğlu vasıtasıyla evrensel sergilerin sağladığı imkanların farkında olmasıyla ilişkilendirilmektedir (Memiş, 2015, s. 210).

Gülru Akyürek (2019, s. 166), sergi öncesinde ve sergi süresince, serginin kamusal algısının yönlendirilmesi bakımından, önceki dünya sergilerini hatırlatan ancak Osmanlı toplumunun alışkın olmadığı bir süreç yaşandığını belirtir. Bu anlamda Sergi-i Umumi, Sergi yapısının cephe çizimlerinin ve yapı içerisindeki mimari birimlerin açıklamalı gösteriminin dönemin resimli dergisi Mir'at'ta yayımlanması kamunun bilgilendirilmesi ve serginin tanıtımının yapılması çabasıyla örtüşmektedir. Sergi alanına kolay ulaşımı sağlamak üzere At Meydanı'na açılan yollar ve kaldırımların düzeltilmesi, yangın çıkması ihtimaline karşı görevlendirilen üç yüz kadar tulumbacı için yeni elbiseler

diktirilmesi,⁹⁴ sergi boyunca Asâkir-i Nizâmiye-i Şahâne Mızıkası'nın verdiği mızıkâ konserleri, sergi ziyaretçilerinin kimlik bilgilerinin kaydedilmesi ve ziyaretçi sayısının tespit edilmesi gibi kent yaşamına dahil olan yenilikler gözlemlenir (Akyürek, 2019, s. 167). Ayrıca, gerek başkentin dışından, gerekse ülke dışından sergi için gelen insan kalabalığı, serginin İstanbul'a kattığı hareket ve canlılığı göstermektedir (Akyürek, 2019, s. 168).⁹⁵ Serginin iyi şekilde organize edilmesine dair gösterilen hassasiyet, sergi hazırlıklarına dair hummalı ve itinalı çalışmalardan anlaşılmaktadır.

Osmanlı'nın, 1862 Londra sergisinden bir yıl sonra bu derece kapsamlı bir sergiyi açması da evrensel sergilerden ilham aldığına dair göstergelerdendir (Memiş, 2015, s. 210). Hatta serginin açılması kararı 1862 Londra sergisi henüz devam ederken verilmiştir. 16 Ekim 1862'de, sergiye ilişkin ilk resmi duyuru yapılmıştır. Osmanlı basınında serginin açılış amaçlarından birisi "*... Lakin asıl maksad Memâlik-i Mahruse-i Şahâne'nin mahsulât-ı araziyye ve ma'mûlât-ı sanayiisinin ne halde olduğu görülmekten ibarettir.*" şeklinde belirtilmiştir (8 Şaban 1279 (29 Ocak 1863) tarihli Ruznâme-i Ceride-i Havadis'den akt. Memiş, 2015, s. 212; Empire Ottoman, 1863, s. 8; Memiş, 2015, s. 210, 212). Dolayısıyla sergi vasıtasıyla, Osmanlı'nın tarım ve sanayi üretiminde geldiği aşamanın tespit edilmesi hedeflenmiştir. Diğer yandan İmparatorluğun ekonomik yeniliklere karşı olumlu tavrını ortaya koyan sergi, Avrupa ülkeleri nezdinde Abdülaziz yönetiminin ilerlemeci ve istikrarlı tavrına dair bir gösterge oluşturmuştur (Empire Ottoman, 1863, s. 18-19).

İstanbul'dan Fransız basınına iletilen haberlere göre, ulusal serginin düzenlenmesinde evrensel sergilerin sanayi ve ticareti canlandırıcı etkisi örnek oluşturmuştur. Bu beklenti nedeniyle sergi uygulaması ülkede ilgiyle karşılanmıştır (Le Constitutionnel, 2 Mart 1863, s. 1).

⁹⁴ BOA, A.}MKT.MHM., 251/10, 02 Recep 1279 (24 Aralık 1862) (*Ramazanda açılacak umumi sergi için gerekli güvenlikçi ve itfaiyecinin malzeme ve elbiselerinin tedariki. Bahçekapı'dan Ayasofya ve Sultanahmed'e kadar olan yolların ve kaldırımların tamir edilmesi*).

⁹⁵ Aralarında gazeteciler, tüccarlar, devlet görevlileri ve sergi bahanesiyle İstanbul'a gelen turistlerden oluşan üç yüz yetmiş kişilik bir grubun sergi açılışını takiben vapur kiralayarak İstanbul'a geleceklerine dair haber Osmanlı basınında yer almıştır (Ceride-i Havadis, 11 Ramazan 1279 (1 Mart 1863)'den akt. Akyürek, 2019, s. 168).

28 Şubat 1863 tarihinde Sultanahmet Camii'nde tertip olunan selamlık töreninden sonra Sultan Abdülaziz tarafından resmen açılan sergi 1 Ağustos 1863 tarihine dek açık kalmıştır. Serginin açılışında Mısır Hıdivi İsmail Paşa, Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa, Hariciye Nazırı Âli Paşa, Serasker Fuad Paşa ve diğer vekiller de hazır bulunmuşlardır (Münif Bey, 1279, s. 362'den akt. Memiş, 2015, s. 224; 8 Şevval 1279 (29 Mart 1863) tarihli Tasvir-i Efkâr Gazetesi'nden akt. Yazıcı, 2010, s. 134). Günümüz literatüründe Sultan Abdülaziz'in serginin resmi açılışını yapmakla kalmayıp daha sonrasında sık ziyaret edişi, serginin gidişatını gözlemlemek istediği ve bu şekilde sergiye meşruiyet ve itibar kazandırmak istediği şeklinde yorumlanmıştır (Akyürek, 2019, s. 168). Diğer yandan Abdülaziz'in sergi açılışında bulunması ve sonrasında yaptığı sergi ziyaretleri sayesinde sergi, padişahın kamusal alandaki görünürlüğünü artırmıştır. Bu durum, padişahı halka "yakın" hale getirdiği için modern bir politik tavır olarak da yorumlanabilir (Tozoğlu, 2024, s. 638).

Sergi, Osmanlı ekonomisinin sorunlarını tespit ederek çözüm bulmayı amaçladığı için başlangıçta yalnızca yerli ürünlerin sergilenmesi düşünülmüştür. İlerleyen süreçte, Avrupa'dan gönderilecek yeni icad edilen makina ve aletlerin de sergilenmesinin faydalı olacağı kanaatine varılmıştır (BOA, İ. HR., 198/11244, 23 Temmuz 1279 (04 Ağustos 1863)'den akt. Önsoy, 1983, s. 208). Bu nedenle Osmanlı hükümeti, tarımda makineleşmeyi teşvik etmek için özellikle tarım alet ve edevatları olmak üzere Avrupa'dan getirilecek yeni teknoloji ile imal edilmiş makinelerin sergide yer almasını uygun görmüştür (7 Cemaziyelahir 1279 (30 Kasım 1862) tarihli Tasvir-i Efkâr'dan akt. Memiş, 2015, s. 232).

Sergide yoğunluklu olarak Osmanlı ürünleri sergilenmiştir. Osmanlı ürünlerinin sergilenmesi için yapılan ana sergi binasına ek olarak sonradan yapılan bina, İngiltere, Fransa ve Avusturya-Macaristan'dan gelen alet ve makineler ile sanayi mamullerinin sergilenmesine ayrılmıştır. Osmanlı, bu alet ve makinelerin nasıl kullanılacağını göstermek üzere Fransa'dan mühendis ve teknik eleman talep etmiştir (23 Şevval 1279 (13 Nisan 1863) tarihli Tercüman-ı Ahval ve 9 Şevval 1279 (30 Mart 1863) tarihli Ceride-i Havadis'den akt. Önsoy, 1983, s. 230-231).

Mecmua-i Fünun'un 1279 yılı 9. sayısında ek binanın yapım gerekçesi şu şekilde açıklanmıştır: *“Bahsedilen çarşı başlangıçta yalnızca Osmanlı ülkesine ait eşyalar için, yedi bin arşınlık bir alan üzerine inşa edilmişti. Ancak yapının hafif olması ve Avrupa’da buharlı makinelerle ve benzeri yollarla üretim kolaylaştığı gibi, her geçen gün gelişen alet ve edevat sayesinde elde edilen mallar ile üretilen eşyanın yarı fiyatına, hatta daha ucuza mâl edildiği; özellikle tarım aletleri ve araç gereçlerinin son derece faydalı ve kullanışlı olduğu göz önüne alındığında, bu tür araç ve gereçlerin tarım ve sanayi gelişimi için büyük yarar sağlayacağı anlaşılmıştır. Bu faydalı araçların Osmanlı topraklarında da bulunması büyük menfaatler doğuracağından, yabancı (Avrupalı) sanayi ürünleri arasında makul olan alet ve edevatın da kabulüne sonradan karar verilmiştir. Bu nedenle, bunlar için de söz konusu çarşıya ek olarak beş bin arşınlık başka bir alan üzerine yeni bir mekan inşa edilmeye başlanmış ve bu da tamamlanmak üzeredir.”* (Münif Bey, 1279’dan akt. Sağlam, 2004, s. 149).

Açılışından itibaren 37 gün içerisinde sergiyi gezenlerin sayısı 80 bin kişi olarak kayıtlara geçmiştir (25 Şevval 1279 (15 Nisan 1863) tarihli Tercüman-ı Ahval’dan ve 10 Safer 1280 (27 Temmuz 1863) tarihli Tasvir-i Efkâr’dan akt. Memiş, 2015, s. 224). Sergi açık kaldığı süre boyunca toplamda 150 bin civarında kişi ziyaret etmiştir (La Turquie a l’Exposition, 1867, s. 27; Memiş, 2015, s. 242). Evrensel sergilerin 5-6 milyonu bulan ziyaretçi sayılarıyla karşılaştırıldığında Sergi-i Umumi-i Osmanî’yi az sayıda ziyaretçi dolaşmıştır.

Sergiyi Osmanlı topraklarından ziyaretçilerin yanı sıra ülke dışından gelen ziyaretçilerin de gezdiği bilinmektedir. Osmanlı gazeteleri, Avrupa şehirlerinden aralarında gazeteci ve iş adamlarının da bulunduğu kabilelerin sergiyi gezmek üzere geldiklerini yazmıştır (22 Şevval 1279 (12 Nisan 1863) tarihli Ceride-i Havadis, 1 Zilkade 1279 (20 Nisan 1863) tarihli Ceride-i Havadis, 8 Zilkade 1279 (27 Nisan 1863) tarihli Ceride-i Havadis, 23 Şevval 1279 (13 Nisan 1863) tarihli Tercüman-ı Ahval ve 27 Şevval 1279 (17 Nisan 1863) tarihli Tercüman-ı Ahval’dan akt. Önsoy, 1983, s. 233).

Serginin kuruluş ve çalışma esaslarını belirleyen ve 22 Aralık 1862’de yayımlanan Sergi-i Umumi-i Osmanî Nizamnamesi⁹⁶ gereğince kurulacak yerel komitelerin, sergilenecek ürünleri tespit etmesi, ürün sahiplerinin kimliği, ürünlerin cins, miktar ve fiyatlarına dair bilgi ve açıklamalarını içeren kayıtlarla birlikte ürünleri başkente göndermeleri öngörülmüştür (Empire Ottoman, 1863, s. 3; Yazıcı, 2010, s. 131). Sergide, İmparatorluk topraklarının çeşitli yerlerinden gönderilmiş olan silahlar, müzik aletleri, tarım, madencilik, dokumacılık, tekstil ve kuyumculuk ürünlerinin yanı sıra güzel sanat eserleri de sergilenmiştir (Memiş, 2015, 226-231).⁹⁷

Sergilenecek ürünler, yerleştirilmeleri ve jüri tarafından incelenmelerini kolaylaştırmak amacıyla daha önceki evrensel sergilerdeki sınıflandırmaları örnek alarak on üç sınıfa ayrılmıştır. Bu sınıfların her biri için birer jüri oluşturulmuştur. Verilecek ödüller ise mecidiye nişan-ı hümayûnu, gümüş madalya ve pirinç madalya olmak üzere üç dereceye ayrılmıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 4-8; Memiş, 2015, s. 221; Sağlam, 2004, s. 150).

Pazartesi, Çarşamba ve Cumartesi günleri kadın ziyaretçiler için ayrılmıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 10). Kadınların ziyaret günlerinde, kadınlar haricinde sadece ürün sergileyenlerin sergi alanında bulunmalarına izin verilmiştir (5 Şaban 1279 (26 Ocak 1863) tarihli *Ceride-i Havadis*’den akt. Memiş, 2015, s. 228). Avrupa’dan gönderilen makinelerin sergilendiği ek sergi binasına genel olarak rağbet az olmuştur ve bu bina için kadın ve erkek ziyaretçilerin bir arada ziyarette bulunabilmeleri imkanı sağlanmıştır (Münif Bey, 1279, s. 408’den akt. Memiş, 2015, s. 228). Serginin 11 Mart 1863 tarihindeki ilk kadınlar gününün açılışını Sultan Abdülaziz’in annesi Valide Pertevniyal Sultan (1812-1883) yapmıştır (22 Ramazan 1279 (12 Mart 1863) tarihli *Tercümân-ı Ahvâl*’den akt. Akyürek, 2019, s. 168). Kadınlar için ayrıca bir resmi açılış tertip edilmesi ve bu açılışın Sultan’ın annesi tarafından yapılması, saray yönetiminin başkentte gerçekleşen bu kamusal organizasyona kadınların katılımına dair hassasiyetini gösterirken, aynı zamanda bu yönde beklentileri olan kadın ziyaretçileri de memnun etmiş olmalıdır.

⁹⁶ Sergi Nizamnamesi metnine, 5 Şaban 1279 (26 Ocak 1863) tarihli *Ceride-i Havadis*’de yer verilmiştir (Önsoy, 1983, s. 208-209). Ayrıca <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/122235> adresinde serginin Osmanlıca nizamname metni mevcuttur. Erişim tarihi: 11.04.2025

⁹⁷ Sergilenen ürünler ile ilgili daha detay bilgi için bkz. Memiş, 2015, s. 226-231.

Sergiyle ilgili haberler yabancı basında yer bulmuştur. *Le Monde Illustré*, bir Doğu ülkesinde düzenlenmesi bakımından serginin açılışını olağandışı bir olay olarak değerlendirmiştir. Gazetede sergi sayesinde Osmanlı'nın sanayi ve tarım alanlarındaki ilerlemesini göstermiş olacağı ve böylece İmparatorluğun, dünyadaki medeni milletler nezdinde daha yüksek bir itibara kavuşacağı belirtilmiştir (Le Monde Illustré, 4 Nisan 1863, s. 215). Gazetenin, sergiyi medenileşen Osmanlı imgesine katkısı açısından değerlendirdiği görülmektedir.

Le Constitutionnel'da, ülke içinde herkesin İstanbul'da düzenlenmekte olan ulusal sergiden bahsettiği ve Osmanlı yönetiminin medeniyet yolunda ilerleme kararlılığını bu sergiden daha iyi gösteren bir kanıtın olmadığına dair bir yazı yayınlanmıştır (Le Constitutionnel, 2 Mart 1863, s. 1). Haber metni İstanbul'dan Fransız gazetesine gönderilmiştir. Bu nedenle yabancı basın Sergi-i Umumi ile ilgili algısını yansıtmamaktadır. Haber, Avrupa kamuoyuna Osmanlı'nın nasıl sunulmaya çalışıldığı hakkında fikir vermektedir. Söz konusu yazı, ulusal serginin, Osmanlı'nın modernleşme çabalarını somutlaştıran bir gösterge olarak sunulması yönünden *Le Monde Illustré*'de yayınlanan haberle aynı yaklaşımı yansıtır.

3.2. SERGİ BİNASININ İNŞASI

Sergi mekanı olarak tarihi önemi ve merkezi konumu nedeniyle Sultanahmet Meydanı belirlenmiştir. Sergi Komisyonu başkanı Mustafa Fazıl Paşa, 16 Kasım 1862 tarihinde Sadaret Makamı'na sunduğu resmi raporda "*ekspozisyon ittihaz edilecek yerin, her tarafa yakın ve tarz-ı cedit üzere (yani yeni tarzda) olması gerektiğinden*" söz ederek hem sergi mekanının yeri, hem de yeni bir sergi binasının inşası konusundaki önerilerini arz etmiştir (Memiş, 2015, s. 216). Binanın inşası için Mustafa Fazıl Paşa, Mısırlı Sarraf Kevork, İstanbul'dan Eramian Efendi ve Oppenheim'den oluşan bir özel ortaklığa izin verilmiştir. Sergi binasının tasarımı ve inşasından Fransız mimarlar Marie-Augustin-Antoine Bourgeois ile Léon Parvillée görevlendirilmiştir. *Illustrated London News*'de yapının bir gravürüne yer verilmiştir (Görsel 74). Söz konusu gravürden yola çıkan Doğan Kuban, yapının Erken dönem İznik-Bursa imaret yapılarının cephelerinden esinlenmiş olduğunu

belirtmiştir (Kuban, 2016, s. 664). Zeynep Çelik ise yapının mimarisinde Osmanlı ve Memlûk etkilerinin bir arada yer aldığını ifade etmiştir (Çelik, 2005, s. 151).



Görsel 74: Sergi-i Umumi-i Osmanî Sergi Binası

Kaynak: *Illustrated London News*, 11 Nisan 1863, s. 417.

Binanın üstünün cam ile kapatılması uygun görülmüştür (Empire Ottoman, 1863, s. 18). Şefik Memiş, binanın orta bahçesinin ve diğer bazı yerlerinin tavanının cam ile örtülmüş olmasını, 1851 Londra Sergisi'nin ana binası olan Kristal Saray'ın mimarisinin bir etkisi olarak değerlendirmiştir (Memiş, 2015, s. 222). Sergi binasının iç mekan tasarımı, daha önceki evrensel sergi binalarına benzer şekilde, bölmelere ayrılabilen geniş bir salon fikrine dayalıdır (Görsel 75) (Çelik, 2005, s. 151). Yapıda 13 ürün kategorisindeki bölümlerden tarım ürünlerine ayrılan kısım, Osmanlı'nın tarım alanındaki üstünlüğüne vurgu yapmak üzere diğerlerinden daha geniş tutulmuştur (Memiş, 2015, s. 217). Ziyaretçileri ve çok çeşitli ürünü bir araya toplayacak binanın iç mekan tasarımında sergi komisyonu etkili olmuştur. Daha önce dünya sergilerinde görev almış kişilerin de dahil olduğu sergi komisyonu, İstanbul'da örneği olmayan bu tarz bir yapının sergi için inşa edilmesi ihtiyacını tespit etmekte başarı göstermiştir (Akyürek, 2019, s. 169).



Görsel 75: Sergi-i Umumi-i Osmanî Sergi Binasının İç Görünümü
Kaynak: *Mir'at*, 3 Cemazeyilahir 1279 (26 Kasım 1862), s. 47.

İtalyan mimar, ressam, dekoratör ve gravür sanatçısı Pierre Montani (1829-1887), sergi binasının “Daire-i Hümayun” adlı birimini tasarlamıştır (Görsel 76) (Yazıcı, 2010, s. 137). Dikdörtgen planlı sergi yapısının güney yönünde Dikilitaş’ın hemen arkasında bulunan ve yapıya eklenen sekizgen planlı bu mimari birimin tavanında üçgen düzenlemeler içinde gül ve sümbül motiflerinin yanı sıra Montani’nin çizdiği İstanbul manzaralarından oluşan bir resim düzenlemesinin yer aldığı bilinmektedir (Empire Ottoman, 1863, s. 26; Yazıcı, 2010, s. 140).

Sanayi Sarayı olarak anılan ana bina Osmanlı’nın çeşitli eyalet ve şehirlerinden gelen ürünler için ayrılmıştır. Sergiye yabancı ülke katılımı için ayrılan kısım, yurtdışından gönderilen makinelerin yerleştirilmesi için Sanayi Sarayı’nın güney tarafına sonradan yapılan ek bina alanıdır. At Meydanı’ndaki Yılanlı Sütun’u duvarları içine alan bu ek binanın içerisine, sergilenen makineleri çalıştırmak için gerekli hareket gücünü sağlamak üzere, Zeytinburnu İmparatorluk Fabrikası tarafından sağlanan bir buharlı makine kurulmuştur (Empire Ottoman, 1863, s. 17; La Turquie a l’Exposition, 1867, s. 27-29).



Görsel 76: Sergi-i Umumi-i Osmanî Sergi Binası'nın Güney Cephesi
(Daire-i Hümayun ile Birlikte), Yakınındaki Dikilitaş
Kaynak: Hippodrom/Atmeydanı, 2010, s. 318.

Sergi alanı için ilk seçenек olan Bezmialem Valide Sultan Mektebi bitişiğindeki arsadan⁹⁸, temin edeceği alanın yeterli gelmeyeceği düşüncesiyle vazgeçilmiştir. Sonraki süreçte Sultanahmet Meydanı'nda karar kılınmıştır. Düşünülen ilk seçenек için, sergi bitiminden sonra binanın yıkılmaması ve “Çarşı-yı Osmani” adıyla anılması kararı verilmiştir. Serginin Sultanahmet Meydanı gibi merkezi bir alanda gerçekleştirilmesi ise, sergi binasının sergi bittikten sonraki süreçte bu alandan kaldırılmasını gerektirmiş olmalıdır. Sergi kapandıktan 2 yıl sonra sergi binası yıktırılmış ve günümüze ulaşmamıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 17; Yazıcı, 2010, s. 131-133).⁹⁹

⁹⁸ BOA, A.}MKT.MHM., 247/90, 03 Cemazeyilahir 1279 (26 Kasım 1862) (Sergi-yi Umumi binası için Bezm-i Alem Valide Sultan Mektebi yanındaki arsanın tahsisi).

⁹⁹ BOA, A.}MKT.MHM., 397/38, 03 Ramazan 1284 (29 Aralık 1867) (Sergi-i Umumi-i Osmanî için önceden Atmeydanı'na yaptırılan binanın kaldırılması).

BOA, İ.DH., 535/ 37141, 16 Zilkade 1281 (12 Nisan 1865) (Sultanahmed Meydanı'nda bulunan Sergi-i Osmani binasının feshedilerek satılması).

BOA, A.}MKT.MHM., 329/85, 22 Zilkade 1281 (18 Nisan 1865) (Sergi-i Umumi-i Osmani Ebniyesi'nin yıkılarak enkazının Bab-ı Seraskeri Ebniyesi inşaatında kullanılması).

3.3. 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ'NDEKİ RESİM SERGİLERİ

Yukarıda da değinildiği gibi sergilenecek ürünlerin kapsamına resimlerin de dahil edilmesi ve resimlerin sergilenmesi sergi yapısında ayrı bir alan ayrılması evrensel sergi uygulamalarıyla örtüşen bir yaklaşım sunar. Sergi yapısının ana cephesi tarafındaki küçük salonu güzel sanat sergileri için özel olarak ayrılmıştır. Yine evrensel sergi uygulamalarında da olduğu gibi sergilenecek ürünler için bir sınıflandırma sistemi oluşturulmuş ve resimler de bu sınıflara dahil edilmiştir. Sergilenen ürünler için oluşturulan 13 sınıf arasında 12. sınıfta; askeri ve sivil mimari çizim ve modeller, 13. sınıfta ise metal ve ahşap üzerine yazı, çizim, boyama ve gravür, fotoğrafçılık, baskı, matbaa, kitaplar ve ciltçilik ürünlerine yer verilmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 5). Sergide yer almak üzere güzel sanat erbabının eser hazırlamalarını teminen ilanlar da yayınlanmıştır (26 Cemazeyilâhir 1279 (19 Aralık 1862) tarihli Tercüman-ı Ahval'den akt. Cezar, 1971, s. 383).

Empire ottoman. Coup d'œil général sur l'Exposition nationale à Constantinople adıyla basılan sergi yayını, sergilenen resimler hakkında bilgi veren önemli bir dönem kaynağıdır. Söz konusu yayın, sergiye resim alanında ülke dışından katılım olduğuna dair herhangi bir veri içermemektedir. Dolayısıyla Sergi-i Umumi bu açıdan Osmanlı'nın evrensel sergi deneyimlerinden farklılık göstermektedir. Yukarıda da değinildiği üzere ilk aşamada ülke dışı katılıma açık olmayan sergide, daha sonra Avrupa'dan getirilecek alet, makine ve mamuller de kapsama alınmıştır. Yabancı katılımın bu ürünlerle sınırlı olduğu ve güzel sanat eserlerini içermediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı evrensel sergilerdeki resim sergilerinden farklı olarak, 1863 İstanbul sergisinde başka ülkelerin resim sergilemediği ve sadece Osmanlı'nın resim sergilediği görülmektedir. Ayrıca İmparatorluk topraklarında düzenlenmesi nedeniyle resim sergileri, Osmanlı coğrafyasındaki ziyaretçilerin algısına evrensel sergilerde olduğundan daha açık olmuştur.

Sonuç olarak, Sergi-i Umumi'deki resim sergilerinde evrensel sergi modelinden ilham alınan uygulamalar var olmakla birlikte, evrensel sergilerden ayrılan unsurlar da bulunmaktadır. Sergi-i Umumi'deki resim sergisini gezen ziyaretçiler sadece Osmanlı

tarafından sergilenen eserleri görmüşlerdir. Ülke içinden gelen ziyaretçilerin erişiminin evrensel sergilere göre daha kolay olması nedeniyle serginin evrensel sergilerdekinden farklı bir izleyici kitlesine sahip olduğu görülmektedir.

Sergi-i Umumi'deki resim sergileri ile ilgili bilgi ve yorumlar içeren *Empire ottoman. Coup d'œil général sur l'Exposition nationale à Constantinople* adlı yayın, sergilenen resimleri sayıca yeterli bulmasa da resimlerin niteliksel olarak sahip oldukları özelliklerin gerçek değerlerini gösterdiğini belirtmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 29). Yayın ayrıca, sergilenen diğer ürünlerde olduğu gibi güzel sanat alanındaki eserlerin, İmparatorluğun çeşitli halklarının “Osmanlı yönetiminin medenileştirici vizyonuna” yaptıkları gayretli katkısını gösterdiğini vurgulamıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 180). Yayının, sergiyi modernleşen Osmanlı imajı ile bağlantılandırması ve güzel sanat sergilerini İmparatorluğun modernleşen vizyonunun tamamlayıcı bir parçası olarak görmesi, sergideki Osmanlı temsilinin anlaşılması bakımından anlamlı bir veri sunmaktadır.

Sergi ile ilgili haberler aktaran bir başka dönem yayını *Mecmua-i Fünun*'dur. Burada Münif Efendi tarafından kaleme alınan yazı, Mekteb-i Harbiye-i Şahane öğrencileri tarafından yapılmış tabloların sergilendiği bilgisini aktarır. Dergideki yazıda şu ifadelere yer verilmiştir: “Bizde resim sanatı henüz hâl-i tufûliyyette ise de ekserisi Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne şâkirdânının i'mâl-gerdesi bulunan müteaddid levhalar şâyân-ı tahsîn olup Memâlik-i Mahrûsa'da işbu sanat-ı nefîsede dahi kesb-i kemâle müsta'id zevâtın noksan olmadığını ispata kâfidir.” (Sağlam, 2004, s. 155).¹⁰⁰ Böylece Münif Efendi'ye göre Osmanlı'da resim sanatı “hâl-i tufûliyyette” yani çocukluk (gelişiminin erken) evresinde olsa da Mekteb-i Harbiye-i Şahane öğrencileri tarafından yapılarak sergide yer bulan tablolar, güzel sanatlar dalında yetkinleşmeye yetenekli insanların varlığını göstermektedir. Osmanlı'nın modernleşme sürecinin parçası olan İmparatorluk okullarından öğrenciler 1851 Londra evrensel sergisinden sonra bu sergide de eser sergilemişlerdir.

¹⁰⁰ 1279 yılı Mecmûa-i Fünûn'un 9. sayısının 362-367. sayfalarında Münif Efendi'nin “Sergi-i Umûmî-i Osmani'nin Vukû-ı Güşâdı” başlığıyla yayınlanan yazısının transkripsiyonudur.

Mecmua-i Fünun'da yalnızca askeri okul öğrencilerine ait tablolardan bahsedilmiş olsa da *Empire ottoman. Coup d'œil général sur l'Exposition nationale à Constantinople*'dan, sergiye askeri okul öğrencileri haricinde katılan sanatçılar ve eserleri olduğu hakkında bilgi edinilmektedir. Münif Efendi'nin, henüz erken evresinde olduğunu belirttiği Osmanlı resminin gelişimi için çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu Mekteb-i Harbiye öğrencilerine umut bağlaması, bu öğrencilere İmparatorluğun modernleşme perspektifi içinde sanatsal ve kültürel ilerlemenin itici gücü olarak yaptığı atıf bakımından önemlidir.

Mekteb-i Harbiye öğrencileri haricinde Sergi-i Umumi'ye katılan diğer sanatçıların tümü gayrimüslim veya yabancı ressamlardır. Semra Germaner, sergi binasında güzel sanatlara bir yer ayrılmış olmasının, bu alanda Osmanlı'da bir birikim olduğuna dair gösterge olduğunu belirtmiştir (Germaner, 1991, s. 291). Bu dönemde gayrimüslim ve yabancı sanatçıların özellikle başkentin Pera semtinde gözlemlenen sanatsal hareketlilik içerisindeki konumları göz ardı edilemez. Bu anlamda, Osmanlı resim sanatına katkıda bulunan söz konusu sanatçıların Sergi-i Umumi'deki resim sergilerinde de ağırlıklı şekilde yer buldukları görülmektedir.

Empire ottoman. Coup d'œil général sur l'Exposition nationale à Constantinople'da aktarılan bilgilere göre sergide yer alan sanatçılardan biri Amadeo Preziosi (1816-1882)'dir. Yayında, sanatçıya ait iki suluboya çalışma, dikkat çekici ve övgüye değer bulunmuştur. Preziosi'nin, sergilenen resimlerinden biri, İstanbul'dan bir kahvehaneyi betimlediği *Kahvehane* adlı çalışmasıdır. Resim, tonlarının zenginliği ve gerçekçi ifadesiyle dikkat çekmiştir. Kitapta Preziosi'nin eseri detaylı olarak betimlenmiştir. Buna göre eserde ön planda, beyaz sakallı ve sarıklı yaşlı bir Türk figürü enerjik, teni bronzlaşmış ve sağlam yapılı genç bir adamın yanında oturmakta ve sakin bir şekilde nargile içmektedirler. Yeşil bir sarmaşığın gölgesinde olmalarına karşın Doğu'nun sıcak güneşi, üzerlerine amber renginde ışığını yaymaktadır¹⁰¹ (Empire Ottoman, 1863, s. 29).

