



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**OSMANLI VE CUMHURİYET MODERNLEŞMESİNDE
GAYRİMÜSLİM SANATÇILAR**

Arda Can ÖZSU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

OSMANLI VE CUMHURİYET MODERNLEŞMESİNDE
GAYRİMÜSLİM SANATÇILAR

Arda Can Özsu

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Arda Can Özsu tarafından hazırlanan “Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesinde Gayrimüslim Sanatçılar” başlıklı bu çalışma, 18.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Serpil Bağcı (Başkan)



Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman (Danışman)



Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezim/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.06.2018



Arda Can Özsu

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) 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.

- **Tezimin 18/06/2021 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

18/06/2018



Arda Can Özsu

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, Tez Danışmanının Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman danışmanlığında tarafımdan retilindiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Arda Can zsu

TEŞEKKÜR

“Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesinde Gayrimüslim Sanatçılar”ın araştırıldığı bu tez çalışmasında, yüksek lisans ders döneminde sanat kuramları dersiyle çalışma öncesi altyapı hazırlayan ve değerli görüşlerini paylaşan danışman hocam Sayın Doç. Dr. Zeynep Yasa-Yaman’a teşekkürlerimi sunarım. Tez hakkında görüş ve önerilerinin yanında, tarihe farklı bir gözle bakmamı sağlayan Sayın Dr. Öğr. Üyesi Hakan Kaynar’a; Osmanlı/Türk Sanatında Etkileşimler başlıklı derslerindeki ufuk açıcı eğitimiyle Sayın Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp’e; tez yazımı öncesi verilen Seminer derslerindeki katkılarından ve tez konusuyla ilgili literatür önerisinde bulunan Sayın Doç. Dr. V. Macit Tekinalp’e; lisans dönemi tez danışmanlığımı üstlenen ve aynı zamanda tezle ilgili kaynak önerisinde bulunan Sayın Öğr. Gör. Dr. Çiler Buket Tosun’a; İslâm Resim Sanatı derslerindeki anlatımlarıyla Sayın Prof. Dr. Serpil Bağcı’ya; Osmanlı sanatı ile ilgili kaynak paylaşımıyla destekte bulunan Sayın Dr. Öğr. Üyesi Fatih Müderrisoğlu’na; konuya bakış açımın değişmesini sağlayan Sayın Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı’ya; tezin kapsamıyla ilgili düşüncelerini paylaşan Sayın Öğr. Gör. Dr. Cemil Ergün’e ve Levanten tarihi ile Jak Edizel hakkında bilgi paylaşımından dolayı Sayın Prof. Dr. Gerar Edizel’e teşekkürlerimi ifade etmek isterim. Tez çalışmam sırasında akademik çevreler dışında da pek çok kişinin yardımlarını belirtmek isterim. Günümüzde Türk sanat ortamının önemli sanatçıları arasında bulunan ve değerli fikirleriyle çalışmalarına ışık tutan Sayın Sarkis Zabunyan’a ve Sayın Bubi Hayon’a; kaynak önerisinde bulunan tarihçi Sayın Dr. Lorans Tanatar Baruh’a; Osmanlı ve Türkiye Yahudileri hakkında yorumlarını dile getiren araştırmacı yazar Sayın Rıfat N. Bali’ye; Osmanlı ve Türkiye Ermenileri ile ilgili anlatımlar yapan gazeteci Sayın Pakrat Estukyan’a; Ermeniler ve Rumlarla ilgili kitaplarını paylaşan gazeteci Sayın Mayda Saris’e ve Şalom Gazetesi kütüphanesinden yararlanmamı sağlayan Sayın Eti Varon’a teşekkürlerimi iletmek isterim. Ayrıca ulaşamadığım bilgilere ulaşan ve tezin gelişimi için yardımcı olan arkadaşlarım Deniz İkizler, Barış Cav ve Utku Keser’e teşekkür ederim. Son olarak, tezi yazmam konusunda beni her zaman cesaretlendiren, çalışmamı kolaylaştıracak ortamı sağlayan annem Arzu Özsu’ya, babam Halil Özsu’ya ve ağabeyim Öncü Özsu’ya teşekkür ederim. Bu çalışmayı onlara adıyorum.

ÖZET

ÖZSU, Arda Can. *Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesinde Gayrimüslim Sanatçılar*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu tez çalışmasının konusu, Osmanlı Millet Sistemi içerisinde gayrimüslim, Lozan Barış Antlaşması maddelerinde azınlık olarak tanımlanan, Rum, Ermeni ve Yahudi milletlerinin, sanatsal, kültürel ve düşünsel üretimlerine ve Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesindeki etkilerine odaklanmaktadır. Çalışmanın omurgasını oluşturmak için, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde sanatsal ve kültürel ortamın panoraması verilmiş, sanatsal ve kültürel ortam aynı zamanda sosyoekonomik ve sosyopolitik yönleriyle birlikte ele alınmıştır. Bu bağlamda, tezin ana aktörleri olan Müslüman-Türklerle gayrimüslimlere öncelik verilmiş, yanı sıra Levanten ve yabancı uyruklu sanatçılar da değerlendirilme kapsamına dâhil edilmiştir. Öte yandan tezde savaş, göç ve mübadele gibi kırılma noktaları belirginleştirilmiştir. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla başlayarak, Müslim ve gayrimüslimlerin günlük yaşamlarındaki ve sanatsal üretimlerindeki dalgalanmalar 1970'li yıllara kadar gelen olgularla yorumlanmış, özellikle savaşların yüzyıllardır beraber yaşayan topluluklar üzerindeki olumsuz etkisi irdelenmiştir. Ayrıca gayrimüslimlerin iktisadi ve siyasi koşullarının gelişmesiyle ortaya çıkan kazanımların, Müslümanlar bazında yarattığı kırılma ve sonrasındaki devinim ile gelişen plastik sanatlardaki Müslüman sanatçı sayısının niteliksel ve niceliksel olarak artmasına yol açan temsil ve kimlik gibi konular da sanat tarihi içinde incelenmiştir. Gayrimüslim yoğunluklu sanat ortamının Müslüman-Türk yoğunluklu sanat ortamına dönüşmesine zemin hazırlayan koşullar araştırılmış ve değişimin diyalektiği çerçevesinde sanat tarihsel olarak resmi çıkartılmıştır. Böylelikle, sanat tarihi yazımında ihmal edilen, birkaç yayınlı sınırlı kalan gayrimüslimlerin üretimleri görünür kılınmış, modern Türkiye sanat tarihi içerisinde *sanatta yabancı yoktur* özdeyişiyle birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Modern Türkiye Sanatı, Gayrimüslim, Azınlık, Rum, Ermeni, Yahudi, Modernleşme, Sanat, Değişim, Dönüşüm.

ABSTRACT

ÖZSU, Arda Can, *Non-Muslim Artists in the Ottoman and Republican Modernization*, Master's Thesis, Ankara, 2018.

The subject of this thesis focuses on the artistic, cultural and intellectual production of the Rum, Armenian and Jewish nations and the effects of the Ottoman and Republican modernization, which are defined as non-Muslims in the Ottoman Millet System as minorities in the Lausanne Peace Treaty. In order to create the backbone of the work, a panorama of artistic and cultural environment during the transition from the empire to the republic was given, and at the same time socioeconomic and sociopolitical aspects were taken into consideration. In this context, Muslim-Turks and non-Muslims, the main actors of the thesis, were given priority, as well as Levantine and foreign nationals. On the other hand, break points, such as war, migration and population exchange in the thesis have been clarified. Beginning with the Tanzimat, declared in 1839, fluctuations in the daily lives and artistic productions of Muslims and non-Muslims were interpreted along with the facts that took place up to the 1970s, especially the negative effects of the wars on the communities and their living together for centuries. In addition to these, issues such as representation and identity burgeoned with the non-Muslims' economic and political conditions which made an impact in terms of paving the ground for the qualitative and quantitative increase in the number of Muslim artists in the developing plastic arts were examined within the context of art history. The circumstances that led to the transformation of the non-Muslim intensive art scene into a Muslim-Turkish intensive art scene were researched and depicted with a dialect of change based art history perspective. Thus, the productions of non-Muslims who were neglected in the writing of art history and limited to a few publications, were made visible and tried to be evaluated together with the motto of *there are no foreigners in art* in modern Turkish art history.

Keywords

Modern Turkish Art, Non-Muslim, Minority, Rum, Armenian, Jewish, Modernization, Art, Alteration, Transformation.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: İMPARATORLUK'TAN CUMHURİYET'E GAYRİMÜSLİMLER	12
1.1. MİLLET SİSTEMİ	12
1.2. RUMLAR	13
1.2.1. Fenerli Rumların Osmanlı'daki Konumu	15
1.2.2. Rum Okulları, Cemaati ve Basını	17
1.3. ERMENİLER	20
1.3.1. Ermeni Okulları, Cemaati ve Basını	22
1.4. YAHUDİLER	26
1.4.1. Yahudi Okulları, Cemaati ve Basını	29
2. BÖLÜM: OSMANLI'DAN TÜRKİYE'YE MODERNLEŞME VE SANAT ...	32
2.1. TANZİMAT FERMANI	32
2.1.1. Tanzimat'ın Gayrimüslimlere Etkisi	33
2.1.2. Tanzimat Dönemi'nde Sanat	35
2.2. ISLAHAT FERMANI	38
2.2.1. Islahat'ın Gayrimüslimlere Etkisi	40
2.2.2. Islahat Dönemi'nde Sanat	42
2.2.2.1. Mekteb-i Osmanî ve Sergi-i Osmanî	47
2.2.2.2. Şeker Ahmed Paşa'nın Düzenlediği Resim Sergileri	49
2.2.2.3. Guillemet Akademisi	51
2.3. BİRİNCİ MEŞRUTİYET DÖNEMİ	52
2.3.1. Birinci Meşrutiyet'in Gayrimüslimlere Etkisi	53
2.3.2. Birinci Meşrutiyet Dönemi'nde Sanat	56
2.3.2.1. Elifba Kulübü ve Sergileri	59

2.3.2.2. Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi ve Sergileri.....	61
2.3.2.3. İstanbul Salon Sergileri.....	64
2.4. İKİNCİ MEŞRUTİYET DÖNEMİ.....	67
2.4.1. İkinci Meşrutiyet'in Gayrimüslimlere Etkisi.....	69
2.4.2. İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Sanat.....	71
2.4.2.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti.....	73
2.5. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI.....	74
2.5.1. Birinci Dünya Savaşı'nın Gayrimüslimlere Etkisi	76
2.5.2. Birinci Dünya Savaşı'nda Sanat	77
2.5.2.1. Galatasaray Sergilerinin Düzenlenmesi.....	82
3. BÖLÜM: CUMHURİYET MODERNLEŞMESİ VE MİLLÎ SANAT.....	85
3.1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1938).....	87
3.1.1. Millî Sanat ve Yabancı Sanat Eğitimcileri	93
3.2. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA TÜRKİYE (1939-1964).....	103
3.2.1. İkinci Dünya Savaşı ve Sonrasında Türkiye'de Sanat ve Azınlıklar.....	109
3.2.1.1. Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin Düzenlenmesi	118
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA	134
EKLER.....	158
Ek 1. Grafikler	158
Ek 2. Gayrimüslim Sanatçı Biyografileri	159
1.Rafael Manas	159
2.Kapıdağlı Konstantin	160
3.Hovhannes Umed Beyzad.....	161
4.Abdullah Biraderler	162
5.Rupen Manas	164
6.Sebugh Manas.....	165
7.Boğos Tatikian.....	166
8.Bedros Sırabyan.....	167
9.Vasilaki Kargopulo	168
10.Krikor Köçeoğlu	169
11.Mıgırdiç Givanian.....	171
12.Theodoros Rallis	173
13.Yervant Osgan	173

14.Simeon Savvidis	175
15.Gülmez Biraderler.....	176
16.Sarkis Diranian	177
17.Lazaros Sochos	178
18.Viçen Arslanyan	179
19.Aşıl Samancı	180
20.Thalia Flora Karavia	181
21.Garabed Charles Atamian.....	182
22.Boğos Tarkulyan.....	184
23.Arshile Gorky	185
24.Maide Arel	187
25.Yousuf Karsh	188
26.Puzant Godjamanian.....	189
27.Agop Arad.....	190
28.Mari Gerekezmyan	191
29.Pavlos Moshakis	192
30.Samuel Sinai	193
31.Marios Prassinios	193
32.Jak İhmalyan	195
33.Kristin Saleri.....	197
34.İvi Stangali.....	198
35.Ara Güler	199
36.Albert Bitran.....	201
37.Sarkis	202
38.Ody Saban.....	204
39.Bubi.....	205
Ek 3. Gayrimüslim Sanatçı Listeleri.....	209
1.Rum Sanatçılar.....	209
2.Ermeni Sanatçılar.....	231
3.Yahudi Sanatçılar.....	272
Ek 4. Gayrimüslim Sanatçı Kataloğu	275
1.Rum Sanatçılar.....	275
2.Ermeni Sanatçılar.....	332
3.Yahudi Sanatçılar.....	393

Ek 5. Tez Çalışması Orijinallik Raporu	402
Ek 6. Tez Çalışması Etik Komisyon Muafiyeti Formu	403

RESİM LİSTESİ

Rum Sanatçılar

RESİM 1: Kapıdağlı Konstantin, <i>Sultan III. Selim'in Kabulü</i> , 1789.....	275
RESİM 2: Kapıdağlı Konstantin, <i>Sultan III. Selim Odasında</i> , 1803	276
RESİM 3: Grigorios Soutzos, <i>Hephaistos Tapınağı</i> , 1853.....	277
RESİM 4: Theodoros Rallis, <i>Flört Eden Arap Asker</i> , 1878	278
RESİM 5: Ioannis Mihelidakis, <i>Bahriye Nazırı Hasan Hüsnü Paşa</i> , 1890.....	279
RESİM 6: Simeon Savvidis, <i>Türk Hamamı</i> , 1889.....	280
RESİM 7: Simeon Savvidis, <i>Nargileyle Türk Kadını</i> , 1899.....	281
RESİM 8: Simeon Savvidis, <i>Boğaz'da Gezinti</i> , 1903-08	282
RESİM 9: Simeon Savvidis, <i>Osmanlı Paşa Portresi</i> , ?.....	283
RESİM 10: Simeon Savvidis, <i>Şeker Ahmed Ali Paşa</i> , ?.....	284
RESİM 11: Simeon Savvidis, <i>Tef ile Çıplak Kadın Dansçı</i> , ?.....	285
RESİM 12: Ioannis Stavrakis, <i>Mahmud Celâleddin Paşa</i> , 1892.....	286
RESİM 13: Dimitrios Trifidis, <i>Şeyh ve Cariyesi</i> , 19. yy sonu-20. yy başı.....	287
RESİM 14: Yannis Vakalopoulos, <i>Stefanos Pavlis'in Portresi</i> , 19. yy.....	288
RESİM 15: Spiridon, <i>Halife Abdülmecid'in Portresi</i> , ?	289
RESİM 16: Ioannis Yannaros, <i>Kadın Portresi</i> , 1898	290
RESİM 17: Thalia Flora Karavia, <i>İstanbul</i> , 1905.....	291
RESİM 18: Nikolaos Alektoridis, <i>İstanbul Arka Planında Kaya</i> , 19. yy.....	292
RESİM 19: Markos Zavitzianos, <i>Bulutlar</i> , 19. yy sonu-20. yy başı.....	293
RESİM 20: E. Armenopoulos, <i>Silah Kuşanmış Bir Türk Kadını</i> , ?.....	294
RESİM 21: Konstantinos Dimarhopulos, <i>Fenerbahçe</i> , 20. yy. başı.....	295
RESİM 22: Dimitrios Andoniadis, <i>Tenekeci</i> , 1930	296
RESİM 23: Dimitrios Andoniadis, <i>Hisar</i> , 20. yy. ilk yarısı	297
RESİM 24: Tatiana Grigoriadu, <i>İris Usulcuoğlu Portresi</i> , 1935.....	298
RESİM 25: Diamantis Diamantopoulos, <i>Oda İçerisinde</i> , 1937.....	299
RESİM 26: Harilaos Ksantopoulos, <i>Sarayburnu</i> , 20. yy.....	300
RESİM 27: Pavlos Moshakis, <i>Yeni Cami</i> , 1950'liler	301
RESİM 28: Nikos Paleopoulos, <i>Semadirek'in Eski Bademli'den Görünüşü</i> , ?.....	302
RESİM 29: Yeorgios Papazoğlu, <i>Üsküdar</i> , ?	303
RESİM 30: Konstantinos Orfanudakis, <i>Kompozisyon</i> , ?	304
RESİM 31: İvi Stangali, <i>Köylü</i> , 1950'liler	305
RESİM 32: Eli Yağcıoğlu, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1950'liler.....	306
RESİM 33: Giorgios Velissaridis, <i>Bir Grup Balıkçı</i> , 1950	307
RESİM 34: Yannis Sofroniadis, <i>Osmanlı Çeşmesi</i> , 1950'liler.....	308
RESİM 35: Yannis Sofroniadis, <i>Galata Köprüsü</i> , 1951.....	309
RESİM 36: Pindaros Platonidis, <i>Soyut Çalışma</i> , 1956	310
RESİM 37: Victoria Lintridu, <i>Beylerbeyi</i> , 1962.....	311
RESİM 38: Kostas Plakotaris, <i>Paros Manzarası</i> , 1962.....	312
RESİM 39: Marios Prassinis, <i>Sentez</i> , 1964.....	313

RESİM 40: Georgios Vakalo, <i>Serenat</i> , 20. yy. ikinci yarısı	314
RESİM 41: Georgios E. Eden, <i>Mitolojik Kompozisyon</i> , 20. yy. ikinci yarısı	315
RESİM 42: Nelli Gavroğlu, <i>Yalnız Kadın</i> , 20. yy. ikinci yarısı	316
RESİM 43: Manolis Emanuilidis, <i>Anne ve Çocuk</i> , 20. yy.	317
RESİM 44: Anna Kalia-Vitali, <i>Genç Kız Portresi</i> , 20. yy.	318
RESİM 45: Konstantinos Maleas, <i>Olimpia'dan Manzara</i> , ?	319
RESİM 46: Eleni Potessaru, <i>Nü</i> , 20. yy.	320
RESİM 47: D. Andreadis, <i>Karpuzlu Natürmort</i> , ?	321
RESİM 48: Lazaros Sochos, <i>Dimitrios Vikelas'ın Büstü</i> , 1892	322
RESİM 49: Konstantinos Konstantinidis, <i>Sahil</i> , 1900	323
RESİM 50: Athanase Apartis, <i>Marie-Therese Aparti</i> , 1949	324
RESİM 51: Yannis Pappas, <i>Dinlenen Figür</i> , 1959	325
RESİM 52: Frosso Efthymiadi-Menegaki, <i>Gece Kuşu</i> , 1961	326
RESİM 53: Vasilaki Kargopulo, <i>Sanâyi-i Nefîse Mektebi Açılış Hatırası</i> , 1883	327
RESİM 54: Aşıl Samancı, ?, 1900 ykl.	328
RESİM 55: Aşıl Samancı, <i>Apollon Stüdyosu Afişi</i> , 20. yy. başı	329
RESİM 56: İon, <i>Yaramaz Çocuk</i> , 20. yy. başı	330
RESİM 57: Kosmas Teodoridis, <i>Yahya Kemal Beyatlı</i> , 1948-49	331

Ermeni Sanatçılar

RESİM 58: Rafael Manas, <i>Sultan III. Mustafa</i> , 1757-89	332
RESİM 59: Rafael Manas, <i>Hamamda Anne Kız</i> , 18. yy.	333
RESİM 60: Rupen Manas, <i>Sultan Abdülmecid</i> , 1850	334
RESİM 61: Sebuhan Manas, <i>Sultan Abdülmecid</i> , 1851	335
RESİM 62: Viçen Abdullah, <i>Sultan Abdülaziz</i> , ?	336
RESİM 63: Boğos Tatikian, <i>Mısırlı Türk Bir Erkek</i> , 19. yy.	337
RESİM 64: Hovhannes Umed Beyzad, <i>Preveze Deniz Muharebesi</i> , ?	338
RESİM 65: Akgülyan, <i>Garabet Amira Balyan</i> , ?	339
RESİM 66: Edgar Chahine, <i>Portre</i> , 19. yy. ikinci yarısı	340
RESİM 67: Calousd Karl Çilingiryan, <i>Çeşme</i> , 19. yy. ikinci yarısı	341
RESİM 68: Krikor Köçeoğlu, <i>Külliyat-ı Kâzım Paşa</i> , 1883	342
RESİM 69: Telemak Ekserciyan, <i>Haremde Sultan</i> , 1884	343
RESİM 70: Arsène Chabanian, <i>Normandiyalı Balıkçılar</i> , 1898	344
RESİM 71: Rupen Seropyan, <i>Göksu</i> , ?	345
RESİM 72: Viçen Arslanyan, <i>Cami Kapısı</i> , ?	346
RESİM 73: Viçen Arslanyan, <i>Ayasofya</i> , ?	347
RESİM 74: Sarkis Diranian, <i>Harem Banyosu</i> , 19. yüzyıl	348
RESİM 75: Mıgırdiç Givanian, <i>Bursa'da Köprü</i> , 19. yüzyıl	349
RESİM 76: Mıgırdiç Givanian, <i>Fenerbahçe</i> , 19. yüzyıl	350
RESİM 77: Garabed Charles Atamian, <i>Sultan II. Mahmud</i> , 1894	351
RESİM 78: Bedros Sırabyan, <i>Avcılık ve Natürmort</i> , 1894?	352

RESİM 79: Yervant Demirdjian, <i>Adriné Carayosman-Beylerian</i> , 1900	353
RESİM 80: Garabet Yazmacıyan, <i>Mesire Yeri Küçükusu</i> , 1904	354
RESİM 81: David Çiracıyan, <i>Kız Kulesi</i> , 1904	355
RESİM 82: David Çiracıyan, <i>Anadolu Hisarı Sırtlarında Kır Gezintisi</i> , ?	356
RESİM 83: Aram Bakkalyan, <i>Peyzaj</i> , 1905	357
RESİM 84: Simon Agopyan, <i>Sultan V. Mehmed Reşad</i> , 1909	358
RESİM 85: K. Mariam Köseyan, <i>Sultanahmet Meydanı</i> , ?	359
RESİM 86: Boğos Tarkulyan, <i>Mehmed Selahaddin Efendi</i> , 1915	360
RESİM 87: Antranik Allahverdi, <i>Sultan II. Abdülhamid</i> , 1918.....	361
RESİM 88: Ohannes O. Kürkciyan, <i>Müşir Gazi Ahmet Muhtar</i> , 20. yy. başı.....	362
RESİM 89: Zareh Moskofian, <i>Peyzaj</i> , ?	363
RESİM 90: Norman Frenkyan, <i>Marmara Boğazı ve İstanbul</i> , 20.yy.	364
RESİM 91: Baruyr Bardizbanyan, <i>Türkiye’de Bir Cami</i> , 20. yy başı	365
RESİM 92: Puzant Godjamanian, <i>İki Fellah</i> , 20. yüzyılın başı.....	366
RESİM 93: Nuri İyem, <i>Mardin</i> , 20. yüzyılının ilk yarısı (Resim 92 ile karşılaştırılma yapılması için eklenmiştir).	367
RESİM 94: Arshile Gorky, <i>Anne ve Çocuk</i> , 1926-42	368
RESİM 95: Şuşanig Boshnakian, <i>Natürmort</i> , 1929.....	369
RESİM 96: Suzan Adil, <i>Atatürk Portresi</i> , 1938	370
RESİM 97: Agop Arad, <i>Karpuzcu</i> , ?	371
RESİM 98: Harutyun Tirityan (Harry Dirit), <i>Üç Kötü Alışkanlık</i> , 1946	372
RESİM 99: Vahram Manavian, <i>Natürmort</i> , 1949	373
RESİM 100: Seta Hidiş, <i>İsimsiz</i> , 1958.....	374
RESİM 101: Maide Arel, <i>Türk Hamamı</i> , 1964.....	375
RESİM 102: Jak İhmalyan, <i>Candan Ataöv</i> , 20. Yüzyıl	376
RESİM 103: Jean Carzou, <i>Kadın Profili ve Vazo İçerisinde Çiçek</i> , 1970.....	377
RESİM 104: Kristin Saleri, <i>Piyano Konçertosu</i> , 1989	378
RESİM 105: Yervant Osgan Efendi, <i>Dikran Osgan’ın Büstü</i> , 1880	379
RESİM 106: ?, <i>I. Osman’ın Büstü</i> , 1915-1916	380
RESİM 107: Mari Gerekmezian, <i>Bedri Rahmi Eyüboğlu Büstü</i> , 1943.....	381
RESİM 108: Mari Kaloyan Ertoran, <i>Milena Tellalyan Koyunoğlu’nun Büstü</i> , ?.....	382
RESİM 109: Boğos Tarkulyan, <i>Üç Genç İnsanın Portreleri</i> , 1880	383
RESİM 110: Abdullah Biraderler (Frères), <i>Rumeli Hisarı İskeleyi</i> , 19. yy. sonu	384
RESİM 111: Mihran İranyan, <i>Nusretiye Camisi ve Müşirlik Dairesi</i> , 19. yy. sonu	385
RESİM 112: Gülmez Biraderler (Frères), ?, 1870-1918 arası.	386
RESİM 113: Dildilian Biraderler (Frères), <i>Anadolu Koleji</i> , 20. yy. başı	387
RESİM 114: Moughamian Biraderler (Frères), <i>Ankara Garı</i> , 04.06.1913.....	388
RESİM 115: K. S. Melukian, <i>Harutyunyan Harput’taki Atölyesinde</i> , 1929	389
RESİM 116: Yousuf Karsh, <i>Pablo Picasso</i> , 1954.....	390
RESİM 117: Ara Güler, <i>Çay Ocağı Önünde Konuşanlar</i> , 1955	391
RESİM 118: Sarkis, <i>Respiro-Nefes</i> , 2015.....	392

Yahudi Sanatçılar

RESİM 119: Samuel Sınai, <i>Paris 'te Köşebaşı, ?</i>	393
RESİM 120: Albert Bitran, <i>Atölye</i> , 1959	394
RESİM 121: Ody Saban, <i>İsimsiz</i> , 1979	395
RESİM 122: Bubi, <i>İsimsiz</i> , 1990	396
RESİM 123: Suzy Hug Levy, <i>Kompozisyon</i> , 1991.....	397
RESİM 124: Margaret Maim, <i>Eski Galata Köprüsü, ?</i>	398
RESİM 125: Jozef Habib Gerez, <i>Beyaz Düş, ?</i>	399
RESİM 126: Esti Saül, <i>İsimsiz, ?</i>	400
RESİM 127: İzzet Keribar, <i>Ayasofya Kolajı</i> , 2000'li yıllar.....	401

GİRİŞ

Sanat, insanın incelenmesi, toplumsal gelişmeler hakkında ipuçları vermesi ve bu ipuçlarını doğru okuyarak problemlerin çözümünün bulunması için iyi bir yöntemdir. Bu görüşten hareket eden çalışmanın başta gelen amacı, sanatı öne çıkarıp İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçen süreci, Müslim-gayrimüslim diye ayırt etmeksizin aynı tarihsel süreçte ele almaktır.

İmparatorluk düzeninde, modern sanat yapıtlarının, gerek üretimlerinin başlaması, gerekse de sürdürülebilirliğinin sağlanması ile Müslüman sanatçıların modern sanatla tanışıp bu alanda yapıtlar üretmeye başlamalarında gayrimüslim sanatçıların rolü yadsınamaz. Bu sanatçıları görünür kılmak, modern Türkiye sanat tarihinin asker ressamlarla sınırlandırılmış başlangıç sürecinin daha geniş bir perspektifle ele alınmasına yardımcı olarak, İmparatorluk düzeninin çok milletli yapısında, modern sanatın gelişiminin tek bir millete atfedilemeyeceğinin kanıtı olacaktır. Bunu gerçekleştirebilmek içinse, Osmanlı ve ardılı Türkiye içerisinde yaşayan farklı etnik kökenlere sahip olan Rumları, Ermenileri ve Yahudileri, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti modernleşme sürecinde değerlendirmeye çalışmaktır. Bu değerlendirmeye başlarken, Osmanlı'nın iç dinamiklerini bilmek gereklidir. Osmanlı, imparatorluğun gerektirdiği gibi çok milletli, çok kültürlü, çok sesli, çok dinli ve çok dilli bir yapıya sahiptir. Ayrıca Osmanlı Devleti, hükümdarlığını Müslüman Osmanlı ailesinin yaptığı ve Müslümanların çoğunlukta, gayrimüslimlerin azınlıkta olduğu İmparatorluk düzeniyle yönetilen bir devlettir.

Osmanlı'yı ünik kılan nokta ise, yaşamın içerisinde gayrimüslimlerin çoğunluk, Müslümanların ise azınlık hâline geldiği bir sistemle yönetilmesidir. Bu farklı durumu oluşturan birkaç neden vardır. Bunlardan ilki, Osmanlı ailesine alternatif bir Müslüman ailenin gelebileceği endişesiyle Müslümanların belli bir seviyeye kadar yükselebilmesi, ikincisi lonca sisteminin, Müslüman kentli esnafın burjuvaya dönüşmesini engellemesi, üçüncü olarak ise Osmanlı Devleti'nin, askerlik ve memurluk dışında Müslümanları etkin pozisyonlarda çoğunlukla tercih etmemesi sayılabilir. Ayrıca belirtilen üç nedenin oluşturduğu sistemin yanına Tanzimat'la birlikte Müslümanların Millet-i Hâkime durumunun da işlevsiz kılınmasının eklenmesiyle dengeler altüst olarak

gayrimüslimlerin lehine olan bir süreç başlamış olur. Öte yandan İmparatorluğun, eski gücünü kaybetmesi, sömürge sisteminin getirdiği rekabetçi ortamın içerisinde üretenden tüketene dönüşmesi, finansal problemler yaşaması, toprak kayıplarına uğraması gibi pek çok değişken de özellikle Müslümanların yaşam standartlarını düşürerek yenileşme sürecine katılımlarını etkileyen bir faktördür.

Yenileşme ve modernleşme iklimine girilen bu yeni dönemden sanat da doğrudan etkilenir. Osmanlı sarayının Avrupalı tarzda yerli ve yabancı sanatçıları, mimarları ve fotoğrafçıları desteklediği bir sürece doğru girilir. Yeni açılımların ardı arkasına geldiği değişim sürecinin ilk zamanlarında yukarıda sayılan koşullar nedeniyle ana aktörler yerli Hristiyan sanatçılardır. Peki, Osmanlı'nın, yenileşme siyasetinde gayrimüslimlerin etkinliğinin oluşmasına zemin hazırlayan ana etmen yalnızca ekonomik gelişmişlik midir, Avrupalılarla yakın ticari ve dinî ilişkiler midir, Millet Sistemi içerisinde âdeta otonom yapıya sahip olmaları mıdır, çağın koşullarına yanıt verebilen eğitim programını oluşturmalarında mıdır, mesen statüsüne erişmiş kentli burjuvaziye sahip olmaları mıdır, yoksa hepsi midir?

Bu ve bundan başka birçok soruya akılcı yanıtlar verebilmek, geçmişte olup bitmiş ve bugüne uzanan olguları, olayları anlamak, soru ve sorunsalları aydınlatabilmek için, modernlik alanındaki belli başlı yayınlar tarandı. Tezin omurgasını siyasi, toplumsal ve kültürel bir çerçevede değerlendirebilmek amacıyla, tarihsel bir altyapı sunmaya özen gösterildi. Ayrıca, Modern Osmanlı ve Cumhuriyet sanatı, tarih, sosyoloji, ekonomi, psikoloji ile inanç alanındaki yayınlardan gayrimüslimler konusunda önde gelen ve kaynakçada yer alan kitap, makale ve tezler araştırıldı, okundu, incelendi ve değerlendirildi. Okumalarda, Tanzimat'ın ilanı ve Islahat Fermanı'yla başlayan, Cumhuriyet'in ilanı ile süregelen sürecin, sosyolojik dönüşümü verilmeye çalışıldı. Modern Türkiye sanatı, Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi, modernitesi ve gayrimüslim konuları ile ilgili yayınlar araştırıldı ve konu hakkındaki savlar irdelendi.

Tez çalışmasına öncelikle, Zeynep Yasa-Yaman'ın *Suretin Sireti* adlı kitabı ele alınarak, Cumhuriyet döneminin sanat ortamında gerçekleşen kültürel değişimler, sanatçılar ve sanat eleştirmenleri bakımından incelendi. Yasa-Yaman'ın sanat nerede ve tarih nerede sorularına yanıt veren saptamalarından ve anlatımlarından yararlanıldı. Ayrıca Osmanlı toplumundan Cumhuriyet'e uzanan sürecin panoramasını veren *Ankara Resim ve*

Heykel Müzesi kitabı da belli bir kronoloji içinde süreci anlamak ve kavramak için yardımcı oldu. Burcu Pelvanoğlu'nun *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız / Türkiye'de Modernleşme ve Sanat* başlıklı kitabı da Osmanlı'dan Cumhuriyet modernleşmesine uzanan süreci yeniden değerlendirmek için okundu.

Kevork Pamukciyan'ın, *Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar* makalesi, Mayda Saris'in *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı* kitabı, Garo Kürkman'ın *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II* adlı çalışması ve Levon Panos Dabağyan'ın *Geçmişten Günümüze Millet-i Sâdıka 2 Sanat Dünyamızda Ermeniler* başlığını taşıyan yayını Ermeni kökenli sanatçılar hakkında bilgi edinmek için kullanılan çalışmalar arasında yer aldı. Saris'in bir başka kitabı olan *İstanbul'da Rum Ressamlar* yayını ile Sula Bozis'in *İstanbul'da Rumlar* çalışmaları ise Rum sanatçıları saptamak için yararlandı. Yahudi kökenli sanatçılarımız için, 500. Yıl Vakfı ile Göztepe Kültür Derneği'nin ortak çalışmasıyla hazırlanan *500. Yıl Resim Heykel Seramik Ebru Batık Karma Sergisi* kataloğu sanatçılarla ilgili genel bir bilgi vermesiyle katkı sağladı.

Konuyla ilgili YÖK Kütüphanesi'nde yapılan araştırmalar sonucunda bu konuda yazılmış bir teze rastlanılmadı. Osmanlı ve Türkiye sanatı, gayrimüslim, azınlık ve Osmanlı ve Türkiye modernleşmesi başlıklarıyla yapılan taramalarda ise konuyla doğrudan ilgili olduğu düşünülen çalışmalara ulaşıldı, seçilmiş kaynakçaya alındı. Bunlar yazarların soyadı alfabetiği sırasıyla;

Selda Alp'in *İstanbul'daki Rum, Ermeni ve Levanten Mezarlıklarında 19.Yüzyıl Figürlü Mezar Anıtları* başlıklı Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış doktora tezinde, İstanbul'da bulunan Rum, Ermeni ve Levanten gömütlerinde yer alan 19. yüzyıl figürlü gömüt anıtlarını yapan dönemin önemli heykeltıraş, anıtsal mezar ustası veya mimarlarına değinilmiştir. Bu çerçevede Ermeni kökenli Yervant Osgan Efendi ile Rum asıllı Lazaros Sochos'la ilgili bilgilerden yararlanılmıştır.

Mehtap Ay'ın *Paris Mekteb-i Osmanisi'nin Kuruluş, Amaç ve İşlevi* başlıklı, Ankara Üniversitesi Yakınçağ Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezi, Ermenilerin kurduğu Paris Muradyan Koleji'nin (Collège Arménian de Saint-Samuel

Moorat) Mekteb-i Osmanî'nin kuruluşundaki etkisiyle ilgili yerli ve yabancı yazarların araştırma bulgularına değinmiş ve bu açıdan incelenmiştir.

Feriha Işıl Demirel'in *Çanakkale Yahudi Cemaati ile Gayrimüslim Politikalarının İzinde* başlıklı Yeditepe Üniversitesi Sosyal Antropoloji Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, gayrimüslim politikalarının, Yahudi kökenli vatandaşların hayatlarını nasıl değiştirdiğini, geçmiş ve kimlik algılarını nasıl ve ne yönde etkilediği tartışılmıştır.

Çiğdem Doğan'ın *Ankara Halkevi Sergileri* başlıklı Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, 1932-1951 yılları arasında devlet tarafından organize edilen Halkevleri Sergileri incelenmiştir. Bu çalışmayı tez kapsamında değerli kılan ana nokta ise, Devlet Resim ve Heykel Sergileri dışında devletin düzenlediği en uzun soluklu sergi projesi olmasıdır. Azınlık sanatçılarının bu sergilerdeki katılımının incelendiği tez çalışmasında, herhangi bir azınlık mensubu sanatçıya rastlanılmamıştır.

Deniz Nilüfer Erselcan'ın *Perspectives of Turkey's Jewish Minority and Turkish-Jewish Immigrants In Israel: The Narratives of the Mass-Migration of Jews to Israel Between 1945 and 1955* başlıklı Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde yüksek lisans derecesindeki bu çalışmada, 1940 sonlarında Türkiye Yahudilerinin İsrail'e toplu göç anlatılarını hem tarihsel olayların bastırılmış ya da yok farz edilmiş anıları olarak hem de güncel Yahudi kimliğinin izleri olarak incelemiştir. Yazar, göçün detaylı tarihsel arka planını sözlü tarih yöntemini kullanarak değerlendirmiştir.

Şule Eskenazi'nin *Galata-Beyoğlu-Şişli Bölgelerinin Gelişiminde Gayrimüslimlerin Rolü, 1910-1966 Döneminde İstanbul'da Etnik İş Bölümü ve Ticari Coğrafya* başlıklı İstanbul Üniversitesi İstanbul Araştırmaları Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezi, "20. Yüzyılda Azınlıkların Yerleşim Kararlarında Etkili Olan Tarihsel Gelişmeler" alt başlığının maddelerinde, Mübadele, Türkleştirme politikaları, Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül Olayları konularından kısaca bahsedilip, heterojen yapının giderek homojenleştiği bir süre hakkında bilgi verilmektedir.

Ayşegül Kaygısız Ergin'in *1950-1960 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Konu Yönelimi* başlıklı Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen Türk sanatı incelenmiştir. Özellikle azınlık sanatçılarının, bu on yıllık periyottaki görünürlükleriyle ilgili bilgiler değerlendirilerek, Agop Arad, İvi Stangali ve Kristin Saleri üçgeninde giden bir yoğunluk saptanmıştır.

Pınar Erkan'ın *Tanzimat'tan Cumhuriyete Galata-Şişli Güzergâhındaki Gayrimüslim Cemaat Okulları* başlıklı İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı alanında yapılmış doktora tezi, Tanzimat reformlarıyla Osmanlı'daki görünürlüklerini artıran Rum, Ermeni ve Yahudi cemaatlerin, okullaşma hızına odaklanmıştır. Bu tez ile birlikte, yenileşmenin kalbi konumundaki Galata ve Şişli bölgesi ana mekân olarak belirlenmiş ve eğitim reformunun gayrimüslimler nezdindeki etkileri irdelenmiştir.

Recep Barış Kıbrıs'ın *Pierre Desire Guillemet ve Akademisi* başlıklı Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, Abdülaziz döneminde (1861-1876) kurulan Guillemet Akademisi'nin Müslim ve gayrimüslim sanatçılar üzerindeki etkisine ve Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına örnek teşkil etmesine dair bilgiler edinilmiştir.

Ayşe Esra Kıvanç'ın *İstanbul Salon Sergileri ve Sergileme Geleneğinin Oluşumuna Katkıları* başlıklı Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, Fransız salon sergilerinden esinlenerek düzenlenen ve üç yıl boyunca Osmanlı kültür sanat dünyasının yakından takip ettiği bir sergi olan İstanbul Salon Sergileri ile ilgili araştırmadan yararlanılmıştır. Çalışmada, başta Rum, Ermeni ve Levanten birçok sanatçının adı saptanarak tez akışında kullanılmak üzere değerlendirilmiştir.

Seçkin Naipoğlu'nun *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey* başlıklı Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış doktora tezinde, Osmanlı'daki ilk modern güzel sanatlar okulu olan Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne

ve sanat tarihinin eğitimdeki etkisine değinilmiştir. Çalışma, eğitim kadrosunun gayrimüslimden Müslim'e geçiş çizgisi bakımından değerlendirilmiştir.

Hacer Banu Paşalıoğlu'nun *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları* başlıklı Marmara Üniversitesi Türk Sanatı Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, Osmanlı'da kadınlar için ilk kez modern anlamda eğitim programı oluşturulan İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu öncesindeki iklim ele alınmıştır. Bu bağlamda bu tez, Osmanlı kadınının görünürlüğü, gayrimüslim kadın sanatçıların faaliyetleri ve Cumhuriyet'in kuruluşuyla karma eğitime geçişi gibi aşamalarla birlikte incelenmiştir.

Azime Savaş'ın *Maya Sanat Galerisi* başlıklı Marmara Üniversitesi Türk Sanatı Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, 1950-1955 yılları arasında sanatsal etkinliğiyle 'Türkiye'nin ilk uzun soluklu özel sanat galerisi' tanımını alan Maya'nın, azınlık sanatçılarınca ne denli etkin kullanıldığıyla ilgili araştırma yapmak için kullanılmıştır. Bu tez neticesinde, devlet sergileriyle özel galeriler arasındaki sanatçı seçimleri arasındaki fark belirlenmiştir.

Seza Sinanlar'ın *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916* başlıklı İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış doktora tezinde, 1844-1916 yılları arasında Pera eksenli sanatsal çalışmalara odaklanılmıştır. Tezde Abdullah Kamil, Delbeuf, Prétextat ve Thalasso'nun sanat temelli eleştiri yazıları incelenmiş, yazarların konu ettikleri, Osmanlı resmi ve Osmanlı'da resim, Osmanlı sanatçıları ya da Osmanlı olmayan sanatçılar şeklindeki tanımlamaları tez içinde tartışmaya açılmıştır. Pera'daki çok sesli, çok kültürlü hayata koşut olarak, çok kimlikli Osmanlı'nın resim, heykel ve fotoğraf alanlarındaki gelişimi değerlendirilmiştir. Ayrıca, bu tez çalışması içerisindeki sanatçı listelerinden Rum ve Ermeni kökenli Osmanlı sanatçılarının saptaması yapılmıştır.

Nurdan Sürbahan'ın *19. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi* başlıklı Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı alanında yapılmış yüksek lisans tezinde, Ermeni asıllı Manas Ailesi'nin 19. yüzyılda yaşayan ressamlarının etkinliklerini ve Osmanlı resim sanatına katkılarını belirlemektir. 16. yüzyılda İstanbul'a yerleşen Manas Ailesi'nin ressam üyeleri 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı sarayı için çalışmıştır. Bu aileden 19. yüzyılda resim alanında etkin olan Zenop Manas, Rupen Manas, Sebuhan

Manas, Gaspar Manas, Aleksandr Manas ve Josef Manas olmak üzere altı ressam saptanmıştır.

Araştırmayı genişletebilmek için çeşitli ansiklopediler; *Cumhuriyet Ansiklopedisi: 1923-2000*, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, *İstanbul Ansiklopedisi*, *İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi*, *Osmanlı İmparatorluğu Ansiklopedisi*, *Sanat Ansiklopedisi*, *Sanat Terimleri Ansiklopedisi*, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi* ve *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedilerinden* yararlanıldı.

İncelenen dergiler ve gazeteler arasında ise; *XXI Mimarlık Kültürü Dergisi*, *Adam Sanat*, *Agos*, *Ankara Sanat*, *Apoyevmatini*, *Ar*, *Arkitekt*, *Argos*, *Arredamento Mimarlık*, *Avrasya İncelemeleri Dergisi*, *Azınlıkça*, *Birikim*, *Cumhuriyet*, *Evrensel Kültür*, *Hürriyet*, *Hürriyet Gösteri*, *Kadro*, *Milliyet*, *Milliyet Sanat*, *Mimarlık*, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, *P Sanat Kültür Antika*, *Paros*, *Radikal*, *rh+*, *Sanat+Kuram*, *Sanat Çevresi*, *Sanat Dünyamız*, *Sanat Tarihi Dergisi*, *Şalom*, *Şalom Dergi*, *Tarih ve Toplum*, *Toplumbilim*, *Toplum ve Bilim*, *Türkbilig*, *Ulus*, *Ülkü*, *Yeni Boyut* ve *Yapı* bu süreli yayınlar arasında bulunmaktadır.¹

Günümüzde yayınlanmakta olan *Agos*, *Apoyevmatini*, *Azınlıkça*, *Paros* ve *Şalom* gibi gazete ve dergilerin özellikle kültür-sanat bölümleri taranarak değerlendirildi.² Müzayede evleri³, galeriler⁴, müzeler⁵, sanat kurumları⁶, sanat sözlükleri⁷,

¹ Süreli yayınlarda 1937 ile 2017 yılları arasındaki azınlık sanatçılarının yer aldığı metinlere öncelik verilmiştir.

² Her yayın için farklı olmak üzere, 1990-2017 yılları arasında azınlıkların sanatsal faaliyetleriyle ilgili yayınlar araştırılmıştır. Sanatçı kimliği öne çıkan kişilerle ilgili haberler tez kapsamında değerlendirilmeye alınmıştır.

³ Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Evi, Artam Antik A.Ş. Müzayede Evi, Montefiore Auction House (Müzayede Evi).

⁴ Amerikan Ulusal Sanat Galerisi (Washington), Ermenistan Ulusal Sanat Galerisi (Erivan), Yunanistan Ulusal Sanat Galerisi (Atina).

⁵ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul Topkapı Müzesi, Koleksiyonu, İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul Pera Müzesi, İzmir Arkas Sanat Merkezi.

⁶ AGBU (The Armenian General Benevolent Union), Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (VEKAM), Lusadaran Ermeni Fotoğrafçılık Kurumu, Evripidis Koutlidis Kurumu.

⁷ Benezit Dictionary of Artists - Oxford Art Online'dan Rum, Ermeni ve Yahudi kökenli sanatçılar hakkında bilgiler edinilmiştir.

koleksiyonlardan⁸ , ticaret yıllıklarından⁹ ve arşivlerden¹⁰ gayrimüslim sanatçıların yapıtlarına ulaşılmaya çalışıldı, fotoğraflandı. Derlenen görseller, kronolojik olarak sanatçı soyadı alfabetiğine uygun olarak kataloglandı¹¹ ve listelendi, metin içinde Levanten ve yabancı uyruklu sanatçılara da yer verildi ancak kataloğa alınmadı.

Öte yandan bilgi ve veri toplamada, Millî Kütüphane ve Atatürk Kitaplığı başta olmak üzere Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, YÖK Kütüphanesi, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, Hrant Dink Vakfı Kütüphanesi, Akbank Sanat Kütüphanesi, VEKAM Kütüphanesi, SALT Araştırma Kütüphanesi, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi, Agos, Şalom Gazete ve Dergisi Arşivi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü gibi birçok kütüphaneden, arşivden, enstitüden ve devlet kurumundan bilgiler toplandı, internet ortamındaki ilgili verilerden de yararlanıldı.

Günümüzde Türk sanat ortamının önemli sanatçıları arasında bulunan Sarkis ve Bubi ile tarihçi Lorans Tanatar Baruh, gazeteci Pakrat Estukyan, araştırmacı yazar Rıfat N. Bali ve akademisyen Gerar Edizel ile görüşmeler yapıldı. Yapılan literatür taraması, görüşmeler ve okumalar sonucunda belli başlı soru ve sorunsallar saptandı.

Soruların yanıtlarının sağlıklı bir şekilde verilebilmesi için, tez çalışması “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Gayrimüslimler”, “Osmanlı’dan Türkiye’ye Modernleşme ve Sanat” ve “Cumhuriyet Modernleşmesi ve Millî Sanat” başlıklı üç ayrı bölümden oluşturuldu. Bu bölümlerdeki bilgileri desteklemek için, “Sanatçı Biyografileri”, “Sanatçı Listesi” ve “Görsel Katalog”tan oluşan ek bölümler de yazıldı.

Tez çalışmasının “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Gayrimüslimler” başlıklı birinci bölümünde, tezin ana temasını oluşturan gayrimüslimlerin, kültür sanat ortamındaki rollerinin kaynağı araştırıldı, Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesindeki öncü girişimleriyle ilgili sorulara yanıt arandı. Bu bağlamda Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler

⁸ Ömer M. Koç Koleksiyonu, Dikran Masis Koleksiyonu, Kredian Koleksiyonu (Kahire).

⁹ Annuaire oriental du commerce (Doğu ticaret yılığı).

¹⁰ Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) ve Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA).

¹¹ Katalog oluşturulurken sanatçılar tarafından üretilen yapıtların tümü konulmadı. Metin içinde referans gösterilen yapıtlarla birlikte sanatçı biyografilerinde söz edilen yapıtlara öncelik verildi. Dolayısıyla bazı sanatçıların birden çok çalışmasına yer verilirken -Savvidis (6) adet çalışma- başka bir sanatçının -Godjamanian (1) adet çalışma- bir tek yapıtına yer vermenin yeterli olacağına karar verildi.

esas alınarak, elde edilen veriler, gayrimüslimlerin Modern Türkiye sanat tarihindeki, sanatsal ve kültürel etkinlikleri içerisinde geçmişten gelen referansla anlamlandırılmaya çalışıldı. Bu bölümün alt başlıkları oluşturulurken, Tanzimat Fermanı öncesi Osmanlı Millet Sistemi ile toplum düzeninin nasıl olduğuyla ilgili bilgilere yer verildi. Ardından Millet Sistemi'nde ilk sırada yer alan Rumlara, Fenerli Rumların Osmanlı'daki konumuna, Rumların okullaşma hızlarına, cemaatlerinin çevirmenlik ve uluslararası ticaret gibi alanlara eğilmesine, Parisliler'in Salons Littéraires (Filoloji Salonları) örneğinden esinlenerek Rum Cemiyet-i Edebiyesi'ni kurmalarına, basın alanında ilk Osmanlı Türkçesi'ndeki mizah dergisi *Diyojen* ve Osmanlı'nın ilk kadın dergisi *Kypseli*'yi (Petek) kurmalarından söz edildi. İkinci olarak Ermenilere yer verilen bölümde, millet-i sâdika olarak tanımlanan Ermenilerin, çok mezhepli durumlarına, plastik sanatlardaki ve zanaattaki yetkinlerine, Avrupa'da kurdukları Paris Muradyan Koleji'nin ve Venedik Murad Rafaelyan Koleji'nin cemaatlerine ve Osmanlı'ya kültürel ve sanatsal katkılarına ve Osmanlı'da kadın hakları üzerine düşünceler geliştirmelerine değinildi. Üçüncü olarak Yahudilerin ele alındığı ilk bölümde, Yahudilerin matbaayı Osmanlı'da ilk kuran millet olduklarına, Yeniçeri Ocağı'ndaki ve Darphane'deki rollerine, sanılanın aksine Sabetay Sevi (Sabbetai Zevi) Olayı ile birlikte sosyoekonomik düzeylerinin düşüş göstermesine ve Camondo ailesinin eğitimde, kültürde, sanatta ve modernleşmedeki önemli katkılarına yer verildi.

Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesinde Gayrimüslim Sanatçılar başlıklı çalışmanın ikinci bölümünde, "Osmanlı'dan Türkiye'ye Modernleşme ve Sanat" başlığı altında Tanzimat Fermanı'ndan Galatasaray Sergilerinin Düzenlenmesi bölümüne kadarki (1839-1916) süreç yeniliklerin ilan edildiği ve 'daha çok' uygulandığı İstanbul kenti¹² odak alınarak incelendi. Ayrıca, modernleşmenin arka planındaki tarihî olaylara, modern eğitim kurumlarına, ressamlar cemiyetine, uzun soluklu sergi projelerine dek uzanan birçok değişken üzerinden sanat ortamını belirleyen sosyokültürel, sosyoekonomik ve sosyopolitik gelişmelerle birlikte değerlendirildi.

İlk olarak, yenileşme ve modernleşme politikasının mihenk taşları arasında yer alan Tanzimat Fermanı'nın ele alındığı çalışmada, *Gülhane Hatt-ı Hümayûnu*'nun ilan edilmesine, sekülerleşmeyi oluşturmaya ve tebaa'dan vatandaşlığa geçişi

¹² Bu çalışmada yer yer Beyrut, İzmir ve Selanik gibi İmparatorluk kentlerindeki yenileşmelere de yer verildi.

müjdelemesine değinildi. Ardından Tanzimat'ın gayrimüslimlere getirdiği kazanımlara, Osmanlı'nın kapsayıcı siyaseti benimsemesine de yer verildi. Tanzimat'ın yarattığı yenileşme ortamının yabancı ressamlarca akına dönüşmesine ve Abdülmecid'in sanatsal, kültürel ve bilimsel gelişmelere açık tutumu çeşitli örneklerle desteklendi. Islahat Fermanı'nın reformist yaklaşımla Osmanlı'nın seyrini değiştirmesine, Müslümanların dönüşümden rahatsızken, gayrimüslimlerin yükselişe geçmesinden ve bunun sanata yansımalarından bahsedildi. Abdülaziz'in etkin olduğu bu dönemde, sanatsal yeniliklerin, Avrupalı gelişmelerin, kültürel organizasyonların öne çıktığı bir sürece girildiği yazıldı. Ayrıca bu dönemde Paris'te açılan Mekteb-i Osmanî, Şeker Ahmed Paşa'nın Sergileri ve ilk özel sanat akademisi olan Guillemet Desen ve Sanat Akademisi de konu kapsamında detaylı olarak incelendi. Ardından II. Abdülhamid'in uzun bir dönem yönettiği ve Birinci Meşrutiyet'in ilan edildiği dönemin panoraması, savaşların Osmanlı ekonomisini kısıp alması, bir yandan da sanatsal ortamın en üretken dönemini yaşaması gibi olgulara işaret edildi. Bu dönemin ruhuyla ortaya çıkan, Elifba Kulübü ve Sergileri, Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi ve Sergileri, İstanbul Salon Sergileri gibi modernleşme eksenindeki sanatsal faaliyetlere yer verildi. Bunun yanında Osmanlı Devleti'nin katıldığı uluslararası sergilere ve sergiler için hazırlanan *Elbise-i Osmaniye* ve *Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî* gibi kitaplardan söz edildi. İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile değişen politikalar ifade edildi. Osmanlılık ideolojisiyle başlayan sürecin millî arzuların şekillendireceği bir döneme bırakması, Balkan Savaşları'yla Osmanlı'nın çözülmeye başlaması, İmparatorluk içerisindeki farklılıkların göze batması gibi pek çok değişkenin bir arada yaşandığı, Türkçülüğün ivme kazandığı dönemin içerisinde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin doğduğu, aşırılıklar çağının başlamasına ramak kalan bir dönemin resmi çizildi. Ardından, tarihin ilk dünya savaşı olan Birinci Dünya Savaşı'nın eski düşmanları dost, eski dostları düşman yaptığı bir süreçte, savaşın yıpratıcı yüzünün sanattaki yansımalarına da değinildi. Galatasaray Sergileri'nin Düzenlendiği bir programın oluşturulduğuna da bu dönem içerisinde ayrıca yer verildi.

Tez çalışmasının Üçüncü bölümünde ise, "Cumhuriyet Modernleşmesi ve Millî Sanat" başlığıyla, ulus inşa süreci sonrasında oluşan yeni tartışmalara, devinimlere, devrimlere ve seferberliklere değinildi. Mübadele ile heterojen yapının homojenleşmesi, sanatın millileşmesi ve yabancı sanat eğitimcileri tarafından modernleştirilme yoluna gidilmesi gibi konulara da dönemin aydınları referans alınarak sosyokültürel yanıtlar verilmeye

çalışıldı. Savaşların olumsuz etkisinin yeni genç Cumhuriyet tarafından da duyumsandığı, tarafsızlık ilkesi benimsenmesine karşın, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki politikaların Varlık Vergisi, 6-7 Eylül Olayları gibi dönemeçlere neden olmasına, azınlık sanatçılarının yurt dışına göç etmesine, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin sanat ortamındaki genel görüntüyü resmetmesine de değinilerek gelinen sürece yeni bir bakış açısıyla yaklaşıldı.

Son olarak, Osmanlı modern resim sanatının ilk örneklerini veren Kapıdağlı Konstantin ve Manas kardeşlerden başlayarak, Sarkis, Bubi ve Ody Saban gibi günümüz sanatçılarına kadar uzanan 39 sanatçının biyografileri¹³ çeşitli belge, arşiv, yayın ve kataloglardan yararlanarak yazıldı. Bu sanatçı biyografileriyle de anlatımların desteklendiği çalışma, okuyucuları bir yolculuğa çıkarmakta ve bu yolculuk, hepimizden bir değerler dizisi taşımaktadır.

¹³ Rafael Manas, Kapıdağlı Konstantin, Hovhannes Umed Beyzad, Abdullah Biraderler, Rupen Manas, Sebuhan Manas, Boğos Tatikian, Bedros Sirabyan, Vasilaki Kargopulo, Krikor Köçeoğlu, Mıgırdiç Givanian, Theodoros Rallis, Yervant Osgan, Simeon Savvidis, Gülmez Biraderler, Sarkis Diranian, Lazaros Sochos, Viçen Arslanyan, Aşıl Samancı, Thalia Flora Karavia, Garabed Charles Atamian, Boğos Tarkulyan, Arshile Gorky, Maide Arel, Yousuf Karsh, Puzant Godjermanian, Agop Arad, Mari Gerekezyan, Pavlos Moshakis, Samuel Sinai, Marios Prassinis, Jak İhmalyan, Kristin Saleri, İvi Stangali, Ara Güler, Albert Bitran, Sarkis, Ody Saban ve Bubi'den oluşmaktadır.

1. BÖLÜM: İMPARATORLUK'TAN CUMHURİYET'E GAYRİMÜSLİMLER

1.1. MİLLET SİSTEMİ

Osmanlı egemenliğindeki gayrimüslimlerin yönetilme biçimlerini anlamak için Osmanlı'da Millet Sistemi'ni bilmek gerekir (Ayhan, 2014, s. 24). Millet Sistemi etnik ya da dil ilişkisine göre değil, din ve mezhep esasına dayanarak temellenir (Ortaylı, 2015, s. 232). Bu sistemle birlikte Osmanlı milletleri arasında yer alan gayrimüslimler, bir sıralamaya tabi tutulur. Rumların birinci, Ermenilerin ikinci ve Yahudilerin de üçüncü sırayı aldığı¹⁴ bu sistemde, her milletin dinî lideri seçilir ve “milletbaşı” olarak görevlendirilir (Koçoğlu, 2004, s. 11).

Fatih döneminde (1444-1481) biçimlendirilen Millet Sistemi, çeşitli berat ve fermanlarla devamlı yenilenir. Padişahla tebaa arasındaki bağlantıyı düzgüsel bir çerçeveye oturtan (Koçunyan, 2016, s. 71) Millet Sistemi, Tanzimat Fermanı'na kadar Osmanlı İmparatorluğu tarafından farklı kültürlerdeki cemaatleri bir arada tutan, devlete hizmet edecek şekilde ele alan ve aracı vazifesi gören kurumsal bir yapıya dönüştürülerek ele alınır (Berkes, 2014, s. 176-177). Millet tipi bu örgütlenme geçirdiği bazı değişikliklere karşın, Osmanlı toplumsal ve idari yapısının esas unsuru olarak devam eder, nüfus sayımları bu esasa göre yapılır ve seçimler buna göre düzenlenir (Ortaylı, 1995, s. 85-92).

Öte yandan Millet Sistemi'nin temel belirleyicisi din ve mezhep olduğu için, Müslüman olan ve olmayan sınıflandırmasında, Müslümanlar birtakım ayrıcalıklara sahip olurken, gayrimüslimler ise “zimmi” olarak adlandırılır; devletin himayesi altına alınır (Okutan, 2004, s. 32-33). İslâm hukukundaki yönü irdelendiğinde ise, gayrimüslim tabiri, İslâmiyeti din olarak kabul etmeyenler için kullanılır. İslâm hukukçuları, insanları önce ikiye ayırır. Birinci sırada Müslümanlar, ikinci sırada ise gayrimüslimlerdir. Gayrimüslimler de, siyasi yönden ikiye ayrılır. Birinci ehl-i harb -Müslümanlara karşı savaş hâlinde olanlar- ikinci ehl-i ahd -Müslümanlarla antlaşma yapmış olanlar- diye ikiye ayrılır (Küçük, 1985, s. 1007).

¹⁴ Yıllar geçtikçe sıralamada değişikliklere gidilir. Osmanlı Devleti'nde gayrimüslimlerin hiyerarşik sırası Rumlar (Ortodokslar), Ermeniler (Gregoryenler), Katolikler, Yahudiler ve Protestanlar şeklinde güncellenir (Oran, 2006, s. 47).

Millet Sistemi'nin oluşumunun yapısı incelendiğinde, İslâm hukukundaki normların ehl-i ahd'e göre düzenlendiği anlaşılır. Böylelikle, Millet Sistemi içerisinde özerk duruma kavuşan gayrimüslimlerin Osmanlı içerisindeki kültürel ve sanatsal gelişmelerinin kaynağı Mahçupyan'a (2005, s. 181) göre şöyledir:

“Temel kaygı istikrarlı bir dış dünyanın garanti altına alınması ve cemaat kültürünün hiçbir baskı altında kalınmadan yaşanabilmesiydi. Osmanlı Millet Sistemi bu açıdan cemaatlere neredeyse ideal bir yaşam alanı sunmaktaydı. Söz konusu düzenleme tüm cemaatleri mezhep temelinde tanımlıyor ve onları iç hukuklarında serbest bırakıyordu. Böylece her türlü âdet ve gelenekleri içinde kendi dillerini ve inançlarını yaşatan, aile hayatından eğitime, günlük yaşamdan sanata neredeyse mutlak bir özgürlük içinde davranan bir cemaat anlayışı yerleşiyordu.”

Akgönül (2014, s. 27) de Mahçupyan ile benzer düşüncüyü paylaşarak, Millet Sistemi'ni benzer dönemlerde dünyanın başka devletleriyle karşılaştırdığında, huzurlu bir toplum yapısını meydana getirme konusunda önemli görür. Sistemin gayrimüslimlere öngördüğü haklar arasında eğitim, haberleşme, güvenlik, nüfus, sağlık ve yardımlaşma konularını belirtmekte de yarar vardır (Okutan, 2004, s. 32). 1839'a kadar ana hatları değişmeden devam eden sistem, Osmanlı toplumsal ve yönetsel yapısının esas unsuru olarak etkilerini Lozan Antlaşması'nın azınlıklarla ilgili maddelerine değin sürdüren bir yapıdır (Oran, 2006, s. 48).

1.2. RUMLAR

Anadolu'nun otokton milleti olan Rumlar, Osmanlı'da Ortodoks kimliklerini Rum Milleti adı altında korumalarıyla tanınmaktadır (Oran, 2008, s. 48). Bunun yanında az da olsa Rum Katolikler vardır. Millet Sistemi'nde Ermenilerden ve Yahudilerden nüfuslarının daha çok olmaları, yabancı dil bilmede yetkinlikleri ve ticarete en etkin millet olarak nitelendirilmeleri nedeniyle üstün tutulan Rumlar, Osmanlı Devleti'nin siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal alanlarında öncü topluluk olarak varlık göstermişlerdir.

Ayrıcalıklı olma durumlarını Balkanlardaki eyaletlerden Eflak ve Boğdan'a Bey olarak atanmalarıyla fırsata dönüştüren Rumlar, devletin dış ilişkilerinde yardım aldığı millet olarak da değer kazanırlar. Ayrıca sarayda dil oğlanları çevirmenlik ve Osmanlı'yı

dışarıda elçi olarak temsil etme gibi önemli görevleri de üstlenerek sosyoekonomik seviyelerini her geçen gün geliştirirler (Kaya, 2004, s. 105). Rumların bu iktisadi gücünün nedenini Stefanos Yerasimos (2005, s. 15-21), İstanbul, Selanik ve İzmir gibi büyük kentlerde burjuvazilerini oluşturmalarına bağlar. Rumların ticari hayata katılmalarının dönemin Rusya topraklarında bulunan Odessa¹⁵ kentiyle başladığını ve Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün limanlarına, buraları da aşır Akdeniz'e yayılarak geliştirdiklerini örnekleyerek açıklar. Gerçekten de Rumların iktisadi olarak gelişiminde Akdeniz oldukça önemli bir yer tutar. Napoléon Savaşları (1803-1815) Akdeniz'de özellikle Fransızların gemicilik ve ticaret faaliyetlerini büyük ölçüde daraltır. Napoléon'un, Mısır'ı fethetmek üzere bütün tüccar gemilerine el koyulur. Akdeniz ticaretinde Napoléon'un neden olduğu bu boşluğu Osmanlı Rumları doldurur ve kısa zamanda ticaret filolarını yenileyip genişleterek parasal güçlerine güç katmalarına temel olur. Ayrıca savaşın Rumlara açtığı bu fırsat, Avrupa ile olan ticari ilişkileri yanında sosyal ve kültürel ilişkilerini de geliştirir. Akdeniz ticaretinden aldıkları pay sayesinde İmparatorluk içinde bir ticaret burjuvazisi yaratmalarını sağlar. İktisadi güçleriyle, çocuklarına çağdaş eğitim sağlayacak okullar kurmalarının koşullarını hazırlar (Kazgan, 1991, s. 30-31).

Olgunluğa ulaşan koşullar, 19. yüzyılda Yunan devletinin kuruluşuyla Rumlara ivme kazandırır, bütün Rum cemaatlerinde özellikle eğitimin gelişmesi gerektiğine dair bir inanç oluşur. Tanzimat reformları, Osmanlı Hristiyanlarının yaşam şartlarını kolaylaştırırken (Hastaoğlu, 2003, s. 57-58), Rumlar bu olumlu havadan en çok yararlanan millet olarak etkilerini göstermeye başlar. Avrupa kapitalizminin arzuladığı ıslahat hareketlerinin desteği ve yabancı ürünlerin ülkeye akmasıyla, Anadolu Rumlarının özellikle Müslüman halkın zararına bir tüccar 'millet' hâline dönüşmesini sağlayacak olan süreç tamamlanır. Islahat hareketlerinden sonra Hristiyan Osmanlı tüccarları -özellikle Rumlar- Müslümanlardan üstünlüğü Millî Mücadele yıllarına kadar kazanmış olur (Yerasimos, 2005, s. 22).

¹⁵ Odessa ile ilgili bir noktaya Stanford Shaw (2008, s. 103) şöyle dikkat çekmiştir: “*Rum milliyetçileri faaliyetlerine önce Rusya’da, büyük ölçüde Odessa’da başlamış; daha sonra düşüncelerini Yunanistan’da yaymaya girişmiş ve 1821’de başlayan Yunan İsyanı’nı hazırlayıp yürütmüşlerdir*”. Morali (1976, s. 198) da 19. yüzyılın başında Çarlık Rusya’sının girişimleriyle “Etnik-i Eteryâ”nın bir diğer deyişle Yunan Ulusal Derneği’nin kurulduğundan söz etmiştir.

1.2.1. Fenerli Rumların Osmanlı'daki Konumu

Fener, Osmanlı'da Rumların İstanbul'daki yerleşim birimlerinin başında gelen ve asırlar boyu Patrikhane'nin de, içinde yer aldığı en önemli yerleşim bölgelerinden biridir (Bozis, 2011, s. XI). Fenerli Beyler olarak adlandırılan ve Rum aristokrasisi içerisinde etkin bir mevkide olan bu grup ise, çevirmenlik, uluslararası ticaret ve Osmanlı yönetiminde yer almak gibi önde gelen mesleklerde çalışırlar (Ortaylı, 2006, 108). Fenerlilerin, Fener Rum Patrikhanesi'nin Tanzimat'ın ilanı ile gerek kendi cemaati, gerekse de Millet Sistemi içinde yer alan diğer cemaatler üzerindeki geniş yetkilerini eskiye nazaran sınırlanması durumundan yararlanarak etkilerini genişlettiği bilinmektedir (Kaya, 2004, s. 79).

Fenerli Rumlar için 17. yüzyıl âdeti içte ve dışta kabuklarını kırdıkları bir döneme işaret eder. Osmanlı yönetimi içerisindeki etkin dönemlerinin başlaması da bu yüzyılda gerçekleşir. 1657 yılında Latince'ye tam vakıf olamayan Zülfikar Ağa'nın yerine Fenerli Panoyati Nikusius Efendi'nin Bâb-ı Âli çevirmenliğine atanması ile Fenerli Rum Beylerin parlak günleri başlar (Kaya, 2004, s. 39). 1669'da yıllarca süren bir kuşatmadan sonra Girit adasının Osmanlı Devleti tarafından fethi ile Doğu Akdeniz'i kontrol eden Venedik egemenliğine son verilmesiyle Fenerli Rumlar denilen Rum burjuvazisi daha da güçlenir (Timur, 2014, s. 117).

1699'daki Karlofça Antlaşması'na Alexander Mavrokordato Efendi'nin tayin edilmesi ile bu yükseliş devam eder. Fenerli Beyler arasında öne çıkan Mavrokordato ailesi¹⁶, Eflak ve Boğdan'ın yönetiminde söz sahibi olmasıyla ününü İstanbul dışına da taşır. Aile üyelerinden Mavrokordato, Osmanlı sanatında Batılı tarzda sergi organizasyonlarıyla ilgilenir, Elifba Kulübü (Club de l'ABC) sergisinin düzenlenmesinde başrolde olur (Cezar, 1995, s. 407). Aileyle aynı soyda sahip ressam G. Mavrocordato'nun II. Abdülhamid döneminde düzenlenen Tebrotzacer Sergisi'ne (1881-1882) eser veren ve eser bağışlayan özelliğiyle dâhil olduğu da saptanmıştır (Sinanlar, 2008, s. 64).

Bu gelişmelerin yanı sıra İmparatorlukta esen 'Fener Dönemi' 1821'de Yunan İsyanı ile birden kesintiye uğrar ve Osmanlı Devleti içerisindeki Rumlar sakıncalı topluluk olarak

¹⁶ Mavrokordato ailesiyle birlikte Fenerli Beyler ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sözen, Z. (2000). *Fenerli Beyler*. İstanbul: Aybay Yayınları.

görülmeye başlanır. Bu durum Fenerlilerin ve genel olarak Rumların, devlette görevlendirilmelerine sınırlama getirilmesine neden olur. Rum cemaati de Yunan bağımsızlığından etkilenecek, devletin bu reaksiyonuna karşı yabancılaşmayla yanıt verir. Böylelikle 19. Yüzyılın ilk yarısında Rumlar, kendilerini yeni Yunan devletine daha yakın hissederler (Millas, 2004, s. 212-213). 1821’de Dîvân-ı Hümâyûndaki Rum mütercimliğinin tasfiye edilmesi, gayrimüslimlerin Osmanlı idari sistemindeki konumlarını hem sayı hem etkinlik bakımından zayıflatır. Öte yandan, yenilikçi reformun boyutlarının gelişmesi ve yeni düzenlemeler için gerekli olan teknik niteliklere sahip Müslümanların sayıca yetersiz olmaları, gayrimüslimlere karşı bir bağımlılığı zorunlu hâle getirir. Avrupa üniversitelerinde öğrenim görmüş gayrimüslimlerin sayısının Müslümanlara göre fazla oluşu, dil bilmeleri, kültürel yönelim bakımından Batıcı ve neredeyse bütün memurlar içinde gayrimüslimlerin en iyi eğitilmişler olmaları, bu bağımlılığın nedenlerini oluşturur (Çanaklı, 2011, s. 54). Örneğin, Fenerli bir aileye mensup olan ve Fransızca’ya hâkimiyeti ile bilinen Kostaki Musurus Paşa (1807-1891) bu kişilerden biridir (Ortaylı, 2015, s. 254-270). Paşa, Osmanlı’dan bağımsızlığını kazanan Yunanistan’ın başkenti Atina’ya, 1840’ta elçi olarak görevlendirilir ve ilk iş olarak Osmanlı Müslümanları’nın geride kalan mallarının iadesi ve tazminatlarının ödenmesi konularıyla uğraşır.¹⁷

Fener bölgesinin politik nedenlerle çoğunlukla sekteye uğrayan bu gelişmeleri, sanatsal hareketlilikleri ise pek etkilemez. Rum asıllı Osmanlı sanatçıları arasında, Dimitrios Andoniadis (Resim 22-23), Eleonara Arhelaou, Omiros Chrysopoulos, Sokratis Kanalis, Arhis Kovas, Kakia Nataridu, Grigorios Soutzos (Resim 3), Dimitrios Trifidis (Resim 13) ve Olimpia Tsokona gibi birçok ressam ve heykeltıraş etkinliklerini sürdürür (Saris, 2010, s. 34-327). Hatta bu durum Fener’de oturmasa bile farklı yerlerden başka sanatçıları da çeker. Örneğin, ressam kardeşler Dimitrios ve Konstantinos Frangopulos atölyelerini Fener’de kurarak, bu yerleşimdeki sanatsal ambiyanstan yararlanmak isterler (Saris, 2010, s. 110). Fener’in sanat ortamındaki canlılığından yalnızca Rumlar istifade etmez; Ermeni kökenli Manase’nin de Balat-Fener bölgesinde bir resim atölyesi kurduğu bilinmektedir (Pamukciyan’dan Aktaran: Kürkman, 2004, s. 28).

¹⁷ Yavuz, M. F. (t.y.). Kostaki Musurus Paşa. *Osmanlı Araştırmaları*. Erişim: 22 Haziran 2017, <http://www.os-ar.com/modules.php?name=News&file=article&sid=24206>

1.2.2. Rum Okulları, Cemaati ve Basını

Rum Cemaati içerisinde Fenerli Rumlar dışında da dinamik, üretken ve birikimli devlet adamları vardır. Marko Paşa olarak tanınan Spiridon Mavroyenis ve Stavrakis Aristarhis, Kânûn-ı Esâsî'nin hazırlanması sürecinde etkin görevlerde yer alırlar. II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) Ermenilerin yönetim nezdinde olumsuz değerlendirilmesi Rumları eski ayrıcalıklı ve birincil konumlarını yeniden kazanmalarını sağlar. Bu dönemde, Berlin, Viyana, Londra, Atina ve Washington (Millas, 2004, s. 218) gibi stratejik başkentlere Rum kökenli Osmanlı elçileri atanmaya başlar.

Rum aydınların, 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, Galata ve Pera'da bürolar açmaları, ellinin üzerinde gazete ve dergi yayınlayarak Rum toplumunun her kesimini bilgilendirip, eğitmeye yönelmeleri (Bozis, 2011, s. XII) değişen Osmanlı'nın da ilgisini çeken gelişmeler olarak değerlendirilir. Rum cemaatinin, önde gelen aydınları arasında yer alan Zarifi ve Zoğrafos,¹⁸ Parisliler'in Salons Littéraires (Filoloji Salonları) örneğinden esinlenerek, 1860'ta Pera'da oturan bazı bilim insanlarının evlerinde toplanıp, filoloji, felsefe ve bilim alanındaki konuları tartışmaya davet ederler. İeroklis Vasiadis'in önerisiyle, 1861'de Helen Filoloji Derneği (Rum Cemiyet-i Edebiyesi) kurularak bu konudaki eksikliği de giderirler (Bozis, 2011, s. 151). Kısa zamanda önemli bir kültür merkezi hâlini alan dernek, Avrupa'daki kültür ve eğitim kurumları ile ilişkilerini geliştirip, bağlantılarını da kuvvetlendirir. Rum kültürünün, dilinin ve eğitiminin yaygınlaşmasına destekte bulunur. Bu cemiyet, Rum özel okullarının denetimini de sağlayarak süreklilik esasının oluşması için de çalışır (Koçak, 1985, s. 493).

Rumlar arasında özellikle 1850'lilerden sonra yükselen modern eğitim dönüşümünün öncesinde III. Selim'in (1789-1807) izniyle, Rum Darülfünunun kurulduğu bilinmektedir. 1806'da Eflak Beyi'nin oğlu ve Boğdan Beyi'nin kardeşi tarafından Kuruçeşme'de içerisinde hastanesi de olan bir okul açılması düşüncesi ortaya atılır. Millet-i Rum Talimgâhı adı verilen bu okul, Osmanlı yönetimince resmî Tıp okulu olarak kabul edilir. Okul dinî bir özellik taşımaz, dolayısıyla Patrikhane ile yönetim

¹⁸ Bu iki banker, Helenistik dil ve kültürün tanıtımını üstlenen Konstantiniye Rum Edebiyat Derneği'nin (Rum Cemiyet-i Edebiyesi), finansmanı olmuşlardır (Şeni ve Le Tarnec, 2000, s. 81).

bakımından bir ilişkisi olmaz. 1829’a kadar çalışır durumda olan okulun, Yunanistan’ın Osmanlı’dan bağımsızlığını ilan etmesiyle izni feshedilir. Osmanlı Rumları için kısa süreli de olsa kırılma noktası teşkil eden bu tarihten sonra, Rum-Fransız ortak girişimiyle kurulan okulların sayısı artış gösterir. Bunun yanında Rumların kendi olanaklarıyla kurdukları diğer okullara ağırlık verdikleri de gözlemlenir. Bu okullar arasında başta Fener Rum Lisesi olmak üzere, Beyoğlu’nda kapılarını açan Dil ve Ticaret Okulu ve Heybeliada’da açılan Rum Ruhban Okulu gelir (Koçak, 1985, s. 492; Millas, 2004, s. 217). Böylece Osmanlı Rumları, hem gelenekçi yanlarını korurken hem de günün çağdaş koşullarına yanıt verecek kapasitede eğitim kurumları açma girişimlerinde bulunmuş olurlar. Bir çeşit Doğu-Batı birleşimi ile tasarlanan okullar sayesinde bilgi birikimleri artan Rumlar, sanatsal üretimlerine ağırlık vererek, bu okullardan Osmanlı ve Türkiye sanatına pek çok ressam ve heykeltıraş yetiştirirler.

Rumlar tarafından, Megáli toú Genous Scholí (Halkın Büyük Okulu) olarak tanımlanan ve mimar Konstandinos Dimadis tarafından Marsilya kiremitleriyle tasarlanan Fener Rum Lisesi, Osmanlı sanatına değerli sanatçıları kazandırması bakımından başı çeker. Bu sanatçılar arasında başta, Keşanlı olarak bilinen Nikolaos Kessanlis (1839-1931) gelir. Fener semtinde doğan ve üretimlerini yapan sanatçı, *Kırmızı Mektep*’in resim öğretmenliğini yapmasının yanı sıra, Osmanlı Sarayı’nda, Şehzade Abdülmecid’e resim ve heykel hocalığı görevlerini bir arada yürütür (Saris, 2010, s. 156). Fener Rum Lisesi’nden mezun olan diğer Rum asıllı Osmanlı sanatçıları ise, Konstantinos Basmacidis, Foikon Dimitriadis, Georgios Emilios Eden (Resim 41), Konstantinos Maleas (Resim 45), Konstantinos Orfanudakis (Resim 30), Pindaros Platonidis (Resim 36), K. Suliotis ve Markos Zavitsianos’dur (Resim 19) (Saris, 2010, 70-358). Kessanlis gibi resim öğretmenliği yapan bir diğer isim olan Dimitrios Zurelidis (1916-1989) ise, resim dersi dışında o dönem için öncü bir girişim olan sanat tarihi dersleri vermesiyle öne çıkar.

Beyoğlu’nda bulunan Zoğrafyon Okulu’ndan, Haralambos Akkoyounoglou, Georgios Emilios Eden, Sokrates Kanakis, Konstantinos Orfanudakis, Kleantis Panthias, Yannis Sofraniadis çeşitli sergilere katılırken, bir başka Beyoğlu’ndaki Zapyon Rum Kız Lisesi’nden ise, Eleni Alevropoulou, Eleonara Arhelaou, Kleoniki Aspriotou, Magda Demirci, Tatiana Grigoriadu (Resim 24), Thalia Flora Karavia (Resim 17), Kalliopi

Kotsifi, Olga Petridu¹⁹, Ourania Rangavi, Meropi Stamopoulou-Malafouri, Georgia Terlidou-Giannapoulou, Marina Vasiloglou Alevropoulou gibi sanatçılar çalışmalarıyla başta Osmanlı ve Türkiye olmak üzere Yunanistan, Mısır ve ABD gibi farklı coğrafyalarda çalışmışlardır (Saris, 2010, s. 28-341). Ayrıca, Fener Ioakimion (Yuvakimyon) Rum Kız Lisesi de Victoria Lintridu (Resim 36) ve Olympia Tsokona gibi kadın sanatçılara eğitim olanağı sunarak, kamusal alanda görünürlüklerini artırır. Günümüzde tahrip olmuş bir bina ile Beyoğlu'nda bulunan Rum Merkez Lisesi'nden de Eleni Potessaru (Resim 46), Yedikule Fotiadio Okulu'ndan Nikos Paleopulos gibi isimleri çıkarmışlardır (Saris, 2010, s. 180-227). Rumların kurdukları bu okul dışında, dönemin kültürel kodlarını belirleyen Fransızların girişimleri de önemli olur. Hatzichristos Rum-Fransız Okulu, Özel Nikalaos D. Melas Rum Fransız Okulu, N. Frida Özel Rum Fransız Lisesi, Sofiya Therinu Özel Rum Fransız Kız Okulu ve Elikon Özel Rum Fransız Kız Okulu (Bozis, 2011, s. 58) gibi Fransızların Osmanlı Rumlarına özel eğitim kurumları, Avrupa eğitim sistemini ve Rum öğretim tarzını birleştirmesi açısından Rum topluluğuna yarar sağlamıştır.

Basın yayın konusunda da Rumlar, verimli ve birçok yayın kuruluşu açan bir topluluk olarak öne çıkmaktaydılar. Rumlar, Rumca kitapların düzenlendiği basımevlerini 1627 yılında kurarlar. İlk Osmanlı Türkçesi'ndeki mizah dergisi *Diyojen*'in temellerini atan Teodor Kasap'ı (1835-1897) da Osmanlı basın dünyasına kazandırır. Ayrıca, Osmanlı Devleti'nin 1831'te ilk resmî yayın organı olan *Takvîm-i Vekâyi*'nin Rumca ve Ermenice sayıları da düzenlenmesine katkı sağlarlar (Gevgilili, 1983, s. 206). 1845 yılında ise Osmanlı'nın ilk kadın dergisi *Kypseli* (Petek) Eufrosyne Samartzidou'nun (1820-1877) büyük uğraşları sonucu çıkartırlar.²⁰ Tanzimat Dönemi (1839-1876) ile artan bu çalışmaların yanı sıra, Tanzimat romanında da Rumlar ürün koymaya başlarlar. Bu ürünlerden önde gelen çalışma ise, Evangelinos Misailidis'in (1820-1890) 1871-1872 yılında *Temaşa-i Dünya ve Cefâkar-ü Cefakeş* adıyla Karamanlıca²¹ (Yunan alfabesiyle Türkçe) yazdığı dört ciltlik romanı gelir. Misailidis, romanının kahramanı

¹⁹ Olga Petridu (1898-1980), Léopold Lévy ve Hikmet Onat'ın öğrencisi olmuştur. Sanatçı, resim dışında sinema afişleri için tasarımcılık da yapmıştır (Y. Bozis ve S. Bozis, 2014, s. 159).

²⁰ Samartzidou, Eufrosyne (Marou). (2012). *İstanbul Kadın Müzesi*. Erişim:18 Aralık 2017, <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/efrosini-samarcidis>

²¹ Karamanlıca hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Balta, E. (2018). *Karamanlıdika-Karamanlıca Kitaplar Cilt 1: 1718-1839*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ise yükselişe geçen bir Rum burjuvazinden esinlenerek oluşturur (Timur, 1991, s. 32-287). Yazarın bu çalışması ayrıca minör edebiyat için de önemli bir örnektir.

Osmanlı'daki bu gelişmeler sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte, 1925'de yayın hayatına başlayan *Apoyevmatini* gazetesi dikkati çekmiştir. Rum basın hayatında Cumhuriyet'ten bu yana varlığını koruyabilen ve ufak aksaklıklar dışında yayın hayatını sürdürebilen gazete olma nedeniyle önemli bir başvuru kaynağı olan gazete, 'Toplumsal Hayat' adı verilen bölüm ile içinde bulunduğumuz zamanda nüfusu 2.000'i geçmeyen Rumların sesi olma özelliğini sürdürmektedir (Özsüer, 2012a, s. 179-181).

1.3. ERMENİLER

Anadolu'nun otokton halkları arasında yer alan Ermeniler, Osmanlı İmparatorluğu'nun bünyesindeki ikinci kalabalık topluluktur. Hristiyanlığın üç farklı mezhebinden de nüfusları bulunmaktadır. Bu mezhepler içerisinde başta Ermeni Gregoryenler (Ortodoks) gelip, Ermeni Katolik ve Ermeni Protestanlar da yer alır. Ayrıca Ermeniler, bütün İmparatorluk topraklarında dağınık bir hâlde yaşarlardı (Oran, 2006, s. 50; Küçük, 1985, s. 1023).

İstanbul'un Fethi, Ermenilerin Osmanlı'daki yaşantısını değiştirir, Anadolu ve Rumeli'deki Ermeni ailelerin bir kısmı, İstanbul'a getirilir. Osmanlı toplumunda değişik meslek gruplarına sahip bu topluluğun el işiyle uğraşan, sanatkâr ve tüccar aileleri büyük kentlerde toplanmaya başlarlar. Osmanlı Türklerinin millet-i sâdika²² olarak tanımladığı Ermeniler, bu dönemde devlet içerisinde önemli kademelere de yükselirler. Örneğin, Darphane yönetimi Osmanlı Sarayı'nın kuyumcubaşılığını da almış olan Ermeni banker ailesi Düzyanlara verilir (Koçoğlu, 2004, s. 12; Kaya, 2004, s. 122; Şeni ve Le Tarnec, 2000, s. 17). Ermenilerin, önde gelen diğer milletlerden Rumlar ve Yahudilere oranla daha çok öne çıkmasını ise Taner Timur (2014, s. 117) şöyle açıklar:

“Tüm Avrupa kamuoyunu Osmanlı Türklerine karşı çeviren Yunan ayaklanması Osmanlı

²² Bu görüşün ortaya çıkmasında Ermenilerin birlik olmuş bir cemaatten yoksun olmalarından dolayı kimlik karmaşası yaşamaları, “sadık” bir millet olarak tanımlanmalarına neden olmuş olabilir. Zira Hristiyanlık dininin üç farklı mezhebinden de Osmanlı vatandaşı Ermenilerin yaşadığı bilinmektedir. Ayrıca Osmanlı Türkçesi'ni diğer gayrimüslim kökenli milletlere oranla daha fazla kullanmaları da önemli bir etken olarak değerlendirilebilir.

yöneticileri nezdinde Rumların “güvenirliğine” ve ayrıcalıklı konumuna son vermiştir. Bir kısım zengin Yahudi ailesinin yeniçerilerle işbirliği de, bu aileleri ve genel olarak da Yahudi cemaatini gözden düşürdü ve ezilmelerine yol açtı. Geriye “Millet-i Sâdika” olarak Ermeni cemaati kalıyordu.”

19. yüzyılın başına kadar millet-i sâdika olarak bilinen Ermeniler, ilerleyen yıllarda misyonerlik faaliyetleri sonucundaki siyasi propagandalar nedeniyle bu özel durumlarını, Müslüman halk ve Osmanlı yönetimi huzurunda kaybederler. Bu faaliyetlerde başı çeken ülkeler olan ABD, Almanya, Avusturya, Britanya ve Fransa²³, Osmanlı’da açtıkları okullar aracılığıyla Anadolu’da yaşayan Ermenilere²⁴ ulaşma şansı bulurlar (Kaya, 2004, s. 69). Batılı devletlerin yanında, Rus Ermenistan’ının siyasi nüfuzu da Osmanlı Ermenilerini milliyetçi ve özgürlükçü fikirler anlamında etkiler. Lewis’e (2008, s. 482) göre, özellikle “orta sınıfa mensup Ermeniler, çok istekli biçimde bu söylemlere kulak verirler”.

1877-1878 Osmanlı-Rus savaşından sonra Berlin’de toplanan barış görüşmelerine Ermeni cemaatinin bir heyet göndermesi, zaten iktisadi egemenliğini kaybetmiş olan Ermenilerin, Saray’ın güvenini de kaybetmelerine neden olur. Öte yandan Geç Osmanlı Dönemi’nde Ermeniler çevresinde yaşanan bu durum, kültürel ortamda ise üretken, verimli ve hiç olmadığı kadar çok eser yaratılan sanat dolu bir dönemi meydana getirir. Ermeni tarihçi Mikayel Varandian (1870-1934) da Osmanlı-Türkiye Ermenilerinin kültür sanat dünyasına getirdiği yeniliklerin diğer coğrafyadaki Ermenilerden daha gelişmiş olduğunu ifade eder: “*Rusya Ermeni’sine nazaran Türkiye Ermeni’si, Ermeni Kültürü, dili, tarihi, edebiyatı itibarıyla çok güçlü ve hür idi...*” (A. Gürel, 2006, s. 19). Osmanlı Ermeni sanatçılarının öne çıktığı bu yüzyılda, sanatçı Dikran Yesayan’ın eşi Zabel Yesayan (1878-1943) gibi ilerici bir yazar ortaya çıkar. Yesayan, Osmanlı’da kadın hakları üzerine çalışarak, kadınların yaşamın içerisinde değer görmeleri için çeşitli yorumlamalarda bulunur:

²³ Fransa, 1739’da imzalanan Belgrad Antlaşması’ndan sonra Osmanlı ile ilişkilerini güçlendirir. Osmanlı’da ikamet eden Katolik papazlar da bu ilişkiler sayesinde misyonerlik faaliyetlerine hız verir. Osmanlı ülkesindeki milletler arasında yer alan Ermeniler, Katolik mezhebine geçme yönünde en çok isteği gösteren millet olur. Katolik propagandasının en etkin olduğu kentler ise, İstanbul, Ankara, Halep ve Şam’dır (Ercan, 2007, s. 305).

²⁴ Protestan ve Katolik mezheplere mensup bu devletler misyonerlik faaliyetleri sırasında Müslümanlar ve Rumlar üzerinde çoğunlukla başarılı olamadıklarından dolayı Gregoryen Ermenilere yönelmişlerdir. Bu yönelim Ermeniler bölümünde ele alındığı gibi tamamıyla olmasa da sonuç bulmuştur.

“Kadın dünyaya sadece zevk vermek için değil, düşünsel, ahlaki ve fiziksel yeteneklerini geliştirmek için gelmiştir. Kadınların kendilerine saygı duymaları için sahip olmaları gereken ideal, zevk vermek, eğlendirmek değil, dünya üzerinde etkin ve yararlı bir birey olabilmektir” (Celalyan, 2003, s. 98).

Kamusal alanda temsil gibi çağdaş söylemlerin ifade edildiği bu zamanda eğitim ve yayın kuruluşlarını etkili bir biçimde kullanan Ermeni Cemaati, kendilerine özgü *aydınlanma çağını* yaşarlarken, Osmanlı ve Türkiye sanatının dönüşümünde de Osmanlı Müslüman sanatçılarıyla birlikte aktif bir rol oynarlar.

1.3.1. Ermeni Okulları, Cemaati ve Basını

19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Ermeniler de Rumlar ve Yahudiler gibi İmparatorluk içinde önemli mevkiler elde etmeye başlayıp etkinliklerini sağlamlaştırırlar (Okutan, 2004, 33). Bu yüzyıl özellikle Hasköy’de yaşayan Ermeni kentsoylu zümresini tanımlayan ve “Amira”²⁵ olarak anılan ailelerin görünürlüklerini artırdıkları bir döneme sahne olur (Dadyan, 2011, s. 223). Amiralar arasında özellikle kuşaklar boyunca saray mimarı olan Balyan ailesinde Krikor Amira Balyan (1764-1831), Senekerim Amira Balyan (1768-1833), Garabet Amira Balyan (1800-1866) gibi örnekleri vardır. Bu mimar aile, yenileşme ve modernleşme politikasına giren Osmanlı Devleti’nin, uzun yıllar boyunca yeni tarzda sivil ve askerî mimarlık yapıtlarını uygularlar. Amira olan bir başka aileden ise, pozitif bilimlerdeki gelişmeleri yakından takip eden bir kişi çıkar. Barutçubaşı Arakel Amira Dadyan’ın oğlu olan Hovhannes Bey Dadyan (1798-1868) Beykoz Kâğıt Fabrikası’nda ve Eyüp Dokuma Fabrikası’nda müdürlük yapması, 1827’de Tüfenkhâne-i Âmire ve İplikhâne için iki makine icat etmesi ile sivrilir. Makine bilgisini ileriye taşımak için 1835’te Fransa’ya ve Britanya’ya gider, kimya alanında donanımlı hâle gelerek İstanbul’a döndüğünde, Avrupa’dan getirdiği yeni makinelerle Baruthane’yi modernize eder. Modern Osmanlı sanayisinin ve fabrikalarının temelinin atılmasında çalışmalarıyla etkin olan Hovhannes Bey Dadyan’ı yaptıklarından dolayı padişahlar II. Mahmud ve ardılı Abdülmecid de takdir eder.²⁶

²⁵ Arapça bir sözcük olan *Emir*’den türetilmiştir.

²⁶ Karakaşlı, K. (2016). Dadyan Okulu’nun Tarihe Tanık Binası Oldu Bittiye Kurban Edilmemeli. *Agos*, Erişim: 13 Haziran 2017, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/15722/dadyan-okulunun-tarihe-tanik-binası-oldu-bittiye-kurban-edilmemeli>

Gayrimüslimler için parlak geçen 19. yüzyılın ticari, sınai ve mimari kalkınmasında büyük rol oynayan bu ailelerin yanına sarraf ve bankacı Ermeniler de eklenir (Lewis, 2008, s. 615). Ermeni sarraflar siyasal üstünlüğü elde ederler ve Yeniçeri Ocağı'nın ihaleleriyle zenginleşen Yahudi ailelerin aksine, Osmanlı Hükûmetinin doğrudan desteğini arkalarına alırlar. Böylelikle Ermeniler devlet dairelerinde etkinlikleri hissettirirler. Bu konuyu derinleştiren Onnik Jamgoçyan'ın 1732-1853 yılları arasını kapsadığı tezi²⁷ de, 25 sadrazamdan 23'ünün sarraf ve bezirgânının Ermeni olmasıyla örneklendirir (Timur, 2014, s. 118).

Ekonomik bakımdan gelişen Ermeniler, aynı oranda kültüre de yatırım yaparlar. Kültürel olarak son derece köklü bir geçmişe sahip olan Osmanlı Ermenileri, 1567 yılında İstanbul'da bir Ermeni basımevi kurarlar (Gevgilili, 1983, s. 203-206). Bu konuda Osmanlı milletleri içerisinde ilk adımı atan Ermeniler, basında genel yayın politikası açısından önemli bir örnek oluşturan Aleksan Sarrafyan adlı yayıncıyı da Osmanlı'ya kazandırır. Başarılı basın yayın hayatlarını, gelişmiş transit ticaret ağı sayesinde Hindistan'a kadar yayan Ermeniler²⁸, günümüzde *Jamanak*, *Nor Marmara* ve *Agos* gibi gazeteleriyle azınlıkların en aktif süreli yayın kurumlarına sahip olurlar. 17. yüzyıl sonları bazı Ermenilerin Katolik mezhebine girdikleri bir döneme rastlar. Kendilerine Mihitarist diyen bu din adamları, özellikle giriştikleri entelektüel faaliyetlerle Ermenileri Avrupalılara yaklaştırırlar (Kaya, 2004, s. 119).

Bir yüzyıl sonra gerçekleştirilen ve 1717 yılında Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı Mihitarist rahip Sebastasti tarafından Venedik'te kurulan Venedik Murad Rafaelyan Koleji, Osmanlı'da yaşayan Ermenilere Batılı tarzda bir eğitim vermeye hazırlanır (Şahin, 2008, s. 96-100). 1842-1848 yılları arasında Murad Rafaelyan Koleji'nde 19. yüzyılın tanınmış sanatçılarından Ivan Konstaninoviç Ayvazovski de hocalık yapar (Pamukciyan, 2003, s. 239). Okuldan Ayvazovski ile ileride ortak sergi düzenleyecek olan, Osmanlı'nın ilk modern heykeltıraşı Yervant Osgan Efendi başta olmak üzere Osmanlı ve Türkiye sanatına katkılar sunan birçok ressam, heykeltıraş ve fotoğraf

²⁷ Osmanlı Ermenilerinin sosyoekonomik tarihiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Jamgoçyan, O. (1988). *Les Finances de L'Empire Ottoman et les Financiers de Constantinople; 1732-1853*. Doktora tezi, Sorbonne Üniversitesi, Paris (s. 21-22).

²⁸ Pakrat Estukyan ile görüşme, 04.04.2017, İstanbul.

sanatçısı da mezun olur.²⁹ Ermeniler, Venedik'te bulunan Murad Rafaelyan okulundaki eğitim sayesinde sanat alanındaki bilgilerini ileri bir seviyeye çıkartır (Özendes, 1995, s. 21). Yervant Osgan dışında, Abdullah Biraderler'den Kevork Abdullah³⁰, Yıldız Porselen ressamı Garabed Charles Atamian³¹, İzmirli heykeltıraş ve mimar Agop Papazian³², eğitimlerine Académie Julian'da devam eden Arsène Chabanian (Resim 70) ve Edgar Chahine (Resim 66) gibi sanatçılar bulunmaktadır.³³ Ayrıca portre ressamı Melkon Diratzuyan³⁴, İtalyan devlet okullarında resim öğretmeni Haroutioun Adjémian³⁵, çini mürekkebiyle çalışan Aram Dağlaroğlu³⁶, Yervant Der Mosikian, Bedros Marimyan, Jan Hovhannes Momciyan (Jean-Missak), Zareh Mutfayan, Yevkinyos Oskanyan ve Giorgio Oskian da Venedik Murad Rafaelyan okulundan yetişen sanatçılar olarak, başta Osmanlı olmak üzere, Fransa, İtalya gibi sanatın önde gelen ülkelerinde üretimlerini yapma imkânı bulmuşlardır.³⁷ Bunun yanında okulun konumlandığı Venedik'te 1896 yılında San Lazzaro degli Armeni adasında bulunan Ermeni Kilisesi içerisinde Venedik Sergisi de açılmıştır (Aksüğür Duben ve Kortun, 1989, s. 12). Bu bilgi sonucunda Ermenilerin Venedik'te dinsel, sanatsal ve kültürel anlamda son derece organize bir görüntü verdikleri de ortaya çıkmaktadır.

Ermeniler Venedik dışında da örgütlenerek, Saint-Samuel Moorat Ermeni Koleji (Collège Arménien de Saint-Samuel Moorat) Osmanlı'da kullanılan adıyla Muradyan Mektebi'ni Paris'te açarlar (A. Şişman, 2009, s. 1). Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki belgelerde 1858-1870 yılları arasında Osmanlı Devleti tarafından Paris'teki bu okulun kurumsallaşmasının yakından incelendiği görülür.³⁸ Oldukça köklü bir eğitim geçmişine

²⁹ Pamukciyan, K. (2003). *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar – III Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar*. İstanbul: Aras Yayıncılık (s. 207-208).

³⁰ Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 90).

³¹ A.g.e. (s.175).

³² Alp, S. (2015). İstanbul'daki Rum, Ermeni ve Levanten Mezarlıklarında 19.Yüzyıl Figürlü Mezar Anıtları. Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir (s. 342-343).

³³ Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleri Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. İstanbul: İletişim Yayınları (s. 150).

³⁴ Pamukciyan, K. (2003). *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar – III Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar*. İstanbul: Aras Yayıncılık (s. 211).

³⁵ Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 94).

³⁶ A.g.e. (s. 318).

³⁷ Sanatçılar hakkında bu bilgiler sırasıyla Pamukciyan'ın, Kürkman'ın ve Saris'in tez çalışması giriş bölümünde belirtildiği kaynaklarından yararlanılarak yazılmıştır.

³⁸ Paris Muradyan Ermeni Mektebi tesisi. (10 Ağustos 1858). (Dosya No: HR.İD...), BOA, Ankara.

sahip bu okulda 1864 ile 1876 yılları arasında Fransa'ya gönderilen Ermeni asıllı sanatçıların okuduğu saptanmıştır. Bu okuldan, sanat eleştirmeni Abdullah Kamil tarafından Sanâyi-i Nefîse sergilerinde en çok aşama kaydeden sanatçı olarak gösterilen Krikor Köçeoğlu (Özsezgin, 1984, s. 14), marinist resimleriyle çalışmalarını İsviçre Lozan'da üreten Agop (Jak) Damadyan, Mekteb-i Mülkiye hocası ve portre ressamı Hovhannes Paşa Sakızyan gibi kişiler eğitim alır (Kürkman, 2004, s. 318-730). Muradyan Mektebi'nden Osmanlı'ya nitelikli bir göçün yaşanması, 1857 yılının Ekim ayında kurulan Mekteb-i Osmanî'nin kuruluşunun nedenlerinden biri olarak da değerlendirilmeye alınmasını sağlar. Zira Ermeni kökenli Osmanlıların Paris'te kurulan bu okuldan başarıyla çıkması, Osmanlı devlet adamlarının yenileşme içerisindeki Osmanlı Devleti'ne model olan Fransa'nın başkentinde bir okul kurulmasının göz önünde bulundurulmasına yol açar (Chambers'dan Aktaran: Ay, 2007, s. 40-41).

Ermenilerin, Venedik ve Paris'te kurduğu bu okulların yanı sıra, İstanbul ve Anadolu'da kurulan Ermeni okullarının da sanatçı yetiştirme ve yönlendirmede katkıları söz konusu olur. Sanatçıları topluma kazandıran İstanbul okulları arasında, Getronagan Ermeni Lisesi, Esayan Ermeni İlköğretim Okulu ve Lisesi, Pangaltı Mekteb-i Hayriye, İstanbul Hintliyan Ermeni Okulu, İstanbul Karagözyan, Selamsız Berberyan Okulu, Kumkapı Bezciyan Ermeni Okulu, Beşiktaş Makruhyan Okulu, İstanbul Anarat Hıgutyun Okulu, Dadyan Ermeni İlköğretim Okulu, Üsküdar Surp Haç Okulu, Hasköy Nersesyan Okulu, İstanbul Samatya Ermeni Okulu ve Fatih Salmatomruk Ermeni Okulu yer alır. Anadolu'daki değerleri eğitip, dünyanın farklı noktalarına gönderen okullar ise, Erzurum Sansaryan Okulu, Sivas Aramyan Koleji, Sivas Çalamyan Okulu, Gaziantep³⁹, Haygazyan Okulu, Gaziantep Vartanyan Okulu Trabzon Lusavoriçyan Okulu, Kayseri Vart Badriğ Okulu, Amasya İpranosyan Ermeni Okulu, İzmit Bahçecik Ermeni Okulu, İzmir Ermeni Okulu ve Van Portukalyan Okulu'dur.⁴⁰

³⁹ Gaziantep, Ermenilerin yoğun olarak yaşadığı bir yer olmasının yanı sıra, ekonomik anlamda gelişmişliklerinin sanata da yöneldiği bir kent hâli sunmaktadır. Örneğin kent içerisinde yer alan Nazeretyan Konağı, figür kompozisyonlarıyla, peyzaj resimleriyle ve en çok da 1878 Paris Evrensel Fuarı'nın ana yerlerinden Trocadéro Sarayı'nın, duvar resminin bulunmasıyla farklı bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Şahin Tekinalp, 2013, s. 679-686). Nazeretyan Konağı tekil bir örnek olmasına karşın, Osmanlı Ermenileri'nin, yurt dışıyla iletişimlerinin kuvvetli olduğunun da göstergesidir.

⁴⁰ İstanbul'daki okulların adları İstanbul Ermeni Vakıfları resmî sitesinden, 25 Kasım 2017 tarihinde erişilerek elde edilmiştir. <http://istanbulermenivakiflari.org/tr/istanbul-ermeni-vakiflari/vakif-listesi/15>

Ermenilerin yurt içinde ve yurt dışında açtıkları okulların başarılı bir eğitim hayatı sunmasında koşullarının gelişmişliği de büyük önem arz eder. Örneğin, “19. yüzyılın doğulu Rothchild’i”⁴¹ olarak tanımlanan sarraf ve gümrük emini Mıgırdiç Cezayirliyan tarafından kurulan Hasköy Nersesyan Koleji’ne Fransızca, İtalyanca ve fizik hocaları getirilir (Jamgoçyan, 2017, s. 93). Bu olanaklar sayesinde bürokraside, uluslararası ticarete ve bilimde yeni eğitilmiş gençlerin yetiştirilmesi sağlanır ve varsıl hâle gelen ailelerin çocuklarının dönemin pek para kazandırmayan mesleklerinden resme, heykele ve fotoğrafa yönelmelerini olanaklı duruma getirir.

1.4. YAHUDİLER

Osmanlı İmparatorluğu içerisinde başta İspanya ve Portekiz’den gelen *Sefarad* Yahudileri olmak üzere, 1376 yılında Macaristan’dan, 1394’te de Fransa’dan (Kaya, 2004, s. 54) göç etmek zorunda kalan *Aşkenaz* Yahudileri⁴² Osmanlı’ya gelerek yerleşirler. Osmanlı içerisinde çoğunlukla Rumca konuşan otokton bir Yahudi halk olan *Romanyot*’ların içerisine karışan Avrupa Yahudileri (Sefarad ve Aşkenaz), Osmanlı’nın çoğunlukla doğu bölgelerinde yaşayan *Mizrahi* Yahudilerinin de varlığıyla o zaman için büyük bir nüfusa sahip millet olurlar.⁴³ Bu bakımdan Yahudiler, İmparatorluk içerisinde çok dilli bir yapıdadırlar.

Osmanlı Devşirme Sistemi’ne göre Yahudiler kentsel bir millet olarak tanımlanır. Yahudilerin yaşadığı büyük kentler arasında Sefarad Yahudilerinin İstanbul’daki varlığı ile Osmanlı’nın Selanik’ten sonra en önemli ikinci Yahudi cemaatinin çekirdeği oluşturulur. Hatta Rum, Ermeni ve Türkler arasında kentte doğan ve kente göçenler

Anadolu’daki Ermeni eğitim kurumlarıyla ilgili bilgiler ise, Özendes (1995 ve 1998), Pamukciyan (2003), Saris (2003), Kürkman (2004), Keshishian (2009) ve Kevorkian ve Paboudjian (2012) adlı yazarların yayımladıkları çalışmalardan yararlanılarak yazılmıştır.

⁴¹ Cezayirliyan, Yeniköy’de Hassa mimarlarından Mıgırdiç Kalfa ve Çarkçıyan Kalfa’ya büyük bir yalı inşa ettirir. Sadrazam Mustafa Reşid Paşa’nın azledilmesi yakın temasları olan Cezayirliyan’ın iflas etmesine neden olur. Bunun sonucunda Yalı, uzun zaman boş hâlde bekledikten sonra II. Abdülhamid tarafından dostluk nişanesi olarak Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’na armağan edilir (Aoki Girardelli, 2013, s. 89-90).

⁴² Ortaylı (1985, s. 134-137), Cenova kolonisi içinde yer alan ve İtalyanca konuşan Aşkenaz Yahudilerinin varlığından da söz etmektedir.

⁴³ Öte yandan Molho’ya (2003, s. 80) göre, İspanya Yahudilerinin 15. yüzyılın sonlarındaki yerleşiminden önce de var olan bu cemaatlerdeki bölünmüşlük, Yahudilerin gelişiminin reformlar döneminde bile önemli ölçüde gecikmesine neden olmuştur. İstanbul Yahudileri’nin çoğunluğunun yoksul olması da bu gecikmenin bir başka nedeni sayılmıştır.

arasındaki oranlar birbirine yakinken, Yahudi nüfusa ilişkin rakamlar, bunların arasında sadece Yahudilerin en “eski” İstanbullular olduklarını ortaya koyar (Kaynar, 2012, s. 100). Özellikle 18. yüzyılda, Balat ve Hasköy büyük Yahudi yerleşimleri olmayı sürdürürken değişen Osmanlı’nın ana mekânları olan Pera ve Galata gibi yerlerde de Yahudiler yaşamaya başlar (Ortaylı’dan Aktaran: Margulies, 2007, s. 97; Molho, 2003, s. 78-79 ve 82).

Osmanlı ülkesinde kültürel hayatın gelişiminde de Yahudilerin etkilerine rastlanır. Yahudiler, Osmanlı’da matbaanın ilk kurucuları olarak dikkat çeker. 15. yüzyılda İstanbul ve diğer önemli merkezlerde peş peşe Yahudi matbaaları açılır. Bu öncü girişimden sonra 16. yüzyıla gelindiğinde Türkler ticaret, diplomasi ve birçok mali konuda çok geniş ölçüde Yahudilere güvenlerini gösterir. Bu güvenin oluşmasında Yahudilerin hem Hristiyan devletlere dinsel anlamda yakın olmamaları, hem de o zaman için İmparatorluktaki gerekli becerilere ve bilgilere⁴⁴ sahip yegâne millet olmaları önemlidir (Kaya, 2004, s. 61; Lewis, 2008, s. 613).

1618-1648 yılları arasında gerçekleşen Katolik-Protestan savaşı sonucunda Yahudiler, kendilerini her alanda geliştirme şansı elde ederler. Bu gelişim, varsıl hâle gelip Osmanlı ile önemli anlaşmalar yapmalarını da olanaklı kılar. Osmanlı Hükûmeti 16. yüzyıldan itibaren ordusunun çuha gereksinimini Selanikli Yahudi tüccarlardan karşılamayı âdet edinir, karşılığını da vergi muafiyeti olarak öder. Bu başarılı ticari anlaşmalardan sonra Yahudiler, Selanik, İskenderiye ve Şam bölgelerinden Osmanlı İmparatorluğu’nun merkezî bölgesi olan Anadolu’ya kumaş aktarımı yapacak şekilde dokumacılık sektöründe büyür. Bu büyüme tekelleşmeye dönüşür, nüfuz yapılarını güçlendirir ve sektörü kendilerine göre yönlendirerek sağladığı avantajları siyasi ve askerî alanlarda kullanmalarına neden olur. Ancak, 1758 yılında İstanbul Darphanesi yönetiminin, Yaco Bonfil’in elinden Sultan III. Mustafa’nın (1755-1774) emriyle alınması ve Yeniçeri Ocağı’nın tüm gereksinimlerini sağlayan Yahudi banker Bohor Carmona’nın (1775- 1826) 18. yüzyılın ikinci yarısı boyunca aynı görevi üstlenmiş bulunan Zonana ailesiyle birlikte sınır dışı edilmesi bu durumun kökten değişmesine yol açar. Böylece, 18. yüzyılın başında İstanbul Yahudi cemaatinin ileri gelen kişileri

⁴⁴ Özellikle Sefarad Yahudileri Osmanlı’ya geldikten sonra yaklaşık iki yüzyıl boyunca, İbranice ve dinî eğitimlerin yanı sıra geometri, aritmetik tarih ve coğrafya gibi formel bilimler ve beşerî bilimlerde kendilerini geliştirecek yayınları okumuşlardır (Galanti, 1995, s. 170).

tasfiye edilir (Birsell, 2011, s. 98; Şeni ve Le Tarnec, 2000, s. 17-160). 1826'da II. Mahmud'un kararıyla Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılıp yerine modern ordu olarak Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye'nin kurulması Acıman ve Gabbay gibi Yahudi ailelerinin de mali çöküntüye girmesine neden olur (E. Tugay ve M. Tugay, 2007, s. 48). Bu durum Yahudilerin içine kapanmasına, yoksullaşmasına, eski kültürel zenginliğinden geriye bir şey kalmamış bir hâlde kenara çekilmesine ve Osmanlı toplumundan izole olmalarıyla sonuçlanır.

Değişim ve dönüşüm sürecine giren Osmanlı'nın, bu atılımına Yahudiler kayıtsız kalırlar ve uzun zaman İmparatorluk içerisinde görünürlükleri olmayarak bilgiden yoksun bir şekilde âdeta karanlık çağa girerler. Alliance'ın başkanlığını yürüten Isidore Loeb⁴⁵ (Şeni ve Le Tarnec, 2000, s. 77) 1854'de İstanbul Yahudi cemaatini özetle şöyle ele alır:

“İstanbul Yahudi cemaati eski görkemini yitirmiştir. Yahudiler günden güne yoksullaşmakta, bir zamanlar sahip oldukları mevkiler artık Rumlar ve Ermeniler tarafından ele geçirilmektedir. Bu çöküş kültür yoksunluğundan ve kültür düzeyini yükseltmek için gerekli önlemleri alıp tüm cemaat üyelerine kabul ettirecek bir merkezî otoritenin boşluğundan kaynaklanmaktadır. Hâlen hiçbir önemli kuruma sahip olmayan rehbersiz Yahudi cemaati tam bir harabeye dönüşmekten ancak eski teşkilatı sayesinde kurtulabilecektir” (Güleryüz, 2012, s. 151).

19. yüzyılın son dönemleri, ruhban sınıfı yüksek bir kültür düzeyine sahip Rum ve Ermenilerin gelişmesine, bağınaz ve gerici hahamlarca yönetilen Yahudilerin ise geri kalmasına tanık olur.⁴⁶ Hahamlar sık sık görülen veba salgınlarının kaynağının kadınlar olduğunu öne sürerler. Nedenlerini de kadınların, erkeklerin olduğu kamuya açık toplantılarda yer almaları, nişanlı olunan kişinin evine ziyarete gitmeleri ve saçlarını dışarıda açık bırakmaları gibi örneklerle açıklarlar (Molho, 2003, s. 81). Bu tutucu durumun meydana gelmesinde Yahudilerin modern eğitime kuşkuyla bakmalarının payı olduğunu ifade eden Avram Galanti (1995, s. 170), *Türkler ve Yahudiler* kitabında durumu şöyle yorumlar:

⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Loeb, I. (1878). *Biographie d'Albert Cohn*. Paris: Durlacher (s. 53).

⁴⁶ Yahudi cemaati, Müslümanların sahip olduğu, Hristiyanların yönettiği bir okul olarak tanımladıkları Mekteb-i Sultanî'ye, Yahudi çocuklarının gitmesine pek sıcak bakmamışlardır. Ancak bazı Yahudi aileler, yemeklerde İbrani kurallarına uygun yiyecekler olarak tanımlanan *koşer*'e dikkat edilmesi koşuluyla, çocuklarının okula gitmesine izin vermişlerdir (Engelhardt'dan Aktaran: Berkes, 2014, s. 242).

“Memleketin yükselme hareketine karşı gösterdiği çaba karşısında, Museviler tamamen ilgisiz kalmışlardır. Bunların bilgisizliği ve bağınazlığı o kadar katmerleşmişti ki, “dil”i “din”den ayıramıyorlardı. Onlara göre yabancı bir “dil” öğrenmek demek, yabancı bir “din” kabul etmek demektir. Türk Hükûmeti Türkiye [Osmanlı] Musevilerini ilerleme yoluna doğru yürümeye davet etmişse de, bunlar, kara cahillik ve kaba bağınazlık nedeniyle Hükûmetin davetine karşı ilgisiz kalmışlardır.”

Camondo ailesinin girişimleriyle Escuela'nın temellerinin atılması ve Alliance Israélite kurumunun Osmanlı Yahudilerini modern eğitimle buluşturması, Yahudilerin, Osmanlı'ya ilk geldikleri günlerdeki gibi bolluk, rahatlık ve varlıklı bir şekilde yaşayacakları dönemin gelmesinin habercisi olur. Özellikle, Osmanlıların Birinci Dünya Savaşı nedeniyle 1914'te kapitülasyonları tek taraflı feshetmesinden sonra Yahudilerin ekonomik konumları güçlenir. Bilindiği gibi yabancılara tanınan kapitülasyonlar Avrupalı diplomatların ve konsolosların yardımının yanı sıra Rum ve Ermeni yerli Hristiyan tüccar ve esnafın da katkılarıyla uzun zamandır Osmanlı pazarlarına egemen olmalarının en büyük nedeni olarak kabul görür. Osmanlı İmparatorluğu içindeki Yahudilerin, diğer Osmanlı milletlerine göre milliyetçilik akımından ‘daha az’ etkilenmelerinden dolayı, devlet içerisindeki nüfuzları da 18. yüzyıl öncesi gibi yeniden artış gösterir. Tanzimat'tan sonra kamu hizmetlerinde görevli Yahudiler çoğalır, mahkemelerde saygınlıkları tescillenir ve yerel meclislerde temsiliyetleri olur. Ferman'dan kısa bir süre sonra İmparatorluğun en itibarlı tebaası durumuna gelen Yahudilere birtakım ayrıcalıklar tanıyan yasalar da arka arkaya yürürlüğe konur (Shaw, 2008, s. 365; Kaya, 2004, s. 124). Yahudi halkının Osmanlı Devleti'nin çözüldüğü ve gittikçe sosyoekonomik sıkıntılarla boğuştuğu bir süreçte diğer gayrimüslimlere göre devletten yana tavır almaları ve Kurtuluş Savaşı sonrası kurulmaya çalışılan yeni ulusal devlete en kolay uyum sağlayan halk olmaları nedenleriyle Ermenilerden sonra yeni sadık millet olarak değerlendirilmelerine zemin hazırlar.

1.4.1. Yahudi Okulları, Cemaati ve Basını

Yahudi cemaati içerisinde Camondo, Rothschild ve Montefiore gibi etkili aileler bulunur. Bu aileler, Tanzimat'la devletin sisteminde derin değişimlerin yaşandığı bir

dönemde⁴⁷ Osmanlı Yahudilerinin yaşamını modernleştirme girişimlerine ön ayak olmalarına karşın girişimleri sırasında beklemedikleri kadar sert tepkilerle karşılaşır. 1854'te Camondo'nun himayesinde Yahudilerin ilk modern okulu Escuela'nın kurulması, Yahudi milletini çağdaşlar ve bağnazlar olarak ikiye böler, ciddi tartışmaları da beraberinde getirir:

“Piripaşa'da 1854'te açılan ve daha sonra da Kont Abraham (Avram) de Camondo'nun himayesi altına giren, Yahudilerin ilk modern okulu Escuela'da Fransızca öğretilmesini günah sayan gericiler Camondo'yu hedef seçti. Öyle ki bu gerici ayaklanmayı yapanlar Kont'un aforoz edilmesini bile sağladılar. Haham taraftarları ile Camondo taraftarlarının karşı karşıya geldiği olay, ruhbanlarla laikler arasında çatışmaya damgasını vurdu. Cemaat, muhafazakârlarla, 1860'ta Sultan fermanıyla bir nizamnameye kavuşan Ermeni azınlığı örneğine uygun olarak cemaati yeniden düzenlemeye girişen ilericiler olmak üzere, ikiye bölündü. Hahambaşının makamı boşaldığında, Meclis-i ruhani (dinî kurul) ve Meclis-i cismani (laik kurul) listesini hazırlayıp mutlak çoğunluğu esas alarak yeni hahambaşını seçiyordu. Hahambaşı cemaat dâhilinde laik ve dinî meclislerin kararlarını uygulamakla mükellefti” (Molho, 2003, s. 80-82).

Yahudi cemaatinin eğitiminin yenilenmesi doğrultusunda ilk örgütlü çaba Osmanlı Devleti tarafından gerçekleştirilir. Devletin eğitimin modernleşmesine müdahalesi, eğitilmiş Yahudilerden oluşan bir sınıfın oluşumuna katkı sunar, aynı amacı taşıyan Yahudi hayırsever cemiyetlerinin işini kolaylaştırır (Molho, 2003, s. 84). Bu girişimlerde öncü rol üstlenen Camondolar, Camondo merdivenlerinin tepesinde, Camondo sokağı 6 numaradaki kâgir evin sahibi olan Isaac de Camondo'nun (1851-1911) evini Alliance Israélite Universelle'e⁴⁸ kiralamasıyla resmen yeni modern eğitim dönemi de başlamış olur (Şeni ve Le Tarnec, 2000, s. 47). Eğitime katkılarıyla öne çıkan Isaac de Camondo, 1891-1895 arasında Osmanlı'nın Paris başkonsolosu göreviyle tanınan bir figürdür. Camondo, 1894'ten sonra, mali işlerden uzaklaşıp sanata ağırlık verme eğilimi gösterir, *Palyaço* adlı bir opera besteler ve sanat koleksiyonerliğine soyunur. Camondo⁴⁹, Paris'te yaşadığı sırada koleksiyonuna Édouard Manet, Edgar

⁴⁷ Yahudi cemaati devrin gelişmelerinde önemli bir rol oynamadığından, Osmanlı idaresini ancak sınırlı bir biçimde meşgul etmişlerdir (Molho, 2003, s. 83).

⁴⁸ 1860'ta Paris'te kurulan Alliance Israélite Universelle ile başta Orta Avrupa Yahudileri'nin eğitimsizlikleri giderilmiş, ardından Yahudilerin bulundukları ülkelerde mesleki bağımsızlıklarını ve toplumsal bütünleşmelerini gerçekleştirmek hedeflenmiştir (Molho, 2003, s. 85).

⁴⁹ Paribas Bankası'nın kurucularından olan Camondo ailesi, Nazi'lerin Fransa'yı İkinci Dünya Savaşı sırasında işgali sırasında, Yahudi oldukları gerekçesiyle toplama kamplarına sürülmüşlerdir. Bu kamplardan birinde ise ailenin tüm üyeleri yaşamını yitirmiştir (Belge, 2007, s. 274).

Degas, Claude Monet ve Paul Cézanne gibi Fransız sanatçıların tablolarını koleksiyonuna⁵⁰ dâhil eder (Vollard, 2015, s. 376-377).

Yahudiler, Alliance Israélite⁵¹ kurumunun durdurulamaz etkisiyle Fransız kültürünün çekim alanına girerler (Margulies, 2007, s. 18). Bunun yanında Osmanlı Yahudilerine cemaat okullarında Türkçe öğretilmesi konusunda öneride bulunan Britanyalı banker Moses Montefiore⁵² ile resmî dile de uzun zaman sonra gerekli önemi verirler⁵³ (Şeni ve Le Tarnec, 2000, s. 61). İstanbul'daki Alliance okulunun başarılı mezunlar çıkarmasından sonra İzmir'de de aynı adla işletilen bir okul daha kurmayı kararlaştırırlar (Moralı, 1976, s. 82). Yahudilerin tekrar modern eğitim almaya başlamaları ve Osmanlı'da matbaayı ilk kuran millet olarak deneyim sahibi olmaları gibi nedenler sayesinde, yayıncılık alanında da olumlu yansımalar görülür. Osmanlı ve Türkiye Yahudileri,⁵⁴ yüzyıllar boyunca millet düzeni içinde kendi millî dilleri hâline gelmiş olan İspanyolcayı -Sefarad Yahudileri- rahatlıkla konuşurlar ve yayınlarını bu dilde çıkarırlar.⁵⁵ Bu huzurlu dönemin tesis edilmesinde Abdülmecid'in katkısı belirleyici olur. Zira ilk Judeoespañol (Yahudi İspanyolcası) gazete olan *La Buena Esperansa*'nın (İyi Ümit) Rafael Uziel Pinşerle tarafından 1843'te İzmir'de basılır, aynı kişinin 1846'da İzmir'de yayımladığı *Shaaret ha-Mizrah* (Doğu'nun Kapıları) ile Yahudi basın hayatı devam eder (Bali, 2010, s. 513; Güler, 1993, s. 190). Bu gelişmeler plastik sanatlarda yeterince gelişime neden olmasa da tiyatro, sinema ve müzik alanlarına Yahudilerin ilgi göstermelerine zemin hazırlar.

⁵⁰ Isaac de Camondo, vefatından önce oluşturduğu sanat koleksiyonunu değerlendirmek adına Musée Nissim de Camondo'yu Paris'te kurdurmak için girişimlerde bulunur. Müze günümüzde ziyarete açık olarak Paris'de Camondo ailesinin elinde bulundurduğu yapıtlara ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Erişim: 26 Aralık 2017, <http://francerevisited.com/2013/12/nissim-de-camondo-museum-paris-jewish-family-collection/>

⁵¹ Ressam Hüseyin Avni Lifij (1886-1927) de Fransızcasını pekiştirmek için bir süre bu okula gitmiştir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 179).

⁵² Montefiore ailesinin şu an İsrail'de müzayede evi bulunmaktadır. İzmir doğumlu Samuel Sinaï'nin de üretimleri aynı müzayede evinin koleksiyonunda yer almaktadır. Görsel için bkz. (Resim 119).

⁵³ Montefiore'nin bu çıkışı yapmasında Abdülmecid'in, 1840 yılında Şam'da gerçekleşen kan iftirası meselesine çözüm getirici bir yaklaşım sergilemesi önemlidir (E. Tugay ve M. Tugay, 2007, s. 48).

⁵⁴ 1947 yılından beri aralıksız olarak basılan *Şalom* Türkiye Yahudilerinin önemli yayın organları arasında varlığını sürdürmektedir.

⁵⁵ Nüfus olarak Sefarad Yahudileri'nin daha fazla olmalarından dolayı bu yorum yapılmıştır. Aşkenazi Yahudilerinin ya da Mizrahi Yahudilerinin de basın yayın konusunda sonradan girişimlerde bulundukları bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Koloğlu, O. (1985). Türkçe-Dışı Basın. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s. 94-98). İstanbul: İletişim Yayınları.

2. BÖLÜM: OSMANLI'DAN TÜRKİYE'YE MODERNLEŞME VE SANAT

2.1. TANZİMAT FERMANI

Tanzimat, *Gülhane Hatt-ı Hümayûnu* adlı bir fermanla 3 Kasım 1839'da duyurulur. Müslim ve gayrimüslim diye ayırmadan herkes için eşitlik içeren bir çağın başlangıcını; rüşvetin, yozlaşmanın ve yargılanmadan ceza görmenin sonunu getirerek, hukukun üstünlüğünü kuracak bir düzenlemeyi getirir (Ahmad, 2006, s. 54). Tanzimat, 1789 Fransız Devrimi ile Avrupa'ya yayılan devrim hareketlerinin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk tepkisini de temsil eder (Kaya, 2004, s. 65).

1839 Fermanı, gerek Abdülmecid gerek ardılları Abdülaziz ve II. Abdülhamid tarafından da bir *ana kanun* olarak kabul edilir. Ancak tek taraflı bir işlem, kendi kendini sınırlama olarak kabul edilen bu belge alınan haklardan çok verilen haklar niteliğindedir (Toros, 1985, s. 1008; Güler, 1993, s. 188). Bunun yanında, Tanzimat ile beraber laik hukuk alanında da önemli adımlar atılır (Kaya, 2004, s. 72). Tanzimat Dönemi ıslahatları evrenselci bir sav taşıyıp Osmanlı cemaati yaratmaya ve Osmanlı Devleti'nin tebaası olan halkların devlete bağlılığını içten bir şekilde sağlamaya çalışır (Minassian, 2006, s. 124). Ne var ki çelişkili olarak Millet Sistemi'nin pekiştirilmesine neden olur. Başka bir deyişle, Osmanlılık, Tanzimat ile doğan bir söylem olarak değil ancak Tanzimat döneminde yoğunlaşan bir söylem olarak düşünülmeli fikri belirir (Işın ve İşyar, 2005, s. 77).

Tanzimat Fermanı ile değişen sosyal yaşama mercek tutulduğunda ise, tebaa'dan⁵⁶ vatandaşlığa geçişin ilk başladığı tarih olarak değerlendirilir (Işın ve İşyar, 2005, s. 70). Hemen ardından, Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitim konusu daha çok işlenir. Tanzimat'ın sonucu olarak eğitim laikleşir; ancak bu düzeyde de devlet bütün uyrukları için birleşik bir laik Osmanlı eğitimi değil, merkezî eğitime koşut çok sayıda laik eğitimler öngörür (Anagnostopulu, 2003, s. 17).

Elde edilen kaynaklar incelendiğinde, Tanzimat Fermanı genel olarak hukukun üstünlüğünü koruması, kapsayıcı bir dil kullanarak Osmanlılık içerisinde çeşitli

⁵⁶ Tebaa kavramı aidiyet üzerine kuruludur ve bir kişiye ait bütün hak ve hukukun kutsal imparatorun tekelinde olduğunu varsayar (Göçek, 2005, s. 59).

uyrukları birleştirme amacı taşıması, laik hukuk için önemli adımlar atılması gibi konularda öne çıkar. Bunun yanında, tebaadan vatandaşlığa geçiş için çalışmalarda bulunup, modern bir vatandaşlık sistemi vaat eder. Bu dönemde devletin girmiş olduğu karışık duruma karşı birleştirici ve bütünleştirici bir dil kullanılır. Öte yandan, Berkes'in (2014, s. 213-248) de ifade ettiği gibi, Britanya İmparatorluğu'nun Osmanlı'nın iç işlerine doğrudan etkide bulunması, Ferman'dan bir yıl önce Britanya ile imzalanan Baltalimanı Ticaret Antlaşması'nın yürürlüğe girmesi gibi nedenler düşünüldüğünde ilk başta Tanzimat'ın ilanının dış müdahaleler sonucu olduğu sonucuyla karşılaşılır. Ancak İmparatorluğu kurtarmanın tek yolunun Avrupalı tarzda reformlar başlatmak olduğu yönündeki içten bir inancın olduğu da bilinmektedir (Zürcher, 2013, s. 92).

2.1.1. Tanzimat'ın Gayrimüslimlere Etkisi

Sadrazam Rızâ Paşa Midilli Adası'nda topladığı İzmir, Sakız, Kavala Yahudi ve Hristiyan ruhani liderlerine hitaben Hükümdar adına yaptığı bir konuşmada şöyle der:

“Müslüman, Hristiyan, Yahudi hepiniz aynı Hükümdarın tebaası, aynı babanın çocuklarıdır... Müslim ya da gayrimüslim, varıl ya da yoksul, mülki, askerî ya da dinî memur, her Osmanlı vatandaşının, herkes için aynı hassas teraziyi kullanan Hükümdara güveni tam olsun...” Bu seslenişten geçen üç yıl sonra, 1846 ilkbaharında Abdülmecid'in bir ziyareti sırasında, Sadrazam Reşit Paşa Edirne'de gayrimüslim cemaat liderlerine hitaben Hükümdar adına yaptığı bir konuşmada da: “Tüm Müslim tebaasının mutluluk ve huzurunu arzulayan hükümdarınız, Yahudi ve Hristiyan tebaasının da huzurlu ve korumasından yararlanmasını diler. Din ve mezhep farkları yalnızca kendilerini ilgilendirir, haklarına zarar getirmez. Hepimiz aynı hükümdarın tebaaları ve aynı imparatorlukta doğmuş vatandaşlarız” (Güleryüz, 1993, s. 188).

Bu fermanla gayrimüslimlerin hukuki statülerinde köklü değişiklikler yapılır, her ilde yerel yönetime katılmalarına özen gösterilir. 1845'te Abdülmecid, reform konularının saptanması için oluşturulacak meclise her vilayetten bir Müslim bir de gayrimüslim gönderilmesini ister (Koçoğlu, 2004, s. 14). Gayrimüslimler adına değişimlerin yoğun olduğu bu süreçte, Müslümanların da soluk almasına olanak tanıyan düzenlemelerde bulunulur. Zira Tanzimat Fermanı'nın ilanına kadar, hanedana alternatif bir ailenin ortaya çıkma endişesi ile Osmanlı İmparatorluğu'nda Müslüman bir aristokrat sınıfının

oluşumu engellenmiş, aynı durum gayrimüslimler, için geçerli olmamıştır. Bu bakımdan Müslüman ailelerin zengin ve soylu bir yapıya doğru gitmeleri ne kadar önleniyorsa, Hristiyanların yükselmesi tam aksine desteklenir (Dadyan, 2011, s. 223; Acemoğlu ve Robinson, 2013, s. 117). Osmanlı yönetiminin gayrimüslimler nezdinde bu politikayı oluşturmaları pek çok yeniliğin de Rum, Ermeni ve Yahudi milletlerinden gelmesine yol açar. Ortaylı (2006, s. 131), yenilikleri getiren kişileri şöyle anmaktadır:

“Tanzimat bürokrasisi dediğimiz zaman, sadece Türk ve Müslümanları anlamamak gereklidir. İslâm hukukunu Müslüman âlimlere yakın bir derecede bilen Rum-Ortodoks ‘Sava Paşa’, Türk tarihi üzerindeki bilgisi herkesi hayretlere düşürecek kadar derin olan Ermeni bakanlardan ‘Dadyan Paşa’, Avrupa edebiyatını ve iktisadi bilgilerini özellikle *Takvîm-i Vekâyî* sayfalarına çeviren ‘Sahak Abro Efendi’ ya da bizim memlekete ekonomi ve ekonomi politik bilimini getiren ‘Sakızlı Ohannes Paşa’ ve ‘Mikail Portakal Paşa’; hepsi bu bürokrasinin ögeleridir. Bu bir ananedir. Bu kozmopolit, kökence farklı, ancak kültürece ve ruhça Osmanlı olan bürokrasinin kökleri 18. yüzyıla kadar gitmektedir.”

Tanzimat ile gelen Batı'dan esinlenmiş ıslahatlar sonucunda, Osmanlı Türkçesinde ilk değişiklik denemelerinin yapılması ve modern bir Osmanlı eğitim sisteminin kurulması⁵⁷ gündeme gelir (Minassian, 2006, s. 123-124). Yeni kurulan okullar, medresenin, Müslüman cemaatinin, Rum kilisesinin, Yahudi cemaatinin, din gruplarının kontrolü dışındaki eğitim kurumları olarak bağımsız bir temele oturtulur. Burada her dinden çocuklar bir arada büyüyerek, dinî ayrılıkları kıran değişimler gerçekleşir (Ortaylı, 2006, s. 86). Bu girişim yalnızca ilk ve orta dereceli okulları kapsamaz. 23 Temmuz 1846 tarihinde alınan bir kararla İstanbul’da bir Darülfünun kurulmasına ve bu kuruma dili, dini ne olursa olsun bütün Osmanlı gençlerinin kabul edilmesine karar verilir (Kaya, 2004, s. 74). Darülfünun⁵⁸, İtalyan asıllı İsviçreli ve -Rusya Çarlığı’nın saray mimarı unvanı verilen- başarılı mimari uygulamalarından dolayı Rus vatandaşı yapılan Gaspere Trajano Fossati (1809-1883) adlı çok milletli bir mimar tarafından Ayasofya’nın bitişiğinde, Marmara yönüne bakan bir noktada inşa edilir (Z. Sönmez, 2006, s. 238-239).

⁵⁷ Bu sistemden ilk yararlananlar Osmanlı Müslümanlarıdır (Minassian, 2006, s. 123-124).

⁵⁸ Zareh Moskofian’ın Darülfünun’u betimleyen çalışması için bkz. (Resim 89).

2.1.2. Tanzimat Dönemi'nde Sanat

Tanzimat'ın yarattığı yenilenme hareketi okulların, kültüre ve sanata da ilgi göstermesine yol açar. III. Selim döneminde (1789-1807) askerî okulların öğretim programına resim dersini eklemesinin üstüne, Abdülmecid döneminde (1839-1861) sivil okulların da bu gelişimleri göstermesi sanat ortamını canlandırır. Yabancı ressamların Osmanlı'ya gelişiyle yeni manzara geleneğinin ortaya çıkması, başta aynı dine inandıkları Rum ve Ermeni Osmanlı ressamlarıyla ilişki kurmaları, resim sanatında geleneği gitgide kapatarak Avrupa anlayışında bir resim dönemini de başlatır. Beraberinde uluslararası sergilere katılım gösterilmesi, yalnız resim sanatıyla değil dönemin müzik, fotoğraf ve bilim alanlarında da gelişen yeniliklerin takip edilmesi sonucunu doğurur ve Osmanlı'nın, farklı bir döneme girdiğine işaret eder.