¹⁰¹ Germaner ve İnankur, İstanbul'a gelerek buradaki yaşamı deneyimleyen oryantalist Batılı sanatçıların, ışık ve renk konularında Batı resim okullarının formüllerinin dışına çıkarak yeni bir bakış açısı kazandıklarını ileri sürmüştür (Germaner ve İnankur, 2002, s. 39-40).

Yaşadığı dönemde İstanbul'un canlı kamusal mekanlarını betimlemek açısından oldukça üretken bir ressam olan Preziosi'nin günümüzde Victoria and Albert Museum koleksiyonundaki *Türk Kahvehanesi* adlı eseri sanatçının kahvehane ortamına dair gündelik yaşam gözlemlerini resim yoluyla nasıl aktardığına bir örnektir (Görsel 77). *Kahvehane* adlı tabloda betimlendiği ifade edilen nargile içen figürlerin benzerlerine *Türk Kahvehanesi*'nde de yer verilmiştir. Bununla birlikte, figürler bir sarmaşık gölgesinde oturmamakta, kahvehane içerisinde bulunmaktadır. Nargile içen figürlerin haricinde saz çalan, müzik dinleyen ve birbirleriyle sohbet halinde olan figürler ayrı gruplar halinde yerleştirilmiştir. Resim, başkentte erkeklerin iletişim ortamlarından biri olarak kahvehanenin sosyal işlevine dair fikir vermektedir.



Görsel 77: Amadeo Preziosi, *Türk Kahvehanesi*

1854, 40,7 x 58,8 cm, Suluboya, Victoria and Albert Museum Koleksiyonu

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O148085/a-turkish-coffee-house-constantinople-watercolour-preziosi-alloysius> Erişim tarihi: 03.12.2025.

Preziosi'nin sergide yer alan bir diğer suluboya çalışması ise *Le Surre* (Surre Alayı) adını taşımaktadır. Resim, sultanın her yıl kutsal topraklara gönderdiği hediyeleri taşıyacak olan Surre Alayı'nın bir betimidir. *Empire ottoman. Coup d'œil général sur l'Exposition nationale à Constantinople* adlı yayında aktarıldığına göre Surre Alayı'nın İstanbul'dan çıkışını betimleyen resimde dar ve kıvrımlı bir yoldan geçen yükle yüklenmiş develer, her yaş ve cinsiyetten oluşan ve yolları tıkayan bir insan kalabalığının önünde durmaktadır. “Evlerin dışarıya açılan kısımlarında, kapılarda, pencerelerde büyüleyici bir kadın izleyici grubu ise canlı çiçeklere benzeyen rengarenk ferace örtülü

yaşmaklarının altında parıldayan gözlerle sokaktan geçenleri bakışlarıyla süzmektedir.”
(*Empire Ottoman*, 1863, s. 29; Yazıcı, 2010, s. 134).



Görsel 78: Amadeo Preziosi'nin *Surre Alayı* Adlı Çalışmasının Basılı Versiyonu
Kaynak: *Le Monde Illustré*, 8 Nisan 1865, s. 216-217.

Preziosi'nin 1863 yılı sergisinde yer alan *Surre Alayı* adlı suluboya resmi 1865 yılında *Le Monde Illustré*'de yayınlanan *Surre Alayı* adlı çizim ile bağlantılı görünmektedir (Görsel 78). Gazete, çizimin Preziosi tarafından gazeteye gönderilen croquis (eskiz) yardımıyla oluşturulduğunu belirtmiştir (*Le Monde Illustré*, 8 Nisan 1865, s. 216-217). 19. yüzyılda Osmanlı'da yaşayan ve daha çok oryantalist temalı eserler üreten yabancı sanatçılardan bazılarının, padişahların Bab-ı Âli'yi ziyaretleri, Cuma selamlıklarına katılmaları, cenaze alayları, saray düğünleri ve şenlikleri gibi Avrupa gazetelerinin ilgisini çeken olayların çizimlerini yaparak basılmak üzere gönderdikleri bilinmektedir. Montani, Fabius Brest (1823-1900), Alberto Pasini (1826-1899), Henri Pierre Blanchard (1805-1873) gibi bu şekilde desinatör ressamlık yapan sanatçılar arasında Preziosi de bulunmaktadır. Osmanlı başkentine dair önemli havadislerin merak konusu olduğunu ve görsel olarak desteklenerek sunulduğunu gösteren bu gazete çizimlerinin, Avrupa kamuoyunda oryantalist ilgiyi sıcak tuttuğu ve pekiştirdiği görülür (Germaner ve İnankur, 2002, s. 51-56).

Sergide yer alan bir diğer eser, sergi binasının Daire-i Hümayun adlı birimini tasarlayan Montani'ye ait *Berber Dükkanı* isimli tablodur. *Empire ottoman. Coup d'œil général sur l'Exposition nationale à Constantinople*'de aktarıldığına göre resimde, etrafını saran insanlara karşın büyük bir soğukkanlılıkla müşterisini tıraş etmekte olan bir berber betimlenmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 30). Söz konusu resim, Preziosi'nin *Kahvehane* tablosu gibi İstanbul gündelik yaşamından bir kesit sunmuştur.

Victor Marie de Launay (1822/1823- ?) adlı sanatçı ise sergiye *Karadağ Seferi* ve *Başıbozuk* adlı suluboya tabloları ile katılmıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 30). Launay'a ait her iki eser de, isimlerinden anlaşıldığı kadarıyla Osmanlı'nın askeri gücüne dair temalar içermektedir.

Osmanlı, 1852 yılından itibaren Karadağ'da yerel ayaklanmalara karşı mücadele vermiştir (Armaoğlu, 2021, s. 283). Karadağ ile savaşlar, 1862 yılı Ağustos'unda Osmanlı kuvvetlerinin zaferiyle sonuçlanmıştır (Armaoğlu, 2021, s. 285). Bu savaş, Osmanlı'nın bölgedeki askeri gücünü ve otoritesini göstermesi açısından önemlidir. Sanatçı, serginin düzenlendiği yıl güncelliğini koruyan bir zaferi konu alan eseriyle Osmanlı'nın askeri güç anlatısına katkıda bulunmuştur. Başlıbozuklar ise Osmanlı'nın düzenli askeri birliklerine dahil olmamakla birlikte gerekli olduklarında yararlanılan, teçhizatları ve komuta kademeleri ayrı olan kuvvetlerdir (Özcan, 1992, s. 130). Bu anlamda bir başlıbozuk tasviri, Osmanlı askeri kuvvetine dair bir imge yaratmaktadır. Ayrıca özgün ve renkli kıyafetleriyle bir başlıbozğun görsel temsilinin yaratacağı egzotizm ve yerellik etkisini de dikkate almak gereklidir.

Sergide yer alan askerlik temalı bir başka çalışma İstanbul'da yaşayan İtalyan sanatçı olan Jean (Giovanni) Brindesi (1826-1888)'nin silah ve yeniçeri kostümleri çizimlerini içerir koleksiyonudur. *Elbise-i Atika- Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople* adlı 22 adet levhadan oluşan ve kıyafet çizimleri içeren albümünün 1856 yılında taşbaskısı yapılmıştır (Görsel 79). Dolayısıyla sanatçı, 1863 yılı sergisine katıldığı kostüm çizimlerinde bu albümün içerdiği çizimlere dair deneyiminden yararlanmış olmalıdır. Brindesi'nin sergide ayrıca *İstanbul Manzarası*, *Babouche (Pabuç) Pazarı*, *Tophane Camii'nin Avlusu*, *Boğaz'ın Bir Görünümü* ve *Bursa'da Ramazan Akşamı*

Batmakta Olan Güneş Manzarası isimli beş adet suluboya eseri sergilenmiştir (Arda Onar, 2025, s. 412; Empire Ottoman, 1863, s. 30).



Görsel 79: Jean Brindesi, *Elbise-i Atika- Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople*¹⁰²
Kaynak: https://archive.org/details/gri_33125015018647/page/n6/mode/1up
Erişim tarihi: 25.08.2025.

Oummet adlı Ermeni sanatçıya ait olduğu belirtilen yağlı boya tablo, isminden anlaşıldığı kadarıyla kendisini gelecekte sanayileşmiş büyük ülkeler arasında gören Osmanlı'nın bu ilerleme yolunda kararlılıkla devam ettiğine dair bir anlatı sunmaktadır. Sergiye *İlerleme Arabasında Geleceği Fethetilen Türkiye* adlı eseriyle katılmış olan sanatçının tam ismi sergi yayınında yer almamıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 30). Bununla birlikte aynı dönemde İstanbul'da resim çalışmaları yaptığı bilinen Hovhannes Umed Behzad (1809-1874) adlı sanatçının adıyla benzerlik taşıdığından, bu sanatçı ile aynı kişi olabileceği tarafımızca değerlendirilmiştir.

Garo Kürkman, Ermeni asıllı Hovhannes Umed Behzad'ın Sultan Abdülaziz'in saray ressamlığını yaptığını ve savaş temalı eserler ürettiğini belirtmiştir (Kürkman, 2004, s.

¹⁰² Yayında sayfa numaraları bulunmadığından sayfa numarası belirtilememiştir.

226-228). Ayrıca Reşad Ekrem Koçu (1905–1975) tarafından aktarılan bilgilere göre, Behzad ya da Beyzad olarak bilinen Ohannes Umed, Ermeni asıllı bir ressam olup İstanbul doğumludur. Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde saray ressamlığı yapmıştır (Koçu, 1961, s. 2391-2392). Pamukciyan’a göre; kendisine resim hocalığı yapmış olan Markar Kürkcüyan’ın ailesine ait köşkün tavan ve duvarlarını resimlemiş olan Umed, ayrıca Çırağan Sarayı, Gökusu Kasrı ve Dolmabahçe Sarayı’na tavan ve duvar resimleri de çizmiştir. Pamukciyan sanatçının çok sayıda kiliseye yaptığı dini temalı resimlerinin yanı sıra suluboya resimlerinin de bulunduğunu belirtmiştir (Pamukciyan, 2003, s. 128-129).

Sergide eser sergileyen tek kadın sanatçı Iphigénie Dupont-Zipcy’dir.¹⁰³ Sanatçının yağlı boya bir portre ile katıldığı bilgisi mevcut olup eserinin isim bilgisine rastlanmamıştır. Sergide sanatçının eşi Émile Dupont (1820-1885)’a ait eserler de yer almıştır. *Empire Ottoman. Coup d’oeil general sur l’Exposition nationale a Constantinople*’de belirtildiğine göre sanatçı ve eşi yakın zamanlarda Smyrna (İzmir)’dan başkente gelmiştir. Yayında sanatçı ve sergideki portresi takdir görmüştür:

Madame Dupont’tan (doğum adıyla Iphigénie Zipcy) sadece bir tane yağlı boya portresi gördük, ancak bu eser, rengin genel uyumu ve ifadenin soyluluğu bakımından dikkat çekicidir. Bu nitelikler, çizimin doğruluğu ile birleştiğinde, bu genç hanımın fırçasından çıkan portrelerin olağanüstü bir yere konmasını sağlamalıdır. Bu yüzden, varışından kısa bir süre sonra bile İstanbul toplumundan birçok kişinin, sanatçıyı kendi portrelerini yaptırmak için istemiş olmalarına şaşırmıyoruz. Başkentimizde, resim sanatını bu kadar seçkin bir şekilde icra eden yegane bir Levanten kökenli hanımın bulunması, harem için büyük bir şans olacaktır (Empire Ottoman, 1863, s. 157).

Buradan anlaşıldığı kadarıyla İzmir’den eşiyle birlikte İstanbul’a gelen sanatçı, özellikle portreleriyle İstanbul’da dikkat çekmiş olup başkentin sosyal camiasında yer edinen kişilerin portrelerini yapmak üzere siparişler almaya başlamıştır.¹⁰⁴

¹⁰³ Iphigénie Zipcy Bornova’da yaşayan Zipcy ailesinin bir mensubudur. Babası Pierre Joseph Zipcy (1814-1874), İzmir’de Napoli Krallığı’nın konsüllüğünü yürütmesinin yanı sıra ticaretle iştigal etmiştir. İtalyanların burada yerleşik bir Ermeni Katolik aile mensubunu konsolos olarak görevlendirmeleri, Pierre Joseph Zipcy’nin ticari ve yerel bağlantılarından faydalanılmak istendiğini göstermektedir. Diğer yandan, dönem basınına yansıyan bazı haberler Zipcy ailesinin sosyo-ekonomik bakımdan varlıklı bir yaşam sürdüğüne işaret etmektedir (Colonial Times, 17 Kasım 1856, s. 2; The Tiverton Gazette, East Devon Herald, 30 Ocak 1872, s. 3).

¹⁰⁴ Sanatçılar 1862 yılında İzmir Bornova’da evlenmişlerdir (Alfonsi, 2011. <https://www.lesamisdulouxor.fr/>)

Genç Kız Portresi adlı pastel çalışma ile sergiye katılan Émile Dupont'un da portre çalışmaları bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak dönemin dini hassasiyetleri ve Müslüman kadınların sosyal düzen içerisindeki konumları düşünüldüğünde, bir erkek sanatçı tarafından yapılarak geniş katılımlı bir sergide sergilenen portrenin bir Müslüman kadına ait olamayacağı açıktır. Émile Dupont ayrıca, Launay'ın sergiye katıldığı ve Karadağ Seferi'ni konu alan tablosuyla aynı temada bir eser ile sergiye katılım göstermiştir. Sanatçı, *Karadağ Seferi'nden Evine Dönen Zeybek* adlı yağlı boya tablosunun yanı sıra Küçük Asya sakinlerinin farklı tiplerini betimleyen çizimleri ile sergiye katılmıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 157).

Emile Dupont-Zipcy 1860'ların sonlarından itibaren Paris Salon sergilerine katılmıştır (Benezit, 1913, s. 173). Iphigénie Dupont-Zipcy bu tarihlerde eşiyle birlikte Paris'te yaşıyor olmalıdır. Öte yandan, Iphigénie Dupont-Zipcy'nin günümüze ulaşan eserlerinin varlığı, Paris'te sanatsal üretimlerini sürdürdüğünü göstermektedir. Bu resimlerden biri, bugün Fransa'da Versay Sarayı Koleksiyonu'nda bulunan *Jules Michelet'in Portresi*'dir. Tablo, Fransız ressam Thomas Couture (1815-1879) tarafından üretilen tablonun özgün kompozisyonuna dayalı olarak Iphigénie Dupont-Zipcy tarafından yapılmış bir kopyasıdır (Görsel 80). Fransa Ulusal Arşivleri bünyesinde tarih bölümünün başkanlığı ile Collège de France'ta profesörlük görevini birlikte yürüten tarihçi Jules Michelet (1798–1874), devlet ve kiliseye karşı entelektüel özerklik için mücadele yürüten Fransız elitlerindendir. Michelet'in kitaplarla çevrili çalışma odası içerisindeki betimi, entelektüel bir kimlik vurgusu yapmıştır (Denoël, C., 2016. <https://histoire-image.org/etudes/michelet-histoire-romantique> Erişim tarihi: 06.01.2026). Ressama ait bir tablonun Fransa devleti tarafından temin edilerek ulusal bir koleksiyona dahil edilmesi, sanatçıya atfedilen değeri gösterdiği gibi sanatsal yeteneğine dair bir kabul anlamını da taşımaktadır.

Erişim tarihi: 21.03.2025; L'indicateur des mariages, 1862, s. 3). *Les Amis du Louxor* (Lüksor'un Dostları) adlı derneğe ait internet sitesinde açık erişimdeki yazıyı kaleme alan Michèle Alfonsi'den 15.04.2026 ve 20.04.2026 tarihli e-postalar ile teyit alınmıştır.



Görsel 80: Iphigénie Dupont-Zipcy, *Jules Michelet'in Portresi*
1875-1900, 179,5 x 127,5 cm, TÜYB, Versailles Sarayı Koleksiyonu
Kaynak: <https://collections.chateauversailles.fr/>
Erişim tarihi: 21.03.2025.

Sanatçının amcası Pera gayrimüslim burjuvazi çevresinden André Zipcy İstanbul'da Fransızca yayımlanan *La Turquie* ve *l'Orient* adlı gazetelerin sahibidir (Alfonsi, 2011, <https://www.lesamisdulouxor.fr/> Erişim tarihi: 21.03.2025; *Annuaire de la presse française*, 1890, s. 863; *Revue D'Orient*, 13 Ağustos 1895, s. 255). Iphigénie Dupont-Zipcy'nin, İstanbul'da kamuoyuna yön veren ve başkent sanat ortamını aktif olarak takip eden iki etkin gazetenin sahibi ve yöneticisi André Zipcy ile olan ailevi bağı, dönemin Pera bölgesinin hareketli sanat ve kültür çevrelerinde sosyal ilişkiler edinmesini kolaylaştırmış olmalıdır.

Iphigénie Zipcy, Sergi-i Umumi haricinde, 1867 Paris ve 1889 Paris sergilerine de katılmıştır. Sanatçının, uluslararası tanınırlık ve görünürlük bakımından önemli üç sergiye katılması, özellikle saray çevresi veya üst düzey bürokrasi çevrelerinde adı duyulmuş bir sanatçı olduğuna dair gösterge oluşturmaktadır. Yetenekli bir kadın portre ressamı olması dolayısıyla "haremler için bir şans" olarak yorumlanan sanatçı, İstanbul'un seçkin kişileri ile irtibat kurmasını sağlayacak portre siparişleri almış olmalıdır (*Empire Ottoman*, 1863, s. 157).

Sergi-i Umumi'ye katılan sanatçılardan bir diğeri Paul Chachian'dır. *Empire Ottoman. Coup d'oeil general sur l'Exposition nationale a Constantinople*'de genç bir Ermeni sanatçısı olduğu belirtilen ressamın, dönem kaynaklarında adına rastlanılan Bogos Şaşıyan (1841-1900) adlı ressam olabileceği tarafımızca değerlendirilmiştir.¹⁰⁵ Sergilenen mitolojik temalı eserinde, Yunan mitolojisindeki Odysseia (Ulysses) ve arkadaşlarının, kör ettikleri tek gözlü dev Cyclope tarafından kovalanarak kaçışları betimlenmiştir. Sergi yayınında bu eser, renk kullanımı ve yansıttığı gerçekçi etkiyle oldukça çarpıcı bulunmuştur (Empire Ottoman, 1863, s. 157).

Ailesinde saray hekimliği yapmış başarılı doktorlar bulunan Bogos Şaşıyan, Venedik'te bir Ermeni Katolik okulunda hukuk eğitimi almıştır. Eğitimi sonrasında İstanbul'da Bab-ı Âli'ye bağlı Tercüme Odası'nda bürokratik kariyerine başlayan Şaşıyan, Üsküdar Ceza Mahkemesi ve Şura-yı Devlet gibi resmî kurumlarda da çalışmıştır. 1873 Viyana sergisi kapsamında *Usul-i Mimari-i Osmani* adlı kitabın hazırlanması için oluşturulan ekibin içerisinde Şaşıyan da yer almış ve kitaptaki mimari dekoratif öğelere ait çizimlerin bir kısmını hazırlamıştır (Ersoy, 2015, s. 124-125). 1880 ve 1881 yıllarındaki Elifba Kulübü sergilerine katılan isimler arasında adı geçen sanatçı için Cezar, dönemin tanınmış ressamlarından birisi olduğunu belirtmektedir (Cezar, 1971, s. 408).

Empire Ottoman. Coup d'oeil general sur l'Exposition nationale a Constantinople'de belirtildiğine göre, sergiye katılan sanatçılardan Alfred Calayassy'nin, *Çingeneler* adlı tablosu, Fransız ressam Alexander Antigna (1817-1878)'ya ait tablonun el ile yapılmış bir kopyasıdır (Empire Ottoman, 1863, s. 157). Sanatçı ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Sonuç olarak, tez kapsamında yapılan araştırmalar çerçevesinde sergiye katılan sanatçılar arasında Müslüman, gayri müslim ve yabancı sanatçıların bulunduğu tespit edilmiştir. Müslüman sanatçılar askeri okul öğrencileri olup Oummet, Iphygénie Dupont-Zipcy ve Paul Chachian Osmanlı tebaası Ermeni sanatçılardır. Preziosi, Montani, Launay, Brindesi ve Émile Dupont ise Avrupalı sanatçılardır.

¹⁰⁵ Ermenice Bogos adının Fransızca'daki kullanımı Paul'dür. <https://www.nisanyanadlar.com/isim/Bogos> Erişim tarihi: 08.10.2025. Chachian ve Şaşıyan kelimeleri fonetik olarak oldukça birbirine yakındır. Chachian, Ermenice Şaşıyan'ın Fransızca'daki kullanımı olmalıdır.

Sergilenen eserler isimleri dikkate alınarak tematik olarak incelendiğinde; ağırlıklı olarak manzaraların, Osmanlı kent mimarisine dahil yapı ve mekanların, başkent yaşamına ait sahnelerin, kostüm çizimlerinin olduğu görülmektedir. Söz konusu temalar, özellikle İstanbul'a gezmeye gelen yabancıların ilgisini çektiği için başkentte üretim gerçekleştiren sanatçıların üretim repertuarlarına dahil olmuştur. Konusunu Osmanlı'dan alan bu eserler sanatçıların gözlemlerine dayanan ve üretildikleri dönemlere ait görsel belgelerdir. Aynı zamanda hayal gücünü harekete geçirici etkileriyle Doğu egzotizmini barındırmışlardır (İnankur, 2008, s. 11, 16; Renda, 2008, s. 22).

4. BÖLÜM DEĞERLENDİRME

Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilerde Resimlerle Temsili (1851-1910) başlıklı tez kapsamında Osmanlı İmparatorluğu'nun resim gönderdiği tespit edilen 1851 Londra Büyük Sergisi ile 1910 Brüksel Evrensel Sergisi arasındaki dönemde evrensel sergilerde yer alan resim sergileri Osmanlı temsili bağlamında incelenmiş ve bu temsilde Osmanlı'nın hangi görünümlemlerle öne çıktığı belirlenmiştir.

Araştırma sürecinin başlangıç aşamasında; Osmanlı İmparatorluğu'nun hangi evrensel sergilerde resim sergilediğine, bu sergilere hangi sanatçıların, hangi eserler ile katıldıklarına, resim sergileri ve resim sergileri dışındaki başka sergileme örneklerinin Osmanlı temsili bağlamında nasıl bir Osmanlı görünümü sunduğuna ilişkin sorular belirlenmiştir. Bu bölümde araştırmalar kapsamında tespit edilen bulgulara ilişkin değerlendirmelere yer verilecek, bu doğrultuda araştırma sorularına yanıt aranacaktır.

Sergilere katılan sanatçılar ve eserleri ile ilgili ulaşılan bulgular; sanatçı ve eser sayıları, eserlerin konuları, teknik özellikleri, eserlerin günümüzdeki durumları, sanatçıların kimlikleri, sergilere katılan kadın sanatçılar ve sanatçıların öznel koşulları başlıkları altında değerlendirilecektir. Bu bölümde ayrıca, dönemin sanat ortamının evrensel sergi katılımlarına yansıyan yönleri ele alınacak, evrensel sergilerdeki resim sergileri ve diğer sergileme uygulamaları, Osmanlı temsili bağlamında değerlendirilecektir.

Tezde ele alındığı üzere; yürütülen araştırmalar sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun, 1851 Londra Büyük Sergisi, 1855 Paris Evrensel Sergisi, 1862 Londra Uluslararası Sergisi, 1867 Paris Evrensel Sergisi, 1873 Viyana Evrensel Sergisi, 1876 Philadelphia Uluslararası Sergisi, 1893 Chicago Dünya Kolomb Sergisi, 1900 Paris Evrensel Sergisi ve 1910 Brüksel Evrensel Sergisi olmak üzere dokuz adet evrensel sergiye resim örnekleriyle katıldığı tespit edilmiştir. Osmanlı ayrıca 1889 Paris Evrensel Sergisi'ne bireysel şekilde dahil olan sanatçılara destek sağlayarak gayri resmî bir katılım gerçekleştirmiştir.

Diğer yandan, bir evrensel sergi olmamakla birlikte Osmanlı İmparatorluğu topraklarında açılan 1863 İstanbul Genel Sergisi de tez kapsamında incelenmiştir. Avrupa'daki evrensel sergilerden ilham alınarak düzenlenen söz konusu sergi, evrensel sergiler ile benzerlik ve farklılıkları üzerinden değerlendirilerek İmparatorluğun sergileme pratiklerinin oluşturduğu temsile ilişkin daha geniş bir çerçeve oluşturulması amacıyla teze dahil edilmiştir. Bu nedenle 1863 İstanbul sergisi bu bölüm kapsamındaki değerlendirmelerin tamamında dikkate alınacaktır. Ancak yapılacak değerlendirmelerin daha anlaşılır olması açısından, öncelikle söz konusu serginin evrensel sergiler ile benzerlikleri ve farklılıkları açıklanacak ve bu benzerlik ve farklılıkların Osmanlı temsili bağlamındaki yansımaları ortaya konulacaktır.

4.1. EVRENSEL SERGİLER İLE BENZERLİKLERİ VE FARKLILIKLARI BAĞLAMINDA 1863 İSTANBUL GENEL SERGİSİ

Tezin üçüncü bölümünde detaylandırıldığı üzere; İmparatorluğun daha önceki evrensel sergi katılımlarından edinilen deneyimlerin de katkısıyla düzenlenen 1863 İstanbul sergisi, sergilenecek ürünler için bir sınıflandırma sistemi oluşturulması, sergi komisyonlarının kurulması, jüri oluşturulması ve ödül dağıtılması, özel bir sergi yapısının inşası başta olmak üzere kendinden önceki evrensel sergi uygulamalarını örnek almıştır. Sergi komisyonu üyelerinden bazılarının daha önceki evrensel sergilerde görev alan kişiler olması da bu deneyimin aktarılmasında yarar sağlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ülke içerisinde düzenlediği bir sergide Avrupa'lı ülkelere gerçekleştirilen evrensel sergi uygulamalarını model alması, kendisini modern dünya ile benzerliği üzerinden konumlandırması bakımından önem taşımaktadır.

Sergi-i Umumi, aynı zamanda Osmanlı'nın daha sonra katıldığı evrensel sergiler açısından da dikkate değer bir birikim oluşturmuştur. Bu anlamda İmparatorluğun katıldığı evrensel sergiler ile bağlantılıdır.

Bu sergi, bir evrensel sergi organizasyonu değildir. Önceliği, Osmanlı ürünlerinin ülke içinde sergilenmesidir. Öte yandan, söz konusu sergi yabancı katılım ve ziyaretçilere açık

bir sergi olup ulusal ölçeğin sınırlarını aşan bir boyutu bulunmaktadır. Sergide Osmanlı ürünleri haricinde yabancı ürünlerin sergilenmesi için ek bir bina yapılmış ve İngiltere, Fransa ve Avusturya-Macaristan sergiye makine, alet ve mamul ürünler göndermiştir (23 Şevval 1279 813 Nisan 1863) tarihli Tercüman-ı Ahval ve 9 Şevval 1279 (30 Mart 1863) tarihli Ceride-i Havadis'den akt. Önsoy, 1983, s. 230-231).

Yurt içinden sergiyi gezenler olduğu gibi yabancı ziyaretçilerin de sergiyi gezdikleri bilinmektedir (22 Şevval 1279 (12 Nisan 1863) tarihli Ceride-i Havadis, 1 Zilkade 1279 (20 Nisan 1863) tarihli Ceride-i Havadis, 8 Zilkade 1279 (27 Nisan 1863) tarihli Ceride-i Havadis, 23 Şevval 1279 (13 Nisan 1863) tarihli Tercüman-ı Ahval ve 27 Şevval 1279 (17 Nisan 1863) tarihli Tercüman-ı Ahval'den akt. Önsoy, 1983, s. 233). Ayrıca, Avrupa basınında sergi ile ilgili haberler yayınlandığı görülmektedir (Le Constitutionnel, 2 Mart 1863, s. 1; Le Monde Illustré, 4 Nisan 1863, s. 215). Sergiyi görmeye gelen yabancı ziyaretçiler ve yabancı basında yayınlanan haberler, Sergi-i Umumi'nin ülke dışında ilgi uyandırdığını ve Osmanlı'nın uluslararası alandaki görünürlüğüne etkide bulunduğunu göstermektedir.

Çıkış noktası itibariyle bir tarım ve sanayi sergisi olan Sergi-i Umumi'de resimler de ürün sınıflandırma sistemine dahil edilmiş ve resim sergisi için sergi yapısı içinde özel bir alan ayrılmıştır (Empire Ottoman, 1863, s. 5, 29). Sergi-i Umumi'de, tarım ve sanayi ürünleri, makineler ve zanaat üretimlerine ait sergiler ile resim sergilerinin aynı sergi organizasyonu dahilinde bulunması, evrensel sergi modelinin Osmanlı tarafından benimsendiğine dair bir gösterge oluşturmaktadır.

Bu bakış açısı özellikle 1855 Paris Sergisi'nde belirginleşmektedir. Buna göre, sanayi ve teknik alanların yanı sıra güzel sanatlar da modernleşme ve ilerlemenin önemli bir bileşeni olarak görülmektedir. Evrensel sergilerde benimsenen bu yaklaşım, Sergi-i Umumi'de resim sanatının İmparatorluğun değişim ve yenileşmesini görünür kılan bir temsil aracı olarak değerlendirilmesine yansımıştır. Osmanlı İmparatorluğu da katıldığı evrensel sergilerde resim sergilerine yer vererek güzel sanatları modernleşme ve ilerlemenin bir göstergesi olarak sunmuştur. Bu doğrultuda, sanayi ve güzel sanatları aynı sergi bünyesinde bir araya getiren Sergi-i Umumi'nin resim sergileri, Osmanlı temsili

bağlamında değerlendirildiğinde, modernleşen ve yenileşen bir Osmanlı görünümü ortaya koymaktadır.

Resimlerin belirli bir mekanda düzenli bir biçimde ve genel sergi organizasyonu kuralları dikkate alınarak sergilendiği Sergi-i Umumi, resim sergileme pratiklerinin henüz yeni yeni ortaya çıktığı Osmanlı'da, geniş bir ziyaretçi kitlesine ulaşarak ilgi çekici ve etkin bir sergileme gerçekleştirmiştir. Sergi-i Umumi'de sergilenen ürünler için oluşturulan sınıflandırma sistemi, evrensel sergilere benzer bir şekilde; ürünlerin sergi yapısına taşınması, yerleştirilmesi, kayıt altına alınması ve düzenlenmesi açısından organizasyonel kolaylıklar sağlamıştır. Sergilenen resimler de bu sınıflandırma sistemine dahil olmuştur (Empire Ottoman, 1863, s. 5). Ülke içinden sanatçıların eserlerini bir sergi mekanında ve planlı bir organizasyon yaklaşımıyla bir araya getirerek yüz binlerce ziyaretçiye sunan Sergi-i Umumi, Osmanlı'nın ilk geniş kapsamlı sergi pratiklerinden biri olmuştur. Bu anlamda, özellikle evrensel sergi organizasyonlarına katılma imkanı bulamayan ülke içindeki ziyaretçiler açısından farklı ve ilgi çekici bir deneyim sunmuştur. İmparatorlukta resim sanatının daha görünür hale gelmesini sağlayan sergi, bu açıdan da, Osmanlı temsilinin modernleşme ve yenileşme yönünde güçlenmesine katkıda bulunmuştur.

Sergi-i Umumi'nin evrensel sergiler ile benzerlikleri yanı sıra ayrışan yönleri de bulunmaktadır. Öncelikle bu sergi, İmparatorluk sınırları içerisinde düzenlenen bir sergi olması nedeniyle, evrensel sergilere kıyasla, ülke içinden ziyaretçilerin algısına daha çok açıktır.

Sergiye hangi ürünlerin dahil edildiği, sergilenecek ürünlerin ne şekilde seçileceği, sergi binası içerisinde nerelerde sergilenecekleri, sergiye katılım koşulları, ürünlerin sınıflara ayrılması, jüri tarafından değerlendirilmesi ve ödüllendirilmesi gibi serginin kuralları, kapsamı ve işleyişine dair hususlar Osmanlı yönetimi tarafından belirlenmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu katıldığı evrensel sergilerin düzenlenme kurallarını kabul etmek zorunda iken Sergi-i Umumi'nin uygulamasına kendisi yön vermiştir.

Yürütülen araştırmalarda, Sergi-i Umumi'deki resim sergileri ile ilgili bilgi aktaran iki dönem kaynağı tespit edilmiştir. Bunlardan biri, *Empire ottoman. Coup d'œil général sur*

l'Exposition nationale à Constantinople adlı yayın, diğeri ise *Mecmua-i Fünun* adlı dergide yayınlanan Münif Efendi tarafından kaleme alınan yazıdır.¹⁰⁶ Bu kaynaklardan edinilen bilgiler içerisinde, yabancı ülkeler tarafından gönderilen resimlerin sergilendiğine dair bir veriye rastlanmamıştır. Yukarıda değinildiği üzere Avrupa'dan getirilen alet, makine ve mamuller de sergide yer almıştır. Diğer yandan, yabancı katılımın bu ürünler ile sınırlı olduğu ve resimleri içermediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, sergi yapısının içinde resimlerin sergilendiği alanı gezen ziyaretçiler başka ülkelerden resim örnekleri görmemişlerdir.

Bu unsurlarıyla ulusal niteliği belirginleşen 1863 İstanbul Sergisi evrensel sergi deneyimlerinden farklılık göstermekte ve serginin oluşturduğu temsilin evrensel sergilerdeki temsilden farklı bir nitelik kazandığı görülmektedir. Bu farklılıklarına karşın Sergi-i Umumi, Osmanlı İmparatorluğu'nun kendisini modern ülkeler ile benzerliği üzerinden konumlandığı bir organizasyondur. Ayrıca, İmparatorluğun evrensel sergi deneyiminin ülkedeki sergileme kültürünün gelişimine katkısını ortaya koyan önemli bir örnektir. Resim sergilerinin Osmanlı temsili bakımından işlevsel bir önem taşıdığına dair gösterge oluşturan sergi ayrıca, evrensel sergilerdeki Osmanlı temsili ülke içerisinde tamamlayan bir sergi olması bakımından tez kapsamındaki değerlendirmelere katkı sunmaktadır.

Dolayısıyla Sergi-i Umumi'deki resim sergileri de Osmanlı temsili bağlamında incelenmiş olup aşağıdaki değerlendirmelerin tamamında dikkate alınmıştır.

4.2. SERGİ KATILIMLARINDA SANATÇI VE ESER SAYILARI

Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergilerdeki sanatçı ve eser sayılarına dair bilgiler aşağıdaki tabloda görülmektedir. Söz konusu tablo ayrıca teze ek yapılmıştır (Ek-2).

¹⁰⁶ Münif Efendi'nin söz konusu yazısı, 1863 yılında *Mecmua-i Fünun*'un 9. sayısının 362-367. sayfalarında "Sergi-i Umûmî-i Osmanî'nin Vukû-ı Güşâdı" başlığıyla yayınlanmıştır. Yazının transkripsiyonu için Engin Sağlam tarafından 2004 yılında yazılan *Mecmua-i Fünun Dergisi (İnceleme, Tahlilî Fihrist ve Seçilmiş Metinler)* isimli yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

Sergi	Sanatçı Sayısı	Eser Sayısı
1851 Londra Sergisi	Bilinmiyor	Bilinmiyor
1855 Paris Sergisi	2	3
1862 Londra Sergisi	1	5
1863 İstanbul Sergisi	9	18
1867 Paris Sergisi	12	30
1873 Viyana Sergisi	4	7
1876 Philadelphia Sergisi	Bilinmiyor	5
1889 Paris Sergisi	4	13
1893 Chicago Sergisi	5	Bilinmiyor
1900 Paris Sergisi	8	23
1910 Brüksel Sergisi	3	10

Araştırma kapsamında edinilen bilgilere göre; 1851 Londra sergisine İmparatorluk okulları öğrencileri çeşitli çizim ve litografileri ile katılmışlardır. Bu sergide sanatçı ve eser sayıları bilinmemektedir. Araştırmada ayrıca, 1863 İstanbul sergisinde Mekteb-i Harbiye öğrencilerinin tablolarının sergilendiği, 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde ise İzmir Diyakonez Okulları öğrencilerinin çeşitli çizimlerinin sergilendiği belirlenmiştir. Dolayısıyla; 1863 ve 1867 yılı sergilerine okullardan yapılan katılımlarda sanatçı ve eser sayıları kesinleştirilemediği için bu sanatçılar ve eserlerinin sayıları tabloya dahil edilememiştir.

Diğer taraftan, 1900 Paris sergisinde bir adet sanatçının sayısı tespit edilemeyen tablo ve eskizlerinin sergilendiği belirlenmiştir. Bu nedenle, 1900 Paris sergisi eser sayısında, sayısı tespit edilemeyen söz konusu resimler hariç tutulmuştur.

Tablo incelendiğinde de görüleceği üzere;

1855 Paris Evrensel Sergisi'ne 2 adet sanatçının 3 adet eser ile katıldığı,

1862 Londra Uluslararası Sergisi'ne 1 adet sanatçının 5 adet eser ile katıldığı,

1863 İstanbul Genel Sergisi'nde 9 adet sanatçının 18 adet eserinin sergilenmiş olduğu,

1867 Paris Evrensel Sergisi'ne 12 adet sanatçının 30 adet eser ile katıldığı,

1873 Viyana Evrensel Sergisi'ne 4 adet sanatçının 7 adet eser ile katıldığı,

1876 Philadelphia Uluslararası Sergisi'ne katılan sanatçı sayısı tespit edilememekle birlikte 5 adet eser ile katıldıkları,

1889 Paris Evrensel Sergisi'ne 4 adet sanatçının 13 adet eser ile katıldığı,

1893 Chicago Dünya Kolomb Sergisi'nde yer alan eser sayısı tespit edilememekle birlikte 5 adet sanatçı ile katılım sağlandığı,

1900 Paris Evrensel Sergisi'ne 8 adet sanatçının 23 adet eser ile katıldığı,

1910 Brüksel Evrensel Sergisi'ne 3 adet sanatçının 10 adet eser ile katıldığı

görülmüştür.

Söz konusu tablodan da izlenebileceği üzere, bilgi edinilemeyen durumlar hariç olmak üzere toplamda 33 sanatçıya ait 114 eserin sergilerde yer aldığı tespit edilmiştir. 1867 Paris Evrensel Sergisi 12 adet sanatçı ve 30 adet resimle sanatçı ve eser sayısı bakımından en yoğun katılımlı etkinlik olmuştur. Bu sergiye, Sultan Abdülaziz'in maiyetiyle birlikte bizzat katılması nedeniyle gerek Osmanlı, gerekse dış ülkeler tarafından önem atfedilmiştir. Bu durumun, katılımdaki yoğunluğun en önemli nedenlerinden birisi olduğu değerlendirilmektedir. Ayrıca, ülke içinde düzenlenen 1863 İstanbul sergisi ile 1900 Paris sergisinin sanatçı ve eser sayılarının 1867 Paris sergisine yakın olduğu belirlenmiştir.

Sergi katılımları kronolojik olarak incelendiğinde görüldüğü üzere, Osmanlı İmparatorluğu yarım yüzyıllık süre içerisinde güzel sanatlar alanındaki katılımında bir ivme kazanmamıştır. Ayrıca, başta Fransa olmak üzere evrensel sergilerde yüzlerce resim

sergileyen Batı ülkelerine nazaran Osmanlı İmparatorluğu'nun resim alanındaki katılımı sayısal olarak düşük seviyede kalmıştır. Sergi katılımı daha yoğun olan Batı ülkeleriyle karşılaştırıldığında sanatçı ve eser sayısının daha az olması, Osmanlı'daki resim üretiminin bu ülkelere kıyasla sınırlı olmasıyla ilişkilendirilebilse de bu durumun tek başına belirleyici bir etken olmadığı tarafımızca değerlendirilmektedir.

Sanatçı ve eser sayısının azlığı, organizasyonel koşulların ve sergi maliyetleriyle ilgili çekincelerin göz önünde bulundurulmasıyla da ilişkilidir. Bu bağlamda, Osmanlı'nın sergi mekanlarında kendisine tahsis edilen alanlar ölçüsünde bir sergileme yapabileceğinin dikkate alınması gereklidir. Öyle ki bazı dönem kaynaklarından anlaşıldığı kadarıyla Osmanlı'nın gönderdiği eserler diğer ülkelerin eserleri gibi güzel sanatlar galerisinde değil, Osmanlı sergi binası içerisinde sergilenmişlerdir. Ayrıca serginin programlanması, ürünlerin ulaştırılması, sergi mekanlarının düzenlenmesi gibi sergi organizasyonu kapsamında İmparatorluk tarafından katlanılan maliyetlerin de gönderilecek eserlerin sayısına ilişkin kararlarda etkili olabileceğinin göz önünde bulundurulması gereklidir.

Bunların yanı sıra; padişahın maiyetiyle birlikte bizzat katıldığı 1867 Paris sergisinin en yoğun katılımlı sergi olması örneği de dikkate alındığında her serginin kendine özgü koşullarının ve ayrıca sanatçıların katılım taleplerinin de sergilerdeki sanatçı ve eser sayılarında belirleyici olabileceği değerlendirilmektedir.

4.3. SERGİ KATILIMLARININ OSMANLI SANAT ORTAMI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Sergilerin çoğuna resim gönderen Osmanlı İmparatorluğu açısından ülke içindeki sanatsal birikim, uluslararası alanda kültürel temsilini destekleyen bir unsur olmuştur. 1851 yılında Batı tarzındaki resimler İmparatorluk topraklarına çoktan girmiş, Avrupa'dan gelen yabancı sanatçıların yanı sıra Osmanlı sanatçıları tarafından üretilen eserlerde yeni teknikler, beğeniler ve yaklaşımlar görsel kültürde yapısal değişimler ortaya çıkarmaya başlamıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, evrensel sergilerdeki

Osmanlı resim sergilerinin, Osmanlı'daki sanat ortamının çeşitli unsurlarını yansıttığı görülmektedir.

Bu nedenle, evrensel sergilerde sergilenen resimler ve katılan sanatçılar düşünüldüğünde, ülke içindeki sanat ortamının dinamiklerinden bağımsız bir analiz yapılması mümkün değildir. Bir başka deyişle, söz konusu katılımlar incelendiğinde, Osmanlı'da resim üretiminin beslendiği farklı kanalların izdüşümü takip edilebilmektedir. 18. yüzyılda ve 19. yüzyılın ilk yarısında çeşitli nedenlerle Osmanlı başkentine gelerek Osmanlı'yı yeni bir görsel kültür ile tanıştıran yabancı ressamaların yanı sıra İmparatorluk tebaası Müslüman ve gayrimüslim sanatçıların, İmparatorluğun yeni modern okullarında resim ve çizim eğitimi alan öğrencilerin evrensel sergilerde eserleriyle yer edindiği görülür.

Bu açıdan sergiler incelendiğinde görüldüğü üzere; 1851 Londra sergisine İmparatorluk okulları öğrencilerinin çizim ve litografileri gönderilmiştir. 1863 İstanbul sergisinde Harbiye Mektebi öğrencilerinin tabloları sergilenmiştir.

Öte yandan sergilere katılan Müslüman sanatçılar arasında Şeker Ahmed Paşa (1867 Paris), Osman Hamdi Bey (1867 Paris ve 1893 Chicago), Rıza Efendi (1867 Paris), Halil Bey (1889 Paris ve 1900 Paris), Teğmen Hakkı Bey (1893 Chicago) ve Şevket Bey (1910 Brüksel)'in yer aldığı görülür.

Gayrimüslim sanatçılardan Iphigénie Dupont-Zipcy (1863 İstanbul, 1867 Paris ve 1889 Paris), Zakaria Zakarian (1889 Paris ve 1900 Paris) ve Arsène Chabanian (1900 Paris ve 1910 Brüksel) birden fazla sergiye katılmışlardır. Gayri müslim sanatçıların en fazla sayıda katıldıkları sergi 1900 Paris sergisidir.

Yabancı sanatçılardan İtalyan ressamlar Amadeo Preziosi (1863 İstanbul ve 1867 Paris) ve Pierre Montani (1863 İstanbul ve 1867 Paris) ile Fransız ressam Victor Marie de Launay (1863 İstanbul ve 1867 Paris) birden fazla sergiye katılmıştır. Yabancı sanatçıların en fazla sayıda katıldıkları sergiler 1863 İstanbul ve 1867 Paris sergileridir.

Öte yandan, İmparatorlukta kurumsal sanat eğitimini başlatan Sanâyi-i Nefîse Mektebi öğrencilerinin evrensel sergilere katılmaması ilgi çekicidir. Okul mezunlarından Şevket Dağ bunun tek istisnasıdır. Bu anlamda, resmî sanat okulunun mezun ve öğrencilerinin uluslararası alanda İmparatorluğun temsiline beklenildiği ölçüde katkı sunamadığı görülmektedir.

Okul 1883 yılında açılmış olup bu tarihten önceki evrensel sergilere okuldan katılım sağlanması beklenemez. Söz konusu katılım, okul açıldıktan sonra düzenlenen evrensel sergiler açısından değerlendirilmelidir.

Dönem kayıtlarında yer alan bir yazışma, devletin evrensel sergi katılımlarıyla ilgili olarak okuldan beklentilerine dair iyi bir örnek oluşturur (Gençel, 2021, s. 108). Bu belgeye göre; Hariciye Nezareti, 1894 yılında Belçika'nın Anvers şehrinde düzenlenecek evrensel serginin güzel sanatlar kısmına öğrencilerin katılmaları yönünde Sanayi-i Nefise Mektebi yönetimine resmî talepte bulunmuştur. Söz konusu talep, öğrencilere ait eserlerin resmî sergilerde sergilenebilecek seviyede bulunmaması gerekçesiyle olumlu karşılanmamıştır. Diğer taraftan aynı cevapta, katılıma dair basın yoluyla talepte bulunulması durumunda öğrencilerden şahsi başvuruların söz konusu olabileceği belirtilmiştir (Cezar, 1971, s. 548-549).

Osmanlı İmparatorluğu 1894 Anvers sergisine katılmış, ancak resim sergilememiştir (Türkiye Fuar Albümü, 2012, s. 129; Exposition universelle des beaux-arts, 1894). Bu nedenle, söz konusu sergiye Sanayi-i Nefise Mektebi öğrenci/mezunlarının şahsi başvuruda da bulunmadıkları görülmektedir.

Dolayısıyla, 1894 yılında öğrencilerin okul yönetimi tarafından henüz sergilere katılacak yeterlikte görülmedikleri ve kendilerinin de sergiye katılım yönünde bir talep göstermedikleri anlaşılmaktadır.

Henüz resmî bir sanat okulunun olmadığı 1883 yılı öncesinde Osmanlı'nın katıldığı evrensel sergilerde devlet okullarında eğitim gören öğrencilerin resimleriyle sergilere katıldıkları bilinmekte ve bu katılımlarda devletin teşvik ve yönlendirmelerinin etkili

olduğu anlaşılmaktadır. İmparatorluğun yeni ve modern okullarından öğrencilerin sergilerde yer bulması, Osmanlı'nın modern görünümü açısından işlevsel bir unsurdur. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, Sanâyi-i Nefîse Mektebi öğrencilerinin evrensel sergilere katılımının devlet tarafından yönlendirilmesi olağandır.

Diğer taraftan 1883 yılı öncesinde diğer okullardan öğrenciler sergilere katılırken, 1883 yılı sonrasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden katılımın tek bir kişiyle sınırlı kalması ile ilgili olarak kesin yargılara ulaşılamamakla birlikte, bu durumun okul yönetiminin çekinceli yaklaşımı ve sanatçıların katılım konusundaki istek ve tutumlarıyla bağlantılı olduğu değerlendirilmektedir.

Ülke içinde resim üretiminin bir parçasını teşkil eden padişah portrelerinin evrensel sergilerde yer bulması da sanatsal ortam ve gelişmelerin evrensel sergiler ile bağlantısına dair bir başka boyuttur. Osmanlı padişahlarına ait portreler, hükümdarın otoritesini ve İmparatorluk yönetiminin siyasi gücünü görünür kılan araçlardandır (Renda, 2000, s. 442). Sultan Abdülaziz, kendisinden önce gelen hükümdarlar gibi padişah imgesinin bu niteliğinden yararlanmıştır. Abdülaziz, sanatçılara siparişler vererek portrelerini yaptırmıştır (Sevinç Kaya, 2021, s. 66). Padişahın, 1876 Paris sergisinde sergilenen iki portresinden birisi Şeker Ahmed Paşa, diğeri Walker tarafından yapılmıştır. Ayrıca; her ne kadar serginin tüm süreci üç ayrı padişah dönemi ile ilişkili olsa da sergi hazırlıklarının Sultan Abdülaziz döneminde yapılmış olduğu düşünüldüğünde 1876 Philadelphia sergisinde Ludovic ve Vallauri adıyla sergilenen *Son Türkiye Sultanı'nın Portresi*'nin¹⁰⁷ Sultan Abdülaziz'in portresi olması ihtimal dahilindedir. Sultan Abdülhamid'in Eylül 1876'da tahta geçtiği düşünüldüğünde Haziran ayında başlayan 1876 Philadelphia sergisinde sergilenen padişah portresinin Sultan Abdülhamid'in portresi olmadığı anlaşılmaktadır. Sultan Abdülhamid'in günümüze ulaşan kendi portresi de fazla sayıda değildir (Renda, 2000, s. 462).

Diğer yandan, Osmanlı'nın Batı resmi ile tanışıklığının başladığı erken dönemlerden itibaren gayrimüslim ve yabancı kadın ressamaların İmparatorluk topraklarında eserler

¹⁰⁷ Tüm araştırmalarımıza karşın söz konusu eserin görseline ulaşılamadığından tez içerisinde görselleri sunulamamıştır.

ürettikleri bilinmektedir. Aşağıda daha detaylı açıklanacağı üzere söz konusu kadın ressamlar arasında evrensel sergilere katılan sanatçılar da bulunmaktadır.

Evrensel sergilerdeki resim sergilerinde ülke içindeki sanatsal ortamın unsurlarına dair izlerin takip edilebilmesi mümkün olduğu kadar, evrensel sergilerin de ülke içindeki sanatsal ortamı etkileyen ve yönlendiren yönleri olmuştur. Sergiler arasında bir Osmanlı padişahının bizzat katılarak deneyimlediği 1867 Paris sergisi, bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Tezin Birinci Bölümü'nde detaylı şekilde aktarıldığı üzere, Sultan Abdülaziz'in evrensel sergi ziyaretinin de dahil olduğu Avrupa seyahati, Batı görsel kültürüne aşinalığını artırmıştır. Padişahın sanat alanına yönelik ilgisi ve desteği, bu dönemde resim sanatı ve sergileme faaliyetlerinin gelişmesinde etkili olmuştur.

Evrensel sergilerin ülke içindeki sanatsal ortam bakımından dikkate değer yönlerinden bir diğeri, dünyadaki çok sayıda ülkeye açık ve milyonlarca kişi tarafından ziyaret edilen evrensel sergilerde Osmanlı'dan gönderilen resimlerin sergilenmesinin, sergileme deneyimi kazanılması açısından bir olanak sunmasıdır. Evrensel sergilerde, sanat eserlerinin kamuya açık bir şekilde sergilenmesi, sanatçıların görünürlüğü ve resimlerin görsel beğeni ve yorumlara sunulması bakımından modern bir yaklaşımdır. Ayrıca sergi mekanlarında bulunma imkanına erişen sanatçılar ve Osmanlı'dan diğer ziyaretçilerin, farklı ülkelerden sanatçılara ait çeşitli sanat eserlerini görme olanağı elde etmeleri görsel birikime katkısı bakımından değerlidir. Evrensel sergilerdeki resim sergileri, Tezin Birinci Bölümü'nde detaylı şekilde ele alındığı üzere 1840'lı yıllardan itibaren başkent İstanbul'da düzenlenen resim sergileri ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun sergi kültürünün gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu anlamda 1863 İstanbul Sergisi'nin de Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişmekte olan sergi kültürünün önemli bir aşamasını oluşturduğu söylenebilir. Serginin düzenlenmesinde evrensel sergi modelinden yararlanılması, Osmanlı'nın bu sergi anlayışını kendi koşulları içerisinde uygulamaya başladığını göstermesi bakımından önemlidir.

4.4. SERGİ KATILIMLARININ SANATÇILARIN ÖZNEL KOŞULLARI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Tez kapsamında yürütülen araştırmalar neticesinde, sanatçılardan bir kısmının sergi organizasyonu ile bağlantılı olan dış temsilcilik mensuplarının veya üst düzey bürokrat ve etkili kişilerin yakınları oldukları tespit edilmiştir. Söz konusu sanatçılar açısından bu irtibatların sergilere katılımlarını kolaylaştırıcı etkide bulunmuş olabileceği değerlendirilmektedir.

Bu sanatçılardan Paul Musurus, 1862 Londra sergisine katılmıştır. Aynı dönemde Osmanlı'nın Londra elçisi olup sergi organizasyonu ile ilgili sorumluluklar üstlenen Constantin (Kostaki) Musurus'un oğludur. 1867 Paris sergisine katılan Virginia Serviçen, doktor Serviçen Efendi'nin kızıdır. Serviçen Efendi aynı zamanda 1867 sergisi esnasındaki Hariciye Nazırı Fuad Paşa ile yakın irtibatlı bir kişidir. 1867 Paris sergisine katılan bir diğer kadın ressam Walker'dır. Walker'ın, saraya yakın sanatçılara siparişler vererek portrelerini yaptırdığı bilinen Sultan Abdülaziz'e ait bir portre ile sergiye katılması saray nezdinde bir portre ressamı olarak kabul gördüğüne dair gösterge oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçının başkentte üst düzey bürokrat ve devlet adamlarının kadın yakınlarının portrelerini yapmak üzere siparişler alması başkentteki tanınırlığını artırmış olmalıdır. 1900 Paris sergisine katılan Léonie Loghadès ise Osmanlı'nın Paris elçiliğinde görevli Alcibiade Loghadès'in eşiştir.

19. yüzyılda Avrupa'nın hareketli sanat merkezlerinden Paris sanat ortamıyla irtibatlı olan, orada sergilere katılan veya sergilerin düzenlendiği dönemlerde Paris'te yaşayan sanatçılar için eserlerini yurt dışında sergileme imkanını temin etmeleri, yabancı izleyicilere ulaşmaları bakımından önemli bir kazanımdır. Ayrıca, ev sahibi şehirlerde yaşayan sanatçıların sergiye katılımları, organizasyon kolaylığı ve pratik nedenlerle Osmanlı İmparatorluğu tarafından tercih edilmiş olabilir.

1862 Londra sergisine katılan Paul Musurus; 1867 Paris sergisine katılan Osman Hamdi ve Şeker Ahmed; 1889 Paris sergisine katılan Zakarian ve Iphigénie Dupont-Zipcy; 1900 Paris sergisine katılan Capamagian, Chabanian, Chahine, Della Suda, Diranyan, Halil

Bey, Loghadès ve Zakarian, sergilerin düzenlendiği sırada söz konusu şehirlerde bulunan sanatçılardır.

4.5. SERGİLENEN ESERLERİN TEKNİKLERİ VE KONULARI HAKKINDAKİ DEĞERLENDİRMELER

Sergilenen eserlerin tekniklerinin sergi bazındaki sayısal dağılımı aşağıdaki tabloda gösterilmektedir. Söz konusu tabloya tez ekinde de yer verilmiştir (Ek-3). Ayrıca hangi eserin hangi teknikle yapıldığına dair bilgi tez ekindeki bir diğer tabloda sunulmuştur (Ek-1).

Sergi	Eser Sayısı	Tekniklerin Sayısal Dağılımı
1851 Londra Sergisi	Bilinmiyor	Çizim ve litografi
1855 Paris Sergisi	3	Bilinmiyor
1862 Londra Sergisi	5	Bilinmiyor
1863 İstanbul Sergisi	18	9 suluboya, 3 yağlıboya, 2 çizim, 1 pastel, kalanı bilinmiyor
1867 Paris Sergisi	30	26 yağlıboya, 2 suluboya, 1 karakalem, kalanı bilinmiyor
1873 Viyana Sergisi	7	Hiçbiri bilinmiyor
1876 Philadelphia Sergisi	5	4 yağlıboya, kalanı bilinmiyor
1889 Paris Sergisi	13	11 yağlıboya, kalanı bilinmiyor
1893 Chicago Sergisi	Bilinmiyor	1 yağlıboya, kalanı bilinmiyor
1900 Paris Sergisi	23	6 pastel, kalanı bilinmiyor
1910 Brüksel Sergisi	10	2 pastel, kalanı bilinmiyor

Tablodan da görüleceği üzere tüm araştırmalarımıza karşın resimlerin tamamının teknik bilgilerine ulaşılamamıştır. Ulaşılabilen veriler çerçevesinde eserlerin çoğunluğunun yağlıboya tekniği ile yapıldığı tespit edilmiştir.

Sergilerde yağlıboya eserlerin ağırlıkta olması, Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda yağlıboya tekniği ile yapılan resimlerin çoğalmasi ile ilişkili görünmektedir. Söz konusu resimlerin başta Osmanlı sarayında olmak üzere giderek ilgi görmesi, duvara asılabilir ve taşınabilir tuval resimlerine geçiş açısından önemli görülmektedir (Renda, 2015, s. 406; Shaw, 2022, s. 37).

Bunun yanı sıra, eserlerin isimleri ve görselleri ile eserler hakkında bilgi içeren yayınlar, eserlerin konuları hakkında veri sunmaktadır. Araştırma kapsamında edinilen verilere göre; sergilenen eserlerin bir kısmının, İstanbul'dan günlük yaşam sahneleri, şehir manzaraları, kent dokusunun oryantal imgesini destekleyen türdeki mimari yapılar ve mekanlar, kostüm çizimleri, harem ve zeybek gibi konuları içerdikleri anlaşılmaktadır.

İstanbul'da, özellikle yabancı alıcıların görsel deneyim beklentisine yanıt verecek içerikteki bu türden konuların sanatçılarca üretildiği bilinmektedir. Dolayısıyla, bu resimlerin evrensel sergilerde sergilenmesi, yalnızca İmparatorluğun bilinçli bir temsil stratejisinin ürünü olarak değerlendirilemez. Sanatçıların sürdürdükleri üretimler çerçevesinde kendi konu repertuarlarına uygun eserlerle sergilere katılmaları beklenebilir bir durumdur. Bu noktada, sergilenen resimlerin seçilmesinde sanatçıların tercih ve kararlarının ve dönemin Osmanlı sanat ortamındaki mevcut sanatsal üretimin de etkili olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Örnek vermek gerekirse; Preziosi'nin (1863 İstanbul) *Kahvehane* ve Montani'nin (1863 İstanbul) *Berber Dükkanı* adlı eserleri İstanbul'dan günlük yaşam sahnelerinin aktarıldığı eserlerdir.¹⁰⁸ Her iki eserin de İstanbul'dan bir sahne olduğu, sergi yayınında açıkça belirtilmiştir (Empire Ottoman, 1863, s. 29-30).

Brindesi'nin (1863 İstanbul) *İstanbul Manzarası, Boğaz'ın Bir Görünümü, Bursa'da Ramazan Akşamı Batmakta Olan Güneş Manzarası* adlı eserleri, Montani'nin (1867 Paris) *Yeni Kale Yakınlarından Şafak Vakti Manzarası, Üsküdar'dan Gün Batımı Manzarası*, Hayette'nin (1873 Viyana) *Galata Sarayı'ndan İstanbul Manzarası*, Osmanlı

¹⁰⁸ Tüm araştırmalarımıza karşın söz konusu eserlerin görseline ulaşamadığından tez içerisinde görselleri sunulamamıştır.

Komisyonu adıyla kayıtlı olan (1876 Philadelphia) *Boğaziçi ve Scutari (Üsküdar)* adlı eserler ve Emilio Della Suda'nın (1900 Paris) *Doğu Manzarası* adlı eserinin Osmanlı topraklarından manzaralar oldukları anlaşılmaktadır.¹⁰⁹ Della Suda'nın *Doğu Manzarası* adlı eseri dışındaki resimlerin isimlerinde yer adları belirtildiğinden konularının Osmanlı topraklarından manzaralar oldukları belirlenebilmektedir. Della Suda'nın söz konusu eserinde, Boğaziçi kıyısında bir Türk mezarlığını betimlediği, Delbeuf'un tanıklığından anlaşılmaktadır (Delbeuf, 1900, s. 125).