Her şeyin en yetkin ölçülerini arayan saray ve çevresi, sanatsal inceliğe sahip olan kişilerin İstanbul'da toplanmasına, bilgi ve yeteneklerini sanat ve kültür çevrelerine aktarmasına ve böylelikle devlet ileri gelenlerine sunmalarına olanaklı hâle getirir (Özsezgin, 1984, s. 13). Tanzimat ile birlikte ülkeyi saran aydınlanma ve Avrupai yaşam tarzına geçiş aşamasında İstanbul'daki, sanat faaliyetler artar ve resim atölyeleri çoğalır (Kürkman, 2004, s. 28). Islahat'a geçiş dönemine kadar, Osmanlı topraklarına Avrupa ve Amerika'dan önemli derecede bir sanatçı akını gerçekleşir. Sanatsal yoğunluğu geliştiren bu dönüşümlerin oluşmasına zemin hazırlanmış olur.⁵⁹

Bu dönemdeki yabancı sanatçı akınında ise İtalyanlar ilk sırayı alır. Raffaele Carelli ve Carlo Bossoli 1839'da, Ippolito Caffi 1843'de, Filippo Palizzi 1844'te, Luigi Rubio 1847'de, Merlo 1848'de, Pietro Lucchini 1850'de ve Copoli Amarani Egidio ise 1854 yılında başta İstanbul olmak üzere Anadolu'ya gelerek “doğulu” Osmanlı'yı gezme şansı bulurlar (Z. Sönmez, 2006, s. 159). Osmanlı'nın fotoğraf sanatının ilk örneklerinin yapımında da İtalyanlar öne çıkmıştır. Carlo ve Giovanni Naya Biraderler tarafından 1845 yılının ilk aylarında Beyoğlu'nda, Rus Elçiliği karşısında⁶⁰ bir dagereotip stüdyosu kurarlar (Yasa-Yaman, 2012a, s. 96). Tanzimat'ın ilanı ile eğlence anlayışı da daha Batılı bir şekle bürünür. 1840'larda İstanbul'da gösterimler yapan İtalyan sihirbaz

⁵⁹ Osmanlı Devleti sınırları içerisinde resim yapmaya niyet edeceklerin sultandan izin almaları gerekmekteydi. Osmanlı Devlet arşivi, özellikle Tanzimat'tan sonra izin almaya çalışan yabancı ressamların dilekçeleri ve bunlara verilen yanıtlarla doludur (Kürkman, 2004, s. 28).

⁶⁰ 1850'de Vasilaki Kargopulo da aynı yerin bitişiğinde stüdyo açmıştır.

Giovanni Bosco (1793-1863) Pera’da bir tiyatro kurmak için girişimlere başlar ve saraydan izin alıp 1840 yılında eski Galatasaray Postahanesi’nin bulunduğu konumda kendi adına büyük bir tiyatro binası yaptırır (Aracı, 2010, s. 54-55; Dabağyan, 2012, s. 377).

İtalyanlar dışında 19. yüzyılda öne çıkan bir diğer ulus ise Fransızlardır. Levanten kökenli Osmanlıların bir bölümünün Fransız kökenli olması, dönemin uluslararası dilinin Fransızca olması ve Osmanlılar tarafından ilk gerçek kapitülasyonun⁶¹ Fransa’ya verilmesi (1535) yaptıkları gezilerde avantajlı konumda olmalarını sağlamıştır. Böylelikle, Charles Doussault gibi sanatçıların 1846 yılında Abdülmecid tarafından bizzat davet edilmelerinin de önünü açmıştır (Sinanlar, 2008, s. 205). Doussault’dan başka, Alexandre Bida 1843’te, Jules Joseph Laurens 1846-1848 yılları arasında, Felix Ziem 1847 ve 1856 yıllarında iki kez ve Constantin Guys 1848 yılında Osmanlı’ya sanatsal ziyaretlerde bulunmuşlardır (Germaner ve İnankur, 2012b, s. 313).

İtalyanlar ve Fransızlar dışında Alman⁶², Amerikan⁶³, Avusturyalı⁶⁴, Belçikalı⁶⁵, Britanyalı⁶⁶, Danimarkalı⁶⁷ ve Maltalı⁶⁸ sanatçılar da akın eden topluluk içerisinde yer alır. Ressamlar dışında da bir geliş söz konusudur. 19. yüzyılın önde gelen Macar müzisyenlerinden Franz Liszt (1811-1886), 1847’de Abdülmecid’e sarayda, bestelediği müziğini dinletir. Bu konserden memnun ayrılan Sultan, Liszt’e nişan vererek ödüllendirir (Özendes, 1995, s. 13; Ortaylı, 2015, s. 22). 1852 yılında İstanbul’a gelen Fransız fotoğrafçı Ernest de Caranza da Üsküdar mezarlıklarını ve Kireçburnu’nu fotoğraflar.⁶⁹ Ayrıca Anadolu’yu da gezerek pek çok *calotype* çeker. Bu serisinden elli

⁶¹ Halil İnalcık’ın *TDV İslâm Ansiklopedisi*’nin 22. cildinde bulunan “İmtiyâzât” başlıklı bölümdeki açıklamasına göre, II. Selim döneminde (1566-1574) Fransa Kralı İstanbul’a Claude du Bourg adlı bir elçi gönderir. Elçi, herhangi bir zorlukla karşılaşmadan bir ahidnâme almayı da başarır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Erişim: 22 Haziran 2017, <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=220248>

⁶² Alman Maximilian Schmidt 1843-1844, Alexius Gayer 1847, Eduard Hildebrandt 1851, Karl Gentz 1851, Bernhard Fiedler 1853, Adolphe Schreyer 1856 ve Carl Haag 1858’de Osmanlı’ya gelmişlerdir.

⁶³ Amerikan Kiner Kilbourne Kellogg 1844, Walter Gould 1851 yılında İstanbul’da bulunmuşlardır.

⁶⁴ Avusturyalı Hubert Sattler 1842-1844 yılları arasında, Franz Sterrer ise 1848’de Osmanlı’yı ziyaret etmiştir.

⁶⁵ Belçikalı Frans Vervloet 1844’te, J.B. Huysmans 1856’da gelen gezgin ressamlardır.

⁶⁶ Thomas Allom 1836-1838, Jerry Bartlet 1854-1855, William Hunt 1855, Hohn Frederick Lewis 1840-1841 yıllarında Osmanlı’ya giriş yapan İngiliz ve İskoç ressamlardır. Olasılıkla bu ressamların bu yıllarda sayısının artmasının nedeni 1838 Baltalimanı Ticaret Antlaşması’nın yarattığı avantajlı ortamdan yararlanma niyetidir.

⁶⁷ Daniel Melbye 1847-1853 (Germaner ve İnankur, 2012b, s. 312-313).

⁶⁸ Giuseppe Schranz 1832-1853 (Germaner ve İnankur, 2012b, s. 313-315).

⁶⁹ De Caranza, Ernest. (t.y.). *The National Gallery of Art Washington D.C.* Erişim: 15 Ekim 2017, <https://www.nga.gov/collection/artist-info.16468.html>

beş adedi ile hazırladığı albümü ise Abdülmecid'e sunarak "Sultan Fotoğrafçısı" unvanını almaya hak kazanır (Özendes, 1998, s. 15). Osmanlı içerisinde yeniliklerin yoğunlaştığı bu sırada bir de Amerikalı mucit Samuel Morse'un (1791-1872) telgrafi buluşundan dolayı Abdülmecid tarafından kutlanarak, nişan ve berat ile ödüllendirilmesine tanık olunur. Bu gelişmeden sonra Morse: "*Sultan Abdülmecid, bu nişanı ve tebriğiyle icadımın değerini anlayan Avrupalı ilk büyük insan olmuştur*" diyerek memnuniyetini dile getirmiştir. Abdülmecid'in Morse'la bu şekilde temas kurması, telgrafın ilk kez Osmanlı tarafından resmî olarak tanınmasını da sağlayan bir girişimdir (Özendes, 1995, s. 13-14).

Dışarıdan sanatsal ve kültürel bu akınların yanı sıra, Osmanlı içerisinde de önemli atılımlar olur. Halepli Arap Hristiyan bir aileden gelen Michel Naum'un (1800?-1868) öncü girişimiyle, Cadde-i Kebir'de (Grand Rue de Péra) bugünkü Çiçek Pasajı'nın bulunduğu konumda, Osmanlı'nın ilk tiyatrosu olan Naum Tiyatrosu (1840-1870) kurulur (Aracı, 2010, s. 40-81). Naum Tiyatrosu, opera repertuvarıyla dikkat çeker ve uzun yıllar üzerinde konuşulan bir programla yönetilir. Bu sırada, Osmanlı sanatı içerisinde değerli bir sanatkâr aile olan Manas ailesinden Rupen Manas (1810?-1875), Sebuhan Manas (1816-1889) ve Zenop Manas Abdülmecid döneminde üretimlerinin zirvesine çıkarlar. Ayrıca Rupen Manas (Resim 60) ve Sebuhan Manas (Resim 61) Sultan Abdülmecid'in portre resimlerini yaparlar (Küçükhasaköylü, 2011, 168-172). Bu gelişmelerin yanında Ermeni asıllı Rus marinist ressam Ivan Konstantinoviç Ayvazovski'nin (1817-1900) 1845 yılında İstanbul'a gelmesiyle birlikte Osmanlı Ermeni sanatçıları derinden etkileyen bir sürecin başlangıcına da girilir.

Ferman'ın ilan edilmesinden sonra Abdülmecid tarafından imar faaliyetlerine de önem verilir. Pera'da ilk mimarlık bürosunu kuran, 1840'ta Tanzimat Anıt projesini tasarlayan -obelisk formundaki anıt uygulamada kalır- ve daha önce Darülfünun'unu da yapan İsviçreli Gaspare Trajano Fossatti'ye (1809-1883) 1846-1849 yılları arasında Ayasofya'nın geniş çaplı restorasyon ve renovasyon görevi verilir (Z. Sönmez, 2006, s. 238-240; Ortaylı, 2015, s. 31). Tanzimat'la birlikte artık Batı'nın kültürel yönünü bizzat deneyimleyen, Batılı eğitimden geçmiş yerli mimarların ve neoklasik tarzın öne çıktığı yapılar bir bir Osmanlı başkentinin geleneksel mimarisinin yerini alır. Örneğin, Osmanlı sultanlarının İstanbul'daki üçüncü büyük sarayı olan ve tasarımı mimar Garabet Amira Balyan (1800-1866) (Resim 65) tarafından tasarlanan Dolmabahçe Sarayı, 1843-1856

yılları arasında yapılır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 95). Pera’da serbest mimarlık bürosu açan ikinci mimar, Levanten Giovanni Battista Barborini (1829-1891) ise, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nu inşa ederek, İtalyan kaynaklı tiyatro ortamını saray içerisinde değerlendirir (Z. Sönmez, 2006, s. 243-245). Abdülmecid, Garabet Amira Balyan’ın oğlu olan mimar Nigoğos Balyan’a (1826-1858) da 1849-1855 yılları arasında İhlamur Kasrı’nda bulunan Merasim ve Maiyet köşkleri ile Ortaköy Cami olarak da bilinen Büyük Mecidiye Cami’ni 1853’te inşa ettirir (Sakaoğlu, 2016, s. 56-85). Saray mimarı Balyan ailesinin yanı sıra, Markis Kalfa ve Hacınikolis Nikolayidis de sarayın alaylı mimarları olarak tanınır. Hacıstefanis Yaitanakis, Sultan Abdülmecid’in mimarı olarak ince mimarlık işleriyle tanınır. Markis Kalfa’nın soyundan olan Vasilakis Kalfas İoannidis, Fener İoakimion (Yuvakimyon) Kız Lisesi’nin 1882’deki yapımında mimarlığını üstlenir ve oğlu Yangos İoannidis Bey ile saray mimarları olarak da görevlendirilir (Bozis, 2011, s. 118). Böylelikle, Tanzimat’ın yarattığı eşitlik düşüncesi, “Millî Mimari Rönesans”ının oluşumuna birçok gayrimüslimin katkıda bulunmasını sağlamış, İmparatorluğun mimari olarak da yenilenmesiyle farklı bir boyut kazandırılır (Bozdoğan, 2012, s. 46-47).

Avrupalı tarzda resim, mimarlık ve müzik açılımlarıyla birlikte Osmanlı, Avrupa’nın gelişim nedenlerini de yakından izlemeye koyulur. 1851 yılında Kristal Saray’da (Crystal Palace) düzenlenen Londra Evrensel Sergisi’nden itibaren uluslararası sergi ve fuarlara katılmaya başlanır. İmparatorluğun bu sergilere katılımı, yalnızca ekonomik açıdan değil, kültürel açıdan da önem taşır. Osmanlı, Londra’daki deneyimini 1855’te düzenlenen Paris Fuarı’na katılarak devam ettirir (Germaner, 1991, s. 33; Çelik, 2005, s. 3; Yasa-Yaman, 2012a, s. 95). Hatta fuarlarda ilk katılımında Osmanlı yurttaşı sarraf Mıgırdiç Cezayirliyan’ın sahibi olduğu iplikçilik fabrikası ile 1851 Londra Evrensel Sergisi’nde, Lyon ve Londra’da ödüller kazanır (Jamgoçyan, 2017, s. 93).

2.2. ISLAHAT FERMANI

1853-1856 yılları arasında meydana gelen Kırım Savaşı; Rusya ile Britanya, Fransa, Osmanlı ve Sardunya’yı karşı karşıya getirir. Savaş sonucunda Rusya, ağır bir yenilgiye uğrattılır ve 1856’da Paris Antlaşması’nı imzalamak zorunda kalır. Bu antlaşma, savaş içerisinde yer alan Osmanlı’yı da doğrudan ilgilendirir. 30 Mart 1856 tarihinde

imzalanan antlaşmayla Osmanlı, Britanya ve Fransa'nın etkisi altına kesin olarak girmiş olur (Yeliseyeva ve Manfred, 1978, s. 130-131). Dönemin iki büyük ülkesinin etkisindeki Osmanlı'da, Kırım Savaşı'nda kurulan ortaklık sonucu, Tanzimat Fermanı sonrasında bir diğer ferman daha yürürlüğe konacak ortam oluşturulur.

18 Şubat 1856'da ilan edilen Islahat Fermanı ile ilk kez bir İslâm ülkesinde din işleri ile siyasal hakların birbirinden ayrılması gerekliliği işaret edilerek fermanlaştırılır. Devleti yenileştirme kapsamında Osmanlı İmparatorluğu'nun amacı, bütün toplumu, dil, din ve etnik farklılıklar gözetmeksizin birleştirmek ve böylece devlete sadâkati⁷⁰ sağlamaktır (Okutan, 2004, s. 38-39; Birsell, 2011, s. 104). Bu bağlamda, Abdülmecid ve Tanzimat aydınları devletin daha modern bir hâle gelmesi için, 19. yüzyılın ortalarında eğitim reformlarını çeşitli dil ve dinden grupları kapsayan bir anlayış içinde değerlendirir. Reformist yaklaşımla, ilk idadiler, ilk liseler, lisan mektebi, askerî okullar, mülkiye rüştiyeleri, askerî rüştiyeler, Mekteb-i Osmanî (1857), Mekteb-i Mülkiye (1859), Mekteb-i Sultanî (1868) gibi pek çok eğitim yapılarının kurulmasının yolu açılır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 95).

Diğer taraftan Islahat'ın getirdiği değişim dönüşüm eksenini Müslüman çoğunluğun tepkisini çeker. Küçük (1985, s. 1023), bu tepkinin nedenini “*1856 Fermanı'nın gayrimüslimler için tasarlanmasına ve bundan dolayı Müslümanların derin hoşnutsuzluk içerisinde*” olmasına bağlar. Bu görüşün ortaya çıkmasının ana nedenini ise, “*1839 Fermanı'nın Müslüman unsurlara bir anayasa vermediği hâlde, 1856 Fermanı'nın çoğunlukla gayrimüslim unsurların anayasal gelişmelerine başlangıç teşkil ettiğini belirterek, gayrimüslimlerin âdeta millî bağımsızlık isteklerinin bir manifestosu olarak*” önem kazandığıyla ifade eder.

Müslümanların 1839'dan sonra getirilen beş yıllık askerlik hizmetinin yükünü taşımak zorunda kalması ve yönetim reformuna duydukları gereksinimin Hristiyanlar kadar çok olmasına karşın yeterince önemsenmemesi⁷¹ de çeşitli sorunların doğmasına neden olur (Davison, 1997, s. 77). Ayrıca Islahat Fermanının sağladığı geniş haklar sayesinde, İmparatorluk içerisindeki bazı Rumların ve Ermenilerin, Osmanlı yönetiminin onay

⁷⁰ Osmanlı yöneticileri Islahat Fermanı ile “*Dinleri ne olursa olsun, hakları ve çıkarları aynı olan sultan tebaasından bir millet, Osmanlı milleti, teşkil etmek*” amacındaydı (Güleryüz, 1993, s. 189).

⁷¹ Davison (1997, s. 77) bu durumu şöyle açıklar: “*Müslüman-Türklerin kendilerini koruyacak ne bir antlaşma, ne bir yabancı devlet, ne de bir patrikleri vardı. Üstelik çoğunun Avrupa'dan haberi bile yoktu.*”

vermediği konularda, Avrupa Devletleri'ne Osmanlı'yı şikâyet ederek çözüm bulmaya başlaması (Kaya, 2004, s. 81), Müslüman çoğunlukla gayrimüslim azınlık arasında oluşturulmak istenen bütünleşmeye zarar verir.

2.2.1. Islahat'ın Gayrimüslimlere Etkisi

Osmanlı İmparatorluğu'nda gayrimüslimlerin hakları açısından Tanzimat Fermanı ile Islahat Fermanı birbirinin tamamlayıcısı özelliği taşır (Kaya, 2004, s. 98-99). Uluslararası bankacılık ağına sahip Rothschild ailesinin temsilcisi olan Albert Cohn, 1854'teki İstanbul gezisinde Abdülmecid'in eşitlikten yana bir padişah olduğunu gözlemler ve şu sözlerini not eder: *“İmparatorluğumun reayalarından hiçbir tanesinin kalbimde birbirinden farkı yoktur; ayırım gözetmeksizin bütün reayalara her hak ve ayrıcalık tanınacaktır.”* Padişahın bu sözlerinden iki yıl sonra ilan edilen ferman ile Osmanlı idaresinde Müslümanlar, Hristiyanlar ve Yahudiler devlet okullarına⁷² ve mevkilerine eşit koşullar altında kabul edilir (Shaw, 2008, s. 243). Yüzyıllardır sürdürülen sistemin değişmesine karşı Müslüman halk içerisinde bir tepki doğar ve eğitim alanındaki köklü reformlardan dolayı muhafazakârların yanında bir pozisyon alınır. 1824 yılında Beyrut'ta açılan ilk Amerikan okulundan (Ortaylı, 2015, s. 151) sonra hızla artış gösteren ABD menşeli okullardan biri olan Robert Koleji'ni 1863'te İstanbul'da kuran kişilerden⁷³ Dr. Cyrus Hamlin, anılarında Müslümanların tepkilerine şu satırlarla yer verir:

“Hatt'ın ilanı ülkede büyük bir hayret ve şaşkınlıkla karşılandı. Eski kafalı Müslümanlar, Hatt'ı lanetle anıyorlardı. Şeriatın çiğnendiğini, Müslümanların gâvurlarla aynı düzeye indiğini iddia ediyorlardı. Hristiyan tebaa ise Hatt'a yeni bir çağın başlangıcı gözüyle bakıyorlardı” (Kaya, 2004, s. 81).

Osmanlı Devleti, Müslümanlar dışındaki üç gayrimüslim millete daha geniş açılımlar yapar. Sırasıyla bu üç millet tarafından hazırlanan 1862 yılında Rum Nizamnamesi, 1863 yılında Ermeni Gregoryen Milleti Nizamnamesi⁷⁴ ve 1865 yılında Yahudi (Hahamname) Nizamnamesi'ni onaylar (Okutan, 2004, s. 40-41; Koçunyan, 2016, s. 72). 1862'de Rum Patrikliği Nizamnamesi adıyla Rumların dolayısıyla Ortodoksların

⁷² Gayrimüslimlere rüstiye kapıları ilk kez 1867 yılında açılmıştır (Galanti, 1995, s. 175).

⁷³ Eğitimci Dr. Cyrus Hamlin ve iş insanı Christopher Rheinlander Robert tarafından kurulmuştur (Sakaoğlu, 2016, s. 70).

⁷⁴ Ermeni milletinin bu nizamnamesi, Osmanlı'nın Kânûn-ı Esâsî'yi hazırlama sırasında bir model hizmeti de görmüştür (Berkes, 2014, s. 228).

kullanacağı nizamname padişah tarafından kabul görerek, düzenlemeye göre oluşturulan meclisler aracılığıyla Rumların dinî ve toplumsal gereksinimleri giderilmeye çalışılır (Ayhan, 2014, s. 38). 1860'tan itibaren Avrupa'daki Ermeni diasporasının etkisiyle Nizamname-i Millet-i Ermeniyan hazırlanır. 150 kadar maddeden oluşan ve cemaatin iç işleyişini ilgilendiren bu nizamname 1863'te Bâb-ı Âli tarafından uygun bulunur.⁷⁵ Böylelikle Ermenilerin cesaret kazanmasına⁷⁶ ve etkinlik alanlarını genişletmesine imkân oluşur (Celalyan, 2003, s. 94). Osmanlı Devleti 1865'te ise Yahudi cemaatinin nizamnamesine izin verir. Yahudiler de Rumlar ve Ermenilerdeki gibi kendi meclislerini oluşturup idari ve dinî işlerini özerk bir şekilde yürütür ve Hahambaşı'nın Yahudilerin hem dinî hem de idari önderi olarak kabul edilmesine karar verilir (Ayhan, 2014, s. 38-39). Bu değişikliklerle, Millet Sistemi'nin içerisindeki belirsizlikler çözümlenir, dönemin gereklerine uyan bir düzenleme getirilir. Paris Antlaşması'nın (1856) 7. maddesi gereğince, Avrupa Devleti olarak tanımlanan Osmanlı'nın, Batılı ülkelerle geliştirdiği uyum süreci ve Avrupalı olma isteği gayrimüslimler lehine bir yasama ile ispatlanır (Koçunyan, 2016, s. 73).

1856 Fermanı ve sonrasında bu üç millete verilen haklar, Hristiyan nüfusun özellikle de Müslüman orta sınıf zayıfladıkça yükselen Hristiyan orta sınıfın konumunu güçlendirir (Ahmad, 2006, s. 56). Zenginleşen, kendine fazlasıyla güvenen bu yeni Hristiyan orta sınıfın yükselişiyle Müslüman-Türk esnafın ve küçük tüccarın çökmesi aynı zamana rast gelir (Lewis, 2008, s. 616). Hristiyan unsur, Müslüman eşrafin sosyoekonomik mevkiye karşı da saldırıya geçerek var olan durumunu pekiştirir. Batıda Rum büyük arazi sahipleri çoğalırken, Anadolu'da birçok Ermeni mültezim görünmeye başlar. Aynı şekilde, Müslüman eşrafin temel ekonomik dayanaklarından biri olan kasaba bakkallığı da her gün biraz daha gayrimüslimlerin eline geçer (Susnitzki'den Aktaran: Yerasimos, 2005, s. 309). Müslümanların mali anlamda çöküşe geçmesi, 1860'da tamamı gayrimüslimelerden oluşan Union Financière'in (Finansal Birlik) Tubini ve Corpi Bankası, Baltazzi, Zarifi ve Camondo'dan oluşan yerli bankerler koalisyonunca kurulmasıyla sonuçlanır (Eldem'den Aktaran: E. Tugay, ve M. Tugay, 2007, s. 58).

⁷⁵ 1863'te yürürlüğe giren Ermeni Patrikliği Nizamnamesi, 1916 yılında kaldırılır ve yerine Ermeni Gatoğigosluk ve Patriklik Nizamnamesi adıyla yeni bir düzenlemeye kavuşur (Koçunyan, 2016, s. 79).

⁷⁶ Yasal açıdan Tanzimat reformlarından en çok yararlanan milletin Ermeniler olması Müslümanlardan sonra ilk sırada yer alan Rumların da tepki göstermelerine neden olmuştur (Berkes, 2014, s. 228).

Gayrimüslimlerin varsıl hâle gelip, Batılı devletlerin desteğini de almasıyla birlikte devletin her bölgesinde azınlık okulları açmaları, kendilerine uygun öğretim programlarını uygulamaya başlamalarını sağlar (Birsel, 2011, s. 112). Ayrı bir önem verilerek, cemaatlerin bireysel ‘milletlerin’ özelliklerini gösterme eğilimi taşımasıyla, kendi tarihlerini, dillerini ve edebiyatlarını keşfettikleri bir ‘Rönesans’ dönemine geçmelerinin de önü açılır (Ahmad, 2006, s. 56-57). Bu durum kültür ve sanatta yeni bir boyut kazanmalarının koşullarını hazırlar. Böylece özellikle Pera’da yaşayan ve çalışan gayrimüslimler, “yarı sömürgeleştirilmiş” İmparatorluğun yeni merkezinde, yeni bir Osmanlı seçkin sınıfına Avrupa’yı, Avrupa malını ve kültürünü satarak tanıtmaya işine girişirler. Tanzimat’la artan Avrupa uygarlığına duyulan hayranlığın Osmanlı’daki yansıması için de aracı vaziyetini üstlenirler (Aksüğür Duben ve Kortun, 1989, s. 6).

2.2.2. Islahat Dönemi’nde Sanat

Osmanlı İmparatorluğu’nun “Aydınlanmacı” modernleşme sürecinde gerçekleştirilen Tanzimat Fermanı ve 1856’daki Islahat Fermanı ile başlatılan iyileştirme ve yenilenme hareketleri, Osmanlı’nın kültür ve sanat yaşamına da yansır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 94). Sanata, özellikle de resme büyük ilgi duyan Sultan Abdülaziz’in Osmanlı resim sanatına olan katkısı ise bu dönemde oldukça belirleyici olur. Bu dönemde gerçek anlamdaki ilk resim sergileri olan Şeker Ahmed Paşa’nın sergileri düzenlenir, Pera’da özel sanatçı atölyeleri açılır ve ilk özel sanat akademisi olan Guillemet Akademisi kurulur (Yasa-Yaman, 2012a, s. 97). Abdülaziz (Resim 62) döneminde ayrıca sanat alanında sarayın öncülüğü ve başlıca sanat koruyucusu olarak padişahın oynadığı rol önemini artırarak, sanatın Batıdaki işlevlerinin bilincinde olan yaklaşım devam ettirilir (Kıbrıs, 2003, s. 27). Fotoğrafla da ilgilenen Abdülaziz, Osmanlı fotoğrafçılığına ivme kazandırır. 1858’de Tünel yakınlarında Abdullah Frères adıyla bir fotoğraf stüdyosu açan Abdullah Biraderler’e [Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908), Kevork (1839-1918)], saray için çalışma olanağı sunulur. Ayrıca 1863’te Abdülaziz’in portre fotoğrafları, Osmanlı Sarayı fotoğrafçıları unvanını alan Abdullah Biraderler tarafından çekilir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 98). Böylelikle portre resimlerinin yerini portre fotoğraflarının aldığı bir yeni döneme girilir.

Abdülaziz döneminde fotoğrafın yaygınlaşması, anıtsal yağlıboya portre yapımının hemen hemen sona ermesine neden olur ve daha küçük boyutlardaki yağlıboya ve madalyon portre üretimi sürdürülür (Renda, 2000, s. 460). Bu dönemde yabancı resamlara sarayda yer ayıran ve ülkeye girişlerini kolaylaştıran Abdülaziz, ilk resmî saray ressamı olarak Leh sanatçı Stanisław Poraj Chlebowski'yi (1835-1921) belirler (Giray, 2008, s. 137). İtalyan sanatçı Nalskini Osmanlı'ya geldikten sonra (Z. Sönmez, 2006, s. 160) Ayvazovski, Chlebowski, Guillemet, Passini, Corrodi⁷⁷ gibi Avrupa'nın pek çok farklı ülkesinden gelen sanatçılar da Abdülaziz'in portrelerini üreterek sanatla ilgilenen padişaha yeteneklerini sergileme fırsatı bulurlar.

Kitap çalışmaları yaptıran Abdülaziz resim sanatına da özel bir ilgi gösterir. Çeşitli resimler yapan Sultan, resamlara görevler verir ve bazı resamları maiyetinde bulundurur. Örneğin, 1863'teki Mısır ziyareti sırasında ressam Mıgırdiç Givanian'ı yanına çağırır (Saris, 2006, s. 23). Abdülaziz aynı zamanda yabancı ülkeleri resmen ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olur. Viyana, Paris ve Londra gibi Avrupa başkentlerine yaptığı ziyaretlerle ve 1867'de Paris Evrensel Sergisi'ne katılmasıyla, İmparatorluk bünyesindeki reformların kapsamını genişletir. Bu karar sanatsal etkinliklerin de görüldüğü gibi önünü açar (Renda, 2000, s. 457). Abdülaziz zamanında İstanbul'da 1863'te bir sanayi sergisi düzenlenir. Abdülaziz'in bizzat ziyaret ettiği, Paris'teki 1867 sergisi ve Viyana'daki 1873 sergisi için Osmanlı kültürünü sergileme alanları hazırlanır (Çelik, 2005, s. 7).

1867 Paris Evrensel Sergisi'ndeki Osmanlı pavyonu cami, sebil, hamam, muvakkithâne ve bir konaktan oluşan bir programa sahiptir. Serginin projesinde Levanten mimar Giovanni Battista Barborini'ye (1829-1891), yapıların dekorasyonunda ise iç mimar Louis Léon Parvillée'e (1830-1883) görevlendirilir (Z. Sönmez, 2006, s. 246). Sergide ayrıca mimari çizim, proje, yağlıboya resim ve heykele de özel bir bölüm ayrılır. Güzel Sanatlar Pavyonu'nda sergilenen resimlerin konularına bakılırsa, bunlar dönemin saray beğenisini yansıttığı görülür. 1867 Paris Sergisi'nde fotoğrafa da yer verilir. Abdullah Biraderler, aralarında Sultan Abdülaziz'in fotoğrafının da yer aldığı bir seri portre sergiler (Germaner, 1991, s. 36). Serginin yöneticiliğini yapan S. E. Salaheddin Bey

⁷⁷ İtalyan asıllı ressam Hermann David Salomon Corrodi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özsü, A. C. (Ocak 2016). Corrodi'nin Perspektifinden İstanbul. *Haber Podium İsviçre'ye Özel Aktüel ve Kültürel Dergi*, 32, 16-17.

tarafından *La Turquie À L'Exposition Universelle de 1867* (1867 Evrensel Sergisinde Türkiye) adlı bir yayınlı ayrıntılı şekilde serginin değerlendirilmesi yapılır. Ayrıca 1851, 1855, 1862 ve 1863 yıllarındaki geçmiş uluslararası sergilerden de söz edilir (Salaheddin Bey, 1867, s. 12-23).

1867 Paris Evrensel Sergisi'nin Abdülaziz tarafından ziyareti devletin yenileşme hareketi için son derece önemli olur. Modernleşme kararlılığı ve Avrupa sisteminin bir parçası olma arzusu konusunda Avrupa devletlerini ikna etmek için fırsat olarak değerlendirilir. Padişahın gelişi, Avrupalıların tasavvur ettiği Osmanlı algısını kırarak, bakış açılarındaki farklılık⁷⁸ yaratır (Çelik, 2005, s. 39). Bakış açısının değişimi Avrupalılarla sınırlı kalmaz. Avrupa seyahatinden 7 Ağustos 1867'de dönen Abdülaziz, Fransız eğitim sistemine göre eğitim programı hazırlanacak modern bir okul projesini gerçekleştirmeye koyulur. Böylelikle 1868'de Mekteb-i Sultanî'nin⁷⁹ kurulmasına karar verilir (Artun, 2009, s. 76). Mekteb-i Sultanî ve Darüşşafaka'da resim dersleri eğitim programına eklenir (Pelvanoğlu, 2017, s. 103). 1877'de uygulanmaya başlanan Menş-e-i Muallim programında, liselere resim öğretmenini yetiştiren sınıf-ı evvel ve askerî rüştiyelere öğretmen yetiştiren sınıf-ı sanî olmak üzere iki bölüm oluşturulur (Sevinç Kaya, 2012, s. 41).

Öte yandan, Abdülaziz'in Avrupa'da yarattığı bu farklılığa, 'sanatın başkentliğini' yapan Paris'te yaşayan Halil Şerif Paşa (1831-1879) da sanat koleksiyonuyla katkı sunar. Halil Paşa, Ocak 1868'e kadar koleksiyonu içerisinde 19. yüzyıl Fransız resminin Ingres, Delacroix, Courbet⁸⁰, T. Rousseau'nun fırçasından çıkma dört ünlü başyapıtı dâhil olmak üzere Corot, Chassériau, Decamps, Díaz, Fromentin, Gérôme, Vernet, Boucher, Greuze ve Watteau gibi 18. ve 19. yüzyıl Fransız sanatçılarının da çalışmalarını ekleyerek büyük bir koleksiyon oluşturur. Elindeki bu resimlerle, Avrupa

⁷⁸ Sultan Abdülaziz, 1867 yılında Fransa'da uluslararası sergiye katılmak için Avrupa seyahatine çıkarken, baskıların artması üzerine bir fermanla yabancıların Osmanlı Devleti'nde taşınmaz mülk sahibi olabileceklerini ilan eder. Bu karar ise Londra'da "belki de bir Müslüman hükümdarın tarihteki en cesur eylemi" olarak alkışlanır (Timur, 2014, s. 87).

⁷⁹ Osmanlı Hükûmeti tarafından Mekteb-i Sultanî'nin kuruluşundan sonra, 150 Müslüman, 150 de gayrimüslim, toplam 300 öğrenciye okuma imkânı verilmesi kararlaştırılır. Bu modern anlamdaki okulun ilk öğretmenleri ise, Müslüman-Türk, Rum, Ermeni, İngiliz, Fransız ve İtalyan asıllı kişilerdir (Berkes, 2014, s. 242). Okulun öğrenciler için oluşturduğu kontenjan, imparatorluğun her milletini kapsayan Osmanlılık ideolojisinin güdüldüğünü göstermektedir.

⁸⁰ Courbet'nin *Dünyanın Kökeni* adlı resmi ile ilgili Halil Paşa hikâyesi için bkz. Erişim: 12 Mayıs 2017, <http://www.e-skop.com/skopbulten/dunyanin-kokeni-o-mu-courbetnin-unlu-resminin-diger-yarisinin-bulundugu-iddiasi/1136>

sanat otoritelerince *bon pour l'Orient* (Şark için iyidir) çerçevesinde değerlendirilerek konuşulur bir koleksiyoner hâline gelir. Halil Paşa popüleratesini yalnızca koleksiyonerliğe değil Sainte-Beuve, Goncourt, Villemessant ve Gambetta gibi edebiyat eleştirmeni, yazar, gazeteci ve politikacı -eski iç işleri bakanı- gibi sanat ve siyaset dünyasının etkili simalarıyla kurduğu yakın ilişkiye de borçludur. Ancak Paşa, bütün tablolarını elden çıkarmak zorunda kaldığı için, Paris Evrensel Sergisi dolayısıyla 1867'de yayımlanan rehberde, eleştirmen Thoré tarafından listesi yapılan en ünlü üç yüz koleksiyoncu arasında yer alma şansını yitirir (Haddad, 2001, s. 52; Timur, 1991, s. 40; Davison, 1986, s. 53).

Abdülaziz'in Batı'ya yaptığı geziler sırasında kralların heykellerinden etkilendiği bilinir. Böylelikle 1871 yılında Floransa'da atölyesi bulunan İngiliz heykeltıraş Charles Francis Fuller'a (1830-1875)⁸¹ at üstünde bir heykelini yaptırır. Bu bir Osmanlı padişahının kayıtlara geçen ilk heykel siparişidir (İnankur, 2011, s. 134). Abdülaziz döneminde görsel sanat türlerinden karikatürde de bir ilk yaşanır. 1868'de Ali Reşat Bey ile Filip Efendi'nin ortaklaşa çıkardığı *Terakki* gazetesinin *Letâif-i Âsâr* adlı gülmece ekinde Osmanlı'daki ilk karikatür yayımlanmış olur (Nesin, 2015, s. 490).

1867'de kurulan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, büyük bir uluslararası sergi düzenlemeye girişerek 1873 Viyana Sergisi'ni organize eder. Osmanlı, Batı'daki komşusunun bu sergisine de katılır. Bu sergi için kapsamlı bir hazırlık sürecine girilir. İlk olarak yöneticiliğini Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) yaptığı bu sergiye mimari düzenleme için Levanten Pietro Montani Efendi (1829-1887) göreve getirilir. Sergi sarayının Osmanlılara ayrılan geniş bölümünde Papas oğlu Yorgi Kalfa tarafından İstanbul konaklarına benzer, tavanı ve kapı saçakları bezemeli bir Osmanlı evi inşa edilir (Germaner, 1991, s. 38). İkinci olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan milletlerin özgün giysilerini belgeleyen *Elbise-i Osmaniye* adlı kıyafet albümü hazırlanır. Osman Hamdi Bey ve Victor-Marie de Launay yönetiminde gerçekleştirilen ve Pascal Sebah tarafından fotoğraflanan albüm, *Levant Times and Shipping Gazette* matbaasında basılır (Eldem, 2014, s. 26-35). Üçüncü olarak, İbrahim Edhem Paşa'nın (1819-893) başkanlığında Ermeni ressam-dekoratör Boğos Şaşıyan, Fransız mimar M. Mailard, Levanten mimarlar Pietro Montani ile Giovanni Barborini ve Ermeni hattat

⁸¹ Fuller, Charles Francis. (t.y.). *Smithsonian American Art Museum*. Erişim: 16 Mayıs 2017, <https://americanart.si.edu/artist/charles-francis-fuller-1697>

Krikor Köçeoğlu'nun birlikte yaptıkları çalışmanın ürünü olan, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî* ile Osmanlı mimarisinin gelişimi için bir çalışma yapılır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 100; Aoki Girardelli, 2009, s. 88). Son olarak, 1873 Viyana Evrensel Sergisi için hazırlanan bu kitaplardan bir yıl sonra 1874'te Louis Léon Parvillée'nin (1830-1883) *Architecture et Décoration Turques au XV siècle* (XV. Yüzyılda Türk Mimarlığı ve Süslemesi) başlıklı çalışmasıyla Erken Dönem Osmanlı Sanatı (1299-1453) işlenir (Yazıcı, 2003, s. 19). Bu dört çalışmanın gösterdiği ortak nokta ise, Osmanlı'nın Avrupai tarzda yenileşen bir siyaseti benimsemesine karşın, iç dinamikleri göz önünde bulundurarak geçmişi unutmadan yoluna devam ettiği mesajı taşımasıdır.

Bu politika uygulanırken önceli Abdülmecid gibi Abdülaziz de mimariye önem verir. Collège Sainte-Barbe de Paris'den mimarlık diplomasını alan Sarkis Balyan (1835-1899) tarafından Çırağan Sarayı, Abdülaziz'in 1861'de tahta çıktığında yapımına başlanır ve 1872'de tamamlanır. Sarayda yağlıboya peyzajlarla, kuş ve çiçek resimleriyle donatılmış salon tavanları, yabancı sanatçı akımının yoğun olduğu dönemde, tiyatro dekoratörü İtalyan sanatçı Merlo'nun fırça vuruşlarıyla süslenir (Sakaoğlu, 2016, s. 58). Bu dönem ayrıca tiyatro alanında da önemli girişimlere sahne olur. Sadrazam Mehmed Emin Âli Paşa (1815-1871), ölümünden bir yıl önce Güllü Agop adıyla tanınan Agop Vartovyan'a (1840-1902) ait Osmanlı Tiyatrosu'na çeşitli ayrıcalıklar tanır ve böylelikle İstanbul'da ilk kez Osmanlı Türkçesi'nde temsiller verilir. Sadrazamın ayrıcalıklarından bir şekilde yararlanan besteci Dikran Çuhacıyan (1837-1898) da bu arada müzikli tiyatro topluluğu olan Opera Tiyatrosu'nun ilk adımlarını atar (And, 1983, s. 2509). Bu adım onu 1875'te *Leblebici Horhor Ağa* adlı opereti yazmasına kadar götürür.

Dönemin sanat ortamının belirlenmesinde Galata ve Pera'nın etkisi artar. İstanbul'un ressam, desinatör, tiyatro dekoratörü ve baskı ustalarının atölyelerinin bir arada bulunduğu bir semt olarak önem kazanır. Böylelikle Müslüman ve gayrimüslim sanatçılar yaşadıkları yerler yerine bu bölgede atölye tutmayı tercih ederler. 1868-1913 yılları arasında Hamdi Kenan Bey, Şevket Bey, Adil Bey, Fahri Bey, Ahmet Ziya Bey gibi Müslüman sanatçılarla,⁸² Givanian, Assadour, Antranik, Nişanyan, Onnik Pulcuyan, Kalfayan gibi Ermeni kökenli sanatçılar burada üretmeye başlarlar (Saris,

⁸² *Annuaire almanach du commerce* ve *Annuaire oriental du commerce* gibi yıllıkardan anlaşılmaktadır.

2006, s. 25). Islahat Fermanı sonrasında sanatsal etkinliklerini geliştirenler çoğunlukla Müslüman-Türk ve Ermeniler olurken, Rum kökenli sanatçılardan D. Andreadis (Resim 47), Konstantinos Konstantinidis (Resim 49), Vasilaki Kargopulo (Resim 53), Konstantinos Orfanudakis (Resim 30), Theodoros Rallis (Resim 4), Lazaros Sochos (Resim 48), Grigorios Soutzos (Resim 3) ve Zolos da bu dönemde ilk kez ortaya çıkarlar.⁸³ Bu sanatçılardan birçoğu ilk sanatsal eğitimlerini ve üretimlerini gerçekleştirdikten sonra yaşamlarına Yunanistan ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinde devam ettikleri için Osmanlı modern sanatına katkıları da pek görünür olmamıştır.⁸⁴

2.2.2.1. Mekteb-i Osmanî ve Sergi-i Osmanî

Mustafa Reşit Paşa'nın oğlu Mehmed Cemil Paşa (1822-1872), 1855'de Paris'e elçi olarak atandığında, Fransız okullarında birçok Müslüman-Türk öğrencinin bulunduğunu görür. Bu öğrenciler Osmanlı askerî okullarından mezun olan ve eğitimlerini tamamlamak üzere Osmanlı Hükûmeti tarafından Fransa'ya gönderilmiş öğrencilerdir. Fransızca öğretimi 1840'da askerî okulların programına girmesine karşın, derslerin Osmanlı Türkçesi'nde verilmesi Fransızca eğitiminin geride kalmasına neden olur (Ay, 2007, s. 39). Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın (1769-1849) Mısırlı Arap öğrenciler için Paris'te açtığı Mısır Okulu (École Egyptienne) ve Osmanlı Ermenilerinin kurduğu Muradyan Mektebi (Collège Arménian de Saint-Samuel Moorat), Mekteb-i Osmanî'nin kuruluşunu hızlandıran örnekler olarak değerlendirmeye alınır (Chambers'dan Aktaran: Ay, 2007, s. 40-41). Böylelikle Osmanlı Hükûmeti Paris Grenelle Mahallesi Violet Sokağı'ndaki büyük bir kiralık binada Mekteb-i Osmanî'yi 1857 yılında açmaya karar verir. Okul, Paris'e gönderilen öğrencileri, Fransız uzmanların rehberliğinde Fransa'daki kolejlere hazırlamak için açılarak, Avrupai ve modern bir eğitim kurumu olarak gelecekteki kadroları yetiştirmeyi amaçlar (Yasa-Yaman, 2012a, s. 95).

⁸³ Derlenen bu bilgiler *Yunanistan Ulusal Sanat Galerisi – Alexandros Soutzos Müzesi* sanatçı kataloğundan ve Mayda Saris'in *İstanbul'da Rum Ressamlar* kitabından alınmıştır.

⁸⁴ İlgili sanatçılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ek 3'de bulunan Gayrimüslim Sanatçı Listeleri içerisinde yer alan 'Rum Sanatçılar' adlı bölümde adı geçen tüm sanatçılarla ilgili bilgi bulunabilir.

Eğitim almak için Paris'e gelen öğrencilerle ilgilenmek üzere 1857'de kurulan komisyonun üyelerinden biri ise Osmanlı Sefareti kâtibi, ressam Rupen Manas'tır (Saris, 2006, s. 15). Osmanlı sanatının, Batılı bir tarza ulaşmasında katkısı olan Mekteb-i Osmanî'nin, eğitim programı incelendiğinde, resme bir hayli yer ayrılmış olduğu görülür (Cezar, 1995, s. 369). Rupen Manas'ın görüşleri büyük olasılıkla resim sanatının müfredat içerisine alınmasında etkili olur. Osmanlı sanatında modernleşme yanlısı asker ressamı Şeker Ahmed Ali Paşa (1841-1907) da 1861'de devlet bursuyla Mekteb-i Osmanî'ye gönderilir (Arseven, 1967b, s. 138-139). Uzun süre başarıyla eğitim veren Mekteb-i Osmanî'nin öğrenci kabul şeklini değiştirmesi ise işleyişi bozar. Okula başlangıçta yalnızca askerî okul öğrencileri alınırken, askerî okullar yerine sivil okulların öğrencilerinin kaydedilmesi problemleri beraberinde getirir (Cezar, 1995, s. 360). Yeni öğrencilerin Paris'te bulunmalarına karşın yeterli düzeyde Fransızca öğrenememelerin yanı sıra 1874'te Fransa-Prusya savaşının patlak vermesi sonucunda Mekteb-i Osmanî'nin kapatılmasına karar verilir. Bu nedenlerden dolayı Paris'teki sanatçılar da Osmanlı topraklarına geri dönmek zorunda kalırlar (Pelvanoğlu, 2017, s. 82).

Osmanlı yöneticilerince, eğitimde Fransız ekolünü benimserken, İstanbul'da da Batılı tarzda, Avrupa ve Amerika'da düzenlenen fuarlar örnek alınarak hazırlanan bir sergi düşünülür. Fransızların tasarladığı Sergi-i Umumi-i Osmanî'nin mimarisini Marie Augustin Antoine Bourgeois (1821-1884), iç düzenlemesini Louis Léon Parvillée (1830-1883) üstlenir (Aoki Girardelli, 2013, s. 89). Bir diğer Fransız asıllı Mösyö Loni'ye ise, *Sergi-i Umumi-i Osmanî* ile ilgili yazdığı kitaptan dolayı Mecidi nişanı verilir.⁸⁵ Sergi, Osmanlı ülkesinde düzenlenen ilk Türk fuarı olarak kayıtlara geçer. Sergi, 28 Şubat 1863-1 Ağustos 1863 tarihleri arasında Sultanahmet Meydanı'nda açılır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 98). Bunun yanında, Sergi-i Umumi-i Osmanî, Osmanlı ekonomisine rekabet gücü kazandırmak, ülkede üretilen malların kalite, çeşit ve fiyatlarını görmek, üreticinin sorunlarını saptamak ve başarılı olanları ödüllendirmek amacını taşır (Germaner, 1991, s. 35). Sergide, tarım ürünleri ile sanayi ürünlerinden kuyumculuk işlerine ve saraya ait hazine eşyalarına varıncaya kadar çeşitli objelere yer verilir. Ayrıca sergide güzel sanatlarla ilgili çalışmalara da özen gösterilerek, "Sanâyi-i

⁸⁵ Mösyö Loni'ye Mecidiyi nişanı taltifi. (15 Zilkade 1281- 11 Nisan 1865). (Dosya No: A.}MKT.MHM.). Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Ankara.

Öte yandan Şeker Ahmed Paşa, 1873 sergisinin duyurularını *Hakâyık-ül Vekâyî* ve *Basiret* gazetelerine vermesine karşın, sergiye ilgi gösteren gazete daha çok Levantenlerin, yabancı uyruklarının ve gayrimüslimlerin okuduğu *La Turquie*'dan bir yazar olmuştur. 29 Nisan ve 20 Mayıs 1873 tarihli *La Turquie*'de çıkan yazılarda, çeşitli eleştiriler kaleme alınarak, “yetenek, form ve renk duygusu ile beslenmiş bu sanatçılarda eksikliğin kat’i ve mantıklı bir istikamet” olduğu belirtilmiş (Aksüğür Duben ve Kortun, 1989, s. 10), sergideki yağlıboya yapıtlar ele alınmış, daha sonra da suluboya ve karakalem resimlerin çözümlemesi yapılmıştır (Cezar, 1995, s. 399).

Şeker Ahmed Ali Paşa'nın 1873 sergisi, 1875'te açılan ikinci sergi izler. Ressam, heykeltıraş, mimar ve gravürcülere katılmaları için çağrı yapılan sergi, 1 Temmuz 1875'te II. Mahmud Türbesi yanındaki Darülfünun'da açılır ve sergiye otuz sanatçı katılır (Yasa-Yaman, 2012a, 101). Bu otuz sanatçı arasında 1873 Viyana Evrensel Sergisi dolayısıyla *Elbise-i Osmaniye* kitabını hazırlayan ekibin içinde yer alan Osman Hamdi Bey'le birlikte (Eldem, 2015, s. 13), çok sayıda yabancı, Levanten ve gayrimüslim sanatçıları da bulunur (Tansuğ, 2012, s. 92). 1873 Sergisinin *La Turquie* aracılığıyla sanatseverlere duyurulması, Şeker Ahmed Paşa'nın 1875 Sergisi'nin ilanlarını önce *Şark* gazetesine verdikten sonra, *La Turquie*'yi de tercih etmesine neden olur⁸⁷ (Aksüğür Duben ve Kortun, 1989, s. 10). Gazetelerde sergi üzerine çıkan yazılarda ikinci serginin birincisiyle kıyaslanmayacak kadar üstün olduğu belirtilmiş, Şeker Ahmed Ali Paşa'nın çabaları övülerek, bu sergilerin her yıl açılan salon geleneğinde sürdürülmesi istenir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 101). Şeker Ahmed Paşa, 1873 ve 1875'te gerçekleştirdiği sergilerden sonra 1877-1878'de Petit Champs'da (Tepebaşı Tiyatrosu) büyük bir sergi daha düzenler (Yasa-Yaman, 2012a, s. 103). Üçüncü sergide 250 kadar resim yer alır ve bu yapıtları üretenler içerisinde, Guillemet Akademisi öğrencileri, Preziosi, Palmieri ve Acquarone başı çeker. Thalasso'nun anlatımına göre, “sergi salonu kirasının ödenmesinde yaşanan sıkıntılar nedeniyle”

⁸⁷ Cezar (1995, s. 399) da bu konuya şöyle değinmiştir: “İlk sergide teşhir edilen eserler acaba nasıldı? Sanat bakımından ne durumdalar? O yıllarda Türk yazarları arasında, resim sanatı hakkında inceleme ve eleştirmeli yazılar yazacak kimseler pek yoktu. Esasen, Ahmed Ali Efendi'nin birinci ve ikinci sergilerinde teşhir edilen yapıtların durumları ile Türk gazetelerinden ziyade İstanbul'da yabancı dilde yayımlanan gazeteler daha fazla ilgi göstermişlerdir. Gerçi bu gazetelerin yazılarında yabancı ve gayrimüslim sanatçılara ağırlık verilerek daha ziyade onları tanıtmaya çalışma gayreti de açıkça göze çarpmaktadır.”

Şeker Ahmed Ali Paşa'nın bir daha sergi düzenlemeyeceği belirtilir (Sinanlar Uslu, 2010, s. 13).

2.2.2.3. Guillemet Akademisi

1863 yılında III. Napoléon (1808-1873) tarafından Aynoroz Dağı'nda bir araştırma yapması için gönderilen Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), Abdülaziz'in daveti üzerine III. Napoléon'ndan aldığı izinle İstanbul'a gider (Du Crest'den Aktaran: Sinanlar, 2008, s. 29). Burada kısa zamanda atölye kuran Guillemet'nin çalışmaları, İstanbul'daki ilk yıllarından itibaren ilgi çeker. Sanatçı, 1865 tarihli bir mektubunda, “*çalışmalarının toplum içinde büyük beğeni kazandığına, insanların atölyesini ziyarete geldiğine, sarayın ve bizzat Sultan Abdülaziz'in kendisini takdir ettiğine*” değinmiştir (Kıbrıs, 2003, s. 45). İlerleyen yıllarda saray ressamı unvanı alan Guillemet (Sinanlar, 2009, s. 128), 1874 yılında Pera'nın en işlek caddelerinden Kalyoncu Kulluğu'nda Sultan Abdülaziz'in desteğiyle Académie de Dessin et de Peinture (Desen ve Resim Akademisi) adıyla Osmanlı'da açılan ilk özel sanat akademisini kurar (Yasa-Yaman, 2012a, s. 97). Guillemet, ilgili makamlarla ilişkilerini yoğunlaştırarak, atölyesinin resmî bir okul olması için çalışarak amacına ulaşır (Tansuğ, 2012, s. 104).

İstanbul'un bu ilk özel resim akademisi kısa zamanda en verimli ve tanınan atölye olur. Akademiye başta Ermeniler ve Levantenler kaydolduktan sonra (Yasa-Yaman, 2012a, s. 97; Kıbrıs, 2003, s. 144; Pelvanoğlu, 2017, s. 107), Rum ve Müslüman-Türk öğrenciler de başvurur. Guillemet'nin ilk öğrencileri arasında, Sarkis Diranian (Resim 74), Mıgırdiç Givanian (Resim 75-76), Alsaslı Schultz, Belçikalı Coppens ve Rum asıllı Zolos yer alır (Saris, 2006, s. 25). Akademiden çıkan diğer sanatçılar ise, Mıgırdiç Givanian'ın kardeşi Harutyun Givanian, Virginia Stolzenberg, Yannis Vakalopoulos (Resim 14) ve Lazaros Sochos'dur⁸⁸ (Resim 48), (Sinanlar, 2008, s. 29-259; Saris, 2010, s. 336). Ahmet Rasim'in *Tarih ve Muharrir* adlı kitabında, Guillemet'nin akademisinde üç Türk öğrencinin bulunduğu da belirtilir. Ayrıca Akademide peyzaj ve

⁸⁸ Sochos, Lazaros. (t.y.). *Benezit Dictionary of Artists*. Oxford Art Online. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00171493?rskey=sbRAEX&result=2>

natürmort temalarının işlendiği yazılır (Tansuğ, 2012, s. 105). 1875'te Guillemet kendi akademisinde kişisel bir sergi de açar. 1876 yılının Haziran ayında öğrencilerinin işlerinin de yer aldığı bir karma sergi düzenleyerek, genç sanatçıların gelişimine destekte bulunur (Aksüğüş Duben ve Kortun, 1989, s. 12). Bu sergiler, kadın ve erkeklerden oluşan, çoğunluğu gayrimüslim öğrencilerin iki yıllık çalışmalarını içeren bir düzenlemeye sahiptir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 101).

Osmanlı Devleti, 18 Ekim 1877'de İstanbul'da ressamlık ve mimarlık eğitimi verecek bir okul kurulmasını kararlaştırır.⁸⁹ Kurulması için harekete geçilen bu sanat okulunun başına, ilk özel akademiği kurması, sergiler düzenlemesi ve saray ressamı olması gibi pek çok özellik nedeniyle Guillemet düşünülür ve Maarif Nazırı Münif Paşa aracılığıyla Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Hümâyûn (École Imperial des Beaux-Arts) müdürlüğü teklif edilir. Guillemet'nin bu teklifi kabul ettiğı, 11 Kasım 1877 tarihinde bu göreve atandığına dair *La Turquie* gazetesindeki haberdan anlaşılır. Ancak o yıllarda Osmanlı-Rusya arasında yaşanan 93 Harbi (1877-1878) sırasında oluşan salgın hastalık nedeniyle Guillemet İstanbul'da ölür (Tansuğ, 2012, s. 104-105). Bu önemli girişim talihsiz bir nedenle ertelenirken, 1882 yılında kurulacak Sanâyi-i Nefise Mektebi Âli'sinin açılmasına ise öncülük eder.

2.3. BİRİNCİ MEŞRUTİYET DÖNEMİ

Yüzlerce yıllık varoluş içinde pek az değişiklik geçiren Osmanlı ideolojisinin, 19. yüzyılda ciddi bir şekilde hızlı değişime zorlanması, bu değişimin aksamasını ortaya çıkartır. Çeşitli nesnel nedenler ve içsel belirleyiciler, değişimin hızını da, derinliğini de engelleyerek (Belge, 1983b, s. 1295), II. Abdülhamid'in 23 Aralık 1876 yılında ilk Osmanlı anayasası Kanûn-ı Esâsî'nin yapılmasına izin vermesiyle sonuçlanır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 101). Sarıca'ya (1983, s. 159) göre, Birinci Meşrutiyet adını alan bu dönem tabandan gelen bir tepkinin sonucu değil, "bir avuç insanın eseri olarak" meydana gelir. Başta düşüncesi ve eylemiyle Mithat Paşa (1822-1884) ve dar bir çevre

⁸⁹ Dersaadet'te mimarlık ve ressamlık okulu açılması. (10 Şevval 1294- 18 Ekim 1877). (Dosya No: İ. MMS.,). BOA, Ankara.

içinde söz konusu düşünce ortamını yaratmada kalemleriyle çaba harcamış Namık Kemal (1840-1884) Ziya Paşa (1825-1880) öne çıkar.

Yeni Osmanlılar daha sonraki yaygın adıyla “Jön Türkler” grubunun yarattığı akım İmparatorluğun kurtuluşunu, kendi düşüncelerinde idealleştirdikleri Batılı Anayasa biçimlerinin benimsenmesi gerekliliğiyle açıklarlar. Osmanlı Devleti’nin “meşrutî” hâle getirilmesini, sınırlandırılmasını, bazı koşullara bağlı tutulmasını isteyerek, önyak oldukları bu harekete bu nedenle “meşrutîyet” adı verdirerek, Osmanlılık fikrinin birleştirici bir niteliği olduğunu Ümmet yerine Osmanlılığı koymanın akılcı olduğunu dile getirirler (Sarica, 1983, s. 159). Öte yandan bu dönemin koşulları altında, Batılı devletlerin Tanzimat politikasını desteklemeyi bırakmaları önemli bir etken olur (Berkes, 2014, s. 309). Osmanlı ile Rusya arasında meydana gelen Kırım Savaşı’ndan (1853-1856) sonra tartışılmaya başlanan “uluslaşma” sorununun gündemden düşmesiyle, “İslâmlaşma” politikasının ve din-devlet ayrımı yönündeki gidişin din-devlet bileşimi rejimiyle sonuçlandığı bir süreç yaşanır. Böylelikle İslâmcı politika, laik muhalefeti istibdat rejiminin ve hafiye⁹⁰ sisteminin insafına terk ederek, aydınlanmacı Osmanlı seçkinlerini küstürdüğü gibi, o sırada İstanbul’da ve Anadolu kentlerinde yaşayan gayrimüslimlerin Osmanlılık mottosuyla bütünleştirme yöntemini de işlemez hâle getirir. Timur (2014, s. 98), 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında Osmanlı Hristiyanları arasında Avrupa ve Amerika kıtasına yönelen göç dalgasını bu nedenlere bağlar.

2.3.1. Birinci Meşrutîyet’in Gayrimüslimlere Etkisi

Bâb-ı Âli Caddesi’nin, basın bölgesi olarak gelişmeye başlaması, matbaaların, kitap basımının sayısının artmasına yol açar. Böylelikle çevirmenlik mesleğinin gelişmesini hızlandırır. 1860’lardan itibaren İstanbul’da gazete, artık karşısına kolayca çıkılamayacak bir gereksinime dönüşür (Berkes, 2014, s. 369; Mardin, 1985, s. 349). Yayıncılığın gelişmesi, basının halkın gözünde her geçen gün daha da güçlenmesi ve Avrupa’nın değişim yanlılarını desteklemesiyle birlikte II. Abdülhamid’e karşı

⁹⁰ Birinci Meşrutîyet’in ilanı, II. Abdülhamid için olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmez. Dolayısıyla Sultan, Birinci Meşrutîyet’in mimarları arasında yer alan Mithat Paşa’dan (1822-1884) kurtulmak amacıyla, Paşa’nın hareketlerini öğrenmeye çalışmak için birçok dedektif tayin etmeye karar vermiştir (Galanti, 1995, s. 224).

eleştiriler yüksek sesle dile getirilir (Dadyan, 2011, s. 120). II. Abdülhamid'in politikalarından özellikle Avrupalı tarzda bir değişimden yana olan Ermeniler rahatsızlık duyarak, 1894-1896 yılları arasında yaşanan olaylar neticesinde yaşamlarını yurt dışında sürdürmeyi tercih ederler. Örneğin, Ermeni asıllı Osmanlı sanatçılarından, Hımayak Agopyan Münih'e, Zabel Boyajian Londra'ya, Mıgırdiç Givanian Odessa'ya, Panos Terlemezyan Paris'e ve Lutfi Yakupyan Los Angeles'a doğru yola çıkarak üretimlerini dünyanın farklı yerlerinde devam ettirirler (Kürkman, 2004, s. 111-933). Bu sırada İmparatorluk içerisinde yaşanan olaylar nedeniyle Ermenilerle gerilen ilişki, 1845'ten beri aralıklarla Osmanlı'da bulunan Ayvazovski'yi de şüpheli durumuna getirir. Ayvazovski'nin Osmanlı padişahı ve Hükûmeti aleyhine konuştuğu ve Osmanlı Ermenilerini olumsuz yönde etkilediği gerekçesiyle, 1857 yılında verilen Mecidi nişanını iade etmesi istenir.⁹¹ Sanatçı, daha sonra Osmanlı'daki çalışmalarını Rusya'ya taşır. Odessa'da ürettiği tabloları Rumların ve Ermenilerin çıkarına sergilemesi⁹² nedeniyle Osmanlı ile geçmişteki dostane ilişkisi kopma noktasına gelir ve pek çok resmini yaptığı İstanbul'a bir daha gelemeyerek yaşamını 1900 yılındaki ölümüne dek Kırım'da sürdürmüştür.

Öte yandan bürokrasi alanında ise gayrimüslim memurlar açısından Islahat Fermanı'nın ilanından sonra tam bir patlama yaşanır. II. Abdülhamid zamanında devlet bürokrasisinde gayrimüslim memur sayısı açısından büyük bir artış gözlemlenir. Birinci Meşrutiyet Dönemi'ni en parlak geçiren cemaat Rumlar olur. 1821 Yunan isyanından sonra devletin güvenini yeniden kazanarak, Batılı devletlerin ticaret işlerindeki aracı konumlarını pekiştirerek, zenginleşen bir yapıya kavuşurlar (Kaya, 2004, s. 94; Millas, 2004, s. 216). Gayrimüslimler tarafından ciddi eleştirilerin geliştiği bir dönem olmasına karşın, II. Abdülhamid Hükûmetleri Rum ve Ermeni yurttaşlarını, devlet hizmetlerinde kullanırlar. Örneğin, Rumlar adalarda, Ermeniler Van, Bitlis, Hakkâri ve Harput'ta görevlendirilirler. Bu konuda Morali (1976, s. 133) Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden edindiği bilgileri şöyle dile getirir:

“1904'de Limni Mutasarrıf Muavinliği'ne Konstantin Efendi, 1906 Şubat'ta Hariciye Nezareti'ne Gabriel Efendi, Kasım'da Loros Kaymakamlığı'na Boyacıyan, Midilli

⁹¹ Ressam Ayvazovski'nin hususi ziyafetlerde Ermeni propandası yapması. (6 Şaban 1313- 22 Şubat 1896). (Dosya No: Y..A.... HUS.). BOA, Ankara.

⁹² Rus Bahriye ressamlarından Ayvazovski'nin Rumlar ve Ermeniler menfaatine sergi açması. (12 Şaban 1315- 6 Ocak 1898). (Dosya No: Y..A.... HUS.). BOA, Ankara.

Mutasarrıf Muavinliği'ne Platon, Sakız Mutasarrıf Muavinliği'ne Dimitraki, 1907 Mayıs'da Hariciye Müsteşarlığı'na Azaryan, 1908'de Peşte Etibba Kongresine Ferik Zoiros Paşa, Cenova Kançılarlığına Nikolaidi, 1909'da Viyana Sefareti'ne Reşit Paşa Mavroyeni'nin, 1912'de Washington Sefareti Başyazmanlığına Konstantin, Londra ve Paris Sefaretleri Maliye danışmanlığına Gülbenkian'ın atanmaları Meşrutiyette de ayrılık yapılmadığını açıkça göstermektedir.”

Gayrimüslim bu üst düzey memurlar arasında bir kişi ise oldukça dikkat çeker. Her ne kadar tekil bir örnek olsa da, Üsküdar'da dünyaya gelen Kalust Sarkis Gülbenkian⁹³ (1869-1955), Britanya ve Fransa gibi iki büyük devlette bulunan Osmanlı elçiliklerindeki görevlerinden sonra 1911'de Iraq Petroleum Company'nin (Irak Petrol Şirketi) kurucuları arasında yer alır. Bu şirketteki görevi ona Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, İran petrollerinin tümünün Batı'ya satılmasından aldığı yüzde beş komisyonla, dünyanın en varlıklı insanları arasına girmesini sağlar. 1910'dan İkinci Dünya Savaşı'na uzanan dönemde, dünyanın en kapsamlı sanat koleksiyonlarından birini oluşturarak, Rogier van der Weyden, Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, Frans Hals, Rembrandt van Rijn, Francesco Guardi, Thomas Gainsborough, Jean-Baptiste-Camille Corot, Auguste Renoir, Édouard Manet, Edgar Degas ve Claude Monet gibi tanınmış Avrupa sanatçılarının resimlerini koleksiyonuna⁹⁴ katar (Behrman, 2015, s. 216). Ayrıca Mısır, Antik Yunan, Babil, Ermeni, Pers, İslâm ve Japon sanatı da dâhil olmak üzere pek çok uygarlığın eserlerini de geniş seçkisi içerisinde bulundurur.⁹⁵ Bu bilgilerden anlaşıldığı gibi, Osmanlı yönetimi ekonomik ve stratejik anlamda son derece gelişmiş mevkilere gayrimüslimleri getirerek, onların sanata, kültüre ve bilime yatırım yapmalarını olanaklı kılar.

⁹³ Gülbenkian izinsiz olarak uyruğunu değiştirdiği için eşi Novart, oğlu Nobar ve kızı Rita ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığından 1935 yılında çıkartılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İstanbullu Kalost Gülbenkian'ın izinsiz uyruk değiştirmesi. (25 Nisan 1935). (Dosya No: 30-18-1-2). Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA), Ankara.

⁹⁴ Gülbenkian'ın yaklaşık beş bin parçalık koleksiyonu, günümüzde Portekiz'in başkenti Lizbon'daki Kalust Gülbenkian Müzesi'nde (Museu Calouste Gulbenkian) sergilenmektedir. Ayrıca Kalust Gülbenkian Vakfı (Fundação Calouste Gulbenkian) tarafından desteklenen bir Sosyal Bilimler projesi de bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Wallerstein, I. vd. (2010). *Gulbenkian Komisyonu Sosyal Bilimleri Açın*. İstanbul: Metis Yayınları.

⁹⁵ Gulbenkian, Calouste Sarkis (2018). *The Collector*. Erişim: 11 Ocak 2018, <https://gulbenkian.pt/museu/en/the-founders-collection/the-collector/>

2.3.2. Birinci Meşrutiyet Dönemi'nde Sanat

Osmanlıcılık akımından vazgeçilerek ümmetçi bir siyasetin belirlenmesine karşın, 19. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'un sanat ortamında önemli değişimler yaşanır. II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) uluslararası sergiler, kişisel ve karma sergiler, sanatçı atölyelerindeki artış ve fotoğraf sanatının tam anlamıyla ilgi görmesi gibi değişimlerle birlikte sanatsal çalışmalarındaki yoğunluk birçok noktada görünür olur. Osmanlı'nın katıldığı uluslararası ölçekteki sergilere bakıldığında⁹⁶ ise Fransa, Almanya, Bulgaristan, ABD, İtalya ve Belçika gibi yabancı devletlerin önemli kentlerine kültürel açılımlarda bulunulduğu sonucuyla karşılaşılr. Yasa Yaman'ın (2012a, s. 102) işaret ettiği bu sergiler arasında, 1878 Paris Dünya Sergisi, 1888 Köln Sergisi, 1889 Paris Evrensel Sergisi, 1892 Filibe Sergisi, 1893 Chicago Evrensel Sergisi, 1894 İstanbul Dersaadet Ziraat ve Sanâyi Sergi-i Umumisi, 1900 Paris Evrensel Sergisi⁹⁷, 1902 Torino Modern Sanatlar Sergisi ve 1905 Liege Sergisi gibi pek çok sergiye katılır. II. Abdülhamid'in 32 yıllık uzun saltanatı sırasında, Osmanlı İmparatorluğu Chicago'daki 1893 Kolomb Dünya Sergisi ve 1900 Paris Evrensel Sergisi gibi bir sergi projesi hayata geçirmeyi de düşünür. Ancak, 1894'te benzer bir organizasyonu İstanbul'da gerçekleştirme planları, kentte ağır hasara yol açan büyük bir depremin getirdiği maddi sorunlardan dolayı rafa kaldırılır (Çelik, 2005, s. 7).

Bu dönem uluslararası sergilere hazırlık dışında, içeride de farklı konularda sergiler düzenlenerek geçirilir. Yabancı uyrukluların ve gayrimüslimlerin çoğunluk teşkil ettiği sergilerden öne çıkanları ise, 1882'de Grombach Mağazası'nda Rus ressam Ayvazovski ile heykeltıraş Yervant Osgan'ın ortak sergisi, Sarkis Diranian'ın 1883'te Abdullah Biraderler'in fotoğrafhanesinde yaptığı kişisel sergi, 1893'te Şişli'de Narliyan⁹⁸ Biraderler'in tasarımlarını yaptığı mobilya sergisi, aynı yıl Gülmez Biraderler'in kendi fotoğrafhanelerindeki fotoğraf sergisi (1893) ve 1894'te Mıgırđıç Givanian'ın Rus Elçiliği'nde düzenlenen kişisel sergisidir (Sinanlar, 2008, s. 49-51).

⁹⁶ Osmanlı Devleti'nin uluslararası sergilere katıldığı ülkelerle ilgili bilgiler için Germaner'in *Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları* başlıklı makalesiyle birlikte, Çelik'in *Şark'ın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarında İslam Mimarisi* adlı kitabından yararlanılmıştır.

⁹⁷ Saray ressamlarından dekoratör Sopon Bezirciyan, 1900'de açılan Paris Uluslararası Sergisi'nde Osmanlı Pavyonu'nu inşa etmiştir (Saris, 2008, s. 44).

⁹⁸ Narliyan (t.y.). *TBMM Millî Saraylar*. Erişim: 04 Aralık 2017, <http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Collections.aspx?KoleksiyonId=16>

Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde aşama kaydeden, yabancı ressamı akını II. Abdülhamid döneminde ise doruk noktasına çıkar. İtalyan sanatçılar geçmişte olduğu gibi ağırlıkta olur. “Şehzadelerin Hocası”⁹⁹ olarak tanınan ve akademide yağlıboya resim hocalığı yapan oryantalist ressam Salvatore Valeri (1880), Leonardo de Mango (1883), Francesco Saverio Netti (1884), Fausto Zonaro¹⁰⁰ (1891), Gabriele Carelli (1887), Ettore Ferrari (1900) ve Pasquale Damilio¹⁰¹ (t.y.) Osmanlı’ya gelerek sanatlarını icra ederler (Z. Sönmez, 2006, s. 183-222). Bunun yanında, Amerikan John Singer Sargent (1891), Avusturyalı Rudolf Ernst (1880), Daniel Israel (1885) ve Hans Schram (1890), Fransız Albert Aublet (1881), Paul Le Roy (1884), François Prieur-Bardin (1882-1901), Hollandalı Marius Bauer (1885), Britanyalı Arthur Melville (1881) (Germaner ve İnankur, 2002b, s. 312-314), farklı ülkelerden gelip İstanbul’u, İzmir’i ve İmparatorluğun çeşitli bölgelerini ziyaret ederek Osmanlı’yı sanatsal olarak yorumlarlar.

Plastik sanatlarda önemli adımlar atılırken, Osmanlı fotoğrafçılığında da gelişime rastlanır. II. Abdülhamid tarafından Osmanlı İmparatorluğu’nun kültürel ve sanatsal birikimini sergileyen, aralarında kişisel albümlerinin de bulunduğu Osmanlı kimliğine ilişkin farkındalık yaratacak 1819 fotoğraftan oluşan 51 albüm hazırlatılır. Viçen Abdullah tarafından çekilen fotoğraflarla hazırlanan albümlerde, Avrupa’nın oryantalist bakış açısının, geçmişe ait doğu algısı ve harem kadınları gibi konulara karşı bir üslup geliştirilir. Albümde, Osmanlı kültürünün parçalarından Doğu Roma (330-1453) geçmişine de yer verilir. Osmanlı’nın 19. yüzyıl örneklerinden oluşan görkemli anıtların Osmanlı modernleşmesini simgeleyen okul, fabrika, hastane gibi yapıların ve askerî kurumların, doğal güzelliklerinin fotoğraflarının yardımıyla, yenileşen Osmanlı’nın imgesi oluşturulur (Yasa-Yaman, 2012a, s. 102-103). Albümde fotoğraflanan fabrikalardan Yıldız Porselen Fabrika-i Hümayûnu (1892-1894), sanatsal açıdan özgün çalışmaların ortaya çıkmasına imkân verir. II. Abdülhamid döneminde saray ressamı olan Garabed Charles Atamian tarafından Yıldız Porselen Fabrika-i Hümayûnu’nda padişah portreleri üretilir (Resim 77). Sanatçı bu porselenlere ‘Atam’ imzası atarak

⁹⁹ Salvatore Valeri, II. Abdülhamid’in oğullarına özel resim dersleri vermiştir (Z. Sönmez, 2006, s. 183-184).

¹⁰⁰ Osmanlı Sarayı tarafından gerçek anlamda ilgi ve kabul görmesi 1896 yılına rastlamaktadır (Z. Sönmez, 2006, s. 209).

¹⁰¹ Ressam ve romancı Damilio’ya 1892 yılında “Nişan-ı Âli-i Osmani” rütbesi verilmiştir (Z. Sönmez, 2006, s. 222).

âdeta markalaşma yoluna gider (Saris, 2008, s. 44). Aynı dönemde, Sanâyi-i Nefise çıkışlı Stepan Agayan ise Paris Uluslararası Sergisi'ne gönderdiği Büyük İskender'in lahdi'nin çizimiyle büyük onur nişanlarından birini kazanır (Kürkman, 2004, s. 99). İskender lahdi çizimi dönemin popüler konularından biridir. Öyle ki, ABD elçisi Baştercümanı ile İstanbul'a gelen Amerikalı ressam Edwin H. Denby (1873/4-1957) Ayasofya'yı resmetmek ve Büyük İskender'in lahdi çiziminin kabul edilmesi için padişahdan izin alır.¹⁰² Padişah tarafından onaylanan bu istek, bir koleksiyona dönüşür. Denby'nin bu çalışmasında Avrupa'nın neredeyse tamamını, Akdeniz çevresini ve Yakın Doğu'yu içeren bölgedeki çizimler, yazışmalar, fotoğraflar, belgeler, şecerele ve mali evrakları içeren pek çok materyal bulunur.¹⁰³

Son Osmanlı sarayı olan Yıldız Sarayı'nın yapımında birçok üslup ve biçim çeşitliliği görülür.¹⁰⁴ Sarkis Balyan¹⁰⁵ ve Agop Balyan ile İtalyan mimar Raimondo D'Aranco'nun ortak çalışması olan sarayda, Garabet Amira Balyan¹⁰⁶, Vasilaki Ioannidis ve Alexandre Vallaury'nin de emek verdiği düşünülmektedir (Sakaoğlu, 2016, s. 43). Böylelikle sarayın tasarımında Rum, Ermeni, Levanten ve Avrupalı mimarlara başvurularak, Batılı tarzda bir büyük yapı daha Osmanlı mimarlık tarihine kazandırılır. Bunun yanında saray tasarımındaki bu çok milletli ortam, Pera'da yaşamın içerisinde daha da çok duyumsanır. Örneğin, dönemin önde gelen Osmanlı bürokratlarından ve aynı zamanda karikatüristlerinden Yusuf (Yousouf) Franko Kusa Bey (1856–1933) tarafından 1884-1896 yılları arasında *Types et Charges* (Tipler ve Yüklemeler) başlıklı bir karikatür albümü¹⁰⁷ oluşturulur. Albümde; ressam, opera sanatçıları, bürokratlar, diplomatlar, Madamlar, Monşerler, Paşalar ve Efendilerden oluşan Pera'nın kozmopolit havası betimlenir (Kuneralp, Doizy ve Kentel, 2016, s. 20-32).

¹⁰² Ressam Edwin H. Denby'nin izin isteği. (17 Rebiülahir 1316- 4 Eylül 1898). (Dosya No: Y..PRK.BŞK.). BOA, Ankara.

¹⁰³ Princeton University Library. (t.y.). Erişim 14 Mart 2017, <https://rbcs.princeton.edu/collections/edwin-h-denby-papers>

¹⁰⁴ Yerli ve yabancı birçok mimarın yapımında emeği olan Yıldız Sarayı'nın duvar resimleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Şahin Tekinalp, P. (1999). *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

¹⁰⁵ Sermimar-ı Devlet unvanı olan Sarkis Balyan, Şale Köşkü'nün yapımını da üstlenmiştir. 1889'da köşkün hamamının üzerine Nikolaki Kalfa tarafından bir "Sarı Salon" inşa edilmiştir (Sakaoğlu, 2016, s. 46).

¹⁰⁶ Garabet Amira Balyan, Akgülyan adlı bir Ermeni ressamı yağlıboya portresini yaptırmıştır (Resim 64).

¹⁰⁷ Pera çevresinde oturan Yusuf Franko adlı Katolik bir Rum tarafından oluşturulan albümün orijinal adı ise yaratıcısının adı olan *Yousouf* dur.

II. Abdülhamid'in ilk iki yılı dışındaki döneminin "İstibdat Dönemi" olarak tanımlanmasına karşın, sanat, sanatçı ve sanatsever yoğunluğunun en çok hissedildiği dönem olarak dikkati çeker. Özellikle Ermeni kökenli Osmanlı ressamlarının sanatsal etkinliklerde zirve yaptığı bu dönemde elde edilen kaynaklar incelendiğinde 116 sanatçı adı saptanmıştır. Rum asıllı Osmanlı sanatçıların bu dönemde görünürlükleri göz önünde bulundurulduğunda ise 27 kişiye rastlanılmıştır.¹⁰⁸ Ancak saptanan bu sayılardan çok daha yoğun bir gayrimüslim sanatçı topluluğu olduğu düşünülmektedir. Baskıcı bir dönem olmasına rağmen, kültürel etkinliğin gayrimüslimler ve yabancılar tarafından organize edilmesi, kuşkucu bir padişah olarak tanınan II. Abdülhamid'in sanata verdiği önemin canlı örneğidir. Paradoksal bir durum olarak gözüксе de, Osmanlı yönetici erki gayrimüslimlerin bu alanlarda yetkin olduğunu kabul eder ve yabancılar tarafından Elifba Kulübü'nün kurulup sergiler düzenlemesini, Sanâyi-i Nefîse'nin hocalarının çoğunun gayrimüslim olması ve İstanbul Salon Sergisi'nin gerçekleştirenlerin Levanten olmasını olağan karşılar.

2.3.2.1. Elifba Kulübü ve Sergileri

II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) bilindiği gibi derneklerle, bireysel çabalarla ve Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin etkisiyle pek çok yerli ve yabancı sanatçının katıldığı sergiler düzenlenir. Bu sergilerden ilki ise 1880 yılında Elifba Kulübü¹⁰⁹ (Club de l'ABC) tarafından Tarabya'daki Rum Okulu'nda düzenlenen Birinci Elifba sergisidir. Eylül ayında açılan bu sergiyi Rum asıllı Mavrokordato¹¹⁰ organize eder, İngiliz Elçiliği papazı Washington'ın desteğiyle düzenlenir ve sergide teşhir edilen yerli ve yabancı ressamların üretimlerinin yer aldığı bir de sergi kataloğu yayımlanır¹¹¹ (Cezar, 1995, s. 408; Saris, 2006, s. 19). Birinci Elifba sergisinde izleyicilere 150'ye yakın yapıt sunulur. Osman Hamdi Bey (Eldem, 2015, s. 13) ve Prenses Nazlı Hanım'ın yanı sıra, Ermeni asıllı sanatçılardan Boğos Şaşıyan, Matmazel Serviçen, Krikor Köçeoğlu,

¹⁰⁸ Bu bilgilere ayrıntılı olarak erişmek için bkz., Sanatçı Listeleri (Rum Sanatçıları ve Ermeni Sanatçıları).

¹⁰⁹ 1880'li yıllarda İstanbul'daki bütün ressam, heykeltıraş ve mimarların bu kulübün üyesi olmadıkları anlaşılmaktadır. Nitekim kulübün ikinci sergisi nedeniyle yayınlanmış bir yazıda geçen "*Sergiye eser veren bütün sanatçılar ile Elifba Kulübü'nün üyelerini tebrik ederiz*" cümlesindeki ayırım buna delil olarak sayılabilir (Cezar, 1995, s. 407).

¹¹⁰ Ayrıntılı bilgi için ilgili bölüme bkz. Fenerli Rumların Osmanlı'daki Konumu.

¹¹¹ Elifba Kulübü ve sergileri hakkındaki katalog dışında, Osmanlı Türkçesinde ve Fransızca yayımlanan *Osmanlı* gazetesi değerlendirme yazıları kaleme almıştır (Cezar, 1995, s. 407).

Mıgırdiç Givanian ve Osgan Efendi de üretimleriyle hazır bulunur (Özsezgin, 1984, s. 14). İlk sergiden yalnızca bir yıl sonra Elifba Kulübü tarafından düzenlenen ikinci sergi ise, Rum Okulu yerine Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde yer alan köşkte sergi açılır. İkinci sergiye ilgi daha fazla olur ve toplam 220 yapıt sergilenir. Bu sergiye gayrimüslim Osmanlı sanatçıları arasından Krikor Köçeoğlu, Melkon Diratzuyan, Mıgırdiç Givanian, Boğos Şaşıyan, Yervant Osgan ve Misak Efendi katılır (Cezar, 1995, s. 408).

Özsezgin'e göre (1984, s. 14) Elifba sergilerinin amacı, *“Müslim ve gayrimüslim Osmanlı ressamlarıyla, İstanbul'da görevli yabancı ressamı bir araya getirmektir”*. Gerçekten de Şeker Ahmed Ali Paşa, Süleyman Seyyid, Mahmud Efendi, Münir Efendi, Osman Hamdi Bey, Rifat Efendi, Rıza Bey gibi Müslim, Şaşıyan, Givanian, Krikor Köçeoğlu, Melkon, Misak Efendi, Osgan Efendi, Sebastopoulo gibi gayrimüslim ve Caruana, D'hionnet, Farnetti, Lady Hobart, Hayette, Matmazel Jones, Oberlaender, Preziosi, Tissot, Vallauray, Washington ve Bayan Walker gibi Levanten ve yabancı uyruklu sanatçıların yeteneklerini sergiledikleri birer gösteri gözüyle de bakılabilir (Sinanlar, 2008, s. 62). Böylece Batı kökenli bir sanatsal anlayışın gelişmesine de zemin hazırlanmış olur. Kulüp içinde yönetimde İngilizlerin, düzenlenme komitesinde Rumların, sanatçı olarak ise Ermenilerin etkinliği, Osmanlı Türklerinin daha az etkin durumda oldukları sonucunu çıkarır (Cezar, 1995, s. 407). İlerleyen yıllarda gayrimüslimlerin yoğunluğu, Elifba Kulübü'ne Müslüman kadınların üye olmasıyla dengelenir (Aksüğür Duben ve Kortun, 1989, s. 13).

Elifba Sergilerinin hemen ardından¹¹² Petits Champs'da Aralık 1881- Ocak 1882 tarihleri arasında Tebrotzacer¹¹³ Sergisi düzenlenir. Tebrotzacer'de de Elifba'daki her iki sergide olduğu gibi Ermeni asıllı sanatçılar ağırlıktadır. Sergiye Ayvazovski, Luigi Acquarone gibi saray ressamlarıyla birlikte toplam 44 sanatçı iştirak eder. Osmanlı sanatçılarından Müslüman [Türk] olarak Ziya Tevfik Bey, Rifat Bey, Bay ve Bayan Seyid yer alır. Gayrimüslimlerden ise fotoğrafçılar, mimarlar, ressamlar ve

¹¹² Kulübün 1882 ve 1885 yıllarında da sergi düzenlediği bilinmektedir (Sinanlar, 2008, s. 63). Ancak ilk iki sergideki geniş katılımı yakalayamaması, Osmanlı sanatçılarına yer vermemesi ve dolayısıyla hakkında yeterince haber çıkmaması gibi nedenlerden dolayı küçük bir katılımcı ve davetli listesine katkı sunabilmiştir.

¹¹³ Tebrotzacer ismiyle bilinen bu birliğin kuruluş tarihi 1 Mayıs 1879'dur. Birliğin ilk ismi “Tebrotsasiradz Dignants Engerutioun”dur (Okulsever -eğitimsever- Kadınlar Birliği), (Sinanlar, 2008, s. 63).

heykeltıraşlar katılarak seçki geniş tutulur. Etkinliğe dâhil olan bu kişiler ise, Abdullah Biraderler, Acemiyan, A. Astragaduryan, Sarkis Balyan, Boğuş Şaşıyan, Telemak ve C. Ensarcıyan, Madam Fendekliyan, Bay ve Bayan Ioanniadis, Lekeciyan, Limonciyan, G. Mavrocordato, Bay ve Bayan Nişanyan, T. Osgan, O. Sarkis Efendi, Bayan Serviçen, Bedros Sırabyan (Resim 78), Tülbentciyan ve Vassilyan olarak *Stamboul* gazetesinde haberleştirilir (Sinanlar, 2008, s. 64). Sergi, ressam, heykeltıraş, fotoğraf sanatçısı, mimar ve besteci gibi sanatın farklı alanlarından birçok kişiyi buluşturması açısından disiplinler arası sergi kimliği de taşır. Bu buluşma ise, Osmanlı ülkesinde güzel sanatlar okulu eksikliği konusundaki girişimlere ise hız kazandıracaktır.

2.3.2.2. Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi ve Sergileri

1862 yılında Londra’da gerçekleşen İkinci Uluslararası Sergisi’nden başlayarak Osmanlı pavyonlarında güzel sanatlar bölümleri varlık göstermeye başlar. Uluslararası sergilerin Osmanlı Sarayını etkilemesi ve Abdülaziz döneminde bir Güzel Sanatlar Okulu kurulması yolunda çalışmalara başlanmış olunması (Germaner, 1991, s. 40) ve Guillemet’nin sanat akademisindeki başarısı, II. Abdülhamid’in tahta geçtiğinde ressam, dekoratör ve mimar yetiştirecek bir okulun açılması için uygun bir ortam oluşturur (Saris, 2006, s. 17-18).

İstanbul’un hâli vakti yerinde gayrimüslim ailelerin oluşturduğu çevreye yakın olan Osman Hamdi Bey’in (Eldem, 2015, s.70), 4 Eylül 1881’de Müze-i Hümâyûn (İmparatorluk Müzesi) müdürü olmasının ardından 1 Ocak 1882 yılında Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’nin de yöneticiliğine atanması Osmanlı sanatı için önemli bir dönüm noktası teşkil eder. Böylelikle resim, heykel, mimarlık ve oymacılık bölümleriyle sivil sanatçıların eğitimini sağlayacak okul hayata geçirilir. Osman Hamdi Bey,¹¹⁴ sanat eğitimi programını ve mektebin yönetmeliğini, Paris Güzel Sanatlar Okulu (École des Beaux-Art) modeline göre hazırlar. Sanat hocalarını ise daha çok Batı tarzı eğitim sistemini özümsemiş gayrimüslim, Levanten ve Avrupalı hocalarla çözümleme yoluna

¹¹⁴ İçlerinde asker kökenli ressamı da barındıran, 1914 Kuşatması, Osman Hamdi Bey’in ölümünden sonra 1910-1917 yılları arasında müdürlük yapan kardeşi Halil Edhem zamanında Sanâyi-i Nefise Mektebi’nin eğitim sistemini eleştirmişlerdir. 1917’de Halil Paşa’nın müdür olmasından sonra Osman Hamdi Bey ve yönetimindeki yabancı, Levanten ve gayrimüslim sanatçılardan oluşan eğitim kadrosunun yerini doldurmuşlardır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 141).

gider. Eğitim kadrosu içerisinde, Osman Hamdi Bey müdür, Yervant Osgan dışişleri müdürü ve heykel, Alexandre Vallaury mimarlık, Salvatore Valeri yağlıboya resim, Joseph Warnia-Zarzecki kara kalem, Aristoklis Efendi tarih, Kaymakam Hasan Fuat Bey matematik ve Kolağası Yusuf Ram Efendi anatomi derslerinden sorumlu olacak şekilde düzenler. Okul bu hocalarla 2 Mart 1883 günü öğretime başlar (Yasa-Yaman, 2012a, s. 135). Saray fotoğrafçılarından Vasilaki Kargopulo da bu âni ölümsüzleştirir (Resim 53). Okulun ilerleyen dönemlerinde açılan gravür bölümünün hocalığına ise Stanislas Arthur Napier getirilir (Paşalıoğlu, 1996, s. 26). Sanâyi-i Nefise Mektebi açıldığı zaman okula atanan hocalar realist ve akademik ressamlar olduğundan öğretim tamamen bu tarzla ele alınarak, akademizm eğilimi gösterilir (Arseven, 1967b, s. 131).

II. Abdülhamid döneminin önde gelen Ermenice gazetelerinden *Hayrenik* gazetesinde, Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin on bir yıllık faaliyet süreci içerisinde ödül alan öğrencilerin isimlerine yer verilir. Yağlıboya ve suluboya resim dalında Asaf Efendi'nin birincilik, Dimitrio Efendi'nin ikincilik ödülü kazandığı bildirilirken, kara kalem dalında ise Ermeni ressamlarından Hovsep Puşman, Sebuhan Begyan ve Apkar Merametçiyan'ın sırasıyla birinci, ikinci ve üçüncülük¹¹⁵ ödüllerini paylaştıkları belirtilir (Saris, 2006, s. 18). Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne gayrimüslimlerin daha çok kaydolması, ilerleyen yıllarda gayrimüslim öğrencinin daha fazla ilgi göstermesine de neden olur (İskender, 1983a, s. 1680). Örneğin okulda eğitim almış Rum kökenli Osmanlı sanatçıları, Konstantinos Artemiadis, Konstantinos Basmacidis, Thalia Flora Karavia (Resim 17), Hariklia Stefanopoulou-Aleksandridi ve Yannis Vakalopoulos'dur (Resim 14).¹¹⁶ Sanatçıların üsluplarına bakıldığında realist tarzın hâkim olduğu anlaşılır. Bu da İtalyan Valeri ve Leh Warnia-Zarzecki gibi sanat hocalarının ülkelerinde edindiği tarzın bir benzerinin Osmanlı'ya yansımından kaynaklanmaktadır.

Rum kökenli öğrencilerden daha fazla ilgi gösteren millet ise Ermeniler olacaktır. Sanâyi-i Nefise'nin Ermeni ilk mezunlarından Arşak Fetvacıyan, Calousd Karl Çilingiryan (Resim 67), Diran Çırakyan, Hovsep Puşman, Yervant Demirdjian'dır (Resim 79). Bu isimlerden sonra Vahram Manavian (Resim 99), Baruyr Bardizbanyan (Resim 91), Aram Bakkalyan (Resim 83), Harutyun Tirityan (Harry Dirit) (Resim 98),

¹¹⁵ İsmail Efendi ile Apkar Merametçiyan üçüncülüğü paylaşmışlardır (Saris, 2006, s. 18).

¹¹⁶ Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde saptanan bu sanatçıları, Yunanistan Ulusal Sanat Galerisi – Alexandros Soutzos Müzesi sanatçı kataloğundan ve Mayda Saris'in *İstanbul Rum Ressamlar* kitabından yararlanılarak oluşturulmuştur.

Hrant Alyanak, Zareh Kalfayan, Simon Agopyan (Resim 84), Kevork Kapamacıyan, Stepan Akayan, Dikran Yesayan, Viçen Arslanyan (Resim 72-73), Rupen Seropyan (Resim 71), Dork Zakaryan, Yeğiya Kasparyan, Virthanes Akikyan, Yervant Arian (Kasparyan), Anna Aslan (Naguib Boutros-Ghali), Basil Boğosyan, Vahan Hovivian, Armenak Kolancıyan, Levon Serope Kürkçüyan, Hrand Manavian, Krikor Mekhitar (Mığitaryan) ve Harutyun Stepanyan'dır. Ayrıca Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne hocalık yaparak katkı sunan Sarkis Yerganyan da anmak gerekir (Kürkman, 2004, s. 111-860; Saris, 2003, s. 143-177). Okuldan mezun olan bu öğrenciler, çeşitli sanatsal üsluplardan ve akımlardan etkilenerek resimler üretmişlerdir. Örneğin, Çilingiryan oryantalizmi (Resim 67), Demirdjian realizmi (Resim 79), Tirityan ise sembolizmi (Resim 98) tercih ederek tuvale aktarmışlardır.

Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin öğretime başlaması görüldüğü gibi yerli sanatçılarda çeşitliliği artırmıştır. Üretimin bolluğu ve farklı temaları işlemesiyle de Osmanlı'da düzenlenen resim sergileri süreklilik kazanmıştır. Akademi'de ders yılı sonunda öğrenci eserlerinden meydana gelen sergiler ikişer, üçer yıl arayla açılmıştır. İlki 1887 yılında düzenlenen Sanâyi-i Nefise sergileri 1889, 1892, 1894, 1901, 1904 ve 1906 yıllarına kadar devam etmiştir (Cezar, 1995, s. 418; Sinanlar, 2008, s. 50-52). 1880'ler ve sonrası Sanâyi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin de kurulmasının etkisiyle Pera'daki resim ortamının giderek kalabalıklaştığı bir ara dönem olur. Bu dönemde Pera'da ev-atölyeleri bulunan sanatçılar arasında Luigi Acquarone, Giovanni Brindesi, Charles Nişanyan, Alexandre Vallaur, Bertrand, Artur J. Hunter, L. Dujardin, Assadour Antranik, Balcıyan, Çobanyan, Froinkel, Joseph Manas, A.R. Romeo, S. Savvidis (Sabbides) (Resim 6-11), S. Silbert, Therenzio Consoli, Wilh Winkler, Leonardo de Mango, Tolla della Franc, Warnia-Zarzecki ve Tigran Essayan gibi isimler yaşar. Adı geçen bu sanatçıların Pera'da ikamet ediyor olmasının yarattığı etki 1890'larda yaygınlaşan sergilerde etkisini gösterir (Sinanlar, 2009, s. 130). Yabancı ve gayrimüslim sanatçıların yönlendirdiği sanat ortamı süreklilik arz eden İstanbul Salon Sergileri ile birlikte farklı bir noktaya evrilir.

2.3.2.3. İstanbul Salon Sergileri

İstanbul'un ilk sergilerine destek verenler, Pera'nın kültür ve sanat dünyasından kişiler olur (Aksüğür Duben ve Kortun, 1989, s. 10). Bu kişiler arasında yer alan Sanâyi-i Nefîse'nin mimarlık hocalarından Alexandre Vallaury ile İstanbul'da Fransızca yayımlanan *Stamboul* gazetesinin müdürü ve aynı zamanda yazarı olan Régis Delbeuf'dür. Vallaury ve Delbeuf'ün girişimiyle Elifba Kulübü'nden sonra ilk kez 1901'de Beyoğlu'nda sanatçılar için bir lokal kurulur. Sanatçılar için buluşma noktası olan lokale "İstanbul'un İlk Salonu" adı verilir (Cezar, 1995, s. 440; Kürkman, 2004, s. 60). Sanatçılar kulübü şeklinde bir kuruluşa sahip olan "İstanbul'un İlk Salonu" üyelerinin 1901'deki resim ve heykel sergisi, İstanbul'da ikamet eden Bourdon adlı bir Fransız tüccarın Beyoğlu'nda bulunan Bourdon Evi ya da Bourdon Pastanesi olmak üzere iki yerinden birinde düzenlenir (Sinanlar Uslu, 2010, s. 38). Sergi komitesinin yöneticiliğini Levanten mimar Alexandre Vallaury, komite sekreterliği görevini Leh sanat hocası Warnia-Zarzecki ve finansal desteği ise Fransız yazar Régis Delbeuf yapar (Barilla'dan Aktaran: Kıvanç, 2004, s. 144). Serginin organizasyonu için ayrıca Osman Hamdi Bey, Fransa'nın İstanbul'daki elçisi Constans ve elçi müşaviri M. E. Bapst ile İtalya'nın İstanbul'daki elçisi Malaspina ve elçi müşaviri Carlotti'nin dostane yardımları Thalasso ve Delbeuf tarafından belirtilir (Kıvanç, 2004, s. 144).

L'art Ottoman (Osmanlı Sanatı) kitabının Levanten yazarı Adolphe Thalasso (1858-1919), Osmanlı resim sanatını konu edinen yayınında, 1901 ve 1902'de düzenlenen İstanbul Salon Sergilerine katılan sanatçılara yer verir. Thalasso, sergide bulunan ressam ve heykeltıraşları dört ayrı grupta değerlendirir. Örneğin, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Ali Paşa, Halil Paşa ve Adil Bey "Osmanlı sanatçıları", E. Della Sudda, M. Stefano Farnetti, Bayan Lina Gabuzzi "yabancı uyruklu Osmanlı doğumlu Levanten sanatçıları", Yervant Osgan,¹¹⁷ Salvatore Valeri, Warnia-Zarzecki, P. Bellò "Sanâyi-i Nefîse Mektebi hocaları" ve Fausto Zonaro ve Leonardo de Mango gibi sanatçıları ise "Osmanlı'da uzun süre yaşayan oryantalist tarzı benimseyen ressamlar" olarak sınıflandırır¹¹⁸ (Thalasso, 2008, s. 16). Thalasso'nun bu sınıflandırması ile Levanten ve

¹¹⁷ Aynı etkinlikte sergilenen 170'i aşkın yapıt arasında Yervant Osgan'ın altı mermer heykel ve üç adet tablosu yer almıştır (Saris, 2006, s. 20).

¹¹⁸ Bu sanatçıların 1901 İstanbul Salon Sergisi'ne hangi yapıtlarla katıldığı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kıvanç, A. E. (2004). *İstanbul Salon Sergileri ve Sergileme Geleneğinin Oluşumuna Katkıları*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara (s. 49-52).

yabancı sanatçıların sergiye daha çok katılmış olduğu anlaşılır. Devletin çözülme dönemine yavaş yavaş girdiği bu yıllarda öne çıkan yerli sanatçılar dışında farklı isimler görünürlüğünü kaybeder. 1901'deki ilk sergiden sonra ise, Thalasso'nun sınıflara ayırdığı bu değerlendirmede değişiklik yaşanır.

15 Nisan 1902 tarihinde düzenlenen İkinci İstanbul Salon Sergisi çok sayıda Osmanlı yurttaşı Müslüman, gayrimüslim ve Levanten sanatçının yanı sıra yabancı sanatçıların bir araya geldiği bir sergi olarak nitelendirilir (Cezar, 1995, s. 443). Bu sergide yağlıboya, suluboya, pastel, kara kalem, heykel çalışmaları olmak üzere toplam 327 adet yapıt, serginin komitesi ve aynı zamanda jürisi tarafından uygun görülerek kabul edilir (Saris, 2006, s. 20). İkinci Salon Sergisine Ahmed Ali Paşa, Osman Hamdi Bey, Adil Bey, Ahmed Rifat Bey, Ahmed Ziya Bey, Şevket Bey, Halid Naci Bey, Miralay Halil Bey, Hamdi Günhan Bey ve Kamil Bey gibi birçok Müslüman kökenli Osmanlı sanatçısı katılır. Sergide ayrıca, saray ressamı Fausto Zonaro¹¹⁹ ve öğrencilerinden J. K. Basmacidis ile Nikolaos Alektoridis Efendi (Resim 18) de bulunur (Cezar, 1995, s. 443). Bu sanatçılar dışında, Noarte Aslan, Anna Aslan, P. Bellò, E. Lorme Copello, R. Copello, Thalia Flora Karavia, E. des Forcade, Paul Giese, Hilda Guarracino, Georges Lemare, L. de Mango, Yervant Osgan, Hellé Patriano, Virginia Stolzenberg, S. Valeri, L. Valeri, Warnia-Zarzecki sergiye katılır (Kıvanç, 2004, s. 52-62). İkinci serginin ilkinden ayrılan bir başka özelliği ise heykel, karakalem ve oymacılığa da bölüm ayırmasıdır. Heykel kısmında Mesrur İzzet Bey ve Yervant Osgan, karakalem ve hakkaklık kısmında ise Lina Gabuzzi, Christides, Labella ve Bayan Des Gozis'in çalışmaları teşhir edilir (Kıvanç, 2004, s. 64-65).

1903 yılının Mayıs ayı içinde gerçekleşen Üçüncü İstanbul Salon Sergisi, İkinci Sergi'nin yapıldığı yerde, yine Pera Caddesi üzerinde 417 numaralı binada gerçekleştirilir (Sinanlar Uslu, 2010, s. 43). 1903 sergisinde yağlıboya, suluboya, kara kalem resimler, gravürler, mimari proje ve mimari resimlerden meydana gelen 283 yapıt izleyicilerle (Cezar, 1995, s. 443-444) buluşmasına karşın sergiye katılım ve ilgi geçmiş yıllardaki sergilerden az olur (Sinanlar Uslu, 2010, s. 43). Üçüncü İstanbul Salon Sergisi'ne yapıtlarıyla dâhil olan sanatçılar arasında şu kişiler yer alır. Ömer Adil Bey, Ahmed Münib Bey, Ahmed Ziya Bey, Şevket Bey, Şevki Bey, Miralay Halil Bey,

¹¹⁹ Zonaro sergi için afiş ve bilet de tasarlamıştır (Sinanlar Uslu, 2010, s. 42).

Hamdi Kenan Bey, İzzet Bey, Kamil Bey, Rifat Bey, Rıza Raşit Bey, Said Bey, Viçen Arslanyan, Anna Aslan, P. Bellò, Maksimilyan Bertozi, Bayan de Bella, L. de Mango, Bayan Des Gozis, Jarj Madanis, Bayan Labella, O. Miaser, Lorenzo Valeri, Salvatore Valeri, S. Valdorp ve Warnia-Zarzecki, eser-i hakkakiye ve el işleri bölümünde ise Comte Calix ve Armenak Golancıyan işleri sergilemeye değer görülür (Kıvanç, 2004, s. 65-83). İstanbul'un İlk Salonu tarafından düzenlenen Üçüncü Sergi bu kurumun son etkinliği olur. Salon'un kapanıp dağılmasıyla, Sanâyi-i Nefîse'nin yıllık öğrenci sergileri dışında geçmiş yıllara oranla çok daha az sergi açılır, böylelikle sanat ortamı içte ve dışta savaşın getirdiği yükü eski canlılığını yitirir. Sergilerin 1903'ten sonra tekrarlanmamasını üzüntüyle karşılayan Thalasso *Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople* başlıklı on beş sayfalık yazısında sadece bu konu ile ilgili düşüncelerini belirtir:

“İstanbul Salonları yaşamıştı. Bununla birlikte bu kuruluş bir gelişmeydi. Gelecekteki [sanatsal] meyveleri toplamak için toprağa atılmış bir tohumdu. Onun zevki sanatçılara destek olmak ve halka yavaş yavaş güzeli kavratmaktı. Plastik sanatlarla ilgili her şeyde Türk halkının cehaleti, zihni bir gayret isteyen her şeyde Levantenlerin endişe verici duygusuzluğu, kıskançlıklar, entrikalar, dolaplar bu ani çöküşte açık bir şekilde pay sahibi olmuştu. Ancak bunlar her şeyi memleketten kovmanın gerçek nedenleri değil sadece bahaneleriydi...” (Cezar, 1995, s. 444).

Üst üste üç yıl devam eden İstanbul Salon Sergileri, Osmanlı sanatının sergileme geleneğine önemli deneyimler katarak tamamlanmıştır. Serginin en önemli özelliği, süreklilik değeri taşımasının yanı sıra, sanatçı çeşitliliğine ve farklılığına önem vermesidir. Zira sergiye Müslüman, Rum, Ermeni, Levanten, Leh, İtalyan ve Fransız pek çok sanatçı ve sanatçı adayı kişi, yapıtlarıyla bu etkinliğe renk katmıştır. Ayrıca, sergiye mutaassıp dindar çevrelerin resim ve heykele karşı olumsuz bakış açısına karşın, Levantenlerden ve yabancı uyruklu sanatçılardan sonra en çok katılım gösteren milletin Müslüman sanatçıları olduğu da görülmüştür. Bu veriye bakıldığında, Osmanlı plastik sanatlarındaki gayrimüslim sanatçı yoğunluğunun yerini yavaş yavaş Müslüman-Türk sanatçı yoğunluğuna bıraktığı¹²⁰ ilerleyen yıllarda çok daha net bir şekilde görülecektir.

¹²⁰ Birinci sergiye; 4 Müslüman, 1 gayrimüslim, 7 Levanten ve yabancı uyruklu sanatçı katılmıştır. İkinci sergiye; 11 Müslüman, 7 gayrimüslim ve 17 Levanten ve yabancı uyruklu sanatçı yapıt sunmuştur. Üçüncü ve son sergide ise; 12 Müslüman, 3 gayrimüslim ve 12 Levanten ve yabancı uyruklu sanatçı yer almıştır. Bu bağlamda Müslüman sanatçıların her yıl artış gösteren bir sanatçı katılımı gösterdiği bulgusuna ulaşılmıştır.

2.4. İKİNCİ MEŞRUTİYET DÖNEMİ

1905'ten sonra çıkmaza girmeye başlayan Makedonya sorunu, özellikle İmparatorluğun Balkanlardaki eyaletlerinde şekillenmeye başlayan özel koşullar yüzünden, 1908 yılında oluşan Jön Türkler hareketinin patlamasına neden olur (Yerasimos, 2005, s. 414). Bu hareket, ilk aşağıdan yukarıya, kitlesel sayılabilecek ayaklanma ile İkinci Meşrutiyet'in ilanının oluşacağı süreci başlatır (Tunaya, 1983, s. 239). 1908'le birlikte, Osmanlı tarihinin ilk vatandaş tipi, ilk kamuoyu ve kamuoyunu ortaya çıkaran araçlar toplum içinde yerlerini alarak yeni bir hareketin doğmasına zemin hazırlar (Belge, 1983b, s. 1294).

İkinci Meşrutiyet'in bildirilmesiyle birlikte Fransız Devrimi'nin üç başat ilkesi olan özgürlük, eşitlik, kardeşlik söylemlerinin yanına birlik ve ilerleme sözcükleri de eklenir. Bu dönemde liberaller tarafından Islahat Fermanı'nda ilan edildiği gibi din-devlet ayrımı görüşü savunulur. Türk olmayan milletlerin Osmanlılıkta birliğini istemekle beraber, bunun bir birleşme değil, bir konsensüse varma şeklinde olacağı ifade edilir (Berkes, 2014, s. 403-407). Başta Rum, Ermeni ve Yahudi milletleri olmak üzere tüm milletlerin, eskiden olduğu gibi, din cemaatleri olarak siyasal ayrıcalıklarını koruyacakları taahhüt edilir. Ortaya koyulan bu gelişmelerden sonra, Osmanlı Hürriyet Cemiyeti diğer grupları da kendi çatısı altında birleştirerek İttihat ve Terakki adını alıp, yönetimde söz sahibi olur (Yerasimos, 2005, s. 424). İttihat ve Terakki'nin iktidarı ele almasından bir yıl sonra, 33 yıl boyunca Osmanlı Devleti'ni yöneten II. Abdülhamid (Resim 87), Selanik'te bulunan Allatini Köşkü'ne sürgüne gönderilir ve yerini V. Mehmed Reşad'a (Resim 84) bırakır.

İkinci Meşrutiyet, rafa kaldırılan Osmanlıcılık ideolojisinin yeniden tartışılmasını sağlar. 1908'in özgürlük, demokrasi ve insan hakları konularını gündeme getirmesi gayrimüslim milletleri bir hayli etkiler (Okutan, 2004, s. 43). Bilindiği gibi Rumların Yunan bağımsızlığına bakış açıları, Ermenilerin II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) millet-i sâdika özelliklerini yitirmeleri ve Yahudilerin de 'Kutsal Topraklar' konusunda II. Abdülhamid ile ortak paydayı bulma çalışmaları gibi pek çok değişken gayrimüslimlerin Osmanlı'yla ilişkilerinde yabancılaşma hâlini doğurur. Bu bağlamda, İkinci Meşrutiyet'in her milletin bireylerini umutlandırması, çoğunluğun 1908'i savunmasına ve bu yeni yönetimden beklentilerin artmasına yol açar. Her milletin

beklentisinin farklı olmasına karşın, Türk olmayan milletler için eşitlik girişimlerine hız verilmesi, Osmanlı'dan bağımsız millî arzuların sonlanacağına dair bir düşüncüyü geliştirir (Yerasimos, 2005, s. 432; Millas, 2004, s. 186).

Devlet Osmanlılık siyaseti ekseninde yönetilirken, Türk halkı arasında millî bir birlik olma bilincinin ilk görünüşü de İkinci Meşrutiyet'in ilanından iki ay sonra filizlenir. Böyle olduğu hâlde, Türk ulusçuluğu yeni dönemin başat siyasal ideolojisi olmayarak, İmparatorluk içindeki “milliyet”lerden biri olarak Türk halkının ayrı bir varlık olduğu fikri tabanda hissedilir. Müslüman üst kimliğinin yerini art arda gelen Arap ayaklanmaları ve siyasi huzursuzluklar nedeniyle Türk kimliğine doğru dönüşüm alır. Ne var ki İttihat ve Terakki, uzun süre bütün unsurları birleşmiş bir Osmanlı milleti olarak görmekte direnir (Berkes, 2014, s. 405). 1911 ve 1912 kongrelerinde bile, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlılık ideolojisine sadık, gerçek anlamda anayasal bir parti olduğunu göstermek için örgütlenmesinde, programında ve tüzüğünde daha ciddi değişiklikler yürürlüğe konulur. Her vatandaşın dinine ve ırkına bakılmaksızın, dinî özgürlüğünü ve kanun önündeki eşitliğini sağlayacak olan reformlara ağırlık verilir (Macfie, 2003, s. 69). Berkes ile Macfie'nin işaret ettiği bu gelişmeler yaşanırken, İstanbul ve Selanik gibi gelişmiş kentler başta olmak üzere İmparatorluğun entelektüel çevrelerinde, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan ve Türkçe konuşan halkların, kayıp ırki ve millî kimliklerini keşfedebilecekleri ve böylece İmparatorluğu da yıkımdan kurtarabilecekleri düşüncesi hızla yaygınlaşmaya başlar. Bu düşüncenin sözcülüğünü, aynı dönemde İstanbul'da kurulan ve aralarında Türk Derneği (1908), Genç Kalemler (1910), Türk Yurdu (1911) ve Türk Ocağı (1912) gibi örgütlerin de bulunduğu, bir dizi kulüp ve dergi üstlenerek Türkçülük konusu geniş bir düzleme yerleştirilir (Macfie, 2003, s. 93). Ayrıca, kültürel yönde gelişimin artmasının etkisiyle İkinci Meşrutiyet'e kadar¹²¹ Türk kadınlarının evlerinde oturup, dış âleme karışmadan yaşama hâlleri değişir, kamusal alanda daha görünür olmasına yarayan kadın hareketleri sürecini de başlatır (Moralı, 1976, s. 57).

¹²¹ Beyoğlu'nun Avrupai yapısı, Jön Türkler'i etkileyerek kadınlar konusundaki düşüncelerini bir nebze de olsa değişmesini sağlamıştır.

2.4.1. İkinci Meşrutiyet'in Gayrimüslimlere Etkisi

İkinci Meşrutiyet, Tanzimat Fermanı'ndan beri uygulanmaya çalışılan Osmanlı milleti tasarısını, gerçeğe dönüştürmek için önemli bir adım atarak, herkesi Osmanlı uyruğu içerisinde, eşit yurttaş saymayı hedefleyen bir siyaset belirler. Bu dönemi yakından takip eden Rum asıllı yazar Suliotis,¹²² Temmuz 1908 tarihli raporunda, Türk, Rum ve Ermeni halklarıyla ilgili gözlemlerini kaleme alır. Suliotis'in raporunda, Ermenilerin İkinci Meşrutiyet'i en candan savunan topluluk olduğundan söz edilir. Rapor, kişisel anıları da kapsar ve içinde Türk-Rum ortak geçmişini anlatan bir bölümde, Balkan Savaşıyla (1912-1913) derin yara alan bu iki topluma şöyle ayna tutar:

“Balkan ve Anadolu halkları akraba halklardır, aslında bağınaz eğitimin ve büyüme tarzımızın bizlere kabul ettirmek istemediğinden çok daha yakın birbirimize. Kuşaklar boyu atalarımız birbirine karışmış, bir araya gelmişlerdir. Öyle ki bugün ne biçimde ayırsanız da bizleri, ister ulus, ister devlet biçiminde olsun, bazı Avrupalılardan ya da Asyalılardan hemen ayırt edebilirsiniz” (Millas, 2004, s. 184-187).

Ancak dönem Suliotis gibi sağduyu sahibi kişilerin dönemi değildir. Zira Jön Türk hareketinin yarattığı coşkunun yerini, patrikler ve onları destekleyen genelde zengin tüccar sınıfın var olan ayrıcalıklarını korumak isteyerek, eşitlik söylemlerinin demode olarak algıladığı bir zamana bırakır (Macfie, 2003, s. 66-67). Dinî önderler ve zengin sınıf dışında kalan sıradan gayrimüslim halk da Osmanlı askerî güvenlik önlemlerinden bunalarak yeniden özerklik ve giderek bağımsızlık düşleri kurmaya başlar ve böylelikle ayrılıkçı düşünceler tekrar gündemin baş meselesi olur. Bir kez daha Osmanlıcılık fikri son bulur. Bu duruma Balkan Savaşları'ndan sonra Müslim-gayrimüslim milletlerinin birliği düşüncesinin gerçekleşmemesinin de eklenmesiyle “Müslümanı öne çıkartacak, Türk'e ayrıcalık tanıyacak”¹²³ adlı ekonomi politikası benimsenir (Bali, 2010, s. 198). İttihat ve Terakki'nin Türkçülük politikasına yönelmesi ve Müslüman Türkler dışında kalan unsurların çoğunun Balkan Savaşları'nda Osmanlı dışındaki devletlerin yanında

¹²² Suliotis, İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği yıllarda çok yaygın olan ‘Biz farklıyız’ anlayışından farklı bir biçimde iki ulus arasındaki benzerlikleri durmaksızın büyük bir duyarlılıkla savunmuştur (Millas, 2004, s. 194).

¹²³ Türk milliyetçiliğinin tamamen yerli biçiminin yükselişini etkileyen güçler, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan Savaşları'ndaki yenilgisini takip eden dönemde, İttihat ve Terakki'nin yıllık kongrelerinde ortaya konan ve sürekli artan taleplerde açıkça görülebilir durumdadır. Bu kongrelerde tekrar tekrar dile getirilen talepler hem Büyük Devletlerin Türk-Müslüman ticaretine kapitülasyonlar vasıtasıyla getirdiği dış denetimlerden, hem de Rum ve Ermeni tüccar sınıfına ait işletmelerin her konudaki belirgin üstünlüğünün getirdiği iç kısıtlamalardan kurtulmuş millî bir ekonominin oluşturulması doğrultusunda programlanır (Macfie, 2003, s. 99-100).

bir görüntü sergilemesi, devletle olan bağlarının kopmaya başlamasına neden olur. Bu ayrışma, gayrimüslim vatandaşlardan ziyade “azınlıklar” olarak tanımlanan döneme girilmesi sonucunu beraberinde getirir (Okutan, 2004, s. 41). Gidişat gayrimüslimlerin, 1910’lu yıllardan başlayarak “Osmanlı milleti” tanımlaması içinde yer alamamasına kadar gider. Etnik ve dinsel farklılıklar göze batar, Osmanlı’nın İmparatorluk yapısı çözülmeye başlar. Öyle ki, Rum karikatürist İon tarafından İkinci Meşrutiyet’in mimarları arasında yer alan sadrazam Küçük Said Paşa’nın (1830-1914) karikatürü yapılır ve bir çocuğun gözünden “*Bakalım bakan düşecek mi?*” diyerek, yaşanan süreç âdeta karikatürize edilir (Resim 56).

Gayrimüslim seçkinlerin özerklik konusunda kendi toplumunu yönlendirmesi, Osmanlı yönetici zümresinde mevcut olan “Millet-i Hâkime” fikrinin görünürlüğünü artırır. Örneğin 1908’in ilk zamanlarındaki eşitlikçi hava esmesine karşın, gazeteci Hüseyin Cihat Yalçın’ın (1875-1957), *Tanin*’de yazdığı *Millet-i Hâkime* başlıklı yazısı “*Ne denirse densin, memlekette millet-i hâkime Türklerdir ve Türkler olacaktır*” (Timur, 2014, s. 116) diyerek Osmanlıcılık ideolojisinin sağlamlığını sorgular bir görüntü çizer. Buna 1910 yılında Talât Paşa’nın (1874-1921) başını çektiği Türkçülüğü savunan ekibin eklenmesiyle İttihat Terakki Cemiyeti’nin rotası radikal bir şekilde Türkçülüğe doğru yönelir. Talât Paşa, Ağustos 1910’da yapılan gizli bir toplantıda, üyelere, İttihat ve Terakki’nin bundan böyle “ırkların özgürlüğü ve eşitliği ilkelerini gözetmeyeceğini Hristiyan Osmanlıların devlet görevlerinden mümkün olduğunca uzak tutulacağını, bunun yerine Müslüman-Türklerin üstünlüğünü korumaya gayret edeceğini” bildirir (Macfie, 2003, s. 66-70). İttihat ve Terakki’nin çıkış yaptığı ilk yıllarda ekonomide liberalizmin desteklendiği ve gayrimüslimlerin yararına gelişen politikadan da vazgeçilir (Berkes, 2014, s. 407). Ekonomik ayrıcalıkları son bulan gayrimüslimler, ülkeden ayrılma yoluna gider. Rumlar Yunanistan’a göç ederken, Ermenilerin bir bölümü ise direnişe geçmeye karar verir (Göçek, 2005, s. 65). Ayrıca Balkan Savaşı’nın ilişkileri karşılıklı olarak temelden sarsması, her iki tarafı da sivrileştirir. Rumeli’de kaybedilen topraklardaki Müslüman Türklere uygulanan olumsuz tutum nedeniyle içerideki gayrimüslimler cezalandırılır. Örneğin, 1913-1914 yıllarında gayrimüslimlere karşı boykot uygulanarak, İstanbul’daki Müslüman halkın gayrimüslim tüccardan ve esnaftan alışveriş etmemesi önerilir. Alternatif de geliştirilerek, halkın alışveriş yapabileceği Türk-Müslüman esnafın listeleri hazırlanır (Bali, 2010, s. 198).

2.4.2. İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Sanat

31 Mart Olayı'nın ardından (13 Nisan 1909), II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi, sonrasında saray kadrolarında tasfiye edilme işlemlerine hız kazandırır ve sıra saray ressamlarından Fausto Zonaro'ya gelerek görevine son verilir. Zonaro'nun kademeli olarak Osmanlı'dan gönderilme süreci, Beşiktaş'ta bulunan ve Sarkis Balyan tarafından tasarlanan Akârât-ı Vakfiyye'de¹²⁴ (Akaretler Sıra Evleri) bedelsiz olarak oturduğunun saptanıp tahliye edilmesiyle başlar.¹²⁵ 1909'da unvanı elinden alınan Zonaro, bu gelişmelerden sonra ülkesi İtalya'ya dönmek zorunda kalır (Giray, 2008, s. 136). İtalyanların sömürgecilik yarışında, sanayi devriminde ve siyasi birliğini kurmada geç kalması Osmanlı'nın topraklarına yönelmesine yol açar. Dolaylı da olsa bu durum Osmanlı'daki sanatçıları, kültür evlerini ve sanat ortamını geriletir. Zira iki yıl sonra İtalya-Osmanlı arasında gerçekleşen Trablusgarp Savaşı (1911-1912) ile Fener, Eyüp, Göksu, Karaköy gibi İstanbul'un farklı yerlerini resimleyen İtalyan sanatçı Leonardo de Mango (Z. Sönmez, 2006, s. 194 ve 197) ve İtalyan asıllı Levanten mimar Giulio Mongeri¹²⁶ de Osmanlı'dan ayrılır (M. Sözen, 1984, s. 39). Osmanlı'daki İtalyan misyonlarından Garibaldi Societa Operaia di İstanbul (İtalyan Opera Salon Sergileri) 1904'te ilk sergilerini düzenler. Ancak, 1911 yılına kadar devam eden sergi dizisi, yine Bingazi ve Trablusgarp Savaşları nedeniyle sürdürülemeyerek kapatılır (Sinanlar, 2009, s. 134-136). Mağrip'deki savaş öncesinde 1909'da Casa d'Italia (İtalyan Evi) içindeki Dante Alighieri lokalinde akademinin 'Fenn'i Mimari' hocası olan (Z. Sönmez, 2006, s. 202) Philippe Bellò'nun kişisel sergisi açılır. Takip eden yıllarda 1911'de Petits Champs bahçesinde Fransız Sanatçılar Sergisi, aynı yıl Pera'da Slav ressam Stassea Kovatchevich'in Sergisi, bir yıl sonra aynı bölgede Thalia Flora Sergisi (Resim 17) ve 1912 yılında Sultanahmet'te Müfide Hanım Sergisi düzenlenir (Sinanlar, 2008, s. 52-53). Bu yıllardan sonra başta İtalyanlar olmak üzere pek çok Avrupalı devletin Osmanlı'daki sanatsal organizasyonları duraklama dönemine girer. Bu gelişmelere Birinci Dünya Savaşı'nın da eklenmesiyle Müttefik Devletler'den İngiltere, Fransa, İtalya ve Çarlık Rusyası'nın Osmanlı'nın karşısında olması, bu ülkelerin İstanbul'daki

¹²⁴ Zonaro Akaretler'deki dairelerden birine yerleştikten sonra, evini ev-atölye hâline dönüştürür. Galeri gibi kullanır ve üretimlerini bu ev aracılığıyla sanatseverlerle buluşturur (Sinanlar, 2008, s. 83).

¹²⁵ Ressam Mösyö Zonaro'nun meccanen oturduğu ve tahliye edilmesi. (5 Zihicce 1326- 29 Aralık 1908). (Dosya No: Y.. MTV.). BOA, Ankara.

¹²⁶ İstanbul doğumlu Giulio Mongeri (1875-1953), Mütareke Dönemi'nde Osmanlı'ya tekrar dönerek, İstanbul, Ankara ve Bursa'da mimari tasarımlarını uygulama olanağı bulmuştur.

sanatsal faaliyetlerine son verir. Öte yandan Bağlaşma Devletleri içerisinde yer alan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan Wilhelm Victor Krausz'un Sergisi ise 1915 yılında İstanbul'da düzenlenir. Krausz'un sergisinin önemi ise Osmanlı'daki Fransız ve İtalyan eksenli sanat ortamının Türk temelli Cermen örnekli dönemi başlatan sergi anlamına gelmesidir. Örneğin bir yıl sonra -6 Nisan 1916- Kravest adlı Avusturyalı bir ressama Mecidi nişanı verilerek bu sanatsal politika taçlandırılır.¹²⁷

Arka arkaya gelen savaşlar, isyanlar ve ayaklanmalar devletin politikasına da yansır. Millî Mimari Rönesans'ı adı verilen değişim-dönüşüm programı yürürlüğe girerek Jön Türk döneminin resmî üslubu olarak ilan edilir. Göze çarpan değişiklikler arasında Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin gayrimüslim, yabancı uyruklu ve Levanten ağırlıklı sanat ve mimarlık alanındaki eğitim kadrosunun yerini aşamalı olarak Türk-Müslüman kökenli uzmanlara bırakması olur. Örneğin mimarlık bölüm başkanlığı görevini yapan ve zamanında İstanbul Salon Sergileri'nin de yürütücülüğünü üstlenen Levanten mimar Alexandre Vallaury yerine Türk-Müslüman mimar Vedat Bey (Tek) atanır (Bozdoğan, 2012, s. 43). Timur (2014, s. 119), bu dönemi “emperyalizmin ‘Balkanizasyon’ siyasetinin ağır bastığı ve Osmanlı halklarının birbirine husumetinin arttığı bir dönem” olarak tanımlar. Osmanlı'nın her zaman daha çok önem verdiği Rumeli elden gittikçe, sınırlar gerilir. Balkan Savaşları sırasında, gayrimüslim sanatçılardan, 1912'de Stefanos Almaliotis Selanik'e (Saris, 2010, s. 31) ve aynı yıl Kalusd Kalusdyan ABD'ye göç eder (Kürkman, 2004, s. 507). 1910 yılında 'Andriomenos' başlığıyla (Sinanlar, 2008, s. 52) sergisi düzenlenen Konstantinos Maleas (Resim 45) ise 1913'te Yunanistan'da sanatsal yaşamını sürdürmeyi tercih ederek İstanbul'dan ayrılır (Saris, 2010, s. 186).

Bu gelişmeler neticesinde sanat ortamının sterilleşmeye başlaması, Osmanlı sarayının himayesine duyulan gereksinimi artırır. Bu gönüllü göreve soyunan kişi ise ressamlığıyla da tanınan Halife Abdülmecid Efendi'dir (1868-1944). Aynı zamanda son İslâm Halifesi olan Abdülmecid Efendi (Resim 15), birçok kültürel derneğin ve kulübün kurulmasında pay sahibi olması, resim ve piyano eğitimi almaları için çok sayıda öğrenciyi Fransa'ya göndermesi ve Avrupa ülkelerini ziyaret etmesiyle farklı bir profil

¹²⁷ Taltifat, Kravest Mecidi nişanı. (2 Cemaziyelâh 1334- 6 Nisan 1916). (Dosya No:İ.. DUİT). BOA, Ankara.

çizmiştir. Bu süreçte Ermeni Kadınlar Birliği¹²⁸, Hilâl-i Ahmer Cemiyeti, Pierre Loti Cemiyeti, Osmanlı Dostları Cemiyeti (Soci  te de amis Stamboul), Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, gibi toplumsal, kültürel ve sanatsal örgütlerin içinde yer alarak çoğunun fahri başkanlığını da üstlenmiştir. Abdülmecid Efendi'nin ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin, 1911-1914 yılları arasında çıkarttığı gazeteye destekte bulunduğu ve ilki 1916'da düzenlenen Galatasaray Sergilerinin gerçekleşmesine uygun ortamı gözeterek, düzenlenmesine yardımcı olduğu da bilinmektedir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 130).

2.4.2.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

1909'da faaliyete geçen yeni Meclis-i Mebusan tarafından önemli değişiklerle yeniden yürürlüğe konulan Kânûn-ı Esâsî'nin (1876) cemiyet kurma özgürlüğünü kabul ve beyan eden 120. maddesine ve hemen sonrasında çıkarılan 1909 tarihli Cemiyetler Kanunu'na dayanarak (Zihnioğlu, 2007, s. XI), büyük çoğunluğu asker kökenli ve Sanâyi-i Nefise Mektebi mezunu sanat  ırlarca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909-1919) kurulur (Yasa-Yaman, 2012a, s. 139). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yenileşme hareketleri içerisinde Avrupa'yı tanıyan ve sanatını gören Türk-Müslüman ressamlarının, Osmanlı'da sanatı yaymak ve geliştirmek amacıyla 1909 yılındaki örgütlenmelerinin sonucu olarak doğar. Cemiyet, sergilerin duyurulamamasına, yeterince ilgi gösterilmemesine ve sanat  ırların tekil gayretlerle sanatsal etkinlikler yapıp, kolektif çalışmalardan uzak kalmasına kar  şı bir birleşmeyi amaçlar (Paşalıoğlu, 1996, s. 28).

Sanat  ırlar arasında uzlaşı kültürünü olu  şturan bu örgütün kurulmasında ressam Mehmet Ruhi Arel'in¹²⁹ sanatçı arkada  ılarına   nerisi belirleyici olur. Böylelikle Sami (Yetik), Şevket (Da  ), Hikmet (Onat),   brahim (  allı), Ag  h Bey, Kâzım Bey, Ahmed   zzet, Ahmed Ziya (Akbulut),   zzet Mansur, bir dernek kurmak amacıyla ilk toplantılarını gerçekleştirirler (Yasa-Yaman, 2012a, 139). Cemiyet'in   ye sayısı ilerleyen yıllarda Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Murtaza, Mithat Rebi, Tomas Efendi, Müfide Kadri ve Rıfat gibi ressamların da katılımıyla artar (Zihnioğlu, 2007, s. XI). Fahri

¹²⁸ Yazar,   air, çevirmen ve    retmen olan Zabel Yesayan (1878-1943) bu dönemde önemli bir figürdür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yesayan, Z. (2017). *Yıkıntılar Arasında* (3. bs.) (K.   alıkman Gavrilof,   ev.). İstanbul: Aras Yayıncılık.

¹²⁹ Ressam Maide Arel'in kayınpederidir.

başkanlığını ve destekçiliğini Halife Abdülmecid Efendi'nin yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Mülayim, 1998, s. 17), dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak üzere kurulan ilk örgüt olur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi de, bu cemiyetin naşir-i efkârı (düşünce yayan temsilci) olarak değerlendirilir (Yasa-Yaman, 2012a, 139). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyeleri dönemin sanatta öznellik konusunu da özümser, cemiyetin yayın organı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ile sanatçıyı destekleyici bir programı gündeme getirir (Pelvanoğlu, 2017, s. 74). Bu program sayesinde Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen Galatasaray Sergileri (1916-1951) daha sistematik hâle dönüşerek, yıllık sergiler formatıyla şekillenir (Bozdoğan, 2012, s. 45).

1909'da plastik sanatçıların bu öncü girişimi mimarlara da örnek olur ve Osmanlı Mimar Mühendis Cemiyeti kurulur (Bozdoğan, 2012, s. 45). 1909 yılında Beyoğlu'nda açılan Osmanlı Mimar Mühendis Cemiyeti 1919'da dağılır, çağa uygun bir isim olan Türkiye Mühendis ve Mimarlar Birliği olarak yeniden tesis edilir. 1920-1921 yıllarında birliğin yönetim kurulunu oluşturanlar arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne oranla gayrimüslimler ağırlık taşır. Başkanlığını Joseph Aznavour'un, üyeliğini Giulio Mongeri, A. Georges, S. Stasinopulos, Vartalidis, İ. Naum, E. De Nari ve İsmail Hakkı Bey'in olduğu kurum, Osmanlı mimarisi için çözümler geliştirir (Bozis, 2011, s. 120).

Osmanlı ve ardılı Türkiye plastik sanatlar tarihi için önem arz eden Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1919'daki dönüşümü ile Türk Ressamlar Cemiyeti adını aldıktan sonra, ilk kurulduğu yıllardaki etkisini kaybeder. Bu sonucun oluşmasında Osmanlı'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan (28 Temmuz 1914-11 Kasım 1918) büyük yara alması, Mütareke Dönemi'nin (30 Ekim 1918-16 Mayıs 1919) sancılı geçmesi ve Millî Mücadele yıllarında (19 Mayıs 1919 – 29 Ekim 1923) olağan bir şekilde kültürel aktivitelerin geri planda kalması gibi sanat dışı nedenler vardır.

2.5. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI

28 Temmuz 1914 tarihinde başlayan Birinci Dünya Savaşı'na Osmanlı Devleti, İngiltere ve Fransa ile yaptığı görüşmelerin sonuçsuz kalması nedeniyle Almanya liderliğindeki tarafta yer alır. Ancak Osmanlı, Almanya dışındaki ülkelere kuşkuyla bakar. Sarıca (1983, s. 244) bu kuşkunun nedenini, “*İtalya'nın Trablusgarp'a saldırması,*

Avusturya'nın Balkan politikası ve Bosna Hersek'i ilhak etmesi" gibi Osmanlı'nın geçmişte yaşananlardan dolayı Üçlü Bağlaşmaya karşı bir antipati duymasıyla açıklar. Bu devletlere sonradan bir de Balkan Savaşları sırasında çarpıştığı Bulgaristan da eklenir. Buna karşın Britanya, Fransa ve Çarlık Rusya'sının uzun süredir Osmanlı topraklarını "Şark Sorunu" çerçevesinde paylaşmak istemeleri Osmanlı Devleti'nin, Almanya'nın yanında savaşa girmesinde etkili olur.

Almanya ile ortak olmak Osmanlı için yabancı bir durum değildir. Zira Osmanlı'nın Almanya ile ilişkileri 1878'teki Berlin Antlaşması'ndan itibaren ciddi bir gelişim gösterir. Bu durum özellikle mimarlık alanındaki anıtsal yapılarda belirginleşir. 1890'dan sonra Saray-ı Hümayûn ve Hazîne-i Hâssa Nezâreti mühendis ve mimarlığı görevlerine getirilen August Jasmund (1859-?), bu dönemde Sirkeci Garı'nı (1888-1890) ve İstanbul Bahçekapı'da neoklasik üslupta Deutsche Orientbank için tasarladığı Germania Hanı'nı (1890) yapar. Alman İmparatoru II. Wilhelm'in (1859-1941) II. Abdülhamid'e armağanı olarak Sultanahmet'te konumlanan ve mimarisini Max Spitta'nın (1842?-1902) yaptığı Alman Çeşmesi (1898-1899) de Osmanlı-Alman yakınlığının sembolü olarak inşa edilir. Buna ek olarak, Alman Rönesans'ından etkiler taşıyan Haydarpaşa Garı'nı (1906-1908) Otto Ritter (1868-1942) ve Helmuth Cuno (1867-1951) adlı iki Alman mimar tasarlar (Kuruyazıcı, 2002, s. 1-10).

Hicaz Demiryolu projesiyle, Almanya'nın sömürgecilikte ve ham madde gereksinimlerindeki eksiklikleri kısmen tamamlanır. Demiryolunun yapımı ile lokomotif, vagon ve ray üretimi yapan Alman sanayicilerinin işlerinin artması Alman ekonomisine güç kazandırır (Yeliseyeva ve Manfred, 1978, s. 199). Savaşın başlamasında öne çıkan iktisadi nedenler, Osmanlı'nın, Almanya nezdindeki stratejik önemini de artırır. Dolayısıyla Almanya, kendisi gibi bu gelişmelerde geride kalmış olan Çarlık Rusya'sına karşı Osmanlı'yı etkilemek için Pantürkist akımları destekler (Sarica, 1983, s. 244). Osmanlı entelektüellerinin önemli bir bölümü dışında Osmanlılık ideolojisine bağlılıkta (Macfie, 2003, s. 98) azalma yaşanır. Bu duruma Osmanlı'nın savaş sırasında; Kafkasya, Orta Asya ve Mısır'daki Müslümanlardan beklentilerinin arzulanan desteği vermemesi ve 1916'da Hicaz Emirlerinden Şerif Hüseyin'in (1854-1931) İngiltere finansörlüğünde Ömer Fahreddin Paşa (Türkan) (1868-1948) emrindeki Osmanlı Birliği korumasındaki Mekke ve Medine'ye

saldırmasının da eklenmesiyle (Sarica, 1983, s. 251-255) Türkçülük eksenli siyaset imparatorlukta değer kazanmış olur.

2.5.1. Birinci Dünya Savaşı'nın Gayrimüslimlere Etkisi

Türkçülük politikası, İttihatçı yazar Munis Tekinalp'ın (Moiz Kohen) (1883-1961) kaleme aldığı *Türkler Bu Savaşta Ne Kazanabilirler?* başlıklı kitapçıkla değerlendirilmeye alınır (Zürcher, 2013, s. 197). Bu sırada Osmanlı'daki; Rum, Ermeni ve Arap milletlerinde de bağımsızlık temelli milliyetçi söylemlerin ortaya çıktığı bir döneme girilir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Yunanların, Anadolu ve Trakya'da gerçekleştirmeye çalıştığı Megáli Idea (Büyük Yunanistan Düşü) projesinin, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Rum Ortodoks nüfus üzerinde etkisi olur (Macfie, 2003, s. 213). Buna gayrimüslimlerin, özellikle milliyetçilik fikrinin yaygın olduğu bir çağda, Osmanlı Devleti adına savaşmak ya da askerlik külfetinin altına girmek istememelerinin de ilave olmasıyla ayrışmacı dil güçlenir (Kaya, 2004, s. 77). Savaşın sürdüğü yıllarda bazı Ermeni toplulukların, Osmanlı İmparatorluğu'nun yanında yer almamalarının bir sonucu olarak (Okutan, 2004, s. 65), Tehcir (Zararlı görülen Ermenilerin daha emin yerlere nakli ve iskânı) yasası çıkarılır ve uygulanır (Sarica, 1983, s. 252). İttihat ve Terakki'nin Türk milliyetçiliğine sarıldığı bir dönemde, “her bakımdan sorun oluşturduğuna inanılan gayrimüslimlerin”, Anadolu'dan uzaklaştırılması için savaş koşullarının elverişli bir ortam yaratarak (Okutan, 2004, s. 61- 62) ülkenin homojen yapısı, heterojen hâle dönüştürülür. Yunan diplomat Catherine Boura da, “1908-1918 arasındaki yılların, çok milletli Osmanlı İmparatorluğu'ndan, ulusal Türk devletine geçiş yılları olduğunu” ifade eder (Türker, 2015, s. 96).