Brindesi'nin (1863 İstanbul) *Tophane Camii'nin Avlusu*, Rıza Efendi'nin (1867 Paris) *İstanbul'daki Okmeydanı Çayırı'ndan Görüntü*, Bedros Sırabyan'ın (1867 Paris) *Eyüp Sebili*, Harmuz Harmuzian'ın (1873 Viyana) *Sultan Ahmed Camii*, Luigi Acquaroni'nin (1873 Viyana) *Beykoz'da Bir Köşk*, Şevket Bey'in (1910 Brüksel) *Sultan II. Selim Türbesi Kapısı* (Görsel 72) ve *Ayasofya'nın İç* adlı eserleri isimlerinden anlaşıldığı üzere İmparatorluktan mimari yapı ve mekanlara ait betimlemelerdir.¹¹⁰

Montani'nin (1867 Paris) *Harem Alanında Eğlence*, Virginia Serviçen'in (1867 Paris) *Kahve Taşıyan Çerkes Köle* (Görsel 24), Sarkis Diranyan'ın (1900 Paris) *Bir Çerkes Dansöz* adlı eserleri hakkında edinilen veriler, resimlerin harem yaşamına ilişkin bir sahne olarak yorumlanabileceğini düşündürmektedir.¹¹¹ Yapılan araştırmalar sonucunda Virginia Serviçen'in eserinin görseline ulaşılmış ve eser isminden de anlaşılabileceği üzere, resimde harem ortamındaki bir Çerkes kadın kölenin betimlendiği görülmüştür. Diğer resimlerden Montani'nin eserinin, isminden yola çıkıldığında, harem alanında bir eğlence tasvirini içerdiği anlaşılmaktadır. Diranyan'ın eseri hakkında bilgi veren iki dönem kaynağı incelendiğinde, resimde egzotik özelliklerin ön planda olduğu Doğulu bir iç mekanda, Türk halısı üzerine uzanmış bir Çerkes dansözün tasvir edildiği anlaşılmaktadır (Delbeuf, 1900, s. 128; Walton ve diğerleri, 1900, s. 83).

¹⁰⁹ Tüm araştırmalarımıza karşın söz konusu eserlerin görseline ulaşılamadığından tez içerisinde görselleri sunulamamıştır.

¹¹⁰ *Sultan II. Selim Türbesi Kapısı* adlı eserin haricinde diğer eserlerin görseline ulaşılamadığından tez içerisinde görselleri sunulamamıştır. Öte yandan, 4.7 başlığı altında da ifade edildiği üzere *Ayasofya'nın İç* adlı eserin günümüzdeki durumu ile ilgili tahmini bir değerlendirme yapılmıştır.

¹¹¹ Tüm araştırmalarımıza *Harem Alanında Eğlence* ve *Bir Çerkes Dansöz* adlı eserlerin görseline ulaşılamadığından tez içerisinde görsel olarak sunulamamıştır.

Brindesi'nin (1863 İstanbul) *Silah ve yeniçeri kostüm çizimleri*, Victor de Launay'ın (1867 Paris) *İstanbul'dan Çeşitli Kostümler ve Zanaatlar* adlı eseri ile Preziosi'nin (1867 Paris) *İmparatorluk Muhafızlarının Kostümleri* adlı eseri isimlerinden anlaşıldığı üzere Osmanlı'dan kostüm çizimleridir.¹¹²

Sergilenen eserler arasında Doğu dünyasına dair bir imge oluşturan resimlerden birisi de Emilio Della Suda'ya (1900 Paris) ait *Keyif* (Görsel 66) adlı tablodur. Görseline ulaştığımız söz konusu eser, Doğu kültürüne atfedilen tembellik ve keyif düşkünlüğü algısını görsel olarak yeniden üreten bir resimdir.

Émile Dupont-Zipcy'nin (1863 İstanbul) *Karadağ Seferi'nden Evine Dönen Zeybek* adlı eserinin yanı sıra Osman Hamdi Bey'in (1867 Paris) *Pusuda Zeybek* (Görsel 22) ve *Zeybeğin Ölümü* adlı eserleri, isimlerinden de anlaşıldığı üzere zeybek temalı eserlerdir.¹¹³ Edhem Eldem (2018, s. 44-48), zeybek figürünü, 1855 yılı Kırım Savaşı esnasında “Fransız popüler kültürünün tanıdık bir yüzü” haline gelen ve “Batı'nın yarattığı bir imge” olarak görmüştür. Eldem'in detaylı şekilde aktardığı üzere 1867 yılına gelindiğinde zeybek, seyahatnameler, süreli yayınlar ve oryantalist resimler aracılığıyla Avrupa'da tanınan bir figür haline dönüşmüştür. Dolayısıyla, evrensel sergilerde zeybek figürlerinin yer alması, Batı'da oluşturulan ve Osmanlı ile ilişkilendirilen bu imgenin, Osmanlı'yı temsil eden bir unsur olarak sergilerde kullanıldığını göstermektedir.

Söz konusu eserlerin haricinde, natürmort türünde eserlerin de sergilerde yer aldığı görülmektedir. Bu eserlerin görsellerine ulaşamamıştır. Paul Musurus (1862 Londra sergisi), Labbé (1867 Paris sergisi) ve Zakarian (1889 ve 1900 Paris sergileri) natürmort türünde eserler göndermişlerdir.

Bunların yanı sıra, Victor Marie de Launay'ın (1867 Paris Sergisi) *Palermo'da Rahip Devriyesi* ve *Sicilya Postası*, Doian Keutscheoglou'nun (1873 Viyana Sergisi) *Venedik'teki Santa Marta Kilisesi'nde Haç Şapeli* ve Edgar Chahine'nin (1900 Paris

¹¹² Tüm araştırmalarımıza karşın söz konusu eserlerin görseline ulaşamadığından tez içerisinde görselleri sunulamamıştır.

¹¹³ Tüm araştırmalarımıza karşın *Karadağ Seferi'nden Evine Dönen Zeybek* ve *Zeybeğin Ölümü* adlı eserlerin görseline ulaşamadığından tez içerisinde görsel olarak sunulamamıştır.

Sergisi) *Montmartre* adlı eserlerinin isimlerindeki yer adları, eserlerin Osmanlı coğrafyası dışındaki mekanları konu aldığını göstermektedir.¹¹⁴

Ayrıca, sergilenen eserler arasındaki padişah portrelerinin, Batılı tarzda kendi suretinin betimlenmesine izin veren bir Osmanlı padişahının resim sanatına yönelik destekleyici tavrıyla ilişkilendirilebileceği ve bu kapsamda İmparatorluğun sosyo-kültürel değişime yönelik olumlu yaklaşımının göstergelerinden biri olduğu değerlendirilmektedir. Aynı zamanda, Osmanlı padişahının güçlü Doğulu Sultan kimliğiyle evrensel sergide varlık göstermesi, oryantalist beklentiler ile uyumlu bir sergileme oluşturmuştur. Bu resimler, sultanın imgesinin geniş kitleler tarafından görülmesini sağlayarak padişahın tanınırlığına da katkıda bulunmuştur. Diğer taraftan, padişahın İmparatorluk üzerindeki hükümdarlığını ve iktidarını yansıtan bu portreler diğer devletlerin temsilcileri karşısında Osmanlı İmparatorluğu adına oluşturulan resmî temsilin bir parçasıdır.

Padişah portrelerinin haricinde, portre türündeki eserler arasında 1900 Paris Evrensel Sergisi'nde sergilenen Sarkis Diranyan'a ait *Münir Bey'in Portresi*¹¹⁵ adlı eser bulunmaktadır. Evrensel serginin düzenlendiği dönemde Osmanlı'nın Paris Büyükelçisi olup ayrıca sergi komiseri olarak görevlendirilmiş olan Salih Münir Bey'in portresinin Osmanlı için ayrılmış bir alanda sergilenmesi, mesleki ve sosyal statüsüne dair bir gösterge sunmaktadır. Münir Bey'in Batı kültürüne yakın yaşam şekli düşünüldüğünde söz konusu portre aynı zamanda modern bir Osmanlı bürokrati kimliğinin görsel ifadesi olarak da yorumlanabilir.

Öte yandan, Osmanlı kadınına dair Avrupa bakışındaki yerleşik yargılara karşı bir kadın temsili sunan 1893 Chicago Sergisi'nde sergilenen eserlerden Osman Hamdi'nin *Cami Kapısında* adlı tablosu (Görsel 53) tematik açıdan ayırt edici bir örnek oluşturur. Sergide, Osmanlı kadınına dair dini temelli geleneksel yaklaşım korunmakla birlikte, İmparatorluğun “modern” yüzünü simgelemek üzere Osmanlı kadını Batılı “yeni kadın”a yakınlaştırmaya ilişkin çabaların varlığı açıktır. Bu anlamda Tezin 1893 Chicago

¹¹⁴ Tüm araştırmalarımıza karşın söz konusu eserlerin görseline ulaşamadığından tez içerisinde görsel olarak sunulamamıştır. Palermo, Sicilya ve Venedik İtalya'da; Montmartre ise Fransa'da bulunan yer adlarıdır.

¹¹⁵ Tüm araştırmalarımıza karşın söz konusu eserin görseline ulaşamadığından tez içerisinde görseli sunulamamıştır.

Sergisi'nin incelendiği 2.9 Bölümü'nde ele aldığımız söz konusu resim anlamlı bir yere sahiptir. Erkeklerle özgü kamusal bir mekan niteliğindeki caminin girişinde renkli feraceleriyle görünürlük kazanan Osmanlı kadınına Doğulu kadın algısının dışında yansıtan tablonun, Osmanlı'nın 1893 Chicago sergisinde kadın temsili üzerinden oluşturduğu sergileme pratikleri ile örtüşen yönler taşıdığı değerlendirilmektedir.

4.6. SANATÇILARIN KİMLİKLERİNE DAİR TESPİTLER

Tezin birinci ekinde yer alan listede de görüleceği üzere, tez araştırmaları kapsamında sergilere katılan sanatçılardan büyük çoğunluğunun isimleri sergi katalogları başta olmak üzere dönem yayınları vasıtasıyla tespit edilebilmiştir. Ancak sergilere katılan bazı sanatçılar hakkında yapılan tüm araştırmalara rağmen bilgi edinilememiştir. 1851 Londra sergisine İmparatorluk okulları ve kolejlerinden öğrenciler katılmış olsa da sanatçıların kim oldukları bilinmemektedir. 1855 Paris sergisine iki adet sanatçının katıldığı bilgisine ulaşılsa da sanatçıların kim oldukları saptanamamıştır. 1867 Paris sergisine İzmir kız Protestan okulu olan Diyakonez Okulu öğrencilerinin katıldığı bilgisi yer alırken, eserlerin sanatçıların kim oldukları belirtilmemiştir. 1876 Philadelphia sergisi ile ilgili dönem yayınında, Ludovic ve Vallauri isimleriyle yapılan katılıma dair bilgiye ulaşılmıştır. Yapılan araştırmada, söz konusu kişilerin sergi alanındaki Türk çarşısı ve Türk kahvehanesinin de işletmecilerinden, İstanbul'da faaliyet gösteren iki tüccar olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla bu kişilerin, sergilenen eserin sanatçıları olmayıp eserin sahipleri olmaları olasılık dahilindedir. Aynı sergide sergilenen diğer eserler ise Osmanlı Komisyonu adıyla kaydedilmiş olup sanatçı/sanatçıların kim olduğu belli değildir.

İsimleri tespit edilebilen sanatçılar arasındaki Alfred Calayassy, Harmuz Harmuzian, Bal, Virginie Papatian, Yanco Tineofilidi, Akiarona ve Philip Mourain'in yaşamlarıyla ilgili herhangi bir bilgiye tez kapsamında ulaşılamamıştır.

Öte yandan, isimleri bilinen sanatçılardan bir kısmının kimlikleri kesin olarak tespit edilememekle birlikte bazı varsayımlar ileri sürülmüştür. Seza Uslu Sinanlar ve Aynur Gürlemez Arı (2018, s. 573), kaleme aldıkları *Osmanlı İmparatorluğu'nun Dünya Fuarlarındaki Güzel Sanatlar Temsilleri* (2018) isimli makalede; 1867 Paris sergi

katalogunda Rıza Efendi adıyla yer bulan sanatçının, Hoca Ali Rıza olduğunu düşünmüştür. Öte yandan 1858 yılında doğduğu bilinen sanatçının yaşı gereği bu sergiye katılım sağlayamayacağı dikkate alındığında, sergiye katılan sanatçının Rıza isimli bir başka ressam olduğunu değerlendirmek daha anlamlıdır. Zira, 1881 yılı Elifba Kulübü Sergisi'ne Rıza Efendi adıyla bir sanatçının katıldığı bilinmektedir.

1863 İstanbul Genel Sergisi'nde eseri sergilenen Oummet adlı Ermeni sanatçının isminin, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde saray ressamlığı yapan, duvar resimleri ve kilise resimleri haricinde suluboya eserler de üreten Hovhannes Umed Behzad adlı sanatçının adıyla benzerlik taşıdığı ve söz konusu sanatçı ile aynı kişi olabileceği tarafımızca değerlendirilmiştir.

Sergi yayınında, 1863 İstanbul Genel Sergisi'ne katılan sanatçılardan Paul Chachian'ın genç bir Ermeni sanatçısı olduğu belirtilmiştir. Ermenice Bogos adının Fransızca'daki kullanım karşılığı Paul olup Chachian ve Şaşıyan kelimelerinin fonetik olarak oldukça birbirine yakın oldukları göz önüne alındığında, sanatçının, dönemin tanınmış ressamlarından Bogos Şaşıyan olabileceği tarafımızca değerlendirilmiştir.

Ayrıca 1873 Viyana sergisine katılan Doian Keutscheoglou'nun yaşamıyla ilgili herhangi bir bilgiye tez kapsamında ulaşılamasa da sanatçının, İstanbul'un bilinen ailelerinden Köçeoğlu ailesine mensup olabileceği ve Viyana sergi komisyonu başkanı İbrahim Edhem Paşa tarafından hazırlatılan kitap projelerine katkıda bulunduğu bilinen hat sanatçısı Krikor Köçeoğlu adlı sanatçının akrabası olabileceği tarafımızca değerlendirilmiştir.

1893 Chicago sergisine katılan sanatçılar arasında adı Barones Hobe Paşa olarak geçen kadın sanatçının, II. Abdülhamid döneminde Osmanlı ordusuna eğitim vermek üzere Almanya ile yapılan anlaşma çerçevesinde 1882 yılında Almanya'dan ilk gelen subaylardan Von Hobe'nın eşi olabileceği ihtimali üzerinde durulmuştur. Osmanlı bürokratları ve yabancı sefirlerin de bulunduğu davet ve ziyafetler veren, eşiyle birlikte canlı bir sosyal yaşamları olduğu bilinen Von Hobe 1894 yılında İstanbul'dan ayrılmıştır. Dolayısıyla, sanatçının, 1893 Chicago sergisinin düzenlendiği yıl ailesiyle birlikte

İstanbul'da yaşadığı bilinen Von Hobe Paşa'nın eşi olabileceği tarafımızca değerlendirilmiştir.

Aynı sergiye katılan sanatçılar arasındaki Teğmen Hakkı Bey'in sergi yayınında tam ismine yer verilmemiş olsa da mesleki ünvanı ile birlikte düşünüldüğünde, Bahriyeli İsmail Hakkı Bey olması ihtimali yüksektir. Ayrıca, 1893 Chicago sergisinde denizcilik ve donanma ile ilgili fotoğraf, matbaa, araç ve alet sergileri gerçekleştiren Osmanlı'nın bu konulara verdiği önem dikkate alındığında, deniz temalı eserleri ile bilinen Bahriyeli İsmail Hakkı Bey'e ait eserler ile sergiye katılması imkan dahilindedir. Sanatçının *Tersane-i Amire* adlı tablosunun görseline, deniz temalı eserlerine örnek oluşturması açısından tez içerisinde yer verilmiştir (Görsel 52).

4.7. SERGİLENEN ESERLERİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMLARINA DAİR TESPİTLER

Tezin birinci ekinde yer alan listede de görüleceği üzere, tez araştırmaları kapsamında ulaşılan dönem kaynaklarından, sergilenen eserlerin büyük çoğunluğunun isimleri tespit edilebilmiştir. Bazı eserlerin isimlerine dair bilgi edinilememiştir. 1855 Paris sergisine Osmanlı'nın üç adet eser ile katıldığı belirlense de eserlerin isimleri saptanamamıştır. 1893 Chicago sergisine Osman Hamdi Bey'in *Cami Kapısında* (Görsel 53) adlı eseri ile katıldığı tespit edilmiş, ancak sergiye katılan diğer eserlerin isimleri belirlenememiştir.

Faydalanılan dönem kaynaklarında eserlerden bazıları *portre, etüd, natürmort, çizimler, litograflar, manzara ve bir dizi tablo ve eskiz* şeklinde anılırken, bazıları *Küçük Asya sakinlerini betimleyen tablolar, kostüm çizimleri, mitoloji temalı bir tablo, kadın portresi* şeklinde konularına dair fikir edinmeyi sağlayacak biçimlerde yer edinmiştir. Söz konusu eserler ile ilgili başka kaynaklar ile desteklenecek bilgiler temin edilemediğinden günümüzdeki durumlarını takip etmek mümkün olmamıştır. Diğer taraftan, söz konusu eserlerden Halil Paşa'nın 1889 Paris sergisine katıldığı *etüd* olarak anılan eserin, sanatçının *Madame X* (Görsel 46) adlı tablosu olduğuna dair bilgi çeşitli kaynaklarda kabul görmüş olsa da birincil kaynaklar üzerinden bu bilgi doğrulanamamıştır. Sergilenen

eserin *etüd* olarak belirtilmiş olması nedeniyle söz konusu tabloya ait bir hazırlık çalışması olduğunun ihtimal dahilinde olabileceği değerlendirilmiştir.

Eserlerden geri kalanlarının tam isimleri belirlenebilse de galeri ve müze koleksiyonları, müzayede evleri, kütüphaneler ve dijital arşivler aracılığıyla yapılan taramalara karşın çoğunluğuna dair bir ize ulaşmak mümkün olamamıştır. Diğer eserlerin günümüzde durumlarına dair bilgiler şu şekildedir:

Amadeo Preziosi'nin 1863 İstanbul Genel Sergisi'nde sergilenen ve sergi yayınında detaylı şekilde betimlenen *Surre Alayı* adlı eserinin, 8 Nisan 1865 tarihli *Le Monde Illustré*'de yayınlanan *Surre Alayı* adlı çizim (Görsel 78) ile bağlantılı olduğu değerlendirilmiştir. Gazetede yer verilen bilgiler doğrultusunda, söz konusu çizimin sanatçı tarafından gazeteye gönderilen croquis (eskiz) yardımıyla oluşturulduğu anlaşılmıştır.

Osman Hamdi'nin 1867 Paris sergisine katıldığı *Pusuda Zeybek* (Görsel 22) adlı eseri, özel koleksiyonda bulunduğu bilgisi ile birlikte, Edhem Eldem'in "Doğulu Bir Oryantalist Nasıl Olunur. Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) Yaşamı ve Düşünce Yapısı" adlı makalesinden temin edilmiştir.

Virginia Serviçen'in 1867 Paris sergisine katıldığı *Kahve Taşıyan Çerkes Köle* (Görsel 24) adlı eseri Garo Kürkman'ın *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar* isimli kitabının ikinci cildinde yer bulmuş olup söz konusu kaynaktan temin edilmiştir.

François-Claude Hayette'nin 1873 Viyana sergisine katıldığı *Galata Sarayı'ndan İstanbul Manzarası* adlı eserinin, Sotheby's Müzayede Evi'nin internet sitesindeki sanatçıya ait *Galata'dan İstanbul Manzarası* (Görsel 35) adlı eser ile bağlantılı olduğu değerlendirilmektedir. Söz konusu internet sitesinde sanatçı tarafından imzalanmış olduğu belirtilen eserin üzerindeki tarih bilgisi 1874 yılıdır. Söz konusu tarih bilgisinden yola çıkıldığında, müzayede evi tarafından satışa konu edilen tablonun, evrensel sergide sergilenen tablonun sanatçı tarafından yapılmış bir versiyonu olabileceği değerlendirilmiştir.

2007 yılında Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi arşivlerinde künye bilgilerine ulaşılmasıyla birlikte, Osman Hamdi'nin 1893 Chicago sergisine katıldığı *Cami Kapısında* (Görsel 53) adlı tablosunun müze koleksiyonunda olduğu anlaşılmıştır. 2010 yılında Pennsylvania Müzesi'nde açılan *Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands* adlı sergi kapsamında Robert G. Ousterhout tarafından kaleme alınan *Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands. Three Intersecting Lives* adlı makale, Pennsylvania Üniversitesi'nin, Osman Hamdi'nin evrensel sergide sergilenen söz konusu tablosunu müze koleksiyonuna dahil etmek üzere satın aldığını belirtmiştir. 2011 yılında Pera Müzesi'nde açılan *Osman Hamdi Bey ve Amerikalılar: Arkeoloji, Diplomasi, Sanat* adlı sergiye ait yayında, Pennsylvania Üniversitesi öğretim üyeleri Heather Hughes ve Emily Neumeier tarafından kaleme alınan *İstanbul'dan Philadelphia'ya: Cami Kapısında Resminin Yolculuğu* adlı yazıda da aynı bilgiye yer verilmiştir. Son olarak, Bonhams Müzayede Evi'nin açık erişimli internet sitesindeki bilgiye göre Pennsylvania Müzesi tarafından Bonhams müzayede evi aracılığıyla satışa sunulan eser, 25.03.2026 tarihinde gerçekleştirilen müzayedede 3.678.400 Pound bedelle satılmıştır (<https://www.bonhams.com/auction/32107/lot/24/osman-hamdi-bey-turkish-1842-1910-cami-kapisinda-at-the-mosque-door-click-here-to-view-the-catalogue-for-osman-hamdi-bey-at-the-mosque-door/#lot-details> Erişim tarihi: 03.04.2026).

Emilio Della Suda'nın 1900 Paris sergisinde sergilenen *Keyif* (Görsel 66) adlı eseri William Walton, André Saglio ve Victor Champier tarafından yazılan *Chefs D'Oeuvre of the Exposition Universelle 1900* adlı dönem kaynağından temin edilmiştir.

Şevket Bey (Dağ)'ın 1910 Brüksel sergisinde sergilenen *Sultan II. Selim Türbesi Kapısı* adlı eserinin, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu'ndaki 1909 tarihli aynı adlı eser (Görsel 72) olduğu anlaşılmaktadır. Aynı sanatçı söz konusu sergiye *Ayasofya'nın İçi* adlı eseriyle de katılmıştır. Sanatçının Ayasofya'nın iç mekanını betimlediği çok sayıda eseri bulunmakla birlikte tarih dikkate alındığında, 1908 yılında *Constantinople Figaro Illustré*'de yayınlanan eserinin (Görsel 73), evrensel sergiye katıldığı eser ile aynı eser olma ihtimalinin bulunduğu değerlendirilmiştir.

4.8. SERGİLERE KATILAN KADIN RESSAMLAR

İsimleri veya kimlikleri tespit edilemeyen sanatçılar hariç tutulursa, tez araştırmaları kapsamında, Osmanlı İmparatorluğu'ndan 26 adet erkek, 7 adet kadın sanatçının sergilere katıldığı tespit edilmiştir. Eser sergileyen kadın sanatçılardan Barones Hobe Paşa hakkında sınırlı seviyede ve tahmini bilgiler aktarılabilmiş, Virginie Papatian ile ilgili olarak herhangi bir veriye ulaşılamamıştır. Mary Adelaide Walker hakkında yapılan akademik araştırmalardan istifade edilerek sanatçı hakkında bilgiler aktarılmıştır. Sergilere katılan kadın sanatçılardan Virginia Serviçen, Iphigénie Dupont-Zipcy, Noémie Capamagian ve Léonie Loghadès (Tchoumakoff) ile ilgili edinilen bilgiler, söz konusu sanatçıların aktif birer sanat yaşamı sürdürdüklerini göstermiştir.

Tez çalışması kapsamında, evrensel sergilere katılan kadın ressamın yabancı ve gayri müslim tebaadan sanatçılar oldukları, aralarında Müslüman bir kadın ressam bulunmadığı tespit edilmiştir. Virginia Serviçen, Iphigénie Dupont-Zipcy, Noémie Capamagian ve Léonie Loghadès (Tchoumakoff) İmparatorluğun gayri müslim tebasından sanatçılardır. Söz konusu kadın ressamlar arasında bilinen tek yabancı sanatçı, İngiliz Mary Adelaide Walker'dır. 1863 İstanbul, 1867 Paris ve 1889 Paris sergilerine katılan Iphigénie Dupont-Zipcy, en çok sayıda sergiye katılan kadın sanatçıdır. Diğer kadın sanatçıların her biri yalnızca bir adet sergiye katılmışlardır. Kadın sanatçıların en fazla sayıda katıldığı sergi ise 1867 Paris sergisidir. Söz konusu sergiye 3 adet kadın sanatçı katılmıştır. Sanatçılardan Serviçen *Kahve Taşıyan Çerkes Köle* (Görsel 24) adlı tablosunu göndermiş, Walker *Sultan Abdülaziz'in Portresi*¹¹⁶ ile katılmıştır. Diğer sanatçılar portre çalışmalarıyla katılım göstermiştir.

Tezin incelemeye esas dönemi olan 1851-1910 arası dönemde, Müslüman kadın ressamın, ülke içi sanat ortamında da kısıtlı şekilde yer edindikleri bilinmektedir. Aynı dönemlerde, kadın ressamın sanat eğitimi alma imkanları ve sanat ortamındaki görünürlüklerinin sınırlı seviyede olduğu Avrupa'dakine benzer şekilde Osmanlı'da da yetiştirildikleri ortam, sahip oldukları ekonomik olanaklar ve sosyal statülerinin imkan

¹¹⁶ Tüm araştırmalarımıza karşın söz konusu eserin görseline ulaşılamadığından tez içerisinde görseli sunulamamıştır.

verdiği ölçüde, kadınların resim sanatı üretimi gerçekleştirebildikleri görülür. Bu bağlamda, tezde ele alınan dönem itibarıyla, sosyal ve kamusal hayat içerisindeki konumlarına paralel olarak, Müslüman kadın sanatçıların sanatsal pratik alanına dahil olmadıkları anlaşılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun bu dönemdeki sosyal koşulları düşünüldüğünde, kamusal alana katılımı kısıtlı olan kadınların, çok sayıda ziyaretçiye açık bir evrensel sergide sanatsal üretimleri yoluyla görsellik kazanması kuşkusuz ki önemli bir olaydır.

4.9. EVRENSEL SERGİLERDE RESİM SERGİLERİ VE DİĞER SERGİLEME UYGULAMALARI BAĞLAMINDA OSMANLI GÖRÜNÜMÜ

Tezin temel odağını evrensel sergilerdeki resim sergilerinin oluşturduğu Osmanlı temsili ve bu temsil aracılığıyla ortaya çıkan Osmanlı görünümü oluşturmakla birlikte, tezde resim sergileri dışındaki bazı sergi uygulamalarına da örnek olarak yer verilmiştir. Osmanlı, Avrupa zihniyetinde kurgulanan Doğu dünyasının önemli bir parçasıdır. Bu doğrultuda, evrensel sergilerdeki ve tez incelemesine dahil olan Sergi-i Umumi'deki sergilemelerin bir kısmı Osmanlı İmparatorluğu'nu Doğu dünyasının parçası ve egzotik nitelikler üzerinden görünür kılmıştır. Batılı insanların egzotizm ilgisine hitap eden bu sergilemeler, belirgin değişim ve dönüşümlerin yaşandığı 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nu tam olarak yansıtmaktan uzak kalmıştır. Öte taraftan, sergilenen bazı ürünler ve sergileme pratikleri Osmanlı İmparatorluğu'nu modernleşme yolunda ve değişim halindeki bir imparatorluk olarak ortaya koymuştur.

Çalışmada elde edilen veriler ve bulgular doğrultusunda yapılan değerlendirme sonucunda, resim sergileri ile örnek olarak incelenen diğer sergileme uygulamalarının sunduğu Osmanlı görünümünün temelinde bu iki nitelik çerçevesinde şekillendiği tespit edilmiştir. Bu bölümde, Osmanlı'nın Doğulu kimliğini vurgulayan ve onu modern dünya ile ilişkilendiren bu iki görünümün hangi sergilemeler aracılığıyla ortaya çıktığı, örnekler üzerinden ele alınacaktır.

Öncelikle, Osmanlı'nın evrensel sergilerde resim sergilemesinin başlı başına bir modernite deneyimi olduğunun ve Osmanlı'nın modern dünya ile ilişkili yönlerinin resim sergileri aracılığıyla görünür kılındığının belirtilmesi gerekir. Tez içerisinde çeşitli şekillerde ifade olunduğu üzere 1855 Paris sergisinden itibaren güzel sanatlar, modernleşme ve ilerlemenin simgesi olarak evrensel sergilerde yer bulmuştur. Güzel sanat eserleri için sınıflandırma sistemi içerisinde ayrı gruplar oluşturulmuş, eserlerin sergilenmesi için özel alanlar ayrılmış veya yapılar inşa edilmiştir. Osmanlı 1863 İstanbul sergisinde de bu uygulamadan ilham almış ve düzenlediği serginin kapsamına resimleri de dahil etmiştir. Dolayısıyla gerek evrensel sergilerde, gerekse 1863 İstanbul sergisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun resim sergilemesi, İmparatorluğun modernleşme vizyonunun bir parçasını teşkil ederek değişim ve yenileşme haline dair bir gösterge sunmuştur. Sergilenen eserler, özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren Fransız etkisiyle değişim ve dönüşüm geçiren Osmanlı resim sanatındaki gelişmelere de işaret ederek Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecine ilişkin bir temsil oluşturur.

Ayrıca sergilenen eserler bazında incelendiğinde; padişah portrelerinin sergilenmesi, padişahların Batı tarzı resim anlayışına dair desteğini gösterdiği gibi kendi suretlerinin çizilmesine ve bir ölçüde dolaşıma girmesine onay gösterdiklerini işaret ederek değişen Osmanlı'ya ilişkin bir görünüm sunmuştur. 1867 Paris sergisinde sergilenen Madame Walker adlı sanatçıya ait *Sultan Abdülaziz'in Portresi*, Osmanlı padişahının bir kadın sanatçı tarafından resmedilmiş olması açısından özellikli bir yerdedir.

1873 Viyana sergisinde Hıdiv İsmail Paşa'nın portresinin, 1900 Paris sergisinde Salih Münir Bey'in portresinin sergilenmesinin, Batı sanat ve kültürüyle yakın ilişkisi bulunan seçkin figürler üzerinden Osmanlı'nın modernleşme sürecine dair bir görünüm ortaya koyduğu değerlendirilmektedir.

Ayrıca, 1851 Londra ve 1863 İstanbul sergilerinde yer alan, İmparatorluk bünyesindeki modern okulların öğrencilerine ait çizimlerin, gelişen teknik bilgi üzerinden modernleşmeye ya da ilerlemeye ilişkin bir temsil ortaya koydukları değerlendirilmektedir.

Modernleşen Osmanlı görünümü ile ilişkili bir başka resim örneği, 1893 Chicago sergisinde sergilenen Osman Hamdi Bey'in *Cami Kapısında* (Görsel 53) adlı eseridir. Söz konusu resimde, Osmanlı kadını çoğunlukla resmedildiği gibi kapalı kapılar ardında değildir. Tablo, Osmanlı'nın kadın temsili üzerinden modern dünya ile bağlantı kurması açısından anlamlı bir içerik taşır.

Diğer taraftan, yukarıda detaylandırıldığı üzere, kadın ressamalara ait eserler evrensel sergilerde ve 1863 İstanbul sergisinde yer bulmuştur. Kadın sanatçıların sergilere katılımı, kadınların kamusal alandaki görünürlüğüne ilişkin İmparatorluk yaklaşımına dair yaygın kabullerin dışında bir gösterge sunmaktadır.

Resim sergileri haricinde başka sergilemeler de modernleşen Osmanlı'ya dair göstergeler içermektedir. Bu kapsamda, 1873 Viyana sergisi kapsamında hazırlatılan yayınlardan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, Osmanlı'nın modern dünya ile ilişkilendirilmesine dair iyi bir örnektir. Söz konusu kitap, Osmanlı mimarisini Batı tarzı bir mimari sınıflandırma ile incelemeye dönük bir çabayı yansıtır. Osmanlı bu yayın ile mimari üzerinden oluşturduğu kültürel temsili, Batı'nın anlayacağı çerçeve içerisinde sunmuştur (Çelik, 2005, s. 48-49; Ersoy, 2015, s. 126). Osmanlı mimarisini yazılı teorik temellere dayalı olarak anlatan kitap bu anlamda modern bir yaklaşım ortaya koymuştur.

Bunun yanı sıra sergilere çoğunlukla tarım ve gıda ürünleri, madencilik, dekorasyon ve mobilya, el sanatları ve zanaat ürünleri ile katılan Osmanlı, modern dünyanın mühendislik uygulamaları ve teknik gelişmelerine ayak uydurduğunu göstermeye yönelik ürünler de sergilemiştir. Örneğin; 1893 Chicago sergisinde donanma ve denizlik konusuna önem verilmiştir. Osmanlı bu alan ile ilgili yayınlar, fotoğraflar, araç ve aletler sergilemiştir. Bu sergiler, II. Abdülhamid döneminde deniz savaş araçlarının üretiminde ilerleme kaydedildiğini somutlaştırmaya yöneliktir. Benzer şekilde 1910 Brüksel sergisinde Osmanlı, elektrikli aydınlatma, inşaat mühendisliği, demiryolu ve tramvay ekipmanları gibi dönemin teknik gelişmelerine uygun alanlarda sergileme yapmıştır.

Diğer yandan, 1893 Chicago sergisi kapsamında kurulan Kadın Yöneticiler Kurulu, modern dünyada kadının toplumsal statüsünün geliştirilmesine dair öncelikleri gündeme

getirmiştir. Edebiyat çalışmalarıyla sergiye katılan Fatma Aliye, iyi eğitilmiş ve entelektüel donanıma sahip bir Osmanlı kadını örneğidir. Ayrıca, İmparatorluğun yeni okullarında eğitim alan kız öğrencilerin fotoğraflarının sergide yer alması ve Dünya Temsilci Kadınlar Kongresi'nde Osmanlı'da kadın eğitimi üzerine sunum yapılması, Osmanlı kadınının İmparatorluğun “modern” yüzünü simgelemek üzere sergide nasıl konumlandırıldığını gösterir.

Osmanlı'yı modernleşme yolundaki bir imparatorluk olarak sunan bu uygulamaların yanı sıra kimi sergilemelerin İmparatorluğu egzotik Doğu dünyasının bir parçası olarak gösteren bir görünüm oluşturduğu da görülmektedir.

Yukarıda eserlerin konularına yönelik incelemeler çerçevesinde sergilerden resim örnekleriyle detaylandırıldığı üzere, sergilenen eserler arasındaki şehir manzaraları, yapı ve mekanlar, kostüm çizimleri, harem resimleri, günlük yaşam sahneleri gibi eserlerin, Batı dünyasının alıştığı Osmanlı görsel imgelerini içerdiği anlaşılmaktadır. Egzotik, etnografik ve kültürel çağrışımlar uyandıran bu eserler, aynı zamanda belgeleyici niteliğe sahiptir. Bu nedenle, Osmanlı dünyasını yansıtmaktan uzak, tamamen hayali unsurlarla kurgulanmış resimler olarak nitelendirilmeleri mümkün değildir. Öte yandan, sanatçıların bu tarz oryantalist temalar içeren eserler yapmalarında İstanbul'u gezmeye gelen yabancı alıcıların talepleri de rol oynamıştır (İnankur, 2008, s. 11, 16; Renda, 2008, s. 22).

Ayrıca, sergilenen padişah portrelerinin taşıdığı anlamlardan biri, padişahı “halife-sultan” olarak göstermeleridir. Bu yönüyle padişah portreleri, Osmanlı'nın Doğulu kimliğini öne çıkaran sergilemelere örnek oluşturmaktadır.

Resimler haricindeki sergileme uygulamaları incelendiğinde, Osmanlı'nın bazı sergileme biçimlerindeki mizansen ve kurgusallığın, değişim halindeki İmparatorluğun dinamik faktörlerine dair verileri göz ardı eden tarih dışı oryantalist bakış tarzına paralel olduğu görülmektedir. Bunun en bariz yansıması mimaride görülür. Sergiye katılan ülkelerin mimari temsillerinin ön plana çıkmaya başladığı 1867 Paris sergisinden itibaren Osmanlı, inşa ettiği yapılar ile otantik Osmanlı imgesini somutlaştırmıştır. Bu yapılar, camii, köşk, konak, çeşme, hamam, kahvehane gibi Batılı insanın zihniyetinde daha çok yer edinmiş

yapılardır. 1867 Paris sergi alanındaki Boğaziçi Köşkü'nün yabancı basında yayınlanan bir çizimi (Görsel 19), yapıların iç mekan dekorasyonunun da bu otantik etkiyi desteklediğini gösteren iyi bir örnektir.

Sergi mekanlarında gerçekleştirilen özel gösteriler bu tarz sergileme pratiklerinden biridir. 1893 Chicago sergisinde Şam işi ipekli ve sırmalı kumaşlardan kıyafetler içindeki Bedevi binicilerin gösterileri için ayrılan Vahşi Doğu Gösteri Alanı ziyaretçilerin egzotizm beklentilerine yanıt verecek unsurlar içermiştir.

Ayrıca, evrensel sergilerde sergilenen ürünler arasında, 1876 Philadelphia sergisinde sergilenen zengin işlemeli tekstil ürünleri, antik halılar, ipek ve altın işlemeli nakışlar, antik silahlar ve mücevherler gibi ziyaretçi ilgisini çekmeye yönelik ürünler bulunmaktadır.

1873 Viyana sergisi kapsamında hazırlatılan kitaplardan *Elbise-i Osmâniyye*, egzotik Osmanlı imgesini ön plana çıkaran bir başka sergileme örneğidir. Kitapta tanıtılan kıyafetlerin bazıları cansız mankenlere giydirilerek sergi alanında sergilenmiştir. Bu alan, bilim insanları ve arkeologların yanı sıra diğer meraklı sergi ziyaretçilerinin ilgi odağı olmuştur.

Tüm bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, evrensel sergilerde Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğulu ve egzotik bir görünümün yanı sıra, modernleşme yolundaki bir imparatorluk görünümüyle de temsil edildiği görülmektedir.

SONUÇ

18. yüzyılın sonlarında Fransa'nın öncülük ettiği ve ülke içi ekonomik canlanmanın teşviki amacıyla uygulanmaya başlayan ulusal sergi uygulamaları evrensel sergiler için ilham kaynağı olmuştur. 19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde sanayi üretimi hız kazanmış, emperyalist ve sömürgeci politikaların eşliğinde malların ve paranın küresel dolaşımının artmasıyla beraber dünya bir anlamda küçülmeye başlamıştır. Evrensel sergiler, ülkelerin hammadde temin arayışlarının yanı sıra ortaya çıkan üretim fazlalığının yönlendirileceği dış pazarlar bulma ihtiyaçlarının karşılanmasına dair ekonomik yararların önceliğinde, farklı ülkeler tarafından üretilen ve ekonomik değere konu olan malların alınıp satılabildiği büyük bir dünya pazarı olarak kurulmuştur. Üretim teknolojilerindeki gelişmeler, ulaşım ve seyahat koşullarının iyileşmesi, iletişim olanaklarının artması, dünya üzerinde büyük bir mal ve insan mobilitesini gerekli kılan bu uluslararası organizasyonların gerçekleştirilmesine imkan sağlamıştır.

Evrensel sergiler, bilimsel bilginin gelişmesi yoluyla doğa üzerinde hakimiyet kuran sanayileşmiş Batılı ülkelerin, henüz tam anlamıyla sanayileşememiş toplumları “kendi medeniyet daireleri” içerisine alması vasıtasıyla gerçekleşecek evrensel bir ilerleme ve gelişme ideali temelinde uygulamaya geçmiştir. Ancak sergiler aynı zamanda farklılıkların ortaya konduğu ve ayrımların pekiştirildiği ortamlar olmuşlardır. Bu devasa uluslararası organizasyonlar, sanayileşme ve teknolojik ilerlemenin nimetlerini gösterme yoluyla, başta ev sahibi ülkeler olmak üzere dönemin büyük güçlerinin güç gösterisidir. Doğu'nun Batı'ya bakışını şekillendiren ve gelişmişlik seviyeleri arasındaki farka vurgu yapan bu yaklaşım, sömürge ülkelerini geri kalmış ve kendisini yönetmekten aciz olarak konumlandırarak, emperyalist ve sömürgeci politikalarına meşruiyet kazandırmaya çalışmıştır.

Uluslararası arenadaki güç ve iktidar ilişkilerinin belirleyici olduğu evrensel sergilerde ülkeler dış dünyada varlıklarını ortaya koymalarını sağlayan temsili vasıtalarından yararlanmışlardır. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu'nun dünyanın ilk evrensel sergisi olan 1851 Londra Büyük Sergisi'nden itibaren düzenlenen evrensel sergilere katılma konusundaki istekli yaklaşımında, ticari ilişkilerini ve ittifak bağlantılarını

geliştirmeye dair fırsatlar elde etme amacı önem teşkil etmiştir. Bu katılımlarda, dış borçlanma ve mali sıkıntılar dolayısıyla Avrupa'ya daha bağımlı hale gelmeye başlamış İmparatorluğun Batılı büyük ülkeler ile dış ilişkilerini geliştirmeye yönelik stratejik politikaları yönlendirici olmuştur. Dolayısıyla Osmanlı'nın evrensel sergilerdeki temsil biçimi, modernleşme yönünde ilerlemeye dair niyetini ve reform çabalarını yansıtmaları bakımından işlevsellik taşımıştır. Hatta öyle ki, Osmanlı idaresi, katılım dolayısıyla oluşacak mali yükün karşılanması ile ilgili sıkıntı yaşanacağı öngörülen evrensel sergilere bile katılmaktan geri durmamıştır.

Uluslararası ticaret ve rekabetin teşvik edilmesi yönündeki motivasyon ile yola çıkan evrensel sergiler, ekonomik değeri olan ürünlerin kıyaslanabilir şekilde bir arada toplanmasını sağlamasının yanı sıra dünya üzerindeki kültürel çeşitliliğe gösterge oluşturan unsurları aynı mekana sığdırarak bir arada görme imkanı yaratmıştır. Bu yolla, uzak ve hayali olanı yakına getiren evrensel sergiler, mevcut kültürel algıların kuvvetlenmesine veya tam aksine değişip dönüşmesine imkan sağlamışlardır. Başlangıç aşamasında odaklanılan temel hedef ekonomik yararlar olsa da, bu organizasyonlar aynı zamanda sosyal ve kültürel etkileşim ve alışverişlerin mekanları haline gelmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergilere katılımı da bu çerçevede, İmparatorluğun uluslararası alanda ekonomik ve kültürel unsurlarıyla görünürlük kazandığı bir sürecin parçası olarak değerlendirilmelidir. Bu kültürel görünürlüğün arka planında, Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat Fermanı ile birlikte hız kazanan yenileşme ve Batı'ya yaklaşma süreci bulunmaktadır.

Bu bağlamda evrensel sergiler, Osmanlı'nın yürüttüğü yenileşme faaliyetlerini uluslararası bir ortamda görünür kılabilceği ve kendisini dönemin gelişmelerine açık bir imparatorluk olarak sunabileceği platformlar olarak önem kazanmıştır. Dolayısıyla Osmanlı'nın evrensel sergilere katılımında, yalnızca sanayi, tarım ve teknik alanlardaki ürünlerini tanıtmaya amacı değil, yenileşen İmparatorluğun modern dünyayla kurduğu ilişkiyi ve bu dünya içerisindeki konumunu görünür kılma arayışı da etkili olmuştur.

Evrensel sergilerin Osmanlı açısından taşıdığı anlam, Sultan Abdülaziz'in 1867 Paris sergisini de içeren Avrupa seyahati kapsamında Londra'da iken onuruna verilen ziyafette yaptığı konuşmada açığa çıkmaktadır. Abdülaziz, konuşmasında Osmanlı İmparatorluğu'nun ilerleme yolunda attığı adımları tamamlamak için önemli "medeniyet merkezlerini" görmek üzere bu seyahati gerçekleştirdiğini belirtmiştir (10 Ağustos 1867 tarihli La Turquie'den akt. Koçunyan ve Kunalp, 2020, s. 19). Abdülaziz'in konuşmasının bu içeriği, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilerleme hedefine yönelik çabalarında Avrupa ülkelerinin örnek alındığına ve bu doğrultuda yerinde gözlemlerde bulunmanın önemsendiğine işaret etmesi bakımından önem taşımaktadır.

Evrensel sergilerin Osmanlı açısından taşıdığı anlam ayrıca, sergileri ziyaret eden ve deneyimlerini aktaran Osmanlı aydınlarının değerlendirmelerinde de izlenebilmektedir. Tez kapsamında ele alınan İbrahim Edhem Paşa, Halid Ziya, Ahmed Mithat Efendi, Ömer Faiz Efendi ve Mehmed Rauf'un sergi izlenimleri incelendiğinde, özellikle bilimsel, teknik ve sanayi alanlarındaki gelişmişlik bakımından Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki farklılığın vurgulandığı ve Batı dünyasının örnek alınabilecek uygulamalarının sergiler aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu tarafından gözlemlenebileceği yönündeki düşüncenin de izlenimlere yansıdığı görülmektedir. Bu değerlendirmeler, evrensel sergilerin merkezindeki ilerleme ve modernleşme fikrinin Osmanlı düşünce dünyasında karşılık bulduğuna dair gösterge sunmaktadır. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ülkeleriyle kıyaslanması, sergilerin Batı'daki gelişmelerin gözlemlendiği ve Osmanlı'nın Batı karşısındaki konumunun değerlendirilmesine zemin oluşturan ortamlar olduğunu göstermektedir.

Dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun evrensel sergilere katılımı; örnek alınabilecek uygulamaların gözlemlenmesi, İmparatorluğun Batılı ülkelerle kendisini kıyaslayarak gelişmişlik durumunu belirlemesi ve modernleşme yönündeki çabalarını görünür kılması bakımından anlam taşımaktadır.

Görsel sanat üretimleri bu görünürlüğün önemli bir parçası olarak evrensel sergilerde yer bulmuştur. Tezde ele alındığı üzere Osmanlı İmparatorluğu, dokuz adet evrensel sergiye resimlerle katılmış, bir adet evrensel sergide eserleri sergilenen sanatçılara gayri resmî

destek vermiştir. Osmanlı ayrıca evrensel sergi modelinden ilham alarak İstanbul'da düzenlediği Sergi-i Umumi'de de resim sergilemiştir. Ülke dışından ziyaretçileri olması ve yabancı katılımın gerçekleşmesi yönünden dış izlenimlere de açık olan Sergi-i Umumi'deki resim sergisi, evrensel sergilerden farklı olarak sadece Osmanlı eserlerini içermiş ve İmparatorluk yönetiminin sergi organizasyonuna doğrudan yön verdiği bir ortam oluşturmuştur. Bu yönüyle evrensel sergilerde ortaya çıkan Osmanlı temsilini ülke içerisindeki sergileme pratiğiyle tamamlamıştır.

Tüm bu sergilerde el sanatları ve zanaat ürünleri gibi geleneksel estetik zevke hitap eden ürünlerin haricinde, dönemin güzel sanatlar anlayışına yakın resim örneklerinin sergilenmesi, yenileşen İmparatorluğun kültürel görünürlüğünün bir boyutunu teşkil etmiştir. Bununla birlikte, resim sergilerinde ortaya çıkan Osmanlı görünümünü yalnızca modernleşme süreci üzerinden açıklamak mümkün değildir. Tez kapsamında sıklıkla değinildiği üzere, resim sergilerinde Osmanlı İmparatorluğu Avrupa'dan farklı, ilgi çekici ve egzotik bir görünümle de ortaya çıkmıştır. Osmanlı'nın Avrupa'dan farklılığı üzerinden oluşan bu temsil, Doğu dünyasına atfedilen ve Batı'da yaygınlaşmış kabuller ile daha uyumlu bir Osmanlı görünümü oluşturmakta ve aynı zamanda İmparatorluğun Batı dünyasından kimlik farklılığını öne çıkarmaktadır.

Ayrıca, Değerlendirme bölümünde örneklerle aktarıldığı üzere, bu temsil biçiminin resim sergileriyle sınırlı kalmadığı, tez kapsamında ele alınan diğer sergilemelerde de karşılık bulduğu belirlenmiştir. Bir tarafta sanayi, teknik üretim ve eğitim gibi alanlarda yenileşen İmparatorluğu görünür kılan unsurlar bulunurken, diğer tarafta Osmanlı'nın kültürel farklılığını öne çıkaran ve daha egzotik bir İmparatorluk görünümü ortaya çıkaran ürünler sergilenmiştir.

Öte yandan, tez kapsamında ulaşılan diğer bir sonuç, Osmanlı'nın resim sergilerindeki temsiline imparatorluğun sergi uygulamasına yön veren karar ve tercihleri yanı sıra başka farklı faktörlerin dikkate alınması gerektiğidir. Temsile yön veren bu faktörler arasında öne çıkanlar; ülke içindeki sanat ortamının dinamikleri, sanatçıların konu seçimleri, üretim tercihleri ve katılım konusundaki istek ve imkanları, organizasyonlara dair hususlar ve sergi maliyetleriyle ilgili durumlardır.

Söz konusu unsurlara ilişkin değerlendirmelere tezin Değerlendirme bölümünde ayrıntılı olarak yer verildiğinden, burada bunlar tekrarlanmayacak, konunun daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla kısaca değinilecektir.

Örneğin temsili etkileyen bir husus olarak bir sergide yer alan eser sayısının azlığı yalnızca Osmanlı sanat ortamındaki üretim kapasitesiyle açıklanamayacağı gibi, sanatçıların sergiye katılma imkanları ve istekleri ile sergi organizasyonu ve eserlerin taşınmasına ilişkin maliyetler gibi farklı koşullarla da ilişkili olabilir. Eserlerin konu ve teknik özellikleri de sanatçıların üretim tercihlerinin sergiye yansımaları çerçevesinde ele alınabilir. Benzer şekilde, sanatçıların katılımı; sergiye katılma istekleri ve çabaları, sergi organizasyonunda veya katılım sürecinde etkili olan kişilerle ilişkileri ve serginin düzenlendiği şehirde yaşıyor olmaları gibi çeşitli etkenlerin birlikte değerlendirilmesini gerektirmektedir. Müslüman, gayrimüslim ve yabancı profesyonel sanatçıların yanı sıra modern okullarda eğitim alan öğrencilerin sergilere katılması da Osmanlı sanat ortamının çeşitliliği içerisinde değerlendirilmelidir. Sergilere katılan kadın sanatçıların yabancı veya gayrimüslim olması ve Müslüman kadın ressamların bulunmaması, kadınların ülkenin sanat ortamındaki konumlarıyla birlikte değerlendirilmesi gereken bir unsurdur.

Sergi için ayrılan alanların büyüklüğü, sergi komisyonunun eser kabul kriterleri, sergi mekanının düzenlenmesi ve eserlerin yerleştirilme biçimine ilişkin kurallar ve uygulamalar, sergi organizasyonunda görev alan kişilerin tutum ve davranışları başta olmak üzere sergi organizasyonlara dair hususlar konusunda sınırlı düzeyde veriye ulaşılabilmektedir. Bu verilerden biri, resimlerin güzel sanatlar galerileri dışında Osmanlı pavyonu içerisinde diğer ürünlerle birlikte sergilendiği düşünülen sergilere ilişkindir. Söz konusu bilgilere tez içerisinde yer verilmiştir. Bunlar, güzel sanatlar binasının yerleşim planında veya güzel sanatlar kataloğunda Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin bir kayıt bulunmayan, ancak İmparatorluğun resim sergilediği tespit edilen 1876 Philadelphia, 1893 Chicago ve 1910 Brüksel sergileridir. Resimlerin sergilendiği mekan ve bu mekanda yer alan diğer ürünlerle kurduğu ilişki, resimlerin oluşturduğu temsilin anlam çerçevesini etkileyen bir unsurdur. Örneğin, Osmanlı İmparatorluğu'nun sergilediği resimlerin diğer ülke sergilerinden ayrı mekanlarda bulunması, bu resimlerin sergideki güzel sanatlar sergilerinin bağlamı dışında konumlanmasına etki etmiş olabilir. Veya geleneksel el

sanatları veya Doğu'ya özgü ürünlerle birlikte sergilenen resimler, tek başlarına taşıdıkları anlamın yanı sıra söz konusu ürünlerle kurdukları ilişki üzerinden de anlam kazanmış olabilirler. Aynı şekilde, resimlerin modern sanayi ürünleri veya teknolojik ürünlerle birlikte sergilenmesi de resimlerin sergi bağlamındaki anlamını farklılaştırabilecek bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Ancak yürüttüğümüz araştırmalar kapsamında, bu konularda detaylı değerlendirme yapılabilecek seviyede bir veri elde edilememiştir.

Sonuç olarak; araştırma kapsamında elde edilen tüm veriler ve bulgular doğrultusunda, evrensel sergilerde resimler aracılığıyla oluşan Osmanlı temsilinin yalnızca imparatorluğun karar ve tercihleriyle değil, farklı etkenlerin bir araya gelmesiyle şekillendiği; bu temsilde Osmanlı'nın hem Doğulu ve egzotik hem de modern dünya ile ilişki kuran bir imparatorluk görünümüyle öne çıktığı görülmüştür. Ayrıca, resim sergilerinin, tezde örnek olarak incelenen diğer sergilemelerle İmparatorluğun temsili bakımından örtüşen yönler taşıdığı belirlenmiştir.

Son olarak, başta dönem kaynakları olmak üzere, ileride ulaşılacak yeni verilerin bu çalışmayı destekleyerek mevcut bilgi eksikliklerinin giderilmesine yardımcı olması ümit edilmektedir. Ayrıca, bu tez çalışmasının sanat tarihi literatürüne katkıda bulunması ve konuya ilişkin başka akademik çalışmalara fayda sağlaması temenni edilmektedir.

.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar:

Ahmet Mithat Efendi (2015). *Avrupa'da Bir Cevelan*. A. Pala (Haz.). İstanbul: Dergah Yayınları.

Berlyn, P. ve Fowler, C. (1851). *The Crystal Palace, Its Architectural History and Constructive Marvels*. London: James Gilbert.

Bruxelles et les neuf provinces belges. Monuments, sites pittoresques, paysages. Les merveilles de l'Exposition. Album-Souvenir (1910). Brüksel: Agence Dechenne.

Delbeuf, R (1900). *La Turquie et l'Orient à l'exposition de 1900*. Constantinople

Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851 (1852). London: Dickinson, Brothers,

Empire Ottoman. Coup d'œil général sur l'Exposition nationale à Constantinople. Extraits du "Journal de Constantinople" (1863).

Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851: Official Descriptive and Illustrated Catalogue. Foreign States, v. 3 (1851). London: Royal Commission, Spicer Brothers.

Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851: Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into Which the Exhibition Was Divided (1852). London: Royal Commission, William Clowes & Sons.

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants (1900). Paris: Paul Dupont.

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants (1902). Paris: Paul Dupont.

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants (1903). Paris: Paul Dupont.

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants (1906). Paris: Paul Dupont.

Exposition de 1900. Le guide remboursable du journal "Le Matin" (1900). Paris: Société des rembourseurs automatiques.

Exposition internationale universelle de 1900 Monographies des grandes industries du Monde. Catalogue général officiel (1900). Paris: L. Danel- Lille

Exposition universelle de 1900. 50 Photogravures de ND Phot (1900). Paris: Jules Hauteccœur.

Exposition universelle de 1855. Rapports du Jury Mixte International (1856). Tome II. Paris: Imprimerie Nationale.

Exposition universelle de 1867 à Paris: Catalogue général (2e édition, revue et corrigée) (1867). Paris: Galerie d'Orléans.

Exposition universelle de 1867. Coup d'œil sur l'Exposition ottomane (1867). Paris: Imprimerie A.-E. Rochette.

Exposition universelle de 1889, à Paris. Liste des récompenses (1889). Paris: Imprimerie Nationale.

Exposition universelle de 1889. Catalogue illustré des beaux-arts. 1789-1889 (1889). Lille: Imprimerie L. Danel

Exposition universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des beaux-arts de 1889 à 1900 (1900). Paris: Imprimeries Lemercier.

Exposition universelle de Vienne. France. Produits industriels. Première édition (1873). Vienne ve Paris: Commissariat Général.

Exposition universelle des beaux-arts, 1894: Catalogue général illustré (1894). Anvers: Imprimerie Bellemans Freres.

Exposition universelle et internationale (1910). Brüksel: Smithsonian Libraries.

Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1910. Catalogue général officiel de la section ottomane (1910). Brüksel: Imprimerie Scientifique Charles Bulens.

Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Catalogue général officiel. Tome premier. Groupe I. Œuvres d'art. Classes 1 à 5 (1889). Lille: Imprimerie L. Danel

Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851: Official Descriptive and Illustrated Catalogue by Authority of the Royal Commission, v. iii. Foreign States (1851). London: Spicer Brothers, Wholesale Stationers, W. Clowes and Sons, Printers.

Guide officiel à l'Exposition universelle de 1867. Vade mecum du visiteur (1867). Paris: E.Dentu

Hamlin, C. (1878). *Among the Turks*. New York: Robert Carter And Brothers.

Ingram, J. S. (1876). *The Centennial Exposition: Described and Illustrated: Being a Concise and Graphic Description of This Grand Enterprise Commemorative of the First Centenary of American Independence*. Philadelphia: Hubbard Bros.

International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Fine Art Department (1862). London: Printed for Her Majesty's Commissioners by Truscott, Son, and Simmons.

International Exhibition 1876. Reports of the President, Secretary and Executive Committee. v.2 (1880). Washington: Government printing Office.

International Exhibition 1876. Report of the Director-General, Including the Reports of Bureaus of Administration, v. 1 (1880). Washington: Government Printing Office.

International Exhibition, 1876. Official Catalogue. Part II: Art Gallery, Annexes, and Out-Door Works of Art (1876). Philadelphia: John R. Nagle and Company.

L'Exposition universelle de 1867. Guide de l'exposant et du visiteur avec les documents officiels, un plan et une vue de l'exposition (1866). Paris: Librairie de L. Hachette et Cie.

L'Exposition universelle de 1867 illustrée : Publication internationale autorisée par la Commission impériale (1867). Paris.

La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres. Tome 16 (1889). Paris: H. Lamirault ve C^{ie}.

La Turquie à l'Exposition universelle de 1867 (1867). Salaheddin Bey (Ed.). Paris: Librairie Hachette.

L'Esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata (1873). Milano: Edoardo Sonzogno.

L'Indicateur des mariages: relevé des mariages affichés dans les mairies (1862). 24^e année, no.961.

Martin, J. F. (1892). *Chicago Illustrated: Martin's World's Fair Album-Atlas and Family Souvenir*. Chicago: C. Ropp and Sons.

Maxime du Camp (1855). *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855: Peinture, Sculpture, France, Angleterre, Belgique, Danemark, Suède et Norvège, Suisse, Hollande, Allemagne, Italie*. Paris: Librairie Nouvelle.

Mehmed Rauf (2021). *Genç Tanzimat Paşazadesi Avrupa'da: Seyahatname-i Avrupa ve Avrupa Lâyihası*. F. Turan (Haz.). İstanbul: Timaş Yayınları.

Mignot, E. (1867). *Le Sultan Abdul Azis à l'Exposition universelle de 1867 à Paris : notice pour accompagner la médaille commémorative*. Paris: Imprimerie de L. Poupart-Davyl.

Official Catalogue of the International Exhibition of 1876: Part I, Main Building and Annexes (1876). Philadelphia: John R. Nagle and Company.

Official Catalogue. Part X, Art Galleries and Annexes: Department K, Fine Arts, Painting, Sculpture, Architecture, Decoration (1893). Chicago: W.B Conkey Company.

Official World's Columbian Exposition: The Art Gallery Illustrated with Three Hundred and Thirty-Six Engravings. First Edition (1893) Philadelphia: George Barrie.

Officieller Kunst-Catalog (1873). Wien : Presse.

Outendirck, F. (1867). *La Turquie à propos de l'Exposition de 1867*. Paris: Typographie de Ad. Laine et J. Havard.

Pierce, J. W. (1893). *Photographic History of the World's Fair and Sketch of the City of Chicago*. Baltimore: R. H. Woodward & Co.

Pushman, H. T. (1893). *Report Of The Imperial Ottoman Commission/Being A Brief Account Of The Products And Manufactures Of The Ottoman Empire As Shown At World's Columbian Exposition*. Chicago

Râif Mahmud Efendi (1798). *Tableau des nouveaux règlements de l'Empire ottoman*. İstanbul.