Bazı İstanbul Rumlarının özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda, İstanbul'un Müttefik Devletler tarafından işgale uğradığı dönemde, kentin Türk-Müslüman halkını huzursuz edecek şekilde Yunanistan'dan yana tavır almaları ve Osmanlı dışındaki yabancı ülkeyle yakınlıklarını belirtmeleri sorun olur (Millas, 2004, s. 223). Yunan kuvvetlerinin Anadolu'daki yenilgisinin ardından Rumların kitlesel olarak yurt dışına göçmesine neden olan bu tavır, Osmanlı'da kalmayı tercih edenlerin de kısa süre içerisinde sınır dışı edilmesiyle sonuçlanır (Macfie, 2003, s. 213). Mondros Mütarekesi'nin (31 Ekim 1918) 24. maddesi Anlaşma devletlerine, “Ermeni”

vilayetlerinde kamu düzeninin bozulması takdirinde, askerî müdahalede bulunma hakkını vermesi (Zürcher, 2013, s. 201-202) grubun savaş sonrası kurtuluş mücadelesi veren Türk yönetici grubun, gayrimüslimleri “azınlık” kategorisi içinde değerlendirmeye başladığı (Okutan, 2004, s. 65) bir bakışa getirir. Bu bakışın oluşmasında Timur’un (2014, s. 115) belirttiği şu saptama açıklık kazandırır: *“Osmanlılarda 19. yüzyılda bir ulus-devlet inşası süreciyle sanayileşmeyi ve Batı’yla çağdaş bir yapılanmayı önleyen sosyokültürel nedenlerin başında Osmanlı Devleti’nde yönetici zümrenin Müslüman, ticaret ve finans burjuvazisinin ise Hristiyan ya da Yahudi oluşunda gizlidir”* der. İmparatorluğun özelliği olan çok milletli bu durum, yönetenle çoğunluğu teşkil eden Müslüman halkın, ekonomik anlamda gayrimüslimlerin gelişmiş yapısına ve Avrupalı güçlü devletlerle yakın bir tutum sergilemesine tepki göstermesine neden olarak, kendi yarattığı İmparatorluk yapısının çözülmesiyle sonuçlanır. Bu sonucun doğurduğu süreçte, üreten ve modern anlamda fabrikalar kuran, Batılı eğitim sistemini özümsemiş ve uluslararası ticaret ağında adı geçen gayrimüslim Osmanlılar olmadan, bir diğer deyişle ekonomik yönü kuvvetli olan sınıfın ülkeyi terk etmesiyle, Müslüman-Türk Osmanlıların kapitalist odaklı sisteme uyum sağlamasını geciktiren bir gerçeklikle karşı karşıya kalınır.

2.5.2. Birinci Dünya Savaşı’nda Sanat

Milliyetçi dalganın Birinci Dünya Savaşı’yla normalleşmesi farklılıkların ve yabancıların göze batmasına neden olarak, kültürel ve sanatsal işlerle ilgilenenleri de doğrudan etkilemeye başlayan bir sanatsal atmosfere yol açar. Mehmet Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Hüseyin Avni Lifij, Ali Sami Boyar ve Sami Yetik gibi Paris’te sanat eğitimi alan ve 1914 İzlenimcileri, Osmanlı İzlenimcileri ya da Çallı Kuşağı olarak adlandırılan grup, savaş nedeniyle, Anlaşma Devletleri tarafındaki Fransa’dan, İstanbul’a kesin dönüş yaparak ayrılmak zorunda kalırlar (Yasa-Yaman, 2012a, s. 140). Yurda dönen 1914 Kuşağı Batı’da öğrendiklerini, Osmanlı’da deneyimlemek ister ve ilk kez “nü” çalışmalar, etüt edip sergilemesini de yaparlar (Pelvanoğlu, 2017, s. 113). 1914 yılı, Türk sanat tarihinin geniş yelpazesi içinde başka ilklere daha ortam oluşturur. 27 Ekim 1914’te İstanbul Belediyesi’ne bağlı olarak Dârü'l-bedâyi-i Osmanî (1914-1934) adlı ilk tiyatro Cemil

Paşa (Topuzlu) ve Fransız asıllı André Antoine tarafından kurulur (Gökalp, 1972, s. 203). 93 Harbi (1877-1878) olarak adlandırılan Osmanlı-Rus savaşında ölen Rus askerleri anısına 1898 yılında inşa edilen Ayastefanos Rus Abidesi, 14 Kasım 1914'te imha edilir. Bu yıkım olayı Fuat Uzkınay (1888-1956) tarafından çekilerek ilk Türk filmi olarak kayıtlara geçer (Mülayim, 1998, s. 32).

İlklerden bir diğeri ise, Osmanlı'da kadınların, güzel sanatlar alanında geliştirilmesi ve kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla (Pelvanoğlu, 2017, s. 47), Mihri Müşfik Hanım'ın (1886-1954) müdürlüğünde ve Ali Sami Boyar'ın (1880-1967) kuruculuğunda İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin (1914-1926), 13 Ekim 1914'de açılmasıdır (Bozdoğan, 2012, s. 45). Okulun kurulmasında temel birkaç etmen önemli olur. Bu dönemde ebeveynlerin, kızlarının Avrupalı bir eğitim almalarını, görgülü ve kültürlü bir genç kıza sahip olmak için sanatla (piyano, ut, resim) ilgilenilmesinin şart olduğu görüşünü paylaşmaları, İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin kurulmasına elverişli bir ortam sağlar. Buna karşın hâlâ ailelerin kızlarının sanatçı olması gibi bir düşünceye soğuk bakan bir görüşün hâkim olduğunu da belirtmekte yarar vardır (Paşalıoğlu, 1996, s. 44). Resim ve heykeltıraşlık olmak üzere iki bölüm hâlinde kurulan İnas Sanâyi-i Nefise'de Mihri Müşfik dışında diğer öğretmenler erkek okullarından sağlanır. Nurettin Ali (Berkol) anatomi, Vahit Bey ve ardılı Ahmet Haşim Bey sanat tarihi ve estetik, Ahmet Ziya (Akbulut) perspektif ve Ali Sami (Boyar) da atölye derslerini verir. 1915'de Ali Sami Bey'in ayrılmasıyla, ressam Aznif Hanım bu görevi üstlenir (Naipoğlu, 2008, s. 51-52). V. Mehmed Reşad zamanında açılan bu okuldan Mihri Müşfik Hanım görevden ayrılınca, yerini Ömer Adil Bey alır (Yasa-Yaman, 2012a, 141). İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi Âlisi açılmadan önce kadınların resim eğitimini aldığı tek kurum ise darülmuallimatlardır. Bu bakımdan da önemli bir girişim olan okulun, önde gelen resim öğretmenleri arasında Madam Rafael bulunmaktadır (Pelvanoğlu, 2017, s. 45-46). Cemil Bey'in Sanâyi-i Nefise Mektebi müdürlüğünün (Eylül 1921-Mart 1925) son yıllarında iki okul birleştirilir. Ancak tam anlamıyla karma bir eğitim-öğretim programına geçilmesi Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin eski Mebusan Meclisi'ne taşınmasından sonra müdür Nazmi Ziya Bey döneminde (Mart 1925-18 Haziran 1927) gerçekleşir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 141).

1914'te kadınlar için başlatılan bu sanat eğitimi girişimi el sanatlarındaki gayrimüslim yoğunluğunu azaltmak için eğitim yoluna başvurulmasının sonucu olarak da

değerlendirilebilir. Tansuğ'un (2012, s. 153) belirttiği 1915 sayımlarına¹³⁰ göre, dökümü yapılan sanayi kolları arasında, porselen, küçük el sanatları, halı ve seramik dâhil pek çok alanda gayrimüslimlere ait kuruluşların fazlalığı ifade edilir. Bundan başka, Rum destici atölyelerinin İstanbul'da uzun zamandır, etkinliklerine devam ettiklerine ve Kapalıçarşıyla çevresinde el sanatı kapsamında Ermenilerin yoğunlaştığına da değinilir. Ermenilerin zanaattaki bu yetkin durumu, Anadolu'da da aynı biçimde görülerek sanata dönüşür. 1915-1916 yılları arasına tarihlenen I. Osman'ın taştan bir büstü (Resim 106) Sivas'ın Hafik ilçesinde, Sivas Valisi Muammer Bey'in girişimiyle Ermeni bir taş ustası tarafından yontulur. Böylelikle Osmanlı İmparatorluk dönemi içerisinde Anadolu'da da bir padişah heykeli dikilmiş olur (Elibal, 1973, s. 49 ve 193). Hemen ardından, Türkiye'nin ilk uzun süreli sanatsal faaliyeti olan Galatasaray Sergileri'nin (1916-1951) ilk açılışı yapılır. 1916 yılı ilkbaharında Beyoğlu'ndaki Karlman Derun mağazaları yanındaki sokakta bulunan Galatasaraylılar Yurdu'nda (Società Operaia) 49 sanatçının 190 yapıtının katılımıyla düzenlenir (Şerifoğlu, 2003, s. 24).

Öte yandan Anadolu'da, Birinci Dünya Savaşı'nın en yıkıcı deniz ve kara savaşlarından biri olan Çanakkale Muharebeleri (1915-1916) yaşanır. Osmanlı ile Britanya ve Fransa'yı karşı karşıya getiren Gelibolu Yarımadası'ndaki bu muharebeler, Osmanlı ordusunu başarılı bir şekilde komuta eden Mustafa Kemal'in (Atatürk) Anafartalar Kahramanı olarak anılması sağlar. Çanakkale'deki bu muharebelerin Osmanlı toplumuna sanat yoluyla duyurulması için Karargâh-ı Umumî İstihbârât Şubesi Müdürlüğü'nün girişimleriyle şairlerin, edebiyatçıların, ressamların, bestecilerin ve fotoğrafçıların cepheye davet edildiği bir gezi düzenlenir. Çanakkale Gezisi adı verilen bu girişim 11 Temmuz 1915'de gerçekleştirilir. Gezi'ye çağrılan sanatkarlar heyeti, Yüzbaşı Hulusi Bey mihmandarlığında Mehmet Emin (Yurdakul), Enis Behiç (Koryürek), Celâl Sahir (Erozan), Ahmet Ağayev (Ağaoğlu), Ali Canip (Yöntem), Hakkı Süha (Gezgin), Hamdullah Suphi (Tanrıöver), İbrahim Alâeddin (Gövsâ), Enis Behiç (Koryürek), Ahmet Yekta (Madran), Ömer Seyfettin, Orhan Seyhi (Orhon), Hıvzı Tevfik (Gönensay), Yusuf Rıza Bey, Muhiddin Bey, Nazmi Ziya Bey (Gürân) ve İbrahim Bey (Çallı) gibi 17 aydının katılımı ile oluşturulur (Geçer, 2016, s. 191-200).

¹³⁰ Tansuğ'un yararlandığı düşünülen kitap hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ökçin, G. (1984). *Osmanlı Sanayii 1913-1915 İstatistikleri*. İstanbul: Hil Yayın.

Çanakkale Gezisi ile farklı sanat dallarında millî duyarlılıkların arttığı ürünler ortaya konur. Gezi'ye katılan ressamalardan İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran da Türk tarihinden referans alarak resimler yapmaya koyulur. Örneğin, 1915 yılında Maârif-i Umûmiye Nezâreti tarafından Nazmi Ziya'ya bazı okullar için bu temada on resim sipariş edilir. İbrahim Çallı da benzer kompozisyonla Türk ordusunun askerî başarılarını epik bir biçimde tuvale yansıtır.¹³¹

Bu gelişmelerin yanında Balkan Savaşları'ndan beri artan millî duygular yeniden kabırır ve Harbiye Nazırı Enver Paşa (1881-1922) tarafından Bulgar Çarşısı'ndaki kullanılmayan bir alana Şişli Atölyesi'nin kurulması emredilir (Tansuğ, 2012, s. 151; Elibal, 1973, s. 73). Atölyede, konusu savaş sahneleri ve askerler olan tablolar yapılması için 1914 Kuşağı - İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ali Sami Boyar- sanatçıları seçilir. Şişli Atölyesi'ni desteklemek için Halife Abdülmecid Efendi de bir ziyarette bulunur ve burada yapılan resimleri inceler (Tansuğ, 2012, s. 152). Ressamlar çalışmalarını tamamladıktan sonra, "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adıyla Galatasaraylılar Yurdu'nda bir sergi açılır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 143). Bir yıl sonra aynı sergi Viyana'ya gönderilir ve Türk resim sanatının ilk yurt dışı resim sergisi olarak organize edilir. Serginin temasını, daha çok savaş koşulları belirler ve bu konuyu ele alan resimlere öncelik verilir (Mülayim, 1998, s. 42). *Ausstellung Türkischer Maler* (Türk Sanatçıları Sergisi) adıyla bir katalogu basılan serginin (Elibal, 1973, s. 72), Berlin'de de açılması planlanmasına karşın, ağır savaş koşulları düzenleme girişimlerine engel olur (Yasa-Yaman, 2012a, s. 143).

Diğer taraftan, savaş hâlinin yarattığı boğucu atmosfer, Osmanlı sanat ortamında millileşme eğilimlerine hız kazandırır. 1917'de Halil Paşa'nın (1857-1939) Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne müdür olmasının ardından Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) oluşturduğu Rum, Ermeni, Levanten ve yabancı uyruklu eğitim kadrosunun yerini Şişli Atölyesi'nde olduğu gibi 1914 Kuşağı sanatçıları alır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 141-143). Geçmiş dönemlerdeki sergiler, atölyeler ve sanat destekçilerine bakıldığında

¹³¹ Gören, A. K. (t.y.). Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı. Erişim: 20 Ocak 2018, <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=355816&/Cumhuriyetin-Kurulu%C5%9Fundan-G%C3%BCn%C3%BCm%C3%BCze-T%C3%BCrk-Resim-Sanat%C4%B1/-Yrd.-Do%C3%A7.-Dr.-Ahmet-Kamil-G%C3%B6ren->

gayrimüslim sanatçıların ve mesenlerinin yoğunluğu göze çarparken, Şişli Atölyesi ile birlikte sanatta da millileşme gözlemlenir, bunun yansıması olarak yalnızca Türk-Müslüman sanatçıların Osmanlı savaş görüntülerini betimlenmesi sonucuyla karşılaşılır.¹³² Bazı gayrimüslim vatandaşların, Anlaşma Devletleri kanadında yer alan yaklaşımlarının faturası, gayrimüslim kökenli sanatçılara kesilir. Böylelikle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçen süreçte sanatı yönlendiren kesim artık Türk-Müslüman sanatçılar olur. Doğan boşluğu ise 1914 Kuşağı sanatçıları doldurur.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı'dan ayrılan sanatçılar incelendiğinde ise, Foikon Dimitriadis, Aglaia Georgopoulou ve Komninos Kalotetos Yunanistan'a, Ioannis Vassos (John Vassos) ABD'ye gitmişlerdir (Saris, 2010, s. 93-342). Ermeni kökenli sanatçılardan, Arakel Badrig İtalya'ya, Nunufar Boğosyan ABD'ye, Dikran-Sebuh Çakmakçıyan Beyrut ve Halep'e, Karl Çilingiryan (Resim 67) ABD'ye, Harutyun Galentz Halep'e, Arshile Gorky (Resim 94) Kafkasya'ya ve oradan ABD'ye, Herant Gülbenkian Paris'e, Onnik Kalusdyan Zürih'e, Yeğiyazar Kanço (Kapuzyan) Kafkasya'ya, Ardaşez Karibian Der Zor'a, Gamsar Kazancıyan Erivan'a, Şahnazar Kuyumciyan Paris'e, Armenag Missiryan Der Zor'a, Zareh Moskofian Halep'e (Resim 89), Avedis Muradyan Suriye'ye, Dirdad Nalbantian Kafkasya'ya, Hovsep Puşman ABD'ye ve Sarkis Yergenyanyan Tiflis'e doğru göç etmişlerdir (Kürkman, 2004, s. 218-860). Osmanlı topraklarında doğan, sanatsal eğitimlerini burada alan bu sanatçılar, dünyanın dört bir tarafına dağılırlar. Bunun sonucunda Osmanlı sanatı, savaş gibi olumsuz gelişmeler nedeniyle çok kültürlü ve çok sesli yapısını kaybeder ve sanatçılardan geriye yaptıkları çalışmalar kalır.

Hâlbuki bu dönemde Avrupa sanat ortamı ise, Nazan İpşiroğlu'nun (2017, s. 45) altını çizdiği üzere *“milliyetçi eğilimlerin etkili olmadığı sanat yaşamlarına ve Paris, Londra, Roma gibi büyük sanat merkezlerinde, ülkeler arasında sınır yokmuşçasına yoğun bir kültür alışverişiyle”* biçimlenen bir döneme sahne olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Alman İmparatorluğu (İkinci Reich) ve Rus İmparatorluğu (Rusya Çarlığı) gibi çok milletli devletler ise, yenilikçi sanat ortamının merkezleri olmaktan ziyade dış ülkeleri besleyen bir hâle dönüşerek içerisindeki değerleri bir bir yitirir.

¹³² Geçmişte Beyzad'ın (Resim 64), Armenopulos'un (Resim 20) ve pek çok gayrimüslim ressamın savaş resimleri yaptığı bilinmektedir.

2.5.2.1. Galatasaray Sergilerinin Düzenlenmesi

1901-1903 yılları arasında düzenlenen İstanbul Salon Sergilerinin devamı niteliği taşıyan Galatasaray Sergileri (Sinanlar, 2009, s. 134), Salon anlayışı içinde organize edilip gelenekselleşmiş bir sergidir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 141). Birinci Dünya Savaşı sürerken düzenlenmeye başlayan, ilk Galatasaray Sergisi, İtalyanların kurduğu Società Operaia salonlarının Galatasaraylılar Yurdu adını almasıyla burada yapılır ve adını bu mekândan alır. 1916'daki bu ilk sergi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Mülayim, 1998, s. 37-38) ve cemiyetin destekçisi Abdülmecid Efendi himayesiyle tanzim edilir. Ayrıca Şehzade'nin ürettiği yapıtlar da sergi kapsamına alınır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 141). Galatasaray Sergileri, yaz tatilinde ve genellikle Temmuz-Ağustos aylarında Galatasaray Lisesi'nin bir iki sınıfından öğrenci sıralarının boşaltılmasıyla oluşturulan sergi alanlarında düzenlenir. Büyük salonda tanınmış sanatçıların yapıtları, yandaki sınıflarda ise Sanâyi-i Nefise'nin öğrencilerinin işleri ve zevk için resim yapanların çalışmaları izleyicilerle buluşur (Paşalıoğlu, 1996, s. 30).

1916 yılı ilkbaharındaki ilk sergiye, 49 sanatçı katılır (Şerifoğlu, 2003, s. 24). Bu sergide gayrimüslim sanatçılar arasında, Dimitrios Trifidis (Dimitraki Trifidi Efendi)¹³³ (Resim 13), Matmazel M., Haroutioun Adjémian (Resim 115), Matmazel Eleni İliadis¹³⁴, Madam Sofi, Matmazel Mari, Matmazel Mari Kıbrızlıyan, Mösyö Arslanyan (Resim 72-73), Rupen (Robin) Seropyan Efendi (Resim 71), Samson Efendi Arzuruni, Tomas Efendi Baldazar, Vahan Adamyan Efendi ve Zare Kalfayan Efendi gibi gayrimüslim sanatçılar (Şerifoğlu, 2003, s. 25), manzara, portre, natürmort, kent tasvirleri ve janr temalı resimleriyle yer alırlar. Serginin Osmanlı modern sanatındaki öne çıkan noktalarından biri, olasılıkla tüm etnik unsurlarının katılması durumudur. Örneğin, daha önceki sergilerde gördüğümüz Müslüman-Türk, Rum, Ermeni, Levanten sanatçılarının yanına Yahudi milletinden de Samson Efendi Arzuruni'nin katıldığı görülmektedir. Ayrıca sergide yer alan İbrahim Fehiman (Feyhaman Duran), Çallı

¹³³ Dimitraki Trifidi Efendi ya da orijinal adıyla Dimitrios Trifidis (1879-1954), bu sergiye *İki Çocuk* adını verdiği yağlıboya bir resimle katılmıştır (Şerifoğlu, 2003, s. 25), Trifidis'in ayrıca İstanbul'a gelen marinist ressam Ayvazovski'nin deniz temalı resimlerinden de etkilendiği bilinmektedir (Saris, 2010, s. 322).

¹³⁴ Rum ressam Matmazel Eleni İliadis hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tongo, G. (Haziran 2016). Tarih ve Hafıza Arasında: Geç Osmanlı Dönemi İstanbul'unda Bir Ressam; Eleni İliadis, *Toplumsal Tarih*, 272, 57-63.

İbrahim Bey ve Eleni İliadis 1916 yılında verilen Sanâyi-i Nefise madalyası ile ödüllendirilirler.¹³⁵

Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi'nin ikincisi, Haziran 1917'de düzenlenir ve sergiye 37 sanatçı 159 yapıtıyla katılır (Şerifoğlu, 2003, s. 26). Bu sergideki gayrimüslim sanatçılardan (Viçen) Arslanyan Efendi, *Ayasofya Cami kapılarından biri* (Resim 73), *Sultan Selim Türbesi'ne Girilecek kapı*, *Rüstem Paşa Cami karşısı*, *Rüstem Paşa Cami maksuresi* ve 14 adet yağlıboya tabloyla öne çıkar. Sergiye Galatasaray Lisesi hocalarından Arslanyan dışında, Aram Bakkalyan Efendi (Resim 83), Norman Frenkian Efendi (Resim 90), Kalfayan Efendi, M. Arakelyan, Matmazel Eleni İliadis, Matmazel Pezas ve Matmazel Yanakopulo da bulunur (Şerifoğlu, 2003, s. 27). İkinci sergide oryantalist ve izlenimci tarzda çalışmalar ağırlık taşır. Bu tarzların öne çıkmasında Avrupa'da sanat eğitimi alıp, Osmanlı'ya dönen sanatçıların etkisi vardır.

Birinci Dünya Savaşı'nın son iki senesine girildiğinde ise, savaş resimleri teması etrafında birleşilmesi ve Şişli Atölyesi içerisinde üreten sanatçılar arasında gayrimüslim sanatçı bulunmamasından dolayı 1917-1918 yıllarında herhangi bir gayrimüslim sanatçıya bu sergilerde rastlanılmaz. Savaş sonrası da durum farksız olup, 1919 yılında organize edilen "İlk Türk Ressamları Sergisi" kapsamındaki sergilerde bir ad tespit edilmemiştir.

1920 yılının Ağustos başında düzenlenen, ikinci Türk Ressamları sergisi, ilkinde olduğu gibi Şehzade Abdülmecid Efendi'nin himayesinde açılır (Şerifoğlu, 2003, s. 32). Bu sergide saptanan tek gayrimüslim sanatçı ise Arslanyan Efendi'dir. Arslanyan'ın sergiye, *Rüstem Paşa Cami'nde Mihrap*, *Rüstem Paşa Cami'nde maksure*, *Rüstem Paşa Cami'nde kapı*, *Ayasofya'da kapı* (Resim 73), *Tahtakale'de han*, *Tahtakale'de sokak*, *Zindankapısı'nda şadırvan*, *Zindankapısı'nda sokak*, *Kınalı'da iskele* ve *Kınalıada mezarından* adlı yapıtlarıyla katıldığı bilinmektedir. 1921 yılında düzenlenen Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi'ne Rum kökenli Osmanlı ressamı Harilaous Efendi, kadın konulu üretimleriyle, Ermeni kökenli Osmanlı ressamı Viçen Arslanyan Efendi ise, tarihi Yarımada'daki cami, sokak ve çeşme resimleriyle dâhil olurlar. 1922'deki Dördüncü Galatasaray Sergisi'ne de Arslanyan Efendi ve Harilaous Efendi benzer

¹³⁵ Osmanlı Resim Sergisi Sanayi-i Nefise madalyası. (11 Şevval 1334- 11 Ağustos 1916). (Dosya No:İ. DUİT). BOA, Ankara.

konudaki işleriyle bulunurlar (Kürkman, 2004, s. 74). 1923, 1924 ve 1925 yıllarında düzenlenen ‘Galatasaray Sergileri’ başlığı altındaki sergilerde gayrimüslim sanatçılar yeniden bulunmazlar. İmparatorluktan, ulus devlete geçişin ilk yıllarından sonra, 1926 yılındaki 8. Galatasaray Sergisi’nde ve 1927’de düzenlenen 11. Galatasaray Sergisinde ise hem resim bölümünde, hem de heykel bölümünde, gayrimüslim sanatçılar tekrar görünür olurlar.¹³⁶ Bu sanatçılardan Harilaous Efendi on sekiz adet resim çalışmasıyla, Madam Mari¹³⁷ ise iki adet büst, iki adet etüt ve bir adet kitap istinsahı ile katılmıştır. 1927’deki 11. Galatasaray Sergisi ayrıca ilk modern desenlerin sergilenme tarihi olarak da önem taşımaktadır (Germaner, 2008, s. 3).

1928’deki 12. Galatasaray Resim Sergisi’ne, Arslanyan Efendi ve Harilaos Efendi birer adet resimlerini, Madam Mari de bir heykelini sergide teşhir eder. 1929’daki 13. Galatasaray Sergisi’nde, Arslanyan Efendi dışında Herante Boshnakian üç adet natürmort çalışmasıyla farklılık katarken, 1931 yılındaki 15. Galatasaray Sergisi’nde Arslanyan Efendi ile Harilaos Efendi dışında azınlık sanatçıları arasında bir katılım olmamıştır. Bir sonraki yıl on altıncısı düzenlenen sergide yalnızca Harilaos Efendi portre çalışmalarıyla, 1933’te ise Arslanyan Efendi ve Mayda H. manzara resimleri ile katılımlarını sürdürmüşlerdir. 1935 yılına gelindiğinde ise, Harilaos Ksantopulos (Resim 25) adı ön planda olacaktır. 1936 ve 1937 yıllarında da azınlık sanatçıları tek başına temsil eden Ksantopulos ile Galatasaray Sergileri’ne son kez bir gayrimüslim sanatçı katılımı olur (Şerifoğlu, 2003, s. 80-83). Galatasaray Sergileri 1951 yılına kadar sürekliliğini korumuş, Geç Osmanlı Dönemi ile Genç Türkiye Cumhuriyeti sanatına önemli katkılar sunan bir sergi olarak modern Türkiye sanat tarihine önemli katkılar da bulunarak yerini, bir diğer uzun soluklu sergi olan, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne bırakmıştır.

¹³⁶ Galatasaray Sergileri’nin isim tartışmasına Yasa-Yaman (2012a, s. 141), şöyle açıklık getirir: “1916-1918 arasındaki sergiler Galatasaraylılar Yurdu’nda düzenlendiği için bu adla, 1919’dan başlayarak Galatasaray Lisesi’nde düzenlendiği için ise Galatasaray Sergileri adıyla anıldığı” belirtilmiştir. Öte yandan, 1928’den sonra Galatasaray Sergileri için gelişen yeni resmî adlandırma ise bu ayrımı ortadan kaldırarak serginin ilk başlama tarihinden (1916) itibaren sergileri tanımlamaya başlamıştır.

¹³⁷ 1927’deki bu sergiye resim, kitap yazması ve heykel işleriyle katılan Madam Mari’nin, Mari Bahar olduğu düşünülmektedir. Çünkü Cumhuriyet’in ilk yıllarında heykel alanında işler üreten Mari Gerekezyan 1913 doğumlu, diğer bir Mari isimli sanatçı, Mari Kaloyan Ertoran ise 1914 doğumludur. Bu bakımdan Mari Bahar’ın Madam sanıyla tanımlanması da o yıllarda 13 yaşındaki Gerekezyan ve 14 yaşındaki Kaloyan Ertoran’ın olmadığı savını güçlendirmektedir.

3. BÖLÜM: CUMHURİYET MODERNLEŞMESİ VE MİLLÎ SANAT

1919-1923 yılları arasında Anadolu’da, Türklerle Yunanlar ‘millî bir dava’ olarak nitelendirdikleri bir savaşa girişir (Millas, 2014, s. 12), Mustafa Kemal Atatürk (Resim 96) komutasındaki Türk ordusu, Ulusal Kurtuluş Savaşı vererek kazanan taraf olur. Bu savaşla birlikte Osmanlı İmparatorluğu (1299-1922) sona ererek, karşılaşılan kimlik buhranı Osmanlılıktan, Türklüğe doğru geçen bir millî dönemle çözümlenir (Timur, 1991, s. 7). Yeni kurulacak devlet kozmopolit bir İslâm İmparatorluğu yerine laik ve millî bir temel taşıyarak, Atatürk tarafından yenileşme, çağdaş uygarlıklar düzeyine erişme ve Batılılaşma terimleriyle özetlenerek tesis edilir (İnalçık, 2011, s. 359).

Birinci Dünya Savaşı sonrasını oluşturan Mütareke Dönemi’nin (1918-1922) içerisindeki Millî Mücadele zamanları, Müslüman-Türk halkın yoksulluk içinde olduğu bir döneme tanıklık eder. Bazı gayrimüslim vatandaşların işgalci devletlerle yakınlıkları (Bali, 2014, s. 216) yüzyıllardır birlikte yaşayan milletlerin birlikte yaşama duygusunu derinden sarsan bir süreci doğurur. Osmanlı İmparatorluğu’nun gayrimüslimlere tanıdığı haklar ve işlev, Müslim-gayrimüslim karşılaşmalarına neden olan gelişmeleri beraberinde getirerek (Lewis, 2008, s. 483), gayrimüslimlerin Müslüman-Türk ekonomik yapısındaki üstünlüklerini iyice sorun hâline dönüştürür. Ticarete Müslüman-Türk unsurun canlanması için çeşitli çabalar sarf edilir (Bali, 2010, s. 200). Örneğin, Gazi Mustafa Kemal Paşa tarafından 16 Mart 1923 günü Adana Türk Ocağı Esnaf Cemiyeti’nde bu konuyla ilgili bir konuşma yapılır:

“Bir millet sanata (zanaat) önem vermedikçe büyük bir felaketle karşı karşıyadır... Yalnız gördüklerimizle yetinmeyelim. Bu görgü bugün için kâfi değildir. Babalarımız, babalarımızın babaları sanatla (zanaat), millete yaşam ve mutluluk verecek alanlara gerektiği kadar ilgilenememişler...” (Elibal, 1973, s. 50).

Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sonrasında oluşan yeni düzende Atatürk, bu söyleviyle esnaf örgütlerine iş alanlarında daha etkin olmayı salık verir. Tüm bu savaşların içerisinde Çanakkale Muharebeleri gibi Müslim-gayrimüslim ayırt etmeden ortak şekilde mücadele edilen savaşlar olsa da, toplum ayrışır ve Mütareke Dönemi’nde başta Rum ve Ermeni kökenli Osmanlılar

olmak üzere ciddi bir göç hareketi yaşanır. Sanat-siyaset diyalektiği doğrultusunda pek çok sanatçı da dünyanın farklı yerlerine gitmeyi tercih eder. Bu dönemde ayrılan sanatçılardan, Mendis Bostanzoglou Romanya'ya, Diamantis Diamantopoulos (Resim 25), Foikon Dimitriadis, Frosso Efthymiadi-Menegaki (Resim 52), Georgios Geyvelis, Sevo Hazaraki, Menelaos Hazarakis, Eleni Pangalu, Elpis Papavasiliou, Yannis Pappas (Resim 51), Giannis Sergouloupoulos, Elli Sikiaridou, Puzant Godjamanian (Resim 92), Yeremia Narekian, Levon Tutundjian Yunanistan'a, Marios Prassinis (Resim 39), Zareh Kalfayan Fransa'ya, Horen Der Harutyunyan ABD'ye, Aşod Zorian Avusturya'ya ve Şuşan Solakyan-Terziyan Mısır'a yerleşirler (Saris, 2010, s. 74-274; Kürkman, 2004, s. 434-897).

Bu göçlerin nedeninde savaşların getirdiği yoğun sıkıntılar olduğu kadar, Scognamillo'nun (1990, s. 71) ifade ettiği gibi “*Kapitülasyonların gayrimüslimler içinde mutlu olanların yararına çalışması*” durumu da etkili olur. Ancak, Osmanlı sonrasında yepyeni bir sayfa açma niyetindeki genç Cumhuriyet taraftarları ve yurttaşları sanat alanında, önemli bir boşluğu yaşayacak, ilerleyen yıllarda bunun için çözümler üretmeye başlayacaktır.

Öte yandan, Mondros Ateşkes Antlaşması'ndan (30 Ekim 1918) Mudanya Ateşkes Antlaşması'na (11 Ekim 1922) gelinen süreçten sonra, Lozan Konferansı'nın (30 Ocak 1923) kararlarının yürürlüğe koyacağı iki yeni homojen devletin de tohumları ekilir. Türkiye ile Yunanistan arasında imzalanan Nüfus Mübadelesi ile “Türkiye’de bulunan Rum-Ortodoks dininden Türk uyruğundakilerle, Yunanistan topraklarında yerleşmiş Müslümanlar, 1 Mayıs 1923” tarihinden başlayarak mübadele kapsamına alınır. Lozan’ın İkinci Antlaşması resmîleşerek, 1.300.000 Türk uyruklu Yunan ile 500.000 Yunan uyruklu Türk’ün yer değiştirilmesi gerçekleşir (Langlois, 2000, s. 115-116). Mübadelede, 30 Ekim 1918 tarihinden önce İstanbul’da *établis* (yerleşmiş) olan Rumlar ve Batı Trakya’da ikamet eden Müslümanlar (Türkler) dışarıda tutularak uygulama başlatılır (Sander, 1998, s. 85). İstanbul ve Batı Trakya haricinde, büyük bir değişimin yaşandığı Nüfus Mübadelesi, planlamacılarının öngördüklerinin aksine, yüzyıllardır oturdukları yerlerden koparılan insanların din ve ırk olarak aynı oldukları insan topluluklarının yanında yabancı hissetmelerine neden olur (C. Şişman, 2016, s. 329). Bunun yanında, Mübadiller, Yunanistan ekonomisini hızlandırırken, Türkiye için tam

tersi bir durumla karşılaşılır.¹³⁸ Anadolu'daki Türk üreticiler ile ürünlerini sattıkları yabancı tüccarlar arasında bağlantı kuran Rum, Ermeni ve Levanten tüccarların Türkiye'den göç etmesi neticesinde, birçok ürünün ihraç edilmesinde sorunlar yaşanmaya başlanır¹³⁹ (Koçoğlu, 2004, s. 224). Anadolu'daki bu durum İstanbul'da kalan 120.000'e yakın Rum'un (Plaggenborg, 2015, s. 102) varlığı nedeniyle soruna dönüşmez. Hatta bunun için önlem alınarak, İstanbul'da yaşayan azınlıklar, gözetilmeye ve yapılacak her türlü nüfus değişiminde İstanbulluların dışarıda tutulması politikasına neden olur (Kaynar, 2012, s. 267). İstanbul'un bu özel hâli ticaretin, sanatın ve sanayinin eskisi kadar olmasa da gayrimüslim seçkin azınlığın elinde kalmasını bir süre daha teyit eder.

3.1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1938)

29 Ekim 1923 günü Büyük Millet Meclisi toplantısı sonrasında “*Yaşasın Cumhuriyet*” alkışlarıyla Türkiye Cumhuriyeti kurulur, bu yeni genç ülkenin ilk Cumhurbaşkanı çağdaş ve ilerici lider Gazi Mustafa Kemal Paşa olur (Atatürk, 2000, s. 271). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra, yüzyıllardır Müslümanlık içerisinde değerlendirilen Türkler üst kimlik olarak *Türklük*'ün belirlenmesiyle ön plana yükselir. Osmanlı'nın önce Millet Sistemi ardından çeşitli fermanlar ve kanunlarla önemli kazanımlar elde etmelerini sağladıkları gayrimüslimlerde ise, yeni duruma uyum sağlamakta güçlük çektikleri gözlemlenir. Lozan Antlaşmasıyla birlikte, üç temel gayrimüslim millet olan Rum, Ermeni ve Yahudilere azınlık statüsü verilir ve *Türklük* dışında sayılan kültürlerin birleştirilmesi hedefini, ulusallaşma idealiyle koşut olarak yürütülmesi politikası benimsenir.

¹³⁸ Afyonkarahisar milletvekili Mehmet Şükrü Koç (1887-1938) azınlıkların Türkiye'de ikametine şiddetle karşı çıkarak tek çare olarak mübadeleyi şöyle önermiştir: “*O insanlar, o hainler ki, bu memlekette müreffeh yaşıyorlardı. Sanat ellerinde, ticaret ellerinde, servet ellerinde askere gitmezler*” (Okutan, 2004, s. 69-70).

¹³⁹ Siyasetçi Ahmet Hamdi Başar (1897-1971) Türk tüccarının örgütlenme sıkıntısını şu sözlerle dile getirmiştir: “Bizim Avrupa ile Amerika ile ticari ilişkiler kurmuş tüccarımız arasında, aracı kullanmadan iş yapanların olduğunu anımsamıyorum. Mutlaka Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Levantenler arada vasıta olurlardı” (A. Yüksel, 1983, s. 2492).

Dönemin önde gelen figürlerinden sosyolog Ziya Gökalp (1876-1924) tarafından *Türkçülüğün Esasları*¹⁴⁰ adlı kitabında, ulusçu idealin olumlu yönleri tanımlanır. Cumhuriyet'in öncülü olan Osmanlı'nın ve Osmanlıcılık ideolojisinin eksikleri ifade edilir ve İmparatorluk içerisindeki bütün yurttaşları, tek bir millet saymanın yanlış olduğu belirtilir. Yanlışlığın çıkış noktasını ise, karma milletler topluluğunun içinde ayrı kültürleri olan birçok milletin olduğu anımsatılarak yinelenir. Gökalp'e göre, ulus tanımında “soy, etnik, coğrafya ve politik görüş önemli değildir. Ulus, dilce, dince, ahlakça ve güzellik bakımından birlikte olan, bir diğer deyişle benzer görgüye sahip bireylerden oluşmuş bir topluluk” olmalıdır der ve şöyle ekler:

“Hayvanlarda ırkın, örneğin bir atın ırkının çok önemi vardır. İnsanlarda ise, ırkın nitelikli olmaya hiçbir etkisi olmadığı için, soy kütüğü aramak doğru bir bakış açısı değildir. Ancak bunun karşısı bir görüşe sahip olursak, ülkemizdeki aydınların ve düşünürlerin pek çoğunu feda etmek gerekecektir. Bu durum yanlış olacağından, Türküm diyen her bireyi Türk tanımaktan, yalnız Türklüğe vefasızlık gösterenler varsa onları dışlamaktan başka çare yoktur” (Gökalp, 1972, s. 22-23).

Gökalp'in bu kapsayıcı görüşlerine karşın, Türklerin ve azınlıkların yaşadıkları acıların taze oluşu ve geçmişe sünger çekmeyi yeğlememesi gibi nedenlerden dolayı, ulusçuluk adı altında ayrıştırıcı bir dili olan çeşitli politikalar üretilmeye devam edilir. Özellikle azınlıkların, Osmanlı'nın çöküş döneminde, Avrupa ticari sermayelerinin Osmanlı ekonomisine girdiklerinde ve kapitülasyonların gölgesinde daha da güç kazanmasına etki eden bir siyasetin izlenmesinde¹⁴¹ yarar sağladığı gerçekliğinin tüm azınlıklara yüklenmesi, Kurtuluş Savaşı sonrası gücün taraf değiştirmesiyle söylemlerin şiddetini arttıracak ve dönemin önde gelen yazarlarınca tartışılacaktır. Örneğin, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazar, öğretmen ve milletvekili olmasıyla tanınan Hamdullah Suphi Tanrıöver (1885-1966), Zygmunt Bauman'ın (1925-2017) milliyetçilik konusundaki tanımını¹⁴² anımsatarak şu değerlendirmeleri yapar:

¹⁴⁰ Gökalp (1972, s. 225), Yahudi asıllı Fransız yazar Léon Cahun'un (1841-1900) *Gök Sancak* (1912) romanı ve *Türk Tarihine Giriş* adlı kitabının Türkçüler üzerinde etkili olduğundan bahsetmektedir.

¹⁴¹ Şeni ve Le Tarnec'e (2000, s. 16-17 ve 39) göre, bu problemin oluşmasının kaynağı, “Batılı bankacıların, İstanbul'da şube açmadan önce Levanten, Rum, Ermeni ve Yahudi ortak arayışına girerken Müslüman çoğunluğa gereken önemi vermemesidir.”

¹⁴² Bauman (2002, s. 193), “milliyetçiliğin kültürel seferler düzenlenmesini olanaklı kıldığını ve azınlıkların yaşam tarzlarını değiştirmeye, onları döndürmeye, onları hâkim ulusun kültürüne entegre olmaya davet ettiğini” belirtmektedir.

“Başka ülkelerde, başka azınlıkların yaptığını kabul ediniz. Fransa’da yaşayan Musevi nasıl Fransız gibi başka okuldan vazgeçmişse, nasıl başka dil konuşmuyorsa, nasıl Fransa’yı benimsemişse, okullarınızı kapatınız, Ermeniliği terk ediniz, Türk kültürünü kabul ediniz. Ondan sonra size Türk deriz. Ancak siz dil ayrılığı, okul ayrılığı, Devlet ayrılığı güdünüz. Ondan sonra bana deyiniz ki, “bizi Türk kabul et”. Eğer böyle muhalif iseniz, elimden bir şey gelmez”(Bali, 2010, s. 104).

Tanrıöver’in bu sözlerine, Cumhuriyet’in ilk yıllarının, siyasal ve kültürel yaşamında öne çıkan bir diğer isim, Mahmut Esat Bozkurt (1892-1943) da, 1928 tarihli *Türk Yurdu*’nda, Türk ulusuna yaşam veren unsurları “*tarih birliği, dil birliği ve kültür birliği*” olarak belirterek katılır. Aynı biçimde Şevket Süreyya Aydemir (1897-1976) de ulusu “*tarih, dil, gelenek ve diğer kültürel değerler meydana getirir*” diyerek (Okutan, 2004, s. 81) azınlıkların *Türklük* bilincine bir an önce sahip olmalarının gerekliliğine işaret eder. Cumhuriyetin, yurttaş yaratma heyecanı ve acelesi içinde olan Cumhuriyet rejimi, azınlıklardan kendi kültürlerini unutup Türk kültürüne çabuk bir şekilde uyum sağlamalarını umar. Buna karşın etki-tepki ilkesi gereğince, azınlıklar Türkçeye, Türk kültürüne ve yeni ideallerine uyum sağlamakta pek istekli davranışlar sergilemezler. Bali’nin (2010, s. 546) tanımlamasıyla “*bir ulus devlet içinde ulus devletin tanımına karşıt bir şekilde, Osmanlı İmparatorluğu’nun millet düzenini*” devam ettirmek isterler. Türklerin azınlıklardan beklentileri arasında en çok da İstanbul’daki azınlıklarca uzun yıllar “pek gerekli görülmeyen” Türkçeyi yalnızca resmî dil olarak kabul etmekten ziyade kullanılan ve ortak iletişim kurulan bir dil olarak sahiplenmeleridir.

Bu beklenti ilk olarak toplumun tüm öğelerini buluşturan toplu taşıma araçlarında yaşanır. Özellikle vapur ve tramvaylarda Türkler; Rum, Ermeni ya da Yahudi asıllı yurttaşları Türkçe konuşmaları konusunda uyarmaya başlar (Kaynar, 2012, s. 280). Ulus devletin kurulmasına karşın, Bank-ı Osmanî-i Şâhâne, Şirket-i Hayriye ve Atlı Şimendifer (tramvay) gibi finans ve ulaşım işletmelerinin neredeyse tamamının Avrupalılarla birlikte azınlıkların yönetiminde olması da bu tepkiyi alevlendirir.¹⁴³ Eski

¹⁴³ Avrupa Devletleri, 1881 yılında alacaklı olduğu Osmanlı’nın borçlarını ödemesi için bir program oluşturarak Düyûn-ı Umûmiye’yi (Genel Borçlar) kurmuşlardır. Bu ödeme programında, Osmanlı’nın gümrük gelirleri başta olmak üzere, gelirlerinden ayrılacak miktarlara el koyularak, borçların sıfırlanması amaçlanmıştır. Ancak, bunun sonucunda Avrupalılarla birlikte Osmanlı’da seçtikleri yerel ortakları olan bazı gayrimüslim ailelerin, banka, tren yolları, maden işletmeleri ve ticarette etkinliklerinin artmasıyla karşılaşmıştır (Langlois, 2000, s. 37). Bu borçlar Osmanlı sonrasında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti

bir İstanbullu olan Vedii İlmen, ada vapurunda yaşadığı bir anısında Türklerden “soyutlaşmış” azınlıklara şöyle değinerek, anısını paylaşır:

“Gayrimüslimlerin tutumu aşırı şımarık bir davranıştı. Bir kere Türkçe konuşmasını bilmiyorlardı ve öğrenmek de istemiyorlardı. Bağıra bağıra kendi dillerini konuşuyorlardı. Bu bana, hep bir gövde gösterisi yapıyorlar gibi geliyordu. Yazın Ada vapurunda Rumların bağıra çağıra davranışları göze batıyordu, gene Büyükada’da, Yorgoli (Yörük Ali) Plajı’nda, çalınan Tino Rossi’nin *Down Mexico Way* şarkısı, Musevilerin, yüksek sesle Fransızca konuşma ve şakalaşmalarına karışıyordu. Kendilerini bu memlekete bağlı saymıyorlardı. Türkiye’nin durumuyla hiç ilgileri yoktu, kapalı toplumlar olarak, günü gününe iğreti bir şekilde yaşıyorlardı. Çok para kazanıyor ve gösterişli bir şekilde tüketiyorlardı. Memleketin yokluk ve sıkıntıları içinde yaşayan bizleri, bütün bunlar çok rencide ediyordu” (Bali, 2010, s. 549-550).

Osmanlı içerisinde sorunları, istekleri ve görüşleri görmezden gelinen Türklerin, yeni kurulan Cumhuriyet’le birlikte geçmişten kalan sıkıntıları ifade etme olanağı bulması, eski defterlerin açılmasına neden olur.

Öte yandan, İzmir İktisat Kongresi’nden (17 Şubat-4 Mart 1923) beri, azınlıkların ve yabancıların ekonomideki hâkim unsur olma durumu sorunsallaşır. Cumhuriyet’in kurulmasından sonra bu duruma çözüm üretilerek, İstanbul’daki yabancı şirketlerden, çalıştırdıkları yabancı uyrukluların ve azınlıkların sayısını azaltmak ve yazışmaların Türkçe yapılması talep edilir (Kaynar, 2012, s. 273). Bu geçici çözüm ise, özeldeki bir problemin genele yansmasıyla sonuçlanarak, 1933’te Vagon-Li Olayı’nın yaşanmasına zemin hazırlar. Olaya sahne olan Vagon-Li Yataklı Vagonlar Kumpanyası (Compagnie Internationale des Wagons-Lits) adlı şirket, 1872 yılında Belçikalı Georges Nagelmackers (1845-1905) tarafından kurulan uluslararası ölçekte ortaklıkları olan bir girişimdir.¹⁴⁴ İstanbul’da da ofisi bulunan bu şirket, dönemin uluslararası dili Fransızca’yı şirketin dili olarak tayin eder ve İstanbul müdürü olarak İtalyan Gaetan Jannoni’yi görevlendirir. Belçikalı eski müdür Boel’e göre Jannoni şirket politikalarını yönetmede daha katı bir tutum sergiler ve çalışanlardan Naci Bey’in Türkçe

ekonomisini de etkilemiş ve 1954 yılına kadar ödenmesine neden olmuştur. Antrparantez olarak Düyûn-ı Umûmiye idaresinin kullanımı için Alexandre Vallauray tarafından Cağaloğlu’nda 1897-1899 yılları arasında eklektik bir tarzda Düyûn-ı Umûmiye binası yapılmıştır (Z. Sönmez, 2006, s. 265).

¹⁴⁴ Anonim. (t.y.). *The History of CIWL (Compagnie Internationale des Wagons-Lits)*. Erişim: 17 Kasım 2017, <http://www.wagons-lits-diffusion.com/en/pages/la-compagnie-des-wagons-lits-and-the-orient-express-since-1883.html>

konuştuğunu duyması üzerine uyarması beklemediği bir tepkiyi almasına neden olur.¹⁴⁵ Naci Bey, Jannoni'ye “*Ben Türküm! Memleketimde resmî dil Türkçedir. Hatta siz bile Türkçe öğrenmelisiniz*” şeklinde yanıt verir. Jannoni de karşılık olarak Naci Bey'i işten çıkarır ve bu olay toplumsal bir infiale dönüşür. 1933 yılının Şubat ayında yaşanan müdür-çalışan arasındaki tartışma, yeni bir “Vatandaş Türkçe Konuş!”¹⁴⁶ kampanyasının başlamasına neden olur. Vagon-Li Olayı sonrasında *Birlik* gazetesi yazarlarınca, azınlık ve yabancı düşmanlığını körükleyen yazılar yayımlanmaya başlanır. Bankalarda ve şirketlerde çalışanlar “Türk”, “yabancı” ve “gayri Türk” olarak sınıflandırılıp, aldıkları maaşlara ve her sınıfta çalışan toplam memur sayısına göre dökümleri yapılır (Bali, 2010, s. 167-168). Vagon-Li Olayı'nın yanına, Weimar Cumhuriyeti'nden (1918-1933) sonra gelen Nazi Almanyası'nın (1933-1945) kendi içerisinde ‘ayrı’ olan öteki etnik grupları ‘sorun’ olarak kabul eden politikasından etkilenmeler de eklenir. Böylelikle Birinci Dünya Savaşı sonrası oluşan atmosferin milliyetçiliği coşturmasıyla yöneten ve yönetilen arasında uyum zorunluluğu kaçınılmaz bir hâl alır. Türkiye'ye dışarıdan gelen “*kendi ulusunu diğer bütün uluslardan üstün tutan bir özelliği*” gösterme (Buhr ve Kosing, 1978, s. 176-177) eğilimi oluşur, *Türklük* yüceltilir ve Millî Mücadele yıllarında yeterince destek vermeyen ve ekonomik seviyelerini savaş ortamında arttıran azınlıklar tekrar gündeme gelir. Azınlıklardan bu dönemde en çok göze batan topluluk ise Yahudiler olur. Zira Nazi Almanyası'nın Yahudi karşıtı söylemleri Türkiye'ye de yansır¹⁴⁷ ve 1934'te Trakya'da iskân eden Yahudilerin başta İstanbul olmak üzere farklı kentlere dağılmalarıyla sonuçlanır (Demirel, 2010, s. 87).

Diğer taraftan, Nazi rejiminin olumsuz etkileri onuncu yılını henüz kutlayan Türkiye'ye Almanyadaki bilim çevrelerinden gelen bir haberle olumlu yöne doğru değişir. Zira Yahudi Sağlık Örgütü'nün (OSE) fahri başkanlığını yapan Albert Einstein (1879-1955) Almanyada çalışan 40 profesör ve doktorun Türkiye'de çalışmak istediklerine dair

¹⁴⁵ Özsoy, İ. (Mart 2015). *Cumhuriyetin İlk Öğrenci Eylemi: Wagon Lits Protestosu*, Erişim: 15 Kasım 2017, <https://www.evrensel.net/haber/106351/cumhuriyetin-ilk-ogrenci-eylemi-wagon-lits-protestosu>

¹⁴⁶ d Grubu kurucularından ressam, yazar ve müzeci Elif Naci (1898-1987) de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne karşı bir eleştiri yazısı kaleme alırken, cümlesini dönemin popüler söylemi olan *Vatandaş Türkçe Konuş!* ile sonlandırmıştır (Pelvanoğlu, 2017, s. 249).

¹⁴⁷ Avner Levi de *Trakya Olayları ve Alınamayan Ders* başlıklı makalesinde konu ile ilgili “1934 Trakya Olayları'nın kaynağını Nazi Almanyası'nda buluyoruz” tanımlamasında bulunarak, Nazizmin Türkiye'deki ve Trakya Olayları'ndaki etkisinden söz etmiştir (Levi'den Aktaran: Demirel, 2010, s. 87).

mektubu 1933 yılında Atatürk'e iletir.¹⁴⁸ Atatürk'ün girişimleriyle, Nazilerden kaçan bu kişilere 23 kişi daha eklenir ve toplam 63 Yahudi, komünist, muhalif araştırmacı ve bilim insanı Türkiye'ye davet edilir. Bu âni girişim, Türkiye'nin akademik öğretim düzeyini önemli derecede yükselterek Türk öğrenciler üzerinde beyin açıcı bir gelişmeyi beraberinde getirir. Darülfünun'un İstanbul Üniversitesi adıyla 1933'te tekrar kurulması da bu gelişmeleri tamamlayıcı özellik gösterir (Zürcher, 2013, s. 268). Tıp'ta İstanbul (46), Ankara (8), Doğa Bilimleri'nde (Fizik, Kimya, Biyoloji) İstanbul (21) Ankara (4), İnsan ve Toplum Bilimleri'nde İstanbul (21), Ankara (8), Hukuk'ta İstanbul (10) ve Sanat alanında İstanbul (5), Ankara (21) Alman profesörün Türkiye'ye göçüyle Türk eğitim reformunun önemli bir halkası tamamlanır (Widmann'dan Aktaran: Tachau, 2002, s. 240). Alman profesörlerin yanına ilerleyen yıllarda Avusturyalı ve İsviçreli bilim insanları, mimarları ve sanatçıları da eklenir ve toplamda 200'ü aşkın (Yavuz, 2009, s. 702) yetkin kişi Türkiye'yi yeni bilimsel gelişmelerle zenginleştirir.

Nazi rejiminin baskılarından kaçan bu Alman aydınların Türk bilim dünyasına önemli katkıları olur. Örneğin, Ankara Siyasal Bilgiler Okulu'na Ernst Reuter,¹⁴⁹ Şehircilik Enstitüsünü getirirken, bestekâr Paul Hindemith tarafından *Türk Musiki Yaşamının Gelişmesi İçin Öneriler* (Vorschläge für den Aufbau des Türkischen Musiklebens) adlı bir yazı kaleme alır,¹⁵⁰ tiyatro yönetmeni Carl Ebert ise, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın tiyatro ve opera bölümlerini kurmakla görevlendirilir. Ayrıca, diğer profesörler ise Sümeroloji, Hititoloji, Sinoloji, Macarca kürsüsü ve Batı Dilleri ve Edebiyatı'nı kurar, mevcut olan bölümleri ise çağın koşullarına uygun hâle getirirler (Tachau, 2002, s. 43-45). Eğitimin devlet kontrolü altına alınması kanunu olan Tevhid-i Tedrisat ile birkaç sivil ve askerî okul dışında nitelikli eğitim veremeyen Türk okullarının önü açılır. Bu reform hareketi, Cumhuriyet'in laik ve ilerici kazanımlarının üniversitelerde izlenen programla birlikte özümsemesini sağlar, bilimsel bir temele oturur. Baskı altındaki bilim insanlarına açılan kapı, Türk sanat dünyasını da canlandırır. Özellikle yeni ülkenin yeni başkenti Ankara'nın heykel, mimarlık ve

¹⁴⁸ Einstein'dan gelen mektup. (14 Kasım 1933). (Dosya No: 30-10-0-0). BCA, Ankara.

¹⁴⁹ Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin önde gelen akademisyenlerinden Prof. Dr. Fehmi Yavuz (1912-1991), Reuter'i şöyle tanımlar: "*Siyasetçi Reuter Almanların, bilim insanı Reuter ise Türklerindir.*" Erişim: 15 Kasım 2017, <http://portreler.fisek.org.tr/koca-turk-ernst-reuter/>

¹⁵⁰ Çelikbudak, H. (2015). *Genç Cumhuriyet'in Müzik Devrimi - Paul Hindemith'in Anısına*. Erişim: 1 Kasım 2017, <http://www.eurovizyon.co.uk/genc-cumhuriyetin-muzik-devrimi-paul-hindemithin-anisina-makale,7435.html>

resimdeki yetkin kişi eksikliği Alman, Avusturyalı, İsviçreli ve Fransız uzmanlarca doldurulur.

3.1.1. Millî Sanat ve Yabancı Sanat Eğitimcileri

Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar neredeyse Rum, Ermeni, Levanten ve yabancı uyruklu sanatçı ve mimarlar tarafından yönlendirilen sanat ve mimarlık ortamı, Kurtuluş Savaşı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla Türk-Müslüman sanatçı ve mimarların sayıca çokluk teşkil ettiği bir ortama dönüşür. Ancak bu çokluğu oluşturan grup, yurt dışından gelen 1914 Kuşağı, yurt içinde Batı tarzı eğitim gören asker ressamı ve I. Ulusal Mimarlık¹⁵¹ akımının çıkardığı birkaç mimardan başkası olmaz, toplumun geneline yayılmaz. Toplumun, ileri, çağdaş ve akılcı bir ideali paylaşmasını isteyen Atatürk, bu eksikliği fark eder ve Anadolu gezisine çıktığı sırada, Sivas'tan, Erzurum'a doğru giderken I. Osman'ın (1258-1326) büstünü görmesiyle, güzel sanatlar konusunu ele almayı kararlaştırır; Türklerin de sanata ilgi göstermesi gerekliliğine dair bir açıklama yapar. Atatürk, Kütahya milletvekili Naşit Hakkı Uluğ (1902-1977) tarafından not alınan değerlendirmelerinde şu sözlerle halka seslenir:

“İnsanlar gelişmiş olmak için bazı şeylere gereksinim duyar. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki bilimin gerektirdiklerini yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin ilerlemeye yolu yoktur. Hâlbuki bizim milletimiz, nitelik olarak uygardır; ileri olmaya değerdir ve olacaktır” (Elibal, 1973, s. 42).

Atatürk'ün, Türk halkının bakış açısını güzel sanatlardaki gelişmelere çevirmeye ve ilgi göstermesi gerekliliğine yönelik bu söylevi, Ziya Gökalp'in, *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabına da konu olur. Gökalp bu ilgisizliğin kaynağını, “*Tanzimat döneminden başlayarak millî ekonomiye önem verilmeyerek, Adam Smith'in Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler*” görüşünün Osmanlı tarafından paylaşılması nedeniyle yaşandığını belirterek, gayrimüslim yoğunluklu sanat ortamının yanına Türklerin de dâhil olacağı yeni bir dönemin başlayacağını anlatır. Gökalp (1972, s. 147) sözlerine, Türkçülük

¹⁵¹ M. Sözen'e (1984, s. 27) göre, “*I. Ulusal Mimarlık Akımı, Neoklasik Türk Üslubu ya da Millî Mimari Rönesansı olarak adlandırılan dönem, ağırlıklı olarak 1908 ile 1930 yılları arasında yaygın olan bir mimari üsluptur. Her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlamış bir üslup olsa da esas etkisini Türkiye döneminde göstermiştir.*”

ideolojisi ile birlikte bu geç kalınmış görevin yapılacağını, eksikliklerin giderileceğini ve Türk sanatını yeniden diriltecek hamlelerin başlayacağını da ekler. Bu gelişmelerden sonra, 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla millî sanat kavramı gündeme gelmeye başlar (Pelvanoğlu, 2017, s. 117). Ayrıca sanat eğitimi içinde millileşme ve öze dönme politikasına da özen gösterilir (Tansuğ, 2012, s. 153).

1926'da Sanâyi-i Nefise Müdürlüğü kurularak, sanatsal etkinliklerin “millî ülküye uygun olarak yürütülmesi” sağlanır. Sanatın devlet himayesi altına alınmasıyla, bir propaganda aracına dönüştürülmüş olması, estetik değerleri ideoloji ile birleştirir ve millî estetiği ortaya çıkarır (Öndin, 2011, s. 130). Bu ideoloji resmin, heykelin, fotoğrafın ve mimarinin var edilmesi konusu üzerinde durarak yeni çözümler üretmeye başlar. Bulunan ilk formül ise, güzel sanatlar alanında üretilmiş yapıtları, millî müzelerde bir araya getirip sergilemesinin yapılması ve sonra da üretim tarzlarıyla ilgili düşünsel yazılar çıkararak, kitap ve dergilerle destekleme fikridir. Bu formülün işlerlik kazanmasının hemen ardından yapılacak asıl iş ise, sanatı Türklerde yeniden ortaya çıkaracak millî sanatçıları yetiştirmek ve sürekliliğin sağlanması olacaktır (Gökalp, 1972, s. 147-148). Böylelikle, sanatsal bir tartışma alanı vaat edilir ve yıllardır eksikliği duyumsanan noktalar saptanıp çözümlemeler getirme eğilimi gösterilir.

Oysa Germaner'in (2008, s. 3) belirttiği üzere, “*Türk sanatçısının karşı çıkacağı, sanat dünyasına hükmeden salon jürileri, kalıplaşmış beğeni düzeyiyle sanat ortamını etkileyen bir burjuva sınıfı, ne de yaratıcılığı körelten bir sanat eğitimi olmaması*” durumu hissedilir. Türklerin, oturmuş bir sanat ortamına sahip olamaması durumu, sanatsal etkinliklere yabancılaşmasına, güzel sanatlar ve mimarlık alanıyla ilgilenenleri farklı kültürün öğeleri olarak tanımlanması düşüncesine yönlendirir. Örneğin, ressam ve sanat tarihçisi Celâl Esad Arseven'in (1875-1971) ve mimar Arif Hikmet Koyunoğlu'nun (1888-1982) aileleri, bu düşüncede ortak paydadır:

“Celâl Esad Arseven ailesi subay olmasını istediği hâlde 1890 yılında birçok Rum ve Ermeni arasındaki üç Türk öğrenciden biri olarak akademideki resim derslerine devam ettiğini anlatmıştır. Osmanlı canlandırmacılığına dayalı “millî üslup”a bağlı daha genç kuşaktan bir mimar olan Arif Hikmet Koyunoğlu ise, 1908'de akademiye girdiğinde, mimarlığın Türk-Müslüman aileleri arasında saygın bir meslek olmadığını, ailelerin, oğullarının Rumlar, Ermeniler, Yahudiler ve Levantenlerle ilişkilendirilen bir meslek olan ‘taş ustalığını’ seçmesini istemediklerini yazmıştır” (Bozdoğan, 2012, s. 46).

Dönemin önemli toplum bilimcilerinden Ziya Gökalp, Arseven ve Koyunoğlu gibi sanat ve mimarlık alanlarına hevesli Türk gençlerin¹⁵², artarak devam etmesi için şöyle bir duyuruda bulunur: “*Türkçülük davette bulunuyor, Türkleri yaşamın içine, doğaya ve gerçekliğe çağırıyor*” (M. Sözen, 1984, s. 27) diye sözlerini bitirerek, Türklerin hayatın içinde olması gerekliliğini yeniden anımsatmış olur.

Guillemet Akademisi’nden (1876) geriye gidemeyen modern sanatlar eğitim eksikliği ve Türklerin sanata diğer milletlere oranla ilgisizliği millî sanat ve sanatçı oluşturulması konusunda değişiklikleri meydana getirir. Gerçek sanatçı olabilmek için, güzel sanatların uluslararası sanat eğitimcilerinden estetik dersi almanın önemi vurgulanır, uluslararası alanda önde gelen sanat eğitimcilerinden alınan bu verimli derslerin özümsemesinin yararları sayılır (Gökalp, 1972, s. 149). Bu bağlamda düşünülerek, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yurt dışına gönderilen genç sanatçılar yetişip, dönerek kendilerini kabul ettirinceye kadar, yabancılardan yararlanma yolu seçilir (Berk ve Gezer, 1973, s. 47).

Yabancı sanat kadrolarından yararlanmak genç Cumhuriyet için yeni, geçmişteki Mekteb-i Osmanî, Guillemet Akademisi ve Sanâyi-i Nefîse Mektebi gibi yabancı ve gayrimüslim yoğunluklu eğitim geleneği nedeniyle bilinen bir yöntemdir. Buna karşın, bu dönemde bir fark vardır. O farkta gayrimüslim sanat hocalarının, çoğunlukla yaşamlarını Türkiye dışında sürdürmeleridir. Gayrimüslimler, sanat alanında bu dönemde de etkin, ancak devletle iş yapma ya da devlet kadrolarına girme konusunda daha tedirgindir. Bu hâletiruhiye nedeniyle gayrimüslimler, yeni resmî tanımlarıyla azınlıklar, sanatın ve mimarinin daha özel noktalarına dağılıp bireysel işlerle meşgul olmayı yeğlerler.

Örneğin Erken Cumhuriyet Dönemi’nin uygulamaları ile öne çıkan mimarları arasında, Arif Hikmet Koyunoğlu, Aram Hancıyan, Denari, Ekrem Hakkı Ayverdi, Guilio Mongeri, J. D’Armi, Kavafyan, Kıryakidis, Leon Güreğyan, M. D. Çurvidas, Vedat Tek, Nafilyan, Nuri Hafız, Pappa, Peçilas, Tanaş Yamas, Taşçıyan, Terziyan, U. Ferrari, Vangel, Yorgiadis ve Zühtü Başar isimlerine rastlanır (M. Sözen, 1984, s. 33). Görüldüğü gibi, Rum, Ermeni ve Levantenler mimarlıkta çoğunluk teşkil ederler. Aynı

¹⁵² Bu konuya ek olarak Elibal (1973, s. 54) tarafından şöyle bir yorum getirilmiştir: “*Avusturyalı ressam Wilhelm Victor Krausz’un (1878-1959), V. Mehmed Reşad, Mustafa Kemal Atatürk ve diğer birçok Türk büyüklerinin portreleri ile Çanakkale Muharebeleri’ne ait birçok yapıt vermesinden dolayı, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Namık İsmail ve arkadaşları içerlemiştir.*”

durum, dönemin yeni gelişen sanatı sinemada da görülür ve şu çalışanlarla karşılaşılır: Rum¹⁵³ İspiridis, Nomiko, Depolo, Bao, Yahudi Zilberman, Tarinto, Viktor, Rus Yahudisi Ayzenştayn, Huveş, Doktor, Rus İrlis¹⁵⁴ ve Yunan Papayanopulo bu isimlerden öne çıkanlarıdır. Bu film dağıtıcıları arasında tek Türk ise Naci adlı bir girişimcidir (Scognamillo, 2008, s. 14). 1929 yılına ait bu örnek, Türk sinemasına dünyanın her tarafından film ithal eden kişiler arasında azınlıkların ve yabancı uyrukluların, uluslararası ticaretteki geleneklerini devam ettirdiklerine de işarettir. Azınlıkların sanattan daha çok ticarete kaymalarından doğan boşluğu ise, önce Avrupa’da eğitim almış Doğu-Batı sentezli Türk sanatçılar dolduracak, daha sonra ise Nurullah Berk’in nitelendirmesiyle Türk sanatçılar olgunlaşana kadar, “reform” hareketi ile Avrupalı sanat hocaları getirilecektir.

İlk adım olan Türkleri görevlendirme konusu yalnızca güzel sanatlarla sınırlı kalmayıp birçok alanda kendini gösterecektir. Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu lideri özelliğiyle Türk toplumunda yaptıklarıyla dikkat çeken Atatürk, I. Cumhurbaşkanlığı Konutu’ndaki Çalışma Odası dekorasyonunu ve iç mekân tasarımı için dönemin öne çıkan dekoratörleri Lazzaro Franko ve Psalti yerine Selahattin Refik Sırmalı’yı çalışma için görevlendirir (Tosun ve Özsu, 2014, s. 218-219). Bu yeni dönemde Akademi eğitim müdürlüğüne de 1927-1935 yılları arasında Namık İsmail getirilir (Pelvanoğlu, 2017, s. 248). Namık İsmail’in ölümünün ardından boşalan Resim Bölüm Başkanlığı görevine Léopold Lévy’nin atanmasına kadar da, Akademi’nin yönlendirmesi doğrultusunda millî sanat ve yeni sanat gibi sanatın nasıl olması gerekliliği ile ilgili tartışmalar yapılır. Buradaki amaç, halkçılık ilkesiyle topluma dokunmak ve ulus olma farkındalığını yerleştirerek din ve gelenek ikiliğini gidermektir. Bu bağlamda Türk kimliği öne çıkartılarak (Yasa-Yaman, 2011b, s. 23) kültürün ve sanatın gelişimi de hedeflenir. Devletin sanat hamiliğine soyunması başkent Ankara’nın sanat kenti olma yolunda ilerlemesini de hızlandırır. Artık prestijli sergiler çoğunlukla bu kentte yapılır. Bunlardan biri Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan¹⁵⁵ Müstakil Ressamlar

¹⁵³ Sinema sanatındaki Rum kökenli vatandaşların yoğun olması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Bozis, Y. ve Bozis, S. (2014). *Paris’ten Pera’ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

¹⁵⁴ 1917 yılında Çarlık Rusyası’nın Bolşevik Devrimi ile yıkılması, başta İstanbul olmak üzere birçok kente ‘Beyaz Rusların’ göç etmesine neden olmuştur.