Rapport sur l'Exposition universelle 1855 (1857). Paris: Imprimerie Impériale.

Strahan, E. (1876-1878). *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition Illustrated, v. 1: Fine Art*. Philadelphia: Gebbie & Barrie

Thalasso, A. (1910). *L'art ottoman: les peintres de Turquie*. Paris: Librairie Artistique Internationales.

The Book of the Fair: An Historical and Descriptive Presentation of the World's Science, Art and Industry, as Viewed Through the Columbian Exposition at Chicago in 1893 (1893). Chicago and San Francisco: The Bancroft Company.

The International Exhibition of 1862: The Illustrated Catalogue of the Industrial Department, v. 1 (1862). London.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2017). *Kırk Yıl*. (Haz. A. Uçman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Walker, A. (1886). *Eastern Life and Scenery with Excursions into Asia Minor, Mytilene, Crete and Romania*. v.1 London: Chapman and Hall Limited.

Arşiv Belgeleri

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı (A.} MKT.MHM.)

BOA, A.} MKT.MHM, 247/90, 03 Cemazeyilahir 1279 (26 Kasım 1862)

BOA, A.} MKT.MHM, 251/10, 02 Recep 1279 (24 Aralık 1862)

BOA, A.} MKT.MHM, 329/85, 22 Zilkade 1281 (18 Nisan 1865)

BOA, A.} MKT.MHM, 377/3, 13 Zilkade 1283 (19 Mart 1867)

BOA, A.} MKT.MHM, 397/38, 03 Ramazan 1284 (29 Aralık 1867)

Dahiliye Kalem-i Mahsus (DH.KMS.)

BOA, DH.KMS. 18/26, 27 Rabiulahir 1332 (25 Mart 1914)

Dahiliye Defterler (DH.SAİDd.)

BOA, DH.SAİDd, 10/405, 29 Zilhicce 1273 (20 Ağustos 1857)

Hariciye Nezareti İdare (HR. İD.)

BOA, HR. İD, 1217/13, 26 Cemazeyilahir 1277 (09 Ocak 1861)

Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi (HR.MKT.)

BOA, HR.MKT., 118/95, 22 Zilhicce 1271 (5 Eylül 1855)

Hariciye Nezareti Londra Sefareti (HR.SFR.3)

BOA, HR.SFR.3, 58/14, 8 Zilkade 1277 (18 Mayıs 1861)

Hariciye Nezareti Tahrirat (HR. TH)

BOA, HR. TH, 72/37, 22 Recep 1304 (16 Nisan 1887)

İrade Hariciye (İ. HR)

BOA, İ. HR., 198/11244, 23 Temmuz 1279 (04 Ağustos 1863)

İrade Meclis-i Mahsus (İ.MMS.)

BOA, İ.MMS., 24/1044, 29 Recep 1278 (30 Ocak 1862)

İrade Dahiliye (İ.DH.)

BOA, İ.DH., 535/37141, 16 Zilkade 1281 (12 Nisan 1865)

İrade Taltifat (İ.TAL.)

BOA, İ.TAL. 492/3, 25 Rabiulahir 1332 (23 Mart 1914)

Mabeyn-i Hümayun Evrakı İradeleri (MB.İ.)

BOA, MB.İ. 123/4, 25 Şaban 1300 (01 Temmuz 1883)

Yıldız Mütenevvi Maruzat (Y.MTV.)

BOA, Y.MTV. 201/7, 02 Zilhicce 1317 (03 Nisan 1900)

Sürelî Yayınlar

Annuaire de la presse française, 1890, s. 863.

Boston Globe, 22 Aralık 1876, s. 3.

Bulletin Officiel de l'Exposition universelle de 1889, 24 Ağustos 1889, s. 1.

Bulletin Officiel de l'Exposition universelle de 1889, 2 Ekim 1889, s. 5.

Chicago Daily Tribune, 18 Aralık 1892, s. 41.

Colonial Times, 17 Kasım 1856, s. 2.

Comoedia, 24 Haziran 1932, s. 2.

Comoedia, 17 Haziran 1933, s. 1.

Dimanche, 10 Mart 1889, s. 5.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, 26 Ekim 1867, s. 1346.

Illustrated London News, 11 Nisan 1863, s. 417.

Journal des Femmes Artistes, 1 Kasım 1900, s. 4.

L'Art et les Artistes, 1 Nisan 1906, s. 173-175.

- L'Illustration: Journal universel*, 11 Ağustos 1855, s. 105-106.
- L'Illustration: Journal universel*, 13 Temmuz 1867, Kapak sayfası.
- L'Illustration: Journal universel*, 17 Mayıs 1873, s. 342.
- La Gazette de France*, 4 Mart 1906, s. 2.
- La Jeune Turquie*, 17 Mayıs 1911, s. 4.
- La Journée parisienne*, 24 Mart 1886, s. 3.
- La Justice*, 9 Haziran 1885, s. 3.
- La Patrie*, 2 Ağustos 1882, s. 1.
- La Presse*, 19 Mayıs 1852, s. 3.
- La Vérité*, 5 Haziran 1898, s. 2.
- Le Bien public*, 22 Eylül 1882, s. 2.
- Le Constitutionnel*, 2 Mart 1863, s. 1.
- Le Figaro*, 28 Aralık 1909, s. 1.
- Le Figaro*, 22 Mart 1931, s. 2.
- Le Foyer*, 1 Temmuz 1930, s. 3.
- Le Gaulois*, 31 Ağustos 1924, s. 2.
- Le Jeune France*, 1 Temmuz 1885, s. 732.
- Le Journal des arts*, 6 Temmuz 1904, s. 3.
- Le Journal des arts*, 15 Haziran 1910, s. 1.
- Le Journal des arts*, 25 Ocak 1911, s. 4.
- Le Magasin Pittoresque*, 01 Ocak 1855, s. 215.
- Le Messenger de Paris*, 14 Şubat 1888, s. 5.
- Le Monde Illustré*, 4 Nisan 1863, s. 215.
- Le Monde Illustré*, 8 Nisan 1865, s. 216-217.
- Le Monde Illustré*, 16 Mart 1867, s. 164.
- Le Petit Journal*, 3 Haziran 1900, s. 173, 175.
- Le Petit Journal*, 23 Ocak 1911, s. 1.
- Le Petit Moniteur universel*, 22 Ağustos 1891, s. 1.
- Le Siècle*, 12 Ekim 1899, s. 4.
- Le Stamboul*, 2 Şubat 1882, s. 1.
- Le Stamboul*, 2 Şubat 1930, s. 3.
- Le Temps*, 1 Temmuz 1867, s. 1.

- Liverpool Mercury*, 15 Nisan 1903, s. 8.
- Liverpool Mercury*, 7 Kasım 1903, s. 6.
- Liverpool Mercury*, 4 Aralık 1903, s. 9.
- Liverpool Mercury*, 8 Aralık 1903, s. 9.
- L'Observateur français*, 4 Mart 1893, s. 3.
- Mir'at*, 3 Cemazeyilahir 1279 (26 Kasım 1862), s. 47.
- Moniteur des arts*, 6 Mart 1885, s. 3.
- Moniteur des arts*, 23 Kasım 1888, s. 7.
- Paris illustré*, 25 Mayıs 1889, s. 366, 368.
- Revue d'Orient*, 13 Ağustos 1895, s. 255.
- Servet-i Fünun*, 1 Nisan 1326 (15 Nisan 1910), sayı 984, s. 341.
- The Perth Gazette and Independent Journal of Politics and News (From the Illustrated London News)*, 24 Mayıs 1861, s. 3.
- The Times*, 29 Nisan 1851, s. 6.
- The Times*, 5 Eylül 1855, s. 9.
- The Times-Philadelphia*, 7 Haziran 1876, s. 4.
- The Tiverton Gazette, East Devon Herald*, 30 Ocak 1872, s. 3.

İkincil Kaynaklar:

- Ağırbaş, S. (2019). *İngiliz Gezgin Mary Adalaide Walker'ın Eserlerinde Osmanlı Dünyası*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Akçura, G. (2009). *Türkiye Sergicilik ve Fuarçılık Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Akyürek, G. (2019). Yeni Bir Gerçeklik Düzlemi Olarak Sergiler: Sergi-i Umûmî-i Osmânî ve Sonrası. E.B. Fındıklı ve I. Uçman Altınışık (Ed.). *Uğur Tanyeli'ye Armağan* (s. 155-182). İstanbul: b. kitap.
- Arda Onar, N. (2025), Giovanni Brindesi'nin Mesire Konulu Eserlerinde Doğulu Kadın İmgesi, *Kent Akademisi Dergisi*, 18 (1), 410-427.

- Armaoğlu, F. (2021). *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*. İstanbul: Kronik Yayınları.
- Aslan, Z. R. (2022). *19. Yüzyılda İngiliz Kadın Ressamların Gözünden Osmanlı Dünyası: Vam Searight Koleksiyonu*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Aubin, L. (2011). *S'appropriier la visite au musée: quels modèles pour la participation amateur?* Yüksek Lisans Tezi, Paris 1 Panthéon-Sorbonne Üniversitesi.
- Auerbach, J. A. (1999). *The Great Exhibition of 1851*. London: Yale University Press.
- Aydın, C. (2006). Beyond Civilization: Pan-Islamism, Pan-Asianism and the Revolt Against the West. *Journal of Modern European History*, 4 (2), 204-223.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2019). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Baloğlu, H. A. (2006). *Şeker Ahmed Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Barthes, R. (1980). Rhetoric of the Image. A. Trachtenberg (Ed.). *Classic Essays on Photography* (s. 269-285). New Haven, Conn.: Leete's Island Books.
- Başaran, B. (2015). *1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi'nde Osmanlı Temsili*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beller S. (2018). *The Habsburg Monarchy 1815–1918*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Benezit, E. (1911). *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Tome Premier. A-C*. Paris: R. Roger ve F. Chernoviz.
- Berksoy, F. (2020). Art Exhibitions in Munich and Istanbul (1909–18): Cultural Events as Part of German Imperialist Policies. *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, 7 (1), 173-204.
- Bileydi Koç, M. (2022). Türk Resim Tarihinde Askeri Ressamlar Dönemi ve Bahriyeli Ressam İsmail Hakkı Bey. *MUTAD*, IX (2), 169-201.
- Bony-Devaux, C. (2024). *Byzance dans la photographie patrimoniale : le fonds Charles Labbé*. Doktora Tezi, Université Paris Sciences et Lettres.
- Burçak, B. (2022). Deconstructing “Orientalism” at the 1893 World’s Columbian Exposition. D. Kuru ve H. Pabuççular (Ed.). *The Turkish Connection: Global Intellectual Histories of the Late Ottoman Empire and Republican Turkey* (s. 79-109). Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Canikli, İ. C. (2005). *Ressam Güzin Duran*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Coşkun Albayrak, G. (2019). Agop Köçeoğlu: Bir Ermeni Sarrafın Terekesinden Okunanlar ve Okunamayanlar. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 41, 155-222.
- Cusack, T. (2024). Forbidden Fruit: Mary Cassatt’s Mural of “Modern Woman” at the World’s Columbian Exposition, Chicago 1893. *Dublin Gastronomy Symposium 2024: Food and Memory: Traces, Trauma and Tradition*.

- Çelik, A. (2010). 1889 Paris Umûmî Sergisi. A. Çelik (Haz.). *1889 Paris Umûmî Sergisi* (s. 6-13). İstanbul: Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Çelik, G. (2023). *Evrensel Sergiler/Fuarlar/Expolar ve Mekanları*. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Çelik, Z. (2005). *Şark'ın Sergilenişi. 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Deringil, S. (2002). Osmanlı Otoportresi. (G. Çağalı Güven, Çev.). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)* (s. 167-182). İstanbul: Doğan Kitap.
- Düşlerin Kenti: İstanbul. Suna ve İnan Kırâç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 17. Yüzyıldan 20. Yüzyıl Başlarına Osmanlı'da Gündelik Yaşam ve İstanbul Manzaraları* (2008). R. B. Kıbrıs (Haz.). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eldem, E. (2015a). Görüntülerin Gücü Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914. Z. Çelik ve E. Eldem (Der.). (A. Gür, Çev.). *Camera Ottomana Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* (s. 106-153). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Eldem, E. (2015b). The Ottoman Empire and Orientalism: An Awkward Relationship. F. Pouillon ve J. C. Vatin (Ed.). *After Orientalism Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-appropriations* (s. 89-102). Leiden ve Boston: Brill.

- Eldem, E. (2018). *Doğulu Bir Oryantalist Nasıl Olunur. Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) Yaşamı ve Düşünce Yapısı*. Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Eldem, E. (2019). Osman Hamdi Bey'in "Karanlık" Yılları (1871-1881). *Milli Saraylar Sanat, Tarih, Mimarlık Dergisi*, 17, s. 52-75
- Ergüney, Y. D. (2015). *Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Dünya Fuarları ve Osmanlı Devleti'nin Mimari Temsili*, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Ergüney, Y. D. ve Kara Pilehvarian, N. (2015). Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti, *Megaron*, 10 (2), 224-240.
- Ersay Yüksel, A. (2017). Sultan II. Abdülhamid'in Sanat Hâmiliği. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26 (2), 261-293.
- Ersin Ekmekçiler, L. (1995). *Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Melek Celal Sofu'nun Ölüdoğa, Manzara ve Portre Yağlı boya Resimlerinin Uygulamalı Restorasyon Çalışma ve Yöntemleri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Ersoy, A. (2003). A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i 'Osmâniyye Album. *Muqarnas*, 20, 187-207.
- Ersoy, A. (2007). Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period. *Muqarnas*, 24, 117–139.
- Ersoy, A. (2015). *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary. Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*. Farnham and Burlington: Ashgate.

- Esmer, U. (2023). *Osmanlı Bahriyesinde Torpido Kullanımı ve Torpidoculuk*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Findley, C. V. (1998). An Ottoman Occidental in Europe: Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar, 1889 , *The American Historical Review*, 103 (1), 15-49.
- Fodor, G. ve Kutlay, E. (2023). Osmanlı Sarayında bir Macar Piyanist: Geza Hegye. *Pera-Blätter*, 40. <https://www.oiiist.org/perablatter/> Erişim tarihi: 13.09.2025.
- Gençel, Ö. (2021). *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Germaner, S. (1991). Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları, *Tarih ve Toplum*, 16 (95), 33-40.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gethmann, D ve Eckhard, P. (2023). Orient Assemblage (Made in Austria): Colonial Typologies, Trade Relations, and the Politics of Architecture at the Vienna World's Fair 1873. *Architectural Histories*, 11 (1), 1–27.
- Göğüş, C. (2006). *19. yy. Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Gücüm, K. (2008). *Islahat Fermanı Sonrasında (1856-1871) Osmanlı Devlet Yapısındaki Değişime Fransa'nın Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Gümüşsoy, E. (2020). İstabl-ı Âmire'de Bir Alman Mirahur: Von Hobe Paşa. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 6 (2), 423-448.

- Gür, N. (2014). *1900 Yılı Uluslararası Paris Sergisinde Osmanlı Devleti*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Gürer, A. Ş. (2011). 1893 Şikago Dünya Fuarı'nda Osmanlı Hipodromu ve Şirket-i Hamidiye. *Folklor/Edebiyat*, 17 (65), 7-18.
- Hall, S. (2017). Temsil İş. S. Hall (Ed.) (İ. Dünder, Çev.). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı, Endüstri Merkezi Yayınları.
- Hızlı, K. (2020). *Paris Büyükelçisi Salih Münir Paşa'nın (Çorlu) Hayatı ve Faaliyetleri (1857-1939)*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Hippodrom/Atmeydanı. İstanbul'un Tarih Sahnesi II* (128-151). İstanbul: Pera Müzesi.
- Hughes, H. ve Neumeier, E. (2011). İstanbul'dan Philadelphia'ya: Cami Kapısında Resminin Yolculuğu. R. Ousterhout ve R. Holod (Ed.). *Osman Hamdi Bey ve Amerikalılar: Arkeoloji, Diplomasi, Sanat* (s. 102-117). Pera Müzesi.
- İnan, U. (2013). *Osmanlı Devleti'nde Alman Protestan Misyonerlik Faaliyetleri*. Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- İnankur, Z. (2005). Batılı Ressamların Gözünden Osmanlı Kadınları ve "Harem". S. Rifat, B. Kıbrıs ve B. Akkoyunlu (Haz.). *İmparatorluktan Portreler. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar* (s. 90-149). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- İnankur, Z. (2008). Kayıp Zamanın İzinde. R. B. Kıbrıs (Haz.). *Düşlerin Kenti: İstanbul. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 17. Yüzyıldan 20.*

Yüzyıl Başlarına Osmanlı'da Gündelik Yaşam ve İstanbul Manzaraları. (s. 11-17). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

İnankur, Z. (2011). Mary Adelaide Walker. Z. İnankur, R. Lewis ve M. Roberts (Ed.) *Mekanın Poetikası, Mekanın Politikası Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi.* (s. 201-212). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Jacobs, L. K. (2019). Palestine at the Centennial Fair of 1876. *Jerusalem Quarterly*, 80, 76-91.

Kardaş, M. S. (2023). *Kostaki Musurus Paşa'nın Londra Sefirliği (1853-1856)*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Kasap, S. (2011). *Osmanlı Merkez Bürokrasisinde Gayrimüslimlerin İstihdamı (1839-1876)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Keyman, F. (2007). Edward Said ve Bir Modernite Eleştirisi Olarak Oryantalizm. L. Sunar (Ed.). *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu: 9-10 Aralık 2006.* (s. 119-130). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (15), 170-189.

Kızıltoprak, S. (2010). Armenians in The Bureaucracy of Ottoman Egypt: The Carrier of Bogos Nubar Pasha (1824-1899). *History Studies*, 2 (2), 223-242.

Kiraz, N. ve Özdemir, B. (2023). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Bey Koleksiyonuna Ait Belgeler İle “Yazmalı Kadın” Adlı Eserin Konservasyon Süreci ve Sergilenmesi. 26. *Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı* (s. 177-203). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

- Koçu, R. E. (1961). Behzad yahut Beyzad (Ohannes Umed). *İstanbul Ansiklopedisi* (c. 5, s. 2391-2392). İstanbul: Nurgök ve Hüsnütabiat Matbaaları.
- Koçunyan, A. ve Kuneralp, S. (2020). Paris'te Bir Padişah, İstanbul'da Bir İmparatoriçe. 1867-1869. *Sergi Kataloğu: 19 Şubat-14 Mart 2020 - Notre-Dame de Sion Fransız Lisesi*. İstanbul.
- Köksal, M. (2019). *Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi*. Akdeniz Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Kuban, D. (2016). Osmanlı Mimarisi. İstanbul: YEM Yayın.
- Kuneralp, S. (1970). Bir Osmanlı Diplomati Kostaki Musurus Paşa 1807-1891. *Belleten*, 34 (135), 421-435.
- Kurtişoğlu, F. B., Beşiroğlu, Ş. Ş. ve Kovanlıkaya, Ç. (2008). Boşnak Kültürel Kimliğinin Simgeleri: Akordeon ve Gusla. *İTÜ Dergisi*, 5 (2), 35-44.
- Kutay, C. (1991). *47 Gün Sultan Abdülaziz'in Avrupa Günlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Küçükhasaköylü, N. (2011). Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (1), 165-182.
- Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar, 1600-1923, II*. İstanbul: Matüsalem Yayıncılık.
- Les Musurus: Une famille de diplomates ottomans. Lettres et documents (1852–1910)*. (2015). Bouquet, O. ve Kuneralp, S. (Ed.). The Isis Press.

- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (M. Kıratlı, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lidchi, H. (2017). Başka Kùltürleri Sergilemenin Poetikası ve Politikası. Hall (Ed.) (İ. Dünder, Çev.). *Temsil. Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 187-290). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Luckhurst, K. W. (1951). The Great Exhibition of 1851. *Journal of the Royal Society of Arts*, 99, 413-456.
- Makdisi, U. (2002). Ottoman Orientalism. *The American Historical Review*, 107 (3), 768-796.
- Mardin, Ş. (2000). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset. Makaleler 1* (Der. M. Türköne ve T. Önder). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Memiş, Ş. (2015). *19. Yüzyılda Bir Sanayileşme Stratejisi Olarak Uluslararası Fuarlar: Osmanlı Örneği*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Memiş, Ş. (2025). Osmanlı İmparatorluğu Sergi Komisyonu Raporu'na Göre 1893 Şikago Dünya Fuarı'nda Sergilenen Türk Ürünleri ve Dersaadet Ticaret Odası'nın Rolü. *Karadeniz Araştırmaları*, XXII (85), 42-91.
- Mesud bin Edhem (2010). *1889 Paris Umûmî Sergisi* A. Çelik (Çev.). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Missir de Lusignan, L. (2011). *Familles Latines de l'Empire Ottoman*. İstanbul: The Isis Press.
- Mitchell, T. (1989). The World as Exhibition. *Comparative Studies in Society and History*, 31, 2, 217-236.

- Nochlin, L. (2018). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Routledge.
- O'Farrell, H. (2020). "A New and Curious Route to Cairo" – World's Fairs and the Stereotyping of the Middle East (1851-1893). *IAFOR Journal of Cultural Studies*, 5 (1), 65-79.
- Okkalı, İ. C. (2019). II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın. *Art-Sanat*, 11, 47-70.
- Ortaylı, İ. (2017). *Batılılaşma Yolunda*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ortaylı, İ. (2019). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Kronik Kitap.
- Ottoman Prince and Painter: Abdülmecid Efendi* (2004). Ö. F. Şerifoğlu (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Ousterhout, R. G. (2010). Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands. Three Intersecting Lives. *Expedition Magazine*, 52 (2), 9-20.
- Öner, G. Ö. (2023). Hıdiv İsmail Paşa'nın Döneminde Kahire: Asri Sanat Ortamı ve İmar Çalışmaları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 32 (2), 915-935.
- Öner, S. (1991). *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Önsoy, R. (1983). Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergisi Umumi-i Osmani (1863 İstanbul Sergisi), *Belleten*, 47 (185), 195-236.
- Özcan, A. (1992). Başıbozuk. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (c. 5, s. 130). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

- Özcan, A. (1997). Harbiye. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (c. 16, s. 115-119). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özçeri, E. (2014). *Displaying the Empire: A Search for Selfrepresentation of the Ottoman Empire in the International Exhibitions of the Nineteenth Century*, Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara
- Özyiğit, H. (2017). Enteriyör/İç Mekan Ressamı Şevket Dağ'ın Katıldığı Sergiler ve Eleştiriler. *Turkish Studies*, 12 (21), 405-446.
- Pamukciyan, K. (1995). Ölümünün Yüzüncü Yılında Hilal-i Ahmer Kurucusu Dr. Dikran Paşa, *Tarih ve Toplum Dergisi*, 134, 19-22.
- Pamukciyan, K. (2003). *Biyografileriyle Ermeniler* (Haz. O. Köker). İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Pitkin, H. F. (2014). *Temsil Kavramı*. (S. Erkoç, Çev.). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Kültür Yayınları.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Renda, G. (2000). Tasvir-i Hümayun (1800-1922). S. Kangal (Haz.). *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* (s. 441-463). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Renda, G. (2003). Sanatta Etkileşim. H. İnalcık ve G. Renda (Ed.). *Osmanlı Uygarlığı* (s. 1091-1121). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Renda, G. (2008). *Gezginlerin Tutkusu İstanbul. Düşlerin kenti: İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakfı koleksiyonlarından seçilmiş yapıtlarla 17. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına Osmanlı'da gündelik yaşam ve İstanbul manzaraları* (s. 19-23). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

- Renda, G. (2015). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Batı Tarzında Resim: Yeni Denemeler, Yeni Teknikler. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, c.7, s. 402-421.
- Rewald, J. (1986). *Histoire de l'Impressionnisme*. Paris: Albin Michel.
- Roberts, M. (2011). Bugünden Geçmişe Sergileme: 1880'lerdeki İstanbul Sergilerinde Kültürler Arası Ağlar. Z. İnankur, R. Lewis ve M. Roberts (Ed.) *Mekanın Poetikası, Mekanın Politikası Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi*. (s. 129-144). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Rosenblum, R. Stevens, M. ve Dumas, A. (2000). *1900: Art at the Crossroads*. London: Royal Academy of Arts.
- Rydell, R. W., Findling, J. E. ve Pelle, K. (2000). *Fair America: World's Fairs in the United States*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Sağlam, E. (2004). *Mecmua-i Fünun Dergisi (İnceleme, Tahlili Fihrist ve Seçilmiş Metinler)*. Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık. Batı'nın Şark Anlayışları*. (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarı, N. (2004). Mekteb-i Tıbbiye. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (c. 29, s. 2-5). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Sarıcaoğlu, F. (2008). Rûznâme. *TDV İslam Ansiklopedisi* (c. 35, s. 278-281). İstanbul.
- Sarıkaya, C. (2010). *Celebrating difference: "Turkish Theatre" in the Chicago World's Columbian exposition of 1893*. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi.

- Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Sevinç Kaya, G. (2011). Türk Resim Sanatı'nın Gelişiminde Asker Ressamların Etkisi. *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, 7, 121-130.
- Sevinç Kaya, G. (2019). Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı. *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, 17, 77-100.
- Sevinç Kaya, G. (2021). Chlebowski ile Guillemet'nin Sultan Abdülaziz Portreleri. *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, 20, 58-79.
- Shaw, W. M. K. (2022). *Osmanlı Resmi: Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne Batı Sanatının Yansımaları*. (Z. Şen, Çev.). İstanbul: Bozlu Art.
- Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Suyun Kıyısında: Halil Paşa'nın Yaşamı ve Sanatı*, Sergi Kataloğu, İstanbul: Pera Müzesi, 05 Mart- 23 Ağustos 2026.
- Şimşek, H. (2014). Ressam Şevket Dağ'ın Hayatı ve Sanatına Genel Bir Bakış. *Art-Sanat*, 2, 319-328.
- Şimşek, H. ve Yıldırım, A. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Şişman, A. (1986). Mekteb-i Osmani (1857-1864). H. İnalcık, N. Göyünç ve H. W. Lowry (Ed.). *Osmanlı Araştırmaları*, V, 83-160.
- Şirin, İ. (2017). Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi, *Journal of History Studies*, 9 (2), 189-204.

- Tanpınar, A.H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tozoğlu, A. E. (2024). Addressing the Modern Regimes of Urban Spectacle: Revisiting the Ottoman General Exhibition of 1863 in Istanbul. *Journal of Urban History*, 50 (3), 629 –655.
- Turan, G. (2009). Turkey in the Great Exhibition of 1851. *Design Issues*, 25, 1, 64-77.
- Türkiye Fuar Albümü* (2012). A. Işıklı (Haz.). İstanbul: İstanbul Fuar Merkezi.
- Uslu Sinanlar, S. (2010). *Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916*. İstanbul: İstanbul Fransız Kültür Merkezi.
- Uslu Sinanlar, S. ve Gürlemez Arı, A. (2018). Osmanlı İmparatorluğu’nun Dünya Fuarlarındaki Güzel Sanatlar Temsilleri, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (31), 570-579.
- Uslu Sinanlar, S. (2021). Son Araştırmalar Işığında Pera Salon Sergileri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (1), s. 337-367.
- Utku, A. (2010). Paris 1889 İlk Descartes Mütercimi’nin Albümünden “Modern Batı Felsefesiyle Nasıl Tanıştık”. A. Çelik (Haz.). *1889 Paris Umûmî Sergisi* (s. 107-126). İstanbul: Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Walton, W, Saglio, A. ve Champier, V. (1900). *Chefs D’Oeuvre of the Exposition Universelle 1900*. v.5 Philalephia: George Barrie&Son.
- Yağbasan, E. (2004). *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (2012). İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Sanat. Z. Yasa Yaman (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (s. 91-370). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Yavaşca, M (2022). Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kültürel Kimliğin Temsili; Ressam Halil Paşa'nın 'Madam X' Tablosu. *Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (2), 44-53.
- Yazıcı, N. (2010). Atmeydanı'nda İlk Osmanlı Sergi Binası ve Mimar Bourgeois-Parville Montani İşbirliği. E. Işın (Ed.). *Hippodrom/Atmeydanı. İstanbul'un Tarih Sahnesi II* (s. 128-151). İstanbul: Pera Müzesi.
- Yeldham, C. (1984). *Women Artists in Nineteenth-century France and England: Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*. New York: Garland.
- Yıldız, G. (2001). Ottoman Participation In World's Columbian Exposition (Chicago-1893), *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 9, 131-167.
- Yılmaz, G. (2005). Osmanlı Devleti'nin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve İane Sergisi, O. Belli, B. B. Kurter (Ed.). *Sinan Genim'e Armağan Makaleler* (s. 719-729). İstanbul: Ege Yayınları.
- Zürcher, E.J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. Saner Gönen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

V&A Museum Koleksiyonu

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1467749/view-of-the-north-transept-watercolour-absolon-john/#object-details> Erişim tarihi: 04.06.2025

<https://collections.vam.ac.uk/item/O148085/a-turkish-coffee-house-constantinople-watercolour-preziosi-alloysius-> Erişim tarihi: 03.12.2025

The New York Public Library Dijital Koleksiyonu, Miriam ve Ira D. Wallach Sanat, Baskı ve Fotoğraf Bölümü, Sanat ve Mimarlık Koleksiyonu

<https://digitalcollections.nypl.org/items/844527f0-faae-0133-5445-00505686a51c?canvasIndex=0> Erişim tarihi: 17.10.2025

Chicago Public Library Dijital Koleksiyonu, C.D. Arnold Fotoğraf Koleksiyonu
<https://cdm16818.contentdm.oclc.org/digital/collection/cdarnold/id/385/rec/5>
 Erişim tarihi: 29.01.2026

<https://cdm16818.contentdm.oclc.org/digital/collection/cdarnold/id/25/rec/1>
 Erişim tarihi: 29.01.2026

Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu
<https://www.sakipsabancimuzesi.org/artist/255> Erişim Tarihi: 11.10.2025

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/122235> Erişim tarihi: 11.04.2025

https://archive.org/details/gri_33125015018647/page/n6/mode/1up
 Erişim tarihi: 25.08.2025

<https://collections.chateauversailles.fr/> Erişim tarihi: 21.03.2025

<https://www.navigart.fr/fnac/artwork/emile-dupont-zipcy-les-enrolements-volontaires-140000000039515> Erişim tarihi: 31.12.2025

<https://www.nisanyanadlar.com/isim/Bogos> Erişim tarihi: 08.10.2025

<https://www.cnap.fr/collection-en-ligne#/artwork/emile-dupont-zipcy-smaranitza-140000000044843> Erişim tarihi: 31.12.2025

Denoël, C. (2016). *Michelet et l'histoire romantique*.

<https://histoire-image.org/etudes/michelet-histoire-romantique> Erişim tarihi: 06.01.2026

Alfonsi, M. (2011), *Qui êtes-vous, M. Zipcy ?*

<https://www.lesamisdulouxor.fr/> Erişim tarihi: 21.03.2025

<https://gw.geneanet.org/marmara2?lang=en&m=S&n=zipcy&p=>

Erişim tarihi: 18.03.2025

<https://www.getty.edu/art/collection/object/1095JH#full-artwork-details>

Erişim tarihi: 15.05.2025

Lady Layard'ın günlükleri

<https://pops.baylor.edu/layard> Erişim tarihi: 03.01.2026.

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/orientalist-sale-115100/lot.27.html> Erişim tarihi. 23.10.2025

<https://digitalcollections.nypl.org/items/4a20c3c0-c568-012fc9ea58d385a7bc34?canvas>

Index=0 Erişim tarihi: 08.02.2026

<https://digitalcollections.nypl.org/items/7f6fa090-c569-012f-003a-58d385a7bc34>

Erişim tarihi: 08.02.2026

<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/256> Erişim tarihi: 11.12.2025

<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/projet-pour-lexposition-universelle-de-1889>

Erişim tarihi: 08.11.2025

<https://gallica.bnf.fr/ark%3A/12148/btv1b530229468>

Erişim tarihi: 09.11.2025

Christie's Müzayede Evi

https://www.christies.com/search?entry=Chabanian&page=1&sortby=relevance&tab=sold_lots

Erişim Tarihi: 07.01.2026

<http://www.pastellists.com/> Erişim tarihi: 20.12.2025

<https://www.mutualart.com/Artist/Leonie-de-Loghades/4966054337A661FA/Artworks>

Erişim tarihi: 21.12.2025

<https://www.stephenongpin.com/object/864675/0/leonie-de-loghades-1859-c-1939-a-young> Erişim tarihi: 21.12.2025.

https://en.geneanet.org/cemetery/search/?nom=capamagian&nom_collection=Cimetiere%20de%20Carnot+%20ancien%20de%20Carnot&collection_id=cimetieres_197431&go=1

Erişim Tarihi: 22.04.2025.

<https://www.ancestry.com/genealogy/records/nubar-pasha-nubarian-24-29pnc5x> Erişim Tarihi: 22.04.2025.

Library of Congress Kataloğu

<https://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsc.05225/>

Erişim Tarihi: 03.12.2025

https://fliphtml5.com/epvec/dtgm/The_Manchester_Connection_-_EDITED_-_AMY_%282%29/#google_vignette Erişim tarihi: 12.08.2025

<https://www.mutualart.com/Artist/Noemie-Capamagian/4F4E43D0406037D4> Erişim tarihi: 22.12.2025

National Portrait Gallery
<https://www.npg.org.uk/collections/search/person-list.php?search=sas&firstRun=true&sText=paul+musurus> Eriřim tarihi: 12.02.2026

E-postalar:

Emma Ricci, 25.04.2025 tarihli e-posta.

Marie Anne Marandet, 17.04.2025 ve 18.04.2025 tarihli e-postalar

Michèle Alfonsi, 15.04.2025 ve 20.04.2025 tarihli e-postalar

Peter Magian, 27.04.2025, 12.08.2026 ve 28.08.2025 tarihli e-postalar.

EK-1: Sergilere Katılan Sanatçılar, Eserleri ve Eserlerin Tekniğine Dair Bilgiler

Sergi	Padişah	Sanatçı	Eser	Teknik
1851 Londra Evrensel Sergisi	Sultan Abdülmecid	Bilinmiyor (İstanbul'daki İmparatorluk okulları ve kolejlerinin öğrencileri)	Bilinmiyor (Bazı çizimler ve litografiler)	Çizim ve litografi
1855 Paris Evrensel Sergisi	Sultan Abdülmecid	Bilinmiyor (İki adet sanatçı)	Bilinmiyor (Üç adet resim)	Bilinmiyor
1862 Londra Uluslararası Sergisi	Sultan Abdülaziz	Paul Musurus	Sabahlığıyla Bir Türk Beyefendisi Natürmort -Mutfakta Natürmort -Atölyede C. Musurus Hanım'ın Portresi Bir Beyefendinin Portresi	Eserlerin tümü sergi kataloğunda "Yağlıboya, Suluboya ve Çizimler" başlığı altında kayıtlıdır.
1863 İstanbul Osmanlı Genel Sergisi	Sultan Abdülaziz	Amadeo Preziosi	Kahvehane Surre Alayı	Suluboya Suluboya
		Pierre Montani	Berber Dükkanı	Bilinmiyor
		Victor Marie de Launay	Karadağ Seferi Başıbozuk	Suluboya Suluboya
		Jean (Giovanni) Brindesi	Silah ve yeniçeri kostüm çizimleri İstanbul Manzarası Babouche (Pabuç) Pazarı Tophane Camii'nin Avlusu Boğaz'ın Bir Görünümü Bursa'da Ramazan Akşamı Batmakta Olan Güneş Manzarası	Çizim Suluboya Suluboya Suluboya Suluboya Suluboya
		Oummet	İlerleme Arabasında Geleceği Fetheden Çıkan Türkiye	Yağlıboya
		Iphigénie Constance Marie Dupont-Zipcy	Portre	Yağlıboya
		Émile Auguste François Marie Dupont-Zipcy	Genç Kız Portresi Karadağ Seferi'nden Evine Dönen Zeybek Küçük Asya sakinlerini betimleyen çizimler	Pastel Yağlıboya Çizim
		Paul Chachian	Mitoloji temalı bir tablo	Bilinmiyor
		Alfred Calayassy	Çingeneler	Bilinmiyor
		Bilinmiyor (Mekteb-i Harbiye Öğrencileri)	Bilinmiyor (Tablolar)	Bilinmiyor

Sergi	Padişah	Sanatçı	Eser	Teknik
1867 Paris Evrensel Sergisi	Sultan Abdülaziz	Ahmed Ali Efendi (Şeker Ahmed Paşa)	Sultanın Portresi	Karakalem
		Bal	Guzla	Yağlıboya
		Osman Hamdi Bey	Çingenelerin Molası	Yağlıboya
			Pusuda Zeybek	Yağlıboya
			Zeybeğin Ölümü	Yağlıboya
		Émile Charles Labbé	Bekçi Köpeği Oyunu	Yağlıboya
			Balıkçıl ve Balaban Kuşu	Yağlıboya
			Ara Papağanı ve Kakadu Tartışıyor	Yağlıboya
			Türk Hanımı ve Çocuğu	Yağlıboya
			Portakal Hasadı	Yağlıboya
			Natürmort	Yağlıboya
			Natürmort	Yağlıboya
		Victor Marie de Launay	Palermo'da Rahip Devriyesi	Yağlıboya
			Malborough Şarkısı	Yağlıboya
			Sicilya Postası	Yağlıboya
			İstanbul'dan çeşitli kostümler ve zanaatlar	Suluboya
		Pierre Montani	Bursa'daki Sultan Mehmed Çelebi'nin Türbesi Başında Dua	Yağlıboya
			Türk Kızlar Okulu	Yağlıboya
			Harem Alanında Eğlence	Yağlıboya
			Yeni Kale Yakınlarından Şafak Vakti Manzarası	Yağlıboya
			Deniz Manzarası	Yağlıboya
			Üsküdar'dan Gün Batımı Manzarası	Yağlıboya
			Elle Renklendirilmiş Levhalardan Oluşan Albüm	Yağlıboya
		Rıza Efendi	İstanbul'daki Okmeydanı Çayırı'ndan Görüntü	Yağlıboya
		Bedros Sırabyan	Çarmıhtan İniş	Yağlıboya
			Eyüp Sebili	Yağlıboya
		Virginia Serviçen	Kahve Taşıyan Çerkes Köle	Yağlıboya
		Mary Adelaide Walker	Sultan'ın Portresi	Yağlıboya
		Iphigénie Constance Marie Dupont-Zipcy	Genç Bir Kızın Portresi	Bilinmiyor
		Amadeo Preziosi	İmparatorluk muhafızlarının kostümleri	Suluboya
		Bilinmiyor (İzmir Diyakonez Okulları)	Bilinmiyor (Çizimler)	Çizim

Sergi	Padişah	Sanatçı	Eser	Teknik
1873 Viyana Evrensel Sergisi	Sultan Abdülaziz	François-Claude Hayette	Galata Sarayı'ndan İstanbul Manzarası	Bilinmiyor
		Doian Keutscheoglou	Venedik'teki Santa Marta Kilisesi'nde Haç Şapeli	Bilinmiyor
		Harmuz Harmuzian	Sultan Ahmed Camii	Bilinmiyor
		Luigi Acquaroni	Kudüs'te Bir Kapı	Bilinmiyor
			Beykoz'da Bir Köşk	Bilinmiyor
			Beykoz'da Bir Köşk (Başka Bir Versiyonu)	Bilinmiyor
			Mısır Hıdivi'nin Portresi	Bilinmiyor
1876 Philadelphia Uluslararası Sergisi	Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad, Sultan II. Abdülhamid	Ludovic ve Vallauri	Son Türkiye Sultanının Portresi	Bilinmiyor
		Osmanlı Komisyonu	Scutari (Üsküdar)	Yağlıboya
			Boğaziçi	Yağlıboya
			Türk Kızı	Yağlıboya
			Manzara	Yağlıboya
1889 Paris Evrensel Sergisi	Sultan II. Abdülhamid	Virginie Papatian	Çocuk Portresi	Yağlıboya
		Zakaria (Zakar) Zakarian	Peynirler ve Meyveler	Yağlıboya
			Mutfak Masası	Yağlıboya
			Jambon	Yağlıboya
			Bir Bardak Su ve Birkaç İncir	Yağlıboya
			Erik ve Şarap Kadehleri	Yağlıboya
			Şeker ve İncir	Yağlıboya
			Bir Sepet Erik	Yağlıboya
			Bir Bardak Su ve Biraz Meyve	Yağlıboya
			Mösyö'nün Erikleri	Yağlıboya
			İncir ve Üzüm	Yağlıboya
		Iphigénie Constance Marie Dupont-Zipcy	Mlle Y.L.'nin Portresi	Pastel
		Halil Bey	Etüd	Pastel
1893 Chicago Dünya Kolomb Sergisi	Sultan II. Abdülhamid	Osman Hamdi Bey	Cami Kapısında	Yağlıboya
		Akiarona	Bilinmiyor	Bilinmiyor
		Teğmen Hakkı Bey	Bilinmiyor	Bilinmiyor
		Yanco Tineofilidi	Bilinmiyor	Bilinmiyor
		Barones Hobe Paşa	Bilinmiyor	Bilinmiyor
1900 Paris Evrensel Sergisi	Sultan II. Abdülhamid	Noémi Capamagian (Capamadjan)	Genç Kadın Portresi	Pastel
			Genç Kadın Portresi	Bilinmiyor
			Küçük Çocuk Tasviri	Bilinmiyor
		Arsène Chabanian	Dalga	Bilinmiyor
			Akdeniz Kıyılarında	Bilinmiyor
		Edgar Chahine (Şahin)	Montmarte	Bilinmiyor
			Sokak Köşesi	Bilinmiyor
		Emilio Della Suda	Bayan N.H.'nin Portresi	Pastel
			Keyif	Pastel
			Doğu Manzarası	Pastel

Sergi	Padişah	Sanatçı	Eser	Teknik
1900 Paris Evrensel Sergisi	Sultan II. Abdülhamid	Sarkis Diranyan	Bir Çerkes Dansözü	Bilinmiyor
			Mücevherler	Bilinmiyor
			Münir Bey’in Portresi	Bilinmiyor
		Halil Bey	Kadın Portresi	Bilinmiyor
			Bilinmiyor (Bir dizi tablo ve eskiz)	Bilinmiyor
		Léonie Loghadès (Tchoumakoff)	Kadın Portresi	Pastel
			Kadın Portresi	Pastel
		Zakaria (Zakar) Zakarian	Natürmort	Bilinmiyor
			Natürmort	Bilinmiyor
			Natürmort	Bilinmiyor
			Natürmort	Bilinmiyor
			Natürmort	Bilinmiyor
Natürmort	Bilinmiyor			
1910 Brüksel Evrensel Sergisi	Sultan V. Mehmed Reşad	Arsène Chabanian	Balıkçı Teknelerinin Ayrılışı	Bilinmiyor
			Ayışığı	Bilinmiyor
			Yükselen Gelgit	Bilinmiyor
			Kumullar	Pastel
			Yalnızlık	Pastel
		Şevket Bey (Dağ)	Sultan II. Selim Türbesi Kapısı	Bilinmiyor
			Ayasofya’nın İçi	Bilinmiyor
		Philip Mourain	Siranie Çeşmesi	Bilinmiyor
			Şam Sokağı	Bilinmiyor
			Şam’daki Cami Avlusu	Bilinmiyor

EK-2: Sergilere Katılan Sanatçılar ve Eserlerin Sayıları

Sergi	Sanatçı Sayısı	Eser Sayısı
1851 Londra Sergisi	Bilinmiyor	Bilinmiyor
1855 Paris Sergisi	2	3
1862 Londra Sergisi	1	5
1863 İstanbul Sergisi	9	18
1867 Paris Sergisi	12	30
1873 Viyana Sergisi	4	7
1876 Philadelphia Sergisi	Bilinmiyor	5
1889 Paris Sergisi	4	13
1893 Chicago Sergisi	5	Bilinmiyor
1900 Paris Sergisi	8	23
1910 Brüksel Sergisi	3	10

*Sergilere okullardan yapılan toplu katılımlarda sanatçı sayıları kesinleştirilemediği için tablodaki sayılarda bu kişiler göz ardı edilmiştir. Ayrıca 1900 Paris Evrensel Sergisi'nde bir sanatçıya ait sayısı tespit edilemeyen resimler eser sayısı belirtilirken hariç tutulmuştur.

EK-3: Sergiler Bazında Eser Tekniklerinin Sayısal Dağılımı

Sergi	Eser Sayısı	Tekniklerin Sayısal Dağılımı
1851 Londra Sergisi	Bilinmiyor	Çizim ve litografi
1855 Paris Sergisi	3	Bilinmiyor
1862 Londra Sergisi	5	Bilinmiyor
1863 İstanbul Sergisi	18	9 suluboya, 3 yağlıboya, 2 çizim, 1 pastel, kalanı bilinmiyor
1867 Paris Sergisi	30	26 yağlıboya, 2 suluboya, 1 karakalem, kalanı bilinmiyor
1873 Viyana Sergisi	7	Hiçbiri bilinmiyor
1876 Philadelphia Sergisi	5	4 yağlıboya, kalanı bilinmiyor
1889 Paris Sergisi	13	11 yağlıboya, kalanı bilinmiyor
1893 Chicago Sergisi	Bilinmiyor	1 yağlıboya, kalanı bilinmiyor
1900 Paris Sergisi	23	6 pastel, kalanı bilinmiyor
1910 Brüksel Sergisi	10	2 pastel, kalanı bilinmiyor

*1900 Paris Sergisi'nde bir sanatçıya ait sayısı tespit edilemeyen resimler eser sayısı belirtilirken hariç tutulmuştur.

EK-4: Sanatçı Biyografileri

Ahmed Ali Efendi (Şeker Ahmed Paşa) (1841-1907):

1841 yılında Üsküdar'da doğmuştur. Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane mezunu olduğu bilinen sanatçı 1861 yılında Paris'teki Mekteb-i Osmani'ye eğitim almak üzere gönderilmiştir. İmparatorluğun sanat eğitimi alması yönünde destek verdiği asker ressamı olan sanatçı Paris'e gönderildiğinde Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger'ın atölyelerinde resim eğitimi almış ve bir süreliğine İtalya'da da bulunmuştur. 1871 yılında İstanbul'a dönen Ahmed Ali çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmış, Osmanlı sarayında yaverlik ve mabeyn ressamlığı görevlerinde bulunmuştur. Sanatçı ayrıca Gérôme ve Paris'teki A. Goupil Sanat Galerisi ile temas kurarak saray için bir resim koleksiyonu oluşturulması için çalışmalar yürütmüştür. Sanatçının 1873 ve 1875 yıllarında İstanbul'da tertiplelediği sergiler dönemin resim sanatını harekete geçiren önemli organizasyonlardır. 1881 yılında Elifba Kulübü resim sergisine katılan Ahmed Ali, 1900 yılında Pera Palas Salonu'nda kişisel sergisini açmıştır. 1901, 1902 ve 1903 yıllarında İstanbul Salon sergilerine de katılan sanatçı başkentin sanat ortamında kendine önemli bir yer edinmiştir (Baloğlu, H. A., 2006, s. 28-56; Cezar, 1971, s. 142).

Amadeo Preziosi (1816-1882):

Malta doğumlu sanatçı, Malta'nın önemli ailelerinden birisine mensuptur. Guiseppe Hyzler'in atölyesinde ve Paris Ecole des Beaux-Arts'da sanat eğitimi almıştır. 1842 yılının sonlarında İstanbul'a gelmiştir. Pera'da atölyesi bulunan Preziosi'nin yaşamının büyük kısmını geçirdiği İstanbul'da 1882 yılında yaşamını yitirdiği bilinmektedir. Sanatçı, hamallar, harem ağaları, şekerciler, harem içleri, kahvehaneler ve pazarlar gibi İstanbul'un "Doğulu" olarak tanımlanacak unsurlarını çoğu suluboya olan eserlerinde canlı şekilde betimlemiştir. Çalışmalarının bazıları *Stamboul, Moeurs et Costumes, Stamboul Recollections of Eastern Life, Souvenir d'Orient* ve *Souvenirs du Caire* adlı taşbaskı albümlerde yayınlanmıştır (Düşlerin Kenti, 2008, s. 125; Germaner ve İnankur, 2002, s. 65).

Arsène Chabanian (1864-1949):

Sanatçı Ermeni kökenli olup Erzurum doğumludur. Venedik'te resim eğitimi aldıktan sonra 1883 yılında Erzurum'a dönmüştür. Paris'in sanat eğitiminde etkin özel okullarından Académie Julian'da 1890 sonrasında eğitim alan sanatçı burada Jean-Paul Laurens (1838-1921) ve Benjamin Constant (1845-1902)'ın öğrencisi olmuştur. Paris, Londra ve Kahire'de pek çok sergide resimleri sergilenmiştir. Fransız Deniz Manzaraları Ressamları Derneği'nin kurucularından olan sanatçının deniz manzarası temalı resimler ürettiği bilinmektedir (Kürkman, 2004, s. 264).

Bahriyeli İsmail Hakkı Bey (1863-1926):

İstanbul doğumlu sanatçı 1884 yılında Bahriye Mektebi'nden mezun olmuş, Bahriye Nezareti'nde inşaat mühendisi olarak çalışmıştır. Almanya'ya gönderilen İsmail Hakkı, Bahriye Nezareti ile yaşadığı bazı olumsuzluklar nedeniyle görevinden ayrılmak durumunda kalmış ve Almanya'da mühendislik mesleğinin yanı sıra resimle de

ilgilenmiştir. Çoğunlukla deniz peyzajları, gemi ve deniz savaşı resimleri üreten sanatçı, 1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanı sonrasında ülkeye geri çağırılmıştır. 1911 yılında kaymakam olarak atanan İsmail Hakkı, Almanya’da yayınlanan *Illustrierte Zeitung* Gazetesi’nin İstanbul muhabirliği ve ressamlığı da dahil olmak üzere ölümüne dek çeşitli iş ve görevlerde bulunmuştur (Bileydi Koç, 2022, s. 180-185).

Bedros Sırabyan (1831/1833-1898):

Saray ressamlığı yaptığı bilinen Ortaköy doğumlu Ermeni sanatçıdır (Uslu Sinanlar ve Gürlemez, 2018, s. 574). Roma Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. İstanbul’a döndükten sonra Osmanlı sarayı adına resim çalışmalarında bulunmuş, Robert Kolej’de ve İstanbul’daki Ermeni okullarında resim öğretmenliği görevini yürütmüştür. İstanbul’daki Yeni Tiyatro, Yunan Konsolosluğu ve Yıldız Sarayı’nın duvar süslemelerini de yaptığı bilinen sanatçı, önemli bir Ermeni dini merkezi Eçmiadzin’de üç yıl kalarak patrikhane binasının süslemelerini yapmıştır. Sofya’da öldüğü bilinen Sırabyan’ın yaşamının bir kısmını burada geçirdiği anlaşılmaktadır (Saris, 2003, s. 115).

Edgar Chahine (Şahin) (1874-1947):

Ermeni kökenli sanatçının anne-babası İstanbul doğumlu olup kendisi Viyana’da doğmuştur. Gençlik döneminde İstanbul’da yaşayan sanatçı, daha sonra Venedik ve Paris’te resim eğitimi almıştır. Paris’te Académie Julian’da Jean-Paul Laurens ve Benjamin Constant’ın öğrencisi olan Chahine, 1896 yılında ilk sergisini açmıştır. 1900 Paris Evrensel Sergisi ve 1903 Venedik Bienali’nden madalyalar kazanmıştır. Maurice Barrès’in *La Mort de Venise*, Gustave Flaubert’in *Novembre* ve *Madame Bovary* adlı kitapları, çok sayıda illüstrasyon ve gravür çalışması yapan sanatçının resimlediği kitaplardan bazılarıdır (Kürkman, 2004, s. 271).

Émile Auguste François Marie Dupont-Zipcy (1820-1885):

Sanatçı, Fransa’da Douai’de dünyaya gelmiştir. Fransa’nın kurumsal ve prestijli okullarından École des beaux-arts de Lille (Lille Güzel Sanatlar Okulu)’de François Souchon (1787-1857)’un öğrenciliğini yapan Emile Dupont-Zipcy, 1869-1879 yılları arasında Paris Salon sergilerine katılmıştır. Yazar-entelektüel bir kişi olan Dupont’un, *Revue du Nord*, *l’Artiste* ve *Musée Universel* dergilerinde sanat üzerine makaleler yazdığı bilinmektedir (Benezit, 1913, s. 173). *La Justice*’da yayınlanan ölüm ilanı ise sanatçı ile ilgili başka bazı bilgiler içermektedir. İlanda belirtildiğine göre bir Cumhuriyetçi olan sanatçı, İmparatorluk döneminde sürgüne gönderilmiş, Cumhuriyet döneminde 1873 yılında sosyalist ve siyasi bir yayın olan *Revue du Nord*’u kurmuştur. Dönem kaynaklarında sanatçı kimliği yanı sıra “*bir düşünür, mücadeleci bir yurttaş ve İmparatorluğa karşı cesur Revue du Nord adlı yayını kurup yöneten cesur bir yazar*” olarak anılan Emile Dupont-Zipcy, bölge meclis üyeliği de yapmıştır. Görev süresinin sona ermesi sonrasında kalıcı olarak Paris’e dönmüş ve sanat üretimlerine ağırlık vermiştir (La Justice, 9 Haziran 1885, s. 3; Le Jeune France, 1 Temmuz 1885, s. 732).¹¹⁷

¹¹⁷ Ölüm ilanında da yer aldığı üzere, sanatçının adı eşi Iphigénie Zipcy’nin soy ismiyle birlikte Emile Dupont-Zipcy olarak anılmaktadır.

Sanatçının günümüze ulaşan eserlerinden bazıları, belediyelere bağlı güzel sanatlar müzeleri ağırlıklı olmak üzere Fransa'daki kamu koleksiyonlarında bulunmaktadır.¹¹⁸

Émile Charles Labbé (1820-1885):

Sanatçı Fransa'da Aube bölgesinde yer alan Mussy sur Seine'de varlıklı bir taşralı ailenin çocuğu olarak doğmuştur. 1836 yılında adı Paris Salon Sergilerinde görülmeye başlayan sanatçı Paris'teki École Royale des Beaux-Arts (Kraliyet Güzel Sanatlar Okulu)'nda eğitim almıştır. Fransız oryantalist ressamlarından Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860)'dan eğitim alıp almadığı konusu kesin olmamakla birlikte eserlerinden bazılarında Decamps'ın etkisi olduğu kabul görmektedir. Açık havada yaptığı resimleriyle Barbizon Okulu sanatçılarından da etkiler taşıyan gezgin ruhlu sanatçı, İtalya, Yunanistan ve Cezayir gibi ülkelere seyahat etmiştir. 1850 yılı civarında İstanbul'a geldiği ve uzun yıllar şehirde yaşadığı bilinen Labbé, *"Konstantinopolis'te uzun süre kalmasıyla Osmanlılar arasında saygın bir yere sahip olan Fransız ressam"* olarak tanımlanmıştır. 1876 yılında Cezayir'e yerleşen Labbé, burada Güzel Sanatlar Okulu'nun ilk yöneticisi olmuştur. Cezayir'de atölye kuran ressam, 1885 yılında burada ölmüştür (Bony-Devaux, s. 2024, s. 33-51).

Emilio Della Suda (1868-1924):

İtalyan bir anne-babanın çocuğu olarak İstanbul'da doğan Emilio Della Suda, Paris'te Jules Lefebvre (1836–1911) ve Benjamin Constant'dan resim eğitimi almıştır. Osmanlı saray eczacısı ve Beyoğlu'ndaki Büyük Della Sudda eczanesinin kurucusu Francesco (Faik) Della Sudda Paşa (1814 – 1866)'nın torunu ve Giorgia (Faik) Della Sudda Paşa (1835 – 1913)'nın oğludur. Sanatçının kardeşi ise ünlü Macar piyanist Franz Liszt'ten müzik eğitimi alan ve Pera'daki müzik hayatının önde gelen isimlerinden Francesco (Faik) Della Sudda Bey (1859 – 1940)'dır (Fodor ve Kutlay, 2023, s. 20-21).

François-Claude Hayette (1838-1891):

Lyon Akademisi'nde eğitimini tamamlayan Fransız ressam daha sonra Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. 1860-1890 yılları arasında İstanbul'da yaşadığı bilinen ve 1868 yılında açılan Mekteb-i Sultani'nin başlangıcından itibaren resim öğretmenliğini yapan sanatçının, gerek sanatsal üretim, gerekse eğitimlik yoluyla dönemin Osmanlı resim ortamında yer edinmiş olduğu bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 313; Sinanlar, 2008, s. 59 ve 109).

¹¹⁸ Sanatçının kamu koleksiyonlarında yer alan bazı eserleri şu şekildedir: *Les Enrôlements volontaires (Gönüllü Askere Yazılmalar)* adlı eser, Bligny-sur-Ouche Belediyesi'ne ait kamu koleksiyonunda, belediye binasında muhafaza edilmektedir. <https://www.navigart.fr/fnac/artwork/emile-dupont-zipcy-les-enrolements-volontaires-140000000039515> Erişim tarihi: 31.12.2025; *Smaranitza* adlı eseri Centre national des arts plastiques koleksiyonunda bulunmaktadır. Eserlerin bazıları devlet tarafından satın alma yoluyla, bazıları ise sanatçının ölümü sonrası mirasçıları tarafından yapılan bağışlar ile kamu koleksiyonlarına dahil olmuştur.

Halil Bey (Paşa) (1852-1939):

Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane kurucularından Tophane Müşiri Ferik Selim Paşa'nın oğlu olarak İstanbul'da doğmuştur. Askeri Rüştîye-i Berri-i Hümayun'dan 1873 yılında mezun olan Halil Bey, 1876 yılında Kolağası unvanı ile Askeri İdadi'de resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Bundan dört yıl sonra 1880 yılında Paris'e gönderilen sanatçı, Jean-Léon Gérôme ve Gustave-Claude-Etienne Courtois (1852-1923)'ten eğitim almıştır. Osmanlı asker ressamı kuşağının önemli bir temsilcisi olan Halil Paşa, 1888 yılında Osmanlı'ya döndükten sonra Mekteb-i Harbiye-i Şahane, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve Mekteb-i İdadi-i Harbi (Kuleli Askeri Lisesi)'nde uzun yıllar resim öğretmeni olarak çalışmıştır. 1906 yılında tuğgeneralliğe yükseltilen Halil Paşa, 1917-1918 yılları arasında Sanayi-i Nefise'de müdürlük görevini üstlenmiştir. Sanatçı, Abbas Hilmi Paşa'nın misafiri olarak bir süre Mısır'da yaşamış ve eserleri Mısır Sarayı resim koleksiyonuna dahil edilmiştir. 1939 yılında İstanbul'da vefat eden Halil Paşa'nın 1934 yılında çıkan Soyadı Kanunu sonrası aldığı soy isminin Sözel olduğu bilinmektedir (Ersin Ekmekçiler, 1995, s. 55; Yavaşca, 2022, s. 48).

Iphigénie Constance Marie Dupont-Zipcy (1840-1932):

Iphigénie Dupont-Zipcy, Ermeni Katolik bir aile olan Zipcy ailesinin mensubu olarak İzmir Bornova'da doğmuştur.¹¹⁹ Babası Pierre Joseph Zipcy (1814-1874), İzmir'de Napoli Krallığı'nın konsüllüğünü yürütmesinin yanı sıra ticaretle iştigal etmiştir. Annesinin adı Virginie Papasian (1822-1909)'dır. Iphigénie Zipcy'nin vaftizi Bornova'daki St. Mary Grace Kilisesi'nde yapılmıştır. Sanatçı, Fransız ressam Émile Auguste François Marie Dupont ile 1862 yılında Bornova'da evlenmiştir (<https://gw.geneanet.org/marmara2?lang=en&m=S&n=zipcy&p=> Erişim tarihi: 18.03.2025)¹²⁰ Eşi Emile Dupont-Zipcy'nin 1860'ların sonlarından itibaren Paris Salon sergilerine katılım sağladığı bilindiğinden, sanatçının bu tarihlerde eşiyle birlikte Paris'te yaşadığı düşünülmektedir. Sergi-i Umumi haricinde 1867 ve 1889 yılı Paris evrensel sergilerine de katılım sağlayan sanatçının, günümüze ulaşan eserleri, Paris'e yerleştikten sonra sanatsal üretimlerini sürdürdüğünü göstermektedir.