¹⁵⁵ Gören, A. K. (t.y.). Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı. Erişim: 20 Ocak 2018, <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=355816&/Cumhuriyetin-Kurulu%C5%9Fundan->

ve Heykeltıraşlar Birliği'nin¹⁵⁶ 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde organize ettiği sergisinin kataloğunda görülmektedir:

“Bu sergi ve bunu takip edecek olan diğer sergilerdeki amaç, yeni doğan Türk resminin gelişimine ve yükselmesine yardım etmek, düşünce ve teknik alanlarında daha güçlü yapıtlarla millî güzel sanatlara sağlam temellerle bir yol açarak onu hak ettiği yere ulaştırmaktır” (Pelvanoğlu, 2017, s. 248).

Bu sergi metninden bir yıl sonra, şovenizmden uzak bir şekilde üretilen millî sanat kavramını, haklı çıkaracak bir antlaşma aralanır. Bu antlaşma 1821 yılından itibaren aralarında sorun olan iki ülkeyi buluşturan bir sözleşmenin ötesinde karşılıklı ikamet, ticaret ve kültürel alışverişi içeren ve Ankara'da Mustafa Kemal Atatürk ve Eleftherios Venizelos tarafından imzalanan 30 Ekim 1930 tarihli Türk-Yunan Seyrisefain Antlaşması'dır. Antlaşmayla birlikte Mübadele sonrası yaratılan ortam da yumuşatılır. Hatta 25 Mayıs 1932'de Yunan sanatçı Thalia Diplarakou'nun (1908-?) Ankara'da sergisi düzenlenir.¹⁵⁷ Bu serginin önemi iki ulusu buluşturmasının yanı sıra, bir kadın ressamın Ankara'da açtığı ilk kişisel sergisi olmasıdır (Mülayim, 1998, s. 96). Kültürel anlamda etkisi olan antlaşma, ayrıca Atatürk'ün büstünün onarımı için Yunan heykeltıraş Georg Themitokles Malteso'nun görevlendirilmesini de sağlar (Elibal, 1973, s. 224).

Atatürk'ün büstü için Yunan bir heykeltıraşa görev verilmesi gibi dostane gelişmeler yaşanırken, aslında Türk toplumu için heykel bir sorun teşkil etmektedir. Cumhuriyet öncesinde İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mehmet Mahir Tomruk ve Nijat Sirel gibi öncü Türk heykeltıraşlar olmasına karşın, sorunu kısa vadeli aşabilmek için Cumhuriyet'in ilk yıllarında Avusturyalı Heinrich Krippel, Anton Hanak, Josef Thorak ve İtalyan Pietro Canonica'ya başvurulduğu bilinmektedir. Atatürk, heykeli Türk toplumunun normal hâline getirebilmek için şu sözleri söyler:

“Gerçek İslâm tamamıyla anlaşılınca ortaya çıkacak olan güçlü bir vicdani düşünce ile birlikte gerçekleştikten sonra, birtakım aydın insanların böyle taş parçalarına tapınmasını

G%C3%BCn%C3%BCm%C3%BCze-T%C3%BCrk-Resim-Sanat%C4%B1-/-Yrd.-Do%C3%A7.-Dr.-Ahmet-Kamil-G%C3%B6ren-

¹⁵⁶ Birlik; Ali Avni Çelebi, Fahrettin Arkunlar, Hale Asaf, Hamit Dereli, Mahmut Cûda, Muhittin Sebati, Nurullah Berk, Ratip Aşır Acudoğlu, Refik Epikman, Şeref Akdik ve Zeki Kocamemi'den oluşmaktadır (Giray, 2016, s. 48).

¹⁵⁷ Yunan ressam Talia Diplaraku'nun resimleri. (25 Mayıs 1932). (Dosya No: 30-18-1-2). BCA, Ankara.

farz etmek ve zannetmek âlemi tahkir etmekle eş değer demek olacaktır” (Elibal, 1973, s. 45).

Heykel konusundaki bu düşüncelerden sonra modern kentleri ve modern yapıları inşa etmek için de yabancı mimar ve şehir plancılarıyla anlaşılır. Örneğin bu yabancı mimarlardan Avusturyalı Clemens Holzmeister (1886-1983) başkent Ankara’da sıkı bir çalışma programına imza atar. Holzmeister; Millî Savunma Bakanlığı (1927-1931), Genelkurmay Başkanlığı (1929-1930), Sıhhiye Orduevi (1930-1931), II. Cumhurbaşkanlığı Köşkü/Pembe Köşk (1930-1932), İçişleri Bakanlığı (1930-1934) ve III. TBMM Binası (1938-1963) gibi stratejik önemi son derece fazla olan devlet yapılarını inşa etmesiyle öne çıkar. Alman Paul Bonatz ise (1877-1956) II. Ulusal Mimarlık Akımına uygun Saraçoğlu Mahallesi’ni (1933-1935) tasarlar, Batılılaşma yolundaki devletin merkezine Devlet Opera ve Balesi Binası’nı¹⁵⁸ (1947-1948) inşa eder. Bruno Taut (1880-1938), Franz Hillinger (1895-1971) ve Ernst Egli (1893-1974) gibi mimarlar ise genç Cumhuriyet’in gereksinim duyduğu eğitim kurumlarını tasarlama ve okullaşma hızını artırma konularında yardımcı olurlar.¹⁵⁹

Şehir plancıları da bu atılımlarda öncü rol oynarlar ve Osmanlı’dan kalan dar sokakların ve caddelerin kapladığı şehirlerin yerine geniş bulvarlara, düzenli projelerle oluşturulan caddelere ve yer yer ‘ızgara planı’ diye tanımlanan Antik Yunan Devletleri’nden bu yana uygulanan sokak düzenlemelerine modern bakış açısıyla geliştirmeye koyulurlar. Bu çalışmalar Cumhuriyet’in kuruluşundan bir yıl sonra 1924-1925 yıllarında, Carl Lörcher (1884-1966) tarafından başkent Ankara’ya bir şehir planı olarak tasarlanmaya başlar. Çok geçmeden Hermann Jansen (1869-1945) de yine Ankara’ya 1928-1932 yılları içerisinde kapsamlı bir imar planı tasarlar ve bu kez teorik plan pratiğe dönüşerek kalıcı bir şekilde uygulanır.¹⁶⁰ Ayrıca Jansen, bizzat Türkiye’de yaşayıp ilk yerleşim planlarını ve izlencelerini hazırlayan şehir plancısı da olur. Cumhuriyet’in başkent

¹⁵⁸ Bonatz’ın tasarımını yaptığı Devlet Opera ve Balesi Binası’nın olduğu konumda önceden mimar Şevki Balmumcu’nun (1905-1982) Sergi Evi adı verilen bir uygulaması vardı. Ancak Balmumcu’nun 1933-1934 yılları arasında inşa ettiği yapı yıkılarak yerine ‘daha modern’ bir yapı inşa edilmesi, dönemin önde gelen Türk mimarlarından Balmumcu’yu derinden etkilemiştir. Bu durum ayrıca, Türk mimarların bazılarında özgüven eksikliğine neden olmuştur. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Akpolat, M. S. (2003). Mimar Şevki Balmumcu’nun ve Ankara Sergi Evi’nin Üzüntü Verici Öyküsü. *Kebikeç*, 16, 309-321.

¹⁵⁹ Goethe-Institut Ankara. (2010). *Bir Başkent’in Oluşumu: Avusturyalı, Alman ve İsviçreli Mimarların İzleri*. Erişim: 25 Haziran 2017, <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/trindex.htm>

¹⁶⁰ Ankara’nın kesin şehir planı olan Jansen Planı’na dair Kararname. (08 Haziran 1929). (Dosya No: 30-18-1-2). BCA, Ankara.

Ankara'yı modernize etme idealinde, 1878 Berlin Antlaşması'ndan beri ikili ilişkilerde yakınlık kurulan Almanya'nın Lörcher ve Jansen gibi vatandaşlarını tercih etmesi ise şaşırtıcı değildir. Bunun yanında Alman mimar Walter Gropius'un (1883-1969) öncülüğünde Dessau-Rosslau kentinde kurulan Bauhaus'un, modernizme sanat, mimarlık, iç mimarlık, grafik tasarım ve endüstriyel tasarım gibi alanları, iki büyük dünya savaşı arasında yeniden değerlendiren bir akımı kurması Almanya'nın bu konularda yalnızca geçmişten gelen ortaklıklarla değil, bilgi, birikim ve modernizm konularında yetkinliğinin de göstergesidir. Ankara'nın imar planları Alman şehir plancılarına emanet edilirken, İstanbul'da Henri Prost'un (1874-1959) eski İmparatorluk kentine modern bir kimlik kazandıran 1936-1951 yıllarında gerçekleştirdiği şehir planı¹⁶¹ ve Le Corbusier'nin (Charles-Édouard Jeanneret) 1939-1949 yılları arasında gerekli dövizin sağlanmasına karşın¹⁶², ilerleyen yıllarda İzmir kent yönetimince rafa kaldırılan İzmir Nazım Planı, Fransız şehir plancılarına yaptırılması düşünülür.¹⁶³ Bu bakımdan Cumhuriyet yöneticilerinin, Alman ve Avusturya yoğunluklu değişim rüzgârında başka az da uluslardan da yararlandığı anlaşılmaktadır.

Böylelikle 1927 yılından sonra, yabancı mimarlar ve şehir plancıları Türkiye'de etkilerini göstermeye başlarlar. Avrupa'daki yeni modern mimari biçemlerini, kentsel bölge planlarını, başkent Ankara başta olmak üzere İstanbul, İzmir, Bursa gibi büyük kentlere uygularlar. Öte yandan sayıları zaman ilerledikçe çoğalan yabancı mimarlara karşın, Türk mimarları, onlara sağlanan olanaklar olmadan varlıklarını sürdürebilmenin yollarını ararlar (M. Sözen, 1984, s. 167).

Tekrar resim konusuna dönersek, Müstakiller'den sonra Türk sanatı 1933'de d Grubu adındaki bir toplulukla karşılaşır. Sanat yazarı ve eski Başbakan Bülent Ecevit (Mayıs 1952, s. 4) tarafından “*yurdumuzda ressam hürriyetini korumak için dikilmiş ilk kalenin adıdır*” diye tariflenen d Grubu'nun üyeleri arasında Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki

¹⁶¹ Şehir uzmanı Henri Prost'a ödeme. (13 Temmuz 1939). (Dosya No: 30-1-0-0). BCA, Ankara.

¹⁶² İzmir'in imarı için Fransız uzman Le Corbusier'ye, gerekli dövizin tahsis edildiğine dair belge. (28 Aralık 1939). (Dosya No: 30-10-0-0). BCA, Ankara.

¹⁶³ İsviçre'nin Fransız kantonunda bulunan La Chaux-de-Fonds'da doğan Le Corbusier, Villa Savoye, Marsilya Toplu Konut Bloğu (Unité d'Habitation) ve Ronchamp Şapeli (Notre Dame du Ronchamp) gibi 20. yüzyıl mimarisinin önde gelen yapıtlarını tasarlamıştır. Le Corbusier'nin İzmir Nazım Planı hakkında ayrıntılı bilgi için Le Corbusier Kurumu'ndaki (Fondation Le Corbusier) arşivlere bkz. Erişim: 26 Aralık 2017, http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=thumbnail&sysLanguage=en-en&sysParentName=Home&sysParentId=11&itemId=7124&itemPos=1&itemCount=2&itemSort=en-en_sort_string1

Faik İzer, Zühtü Müridoğlu, Elif Naci ve Cemal Tollu vardır. İlk sergilerini Tünel’de bulunan Narmanlı Yurdu içerisindeki Mimoza adlı bir şapkacı dükkânında açarak işlerini, sanat camiasına gösterirler (İskender, 1983a, s. 1684). Grubun üyelerinden Nurullah Berk’in 1933’te kaleme aldığı *Modern San’at* kitabının yayımlanması ile aynı tarihte, açtıkları ilk sergilerini desene ayırmaları, desen bile çizmeyi bilmedikleri söylenen 1914 Kuşağı’na bir tepki olur (Yasa-Yaman, 2011b, s. 17). Kimin daha Batılı tarzı özümlediği ile ilgili olan bu tartışmalar, geçiş toplumu olan ve İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçişte kimlik buhranı yaşayan sanatçıların sanatsal tartışmalarının bir anlamda yansımasıdır. Hobsbawn’a (2013, s. 255-256) göre, oluşan bu durumun nedeni ise, “*Batılı olmayan dünyada yaşayan sanatçıların çoğu için temel sorunun modernizm değil modernite sorunsalını*” yaşamasıdır. Geçmişten kopuş, modernitenin bir aşamasındaki Batılı tarz bir isyanı, diğer aşamanın karşısında ilgisizliği doğurur. Halka gitmek ve halkın acılarını gerçekçi biçimde resmetmek ve ona yardımcı olmak gibi görev duygusu taşır. Gerçekten de Türk toplumunun savaşlarla, yoksullukla, işgallerle ve işsizlikle geçen yıllarından sonra, yaşanan acıların betimlenmesi ve sanat yoluyla ölümsüzleştirilmesi beklenir. Sanatçılar, Batı’da öğrendikleri tekniklerde farklı bir dünyayı, ülkelerine döndüklerinde ise soyutlanamayacakları bambaşka bir dünyayı görürler ve gerçeklikle yüz yüze gelirler. Bu döngünün ana odağını ise, artık kimin sanatın özüne daha hâkim olarak, savaş sonrası dönemi resmedebileceği tartışmalarıdır. Akay (2016, s. 40) da bu görüşe katılarak şöyle bir ekleme de bulunur:

“O hâlde modernite, modern olan ilk tanımıyla öncü ve yeni olan anlamındadır. Sürekliliklerle değil de kopmalarla çalışıyor modernizm. Bir diğer deyişle, yeniyi ortaya çıkarırken, eskiden ayrılıyor, eskiye karşı çıkıyor, eskiyi devirmeye çalışıyor Cumhuriyet sonrasını düşündüğümüzde aynı şeyi görürüz. Modern olan, yeni olan, eski ile Osmanlıyla ilişkimizi koparmaya çalışarak başka bir moderniteyi, Batılılaşmayı, laikleşmeyi ortaya koyuyor.”

Modernizm ve modernite ikiliğine karşı, Cumhuriyet’in izlediği yeni yöntem ise işi ehline vermek olur. Böylelikle umulanla olan arasındaki bu ilişkiler dizisi ciddi bir revizyonla çözüme kavuşur. Akılcı denetim sistemi kurularak, modernizme ulaşılabileceği öngörülür. Burhan Toprak’ın (1906-1967), 1936’da Akademi müdürlüğünde gerçekleştirdiği eğitim reformu sonucunda, Resim Bölümü Başkanlığına Yahudi asıllı Fransız Léopold Lévy (1882-1966), Heykel Bölümü Başkanlığına Alman Rudolf Belling (1886-1972), Mimarlık Bölümü Başkanlığına Yahudi asıllı Alman Bruno Taut

(1880-1938) ve Süsleme Bölümüne de Fransız Louis Süe (1875-1968) getirilir. Bu köklü değişim hareketi, Avrupa sanatını Avrupalı uzmanlara bırakma olarak da değerlendirilebilir. Bu bakımdan, Osman Hamdi Bey yönetimindeki ilk dönem Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin¹⁶⁴ izlediği politikaya dönüş gözlemlenebilir.

Avrupa'da tanınmış uzmanların Akademi'de çalışması girişimi, Nazi Almanyası'nın kültür politikalarından sorumlu propaganda bakanı Joseph Goebbels'in (1897-1945), 19 Temmuz 1937'de Münih'te Entartete Kunst (Yozlaşmış/Dejenere Sanat) Sergisi'ni düzenletmesiyle hız kazanır (Erden, 2013, s. 178). Zira Nazi rejiminin Yahudi aleyhtarı, sol görüş karşıtı ve klasisizm hayranlığına dayalı sistemi, muhalif gördüğü kişilerin ülkesinde üretememesine ve barınamamasına neden olur. Avrupalı önde gelen sanatçıların önce ABD'ye göç etmesini, daha sonra da SSCB, Türkiye gibi ülkeleri tercih etmesini sağlar. Atatürk'ün bu bilim insanlarına, sanatçılara, mimarlara kapıların açılması talimatını vermesi de belirleyici olur. Bu bağlamda, Almanyadaki ilk soyut heykel sanat çalışmasını gerçekleştirenlerden birisi olan Belling, Nazi Almanyası tarafından bu çabalarının 'çökmüş ve soysuzlaşmış' bir sanat olarak nitelendirilmesi nedeniyle kara listeye alınır ve Güzel Sanatlar Akademisi heykel hocalığına getirilerek, kurtarılır (Elibal, 1973, s. 221).

Avrupa'dan getirilen Belling, Lévy, Taut ve Süe ile birlikte çalışan sanatçılar, giderek yaşlanan ve modern sanata mesafeli duran Akademi'nin gençleştirilmesi projesinin önemli unsurları olurlar. Baltacıoğlu ve Berk'in, Cézanne estetiğine dayanan düşünceleri, Akademi'de yapılan reformlarla desteklenir hâle gelir (Yasa-Yaman, 2011b, s. 24). Toprak'ın şu sözleriyle de destek somutlaşır: *"Avrupa'nın en yeni sanat akımlarını takip eden ve getirdiği güzel düşünceleri ve heyecanları vermek isteyen gençliğin Akademi'ye girip gençleştirilmesi gereklidir."* (Ebcioğlu'ndan Aktaran: Yasa-Yaman, 2011b, s. 24). Böylelikle yabancı sanat kadrolarının genç Türk sanatçılara sanatın inceliklerini öğretmesi, teknik ve pratik arasındaki nüansları kavratabilmesi ve modern sanatı tam anlamıyla benimsetmesi gibi eğitimlerden sonra Türk sanatçıların bu kez daha yetkin olarak Türk sanatını yönlendirmeleri beklenmiştir.

¹⁶⁴ Pelvanoğlu (2017, s. 125) da, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız* adlı kitabında "Osman Hamdi Bey'in döneminden sonra ilk kez bu denli yabancı uzmanlara başvurulduğundan" söz etmektedir.

Öte yandan, yabancı sanat kadrolarının yetkinlikleri tartışılır olmuş, Nurullah Berk'in Fransa gezisi sırasında André Lhote ile karşılaşp, Lévy'nin Akademi'nin Resim Bölümü Başkanlığı'nda görevlendirilmesini anlatmasıyla Lhote'un "*Corot üzerine çalışır, orada Corot çağında, 1930 sanat anlayışında kalmış, bir adım ilerlemiş bir kişiyi nereden buldunuz?*" şeklindeki eleştirisiyle karşılaşmıştır (Pelvanoğlu, 2017, s. 124-125). Bu gibi eleştirilere karşın Berk (1973, s. 69) Türkiye'ye döndüğünde hocası Lévy hakkında "*1928-1930 yıllarına kadar Fransa'da epey tanınmış bir ressam olduğu ve eski ustalardan Jean-Baptiste-Camille Corot, yenilerden André Derain çizgisinde çalışan, Fransız güneşinin görünümünü başarıyla canlandıran bir açık hava ressamı*" olarak tanımlanmıştır. Lévy, Fransa sanat çevrelerince kuşkulu bakılan tarzına karşın vatandaşı Cézanne'ın form anlayışını, Türkiye'ye yerleştirmede önemli katkılar vermiştir (Yasa-Yaman, 2016, s. 24).

Yabancı hocaların gelişiyle yeni sergiler düzenlenmeye başlanır. Bunlardan ilki ise, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Ağustos-Eylül 1936 tarihlerindeki Yarım Asırlık Türk Sergisi'dir. Sergiyle ilgili değerlendirmede bulunan Burhan Toprak, müzenin teşhirinde sanatçıları (Primitifler/İptidailer (Osman Hamdi ve zamandaşları), Orta Dönem (İzlenimciler, Çallı ve zamandaşları) ve Yeniler (Bedri Rahmi ve zamandaşları) (Yasa-Yaman, 2011b, s. 24) olarak sınıflandırır. Resim alanındaki bu gelişmelerden sonra, 17 Ağustos 1937'de ilk karma sergi olan 'Türk Heykeltıraşlar Sergisi' düzenlenir (Elibal, 1973, s. 69). CHP yönetimince Yurt Gezileri (1938-1943) 1 Eylül 1938'de başlatılarak, bir ay boyunca sanatçıların Ankara ve İstanbul'dan çıkıp, Anadolu'yu tanınması hedeflenir. Atatürk tarafından 1932'de açılan Halkevleri Sergileri¹⁶⁵ (1932-1951) görünürlüğünü artırır. Yeni dönemin yeni sanatı, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Halkevleri Sergileri ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (1937) aracılığıyla toplumla temasa geçer.

İki büyük savaş arasındaki dönem, millî sanat, yabancı sanat hocaları, modernizm-modernite sorunsalı ve güzel sanatların -özellikle heykel- Türk toplumunda karşılık bulması gibi tartışmalarla geçirilmiştir. İlerleyen yıllarda ise Türk sanatında millilik tartışmaları, Fransız, Alman ve Avusturyalı sanat hocalarının eğitimleri doğrultusunda

¹⁶⁵ Halkevleri Sergileri çoğunlukla Türk ressam ve heykeltıraşların üretimlerine alan açar. Az sayıdaki yabancı sanatçı sergileri ise şöyledir: Resim sergileri, Sava Ivanof (1939) ve Ragnar Alyre'a ayrılır (1948). Tüm Halkevleri içerisinde kişisel heykel sergisi düzenleyen tek sanatçı ise Alman heykeltıraş Etha Richter'dir (1934) (Doğan, 2009, s. 229).

biçimlenerek, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Türk sanat hocalarınca yönlendirilecektir. Azınlıklar ise daha önceki bölümlerde görüldüğü gibi, sanattan ticaret alanına daha çok geçiş gösterecekler, Halkevleri Sergileri'nde bulunmayacaklar, Devlet Resim Heykel Sergileri'nde ise sayıca az da olsa katılmaya devam edeceklerdir. Azınlıkların ticaret ve endüstri alanındaki etkinlikleri ise İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında derin bir şekilde sarsılacak, *sanat-siyaset* diyalektiği sonucunda görünürlüklerini bitirme noktasına getirecektir.

3.2. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE SONRASINDA TÜRKİYE (1939-1964)

Dünya tarihinin en şiddetli ve yıkıcı savaşı olan İkinci Dünya Savaşı (1939-1945), 1 Eylül 1939'da başlar. Bu küresel savaşa Türkiye, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü (1884-1973) önderliğinde tarafsızlık ilkesini benimseyerek dâhil olmaz. Buna karşın, İkinci Dünya Savaşı'nda oluşan konjonktür, Türkiye'nin de etkilenmesine neden olur. Savaşın getirdiği ağır ekonomik yük, çeşitli sıkıntıları beraberinde getirir, ekmek karneye bağlanır, halkın beli bükülür. Bu sırada Hitler Almanya'sı, Mussolini İtalya'sı ve Hirohito Japonya'sı yönetimlerinde Faşizm yükselişe geçer. SSCB eksenli Doğu Avrupa ve Orta Asya'da ise Sosyalizm gelişim gösterir. 19. yüzyılın en çok öne çıkan iki ülkesinden Britanya ve Fransa, gelişen süreci izleyici olarak denge politikasıyla sürdürürken, Nazilerin kendileri için tehdit unsuru hâline gelmesiyle bir anda savaşın içerisine katılmak durumunda kalırlar. Küresel güç olarak etkisini yavaş yavaş gösteren ABD ise, 1929 Ekonomik Buhranı'nın sıkıntılarını üzerinden atıp giderek, uluslararası siyasette söz sahibi bir devlet olur.

Türkiye ise tarafsızlık ilkesinin yanı sıra, Batı'da Nazi tehlikesi, Doğu'da ise SSCB varlığı ile yöneylem sorunu yaşar. Bu karmaşık sorunların çözümünü, uyumluluk esasıyla halletmeye çalışır. Ancak Nazi tehlikesi, Türkiye'nin içindeki farklılıkların göze batması durumunu yaşatır. Azınlıklardan Yahudilerin başı çektiği bu duruma, yıllar ilerledikçe Rum, Ermeni ve Levantenlerin de potansiyel düşmana dönüştürüldüğü gözlemlenir.¹⁶⁶ Topluma yön veren bazı yayıncıların kapsayıcı dil yerine ayrıştırıcı bir üslubu tercih etmesi, azınlıklar ile yönetim arasındaki görüş ayrılıklarını su yüzüne

¹⁶⁶ 1941-1942 yılları arasında uygulanan Yirmi Kur'a Nafia Askerleri örnek teşkil edebilir.

çıkartır. Bu duruma yabancı müdahalelerin de eklenmesiyle kısır döngü oluşur ve azınlıklar, halktan soyutlanmış bir figüre dönüştürülür. İkinci Dünya Savaşı'nın kıskaç altına aldığı bu meseleyle ilgili Bali (2010, s. 431), basının rolüne değinir:

“İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türk basının kâğıt ihtiyacı büyük ölçüde Nazi Almanyası tarafından karşılandı. Alman ticaret temsilcileri de kâğıtları bağınaz, milliyetçi ve şoven tutumdaki gazeteler ile Türk basınının Batılı devletlerin siyasetini eleştiren kesimine aktardılar. Gazetelere pahalı ilanlar vererek Türk basınına etkilemeye çalıştılar. Bu pahalı ilanları verirlerken aynı zamanda muhtemelen Naziler lehine propaganda unsuru içeren bir haberin de yayımlanmasını şart koştular. Nazi Almanyası, genellikle milliyetçi ve Turancı/Türkçü eğilimler gösteren yayınlara yardımda bulundular ve Türkiye'deki seçkinleri etkilemek için de her türlü propagandaya başvurdular.”

Desteklenen yayın grupları arasında *Bomba, Dava, Davar, Mücadele* ve *Millî İnkılap* özellikle Türkiye'deki Yahudilerin varlıklarını sorgulayan üslubu benimserler (Levi, 2010, s. 156). Bunun yanında, 1941'de Nazi Almanyası'nın SSCB'yi işgal etmesi, bu türde yayınların artmasına ve benzer bir manzaranın sunulmasına yol açan bir gelişme olur.

İçeride ve dışarıda bunlar yaşanırken, ülkedeki ekonomik buhran, bütçe açıklarına, enflasyona ve bunun sonucunda millî seferberliğin ilan edilmesini beraberinde getirir. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı seferberlik önce 1940'ta Birinci Millî Koruma Kanunu'nun çıkarılmasına, ardından Aralık 1942'de, Varlık Vergisi'nin uygulanmasıyla sonuçlanır. Varlık Vergisi, Shaw'a (2008, s. 412) göre, “*Avrupa'da oldukça yaygın bir uygulamadır*”, benzer bir şekilde, Bali (2010, s. 434) de, Varlık Vergisi için, “*haklı bir temele dayanan bir vergi olup, İkinci Dünya Savaşı koşullarında ortaya çıkan aşırı kazançları vergilendirme*” amacını taşıyan bir vergi programı olduğundan bahsetmektedir. Ancak uygulamada Müslüman, gayrimüslim, dönme ve ecnebi (yabancı) olarak ayırım gösterilmesi, haksızlıkların ortaya çıkmasına ve vergi düzenlemesi hakkında kuşkuların artmasına neden olur:

“Ordunun tedbirine 1942 yılında yürürlüğe konan ve gayrimüslimlerin ekonomik gücünü olumsuz etkileyen 4305 sayılı Varlık Vergisi Kanunu eklenmiştir. Aslında bu kanun bir kereye mahsus olarak savaş zamanı artan harcamalara ek gelir sağlamak amacıyla ve prensipte eşitlik gözetilerek düzenlenmiş, ancak uygulamada M (Müslümanlar), G (gayrimüslimler), D (dönmeler) ve E (ecnebler) şeklinde dört çeşit vergi mükellef grubu

yaratılmıştır. Gayrimüslim ve dönmele Müslüman grubun beş ile on katı arasında daha fazla vergi yükü getirilmiş, gayrimüslimler vergileri ödemek için mülklerini satmak zorunda kalmıştır” (Toktaş, 2009, s. 98).

Bu vergi, özellikle İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerdeki tüccarlar tarafından ödenir ve azınlıklar, Müslümanlarınkinden on kat daha yüksek oranlarla vergilendirilerek toplanan gelirin %55’ini ödemek durumunda kalır. Buna ek olarak, azınlıkların ödemelerini taksitle yapmaları kabul edilmeyerek, peşin ödeme yapmaları istenilir. Ödeyemeyen ya da ödeme yapmak için devretme işlemi yapan azınlıklar, mülklerini Müslüman iş insanlarına satma yolunu tercih etmeye başlarlar (Zürcher, 2013, s. 294). Böylelikle, kökü 1838 Baltalimanı Ticaret Antlaşması’na kadar giden azınlıkların (gayrimüslimlerin) ekonomik üstünlüğü sarsılır. Dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu (1887-1953), da vergiyle ilgili şu değerlendirmelerde bulunur: “*Bu yasayla piyasamıza egemen olan yabancıları ortadan kaldırarak, Türk piyasasını Türklerin eline vereceğiz*” (Koçoğlu, 2004, s. 21). Gerçekten de azınlıklar için sarsıcı bir yasa ve vergilendirme programıyla para el değiştirir, azınlıklar yurt dışı seçeneğini masaya yatırır ve ekonomik sıkıntılar baş gösterir. Varlık Vergisi dolayısıyla sanatçılar da mevcut durumdan etkilenir. Vyron Aptosoglou, Simone Aleksi Tsitsi, Georgios Vakalo (Resim 40) gibi ressamlar Atina’ya (Saris, 2010, s. 51, 324 ve 328), Türk resim ve sinema tarihinde afişleriyle öne çıkan Vasilis Igumenidis (Igum) ise Paris’e göç etmeye başlarlar.

Varlık Vergisi’nin çıkarılmadan önceyse Türkiye, Anadolu’ya eğitim reformu başlığıyla bir projeye imza atar. Hasan Âli Yücel (1897-1961) ile İsmail Hakkı Tonguç’un (1893-1960) çabalarıyla Köy Enstitüleri (1940-1954) adı verilen bu eğitim tasarısı hayata geçirilir. Bu projeyle birlikte, Anadolu köyleri sanatla buluşur ve modernleşme hareketi toplumun geneline yayılmaya çalışılır. 1947 yılında eğitim programı değiştirilen Köy Enstitüleri’nin etkisi azalır. Buna karşın Hasanoğlu Köy Enstitüsü öğrencilerinin 1952’de DTCF’de bir resim sergisi açılır. Bülent Ecevit (1925-2006) de bu sergiyi *Ulus* (Ekim 1952, s. 4-5) gazetesindeki sanat köşesinde haberleştirerek şöyle yorumlar getirir:

“Köy çocuklarının eğitimi, en çok empresyonizme! Tabiatı güneş altında bir renk oyunu görüyorlar. Hepsini realist, hepsinin tabiatla aralarında doğal bir bağ! Halk motifi, mahallî renk gibi şeyleri düşünmemek bakımından köy enstitülü şairlere benziyorlar: Onlar da halk şiirine özenmeyi şehirliyle bırakmışlardır. Onlar gibi köylü ressam da gerçek sanatın

mahallî olamayacağını sezmiş, halk sanatının kalıplaşmış zevklerinden genç yaşta kurtulmuşlardır. Açılan bu resim sergisi, köylerimizin uyanışından yeni bir haberdir. Çünkü resim sanatı köylüye bilinçli bir tabiat sevgisi aşılayacak ve köylerimiz köylüde sanat duygusu geliştikçe güzelleşecektir.”

Ancak, Anadolu’daki bu proje, İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye’de oluşan durum ve ABD’nin ürettiği Truman Doktrini (1947) çerçevesinde şekillenir ve enstitüler lağvedilir. Bir yıl sonra ise İsrail kurulur, bu gelişme Türkiye’yi ve Türkiye Yahudilerini de etkiler ve 1953 yılına kadar Türkiye Yahudilerinin %80’ini¹⁶⁷ İsrail’e göç eder. 1950’li yıllarda da içeride ve dışarıda çeşitli sorunlarla boğuşan bir Türkiye vardır. BM kurucu üyelerinden olan Türkiye, Kore Savaşı’na (1950-1953) müdahil olur ve yarımadaya asker gönderir. NATO’ya üye olunarak, savaş sonrasında meydana gelen iki kutuplu dünyada ABD’nin yanında bir politika izlenir. Bu sırada, Türkiye 7.740 km¹⁶⁸ uzaklığındaki Kore savaşında çarpışırken, 675 km¹⁶⁹ yakınlığındaki Kıbrıs’ta Türk-Rum gerginliği yaşanır ve EOKA¹⁷⁰ hareketine bağlı Rum milliyetçilerince Kıbrıs’taki Türk azınlığa karşı saldırılar 1954 yılında şiddetlenir. Kıbrıs’ın Yunanistan’la *enosis* (birleşme) yapma amacını taşıyan ve Türk tarafını yıpratın bu saldırılar, Yunan basını ve Hükûmeti tarafından da desteklenir (Zürcher, 2013, s. 345). 1955 yılı yarılândığında ise, Akdeniz’de sular iyice ısınır. Bazı Kıbrıslı Rumların, EOKA aracılığıyla Kıbrıs’taki İngiliz yönetimine karşı giriştikleri silahlı eylemlerde Kıbrıslı Türklerin de hayatını kaybetmesine neden olmaları, Ankara’nın, adanın hâkimi konumunda olan İngiltere’ye bir nota vermesine ve kanlı olaylar karşısında Türkiye’nin hareketsiz kalmayacağını bildirmesine kadar gider (Tavlaş, 2015, s. 67). Kıbrıs sorunuyla ilgili garantör ülkeler olan İngiltere, Türkiye ve Yunanistan Ağustos-Eylül 1955’de bir görüşme gerçekleştirir (Zürcher, 2013, s. 336). Ulusal basına da konu olan bu üçlü görüşmeden sonuç çıkmaması, milliyetçiliğin kızışmasına neden olarak Türkiye’deki Rum kökenlilerin ‘cezalandırılmasına’ yol açar. Yunanistan’ın, Kıbrıs politikasını protesto etme adı altında toplanan bu gruplar, 6-7 Eylül 1955’de Rumların dükkânlarına¹⁷¹, evlerine¹⁷² ve kiliselerine saldırarak, büyük çaplı tahribata neden

¹⁶⁷ Levi (2010, s. 158).

¹⁶⁸ Ankara-Seul arası hesaplanmıştır.

¹⁶⁹ Ankara-Lefkoşa arası hesaplanmıştır.

¹⁷⁰ Ethniki Organosis Kypriou Agoniston (Kıbrıs Savaşçıları Ulusal Örgütü).

¹⁷¹ Pek çok Türk vatandaşı, sağduyulu davranıp Rum komşularını bu öfke selinde boğulmaktan kurtararak, olayların daha da büyümesine engel olmuşlardır (Tavlaş, 2015, s. 69).

olurlar. Bu olaylar sonrasında İstanbul’da yaşayan 8000 Rum’la birlikte toplam 15000 kişi başka ülkelerde yaşamlarını sürdürmeye karar verirler (Resim 43), (Millas, 2004, s. 226). 6-7 Eylül Olayları sırasında İstanbul’daki evinde olan İsviçreli mimar Ernst Egli¹⁷³ (2013, s. 294) yaşananları şöyle betimleyip yorumlar:

“Biz bunları duyduğumuzda olayların ertesi günü akşam vaktiydi. Evimizin balkonunda oturuyor ve gökyüzünde tehlikeli bir fırtınanın yaklaştığını görüyorduk. Yağmur yağmaya ve çok yakınımda şimşek çakmaya başlayınca içeri girdik. Pencereden fırtınayı ve her yeri kaplayan yağmur sularını seyrettik. İstanbul’daki olaylar da buna benziyordu. Temel kavramlarda aniden meydana gelen kargaşa, akıllı insanların uzun yıllar içerisinde iki toplum arasında oluşturdukları barış içinde bir arada yaşama anlayışını yıkıyor ve yok ediyordu.”

6-7 Eylül Olayları, devletin müdahalesi ve sıkıyönetim ilan etmesiyle son bulur. Bu olaylar sonucunda içeride ve dışarıda eleştirilerin hedefinde olan DP, Marshall Yardımları sonucu oluşan bolluk ortamının devamını getirememesi nedeniyle bir önlem paketi olarak İkinci Millî Koruma Kanunu’nu yürürlüğe koyar.¹⁷⁴ Türkiye’den ayrılmama yönünde karar alan azınlıklar için bu kanun yeni bir ekonomik yük teşkil eder ve kalanlardan bazılarının da göç etmesine neden olur. Örneğin, Türkiye’nin en eski antikacılarından ve müzayedecilerinden biri olan Portakal ailesi, 1956 yılında Brezilya’ya¹⁷⁵ göç ederek yeni bir yaşam kurmaya başlarlar (Portakal, 2015, s. 70). Ortaylı’nın (2010, s. 106), “İmparatorluğumuzun yarattığı mozaik gerçekten o gün çatladi” diyerek özetlediği 6-7 Eylül Olayları, İstanbul’da dinî anlamda da sıkıntıları beraberinde getirerek, çoğulculuğu sona erdirir (Yasa-Yaman, 2011b, s. 43). Homojenleşen bir toplum yaratan bu olaylar, Doğu’dan Batı’ya göçün de ilk örneklerini verir:

¹⁷² Evlerde yaşanan bir olayda babasının eczane dükkânının Beyoğlu’nda olması nedeniyle orada olan Ara Güler, yakınlardaki, bir evin en üst katının penceresinden piyano atıldığına dahi tanık olmuştur (S.Aktunç ve H. Aktunç, 2013, s. 15).

¹⁷³ 1927 yılında Clemens Holzmeister’in (1886-1983) önerisiyle Türkiye’ye gelen Ernst Arnold Egli (1893-1974), MEB Baş Mimarlık görevinin yanı sıra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nün eğitim programını düzenlemesi için görevlendirilir. Egli ayrıca modern mimariyi Ankara’da uygulayan tasarımlar ortaya koyar. Mimarın bu özellikleri taşıyan başlıca yapıtları arasında; Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara Ticaret Lisesi, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ziraat Fakültesi ve Siyasal Bilgiler Fakültesi binaları bulunmaktadır (Özsu, Şubat 2016, s. 12-14).

¹⁷⁴ Albayrak, M. (2005). *Demokrat Parti Döneminde Milli Korunma Kanunu Uygulamaları (1955-1960)*. Erişim: 13 Kasım 2017, <http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-67-68-69/demokrat-parti-doneminde-milli-korunma-kanunu-uygulamaları-1955-1960>

¹⁷⁵ Portakal ailesi birkaç yıllık yurt dışı deneyiminden sonra tekrar doğdukları topraklara dönmüşler ve İstanbul’da devrettikleri dükkânlarında iş başı yapmışlardır.

“1955-56’dan sonra azınlıklar, başta Rumlar Türkiye’yi terk etti. İstanbul, Anadolu’dan çok süratli göç almaya başladı; buraya sahip çıkanlar haklı olarak kendi yaşam biçimleriyle geldiler. “Neydi o eski Beyoğlu?” nostaljisinin ifade ettiği şey, kırılma anlarıdır. Lüks ve batılı yaşam tarzı yoğun olarak Beyoğlu’ndaydı. Bu değişti. 6-7 Eylül’den sonra pek çok zanaatkâr, İstanbul’u terk edip gitti. Rum zanaatkârlar, Ermeni zanaatkârlar, sanatçılar gittiler. Varlıklı aileler gitti” (Portakal, 2015, s. 96).

Raffi Portakal’ın işaret ettiği gibi, büyük bir göç hareketi gerçekleşir ve doğal olarak sanatçılar da bu yer değiştirmeden etkilenir. Bu dönemde Türkiye’den ayrılan sanatçılardan, Eleni Alevropulu, Marina Vasiloglu Alevropulu ve Dimitrios Zurelidis gibi Rum kökenli sanatçıların Atina ve Selanik gibi Yunan kentlerine göç etmesine (Saris, 2010, s. 30, 340 ve 365); Ermeni asıllı sanatçılardan Aram Alalemciyan (Alecian) ve Maybel Hazaryan (Barsamyan) gibi ressamların ise, Fransa ve ABD’ye gitmelerine sebep olur (Kürkman, 2004, s. 126 ve 459). Türkiye’de kalan azınlık sanatçıları ise, 6-7 Eylül Olayları nedeniyle içine kapanma eğilimi gösterir. Sanatçı Haşim Nur Gürel (2016, s. 13), resim hocası Seta Hidiş hakkındaki anılarında bu duruma şöyle değinir:

“Seta Hidiş, Tavanarası Ressamları’nın iki grup sergisine katıldıktan sonra Maya Sanat Galerisi’nde kişisel bir sergi açar, ancak daha sonra şövaesinde hep üzerinde çalıştığı bir tuvali olmasına ve tüm ısrarlara karşın bir daha sergi açmaz. Bunda ailesinin diğer üç ferdinin sorumluluğunu da önemli ölçüde yükümlenmesinin ve 6-7 Eylül 1955 sonrasında ülkenin değişen sosyopolitik ikliminin getirdiği bir küskünlüğün de payı olduğu varsayabilir.”

İstanbul ve İzmir gibi kozmopolit kimliğin yoğun olduğu kentler, bu özelliklerini yalnızca mimari yapılarla, müzelerde kalan sanatsal üretimlerle ve anı kitaplarıyla sürdürmeye başlar, azınlıklar nostaljik bir figüre dönüştürülür, hatta *patina*¹⁷⁶ tanımına indirgenmiş olur. Özellikle eski İstanbulluların ve İzmirliilerin yâd ettiği bu durum yaşanırken, çözüme kavuşamayan Kıbrıs meselesi sonrası yeni bir süreç meydana gelir. Adadaki Türklerin, Kıbrıslı Rumlarca yaşam şansının sınırlanması, Türkiye’deki,

¹⁷⁶ Bu terim, gayrimüslimlerle yaşamış olmanın, onların hayatlarına tanıklık etmiş olmanın, hatta gayrimüslim komşusu/arkadaşı olmanın birer statü sembolüne dönüşmesini tanımlamaktadır. Bu nostaljik yaklaşım, McCracken’in (*Culture and Consumption*, Bloomington: Indiana University Press, 1998) *patina* (eski eşya üzerinde oluşan pas) olarak adlandırdığı özellikle ilgilidir. McCracken, *patina* terimi ile “eski” ve nostaljik olmanın nesnelere atfettiği yüksek statüye işaret eder. Patinaya sahip nesneler geçen zamanı anımsatır. Seçkinlerin yaşam tarzları yok olmaya yüz tutunca *patina* hem sahibine özel bir statü atfeder hem de sahibinin artık var olmayan bir yaşam tarzına olan ilişkisini ima ederek ikircikli bir anlam kazanır (Yumul, 2005, s. 97).

Yunan vatandaşlarının ikamet izinlerinin uzatılmaması sonucunu doğurur (Tunçay, 1983, s. 1564). Türkiye’deki Yunanlarla akrabalıkları olan Rumların da, dolaylı yünden Türkiye’den Yunanistan, ABD ve Kanada gibi ülkelere gitmesine yol açar¹⁷⁷, diğer Rumların ise Beyoğlu’ndan taşınması durumunu oluşturur (Theodorides, 2014, s. 38). 1964’teki bu karar sonucunda sanatçılardan Pavlos Moshakis (Resim 27), İvi Stangali (Resim 31) ve Theodoros Vasiliadis, Yunanistan’a giderek, Türkiye ile istemeseler de yollarını ayırmak durumunda kalırlar (Saris, 2010, s. 208, 304 ve 340). 1930’da Atatürk ve Venizelos arasında imzalanan Seyrisefain Antlaşması feshedilir ve iki halk arasındaki kültürel dolaşım sekteye uğrar. Günümüzde toplam nüfusu yüz bini anca bulan Rum, Ermeni ve Yahudi popülasyonu, tam anlamıyla azınlık hâli yaşar ve bu durum sanatsal ve kültürel üretimlerin doğal olarak azalmasına, görünürlüğün giderek kaybolmasına ve arşiv, kütüphane ve canlı tanıkların hikâyelerinde yaşamasına neden olur.

3.2.1. İkinci Dünya Savaşı ve Sonrasında Türkiye’de Sanat ve Azınlıklar

Türkiye’nin girmedığı, ancak etkilerini derinden hissettiği, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında kültür sanat serüvenine bakmadan önce dönemin sosyopolitik ve sosyoekonomik koşullarını inceledikten sonra, sosyokültürel olaylarını da incelemekte yarar vardır.

İkinci Dünya Savaşı yılları, millî resim sanatı yaratma, sanatı yabancı etkilerden arındırma ve özgün bir Türk resim sanatını kuramsal bir düzleme oturtma girişimlerinin ağırlık kazandığı bir dönemdir (Yasa-Yaman, 1996, s. 35-52). Bu dönemde savaşın millileştirici iklimine uygun iki yeni sanat birliği kurulur, yeni dönem hakkında sanat ortamına ipuçları verilir. 1942’de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1944’te ise Asker Ressamlar Derneği ile Türk sanatında asker kökenli ressam Sanâyi-i Nefîse Mektebi kuruluşundan sonra yeniden canlanır (Yasa-Yaman, 2011b, s. 32). İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin, yönlendirdiği sanat ortamına devletin merkezi olan Ankara’da devreye girerek, devlet sergileriyle gündeme gelir. Bunun yanı sıra Yurt Sergileri ile de

¹⁷⁷ Rumlar 1964 yılında başlayan süreç için *apelasis* sözcüğünü kullanırlar. Sözcük anlamıyla “kovulma, evinden ayrılmaya zorlanma, sürülme, sürgün edilme” demektir (Örs, 2014, s. 22).

Anadolu yeniden keşfedilerek, İstanbul dışı olarak ifade edilen taşra hayatı sanatla buluşma eğilimi gösterir.

Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi Nazi'lerin savaş öncesinde ve sırasında saldırgan bir yapıda olması, Türkiye'deki nüfuzlu kişilerin de bu güç gösterisinden etkilenmesine ya da tam tersi az da olsa tepki göstermesine neden olmuştur. Bu ikircikli durumun bir benzerini, Türk Sanatındaki otoriteler arasında yer alan Güzel Sanatlar Akademisi profesörlerinden Celâl Esat Arseven'in hem Hitlerin politikalarını onaylayan, hem de sorgulayan bir bakış açısında da görülmektedir:

“Almanya’da Hitlerin bozuk kanlılara açtığı savaş yanında bir de soysuzlaşan sanata karşı bir mücadelesi görülüyor. Alman milletinin tasfiyesi ortaya konulduğu şu son zamanlarda kübik sanat da Yahudiler gibi Cermen çevresinden dışa atılmak isteniyor. Hükûmet tarafından toplanan bütün bu yapıtlar gezici bir sergi hâlinde kent kent dolaştırılarak halka gösterilip değersizleştiriliyor. Bunları uzun zamandan bu yana çirkin gören ancak yeni sanattan bir şey anlamamızlık suçlamasından korkan korkaklarla pabucu dama atılmış eski muhafazakâr ressam ve sanatkarlar kıs kıs gülüyor. (...) Hiç kuşkusuz Almanya’da başlayan bu hareket diğer ülkelere de yayılacak ve müze müdürleri, yüz binlerce liralara satın alıp müzelerine koydukları resimleri çengellerinden çıkararak ambarlara atmak zorunda kalacaktır. Acaba Yahudiler ve modern sanat buna değer bir yozlaşmış yapıtı mıdır?...” (Yasa-Yaman, 2011b, s. 35).

Akademi çevresinde bu tartışmalar devam ederken, diğer taraftan 1940 yılında Akademi salonunda Yeniler Grubu’nun öğrenci sergisi açılır. 10 Mayıs 1941’de ise grup, Beyoğlu Matbuat Birliği salonunda “Liman Şehri İstanbul” başlıklı sergisinin açılışını düzenler. Yeniler içerisinde Haşmet Akal, Agop Arad (Resim 97), Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim, Abidin Dino, Nuri İyem, Faruk Morel, Kemal Sönmezler, Selim Turan ve Mümtaz Yener üretimlerini kolektif bir şekilde İstanbul sanat çevrelerine sunarlar. Sovyet Rusya’sında ortaya çıkan Toplumcu Gerçekçilik akımı tarzıyla sanatsal işler ortaya çıkarma hedefindeki grup, ilerleyen yıllarda da kültürel gelişimde söz sahibi bir sanat topluluğu olarak değerlendirilirler (Pelvanoğlu, 2017, s. 245).

Türk sanatının millileşme ve toplumcu eğilimleri aynı zaman diliminde gösterdiği bu dönemde, mimarlık alanında da eş zamanlı bir değişim meydana gelir. Almanya, İtalya ve Sovyet Rusya’nın ulusal kaynaklara dönme seyri göstermesi, Türkiye’de de yankı

bularak, öze dönme ve sonrasında II. Ulusal Mimarlık¹⁷⁸ (1939-1950) akımının doğmasına örnek olur (Kuban, 1998, s. 78). II. Ulusal Mimarlık akımının oluştuğu bu sırada, Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin 1940 tarihli mimar listesine göre, 18 Ermeni, 11 Rum ve 4 başka milletlerden (Yahudi ve İtalyan) ismin yanında 171 Türk mimara doğru bir dönüşüm yaşanır (Bozdoğan, 2012, s. 46). Dolayısıyla, Türkiye Mühendis ve Mimarlar Birliği'ndeki 1920-1921 yılına ait olan isim listesiyle kıyaslandığında azınlıkların niceliksel olarak bu meslekte azaldığı sonucuyla karşılaşılır.

Tarihçi Eric Hobsbawm (1917-2012) tarafından “aşırılık çağı”¹⁷⁹ olarak tanımlanan 20. yüzyıl, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle bu ön adı almış, 2 Eylül 1945 tarihinde sona ermiş, geride hiç olmadığı kadar insanın ölmesine, atom bombasının kullanılması ve ABD ile SSCB'nin oluşturduğu iki kutuplu dünyanın meydana gelmesine neden olmuştur. Modern dünya, modern mimari, modern sanat, modern insan gibi tanımlamaları altüst eden bu kanlı savaş, zamanın önde gelen düşünürlerinden Theodor W. Adorno'yu (1903-1969) da derinden sarsmıştır. Adorno, “*Auschwitz'den sonra şiir yazmak mümkün müdür?*” sorusunu sorduğunda moderniteyi bitiren fişi çekmiştir (Akay, 2016, s. 43). Böylelikle yeni düşünce biçemlerinin, kuramlarının ve insanı odak alan sivil toplum kuruluşlarının oluşturulması önündeki engeller, savaş sonrası dönemde Batı'da kaldırılmış ve sonrasında dünya geneline yayılmıştır.

Bu savaş neticesinde, dünyanın sanat ve fikir merkezi konumunu daha çok New York'a¹⁸⁰ kaptıran Paris, Türkiye'deki aydın insanların yine de ilk odak noktası olmaya devam etmiş ve yurt dışı için ilk tercih sırasını korumuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Paris'te yaşayan ve soyut çalışmalar yapan ve Paris Okulu olarak adlandırılan topluluğu oluşturan Roger Bissière, Alfred Manessier, Jean le Moal, Serge Poliakoff, Maria Elena Vieira da Silva, Pierre Soulages ve Nicolas de Staël, gibi sanatçılar Türk ressamları üzerinde etkilerini göstermiştir. Bu sanatçılardan etkilenen Türk sanatçı kuşağını ise, Hakkı Anlı, Avni Arbaş, Albert Bitran (Resim 120), Nejat Melih Devrim, Abidin Dino, Mübin Orhon, Selim Turan, Adnan Varınca ve Fahrelnissa

¹⁷⁸ Bu akımın temsilcilerinden Emin Halit Onat (1908-1961), Sedat Hakkı Eldem (1908-1988) ve Ahmet Orhan Arda (1911-2003) mimari uygulamaları ile öne çıkmışlardır.

¹⁷⁹ Hobsbawm, E. (2013). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılık Çağı* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

¹⁸⁰ Paris'ten New York'a geçen sanatın merkezi olma durumuna ilişkin detaylı bilgi için bkz. Guilbaut, S. (2016). *New York Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Zeid gibi soyut çalışmaları geometriden uzak, iradeciliğe yönelmiş sanatçılar meydana getirmiştir (Germaner, 2008, s. 12-13). Türk sanatına yeni bir soluk kazandıran Paris'te yaşan bu topluluk, Türkiye ile ilişkisini koparmayarak, aralıklarla İstanbul başta olmak üzere Ankara'da sergi organizasyonlarına katılmaya çalışmışlardır. Öte yandan Türkiye'de de Akademi çıkışlı sanatçılar, günün koşullarına uygun işlerle gündeme gelmişlerdir. Bunlardan biri olan On'lar Grubu, 1947 yılında, Akademi'nin yemekhanesinde ilk sergilerini açarak ses getirmişlerdir (Pelvanoğlu, 2017, s. 246). Grubu, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Fikret Otyam, Maryam Özacilyan, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Leyla Gamsız Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve İvi Stangali oluşturmuş, takip eden yıllarda bu çekirdek kadroya yeni yüzler de dâhil olmuştur. Grubun amacı ise, millî değerlere yönelerek, geleneksel sanatlara yaklaşmak olarak özetlenmiştir (Giray, 2016, s. 56).

Türk sanatının Paris-İstanbul-Ankara üçgeninde ilerlediği bu dönemden sonra, sanat tarihçisi Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem* adlı kitabında, “*İkinci Dünya Savaşı sonrasında çağdaş Türk sanatındaki bunalımların aşılarda Cumhuriyet'in ikinci büyük kültür aşamasının gerçekleştiğini*” ifade etmiştir (Yasa-Yaman, 2011b, s. 119). Kültürel donanım yönünden birikimli olan Rum, Ermeni ve Yahudi burjuvazisi ise, geçmiş yılların aksine bu kültür aşamasının aşılmasında (Portakal, 2015, s. 45) Agop Arad, İvi Stangali ve Maryam Özacilyan dışında pek bir varlık gösterememiş, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında gelişen olaylarla ayrılma yolunu tercih etmişlerdir.

Soyut sanat devinimleri 1940'larda tartışılırken, 1950'li yıllarda ise yoğun olarak ürünlere yansımaya başlar. 1950'de Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş tarafından Beyoğlu, Asmalımescit Sokağı, Önay apartmanının çamaşırhane olarak kullanılan çatı katını atölye olarak kiralarlar, bu çatı katı sonrasında genç sanatçıların yararlanacağı bir mekâna dönüşerek, yeni bir grubun filizlenmesine olanak sağlar. Farklı alanlarda öğrenimlerini sürdüren ve resmi atölyede öğrenen bir kümenin, Tavanarası Ressamları adını alarak aynı çatı altında buluşması ile üretim dönemine girerler. Grupta yer alan Erdoğan Behnasavi (Behnasov), Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hidiş (Resim 100), Ümit Mildon, Haluk Muradoğlu, Pindaros Platonidis (Resim 36), Vildan Tatlıgil, Ömer Uluç ve Atıf Yılmaz (Yılmaz Batıbeki) gibi sanatçılar, ilk sergilerini Fransız Konsolosluğu'nda açarak Türk sanatına soyut tarzda yeni işler kazandırır (Yasa-Yaman, 2016, s. 21; Pelvanoğlu, 2017, s. 247).

Tavanarası Ressamları sergilerinin tanıtımı için bastıkları *İlk Sergimiz* adlı broşürde, d Grubu'nu açıkça hedef alırlar. Bunun nedeni ise 1950'li yıllarda Akademi dışında başlayan soyut sanat oluşumlarının Akademi'nin gelenekçi tarzından hoşnut olmamasında gizlidir. Kendilerini, Akademi dışında ilk grup olarak gören Tavanarası Ressamları (Yasa-Yaman, 2016, s. 24), keskin tutumlarının yanı sıra, gruptaki sanatçıların bazılarının soyutu somuta çevirme girişimleri nedeniyle fazla uzun sürmeyerek dağılırlar (H. Gürel, 2016, s. 12-13). Tavanarası Ressamları'nın 1950'deki soyut tarzdaki üretimlerinin sergilenişine karşın, tam anlamıyla ilk soyut sergiye ise Ankara ev sahipliği yapmıştır. Türkiye'de "ilk soyut resim sergisi olarak geçen sergiyi", Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi salonlarında "Sergi Öncesi" adıyla gerçekleştirdikleri, tamamı soyut yapıtlardan oluşan bir düzenlemeyle 10 Şubat 1953'te açtıkları belirtilmektedir (Anonim, 2013, s. 246).

Genelde soyut sanat, özelde ise soyut dışavurumculuğa yönelik ciddi bir eğilimin meydana geldiği bu dönemde, Albert Camus (1913-1960) ve Jean-Paul Sartre (1905-1980) gibi düşünürlerin Varoluşçuluk felsefesinin de payı olduğu varsayılabilir. Bu akımı Paris'te kurulan AICA (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği) da destekleyerek (İskender, 1983a, s. 1688), düşünsel sanatın kapılarını sanat dünyasının da özümsemesi yönünde yazılarla yardımcı olurlar. Tam da bu yıllarda yurt dışına yeniden açılmanın yarattığı heyecanla, Türk sanat çevrelerinde Avrupa'da ortaya çıkan yeni sanat akımlarının sanat çevrelerince tanınması, soyut sanat kavramının tartışılması ve non-figüratif işlerin 1950'lerle birlikte sergileme olanağı bulması gerçekleşir (Yasa-Yaman, 2016, s. 25). Dolayısıyla, 1950'li yıllar ve sonrasında Türkiye'nin çağdaş dünyayla iletişimi güçlenir. Kültürel anlaşmalar sonucu elçiliklere bağlı kültür merkezlerinde sergiler açılır ve Batı'ya giden sanatçıların sayısı artar. Türk sanatçıları Venedik, São Paulo ve Tahran gibi üç farklı kıtada düzenlenen uluslararası bienallere katılarak, dünya çağdaş sanatındaki kişilerle bağlantılarını geliştirme fırsatını yakalarlar (Germaner, 2008, s. 7). Bu fırsatsa, başka bir yeni projenin doğmasına, sanat çevrelerince tartışılıp olgunlaştırınca da Maya Sanat Galerisi (1950-1955) adlı kültür sanat platformunun oluşmasına zemin hazırlar. İstiklal Caddesi, Kallavi Sokakta açılan Maya Sanat Galerisi, Adalet Cimcoz (1910-1970), Sabahattin Eyüboğlu (1908-1973) ve Orhan Veli Kanık'ın (1914-1950) bir araya gelerek kurduğu bir sergi mekânı olarak Türk sanat tarihinde, ilk özel sanat galerisi olarak geçer. Yalnızca yerli sanatçıların

sergisini düzenlemekle kalmayan Maya, 1952 yılında Yunan ressam Dimitro Manoyudis'in işlerini de İstanbullu sanatseverle buluşturur (Savaş, 2008, s. 16-74). Özel girişimlerin hız kazandığı 1950'li yıllarda, kültür sanat dünyasına yön veren oluşumlara Ankara da ev sahipliği yapar. 1950'de Munis Faik Ozansoy'un kurduğu Sanat Dostları Derneği Galerisi (1950), Rahşan-Bülent Ecevit, Selma-Bülent Arel ve Zerrin-Rasin Arsebük'ün birlikte açtıkları Helikon Sanat Galerisi (1952-1956) ve Selçuk Milar'ın¹⁸¹ kendi soyadını verdiği Milar Sanat Galerisi (1957) Ankara'daki sanat ortamına farklı bir hava verirler (Önsal, 2006, s. 80-99). Bu üç galeri, o dönemde açtıkları sergiler, düzenledikleri konferanslar ve toplantılarla, sanatı ve sanatçıları destekleyen bir izlenceye sahiptirler. Galerilerin açıldığı bu yıllarda İDGSA'nın yanına bir sanat okulu daha kurulması kararlaştırılır. Böylelikle 1957'de İstanbul Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu¹⁸² Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden getirilen Adolf Gustav Schneck (1883-1971) yönetiminde, uygulamalı sanatlar alanında uzman olan Alman eğitimcilerle birlikte açılır (Celbiş, 2006, s. 34).

Türkiye sanat dünyasında, olumlu gelişmelerin yaşandığı bu sırada, bir önceki bölümde belirtildiği gibi Varlık Vergisi (1942), 6-7 Eylül Olayları (1955) ve Yunan uyrukluların ikamet izinlerinin uzatılmaması (1964), (Yunan-Rum Göçü) gibi olguların yarattığı olumsuz atmosfer, sanatçılara da sirayet ederek yurt dışında yeni bir hayatın ciddi olarak düşünülmesi sonucunu doğurur. Bu dönemle ilgili sanat tarihçisi Yasa-Yaman (2011b, s. 43), yaşanan süreci şöyle değerlendirir:

“1950'lerin sonunda yurt dışına büyük sayıda beyin göçünden söz edilmektedir. Sergi etkinliklerinde, süreli yayınlarda haklarında bilgilere rastlanan İvi Stangali, Vava Sarkis, Marta Tözge, Pindaros Platonidis, Pavlos Moshakis ve Jerfi Kayıhan gibi az sayıdaki gayrimüslim sanatçılar da çeşitli nedenlerle yavaş yavaş sanat sahnesinden silinmişler ve böylelikle modern sanat tarihi bütünüyle Türkleşerek steril, millî bir görünüm almıştır.”

Levanten sinema tarihçisi Scognamillo (1990, s. 143-144) da, yüzyıllardır sanatla bütünleşen Beyoğlu'nun yaşanan bu gelişmelerle kozmopolit havasını yitirdiğini, kendi gibi birkaç azınlık mensubunun Beyoğlu'nda sanat dallarıyla uğraştığını belirtir. 1950'lilerin sonundan 1960'ların ortalarına kadar böyle bir dönemeçten geçen

¹⁸¹ Selçuk Milar (1917-1991) mimarlık, grafik tasarımı, sanat galericiliği ve yayıncılık alanlarında çalışmalar yapmış bir kişidir. Milar'ın bu alanlar içerisinde en çok tanınan çalışması ise grafik tasarımıdır. Zira DP'nin 1950 seçimlerine girerken yaptığı “Yeter, söz milletindir!” afişi Türk siyasetinde uzun yıllar anımsanan bir tasarım olmuştur (Önsal, 2006, s. 85-86).

¹⁸² Okul günümüzde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (MÜGSF) adıyla eğitim vermektedir.

Türkiye’de, 1959 yılında ise Yeni Dal Grubu’nun kuruluşuyla toplumcu gerçekçilik tarzındaki üretimler resim, heykel ve seramik dallarıyla gösterilerek, izleyicilerle buluşturulur. Hikmet Aksüt, İhsan-Kemal-Vahi İncesu ve Marta-Nejat Tözge’nin bir araya geldiği Yeni Dal, Beyoğlu Şehir Galerisi’nde ilk sergilerini düzenlemişlerdir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri ve DYO Sergileri, gibi sanat organizasyonları dışında sanat gruplarının eskisi kadar sanat ortamını yönlendirmediği 60’lı yılların ilk ve orta dönemleri, bireysel sergilerin ağırlık teşkil ettiği bir dönem olarak ortaya çıkar. Öte yandan bu dönemde bir yandan da “gecekondulaşma, arsa piyasaları, sosyal tesisleşme, hızlı şehirleşme, köyden kente göç ve uydu kent” gibi söylemler geliştirilir (Tekeli, Gülöksüz ve Okyay, 1976, s. 22-24). 1960’lı yılların sonu ise başta çıkış yeri Paris olmak “Mayıs 68” adıyla tüm dünya ülkelerini ve Türkiye’yi etkileyen bir öğrenci hareketine sahne olur (Yasa-Yaman, 2011b, s. 65). Türkiye’deki genç sanatçıları da etkileyen ve “1968 Kuşağı Sanatçıları” olarak nitelendirilmesi durumunu oluşturan bu süreçte Alaettin Aksoy, Neş’e Erdok, Mehmet Güleriyüz, Komet (Gürkan Coşkun) ve Utku Varlık başı çeker. Ayrıca 68 Hareketi’nin doğuşu sırasında Paris’te yaşayan Cihat Aral, Cihat Burak, Mengü Ertel, Altan Gürman ve Sarkis de bu havanın esintisinden sanatsal olarak yararlanan kişilerdir (Pelvanoğlu, 2017, s. 134-135). 68 Paris’in tüketim karşıtı, halkçı, dayanışmacı, otoriteye karşı söylemlerinden sonra, 1970’ler Türkiye’inde, millî kültür, sanatta millilik ve evrensellik ve toplumcu-devrimci sanat anlayışları daha çok tartışılmaya başlanır (Bek, 2007, s. 39). Bununla birlikte, Pelvanoğlu’nun (2017, s. 136) belirttiği gibi, “1970’lerin başı 1980 ve sonrası heterojenliğe geçişin başlangıcı” olarak görülür. Zira Kıbrıs’taki çözümsüzlüğün devamı ve adadaki Türklerin yaşamının tehlikede olması Kıbrıs Barış Harekâtı’nı (20 Temmuz 1974) kaçınılmaz kılar. Bunun yanında Türkiye’deki Rumlarsa, Kıbrıs’taki Rumlarla aynı köke sahip oldukları gerekçesiyle, “olağan şüpheli” durumunda olur. Bu dönemde Konstantinos Fotiadis, Xchristakos (Hristos Arvanitis), Kalliopi Kotsifi (Saris, 2010, s. 108, 169 ve 366) ve Moiz Benezra (Anonim, 1992, s. 80) gibi azınlık sanatçıları¹⁸³ Türkiye’den ayrılma yolu seçer.¹⁸⁴ Sanatın özel galerilerin, kurumların ve

¹⁸³ Bu dönemde sanatsal organizasyonlarda oldukça azalan azınlık sanatçıları, 13. DYO Sergisi’nde Aleks Bero’nun mansiyon ödülünde (Köksal, 1983, s. 1713) ve Devlet Resim Heykel Sergileri dışındaki süreklilik arz eden sergilerde gözükmemiştir. Kişisel ve karma sergilerde ise az örnekle –bilhassa İstanbul- Türkiye sanatında temsil edilmişlerdir.

holdinglerin yönettiği bir alan hâlini aldığı (Yasa-Yaman, 2011b, s. 133), Türk sanatı, devletin yalnızca 1939’dan beri sürdürdüğü Devlet Resim ve Heykel Sergileri ile varlığını gösterir.

1990’lı yıllara gelindiğinde ise, Berlin Duvarı’nın yıkılması (9 Kasım 1989) ve ardından Almanya’nın birleşmesi (3 Ekim 1990), SSCB’nin *glasnost* (açıklık) ve *perestroyka* (yeniden yapılanma) politikalarının sonuçsuz kalması ve dağılması (1990-1991) ve Yugoslavya’nın parçalanmaya başlaması (1991-2001) gibi nedenlerle bambaşka bir dünyaya geçiş gerçekleşmiştir. Bu dönemde yaklaşık 45 yıl süren ‘Soğuk Savaş’ dönemi de son bulmuş ve ABD öncülüğünde, kapitalist sistemin egemen olduğu bir politika izlenir olmuştur. Aynı dönemde Türkiye’de de eski ‘Demir Perde’ ülkeleri arasında yer alan Bulgaristan’dan Türk kökenli Bulgaristan vatandaşlarının göç etmesiyle millî kültür deyimleri artmıştır. Ancak Hızlan’ın (1992, s. 9) değerlendirmesiyle bu dönem millî ifadesinin yerini evrensele bırakmıştır: “*Sınırlar açılınca, ortak kültürlerin doğması, millî deyimi yerine çoğu zaman yerel sözünün kullanılması, yerelin de ardından renk sözcüğüne bırakması*” gibi hızlı bir değişim-dönüşüm eksenine giren bir dünyaya gelinmiştir. Dolayısıyla, iletişim profesörü Kevin Robins’in¹⁸⁵ 1990’lı yıllarda dikkat çektiği “*farklılığın cazibesine kapılma*” eğiliminden Türkiye de payını almıştır. Yumul’a (2005, s. 96) göre Türkiye, “*sanat, edebiyat, müzik ve mutfak yollarıyla kendi ötekisinin egzotik kültürüyle yüz yüze gelmiş, aynı süreçte azınlıkların kamusal alandaki görünürlüğü de artmıştır.*” Bu durum sanat ortamında da olumlu örneklerin yaşanmasını olanaklı hâle getirmiş, Albert Bitran, Bubi ve Kristin Saleri gibi farklı tarzlarda sanatçıların üretimlerinin ülkenin birçok noktasında büyük ilgiyle takip edilmesini sağlamıştır. Hatta Türk-Yunan yakın tarihini anlatan Dido Sotiriyu’nun yazdığı *Benden Selam Söyle Anadolu’ya* kitabının önce Abdi İpekçi Türk-Yunan Dostluk ödülünü kazanmasına, sonra da baskısının tükenmesine yol açmıştır.

Öte yandan, sanat tarihçisi Sezer Tansuğ’un (1930-1998) Venedik’teki bir Ermeni sergisine katılması nedeniyle Sarkis aleyhine, kişiliğine saldırı niteliği taşıyan yazısının *Sanat Çevresi*’nde yayımlanması (Yasa-Yaman, 2011b, s. 43) bu olumlu gidişattaki

¹⁸⁴ Bu dönemde ayrıca Asala’nın Avrupa’daki Türk elçilerini hedef alıp öldürmesi, Türkiye’deki Ermenilerin yaşamını olumsuz etkilemiş, bazı Ermeni kökenli vatandaşların yurt dışına gitmesine yol açmış ve dolayısıyla nüfuslarının azalması nedeniyle sanatsal görünürlüklerini de azaltmıştır.

¹⁸⁵ Arus Yumul’un *Azınlık mı Vatandaş mı?* makalesinden alınan bu tanımla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Robins, K. (1991). *Tradition and Translation: National Culture in its Traditional Context*. J. Corner ve S. Harvey (Der.). *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Identity*. Londra: Routledge.

atmosferi zedelemiş, Türk sanatında sözü geçen kişilerin, “Tansuğ ve Sarkis taraftarları”¹⁸⁶ diye ikiye bölünmesine neden olmuştur. Sanat yazarı ve eğitimci Abdülkadir Günyaz (1993, s. 27) da bu konuya dâhil olarak *Sanat Çevresi* dergisinde şöyle bir yazı kaleme almıştır:

“Tansuğ, ‘Sarkis’i Ermeniliğini kullanıyor, kendini daha geniş çevrelere kabul ettirebilmek, Ermeni nüfuzundan yararlanabilmek için Türkiye ve Türkler aleyhine hayali suçlamalar icat ediyor ve bizi küçük düşürüyor’ ve hemen Cumhuriyet’te bir imza kampanyası başlatıldı. ‘Sezer şovendir, sanat evrensel olmasına karşın bu adam milliyetçilik, ırkçılık, kafatasçılık yapıyor’ diye (...) Şimdilerde Sezer, Sarkis’in artık saklanamaz şark kurnazlıklarını afişe etmesin. Neymiş Sarkis Efendi, exile imiş, massacre’dan kurtulmuş, daha neler neler. En son yeni kimliği vardı Sarkis’in: Ermeni asıllı Fransız sanatçı. (...) Tüm bunlar karşısında Sezer köpürmez mi, elbet köpürür. Şimdi nedir, neyin kavgasıdır bu... Şoven olan kimdir, yurdunu da en az insanları kadar seven kimdi? (...) Acaba Sarkis hâlâ Türk vatandaşı mıdır¹⁸⁷, yoksa Fransız mı?”

Günyaz bu yazısıyla, dönemin milliyetçilik adı altında farklılıkların farklı yapısını sorgulayan, söz hakkı tanımaktansa, kişilik haklarına saygısızlık boyutunda ağır ithamlarda bulunan bir dili yeğlemiş ve bu düşünceyle yazısını şekillendirmiştir. 2000’ler ve günümüz Türkiye’sindeki azınlık sanatçıların, sanatsal görünürlüklerine baktığımızda ise çoğunlukla Bubi¹⁸⁸, Hera Büyüктаşçıyan¹⁸⁹, Antonio Cosentino¹⁹⁰ ve Guido Casaretto¹⁹¹ gibi soyut, kavramsal ve yerleştirme gibi alanlarda ve tarzlarda işler üreten sanatçılarla karşılaşmaktayız.

Bununla birlikte 1939’dan günümüze değin, resim ve heykel alanlarındaki yeni üretimlere ev sahipliği yapan ve Türkiye Cumhuriyeti sanat tarihinin en uzun soluklu sergi projesi olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri, bir sonraki bölüm olarak yazılmıştır. Böylelikle, modern Türk sanatındaki azınlık sanatçıların görünürlüğü de değerlendirme kapsamına alınmış olacaktır.

¹⁸⁶ Bu yazıdan sonra taraflar mahkemelik olmuşlardır. Mahkeme sonucunda, Sezer Tansuğ ve Hamit Kınaytürk, tazminat ödemeye mahkûm edilmişlerdir (Yasa-Yaman, 2011b, s. 43).

¹⁸⁷ Sarkis ile yapılan görüşme sırasında sanatçı Türk vatandaşlığını muhafaza ettiğini belirtmiştir. 19. 08. 2016, İstanbul.

¹⁸⁸ Bubi hakkında ayrıntılı bilgi için ekte yer alan Gayrimüslim Sanatçı Biyografileri başlıklı bölüme bkz.

¹⁸⁹ Ünsal, M. (Mart-Nisan 2013). Hera Büyüктаşçıyan Üzerine Notlar. *Sanat Dünyamız*, 133, 7-13.

¹⁹⁰ Ergenç, A. (Haziran 2016). Bir “Serbest” Radikal Olarak Antonio Cosentino. Erişim: 10 Haziran 2017, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-serbest-radikal-olarak-antonio-cosentino-i-6575>

¹⁹¹ Guido Casaretto. (2017). Zilberman Gallery. Erişim: 10 Haziran 2017, <http://www.zilbermangallery.com/guido-casaretto-a192.html>

3.2.1.1. Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin Düzenlenmesi

Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1939'dan başlayarak günümüze değin, Türk sanatının ve sanat eğilimlerinin nasıl geliştiğine, neler üretildiğine ve hangi sorunsallara sahip olunduğuna dair bir izlenim sunar. Ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi sonrası Türk sanatının gelişmesinde önemli katkıları olan ve İkinci Dünya Savaşı'nın son bulduğu yıl dışında kesintisiz bir şekilde devamlılığı olan bir sergi organizasyonu olarak da ayrıca değer kazanır.

Türk sanat ve sanatçısının eğilimlerine karışmadan, plastik sanatların bütün elemanlarını devletin koruyuculuğunda bir araya getirmeyi amaçlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin (Yasa-Yaman, 2011b, s. 113), başat ilkesi ise, sanatı “millî değerler”i halka benimsetecek bir araç olarak görüp (İskender, 1983a, s. 1685) yenileşme yönündeki sanata ev sahipliği yapmaktır.

Bu tez çalışmanın konusunu oluşturan *Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesinde Gayrimüslim Sanatçılar* bağlamında düşünüldüğünde, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, kuşkusuz irdelenmesi gereken bir sergi projesidir. Zira geçmişte yapılan Halkevleri Sergileri'nin içeriğine bakıldığında, bu serginin çok daha heterojen ve çok daha farklı üsluplara açık olan bir seçici kurula sahip olduğu çalışma konularının farklılığından da anlaşılmaktadır. Bu bakımdan, bahsi geçen sergi ile ilgili araştırmalara başlanıldığında, 1940 ile 1978 yılları arasında azınlık sanatçıların sergilerde üretimleriyle yer aldığı saptanmıştır. Yirmi farklı sanatçının çeşitli yıllarda sergiye katıldığı saptanıldığı bu sergi dizisinde, Akademi hocalarından Léopold Levy'ye¹⁹², 1917 Ekim Devrimi'nden dolayı İstanbul'a gelen Iraida Vyasçeslavovna Barry'e, İzmir Ressamlar Cemiyeti'nin kurucularından Jak Edizel'e ve kavramı sanatla buluşturan Sarkis'e kadar birçok sanatçıya rastlanılır (Elibal 1973, s. 234-235; M. Sağlam, 2001, s. 41; Pelvanoğlu, 2017, s. 137).

İlk yıl herhangi bir azınlık sanatçısının katılmadığı Devlet Resim Heykel Sergileri, ikinci yılda ise coşkuyla kutlanır. 1940 yılında düzenlenen II. Sergi nedeniyle, dönemin MEB Başkanı Hasan Âli Yücel (1897-1961) bir açılış konuşması gerçekleştirir:

¹⁹² Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 20). Kataloğun 1940 yılındaki özgün basımında s. 8'de bu bilgiler geçmektedir.

“Cumhuriyet Devleti; demokratik bir yansızlık ilkesi benimsemiş olarak sanatçılarla yakından ilgilenmeyi hedefler. Devlet Sergileri ile plastik sanatlar alanında yapılan bütün işlerin bir araya toplanarak, aralarındaki üstün niteliklilerin sanatın soyluluğuna uygun bir yöntemle tayin edileceği ve devletin koruyucu ve geliştirici işlevinin plastik sanatlarda da göstereceğini vurgulamak isterim” (Tansuğ, 2012, s. 217-218).

Ankara Halkevi’nde düzenlenen (Mülayim, 1998, s. 119) bu sergiye, Harilaos Ksantopulos (1888-1955), *Çocuk Portresi* ve *Otoporte* çalışmalarıyla katılır.¹⁹³ İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi çıkışlı sanatçı, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat’ın atölyelerinde resim eğitimini alıp, ardından Floransa’ya giderek sanatsal birikimini geliştiren bir ressamdır. Peyzaj, portre, natürmort ve dinî konulu yapıtlar üreten Ksantopulos, heykel ve müzikle (viyolensel çalar) de yakından ilgilenir. İlk dönemlerinde natüralist biçemi benimseyen sanatçı daha sonra empresyonist resimler üretir (Saris, 2010, s. 172).

II. Sergi’nin ardından, üç yıl herhangi bir azınlık sanatçının katılmadığı sergiden sonra, 1943 tarihli, Ankara Sergievi’nde düzenlenen, V. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ne Prof. Şekip Tunç, Prof. Neşet Ömer ve *Büst* çalışmalarıyla Mari Gerekmezyan katılır. Gerekmezyan, bir yıl sonra VI. Sergi ile Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi salonunda *Çocuk Başı* ve *Çıplak* temalı yontularıyla Ankaralı sanatseverlere heykellerini sunar. VII. Sergiye ise en yoğun katılımı yapan heykeltıraş olarak geçen Gerekmezyan, *Büst*, *Büst (Yahya Kemal)*, *Genç ana*, *Rölyef*, *Kadın (Tors)* adlı heykelleriyle 1945’teki Ankara Sergievi’nde düzenlenen sergiyle Belling sonrası yeni bir ivme kazanan Türk heykeltiriliğinin, önde gelen isimlerinden biri olur.¹⁹⁴ Öyle ki sanatçının *Yahya Kemal’in Büst’ü* çalışması, seçici kurulca heykel dalında en iyi çalışma ödülü olarak belirlenir. Ancak sanatçının bu sergilerden kısa bir süre sonra 1947’de yaşamının son bulması, potansiyelini daha da yukarılara çıkarmasına izin vermemiştir (Kürkman, 2004, s. 401; Dabağyan, 2012, s. 411).

DTCF salonunda düzenlenen VI. Sergiye katılan bir diğer sanatçı ise İzmir Ressamlar Cemiyeti üyesi olan Jak Edizel’dir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nin önde gelen heykeltıraşlarından Pietro Canonica (1869-1959) ile tanışmasından sonra, sanata merak saran Jak Edizel (1913-1994), Marsilya Güzel Sanatlar Akademisi’nde (École des

¹⁹³ Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 20). Kataloğun 1940 yılındaki özgün basımında s. 7’de bu bilgiler geçmektedir.

¹⁹⁴ A.g.e. (s. 39-46).

Beaux-Arts de Marseille) klasik tarzda eğitim almış bir sanatçıdır.¹⁹⁵ Edizel, 28 Haziran 1936'da İzmir Palas Otel'i'nde ilk kişisel sergisini açar. Bu sergi, Mümtaz Sağlam'a (2001, s. 41) göre, "İzmir'in Plastik Sanatlar Kronolojisi'ne geçen ikinci kişisel sergi" olarak kayıtlara geçme başarısı gösterir. İzmir dışında da etkinliğini gösteren Edizel, 1944 yılındaki VI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne üç adet manzara ve bir adet natürmort çalışmasıyla katılır. Ertesi yıl da VII. Sergide bulunur ve iki adet manzara çalışmasıyla Ankara Sergievi'nde¹⁹⁶ devlet erkânı ve Ankaralı sanatseverlerle yapıtları aracılığıyla buluşur.¹⁹⁷ Sanatçı, 1950'li yılların sonlarında ise üslup değişikliğine gider. 1967 ve 1968 yıllarında seçildiği DYO sergilerine, non-figüratif yönelimli yapıtlarıyla katılır ve DYO Geleneksel Resim Yarışmaları'nda ödül kazanır.¹⁹⁸ 1983'te İzmir Arko Sanat Galerisi'nde, Kanada Montreal'de bulunan Gallery Lucas ve Gallery Ludovic C.'de üç kişisel sergi açar. 1987 yılında, İzmir Kültür Sanat Derneği'nin otuz yılı aşkın çalışmalarında bulunan İzmirli on beş sanatçı için Amerikan Kültür Derneği'nde açtığı Onur Sergisi'nde yer alır ve plakette çalışmaları ödüllendirilir. Cumhuriyet döneminde, kent kültüründe yerel, duygulu, çelebi fırçasıyla haklı ve anlamlı bir seçkin yer edinir.¹⁹⁹ Jak Edizel, İzmir'in Levanten kökenli sanatsal yapıtlar üreten son temsilcilerinden biridir. Yaşamı İzmir-Monteral-İzmir arasında geçen sanatçı, retrospektif sergisi için hazırlıkların devam ettiği sırada hayata gözlerini yumar.²⁰⁰

Devlet Resim ve Heykel Sergilerine katılan sanatçılardan bir başkası ise Ermeni kökenli Mığırdıç Ardan'dır. Ardan, Ankara Sergievi'nde düzenlenen VII., Ankara Halkevi Salonu'nda organize edilen XI. ve XXI. Galatasaray Lisesi'ndeki sergilerde yer alır.²⁰¹ VII. ve XI. Sergilere, *Büyükada İskelesi*, *Büyükada'dan*, *Yörükali Plajı*, 2 adet *Büyükada'dan* adlı resimlerle katılırken, XXI. Sergi'ye *Peyzaj (Kar)*, *Peyzaj* temalı

¹⁹⁵ Prof. Dr. Gerar Edizel ile görüşme, 18.07.2017, İzmir.

¹⁹⁶ Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 44-49). Kataloğun 1944 yılındaki özgün basımında s. 11, 1945'te s. 5 bu bilgiler geçmektedir.

¹⁹⁷ Sanatçı, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle 1944-1945 yılları arasındaki sergilere, askerlik görevinde olduğu için katılamamıştır.

¹⁹⁸ Prof. Dr. Gerar Edizel ile görüşme, 18.07.2017, İzmir.

¹⁹⁹ Aksoy, Y. (Ağustos 2017). *İzmir'in Romantik Ressamı: Jak Edizel*. Erişim: 05 Eylül 2017, https://www.gazetemcesme.com/yazar_yazi_goster.asp?yazar_id=6&yazi_id=1540&Gazetemcesme-gazetesi-yazar-aksoy-izmirin-romantik-ressami-jak-edizel-konulu-kose-yazisi

²⁰⁰ Edizel, G. (1995a). *Jak Edizel Retrospektif Resim Sergisi Kataloğu*. İzmir: Aphrodite Sanat Merkezi.

²⁰¹ Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 51-135). Kataloğun 1945 yılındaki özgün basımında s. 12, 1950'te s. 4 ve son olarak 1945'te ise s. 6'da bu bilgiler geçmektedir.

manzara resimleriyle dâhil olur. Sanatçı azınlıkların yoğun olarak ikamet ettiği ada yaşamının gündelik sahnelerini natüralist bir üslupla betimler.

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne Rum kökenli sanatçılar arasında ise en çok katılım gösteren kişi Tatiana Grigoriadu'dur (Tatyana Gregoriyadis) (1916-1993). Grigoriadu, resim eğitimini saray ressamı Fausto Zonaro ve Konstantinos Basmacidis'den alır. Temelini sağlamlaştıran sanatçı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Léopold Lévy'nin atölyesinde resim bilgisini pekiştirir. Salzburg'da resim seminerlerine katılır. Ağırlıklı olarak portreler (Resim 24) ve dinî konulu çalışmalar üreten sanatçı, izlenimci tarzı benimser (Saris, 2010, s. 124). Bu izlenimci tarzını ise, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne gönderdiği yapıtlarda görülür. İlk katıldığı VIII. Ankara Halkevi'ndeki Sergiye, *Balıkçı* ve *Anadoluhisarı Kahvesi* adlı iki resimle, ardından IX. Sergiye, *Tophane'de Pazar* ve *Galata Kulesi* temalı çalışmalarıyla katılır. Beş yıllık bir aradan sonra katıldığı 1953 yılında düzenlenen DTCF'deki XIV. Sergiye ise, dönemin ruhunu yansıtan *Köylü Kadın* başlığını koyduğu bir yapıtla dâhil olur.²⁰² Yaşamını ve üretimlerini İstanbul'da sürdürmüş olan Grigoriadu, İstanbul ve Viyana'da birer kişisel sergisi düzenlenir. Sanatçı son yıllarını ise, 1981'de İstanbul'dan ayrılarak Yunanistan'a yerleşir.

1947'deki VIII. Sergiye ve 1948'deki IX. Sergiye Grigoriadu gibi katılan sanatçılardan biri de On'lar Grubu'nun kurucu üyelerinden Maryam Özacıyan'dır.²⁰³ Sanatçı her iki yılda da *Nü* çalışması ile katılır. Diğer çalışması ise, *Sarı Minyatürlü* adını taşır.

Yine On'lar Grubu'nun üyelerinden İvi Stangali (?-1975?) de Devlet Resim ve Heykel Sergilerine katılır. Stangali, 1947, 1948, 1949, 1952 ve 1956 yıllarındaki sergilere özgün yapıtlarını gönderir. 1947'deki VIII. Sergiye, *Peyzaj Karabaş*, *Portre*, *Figür* ile IX. Sergiye, *Karabaş'ta Ağaç*, X. Sergiye, *Çıplak*, *Yeşil Çıplak*, XIII. Sergiye, *Su Taşıyan Köylü (Orta Anadolulu)* ve XVII. Sergiye *Cambaz* konulu çalışmalarıyla yer alır.²⁰⁴ İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi çıkışlı olması ve hocası Bedri Rahmi etkisini işlerine yansıtmasıyla bilinen Stangali, manzaradan, portreye, Yurt Gezilerindeki Anadolu temalarından, akrobasi hareketleri yapan bir figüre kadar farklı temaları tuvale aktarmasıyla öne çıkan bir sanatçı kimliğindedir.

²⁰² A.g.e. (s. 59-97).

²⁰³ A.g.e. (s. 59-66).

²⁰⁴ A.g.e. (s. 60-115).

Millî Eğitim Bakanlığı'na tanzim edilen 1949 yılındaki X. Serginin, sanatçı konukları arasında Sivastopol doğumlu Rus heykeltıraş İraida Vyaçeslavovna Barry (1899-1981) de vardır. 1915 yılından itibaren St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümünde öğrenimini sürdüren Barry, 1917 Ekim Devrimi ile eğitim hayatına ara verir ve Odessa'ya gider. Barry'nin (Evlenmeden önce Kontes Muravyova), babasının Sivastopol Belediye Başkanı Kont Muravyov olması ve Bolşevik Devrimi'nin karşısında olan 'Beyaz Rusların' yanında yer alması ise, yeni bir yaşam için annesiyle birlikte 1919'da İstanbul'a göç etmesine neden olur.²⁰⁵ Üç yıl İstanbul'da yaşadktan sonra tekrar sanat eğitimi için Odessa'ya gider ve Güzel Sanatlar Okulu'nda çalışmalarını sürdürür. Çalışmalarını tamamladıktan sonra İstanbul'a dönerek 1925-1930 yıllarında İhsan Özsoy atölyesinde, sonra da 1934'te Mahir Tomruk atölyesinde misafir öğrenci olur. Bu sırada 1926-1932 arası Galatasaray Sergilerine de katılır (Elibal, 1973, s. 234-235). 1937'de Türk Heykeltıraşlar Birliği'nin Birinci Sergisi'ne davet alan Barry, 1949 yılında ise Ankara Halkevi Salonu'nda düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne *Dökmeci Oktay* ve *Çocuk başı* adlı iki heykel işiyle hazır bulunur.²⁰⁶ Ertesi yıl Sanat Dostları Cemiyeti'nde Nermin Farukî (1904-1991) ve Nusret Suman (1905-1978) ile ortak sergi açar ve beş yapıtını sergiler. Sanatçı, Akademi'deki heykel hocası İhsan Özsoy'un alçıdan bir büst çalışmasını da yapar (Berk ve Gezer, 1973, s. 129). Barry'nin Büyükkada ve Moda arasında geçen İstanbul'daki yaşamı, 1981'de Balıklı Rum Hastanesi'nde son bulur.

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne Mıgırdiç Ardan gibi Büyükkada ve peyzaj kompozisyonlarıyla katılan bir diğer sanatçı da Pindaros Platonidis'dir (1914-1988). Platonidis, ilk olarak Vart Hazıryan ve Nuri İyem atölyelerinde resim eğitimi alarak sanat alanında kendini gösterir. Sanatçının ilk dönemi peyzaj, portre, natürmort ve dinî içeriklidir. Aynı zamanda karikatürist olan sanatçı, çizimlerini "Piton" takma adıyla yayımlar (Saris, 2010, s. 250). Platonidis, hocası Nuri İyem'in öncülüğünde kurulan Tavanarası Ressamları'nın da bir üyesidir (Pelvanoğlu, 2017, s. 246-247). Bunun yanında XI., XII.ve XXII. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne de katılmaya özen

²⁰⁵ Kahraman, C. (2011). *Barry Ailesinin Hikâyesi*, Erişim: 12 Şubat 2017, <http://www.levantineheritage.com/note94b.htm>

²⁰⁶ Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 73). Kataloğun 1949 yılındaki özgün basımında s. 16'da bu bilgiler geçmektedir.

gösterir. Sergilere, Büyükkada, Aya Yorgi Kilisesi, peyzaj, fal gibi gündelik yaşamdan sahnelerin yer aldığı bir kompozisyonla dâhil olur.²⁰⁷ İkinci Dünya Savaşı sonrasında doğan çeşitli resim akımlarından etkilenen Platonidis, soyut çalışmalara (Resim 36) yönelmeye başlar. Resim ve karikatür çalışmalarını İstanbul’da sürdüren ressam başta 1953 yılında Maya Sanat Galerisi’nde (Savaş, 2008, s. 75-76) olmak üzere pek çok kişisel sergide düzenler. Sanatçı 1971’deyse Yunanistan’a yerleşir (Saris, 2010, s. 250).

Pindaros Platonidis gibi Türk sanat çevrelerince tanınan ve etkin bir sanat kariyerine sahip olup aynı zamanda Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne en çok katılan azınlık sanatçısı olarak da öne çıkan bir başka sanatçı da Kristin Saleri’dir. Akademi mezunu olan Saleri, sırasıyla 1956-1958, 1961-1968 ve 1971-1978²⁰⁸ üç farklı dönemde sergiye katılır ve toplam 18 yılda 23 farklı resimle yapıtlarını Ankaralı sanatseverlere gösterir. Bu sergilere, *Okuyan Kadın*, *Natürmort*, *Eyüp Sultan*, *Bostancı’da Akşam*, *Balıkçılar*, *İsyen*, *Folklör Kampı*, *Orkestra*, *Halay* ve *Köylü ve Tarlası* başlıklı çalışmalarıyla katılan Saleri, birbirinden farklı kompozisyonları işlemesiyle ünlenir. Sanatçı, toplumsal sorunların yanı sıra, Anadolu’nun nabzını tutan resimleri, İstanbul’un dinsel ve kentsel dokularını ve günlük yaşam rutinini yansıtan kompozisyonlarıyla Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne renk katar. Non-figüratif çalışmalarını taşist bir üslupla betimleyen Saleri, gelenekle modern aynı düzleme yerleştirmesiyle öne çıkmaktadır. Yaşamı boyunca İstanbul’da üreten sanatçı, 2001 yılında hayatına kaybeder.

Enstalasyon çalışmalarıyla, kavramsal işleriyle ve neon gösterileriyle dünyada öne çıkan bir çağdaş sanatçı profili sunan Sarkis (Resim 118) de, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne 1962, 1963 ve 1964 yıllarında katılır. Akademi’den mezun olan sanatçı, ilk dönemlerinde figüratif işleriyle gündeme gelir. 1962’de Ankara Arkeoloji Müzesi Salonu’nda düzenlenen XXIII. Sergiye, *Pokoko’nun Seyahati* ve *Pokoko’nun Uçuşu* adlı işleriyle, XXIV. Sergiye, *Oturanın portresi*, *Dağ oturan*, *Yer oturan* ve *gök uçan* pastoral hayatı sorgulayan yağlıboya ve guaj boyayla ürettiği çalışmalarıyla son kez katıldığı Ankara Ticaret Yüksek Öğretmen Okulu Salonu’nda düzenlenen XXV. Sergiye de, *Bir Resim Olgusu*, *Olguda Adsız Formlar* başlıklı günümüzdeki işlerinin

²⁰⁷ A.g.e. (s. 80-145).

²⁰⁸ Anonim. (2010). 1939-2010 *Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 115-335).

temelini oluşturan yapıtlarıyla katılır.²⁰⁹ Sarkis'in Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ndeki bu çalışmaları Paris'e gitmeden önce, Türkiye'de sergileme yaptığı nadir örnekler arasında yer alır. Sanatçı, içinde bulunduğumuz zamanda kavramsal yoğunluklu yerleştirme alanındaki işlerini Paris'te bulunan atölyesinde üretmeye devam etmektedir.

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne iki farklı disiplindeki çalışmalarıyla katılan Mari Kaloyan Ertoran (1929-?), heykeldeki eğitimini 1939'da Akademi'ye girip Belling'in atölyesinde on yıl çalışmasına (Berk ve Gezer, 1973, s. 201), resimde ise ilk dersini Viçen Arslanyan'dan almasına borçludur. Kaloyan Ertoran ayrıca, Léopold Lévy, Bedri Rahmi, Ali Avni, Cemal Tollu ve Sabri Berkel'in öğrencisi de olur. Heykel bölümünde ise Belling dışında Nejat Sirel, Mahir Tomruk, Nusret Suman ve Kenan Yontuç'tan dersler alır (Kürkman, 2004, s. 508). Mari Kaloyan Ertoran bu iki yönlü eğitimini Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne de yansıtır. Galatasaray Lisesi Salonu'nda düzenlenen XXVII. Sergi'ye *Balıkçılar* adlı çalışmasıyla, XXX. Sergi'ye ise *Kışta Bahar* adlı resmiyle ve *Dinleniş* başlıklı heykeliyle katılır.²¹⁰ Figüratif ve gerçekçi bir üslubu benimseyen sanatçı daha çok heykel çalışmalarıyla tanınır. Bu çalışmalarından biri ise Akademi'den sanatçı arkadaşı Milena Tellalyan Koyunoğlu'nun büstüdür (Resim 108).

Mari Kaloyan Ertoran gibi Akademi'den mezun olan Hilda Yosmayan da bu sergilere katılır. 1965 yılında düzenlenen XXVI. Sergiye *Desen* ve *Siyah-Sarı* ile katılan sanatçı, ilk önemli deneyimini elde etmiş olur. Ardından buradan kazandığı deneyimle, ilk kişisel sergisini 1967'de İstanbul'daki Türk-Alman Kültür Merkezi'nde gerçekleştirir. 1968 yılında yolu tekrar Ankara'ya düşen sanatçı, XXVIII. Sergiye ise *Karabaş'tan*²¹¹ adlı resimleriyle dâhil olduktan bir yıl sonra, çalışmalarını Paris'te sürdürür (Özsezgin, 2010, s. 535). Sanatçı, Paris'teki çalışmalarına, Türk-Fransız ortak sanatsal organizasyonları, Türkiye'deki kadın sanatçıların birlikte ürettiği projeler ve genç fotoğrafçıların tasarladıkları konulara destek vermesi gibi sosyal sorumluluk projeleriyle devam etmektedir.

²⁰⁹ A.g.e. (s. 151-172).

²¹⁰ A.g.e. (s. 191-218).

²¹¹ A.g.e. (s. 181-209).

Bu sanatçılar dışında, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılan diğer azınlık ve gayrimüslim kökenli sanatçılara bakıldığında, 1958'de Manola Vanlı'ya²¹², 1959'da Jerfi Kayıhan'a, 1970'de Graziella Yafet'e, 1976'da Silva Arakelyan'a²¹³ ve Lilo Verdi'ye²¹⁴, 1978'de ise Zepür Hanımyan adlarına rastlanır.

1978 yılıyla birlikte azınlık sanatçıların Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılmadıkları görülür. Aslında bu uzun soluklu sergi projesi, tüm Türkiye'deki sergilerde görülen durumun da bir aynası gibidir. Zira azınlıkların niceliksel olarak azalması niteliksel olarak da sanatta görünür olmaması sonucunu doğurur. Artık Türk sanatı etnik ve dinî anlamda millî bir sanata evrilir, kozmopolit havasını yitirir. Az sayıdaki azınlık sanatçıların, bazı Türk sanatçılar gibi üretmek ve yaşamak için yurt dışına gitmesi de bu durumun oluşmasını hızlandırır. Çağdaş Türk sanatı, güzel sanatlar fakülteleri aracılığıyla yetişen ya da Batı'da sanat eğitimi alan Türk sanatçıların yönlendirmesiyle yeni bir yola girer. Özgün çalışma biçimleriyle farklılaşan sanatçılar ise günümüz sanatını oluşturur. Sanat inisiyatifleriyle birlikte bireysel çabaların ürünü olan bu yeni karma dönem ise, yurt içi ve yurt dışındaki temsil sorunsalına yeni bir boyut kazandırır.

²¹² MEB tarafından 1962 yılında Ankara Arkeoloji Müzesi Salonu'nda düzenlenen XXIII. Sergiye, Manola Biancani adlı bir ressamın katıldığı saptanmıştır. Olasılıkla bu sanatçının Manola Vanlı olduğu düşünülmektedir (Anonim, 2010, s. 149).

²¹³ 1976 yılındaki sergiye katılan sanatçı Silva Arakelyan *Uzayda Uyum* adlı yapıtıyla başarı ödülü kazanmıştır (Köksal, 1983, s. 1711; Anonim, 2010, s. 307). Bu ödül bir azınlık sanatçısının bu sergi özelinde kazandığı tek ödüdür.

²¹⁴ Seta Hidiş'in atölyesinde resim eğitimi alan Liselotte Auer Verdi, Türkiye'nin ilk kadın caz piyanisti olan Nilüfer Verdi'nin de annesidir. Erişim: 25 Aralık 2017, <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/nilufer-verdi>

SONUÇ

1839'dan günümüze değin kültür sanat ortamındaki değışim ve dönüşüm sürecini ele alan bu çalışma birçok bulguyu, çıkarımı ve sonucu beraberinde getirir. Dolayısıyla, pek çok değışkene de sahiptir. İlk olarak, tezin iskeletini oluşturan gayrimüslimlerle ilgili bulgulara bakmakta yarar vardır. Ardından sanat ortamındaki çok kültürlü yapının millî yapıya evrilme süreci sanat tarihsel çıkarımlarla ve toplumdaki yansımalarıyla birlikte ele alınır, böylelikle iskeletin omurgası oluşturulur. Değerlendirilen bulguların ve çıkarımların çağın ruhuyla irdelenmesiyle de sonuç vücut bulur.

Bu girizgâhtan sonra sonuç bölümüne gayrimüslimlerle başlamak gerekir. İlk bölümde ele alındığı üzere, bu tezdeki gayrimüslimler; Rumlardan, Ermenilerden ve Yahudilerden oluşur. Bu üç farklı milletin aynı topraklarda yaşamasına karşın, bambaşka hikâyelere sahip olması sanatlarına, sanatsal üretimlerine ve sanata bakışlarına yansiyarak farklı sonuçlar doğurur. Farklılıkların temelinde ise din ve etnik köken öncelikli sırada gelir. Temeli oluşturan bu yapı taşlarından sonra, toplumsal kültür, eğitime verilen önem ve güncel konulara isteklilik belirleyici olur. Gayrimüslimlerin sanatsal ve kültürel yönünün incelendiği bu bölümde, Osmanlı'da baş aktör konumunda olan Müslümanlar ve Türkiye'nin çekirdeğini oluşturan Türklerle ilgili önermeler getirilir.

Anadolu'nun, otokton milletlerinden Rumlar, Doğu Roma'dan Osmanlı'ya geçen tarihsel süreçte, etkinlikleri sürdürerek, uluslararası ticaret, çevirmenlik, Eflak ve Boğdan eyaletlerine voyvodalık gibi pek çok etkin pozisyonda görev alırlar. İstanbul ve İzmir gibi İmparatorluğun gelişmiş kentlerinde önemli bir nüfusa ve nüfuza sahip olan Rumlar, kentli burjuvazilerini oluştururlar, dışa açılırlar ve yeniliklerin Osmanlı ülkesine gelmesinde öncü bir rol üstlenirler. Dışa açılma ise Rumlara yeni kapıları açar, dindaş oldukları Avrupalılarla bağlantılarını geliştirir, yeni ortaklıklara imza atılır ve sosyoekonomik seviyelerinin artmasını olanaklı hâle getirir. İktisadi yapılarındaki bu gelişmeyle birlikte Rumlarda, rekabetçi yeni dünya düzenine uyum sağlayabilecek okullar inşa etme (Beyoğlu Dil ve Ticaret Okulu), değışen uluslararası siyaseti ve bilimsel gelişmeleri (Rum Cemiyet-i Edebiyesi) kavrayabilecek dernekler kurma ve yurt dışına kendi topluluklarından öğrenciler gönderme (Fransa, Almanya vb.) eğilimi

gözlemlenir. Rumların, sosyoekonomik gelişmişliği sosyokültürel gelişmelerde de kendisini gösterir. Osmanlı'nın Batılı düzene geçişi ilan ettiği fermanlarla, antlaşmalarla ve düzenlemelerle yenilikler için gereksinim duyulan alanlar belirlenmesiyle gerçekleşir. Rumlar, başvurulacak milletler arasında önde gelir. Avrupai tarzda tasarlanan anıtsal yapılarla mimaride, görkemli padişah portreleriyle resimde (Resim 1-2), değişimin ölümsüzleştiği âniyle fotoğrafta (Resim 53) Osmanlı'ya sanat alanında katkı verdikleri saptanır. Öte yandan yenileşme sürecinde farklı alanlarda görünür olan Rumlar, İstanbul'u betimleyen yapıtlarla (Resim 8-17-18-21), Osmanlı Paşalarının portreleriyle (Resim 5-9-10-12), oryantalist tarzı benimseyen üretimlerle (Resim 4-7-11) ve 1821 Yunan İsyanı'ndan beri kabaran Helenik havayı vurgulayan çalışmalarla (Resim 3-45), çeşitli konulara yönelme eğilimi gösterirler. Aslında sanatsal anlamdaki bu konu yönelimi, Rumlar hakkında bilgi edinmek için de son derece yararlıdır. Zira Rumların sanatsal üretimleri sayesinde, Millet Sistemi'nde en ayrıcalıklı topluluk olarak yüzyıllardır yaşamını sürdüğü Osmanlı'ya bağlılık gösteren, I. Konstantin'in (272-337) kurduğu İstanbul'a aidiyet duygusuyla yaklaşan, "Doğu'da yaşayan Batılılar" olarak oryantalizmi içselleştiren, etnik kökenden dolayı yeni Yunan Devleti'ne sempatiyle bakan, pek çok farklı Rum'un olduğu düşüncesi ortaya çıkar. Rumlar hakkındaki topyekûn yaklaşımları kıran bu gelişmeler Ermenilerde de gözlemlenir.

Anadolu'nun bir diğer otokton halkı olan Ermeniler, sanatkâr, zanaatkâr ve tüccar yapılarıyla Osmanlı'da öne çıkarlar. Bu özelliklerini İmparatorluğun İstanbul ve Kayseri kentlerinde yoğunlaşan kentsoylu "Amira"lar aracılığıyla gösteren Ermeniler, Hristiyanlığın üç mezhebine (Gregoryen Ortodoksluk, Katoliklik, Protestanlık) de mensup olmalarıyla birbirinden farklı "üst kimliklere" sahip olurlar. Mezhepsel farklılıkların çok yönlülüğünün oluşturduğu Ermeniler, yeni gelişmelere her yerden – Katoliklerin Fransa ve İtalya, Gregoryenlerin Rusya, Protestanların da Almanya ve ABD- açık bir konuma ulaşırlar. Örneğin, resimde Manas ailesiyle, mimaride Balyan ailesiyle, fotoğrafta Abdullah Biraderlerle, heykelde Yervant Osgan Efendiyle, müzikte Limonciyan Efendiyle ve tiyatrodaki Güllü Agop gibi kişilerle yenileşen ve kabuk değiştiren Osmanlı'nın sanatsal yüzleri arasında yer alırlar. Böylelikle, Osmanlı sanatının uzun yıllar temsilciliğini de üstlenmiş olurlar.

Diğer taraftan bu sonucun doğmasında mezhepsel farklılığın yanında önemli bir nokta daha vardır. O da Ermenilerin yurt dışında modern eğitim kurumlarına sahip

olmalarıdır. Venedik Murad Rafaelyan Koleji ile Paris Muradyan Koleji'nin başı çektiği bu okullar, Ermenileri düşünsel anlamda besleyerek, Avrupa'daki yeniliklerden haberdar eder, yeni formüller öğretir ve Batı'nın yönlendirdiği dünya sistemine adapte olmalarını kolaylaştırır. Bu öğretiler Puzant Godjamanian gibi sanatçıların yapıtlarında, duyumsadıkları yerel temaları yansıtmalarına engel olmaz (Resim 92). Bunun yanında, yurt dışına gitme olanağı olmayan Ermenilere ise, varsıllaşan yeni sınıfın girişimleriyle yeni modern okullar kurulur, yabancı eğitimciler getirtilir, yeni bir vizyon kazandırılır. Yurt dışında eğitim almış sanatçılar gibi eğitim süreçlerini yurt içindeki modern okullarda tamamlamış Nuri İyem gibi sanatçılar da yerel temaları Godjamanian'a benzer şekilde yapıtlarında işlerler (Resim 93). Godjamanian ve İyem arasındaki ilişki birçok gayrimüslim sanatçı arasında da gözlemenebilir.²¹⁵ Farklı kentlerde, farklı ülkelerde olmalarına karşın sanatçıların yapıtlarındaki yaklaşım benzerlikleri, yaşadıkları topraklarla bağlantılarının kopmadığını gösterir.

Bu eğitim reformu, sanatta da karşılık bulur. Revizyondan geçen Osmanlı'nın yenileşen hâli resmedilir, fotoğrafı çekilir, heykelleri yontulur ve mimari tasarımları uygulanır. Osmanlı'nın padişah portreleri (Resim 58-60-61-62-77-84-87), dönüşümden geçen İstanbul'un kamusal hayattaki yansımaları (Resim 71-76-80-81-82-83-85-89-90), Osmanlı-Türk tarihindeki önemli savaşların resmedilmesi (Resim 64), yakın diyaloga girilen Avrupa'nın konu edinilmesi (Resim 70) ya da oryantalist tarzın benimsenmesi (Resim 59-67-68-74), yeni İstanbul'un ve insanının fotoğraflanması (Resim 109-110-111), gibi farklı konular seçilir. Rumlarda görüldüğü gibi Ermenilerde de bir arada kalmışlık izlenir. Bir tarafta millet-i sâdika olarak tanımlayan Osmanlı, diğer tarafta sundukları cezbedici koşullarla Fransa, Rusya, İtalya gibi ülkelerin arasında kaldıkları gözlenir. Rumlarla Ermenilerin benzer ama bir o kadar da iç dinamiklerinden ötürü ayrıksı durumu Yahudilerde ise bambaşka şekilde görülür.

Anadolu'nun az nüfuslu Romanyot Yahudileri dışında, otokton olmayan milleti Yahudiler, çoğunlukla nüfuslarının oluştuğu İspanya ve Portekiz kökenli Sefarad, Almanya ve Avusturya kökenli Aşkenazlar'dan oluşur. Osmanlı'daki Yahudilerin hikâyesine bakarsak, üç farklı dönemle karşılaşılır. Birincisi, Osmanlı'ya ilk matbaayı getiren, Yeniçeri Ocağı'nın gereksinimlerini karşılayan, İstanbul Darphanesi'nin

²¹⁵ Benzer örneklere Ek 2'de bulunan Gayrimüslim Sanatçı Biyografileri bölümünde bakılabilir.

sorumluluğu verilen Yahudilerdir. İkincisi ise, Darphane yönetiminin değiştirilmesiyle sosyoekonomik seviyeleri hızla düşen, Avrupa'daki Yahudi karşıtlığının artması sonucunda eskisi gibi üniversitelere gidemeyen, din odaklı yaşayan, yenilikleri kabullenmeyen Yahudilerdir. Üçüncüsü ise, Osmanlı yönetimi ile birlikte Camondo ailesinin girişimleriyle modernleşme dönemine giren Yahudilerdir. Böylelikle, sosyoekonomik ve sosyopolitik gelişmelerinin yanına dinsel bir içe kapanıklığın eklenmesiyle sosyokültürel yönü zayıflayan bir Yahudi topluluğu sonucuna ulaşılır. Bu bağlamda içe kapanıklılık hâli Yahudilerin, sanatsal üretimler yapmalarına engel olur. Ancak tek neden hâletiruhiyeleri değildir. Asıl neden için Yahudilerin kutsal kitabı Tevrat'a bakmak en doğru yöntemdir. Tevrat'ın içerisinde yer alan *Çıkış* Bap 20'deki 4, 5 ve 6 sayılı cümleler, Yahudilerin plastik sanatlara bakışını önemli derecede etkiler:

“Kendin için oyma put, yukarıda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın hiç suretini yapmayacaksın; onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin; çünkü ben, senin Allah'ın Rab, benden nefret edenlerden babalar günahını çocuklar üzerinde arayan ve beni seven ve emirlerimi tutanların binlercesine inayet eden, kıskanç bir Allahım.”

Sanatta Yahudilerin görünür olması ise, modernleşme hamlelerinin sonuç vermesiyle meyvelerini verir. Cumhuriyet'in ilanıyla, din-devlet işlerinin kesin bir şekilde ayrılmasıyla, birey temelli yayınların ulusal ve uluslararası hızla yazılması, çevrilmesi, basılması ve dağıtımıyla sanat ortamında Yahudi kökenli sanatçı varlığından söz edilir. Sanatla geç tanışma ise, sanatsal üretimlerin soyut çalışmalara doğru gelişim gösterdiği bir döneme denk gelmesi nedeniyle, somut işler yerine daha çok soyut işlere, tarzlara, üretilere, yapıtlara dönüşür (Resim 120-121-122-123).

Üç gayrimüslim milletin durumuna baktıktan sonra, Müslüman-Türklerin de durumunu incelemek gerekir. Anadolu'da otokton olmayan ancak 1071'den günümüze değin yaşamlarını sürdüren Türkler, Osmanlı'nın Millet-i Hâkime olarak tanımladığı Müslümanlara bayraktarlık yaparlar. İmparatorluğun yöneticiliğini de üstlenen Türkler, ordunun başı, lonca sisteminin kurucusu, ahilik teşkilatının oluşturucusu olarak etkinliklerini gösterirler. Bu düzen Pasarofça Antlaşması'na (1718) kadar gelen süreçte İmparatorluğun gelişmesi, büyümesi ve refah

seviyesinin artmasıyla çoğunlukla olumlu bir seyir gösterirken, Avrupa'daki yeniliklerin önemslenmemesi sonucuyla Batı eksenli değişimi kaçınılmaz kılar.

Lâle Devri (1718-1730) ile başlayan dönemle birlikte Batı'nın üstünlüğünün kabul edilmesi Osmanlı'yı harekete geçirir. Çeşitli yenilikleri beraberinde getirir. Modernleşme ve yenileşme hareketinin önemli eğitim kuruluşlarından Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn gibi girişimlerin askerî kurumları revize etmesi, plastik sanatlar için de yeni bir dönemin kapılarını aralar. Bu kapıdan ilk girenler ise ordu mensupları olur, zira Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn'un ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'nin eğitim programında resim dersleri vardır. Asker kökenli ressam kuşağının uzun yıllar yegâne otorite olması ve sanat ortamında Müslüman-Türklerin temsiliyetinde başı çekmesi, sivil halkın sanata olan mesafeli tutumunu da gizler. Öte yandan, askerlerin etkin olduğu bu sanat ortamının, hamiliğini ise saray ve sarayın izin verdiği ölçüde hareket eden paşalar organize eder.

Lonca sisteminin Müslüman kentli burjuvazisinin oluşmasını engellemesi ise, yalnızca yönetici elitin yönlendirdiği şekilde yeniliklerle buluşulmasına neden olur. Osmanlı arayıştadır, Paris'te Mekteb-i Osmanî, İstanbul'da Mekteb-i Sultanî kurulur. Ancak ifade edildiği gibi, sarayın dışında bir “mesen” olmamasının sıkıntıları çekilir. Asker ressamların resimle ilişkisi, palyatif bir ilişkidir. Sanatsal üretim ya da kültürel gelişimden ziyade işine yarayacağı bir “ders” olduğu için öğrenilen bir alandır. Bunun yanında sanatın etkisine giren Şeker Ahmed Ali Paşa (Resim 10) gibi ressamlar ise farklı bir yolu seçerler. Bu yola girilince bir sorunla karşılaşılır. Zira Osmanlı bir İslâm ülkesidir ve figür çalışmak bir tür değil, sorundur. Bu sorunun ve sorunu oluşturan nedenin yanıtı içinse, Yahudiler kısmında yapıldığı gibi en doğru seçenek kutsal kitaba bakmaktır. Kur'an-ı Kerim, tasviri yasaklamaz. Yalnızca put olarak kullanılmasına karşı çıkar. Bu yasaklamanın olmaması, ilk dönem İslâm resimlerine de yansır. Peki, sanatı Rumlar, Ermeniler, Levantenler ve hatta yabancı uyruklu sanatçılara bırakmanın nedeni nedir? Bunun nedenini ise, Kur'an'da değil, Hadis-i Şeriflerde aramak gerekir. Hadisler, resmin puta dönüşme sürecini gördükten sonra insan tasvirinin resme yerleştirilmemesini öğütler. Böylelikle sanatta uzun yıllar gayriresmî bir

tasvir yasağı sorunsalı oluşur. Bu sorunsal da insan tasvirinin uzun bir dönem Müslüman sanatçılarca uygulanmamasına neden olur. Müslüman sanatçıların gayrimüslim sanatçılardan ayrıldığı iki temel nokta vardır. Bunlardan ilki gayrimüslim sanatçıların figür kullanımına Müslüman sanatçılardan çok daha önce başlaması, ikinci ise *nü* resimlerin (Resim 11-59-74) 1914 Kuşağı'na kadar Müslüman sanatçılar tarafından tercih edilmemesidir.

Rumların, Ermenilerin sanatta Müslümanlara ve Yahudilere oranla daha çok yapıt vermesinin ve meslek edinmesinin gerekçeleri arasında din önemli bir etmen olarak değer kazanır. Hristiyanlığın, dini İncil ile öğrenemeyene, okuyamayana, resimle öğretme yöntemini getirmesi temeldeki farklılığı görünür kılar. Bunun yanında yerli Hristiyanların, çocukluktan başlayarak resmi görmesi, resimle temas kurması ve resim yapmaya başlaması da, sergilerde, sanatsal organizasyonlarda ve sanat eğitimciliğinde öne çıkmalarını sağlar (Grafik 1). Tezin iskeletiyle ilgili bulgular değerlendirildikten sonra yerli Hristiyan yoğunluklu sanat ortamının Müslüman-Türk yoğunluklu sanat ortamına evrilmesiyle ilgili çıkarımlara geçilebilir.

Çıkarımların köküne inildiğinde, Fransız Devrimi'nin tüm dünya milletlerine milliyetçilik düşüncesini yayması sonucuyla karşılaşılır. Yüzyıllardır Osmanlı içerisinde Millet Sistemi ile yaşayan gayrimüslimlerin de bu yeni gelişmeden haberdar olarak, kendi millî devletlerinin ve kendi millî kültürlerinin öne çıktığı bir düzen içerisinde yaşamak istemeleri bu sonucun Osmanlı'ya da yansıdığını gösterir. Buraya kadar bilinen gerçek, Osmanlı'nın modernleşme ve yenileşme siyasetiyle farklı bir noktaya evrilir. Zira Osmanlıcılık ideolojisiyle kapsayıcı ve birleştirici bir politika izleyen Osmanlı, İmparatorluk yapısının çökmesine izin vermemek için bir dizi Tanzimat, Islahat, Nizamnameler gibi yenileşme paketlerini yürürlüğe koyar. Bu düzenlemeler ise, Osmanlı yönetimine biraz daha zaman kazandırır, ancak kalıcı bir etki bırakmaz. Hatta bu kez ikinci bir sorun vardır. O da yenileşme politikasında, mevcut haklarının azaldığına inanan Müslüman çoğunluğun, yeni düzene kuşkuyla bakıp mesafeli bir pozisyon almasıdır. Yeniliklerin kimseyi memnun edemediği bu sistemde, gayrimüslimler geniş haklarla sosyoekonomik düzeylerini geliştirirken, Müslümanların sosyoekonomik olarak zayıflamaya başlaması ise iç dinamiklerde çatırdamaların artmasına yol açar. Bu dönemde ortaya çıkan birçok savaşa, ayrılıkların, farklılıkların,

özgünlüklerin ve değişikliklerin dışlandığı, heterojen yapının gün geçtikçe homojenleştiği bir sonucu da beraberinde getirir.

Tüm bu gelişmelerden bağımsız olmayan sanatta, savaşlarla birlikte kopuşun başlamasıyla gayrimüslimlerin kendilerini Osmanlı kimliğinden soyutlaması, Müslümanların ise Osmanlılıktan Türk kimliğine geçiş sürecine hız vermesiyle farklı bir döneme girer (Grafik 2). Artık İmparatorluk çözülür ve ulus inşa sürecinde millî sanat ve millî kültür söylemleri geliştirilir. Bu kez başka bir sorun vardır. Yüzyıllardır Osmanlı'nın sanat ortamında etkin olan gayrimüslim sanatçılar ve sanat eğitimcileri ya kendi millî ülkelerine gitmiştir ya da Avrupa devletlerinde yaşamı seçmiştir. Genç Cumhuriyet'in bu duruma karşı ilk başvurduğu yöntem ise, "öz" değerlerine başvurmak olur. Ancak modernleşme ve gelişme taraftarı olan Türkiye, yabancı sanat eğitimcilerinden, bilim insanlarından da yararlanma yolunu yadsımaz ve o seçeneği de değerlendirir. Bu açık tutumsa, ülkeye yeni bir enerji katar ve dönüşümün habercisi olur. Ancak ülke yurt dışından gelen özellikle Yahudi kökenli bilim insanlarına kapılarını açarken, kendi Yahudi kökenli vatandaşlarının çeşitli politikalarla ayrılmasını izlemek durumunda kalır. Farklılıklar yaşamı sekteye uğratar.

Madalyonun diğer yüzünde ise, Birinci Dünya Savaşı'nın keskin bir şekilde azınlıkların hayatlarını etkileyen bir savaş olması durumu vardır. Zira bazı gayrimüslimlerin işgal devletleriyle yakın temas kurması meselesi unutulmamıştır. Müslüman-Türklerin bu gelişmeleri unutmadığı, paranın azınlıklarda olduğunu savunduğu söylemleri ise, Varlık Vergisi, 6-7 Eylül Olayları, 1964 Yunan uyrukluların göçü gibi bir dizi olaylar zinciriyle kırılmalara yol açar. Bunun sonucunda doğan kentli nüfus boşluğundan dolayı köyden kente göç tetiklenir. Sosyolojik değişimler de kaçınılmaz hâle gelir. Eskinin "güzide mahalleri" "kenar mahallere" dönüşür. Değişimin diyalektiği artık devreye girerek durdurulamaz bir boyuta ulaşır. Vakti zamanında istenilmeyen istenene, arzulanan arzulanmayana dönüşür. Geçmiş yâd edilir. Kapılar açılır, uzaktaki eski komşuların memleketlerine gidilir "bizlere ne denli benzediği" konuşulur. Seyrisefain ortamı yeniden kurulur. Ama tek bir farkla, farklılıkların dışarıda, uzakta nostaljik bir varlığı temsil etmesi koşuluyla.

Sonuç olarak, bu tez insana odaklanmaktadır. İnsanı odağa alır. Kısıtlamalardan arındırır. Milletine bakmaz, sanatsal üretimlerinin gelişmişliğine bakar, irdeler,

değerlendirir. Bunun yanında ulus inşa sürecinde Türklüğün öne çıkarılmasını olağan karşılar. Çünkü yeni bir ulusun var edilme sorunsalı olduğunu bilir. Olağan olmayan Türk olmayan sanatçıların tek tük söylenmesidir. Bu tez, asker ressamlardan başlayan modern Türkiye sanat tarihinde gayrimüslim sanatçıların da olduğunu anımsatmaktır; dolayısıyla, yeni bir Türkiye modern sanat tarihi yazımıdır.

KAYNAKÇA

- Acemoğlu, D. ve Robinson, J. A. (2013). *Ulusların Düşüşü* (F. R. Velioğlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Ahmad, F. (2006). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye* (S. C. Karadeli, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akal, E. (2012). *Milli Mücadelenin Başlangıcında Mustafa Kemal, İttihat Terakki ve Bolşevizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, A. (2016). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Akgönül, S. (2014). İstanbul Rumları: Bir Tükeniş Hikâyesi. R. Akar (Haz.). *20 Dolar 20 Kilo Cumhuriyet Tarihinin En Büyük Sürgün Hikâyelerinden Biri* (s. 27-32). İstanbul: Babil.
- Aktunç, S. ve Aktunç, H. (2013). *Araname*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aksügür Duben, İ. ve Kortun V. (1989). *1873-1908 Pera Ressamları Sergisi Kataloğu*. İstanbul: Beymen.
- Alp, S. (2015). *İstanbul'daki Rum, Ermeni ve Levanten Mezarlıklarında 19.Yüzyıl Figürlü Mezar Anıtları*. Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Anagnostopulu, A. (2003). Tanzimat ve Rum Milletinin Kurumsal Çerçevesi. P. Stathis (Ed.). *19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler* (1-35). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Anastassiadou, M. (2012). İstanbul Rumlarının Kültürel Varlığı: Değerleme ve Gelişme Tahayyülleri. F. Benlisoy, A. M. Aslanoğlu ve H. Rigas (Haz.). *İstanbul Rumları Bugün ve Yarın* (s. 199-206). İstanbul: İstos Yayın.
- And, M. (1983). Cumhuriyet'ten Önce Türkiye'deki Tiyatro. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c.9, s. 2504-2510). İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (Kasım 1984). Yakınlık. *Milliyet Sanat*, 107, 5-9.
- And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anonim. (Mart 1937). Türk Heykeltraşlığı. *Ar*, 3, 11-14.
- Anonim. (1970). *Gorky Drawings*. Japan: Walker and Company.
- Anonim. (Haziran 1979). Agop Arad Sergisi. *Ankara Sanat*, 158, 15.
- Anonim. (Aralık 1982). Ara Güler ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 1(8), 24-25.
- Anonim. (Kasım 1983). Odet Saban. *Yeni Boyut*, 17, 21-22.

- Anonim. (Ocak 1986). J. Habib Gerez’le Söyleşi. *Eflatun*, 205, 27-28.
- Anonim. (Mart 1990). Düşünceler Arshile Gorky. *Adam Sanat*, 52, 39.
- Anonim. (1992). *500. Yıl Resim, Heykel, Seramik, Ebru, Batık Karma Sergisi*. İstanbul: Gözlem Yayınları.
- Anonim. (1993). Portre Ustası Ara Güler’in Portresi, *Arkitekt*, 403, 34-35.
- Anonim. (1997). *Albert Bitran Kemerler*. İstanbul: Akbank Sanat Merkezi (s. 1).
- Anonim. (Kasım 2003). Sarkis’ten Suluboya Havuzu. *Arredamento Mimarlık*, 163, 36-38.
- Anonim. (2009). Biyografiler - Viçen Arslanyan. Z. Ögel (Der.). *Mekteb-i Sultani’den Galatasaray Lisesi’ne Ressamlar 1868-1968* (276). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Anonim. (2013). İlk Soyut Resim Sergisi. *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960* (c. 2., s. 246). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anonim. (Nisan 2015). Sarkis Geçmişe Nefes Oldu, *Paros*, 43, 144-145.
- Anonim. (t.y.). Calouste Gulbenkian Museum. Erişim: 23 Ekim 2017, <https://gulbenkian.pt/museu/en/the-founders-collection/the-collector/>
- Antmen, A. (2008). Hug-Levy, Suzy. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.2, s. 709). İstanbul: Yem Yayınları.
- Aoki Girardelli, M. (2009). Thirteenth International Congress of Turkish Art. G. Dávid and I. Gerelyes (Ed.). *A Parisian in İstanbul: Ambivalent Perceptions of Léon Parvillée* (s. 83-93). Budapest: Hungarian National Museum.
- Aoki Girardelli, M. (2013). 14th International Congress of Turkish Art. F. Hitzel (Ed.). *Léon Parvillée’s Early Years in İstanbul: Cezayirlioğlu Mansion and the Church of Surp Krikor Lusovoriç in Kuzguncuk* (s. 89-95). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aracı, E. (2010). *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbulu’nun İtalyan Operası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arditi, M. (2012). *Turquetto*(A. Bora, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Arseven, C.E. (1967a). *Türk Sanatı Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Arseven, C.E. (1967b). *Türk Sanatı Tarihi III*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, N. (2008). Osgan Efendi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.3, s. 1181). İstanbul: Yem Yayınları.
- Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleri Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, D. (2009). Galatasaray Lisesi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Paris Atölyeleri. Z. Ögel (Der.). *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar 1868-1968* (76-113). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Asena, İ. (Mart 1990a). Arshile Gorky. *Adam Sanat*, 52, 33-36.
- Asena, İ. (Mart 1990b). Düşünceler Arshile Gorky. *Adam Sanat*, 52, 37-40.
- Asilyazıcı, H. (Mart 1985). Jak İhmalyan. *Hürriyet Gösteri*, 52, 56-57.
- Ataöv, T. (Haziran 1979). Ressam Jak İhmalyan'ın Ardından. *Ankara Sanat*, 158, 12-13.
- Atatürk, M. K. (2000). *Söylev*. Ankara: Dil Derneği.
- Ay, M. (2007). *Paris Mekteb-i Osmanisi'nin Kuruluş, Amaç ve İşlevi*. Yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Ayhan, S. (2014). *Türk Romanında Azınlıklar (1872-1950)*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Bal, Ö. (2006). *Memory, Identity, Home: Self-Perception of Identity Among the Armenian and Jewish Communities In Ankara*. Master of science. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Bali, R. N. (2010). *Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bali, R. N. (2014). *Azınlıkları Türkleştirme Meselesi Ne İdi? Ne Değildi?* İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Batur, E. (2016). Yitik Oğulun Eve Dönüşü. B. Akkoyunlu Ersöz ve T. Bahar (Ed.). *Mario Prassinios Bir Sanatçının İzinde* (15-17). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Bauman, Z. (2002). *Sosyolojik Düşünmek* (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1991).

- Behrman, S. N. (2015). *Duveen Antikacıların Piri* (C. Üster, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Belge, M. (1983a). Türkiye’de Günlük Hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c. 3, s. 852- 853). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (1983b). Kültür. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c. 5, s. 1294-1295). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2007). *İstanbul Gezi Rehberi*. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N. (1977). *Türk ve Yabancı Resminde İstanbul*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Berkes, N. (2014). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, E. (18 Mart 2015). Yousuf Karsh's Masterful Portraits From Churchill to Hepburn. *Time*. Erişim: 04 Aralık 2017, <http://time.com/3684569/yousuf-karsh/>
- Besalel, Y. (1999). *Osmanlı ve Türk Yahudileri*. İstanbul: Gözlem Yayınları.
- Binzet, C. (Ağustos 2015). *Ivy Stangali Gölgeye Düşen Işık*. Erişim: 13 Şubat 2016, <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/celal-binzet/ivy-stangali-golgeye-dusen-isik/692/>
- Birsel, H. (2011). *Lozan’dan AB Sürecine Türkiye’nin Azınlık Politikaları*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bozdağ, L. (Ekim 2010). Kendiliğinden Sularında Yaratıcılık: Bubi. *Evrensel Kültür*, 226, 45-48.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası*(T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (2001).
- Bozis, S. (2011). *İstanbullu Rumlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bozis, Y. ve Bozis, S. (2014). *Paris’ten Pera’ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Buhr, M. ve Kosing, A. (1978). *Marksçı-Leninci Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Konuk Yayınları.
- Celalyan, A. (2003). Kadın Yazarların Gözüyle 19. Yüzyıl İstanbul’unda Ermeni Kadını. P. Stathis (Ed.). *19. Yüzyıl İstanbul’unda Gayrimüslimler* (93-98). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Celbiş, Ü. (Aralık 2006). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü. *Tasarım + Kuram*, 5, 34-40.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Cıbroğlu, Y. (Temmuz-Ağustos 2005). Sarkis’in Sergisinin Düşündürdükleri. *Hürriyet Gösteri*, 272, 51-53.
- Çağ, B. (Ocak 1994). Üreticisinin Bakış Açısıyla Kafesler. *Hürriyet Gösteri*, 158, 68-70.
- Çanaklı, L. A. (2011). *Türk Romanında Bürokrasi ve Memurlar (1872-1950)*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Çarkçıyan, G. (2016). *Türk Devleti Hizmetindeki Ermeniler*. İstanbul: Köprü Kitapları.
- Çelik, Z. (2005). *Şark’ın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarında İslam Mimarisi* (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (1992).
- Çelik, Z. (2015). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul* (S. Deringil, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çelikkbudak, H. (2015). *Genç Cumhuriyet’in Müzik Devrimi - Paul Hindemith’in Anısına*, Erişim: 15 Kasım 2017, <http://www.eurovizyon.co.uk/genc-cumhuriyetin-muzik-devrimi-paul-hindemithin-anisina-makale,7435.html>
- Dabağyan, L. P. (2012). *Geçmişten Günümüze Millet-i Sâdika 2 Sanat Dünyamızda Ermeniler*. İstanbul: Yedirenk Yayıncılık.
- Dadyan, S. (2011). *Osmanlı’nın Gayrimüslim Tarihinden Notlar*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Danto, A. C. (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar* (C. Kayaş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1992).
- Danto, A. C. (2017). *Sanat Nedir* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Daşçı, S. (Ekim 2011). 19. Yüzyılda İzmir’de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Sanatçılar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme. *Sanat Tarihi*

Dergisi, XX(2), 27-44.

- Daşçı, S. (Ocak 2013). İzmirli ressam Boğos Tatikyan ve A.B.D. Ulusal Kütüphanesi'ne Hediye Olarak Hazırlanan Gravür Albümü. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(1), 531-568.
- Davison, R. H. (1986). Halil Şerif Paşa: The Influence of Paris and the West on an Ottoman Diplomat. *The Journal of Ottoman Studies*, VI, 47-65.
- Davison, R. H. (1997). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Reform* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Demirel, F. I. (2010). *Çanakkale Yahudi Cemaati ile Gayrimüslim Politikalarının İzinde*. Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Deringil, S. (2014). *İkitdarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi 1876-1909* (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Doğan Kitap.
- Derman, G. (Haziran 1983). Albert Bitran'ın Resimleri Hakkında Bir Söyleşi. *Sanat Çevresi*, 56, 20.
- Doğan, Ç. (2009). *Ankara Halkevi Sergileri*. Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ecevit, B. (02 Mayıs 1952). D Grubu ve Devlet Sergileri. *Ulus*, s. 4.
- Ecevit, B. (04 Ekim 1952). Hasanoğlanlıların Resim Sergisi. *Ulus*, s. 4-5.
- Edgü, F. (Güz 1997). Sarkis: İkonalar. *P Sanat Kültür Antika*, 7, 114-133.
- Egli, E. A. (2013). *Genç Türkiye İnşa Edilirken – Atatürk'ün Mimarının Anıları* (G. G. Öçer, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Eldem, E. (Ağustos 2014). Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak. *Toplumsal Tarih*, 248, 26-35.
- Eldem, E. (2015). *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885*. İstanbul: Doğan Kitap.

- Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim Heykel*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Engin, N. (Aralık 1986). Çok Yönlü Bir Sanatçımız J. Habib Gerez. *Eflatun*, 216, 18-19.
- Ercan, Y. (2007). *Rumlar ve Diğer Müslüman Olmayan Topluluklar*. Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Erden, O. (2013). Nazi Almanyası ve Yozlaşmış Sanat. *Tempo Özel Sayısı 1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat*, 1, 178.
- Erkan, P. (2009). *Tanzimat'tan Cumhuriyete Galata-Şişli Güzergâhındaki Gayrimüslim Cemaat Okulları*. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Erselcan, D. N. (2009). *Perspectives of Turkey's Jewish Minority and Turkish-Jewish Immigrants In Israel: The Narratives of the Mass-Migration of Jews to Israel Between 1945 and 1955*. Master of art. Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Ersoy, A. A. (2015). *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary*. USA: Ashgate Publishing.
- Eskenazi, Ş. (2012). *Galata-Beyoğlu-Şişli Bölgelerinin Gelişiminde Gayrimüslimlerin Rolü, 1910-1966 Döneminde İstanbul'da Etnik İş Bölümü ve Ticari Coğrafya*, Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Estukyan, P. ve Karakaşlı, K. (2015). *Baduhan*. Erişim: 6 Mart 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=HslbRhHQmtw>
- Etyemez, T. (2010). *Adalı Ressamlar*. İstanbul: Adalar Kültür Derneği Yayınları.
- Falconer, M. (2012). Kristin Saleri. T. İhtiyar. (Ed.). *Kristin Saleri (17-43)*. İstanbul: rh+ Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Galanti, A. (1995). *Türkler ve Yahudiler*. İstanbul: Gözlem Yayınları.
- Geçer, G. O. (2016). Türk Ediplerin Çanakkale Cephesini Ziyareti ve Yansımaları. *Türkbilig*, 31, 189-204.
- Gerez, H. (Ekim 1999). Modern Sanat Üzerine. *Sanat Çevresi*, 252, 74-75.

- Germaner, S. (Kasım 1991). Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları. *Tarih ve Toplum*, 16(95), 33-40.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002a). *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002b). *Constantinople and the Orientalists*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Germaner, S. (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-2000. *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (s. 1-18). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Germaner, S. (2009). Mekteb-i Sultani'den Galatasaray'a Resim Eğitimi ve Sanata Katkı. Z. Ögel (Der.). *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar 1868-1968* (23-50). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Germaner, S. (2012). *Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Germaner, S. (2013). 14th International Congress of Turkish Art. F. Hitzel (Ed.). *Les Peintres et Les Pachas* (s. 337-346). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Gevgilili, A. (1983). Türkiye Basını. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s. 202- 206). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları.
- Giray, K. (1999). *Manzara*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları.
- Giray, K. (2008). Müze ve Kimlik/sizlik. Z. Önen, G. Tunç ve M. Türkyılmaz (Ed.). *Geçmişten Geleceğe Türkiye'de Müzecilik I* (133-142). Ankara: VEKAM Yayınları.
- Giray, K. (2016). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonundan Başyapıtlar*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.
- Göçek, F. M. (2005). Türkiye'de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları. A. Kaya ve T. Tarhanlı (Der.). *Türkiye'de Çoğunluk, Azınlık ve Kimlik Anlayışı* (s. 58-68). İstanbul: TESEV Yayınları.
- Gökalp, Z. (1972). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.