Jean (Giovanni) Brindesi (1826-1888):

1850-1877 yılları arasında İstanbul'da yaşadığı ve Pera'da atölyesi olduğu bilinen İtalyan sanatçı başkentin sanat ortamında aktif şekilde yer almış ve İstanbul'u konu edinen eserleriyle oryantalist tarzda üretimler gerçekleştirmiştir. *Elbise-i Atika- Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople* adlı 22 adet levhadan oluşan ve kıyafet çizimleri içeren albümünün 1856 yılında taşbaskısı yapılmıştır. 1860 yılında çıkan

¹¹⁹ Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Latin ailelere dair araştırma sonuçlarını kapsayan ve Livio Missir de Lusignan tarafından yazılmış olan *Familles Latines de l'Empire Ottoman* adlı kitap, Zipcy ailesinin Ankara'dan İzmir'e gelen Ermeni-Fars kökenli bir aile olduğu bilgisini aktarmaktadır (Missir de Lusignan, 2011, s.120).

¹²⁰ Açık erişimdeki bir soyağacı sitesinde yer alan bilgiler, Marie Anne Marandet tarafından oluşturulmuştur. Marandet ile e-posta aracılığıyla iletişim kurulmuş olup internet sitesinde yer verdiği bilgileri teyit etmiştir (17.04.2025 ve 18.04.2025 tarihli e-postalar).

Çiftin evliliklerine dair bilgi için bkz. L'indicateur des mariages, 1862, s.3. Çiftin evliliklerine ve sanatçının Bornova'da yaşayan Ermeni asıllı tüccar Zipcy ailesine mensup olduğuna dair bilgiler için ayrıca bkz. Alfonsi, 2011.

Souvenirs de Constantinople adlı albüm, sanatçının eserlerinin toplandığı diğer yayındır. İstanbul'da ölen Brindesi, Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'na defnedilmiştir (Arda Onar, 2025, s. 412; Germaner ve İnankur, 2002, s. 70, 315).

Léonie Loghades (Toholmakoff -Tchoumakoff) (1856/1859-1938):

Rus ressam Fedor Petrovich Tchoumakoff (1823-1911)'ın kızı olan sanatçı, Paris doğumludur (Delbeuf, 1900, s. 130). Babasının ölümü ile ilgili olarak *Le Petit Journal*'da çıkan habere göre 1856 yılında doğan sanatçının ressam babasının da Paris'te ismi duyulan ve prestijli bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır.¹²¹ (*Le Petit Journal*, 23 Ocak 1911, s. 1). Neil Jeffares adlı İngiliz sanat tarihçisi tarafından yazılan *Dictionary of Pastelists Before 1800* adlı başvuru kaynağında verilen bilgilere göre ise sanatçı 1859 yılında doğmuş ve 1938 yılında vefat etmiştir (<http://www.pastellists.com/> Erişim tarihi: 20.12.2025).

Sanatçı, 21 Eylül 1882 tarihinde Brüksel'deki Rus elçiliği şapelinde, Osmanlı'nın Paris elçiliğinde görevli Alcibiade Loghadès Efendi ile evlenmiştir (*La Patrie*, 2 Ağustos 1882, s. 1; *Le Bien public*, 22 Eylül 1882, s. 2).

Sanat eğitimini Paris merkezli akademik sanat çevresine dahil olan Fransız sanatçılar Jean-François Gigoux (1806–1894), William-Adolphe Bouguereau (1825–1905), Tony Robert-Fleury (1837–1911) ve Gabriel Ferrier (1847–1914)'den alan Loghadès, yaptığı portrelerde gösterdiği desen yeteneği ile takdir görmüştür (Delbeuf, 1900, s. 130; *La Journée parisienne*, 24 Mart 1886, s. 3). Gazete arşivleri incelendiğinde, Versailles merkezli Seine-et-Oise Sanat Dostları Derneği (*Société des amis des arts de Seine-et-Oise*), Kadın Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*) ve Fransız Sanatçılar Salonu (*Salon des artistes français*) başta olmak üzere geniş katılımlı sergilere düzenli şekilde katılan sanatçının, Paris sanat ortamında oldukça aktif şekilde yer aldığı görülmektedir.¹²² Loghadès, Paris'te katıldığı söz konusu sergilerin bazılarında ödüller almıştır.¹²³

Luigi Acquaroni (1800-1896):

Sanat eğitimini Floransa'da alan Acquaroni 1841 yılında İstanbul'a gelmiştir. 1873 ve 1877 yıllarında başkentte düzenlenen resim sergilerine katılım sağlayan Acquaroni'nin 1880-1894 yılları arasında Pera'nın farklı yerlerinde atölyeleri olduğu bilinmektedir. Sanatçı 1881 yılında Sultan II. Abdülhamid'in saray ressamı olarak görevlendirilmiş ve

¹²¹ *Le Journal des arts*'da sanatçının babasının ölümüyle ilgili olarak yayınlanan haberde, Bay Tchoumakoff'un, Paris'teki salonlar ve sanat derneklerinde beğeni toplayan manzara ve tür resimleri sergilediği, son birkaç yıldır artık sergilere katılmamakla birlikte tüm sanatsal toplantılarda kendisine sıkça rastlanıyor olduğu belirtilmiştir (*Le Journal des arts*, 25 Ocak 1911, s. 4).

¹²² Sanatçının söz konusu sergilere katılımıyla ilgili gazete arşivlerinden bazı kayıtlar şu şekildedir: *Moniteur des arts*, 6 Mart 1885, s. 3; *Moniteur des arts*, 23 Kasım 1888, s.7; *Le Petit Moniteur universel*, 22 Ağustos 1891, s. 1; *L'Observateur français*, 4 Mart 1893, s.3; *Le Journal des arts*, 6 Temmuz 1904, s. 3; *Le Journal des arts*, 15 Haziran 1910, s.1.

¹²³ 1898 yılı Fransız Sanatçılar Salonu Sergisi'nde mansiyon (*La Vérité*, 5 Haziran 1898, s. 2), 1891 yılı Seine-et-Oise Sanat Dostları Derneği Sergisi'nde gümüş madalya (*Le Petit Moniteur universel*, 22 Ağustos 1891, s. 1) almıştır.

ayrıca 1889 yılında Sanâyi-i Nefîse Mektebi'ne resim hocası olarak girmiştir (Düşlerin Kenti: İstanbul, 2008, s. 121).

Mary Adelaide Walker (1820-1905):

Sanatçının, Kral I. Edward (1239-1307)'ın soyuna bağlanan Cornwall'lu bir aileye mensup olduğu ileri sürülmektedir. İngiltere'nin Kraliçe Viktorya tarafından yönetildiği dönemde kadınların sanat eğitimi almalarının eskiye oranla göreceli şekilde kolaylaşmış olduğu bir dönemde ülkesindeki sanat okullarında resim eğitimi almıştır. Sanatsal üretimini asıl şekillendiren dönem ise 1856 yılında geldiği ve neredeyse ölümüne dek yaklaşık 48 yıl boyunca (1856-1904) Osmanlı topraklarında yaşadığı dönem olmuştur (Ağırbaş, 2019, s. 51 ve 54-55; Aslan, 2022, s. 433; İnankur, 2011, s. 201).

Sanatçının evinin ve atölyesinin Pera'da olduğu bilinmektedir. 7 Aralık 1862 tarihinde Kırım Kilisesi'nde evlendiği Robert Walker da Pera cemaatinden bir kişidir (İnankur, 2011, s. 204; Roberts, 2011, s. 132). Sanatçının Osmanlı İmparatorluğu'na gelişi, İncil'i Yurtdışında Yayma Cemiyeti (*Society for the Propagation of the Gospel Foreign Parts*) tarafından kardeşi Charles George Curtis (1821-1896)'ın 1856 yılında İstanbul'da görevlendirilmesiyle gerçekleşmiştir. Kardeşiyle birlikte Kırım Savaşı'nın yeni bittiği dönemde İstanbul'a gelen sanatçı İstanbul'un haricinde Anadolu ve Balkanlar'da gezip gördüğü yerleri ve gündelik yaşama dair gözlemlerini anlattığı kitaplar yazmıştır (Ağırbaş, 2019, s. 56; İnankur, 2011, s. 201). Bir sanatçı olarak Osmanlı ile ilgili gözlemlerini çizdiği resimler yoluyla ortaya koyan Walker, öte taraftan kendi çizimlerini de içeren seyahatnameleriyle Osmanlı'nın kültürel yaşamını sonraki kuşaklara aktararak İmparatorluğa dair kültürel hafızanın inşasına katkıda bulunmuştur.

Hepsi Londra'daki yayınevlerinde basılan *Through Macedonia to the Albanian Lakes* (Makedonya Üzerinden Arnavutluk Göllerine), *Eastern Life and Scenery with Excursions into Asia Minor, Mytilene, Crete and Romania*¹²⁴ (Doğu Hayatı ve Manzaraları-Anadolu'ya, Midilli'ye, Girit'e ve Romanya'ya Gezilerle Birlikte), *Untrodden Paths in Romania* (Romanya'da Ayak Basılmamış Yollar) ve *Old Tracks and New Landmarks* (Eski Yollar, Yeni Yerler) adlı dört seyahat kitabı bulunmaktadır (Ağırbaş, 2019, s. 76, 357; İnankur, 2011, s. 202). Kendi yazdığı kitaplar haricinde İstanbul'un Bizans geçmişi üzerine uzun yıllar araştırma yapan kardeşi rahip Curtis'in kaleme aldığı, *Broken Bits of Byzantium* (Bizans'ın Kırık Dökük Parçaları) adlı İstanbul'daki Bizans kalıntılarını anlatan kitapta yer alan çizimlerden bazılarını yapan Walker, ayrıca Osmanlı hakkında bir başka seyahatname olan Lady Emelia Hornby (1824?-1866)'nin 1863 tarihli *Constantinople during the Crimean War* (Kırım Savaşı Sırasında İstanbul) adlı kitabını resimlemiş bir illüstratördür (İnankur, 2011, s. 202, 207-208).

Sanatçının, İstanbul'da haremlere girerek üst düzey bürokrat ve devlet adamlarının yakını olan kadınların portrelerini yaptığı bilinmektedir. (İnankur, 2011, s. 204-206; Walker, 1886, s. 1-18). Verdiği özel resim dersleri haricinde Dârülmualimât (Kız Öğretmen

¹²⁴ Kitabın iç kapağında, kitapta yazılanların çoğunun daha önce yayımlanmamış elyazmalarından, bazı kısımlarının ise daha önce *Good Words*, *Temple Bar*, *London Society* ve *The Morning Post* gibi İngiliz dergileri ile bir Fransız dergisinde yayımlanmış olan yazılardan oluştuğu belirtilmiştir. Dolayısıyla bir yazılı aktarım biçimi olarak seyahatname haricinde süreli yayınların da seyahat izlenimlerini yazılı şekilde dolaşıma sokan bir mecra olduğu görülmektedir. bkz. Walker, 1886.

Okulu)'ta ve İngiliz Mekanik ve Edebiyat Enstitüsü'nün kızlar sınıfında çizim dersleri veren Walker, eşi ve kardeşinin ölümünün ardından, kız kardeşi Clara Fanny Montrose Curtis'le birlikte İstanbul'da yaşamayı sürdürmüştür (İnankur, 2011, s. 204 ve 206; Roberts, 2011, s. 132).

Sanatçı Elifba Kulübü tarafından düzenlenen 1881 ve 1882 yılları sergilerine de eser göndermiştir (Cezar, 1971, s. 408 ve 497). Ayrıca 1882 yılındaki sergide jüri üyesi olduğu görülen Walker, aynı yıl Tebrotzacer adlı bir Ermeni yardımlaşma derneğinin düzenlediği sergiye eseriyle katılmış ve ayrıca eser bağışında da bulunmuştur (Ağırbaş, 2019, s. 73, Le Stamboul, 2 Şubat 1882, s. 1).

Walker, kısa süre kalmak üzere gittiği İngiltere'de geçirdiği rahatsızlık sonucu 28 Eylül 1905 tarihinde ölmüştür (İnankur, 2011, s. 204-206; Roberts, 2011, s. 132).

Noémi Capamagian (Capamadjian) (1853-1936):

Ermeni bürokratlar Nubar Paşa (1825-1899)'nın kızı ve Bogos Nubar Paşa'nın kız kardeşi olan Noémi Capamagian (Capamadjian)'ın 1853'te doğup 1936'da öldüğü bilinmektedir (Le Foyer, 1 Temmuz 1930, s. 3).¹²⁵ Sanatçının Kahire doğumlu olduğu ve yaşamının bir kısmını ailesiyle birlikte Mısır'da geçirdiği anlaşılmaktadır.¹²⁶ Mısır'da reis-i nüzarlık (başbakanlık) dahil çeşitli bürokratik görevlerde bulunan Nubar Paşa'nın kızı olması nedeniyle evlilik öncesi adı Noémi Nubarian olarak geçen sanatçı, 1840'lı yıllarda İngiltere'nin Manchester şehrine yerleşerek burada pamuk ticaretiyle meşgul bir Osmanlı Ermenisi aileye mensup Levone Capamagian ile 3 Temmuz 1876 tarihinde Paris'te evlenmiştir.¹²⁷

1900, 1902, 1903 ve 1906 yıllarında düzenlenen Fransız Sanatçılar Derneği sergilerine katılım sağlayan sanatçının bu yıllarda Paris'te aktif şekilde sanatsal üretimde bulunduğu anlaşılmaktadır (Benezit, 1911, s. 856; Explication des Ouvrages de Peinture, 1900, s. 187; Explication des Ouvrages de Peinture, 1902, s. 181; Explication des Ouvrages de Peinture, 1903, s. 199; Explication des Ouvrages de Peinture, 1906, s. 169).

Osman Hamdi Bey (1842-1910):

Sakız Adası Rumlarından ve Osmanlı'da üst düzey bürokratik mevkilerde bulunan İbrahim Edhem Paşa (1806-1893) ile Fatma Hanım'ın oğludur. 1860 yılında hukuk eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiştir. Resme karşı merak duyan Osman Hamdi,

¹²⁵https://en.geneanet.org/cemetery/search/?nom=capamagian&nom_collection=Cimeti%C3%A8re+Carnot+%28ancien%29&collection_id=cimetieres_197431&go=1;
<https://www.ancestry.com/genealogy/records/nubar-pasha-nubarian-24-29pnc5x> Erişim Tarihi: 22.04.2025.

¹²⁶ Fransız Sanatçılar Derneği'nin 1906 yılı sergi kataloğunda sanatçının Kahire doğumlu olduğu bilgisi yer almaktadır (Explication des Ouvrages de Peinture, 1906, s.169).

¹²⁷ Bu bilgiler, sanatçının eşi Levon Capamagian'ın akrabası olan Peter Magian'ın ailesine dair yaptığı ve açık erişime açık olan kişisel araştırmasından temin edilmiş, ayrıca kendisiyle e-posta yoluyla irtibat sağlanarak bilgilerin teyidi alınmıştır.

https://fliphtml5.com/epvec/dtgm/The_Manchester_Connection__EDITED__AMY_%282%29/#google_vignette Erişim tarihi: 12.08.2025; 27.04.2025, 12.08.2026 ve 28.08.2025 tarihli e-postalar.

Paris'te École des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Okulu)'da derslere devam etmiştir.¹²⁸ 1873 yılı Viyana Evrensel Sergisi'nde Osmanlı sergi komiseri olmuş, ayrıca İmparatorlukta çeşitli bürokratik görevler yapmıştır. 1881 yılında atandığı Müze-i Hümayun (İstanbul Arkeoloji Müzesi) müdürlüğü ve 1882 yılında atandığı Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlisi müdürlüğünü başarılı şekilde sürdüren sanatçı, Osmanlı'nın müzecilik ve sanat eğitimi alanlarındaki gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Ayrıca yürüttüğü arkeoloji kazılarıyla, İmparatorlukta arkeoloji çalışmalarına ivme kazandırmıştır. Çok yönlü bir kişilik ve entelektüel kimliğe sahip olan Osman Hamdi, sürdürdüğü resim çalışmalarıyla geç dönem Osmanlı resim sanatının merkezinde yer almıştır.¹²⁹

Paul Musurus (1842-1927):

Paul Musurus, Osmanlı'nın Londra sefaretinde elçilik görevi yürüten Rum asıllı Osmanlı vatandaşı Constantin (Kostaki) Musurus (1807-1891)'un oğludur (Gücüm, 2008, s. 100; Kardaş, 2023, s. 58). Kendisi de Londra sefaretinde bazı resmi görevler yürütmüştür. Londra ve Paris'teki eğitim süreçlerinin ardından 1868 yılında Londra sefaretinde ikinci katip ve ardından sefaret müsteşarı olmuştur. Bir süre Osmanlı'da Şûrâ-yı Devlet âzâlığı yaptığı bilinen Paul Musurus, bu görevinden ayrılmasından sonra ölene dek yaşamını sürdüreceği Paris'e yerleşmiştir. Avrupa kültürüyle yakın temas içerisinde yetişen, entelektüel bir sanatçı olan Musurus, ressam olmasının yanı sıra şairdir. Fransızca şiirleri Paris'te edebiyat dergilerinde yayınlanmıştır (Kardaş, 2023, s. 63-64; Kunalalp, 1970, s. 423-424).

Pierre Montani (1829-1887):

İtalyan mimar, ressam, dekoratör ve gravür sanatçısıdır. Küçük yaşlarında İstanbul'a gelerek yaşamını burada sürdürmüştür. Akademik eğitimini Fransa'da aldığı düşünülmektedir. 1867 yılında Paris'te ve 1873 yılında Viyana'da düzenlenen evrensel sergilerde sergi komisyonu üyesi olmuştur. 1867 yılı sergisinde de 1863 yılı sergisinde olduğu gibi hem mimari, hem de resim sanatı alanlarındaki üretimleriyle Osmanlı'yı temsil etmiştir. 1873 yılı sergisinde Osmanlı pavyonunun mimari düzenlemesinden sorumlu olmuştur. Ayrıca 1873 yılı evrensel sergisi için hazırlanan *Usul-i Mimari-i Osmani* adlı kitabın teknik anlatım bölümünü yazmış ve içerisindeki çizimlerden bazılarını yapmıştır (Yazıcı, 2010, s. 138).

Sarkis Diranyan (1860-1938):

Pierre-Désiré Guillemet (1827-1878)'in Pera'da yer alan desen ve resim okulunda eğitim almıştır. 1883 yılında Abdullah Biraderler'in fotoğraf stüdyosunda sergilediği *Büyücü Kadın* adlı tablosunun satışından kazandığı gelirle Paris'e gitmiş ve Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde resim eğitimini sürdürmüştür. Garo Kürkman, 1889 yılında École des Beaux-Arts (Paris Güzel Sanatlar Akademisi)'dan mezun olan Diranyan'ın 1900 yılı

¹²⁸ Mustafa Cezar, Osman Hamdi'nin Paris yıllarında Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde ders aldığını belirtmiştir. Edhem Eldem ise sanatçının bazı eserlerinde Gérôme'un etkisi olduğu söylenebilir de onun atölyesinde eğitim aldığı konusunda hiçbir kanıt olmadığı görüşündedir (Cezar, 1971, s.142 ve Eldem, 2018, s. 48).

¹²⁹ Osman Hamdi'nin Osmanlı sanatı ve kültürüne katkıları ile ilgili geniş bilgi için bkz. Cezar, 1971 ve Eldem, 2010.

Paris Evrensel Sergisi'nde şeref ödülü kazandığını belirtmiştir. 1908 yılında Paris'te kişisel sergi açan sanatçı, 1910 yılına dek Paris'te *Salon de la Société des Artistes Français* (Fransız Sanatçılar Derneği Salon Sergileri)'e katılmıştır. Adolphe Thalasso (1856-?), Diranyan'ı Avrupa'nın oryantalist ressamı arasında en gıpta edilen yeri işgal eden sanatçı olarak değerlendirmiştir (Kürkman, 2004, s. 338-339; Thalasso, 1910, s. 11).

Şevket Bey (Dağ) (1875-1944):

İstanbul doğumlu sanatçı Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nde Osman Hamdi Bey ve resim hocası Valeri'nin öğrencisi olmuştur. 1897'de mezun olmuş, mezuniyet sonrasında memuriyet ile resim çalışmalarını bir arada sürdürmüştür. 1902 ve 1903 yıllarında düzenlenen İstanbul salon sergilerine katılan sanatçı, iç mekan resimleri ile ün kazanmış ve sanat eleştirileri kaleme alan Celal Esad Arseven (1875-1971) tarafından “enteriyör ressamı” olarak tanıtılmıştır. Galatasaray Lisesi ve İstanbul Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yapan Şevket Bey Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucu üyeleri arasında yer almasının yanı sıra 1916 yılından itibaren düzenlenen Galatasaray Resim Sergileri'nin organizasyonunda görev almış ve eserleriyle de katılım sağlamıştır. Sanatçı 1910 Brüksel evrensel sergisi haricinde Münih, Yunanistan, Bulgaristan ve Viyana'da düzenlenen uluslararası resim sergilerine de katılmıştır. 1939 ve 1940 yıllarında milletvekili olarak seçilerek siyasete atılan sanatçı, 1944 yılında vefat etmiştir (Şimşek, 2014, s. 319-321).

Victor Marie de Launay (1822/1823- ?):

Paris'te doğan sanatçının babası, sarayla bağlantılı bir görevli olan Césaire Marie de Launay'dır. Sanatçının, Kırım Savaşı sırasında veya hemen öncesinde İstanbul'a geldiği bilinmektedir. Tarihe, güzel sanatlara ve geleneksel zanaatlara karşı akademik ilgisi olan sanatçı aynı zamanda Ticaret ve Nafia Nezareti'nde görev yapmış bir Osmanlı bürokratıdır. Launay, Montani ile birlikte 1873 yılı Viyana Evrensel Sergisi kapsamında Osmanlı'nın kültürel temsiline katkıda bulunan yayınların hazırlanmasında görev alan çalışma ekibinin içerisinde bulunmuştur. 1873 yılı sergisi için hazırlanan *Elbise-i Osmaniyye (Les Costumes populaires de la Turquie en 1873)* adlı albümün Fransızca metinlerini yazan sanatçı, ayrıca aynı sergi için hazırlanan *Usûl-i Mimâr-i Osmanî* adlı eserin editörlüğünü ve eş yazarlığını yapmıştır. Ölüm tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Devlet arşivinde yer alan kayıtlardan, Aralık 1890'da bürokrasideki görevinden emekli olduğu bilinen sanatçının bu tarihte halen yaşamakta olduğu anlaşılmaktadır (Ersoy, 2003, s. 190, 204).

Virginia Serviçen (Servitchan) (?-1930):

Ermeni asıllı sanatçı, Doktor Dikran Peştemalciyan (Pechtemaldji) Efendi (1838-1894)'nin eşi ve Doktor Serviçen (Servitchan) Efendi (1815-1897)'nin kızıdır. İstanbul'da mesleğini yürüten başarılı bir doktor olan Peştemalciyan, saygın bir sosyal statüye sahiptir (Pamukciyan, 2003, s. 337). Dikran Peştemalciyan'ın saray doktorluğu yaptığı ve Mecidi Nişanı ile taltif edildiğine dair devlet arşivi kayıtları, saray ve çevresi ile yakından bağlantılı olduğunu göstermektedir (BOA, MB.İ. 123/4, 25 Şaban 1300 (01 Temmuz 1883); BOA, Y.MTV. 201/7, 02 Zilhicce 1317 (03 Nisan 1900)). Sanatçının babası Ermeni asıllı Serviçen Efendi doktorluk mesleğinin haricinde Heyet-i Âyan üyeliği

de dahil olmak üzere çok sayıda görevde bulunan seçkin bir devlet adamıdır (Kasap, 2011, s. 79, 211; Pamukciyan, 2003, s. 375).

1867 yılı evrensel sergisinde Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil eden sanatçının sanat yaşamına dair edinilen bilgiler 1880'li yıllara aittir. 1880 yılında Tarabya Rum Kız Mektebi'nde düzenlenen Elifba Kulübü Sergisi'ne katılan sanatçı, Elifba Kulübü'nün 1881 yılı Nisan ayında Beyoğlu Tepebaşı Belediye Bahçesi Köşkü'ndeki sergisine de katılmıştır (Cezar, 1971, s. 495, 500). 1881 yılı Elifba Sergisi'nden bir yıl sonra Tebrotzacer Derneği'nin düzenlediği ve derneğe üye Ermeni kadın sanatçıların eserlerinin sergilendiği sergiye katılan sanatçılar arasında ismi yer almıştır (Le Stamboul, 2 Şubat 1882, s. 1).

Sanatçının babası ve eşi haricinde erkek kardeşi de devlet ile yakın bağları olan görevler sürdürmüştür. Serviçen Efendi'nin oğlu Gabriel Serviçen (1857-1931)¹³⁰, sanat ve imalat mühendisi olup Ticaret ve Nafia Nezareti Müsteşarlığı yapmıştır. *Le Figaro*'daki ölüm ilanına göre öldüğü tarihte Paris'te bulunan Gavriel Serviçen'e, Fransa Devleti tarafından *Officier de la Légion d'honneur* adlı onur nişanı verildiği anlaşılmaktadır (Le Figaro, 22 Mart 1931, s. 2).

Devlet arşivleri incelendiğinde, sanatçının kızı Louise Peştemalciyan'a 1914 yılında, Hilal-i Ahmer Cemiyeti'ne yaptığı hizmetlerden dolayı üçüncü rütbeden Şevkat Nişanı verildiği görülmektedir. Söz konusu veri doğrultusunda, sanatçının kızının Serviçen Efendi ve Peştemalciyan Efendi gibi Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'ne hizmetlerde bulunduğu ve bundan dolayı saray tarafından taltif edildiği anlaşılmaktadır (BOA, DH.KMS. 18/26, 27 Rabiulahir 1332 (25 Mart 1914); BOA, İ.TAL. 492/3, 25 Rabiulahir 1332 (23 Mart 1914)). *Le Stamboul*'da yayınlanan sanatçının ölüm ilanında, kızı Louise Peştemalciyan'ın İngiltere'de bulunduğu ve dini adının Rahibe Marie-Joseph olduğu bilgisine yer verilmiştir. Aynı ilanda, oğlu Mihran Peştemalciyan'ın İtalya'nın Torino şehrinde yaşadığı anlaşılmaktadır.¹³¹ (Le Stamboul, 2 Şubat 1930), s.3).

Bahsi geçen ölüm ilanına göre kısa ve acılı bir hastalığın ardından 1 Şubat 1930 tarihinde vefat eden Virginia Peştemalciyan'ın cenaze töreni 3 Şubat 1930 tarihinde Pera Balık Pazarı'ndaki Ermeni Kutsal Teslis Kilisesi'nde gerçekleştirilmiştir (Le Stamboul, 2 Şubat 1930, s.3).

Zakaria (Zakar) Zakarian (1849-1923):

İstanbul'da doğmuş ve ilk öğrenimini burada almıştır. Ermeni kökenli sanatçı, 1867 yılında Paris'e tıp eğitimi almak üzere gitmiştir. Resme olan ilgisi nedeniyle resim çalışmalarına başlayan sanatçı, 1879 yılından itibaren Paris'te resimleri sergilenen, çok sayıda müze ve galeri koleksiyonunda eserleri bulunan tanınmış bir ressam olmuştur. Paris'te yaşamını sürdüren Zakarian'ın bu şehirde hayatı sona ermiştir (Kürkman, 2004, s. 886).

¹³⁰ Devlet arşivinde yer alan kayıt Gabriel Serviçen'in 1857 yılında doğduğunu göstermektedir (BOA, DH.SAİDD, 10/405, 29 Zilhicce 1273 (20 Ağustos 1857)). Ölüm yılı ise *Le Figaro*'da yer alan ölüm ilanından anlaşılmaktadır (Le Figaro, 22 Mart 1931, s. 2).

¹³¹ Pamukciyan da sanatçının kızının ve oğlunun isimlerini bu şekilde vermiş ve oğlu Mihran'ın Torino'da FIAT firmasında yönetici olarak çalışmış olduğunu belirtmiştir (Pamukciyan, 1995, s. 21).

EK-5: ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
		Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 12/10/2026

Tez Başlığı (Türkçe): Osmanlı İmparatorluğu'nun Evrensel Sergilerde Resimlerle Temsili (1851-1910)

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 247 sayfalık kısmına ilişkin, 01/10/2026 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7 'dir.

Uygulanan filtrelemeler*:

1. ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. ☒ Kaynakça hariç
3. ☒ Alıntılar hariç
4. ☐ Alıntılar dâhil
5. ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad-Soyad/İmza

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Kadriye Demet KAHRAMAN
	Öğrenci No	N23137228
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi
	Programı	Sanat Tarihi

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
 (Unvan, Ad Soyad, İmza)

* Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı Tez Yazım Dilinde yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF ART HISTORY	
Date: 12/10/2026	
Thesis Title (In English): Representation of the Ottoman Empire with Paintings at Universal Exhibitions (1851-1910)	
According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 01/10/2026 for the total of 247 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 7 %.	
Filtering options applied**:	
1. ☒ Approval and Declaration sections excluded 2. ☒ References cited excluded 3. ☒ Quotes excluded 4. ☐ Quotes included 5. ☒ Match size up to 5 words excluded	
I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.	
Kindly submitted for the necessary actions.	
Name-Surname/Signature	

Student Information	Name-Surname	Kadriye Demet KAHRAMAN
	Student Number	N23137228
	Department	Art History
	Programme	Art History

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Title, Name and Surname, Signature)

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK-6: ETİK KURUL İZNİ

Tarih: 20/11/2025 15:09
Sayı: E-66777842-300-00004583090



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMA ETİK KURULU

KURUL KARARI

<u>TOPLANTI TARİHİ</u>	<u>TOPLANTI SAYISI</u>
7 Ekim 2025	2025/19

Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencilerinden **Kadriye Demet KAHRAMAN**'ın Doç. Dr. Ayşe Pelin ŞAHİN TEKİNALP danışmanlığında hazırladığı “İmparatorluğu Temsil Etmek: Dünya Fuarlarında Osmanlı İmparatorluğu'nu Temsil Eden Kadın Ressamlar” başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulunun **7 Ekim 2025** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan **uygun bulunmuştur**.

İZİNLİ

Prof. Dr. İsmet KOÇ
Kurul Başkanı

Prof. Dr. Özgür
TEOMAN
Kurul Üyesi

Prof. Dr. Selda
ÖZDEMİR
Kurul Üyesi

Prof. Dr. Özge
ÖZYALÇIN OSKAY
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Pınar
ÖZDEMİR ŞİMŞEK
Kurul Üyesi

Prof. Dr. Tuğça
POYRAZ
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Arife Berna
AYTAÇ
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Gülçin
Cankız ELİBOL
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Pınar
ARPINAR AVŞAR
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Gülsüm
DEPELİ SEVİNÇ
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Tülay
BAĞCI BOŞİ
Kurul Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Onur
URAZ
Kurul Üyesi