- Gökçek, F. (2006). *Osmanlı Kapısında Büyümek Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye ve Romanlarında Gayrimüslim Osmanlılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gören, A. K. (t.y.). Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı. Erişim: 20 Ocak 2018,

- Güven, D. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları Bağlamında 6-7 Eylül Olayları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Haddad, M. (2001). *Halil Şerif Paşa: Bir İnsan, Bir Koleksiyon* (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: P Kitaplığı. (2000).
- Hastaoğlu, V. (2003). Anastasios Adosidis'e Ait Metinlerden Anadolu Rumlarına Dair Bilgiler. P. Stathis (Ed.). *19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler* (52-64). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Hızlan, D. (1992). *Sanat Günah Çıkartıyor*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Hobsbawn, E. (2013). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Işın, E. ve İşyar, B. (2005). Türkiye'de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları. A. Kaya ve T. Tarhanlı (Der.). *Türkiye'de Ulus-Devlet ve Vatandaşlığın Doğuşu* (s. 69-83). İstanbul: TESEV Yayınları.
- İhmalyan, J. (Haziran 1979). İnsanın Ereği. *Ankara Sanat*, 158, 13.
- İnalcık, H. (2011). *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalcık, H. (2017). Tanzimat Nedir? H. İnalcık ve M. Seyitdanlıoğlu (Ed.). *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (31-53). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnankur, Z. (2008). Civanyan, Mıgırdiç. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.1, s. 318). İstanbul: Yem Yayınları.
- İnankur, Z. (2011). İstanbul ve Kahire'de 19. Yüzyıl Sanatı. Z. Yasa-Yaman ve S. Bağcı (Ed.). *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat – Günsel Renda'ya Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973). *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2017). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İskender, K. (1983a). Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si'nde Resim. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c.6, s. 1678-1710). İstanbul: İletişim Yayınları.

- İskender, K. (1983b). Sanat Estetik – Yerelliğin Anlamı. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c.7, s. 1757-1758). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İslimyeli, N. (1967a). Arad, Agop. *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi* (c.1, s. 43). Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- İslimyeli, N. (1969). Konstantin, Kapıdağlı. *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi* (c.2, s. 425). Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- İslimyeli, N. (1971a). Saleri, Kristin. *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi* (c.3, s. 662-663). Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- İslimyeli, N. (1971b). Yosmayan, Hilda. *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi* (c.3, s. 851). Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- İslimyeli, N. (1971c). Gerez, J. Habib. *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi* (c.3, s. 906-907). Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- Jamgoçyan, O. (2017). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sarraflık Rumlar, Museviler, Frenkler, Ermeniler 1650-1850* (E. Üyepazarcı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, C. (2011). *Barry Ailesinin Hikâyesi*, Erişim: 12 Şubat 2017, <http://www.levantineheritage.com/note94b.htm>
- Karakaşlı, K. (2016). Dadyan Okulu'nun Tarihe Tanık Binası Oldu Bittiye Kurban Edilmemeli. *Agos*, Erişim: 13 Haziran 2017, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/15722/dadyan-okulunun-tarihe-tanik-binası-oldu-bittiye-kurban-edilmemeli>
- Kaya, Ö. (2004). *Tanzimat'tan Lozan'a Azınlıklar*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Kaya, Ö. (Temmuz 2015). Kartpostallarda İstanbul Azınlıklarının Yaşadıkları Yerler. *Paros*, 46, 144-147.
- Kaygısız Ergin, A. (2000). *1950-1960 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Konu Yönelimi*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kaygun, Ş. (Haziran 1983). Albert Bitran İstanbul'da. *Sanat Çevresi*, 56, 21.
- Kaynar, H. (2012). *Projesiz Modernleşme Cumhuriyet İstanbulu'ndan Gündelik Fragmanlar*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kazgan, H. (1991). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Şirketleşme Osmanlı Sanayi Monografisi ve Yorumlar*. İstanbul: Töbank A. Ş. Kültür Hizmeti.

- Keshishian, H. (2009). A Group Exhibition of Armeno-Egyptian Artists In Memory of Birth Centenary of Painter Puzant Godjamenian 1909-1993, *Exhibition of Armeno-Egyptian Artist At El-Hanager Art Center*, Cairo: Nubar Printing House.
- Keskin Enginöz, Y. (Kasım 2009). Sarkis'in İşlerinde Mimari Mekân. *Yapı*, 336, 102-104.
- Kevorkian, R. ve Paboudjian, P. B. (2012). *1915 Öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeniler* (M. Saris, Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Kıbrıs, R. B. (2003). *Pierre Desire Guillemet ve Akademisi*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kıvanç, A. E. (2004). *İstanbul Salon Sergileri ve Sergileme Geleneğinin Oluşumuna Katkıları*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Koçak, C. (1985). Tanzimat'tan Sonra Özel ve Yabancı Okullar. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 2, s. 485-494). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçoğlu, Y. (2004). *Azınlık Gençleri Anlatıyor*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçunyan, A. (2016). Osmanlı Dönemi'ndeki Gayrimüslim Cemaat Nizamnameleri. R. Koptaş ve B. Usta (Ed.). *Yok Hükmünde* (s. 71-80). İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Koloğlu, O. (1985). Türkçe-Dışı Basın. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s. 94-98). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kongar, E. (2002). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köksal, A. (1983). Cumhuriyet Döneminde Resim ve Görsel Sanat Ödülleri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c.6, s. 1711-1714). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kreft, L. (2011). 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset. A. Artun (Ed.). *Sanat Siyaset – Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 195-206). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuban, D. (Kasım 1984). Sanat Yapıtı, Sanatçının İnancına ya da Irkına Göre Değerlendirilemez. *Milliyet Sanat*, 107, 4-5.
- Kuban, D. (1998). *Mimarlık Kavramları*. İstanbul: Yem Yayın.
- Kuneralp, S., Doizy, G. ve Kentel, K. M. (2016). *Yousouf Bey: Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Perası'nın Yüklü Portreleri*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

- Kumpasoğlu, B. (Ağustos 2015). *Bir Kitap Kapağındaki Sürgün Hikâyesi: Ressam İvi Stangali*. Erişim: 13 Şubat 2016, <http://ankasahaf.blogspot.com.tr/2015/08/bir-kitap-kapagndaki-surgun-hikayesi.html>
- Kuruyazıcı, H. (Eylül-Ekim 2002). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Alman Mimarlar, *Arkitekt*, 1-10.
- Küçük, C. (1985). Osmanlılarda "Millet Sistemi" ve Tanzimat. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 4, s. 1007-1024). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Küçükhasaköylü, N. (2011). Osmanlı Sarayı'nda Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28, 165-178.
- Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları.
- Kütnaroğlu, J. ve Esen, T. (07 Ekim 2016). Yüzleri Değil Ruhları Ölümsüzleştirdi. Erişim: 14 Mart 2016, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/16711/yuzleri-degil-ruhlari-olumsuzlestirdi>
- Langlois, G. ve diğerleri. (2000). *20. Yüzyıl Tarihi* (Ö. Turan, Çev.). İstanbul: Nehir Yayınları.
- Levi, A. (2010). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler*: İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lewis, B. (2008). *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (3. bs.). (B. Babür, Çev.). Ankara: Arkadaş Yayıncılık. (2002).
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm ve Postkolonyalizm* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1998).
- Macfie, A. L. (2003). *Osmanlının Son Yılları 1908-1923* (D. Acar ve F. Soysal, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi. (1998).
- Magnani, C. P. (2009). *A Small Geography of the Istanbul Greeks*. Master of thesis, University Paris I – Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Mahcupyan, E. (2005). *İçimizdeki Öteki*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1983). Batıcılık. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s. 246-247). İstanbul: İletişim Yayınları

- Mardin, Ş. (1985). 19. yy'da Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 2, s. 342-351). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2007). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Margulies, R. (2007). *Bugün Pazar Yahudiler Azar*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Matossian, N. (2011). *Arshile Gorky Kara Melek* (M. Arık ve T. Aykut, Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Millas, H. (2002). *Daha İyi Türk Yunan İlişkileri İçin Yap-Yapma Kılavuzu*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Millas, H. (2004). *Geçmişten Bugüne Yunanlılar Dil, Din ve Kimlikleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millas, H. (Nisan 2007). Azınlığı Anlamamak. *Azınlıkça*, 29, 6-7.
- Millas, H. (2014). *Küçük Asya Araştırmaları Merkezi Göç Rumların Anadolu'dan Mecburi Ayrılışı (1919-1923)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Minassian, A. T. (2006). *Ermeni Kültürü ve Modernleşme* (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Molho, R. (2003). Tanzimat Öncesi ve Sonrasında İstanbul Yahudileri. P. Stathis (Ed.). *19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler* (78-85). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Moralı, N. (1976). *Mütarekede İzmir Önceleri ve Sonraları*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Morgan, R. C. (2016). Bedri Baykam'ın Eros'a Gezileri. Ö. Eras (Haz.). *Eleştirmenlerin Kaleminden Bedri Baykam* (s. 147-150). İstanbul: Piramid Yayıncılık.
- Morin, E. (2014). *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*. (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (1973).
- Mülayim, S. (1998). *Cumhuriyet'in Kültür ve Sanat Kronolojisi*. İstanbul: 118-T Lions Yönetim Çevresi Yayını.
- Naipoğlu, S. (2008). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- Nesin, A. (2014). Aziz Nesin'in Anıları. Bali, R, N. (Der.). *6-7 Eylül 1955 Olayları Tanıklar-Hatıralar* (s.163-178). İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Nesin, A. (2015). *Sanat Yazıları*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nirven, N. (Temmuz 1993). Ortodoks Akademizm'in Çok Uzağında Olan Bir Sanatçı Suzy Hug Levy. *Sanat Çevresi*, 177, 4-7.
- Niyazioğlu, İ. (Aralık 1987). Resimde Varolan Bubi. *Sanat Çevresi*, 110, 68-69.
- Okutan, M. Ç. (2004). *Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Oran, B. (2006). *Türkiye'de Azınlıklar – Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oran, B. (2008). *Türkiye'de Azınlıklar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oran, B. (2011). *Türkiyeli Gayrimüslimler Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1985). Batılılaşma Sorunu. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s. 134-137). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1995). Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet Nizamı. *Hamide Topçuoğlu'na Armağan*, 85-92. Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2006). *Son İmparatorluk Osmanlı* (2. bs.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2010). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2015). *Batılılaşma Yolunda*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Otyam, F. (1985). *Pavli Kardeş*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ökçin, G. (1984). *Osmanlı Sanayii 1913-1915 İstatistikleri*. İstanbul: Hil Yayın.
- Öndin, N. (2008). Albert Bitran. *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (s.96-99). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*. İstanbul: İnsalcıl Yayınları.
- Öner, S. (1991). *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)*. Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Önsal, B. (2006). *Emergence of Art Galleries in Ankara a Case Study of Three Pionerring Galleries in The 1950s*. Master of science. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

- Örs, İ. (2014). Bir Sözcükte Ne Vardır? İstanbullu Rumlar ve 1964 Sürgünleri. R. Akar (Haz.). *20 Dolar 20 Kilo Cumhuriyet Tarihinin En Büyük Sürgün Hikâyelerinden Biri* (s. 21-26). İstanbul: Babil.
- Özayten, N. (2008). Sarkis. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.3, s. 1369-1370). İstanbul: Yem Yayınları.
- Özdemir, H. (Mayıs 2003). Bubi: Ne Yaptığımı Bilmiyorum Bilmek de İstemiyorum. *Hürriyet Gösteri*, 248, 46-47.
- Özendes, E. (1995). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1919*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özendes, E. (1998). *Abdullah Frères Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K. (Kasım 1984). Türk Resim, Heykel ve Fotoğrafçılığında Ermeni Kökenli Sanatçılar. *Milliyet Sanat*, 107, 13-15.
- Özsezgin, K. (1989). İstanbul Çevresi Ressamları. *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*. (c. 2, s. 25). İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özsezgin, K. (2012). Kristin Saleri: Bir Dönemin Duyumsal Tanığı. T. İhtiyar. (Ed.). *Kristin Saleri* (129-199). İstanbul: rh+ Yayınları.
- Özsoy, İ. (Mart 2015). Cumhuriyetin İlk Öğrenci Eylemi: Wagon Lits Protestosu, Erişim: 15 Kasım 2017, <https://www.evrensel.net/haber/106351/cumhuriyetin-ilk-ogrenci-eylemi-wagon-lits-protestosu>
- Özsu, A. C. (Ocak 2016). Corrodi'nin Perspektifinden İstanbul. *Haber Podium İsviçre'ye Özel Aktüel ve Kültürel Dergi*, 32, 16-17.
- Özsu, A. C. (Şubat 2016). İsviçreli Yenilikçi Mimar Egli'nin Mimari Yapıtları, Gözlemleri ve Düşünceleri. *Haber Podium İsviçre'ye Özel Aktüel ve Kültürel Dergi*, 33, 12-14.
- Özsu, A. C. (Nisan 2017). Bellek, Mekân ve Sanat: Sarkis. *Çağdaş Sanat Yazıları*, 2, 24-25. Erişim: 25 Haziran 2017, <https://issuu.com/www.mixerarts.com/docs/artwriting-a-da-sanat-yaz-lar>
- Özsüer, E. (2012a). *Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Rum Cemaati ve Apoyevmatini*. İstanbul: Yükleme Yayınları.

- Özsüer, E. (12 Temmuz 2012). Büyük Şehrin Küçük Soluğu Apoyevmatini. *Apoyevmatini*, s.3.
- Öztuncay, B. (2000). *Vasilaki Kargopulo: Hazret-i Padişahı'nın Serfotoğrafı*. İstanbul: Birleşik Oksijen Sanayi A.Ş.
- Pamukciyan, K. (Ağustos 1990). Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar. *Tarih ve Toplum*, 80, 34-41.
- Pamukciyan, K. (2002). *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar – I İstanbul Yazıları*. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Pamukciyan, K. (2003). *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar – III Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar*. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Paşalıoğlu, H. B. (1996). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Pelvanoğlu, B. (2008a). Bubi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.1, s. 267-268). İstanbul: Yem Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2008b). Sarkis. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.3, s. 1370). İstanbul: Yem Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Pınar, Ö. (09 Mayıs 2015). *Venedik Bienali: Türkiye pavyonu ‘Nefes’ almaya başladı*. Erişim: 10 Mayıs 2015, http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/05/150509_venedik_bianel_nefes
- Plaggenborg, S. (2015). *Tarihe Emretmek* (H. Demirel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Portakal, R. ve Batur, E. (2015). *Raffi Portakal – Portakal’ın Yüzyılı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Raby, J. (2000). Tasvir-i Hümayun 1800-1902 Portrenin Son Yüzyılı. S. Kangal (Ed.). *Avrupa’dan İstanbul’a* (159-160). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Renda, G. (t.y.). Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat. Erişim: 20 Ocak 2018, <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=352709&/Yenile%C5%9Fme-D%C3%B6neminde-K%C3%BClt%C3%BCr-ve-Sanat-/Prof.-Dr.-G%C3%BCn%C3%BCl-Renda->

- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (2000). Tasvir-i Hümayun 1800-1902 Portrenin Son Yüzyılı. S. Kangal (Ed.). *Padişahın Portresi Tesâvir-i Ali Osman (442-542)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Arad, Agop. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.1, s. 117-118). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rozen, M. (2005). *The Last Ottoman and Beyond: The Jews in Turkey and the Balkans 1808-1945*. Tel Aviv: Tel Aviv University The School of Jewish Studies.
- Saban, O. (t.y.). *Ody Saban*. Erişim: 15 Nisan 2017, <http://odysaban.free.fr/>
- Sadak, Y. (Ocak 1987a). Bubi'nin Resimleri. *Adam Sanat*, 14, 71-75.
- Sadak, Y. (Ocak 1987b). Bubi'nin Resimleri Üzerine. *Sanat Çevresi*, 99, 38-39.
- Sadak, Y. (2010). Üslup Anarşizmi. S. Kaltalıoğlu (Haz.). *Bubi* (s. 17-125). İstanbul: Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Sanat Yayınları.
- Sadak, Y. (2015). *12 Sanatçı 12 Söyleşi*. İstanbul: Akasya Kültür Sanat.
- Sağlam, S. (Nisan 1993). Ankara'dan Bugüne Sarkis. *Hürriyet Gösteri*, 149, 44-45.
- Sağlam, M. (2001). Edizel, Jak. *İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi* (s. 41). İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (1995).
- Sakaoğlu, N. ve diğerleri. (2016). *Rengârenk Beşiktaş*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Yayınları.
- Salaheddin Bey (1867). *La Turquie À L'Exposition Universelle de 1867*. Paris: Librairie Hachette & Cie.
- Sami, A. (İkinciteşrin 1933). Türk İnkılabının Beklediği Sanat. *Ülkü*, 2(10), 302-306.
- Samara, K. A. (2007). *Identity Issues Of The Ottoman Greeks In The Age Of Nationalism As Reflected In The Educational Policies Of The Greek Community Of Istanbul (1895-1915)*. Master of Arts. Sabancı Üniversitesi, İstanbul.
- Sander, O. (1998). *Siyasi Tarih 1918-1994* (7. bs.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Sarıca, M. (1983). *Siyasal Tarih* (2. bs.). İstanbul: Ar Basım ve Yayım.

- Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*, İstanbul: Agos Yayıncılık.
- Saris, M. (2006). *Bir İstanbul Ressamı Mıgırdiç Civanyan*. İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık Müzayede.
- Saris, M. (2008). Manas'tan Civanyan'a, Oskan Efendi'den Atamyan'a. *Milliyet Sanat*, 593, 42-45.
- Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Saris, M. (2013). *Sürgünde Bir Ressam: Jak İhmalyan*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Savaş, A. (2008). *Maya Sanat Galerisi*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Scognamillo, G. (1990). *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Serttaş, T. (2009). *Stüdyo Osep*. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Sevinç Kaya, G. (2012). Padişahın Ressam Kulları – Osmanlı'da Resim Eğitimi. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- Shaw, S. (2008). *Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler* (M. Sobutay, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları. (1991).
- Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Sinanlar, S. (2009). Galatasaray'ı Çevreleyen Pera. Z. Ögel (Der.). *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar (1868-1968)* (116-134). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Sinanlar Uslu, S. (2010). *Pera Ressamları – Pera Sergileri: 1845-1916*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sinanlar Uslu, S. (2016). Saklı Belleğin İzleği. B. Akkoyunlu Ersöz ve T. Bahar (Ed.). *Mario Prassinios Bir Sanatçının İzinde (19-99)*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (1990).

- Sotiriyu, D. (2013). *Benden Selam Söyle Anadolu'ya* (A. Tokatılı, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Soyer, A. (Ocak 1987). Bubi ile Söyleşi. *Sanat Çevresi*, 99, 40-42.
- Soykan, Ö, N. (2005). Sanat ve Sosyoloji. A. Dikmen Özarslan (Haz.). *Sanat ve Sosyoloji* (73-79). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Soykan, T. T. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gayrimüslimler*. İstanbul: Ütopya Kitabevi Yayınları.
- Sönmez, N. (Eylül 1989). Sarkis, Ayasofya Hazinesi ve André Chénier. *Milliyet Sanat*. 224, 30-31.
- Sönmez, N. (Ağustos 1991). Dizge ve Kafes. *Argos*. 36, 14-16.
- Sönmez, N. (Temmuz 1993). Doğaya Karşı Sanat Adına Bir Müdahale Suzy Hug Levy'den Çevre Düzenlemesi. *Sanat Çevresi*, 177, 8-9.
- Sönmez, N. (1997). Kemerin Kuramsal Bütünlüğünün Parçalanışı. *Albert Bitran Kemerler* (s. 4-5). İstanbul: Akbank Sanat Merkezi.
- Sönmez, Z. (2006). *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, Z. (2000). *Fenerli Beyler*. İstanbul: Aybay Yayınları.
- Sürbahan, N. (2002). *19. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Svastics, O. (2011). *Yahudiler'in İstanbulu*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Şahin, G. (2008). *Osmanlı Devleti'nde Katolik Ermeniler Sivaslı Mihitar ve Mihitaristler*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Şahin Tekinalp, P. (1999). *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Şahin Tekinalp, P. (2009). Thirteenth International Congress of Turkish Art. G. Dávid and I. Gerelyes (Ed.). *From Poetry to Painting: Ottoman Impressionists* (s. 609-623). Budapest: Hungarian National Museum.

- Şahin Tekinalp, P. (2013). 14th International Congress of Turkish Art. F. Hitzel (Ed.). *Palais du Trocadéro* (s. 679-686). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Şeni, N. ve Le Tarnec, S. (2000). *Camondolar Bir Hanedanın Çöküşü*. (Y. Aksu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2003). *Galatasaray Sergileri 1916-1951*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2009). Galatasaray Dendi mi Aklıma Sergi Geliyor. Z. Ögel (Der.). *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar 1868-1968* (143-155). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Şimşek, A. (2017). *Bubi Kafesler*. İstanbul: Bandırma Belediyesi.
- Şişman, A. (2009). Egyptian and Armenian Schools Attended by Otoman Students In Paris, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 1-10.
- Şişman, C. (2016). *Sabetay Sevi ve Osmanlı-Türk Dönmelerinin Evrimi* (A. Demirhan, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Tachau, F. (2002). German Jewish Emigrés in Turkey. A. Levy (Ed.). *Jews, Turks, Ottomans A Shared History, Fifteenth Through The Twentieth Century* (233-245). Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Tanilli, S. (2000). *Strasbourg Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tavlaş, N. (2015). *Foto Muhabiri Ara Güler'in Hayat Hikâyesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekeli, İ., Gülöksüz, Y. ve Okyay, T. (1976). *Gecekondu, Dolmuşlu, İşportalı Şehir*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Thalasso, A. (2008). *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları* (O. Türkay ve Ö. Terzioğlu, Çev.). İstanbul: Kültür A.Ş.

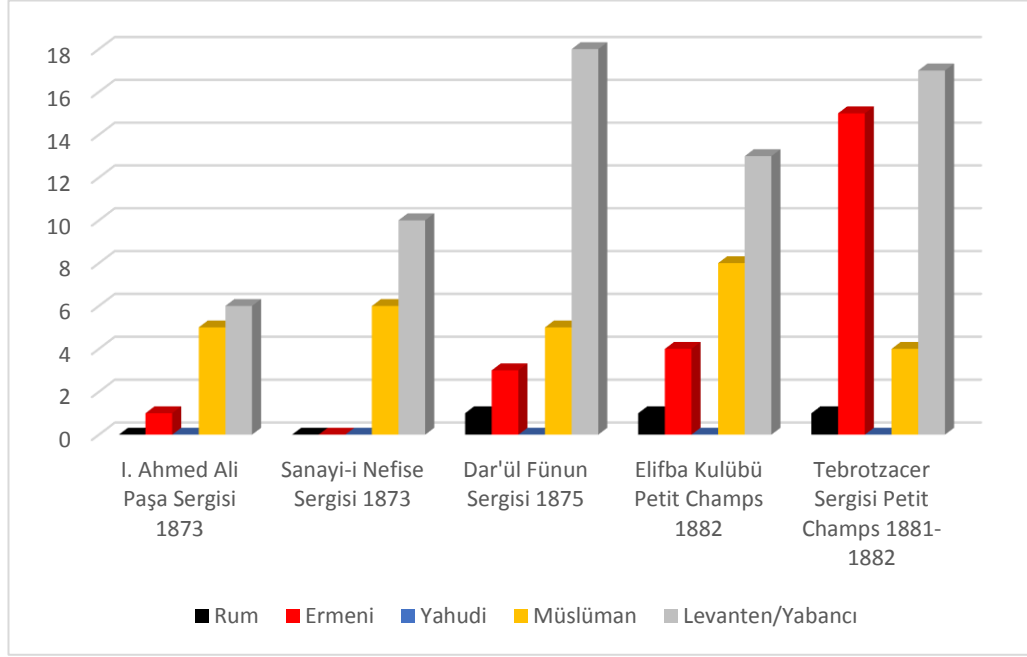
- Theodorides, A. (2014). İlk Sürgünler: Geri Dönüşsüz Bir Yolculuğun Hikâyeleri. R. Akar (Haz.). *20 Dolar 20 Kilo Cumhuriyet Tarihinin En Büyük Sürgün Hikâyelerinden Biri*(s. 33-44). İstanbul: Babil.
- Timur, T. (1991). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Timur, T. (2014). *Marx-Engels ve Osmanlı Toplumunu*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Toktaş, Ş. (2009). 1950’ler İstanbul’unda Gayrimüslim Azınlıklar ve Nüfus Hareketleri: Türkiye Yahudi Cemaati, *Eski İstanbullular Yeni İstanbullular*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 95-112.
- Tongo, G. (Haziran 2016). Tarih ve Hafıza Arasında: Geç Osmanlı Dönemi İstanbul’unda Bir Ressam; Eleni İliadis, *Toplumsal Tarih*, 272, 57-63.
- Toprak, Z. (1994). Mütareke Döneminde İstanbul, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (c. 6, s. 19-23). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tosun, Ç. B. ve Özsu, A. C. (Aralık 2014). Cumhuriyet Döneminin Art Deco Mobilya Tasarımları: Selahattin Refik Sırmalı ve Atatürk’ün Çalışma Odası, *Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 216-235.
- Tugay, E. Ç. ve Tugay, M. S. (2007). *Kamondo Han*. İstanbul: Beyoğlu A.Ş.
- Tunaya, T, Z. (1983). Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s. 238- 239). İstanbul: İletişim Yayınları
- Tunçay, M. (1983). Nüfus- Azınlıklar Nüfusu. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c.6, s. 1563-1564). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tükel, U. (2008). Gorky, Arshile. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c.2, s. 607). İstanbul: Yem Yayınları.
- Türker, N. (2015). *Vatanım Yok Memleketim Var İstanbul Rumları: Mekân-Bellek-Ritüel*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ünsal, M. (Mart-Nisan 2013). Hera Büyüktaşçıyan Üzerine Notlar. *Sanat Dünyamız*, 133, 7-13.
- Üstünipek, Ş. (2009). *1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy ve Atölyesi*. Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Vollard, A. (2015). *Bir Tablo Satıcısının Anıları* (E. Özdoğan, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.

- Wallerstein, I. vd. (2010). *Gulbenkian Komisyonu Sosyal Bilimleri Açın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yanmaz, M. (Ekim 1994). Dünyayı Fotoğraflayan Bir Sanatçı: İzzet Keribar. *Hürriyet Gösteri*, 167, 62-65.
- Yasa-Yaman, Z. (1992). 1930 – 1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yasa-Yaman, Z. (1996). Yurt Gezileri ve Sergileri ya da ‘Mektepten Memlekete Dönüş’. *Toplumbilim*, 4, 35-52.
- Yasa-Yaman, Z. (2011a). “Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 28(1),69-98.
- Yasa-Yaman, Z. (2011b). *Suretin Sireti*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Yasa-Yaman, Z. (2011c). Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Modern Ankara ve Anıt/Heykel İdeolojisi. A. Ayaokur, A. B. Kırıcı ve M. Türkyılmaz (Ed.). *Geçmişten Geleceğe Türkiye’de Müzecilik IV* (163-196). Ankara: VEKAM Yayınları.
- Yasa-Yaman, Z. (2012a). İmparatorluktan Cumhuriyet’e Sanat. Z. Yasa-Yaman (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (91-370). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yasa-Yaman, Z. (2012b). *Başka İzlenimler Değişen Gelenekler*. İstanbul: T.C. Merkez Bankası.
- Yasa-Yaman, Z. (2016). Türk Resminde Non-Figüratif Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları *Seta Hidiş Ressam ve Eğitimci* (s. 16-26). İstanbul: Mas Matbaa Dijital Baskı.
- Yavuz, Y. (2009). Thirteenth International Congress of Turkish Art. G. Dávid and I. Gerelyes (Ed.). *Atatürk’s Influence on the Initiation of Modernism in Early Republican Architecture in Turkey* (s. 699-711). Budapest: Hungarian National Museum.
- Yazıcı, N. (Temmuz 2003). Osmanlı’nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmani. *Arkitekt*, 79, 497, 12-19.
- Yeliseyeva, N. V. ve Manfred, A. Z. (1978). *Yakın Çağlar Tarihi*. İstanbul: Konuk Yay.

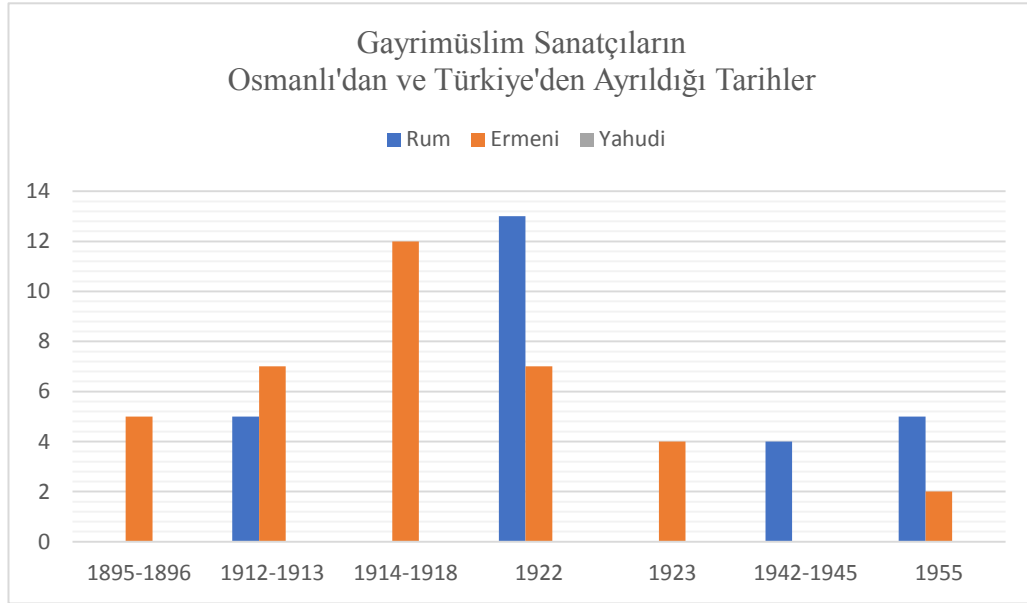
- Yenişehirlioğlu, F. (2011). 19. Yüzyılda Avrupalı Turistler ve Yeni Coğrafyalar: Panorama Resimleri. Z. Yasa-Yaman ve S. Bağcı (Ed.). *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat – Günsel Renda'ya Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Yerasimos, S. (2005). *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye II* (B. Kuzucuğlu, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.
- Yerasimos, S. (2017). Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine. H. İncelik ve M. Seyitdanlıoğlu (Ed.). *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (507-524). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yıldırım, Ö. (Kasım 2009). Bir Sarkis Retrospektifi: Site. *rh+*, 65, 28-31.
- Yıldız, E. (2008). Sarkis. *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (s. 320-323). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yumul, A. (2005). Türkiye'de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları. A. Kaya ve T. Tarhanlı (Der.). *Azınlık mı Vatandaş mı?* (s. 87-100). İstanbul : TESEV Yayınları.
- Yücel, H. (2017). *Rum Olmak, Rum Kalmak*. İstanbul: İstos Yayınları.
- Yüksel, A. S. (1983). Ticaret. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (c.9, s. 2492-2502). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yüksel, N. (2017). *Bubi*. İstanbul: Akasya Kültür Sanat.
- Zabunyan, E. (2010). *Ondan Bize*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zaim, K. (Aralık 1994). Ara Güler Ustayla Söyleşi. *Hürriyet Gösteri*, 169, 46-50.
- Zihnioğlu, Y. (2007). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Zürcher, E.J. (2013). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Y. Saner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (2004).

EKLER

Ek 1. Grafikler



(Grafik 1).



(Grafik 2).

Ek 2. Gayrimüslim Sanatçı Biyografileri

Rum, Ermeni ve Yahudi kökenli sanatçıların, kültürel ve sanatsal ağırlıklı biyografilerinin olduğu bu bölümde, toplam 39 sanatçıya yer verilmiş, doğum yılları dikkate alınarak sıralanmıştır.

1. Rafael Manas (1710/1720-1780)

İstanbul doğumlu tarihçi Ignatius Mouradgea D'Ohsson (1740-1807) tarafından 18. yüzyılın *Rafaello*'su olarak tanımlanan Rafael Manas (Renda, 1977, s. 56-57; Küçükhasköylü, 2011, s. 169) bu bakımdan “Dâhi ressam Rafael” diye de nitelendirilir ve Osmanlı resim sanatının önemli sanatçıları arasında gösterilir (Kürkman, 2004, s. 712). Rafael Manas gençliğinde İtalya’da sanat eğitimi alır ve Sultan I. Mahmud (1754-1757), Sultan III. Osman (1754-1757) ve Sultan III. Mustafa dönemlerinde (1757-1774) saray ressamı olarak çalışır (Resim 58), (Küçükhasköylü, 2011, s. 168). 1781’de İstanbul’a gelen Venedikli Cizvit papaz Giambattista Toderini’ye (1728-1799) göre, sanatçı bu padişahların portrelerini de üretir (Kürkman, 2004, s. 712). Müziksever bir kişi olan Rafael Manas’a kilisede *muganni* (şarkıcı) olduğu için “Diratsu” (Çelebi) lakabı takılır (Pamukciyan, 2003, s. 44).

Rafael Manas ve oğlu Manas Manas, resimli el yazma üretiminin azaldığı yıllarda, gerek tempera, gerekse tuval üzerine yağlıboya ya da suluboya ile yaptığı portrelerde, malzeme, boyut ve kompozisyon açısından Avrupa resminin özelliklerini yansıtan yapıtlarıyla Osmanlı resim sanatında tuval resimlerini başlatan öncü ressamlar arasında değerlendirilir (İrepoğlu’dan Aktaran: Küçükhasköylü, 2011, s. 169). Çoğunlukla tek kadın figürleri ve anne ve çocuk kompozisyonları işleyen ressamın resimlerinde İtalyan tarzını örnek aldığı görülür (Saris, 2006, s. 16). İtalya eğitimi nedeniyle olasılıkla Giambattista Toderini’nin (1728-1799) *Letteratura Turchesca* (Türklerin Edebiyatı) adlı üç ciltlik kitabından da Rafael Manas’dan söz edilir. Sanatçı ve Osmanlı Ermeni ressamları hakkında bilgi veren Toderini, III. Ahmed ve sonraki padişahların dönemlerinde Saray-ı Hümayûn ressamlarının Ermeni olduklarını, muasır Sultanların büyük boyutlarda tuval üzerine yağlıboya portrelerini hazırladıklarını (Resim 58) ve Rafael Manas’ın da bunlardan biri olduğunu da belirtir (Kürkman, 2004, s. 712).

2. Kapıdağlı Konstantin (1780-1839 ykl.).

Daha çok Kapıdağlı Konstantin adıyla bilinen Konstantinos Kizinikos, İstanbul'un Rum nüfusuyla öne çıkan semti Kurtuluş'da (Tatavla) yaşamıştır. Sultan III. Selim'in (1789-1807) saltanatı sırasında saray ressamlığı görevine getirilen Kapıdağlı (Pamukciyan, 2003, s. 178), Osmanlı Sarayı'nda uzun yıllar çalışmış ve Levni'nin *Silsilenamesi*'nden yararlanarak padişah portreleri yapmıştır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 97). Sanatçı, 18. yüzyıl sonunda III. Selim portresi ile resim sanatındaki yenilenme eğilimlerini yansıtarak, Osmanlı sarayının yeni resim tarzına duyduğu ilgiyi tuvale aktarmıştır (Resim 1-2). Ayrıca bu çalışmasıyla Kapıdağlı'ya, Osmanlı Hükümdar koleksiyonu sipariş edilmiştir. 18. yüzyıl'ın sonlarında (1794 ykl.) gravürlendirilmesi için Londra'ya gönderilen bu koleksiyon²¹⁶ sayesinde Osmanlı, diplomatik amaçlarını sanatsal yolla göstermeye de başlamıştır (Tansuğ, 2012, s. 38; İslimyeli, 1969, s. 425; Raby, 2000, s. 159; Renda, 2000, s. 494).

Batı'ya açılan Osmanlı için önemli bir sanatçı olan Kapıdağlı Konstantin hakkında Raby'nin (2000, s. 159-160) şu saptamaları önemlidir:

“Osmanlı sultan portreleri geleneğini kökten değiştirmiş, Nakkaş Osman ve sonraki nakkaşların benimsediği oturan ya da diz çöken sultan pozunu bir yana bırakmış, sultanı ayakta, yarım boy, çevresi defne dallarıyla bezeli oval bir madalyon içinde betimlemeyi yeğlemiştir. Biçim, ikonografi ve teknik açıdan yoğun Avrupa etkileri gösteren bu portrelerde Kapıdağlı'nın “Veronese” dizisini örnek aldığı söylenebilir. Ancak, “Veronese” dizisinin etkisine rağmen, Kapıdağlı'nın temel esin kaynağı 200 yıldan beri süregelen bir gelenektir. Kapıdağlı'nın başarısı, Nakkaş Osman'ın yarattığı bu geleneği yeniden biçimlendirmesiyle ilgilidir. Ayrıca Kapıdağlı'nın Osmanlı padişahlarını koyu renk bir zemine yerleştirerek büst hâlinde ayakta betimlemesi, padişahların yüz ifadeleri, fırçasındaki yumuşaklık Rum kökenli bu sanatçının Avrupa'da eğitim görmüş Batı resmini yakından tanımış bir kişi olduğuna işaret eder. Sanatçının Topkapı Sarayı'nda bulunan Osmanlı padişah portrelerinin yanı sıra büyük ölçekte çalıştığı III. Selim'in Tahta Çıkışı ve Bayram Töreni gibi bir temayı işleyen resminin belgesel değeri tartışılmaz. Bu resim, Batılılaşma Dönemi Osmanlı Sanatı'nın ilk örnekleri arasında yer alır.”

Kapıdağlı'nın hazırladığı ve 1815'de basılan Young Albümü'nde II. Mahmud'a kadar otuz padişahın portresi yer almıştır. Padişahı dörtte üç profilden gösteren Kapıdağlı tipi,

²¹⁶ Topkapı Sarayı'ndaki TSM 570/1 adlı arşiv belgesinde, III. Selim bu iş için Konstantin Kapıdağlı'ya sipariş verildiği belirtilmiştir (Renda, 2000, s. 494).

Abdülmecid döneminin sonuna kadar serilerde kullanılmaya devam etmiştir (Renda, 2000, s. 462-494). Sanatçı portre çalışmaları dışında peyzaj, natürmort ve dinî içerikli resimler de yapmıştır.

3. Hovhannes Umed Beyzad (1809-1874)

Öğrenimini şkdar'daki Cemeran Ermeni Mektebi'nde sürdürürken resme olan yeteneği fark edilen Hovhannes Umed Beyzad'ın, ilk resim ğretmeni Markar Krkcyan olur. Resim alışmalarına İtalyan hocalardan aldığı derslerle devam eden sanatçı, İstanbul'daki köşklerin tavanlarını, Boğaziçi'nin manzaralarıyla süsleyerek resim sanatından geçimini sağlamaya başlar. Beyzad duvar resimlerinin yanı sıra 1830'lu yıllarda özellikle dinî konulu resimleriyle büyük bir ne kavuşur. Osmanlı sarayı baş mimarı Garabet Amira Balyan'ın (Resim 65) isteği üzerine 1834-1844 yılları arasında Beşiktaş'taki Surp Asdvadzadzin Kilisesi için İsa'nın on havarisinin yağlıboya resimlerini yapmaya koyulur. Bu yıllarda sarayın da dikkatini çeken Beyzad, Abdülmecid tarafından saray ressamlığına atanır. Abdülaziz döneminde de saray ressamlığı yapan sanatçı 1840-1860 yılları arasında Osmanlı-Türk tarihini yansıtan ve yaşamından kesitler sunan, kara ve deniz savaşlarını (Resim 64) konu alan çalışmalarda bulunur. Bir dönem Bahriye Mektebi'nde resim ğretmenliği görevini sürdüren sanatçı, Küçüksu Kasrı, Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının duvar ve tavan süslemeleri görevini üstlenerek duvar resmine geri döner. Yapıtları yurt dışında da değer gören Beyzad, *Niagara şelalesi* adlı çalışmasıyla Philadelphia'da düzenlenen uluslararası sergide 300 Napolon lirasıyla, *İstanbul'un Islahatı* adlı yapıtıyla ise 1000 Osmanlı altınıyla ödüllendirilir. Sanatçı saray ressamlığı boyunca dinî temalı çalışmalarına devam ederek, Hovhannes Amira Serveryan'ın mimarlığında kâgir olarak inşa edilen şkdar Surp Ha Ermeni Kilisesi'nde bulunan 1853 tarihli *Son Akşam Yemeği* alışmasıyla da bilinir (Kürkman, 2004, s. 226-228; Dabağyan, 2012, s. 418-419; Saris, 2003, s. 112).

4. Abdullah Biraderler

Sarrafi Mikayel Abdullahyan'ın (1809-1882) oğlu olan saray fotoğrafçıları Kevork, (1839-1918) Hovsep (?-1902) ve ressam-fotoğrafçı Viçen (1834-1902) adlı üç kardeşten oluşan Abdullah Biraderler (Frères) Osmanlı'nın ilk yerli fotoğrafçılarıdır (Pamukciyan, 2003, s. 199-200). Abdullah Biraderler'in fotoğrafla ilgilenmesi ise ilk olarak Viçen Abdullah'ın Kırım Savaşı (1853-1856) sırasında Beyazıt'ta bulunan İngiltere Oteli'nin karşısında bir fotoğraf stüdyosu açan (Yasa-Yaman, 2012a, s. 96) ve *daguerreotype*²¹⁷ ile uğraşan Alman kimyager Rabach'ın atölyesine (Özsezgin, 1984, s. 15) rötuşçu olarak girmesiyle başlamıştır (Özendes, 1998, s. 31). Rabach'ın 1858'de Almanya'ya dönme kararı almasıyla aynı zamanda Venedik Murad Rafaelyan Koleji'nden mezun olan ve İstanbul'a dönen Kevork Abdullah'ın, kardeşi Viçen'in yanına katılmasıyla stüdyonun yeni sahipleri olurlar ve ilk çalışmalarına koyulurlar. İşlerini bir süre burada sürdüren kardeşler stüdyolarını yardımcılıklarını yapan Andriomenos'a devrederek, (Bozis, 2011, s. 125) 1867'de Pera'daki eski Rus Sarayı'nda stüdyo açmışlardır (Kürkman, 2004, s. 90).

Kevork ve Viçen Abdullah'ın yanına Hovsep'in de katılmasıyla büyük bir istekle işe başlayan üç kardeşin de amacı, *daguerreotype* sistemi ile çalışan atölyeyi daha çağdaş tekniklere ulaştırıp çalıştırmak olmuştur (Özendes, 1998, s. 31). Bu özellikleriyle Tünel yakınındaki yeni fotoğrafhaneleri İstanbul'da kısa zamanda yaygınlaşan başka fotoğraf stüdyolarına öncülük etmiştir (Özsezgin, 1984, s. 15). Abdullah Biraderler'in İstanbul (Resim 110) ve çevresinin yaşantısını, günün tiplerini kendi dünyaları içinde gösteren fotoğrafları, 1867 yılında Paris'te sergilenmiş, Paris sergisindeki Osmanlı pavyonunda, Türk kahvesi, Türk kasrı modeli ve pek çok eşya arasında Abdullah Biraderlerin çektiği fotoğraflar büyük ilgi görmüştür (Özendes, 1995, s. 141; Özsezgin, 1984, s. 15). Bu fotoğraflarından sonra 1870'de Avrupa'nın önemli fotoğrafçılık derneklerinden "Société Française de Photographie"nin üyesi olmuşlardır (Bozis, 2011, s. 125).

Kısa zamanda önemli bir başarı elde eden Abdullah Biraderler, Kevork Abdullah'ın anılarında bu durumun oluşmasına götüren sonucu şöyle açıklamışlardır:

²¹⁷ Daguerreotype'ı, Louis Daguerre (1787-1851) icat etmiş ve soyadını vermiştir (Danto, 2017, s. 103).

“Üç kardeş büyük bir azim ve özveri ile çalışarak, ne parayı esirgedik, ne de emeği. Çeşitli denemeler yaptık, müşterileri memnun edebilmek ve mükemmele ulaşabilmek için her çareye başvurduk. Sanatta büyük ilerlemeler kaydettik ve belli bir yere ulaşmayı da başarabildik. Ancak hiçbirimiz elde edilen sonuçlarla tatmin olmayıp, daima daha iyiye, daha güzele, daha mükemmele erişmek için var gücümüzle çalışmaya devam ettik.” (Özendes, 1998, s. 31).

Biraderler’in özverili ve verimli çalışmalarından sonra padişah Abdülaziz tarafından Kevork ve Viçen’e “Ressam-ı Hazret-i Şehriyari” unvanı verilmiş, (Özsezgin, 1984, s. 15) bu iki kardeş yalnızca fotoğrafla ilgilenmemiş, İstanbul’da olan Ayvazovski’nin sanatsal görüşlerini dinlemek üzere bir davete katılmışlar (Saris, 2003, s. 117) ve 1892’de IV. sınıf Osmanî ve III. sınıf Mecidi nişanıyla ödüllendirilmişlerdir (Kürkman, 2004, s. 90). Biraderler’den Viçen Abdullah, ressam özelliğini Abdülmecid, Abdülaziz (Resim 62) ve bazı ünlü paşaların fildişi üzerine portrelerini yaparak da göstermiş, yapıtlarına “Ressam Abdullah” imzasını da atıp sanatçı kimliğini vurgulamak istemiştir (Renda, 2000, s. 525; Pamukciyan, 2003, s. 199-200).

Fotoğrafçılığa Kırım Savaşı’nın son yıllarında, 1856’da başlayan Abdullah Biraderler yine Ruslarla olan bir savaşla (1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı) ile birlikte saray fotoğrafçılığı ve padişah portreciliği yapma gibi ayrıcalıklı çalışmalarını sona erdirmişlerdir. Biraderler’in savaş sırasında Rus komutanlarla birlikte zaman geçirmesinden ve özel fotoğraflarını çekmesinden dolayı rahatsızlığını bildiren II. Abdülhamid, bu duruma nokta koyup, saray fotoğrafçılığına Vasilaki Kargopulo adlı bir Rum fotoğrafçıyı getirmiştir (Öztuncay, 2000, s. 49). Eski popüleritelerini yitiren Abdullah Biraderler, yine de Mekteb-i Sultanî, Mekteb-i Mülkiye ve Müze-i Hümayûn’un fotoğrafçılarının çekilmesi için görevlendirilmişlerdir. Hatta çekimin rahat koşullarda gerçekleşmesi için gerekli kolaylığın sağlanmasına dair onay bile alınır.²¹⁸ Bu yapıların çekiminde eski başarılarını aratmayan Biraderler’e, Osmanlı Devleti tarafından yurt dışına gönderilecek bir proje için de teklif götürülür. Dünya siyasetinde yeni yeni etkin bir pozisyona gelen ABD’ye gönderilecek bu projede, Biraderler’den

²¹⁸ Abdullah Biraderler’in mekteb ve müze fotoğraflarını çekmesine dair belge. (14 Rebiülahir 1308- 12 Eylül 1890). (Dosya No: MF.MKT.). BOA, Ankara.

Maçka silah anbarı ile Harbiye anbarının resimlemeleri istenir.²¹⁹ Bu resimlerden ikişer adet yapılması ve biri Kütüphane-i Hümayûn'a diğeri ise Amerikan Kütüphanesi'ne hazırlanması ve Hazîne-i Evkâf-ı Hümayûn İdaresi'nde muhafaza edilecek nitelikte olması koşuluyla Abdullah Biraderler'e yaptırılır.²²⁰ Biraderler'in yaptığı bu çalışmalar Osmanlı yöneticilerince beğenilir ve bir nüshası İstanbul'da tutularak ABD'ye gönderilir. Öte yandan bu çalışmalar Abdullah Biraderler'in son büyük işleri olur. İlerleyen yıllarda İstanbul'da yeterince iş bulamayan Biraderler, Mısır Hıdivi Tevfik Paşa'nın daveti üzerine Kahire'ye gitmeye karar verirler. Bir süre sonra tekrar İstanbul'a dönen Biraderler, ekonomik durumlarının iyice kötüleşmesi üzerine 1899 yılında fotoğraf stüdyolarını (Kürkman, 2004, s. 90) Levanten Pascal Sebah²²¹ ile Rum Polikarpos Zoaye'ye satarak fotoğraf sanatına veda ederler (Bozis, 2011, s. 125).

5. Rupen Manas (1810?-1875)

Rupen Manas (Rubens Manassé) dış işleri sorumlusu ve saray ressamı Zenop Manas'ın büyük oğludur. Rupen Manas, 1850 yılında Bâb-ı Âli Tercüme Kalemi Azalığı'nda²²² bulunduğu sırada Abdülmecid'in emriyle resim eğitimini geliştirmesi için Paris'e gönderilir (Pamukciyan, 2003, s. 205; Dabağyan, 2012, s. 433; Renda, 2000, s. 514). Görev yaptığı sırada saraydan gelen siparişler doğrultusunda büyük boyutlu tuvaler ve küçük madalyon portreler ile tasvir-i hümayûn nişanları yapan Rupen Manas, Avrupalı tarzda padişah portreleri de üretir (Küçükhasaköylü, 2011, s. 171-172; Pamukciyan, 2003, s. 205; Kürkman, 2004, s. 587).

Yervant Gamidas Çarkcıyan'ın *Türk Devleti'nin Hizmetinde Ermeniler* adlı kitabında Rupen Manas'ın 1850'de yapmış olduğu Fatma Sultan portresinin *L'Illustration*'un 2 Eylül 1854 tarihli sayısında basıldığı belirtilmiştir. Paris görevindeki başarısı nedeniyle, 1869'da Osmanlı Devleti'nin Milano başkonsolosluğuna atanan Manas, 1 Temmuz 1875'de Darülfünun'da açılan sergiye katılarak babası gibi hem diplomatik hem de

²¹⁹ Abdullah Biraderler'in askerî anbarları resimlemesine dair belge. (13 Rebiülahir 1309- 16 Kasım 1891). (Dosya No: Y.. MTV.). BOA, Ankara.

²²⁰ Abdullah Biraderler'e çizdirilen resimlerin bedelinin ödenmesi. (23 Zilkade 1310- 8 Haziran 1893). (Dosya No: İ..EV..). BOA, Ankara.

²²¹ Pamukciyan'a (2003, s. 221) göre Pascal Sebah Katolik Ermeni'dir.

²²² Tercüman Rupen Manas'a dair belge. (15 Cemaziyelâh 1266- 28 Nisan 1850). (Dosya No: MVL). BOA, Ankara.

sanatsal işlerini bir arada yapmaya çalışmıştır (Pamukciyan, 2003, s. 205; Kürkman, 2004, s. 587).

İsveç Drottningholm Sarayı Koleksiyonu'nda bulunan Abdülmecid portresini (Resim 60) de yapan Rupen Manas, resmin içerisine dönemin önde gelen mimari yapılarını ekler. Böylelikle padişahın Çırağan Sarayı'nın arkasında yaptırmış olduğu Mecidiye Camisi'nin silüetini kompozisyona dâhil etmesiyle resme derinlik katar (Renda, 2000, s. 514). Sanatçı bu çalışmasında Avrupa'da öğrendiği teknikleri uygular. Özellikle hacimli bir fon sağlayabilmek için perdeyi kullanır ve renk geçişlerini sağlamlaştırmak için de *sfumato* yönteminden yararlanır. Rupen Manas, Osmanlı sultanlarını Avrupa'daki sanatçılar gibi resmetmesiyle değişim-dönüşüm içerisindeki Osmanlı resim sanatında öncü bir rol oynamıştır.

6. Sebuhan Manas (1816-1889)

Zenop Manas'ın ikinci oğlu olan Sebuhan Manas, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde saray ressamlığı yapar (Pamukciyan, 2003, s. 45; Dabağyan, 2012, s. 434). Avrupa'da öğrenim gören Sebuhan Manas, Paris'teki Osmanlı elçiliğinde²²³ baş tercüman (Renda, 2000, s. 511) olarak çalışır. Paris'teki bu görevinden sonra Sebuhan Manas, 1858'de Torino'daki Osmanlı konsolosluğu yazmanlığına atanır ve otuz yıl kadar bu görevle İtalya'da kalır (Arseven, 1967b, s. 128).

Manas ailesinin başta resim ve diplomasi alanında verdikleri katkının yanında Osmanlı'nın yenileşme sürecinin önemli bir alanını temsil etmesi, farklı sonuçları beraberinde getirir. Zira II. Mahmud'un tasvir-i hümayûnunu devlet dairelerine astırmasından dolayı yaşanan derin rahatsızlık padişahın 'gâvur' olarak tanımlanmasına yol açar. Buna karşın abdülmecid geçmişte yaşanan bu gelişmelerin üstünde durmayarak, resim ve heykel çalışmalarına destek olmayı sürdürür. Abdülmecid, sarayın duvarlarını yalnızca yabancı ressamların tablolarıyla süsletmemeye özen göstererek, yerli resamlara da fırsat verir. Örneğin, tasvir-i hümayûnunu kapsayan nişan ve armağan edeceği saatler üzerine minyatür portrelerini Osmanlı sanatçılarına

²²³ Paris Sefareti memurlarından Sebuhan Manas'a birikmiş maaşının verilmesi. (14 Rebiülahir 1284- 2 Aralık 1857). (Dosya No: HR. MKT.). BOA, Ankara.

yaptırır (Arseven, 1967b, s. 130). Bu dönemde yerli sanatçılar arasında Sebuhan Manas ismi öne çıkar ve Abdülmecid, 1854 yılı sonlarında Çırağan Sarayı'ndan sanatçıya minyatür çalışmasını beğendiğine dair bir telgraf çeker (Pamukciyan, 2003, s. 45; Küçükhasaköylü, 2011, s. 173). Abdülmecid'in siparişleri 15 Mayıs 1858 yılında da devam eder ve kendi portresinin İsveç-Norveç kralına özel şekilde yapıp, sunulmasını ister. Sultan'ın beğendiği portre Manas'a bu Mecidi nişanı ile ödüllendirilmesini sağlar (Arseven, 1967b, s. 128; Pamukciyan, 2003, s. 45).

Bu çalışmaların yanında Sebuhan Manas'ın ürettiği bir başka Abdülmecid çalışmasıyla ilgili Renda (2000, s. 511) şu saptamaları yapar: “*Portrenin sağında Osmanlıca ‘Sebuhan Manas’ imzası ve solunda ‘1267’ (1851) tarihi vardır. Padişah sırma yakalı ceket ve sorguşuz fesle gösterilmiştir. Göğsünde iki nişan asılıdır*” (Resim 61). Sanatçı, ayrıca Abdülmecid'in fildişi portrelerini ve Abdülaziz'in 1868 tarihli yağlıboya resmini yaptığı da bilinmektedir (Renda, 2000, s. 511; Küçükhasaköylü, 2011, s. 174).

7. Boğos Tatikian (1820-?)

1820 yılında İzmir'de doğan ressam, litograf ve matbaacı²²⁴ Boğos Tatikian, (Tatikyan/Boğos Hoca) çok yönlü kişiliğini sanat yaşamında da etkili biçimde kullanmıştır. Otuz bir Osmanlı padişahının renkli portrelerini içeren bir albüm hazırlayan Tatikian, 1893 tarihli bu albümü, II. Abdülhamid döneminde ABD Kongre Kütüphanesi'ne hediye edilmesi için yapmıştır. Albümde, İzmir'in Sokak satıcılarını, Rum, Ermeni, Yahudi ve Türk kadın ve erkek tiplerini (Resim 63), giyim ve kuşamlarını göstermiş, sonradan renklendirilmiş taş baskı resimleri de yer ekleyerek, kentteki kozmopolit ortamı betimlemiştir (Daşçı, 2011, s. 30; Saris, 2006, 17).

Boğos Tatikian'ın en önde gelen çalışması olan Osmanlı padişah albümleriyle ilgili 3 Nisan 1852 tarihli *Nuh'un Güvercini* adlı gazetede çıkan ilanda, çalışmanın kopyalarının hazırlandığı ve halka da satışının yapılacağı belirtilmiştir:

²²⁴ İzmir Tatikian Matbaası'nın kitaplar için izin alması. (8 Rebiülahir 1299- 27 Şubat 1882). (Dosya No: MF.MKT.), BOA, Ankara.

“İzmirli saygıdeğer Tatikian Boğos, Ermeni milletinin grafiker ve gravürcüsü, Osmanlı İmparatorluğu’nun kurucusu Sultan I. Osman’dan başlayarak tüm sultan portrelerini, renkli ve altınlanmış gravürlerini hazırlamıştır. Bahsi geçen resimler otuz bir adet olup kendi zamanının kıyafetleri ile resmedilmiştir. Bunların hepsi bir Osmanlı altını ve bir tane isteyene adedi beş kuruştur. İzmirli Tatikian Boğos’un gravürhanesinde, İstanbul’da ise Mühendisyan Hovhannes’in matbaasında satılacaktır” (Kürkman, 2004, s. 793).

Ölüm tarihi bilinmeyen Boğos Tatikian’la ilgili eski bir İzmirli olan ve İzmir Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti’nin kurucularından Nail Moralı (1976, s. 85) da anılarında, “*Ermeni Tatikian Matbaası’na biz Türkler pek alışık idik. İhtiyar Tatikian’ı severdik, onu sık sık ziyaret ederdim*” diyerek bahsetmiştir.

8. Bedros Sırabyan (1831/1833²²⁵-1898)

Sultan Abdülaziz’in ‘Küçük Ayvazovski’ olarak tanımladığı ressam ve dekoratör Bedros Sırabyan, 1849 yılında Üsküdar Cemaran okuluna girer ve okulun iki ayda bir çıkarılan *Tsağgots* adlı dergisini resimleyerek sanat yaşamına başlar. Sırabyan, okulunu bitirdikten sonra gittiği Roma’da sanat eğitimini alır. İstanbul’a döndükten sonra uzun yıllar saray mimarlığı görevini üstlenen Balyan ailesinin hizmetinde çalışır. Osmanlı sarayları ve resmî binaların duvar süslemelerini yapan Sırabyan, Beyoğlu Yeni Tiyatro, Yunan Konsoloslugu (eski Nersesyan Köşkü), Kınalıada Proti Oteli (Taşçıyan Evi) ve Yıldız Köşkü’nün Alman Kralı Wilhelm için ayrılan bölümünde ince işçiliğini gösterme şansı bulur. Ayrıca Robert Koleji, Berberyan Okulu ve diğer Ermeni okullarında resim öğretmenliği yapar. Mimar Nerses Bey’e de özel olarak resim dersleri verir (Kürkman, 2004, s. 762-763; Dabağyan, 2012, s. 437; Saris, 2003, s. 115).

1867 yılında düzenlenen Uluslararası Paris Sergisine katılan Osmanlı sanatçıları içerisinde bulunan Bedros Sırabyan, *Hız. İsa’nın Haçtan İndirilmesi* ve *Eyüp Sebili* adlı çalışmalarıyla sergide hazır bulunur. Ayrıca bu iki çalışması dışında da pek çok yapıtını Paris’e gönderir (Pamukciyan, 2003, s. 215-216). Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde saray ressamlığı görevini ifa eder (Saris, 2008, s. 44). 1893 ve 1894 yıllarına ait *Annuaire Oriental*’lerden sanatçının Pera’da, Çaylak Sokak numara 16’da

²²⁵ Pamukciyan (2003, s. 215) sanatçının 1833’te Ortaköy’de doğduğunu yazmıştır.

atölye açtığı ve çalışmalarına 1896 yılından Sofya'ya gidene kadar burada devam ettiği anlaşılır (Kürkman, 2004, s. s. 762-763; Saris, 2003, s. 115). Sanatçının dinî ve tarihî temalı resimlerinin yanı sıra natürmort çalışmaları da vardır (Resim 78).

9. Vasilaki Kargopulo (?-1886)

1850 yılında Rusya Elçiliği bitişiğindeki 311 numaralı yerde bir stüdyo açan Vasilaki Kargopulo (Vasilis Kargopulos/Basile Kargopoulo), daha sonra yine Cadde-i Kebir'de (Grand Rue de Péra) 417 numaralı dükkâna yerleşmiştir. En son Tünel'de 4 numaraya taşınmıştır (Yasa-Yaman, 2012a, s. 96; Özendes, 1995, s. 105; Bozis, 2011, s. 124). Kargopulo 1883'te kurduğu Tünel'deki bu stüdyosunu, Tünel çıkışının hemen karşısında, meydanı Beyoğlu'na bağlayan en iyi konumlu köşede açmıştır. Kargopulo fotoğrafçılığa başladığı ilk dönemlerden beri ileri gelen devlet adamları ve Osmanlı sarayı ile yakın ilişkiler içinde olmuştur. 1876 yılında tahttan indirilen Sultan Abdülaziz'in yerine 93 günlüğüne tahta geçen Sultan V. Murad'a şehzadelik dönemlerinde fotoğrafçılık dersleri vermiştir. V. Murad'ın yerine kardeşi II. Abdülhamid'in 1876'da tahta geçmesi ile Vasilaki Kargopulo için meslekteki en üst nokta olan Osmanlı saray fotoğrafçısı olma yolunda yeni bir olanak doğmuştur (Öztuncay, 2000, s. 48-51; Bozis, 2011, s. 124). Kargopulo, İstanbul'daki fotoğraf stüdyosu dışında da önemli girişimlerde bulunmuştur. Edirne'nin bilinen en eski fotoğraf stüdyosunu İtalyan asıllı E. Foscolo ile birlikte açmış ve daha sonra stüdyoyu kendi üzerine devralmıştır. Kargopulo bu dönemle birlikte Sultan II. Abdülhamid'in tuğrasını fotoğraf kartlarının arkasına bastırmaya da başlamıştır (Öztuncay, 2000, s. 49-51; Özendes, 1995, s. 105).

Öte yandan 93 Harbi (1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı) Rum asıllı fotoğraf sanatçısı için ciddi bir dönüm noktası olmuştur. Öztuncay (2000, s. 49), *Vasilaki Kargopulo: Hazret-i Padişahı'nın Serfotoğrafı* kitabında Kargopulo için önemli değişimlerin meydana geldiği dönemi şöyle yazmıştır:

“Sultan Abdülaziz döneminin Saray fotoğrafçıları Abdullah Biraderler'in inanılmaz bir para hırsına kapılıp 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi sonunda Çatalca hattını da aşarak İstanbul Yeşilköy'e kadar gelmiş olan düşman askerlerinin 1878 Şubat'ında fotoğraflarını çekmeye

başlamaları ve Rus kumandanlarla ziyafetlere katılacak kadar pervasızca davranmalarını kendi sonlarını hazırlamış ve genç Sultan II. Abdülhamid'in hiç tereddüt etmeden Ermeni asıllı Abdullah Biraderleri bu görevden alması ile sonuçlanmıştır. Abdullah Biraderlerin bu görevden azledilmelerinden hemen sonra Sultan II. Abdülhamid'in emriyle Osmanlı Hanedan üyelerinin ve devlet adamlarının fotoğraflarının çekimi ve bu fotoğrafların dağıtımı, ayrıca bütün sarayların ve hanedana ait köşk ve yalıların iç ve dış fotoğraflarının çekim işleri Vasilaki Kargopulo'ya verilmiştir. Kargopulo da yaşamının olgunluk döneminde karşısına çıkan bu fırsatı çok iyi kullanarak yılların vermiş olduğu deneyim ile çok önemli eserler meydana getirerek kendisine resmî olarak verilen “Mâbeyn-i Hümâyûn Fotoğrafçılığı” unvanını ölümüne kadar başarıyla korumuştur.”

Kargopulo sarayın resmî fotoğrafçılık görevine getirildikten sonra Dolmabahçe, Yıldız ve Beylerbeyi Sarayları ile Göksu Kasrı'nın hemen hemen bütün iç bölümlerinin fotoğrafını çekmiştir (Öztuncay, 2000, s. 70). Hazırladığı Boğaziçi serisinden başka, balıkçı, manav, simitçi, şerbetçi ve pek çok seyyar satıcının fotoğraflarını çekip, 6x9 cm boyutundaki kâğıtlara basarak, stüdyosunun özel kartonlarına yapıştırmış ve bunları İstanbul'un halk tipleri olarak satışa çıkarmıştır. Büyük ününü de bu çalışmaları ile kazanmıştır. Ayrıca, İstanbul'un tarihsel geçmişinin ve folklorunun belgelenmesine katkıda bulunmuştur (Özendes, 1995, s. 106). Bunun yanında Kargopulo'nun fotoğrafhanesinde, Osman Hamdi Bey'in 1883 yılı Mart ayında Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin açılış anısına sanatçı arkadaşları ile beraber Tünel stüdyosunda çekirmiş olduğu grup fotoğrafının da yer alması Osmanlı sanat tarihi için de önem teşkil etmiştir (Resim 53). Önce 4 Ağustos 1881'de Mecidi nişanı, sonra 1885 yılında Osmani nişanı ile Osmanlı Devleti'nin değerli fotoğrafçıları arasına giren Kargopulo, bir de 1886 yılında II. Abdülhamid tarafından güzel sanatlar dalında verilen sanayi madalyası ile ödüllendirilmiştir. Ödül aldıktan birkaç ay sonra yaşamını yitiren Vasilaki Kargopulo için II. Abdülhamid 11 Nisan 1886 tarihinde çıkardığı özel kanunla, Rum fotoğrafçının yerine oğlu Konstantin Kargopulo'yu saray fotoğrafçısı olarak ilan etmiştir (Öztuncay, 2000, s. 51-86).

10. Krikor Köçeoğlu (1845-1883?)

Krikor Köçeoğlu (Köçeyan), Kadıköylü banker Hovsep Köçeyan'ın (1809-1883) oğludur. 1857'de açılan Pangaltı Viyana Mihitaristleri Okulu'nun ilk öğrencilerinden

olan Köçeoğlu, eğitim yaşamına Paris Muradyan Koleji'nde devam edip 1865'de bitirir (Pamukciyan, 1990, s. 38; Ersoy, 2015, s. 278). Paris yıllarında oryantalizmle tanışan sanatçı Osmanlı'ya döndükten sonra, dönemin önde gelen sergilerine ve yenileşme projelerine davet edilir.

Krikor Köçeoğlu'nun katıldığı ilk sergi, 1873'te Sanâyi Mektebi'nde Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlenen sergidir (Cezar, 1995, s. 399; Saris, 2008, s. 43). Bu sergideki çalışmalarıyla sanat eleştirmeni Abdullah Kamil tarafından Sanâyi-i Nefise sergilerinde en çok aşama kaydeden sanatçı olarak gösterilir (Özsezgin, 1984, s. 14). Aynı yıl Osmanlı mimarisinin gelişimi için hazırlanan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî*'ye çizimleriyle katkı verir (Yasa-Yaman, 2012a, s. 100). Şeker Ahmed Paşa'nın 1875 yılında Darülfünun'da düzenlediği ikinci sergiye de katılır. 1877'de Âsâr-ı Atika Müzesi içerisinde oluşturulan Müze Komisyonu'nda Pietro Montani ve Marie de Launay ile birlikte görevlendirilir (Ersoy, 2015, s. 278). 1880-1881'deki her iki Elifba Sergileri'nde üretimleriyle hazır bulunur ve karakalem portre çalışmaları ile yağlıboya tabloları teşhir edilir (Özsezgin, 1984, s. 14; Pamukciyan, 1990, s. 38; Cezar, 1995, s. 408). Karakalem çalışmalarıyla öne çıktığı bu yıllarda, Tanzimat Dönemi (1839-1876) yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin (1844-1912) Paris'te bir karakalem portresini yapar (Kürkman, 2004, s. 532; Dabağyan, 2012, s. 432).

Sanatçı bu çalışmalarının yanı sıra resim alanındaki yeteneklerini İslâm kaligrafisi ile birleştirerek, Osmanlı sanatında “Ermeni hattat Köçeoğlu Krikor Efendi” olarak anılmaya başlar. Örneğin, 1883'te Kadıköy Kızıltoprak'da inşa edilen Zühtü Paşa Cami'nin iç kitabelerini ince bir işçilikle yapar. Ayrıca caminin iç bölümündeki üç cepheyi dolaşan bitkisel motiflerle kûfî hatlı ayet kuşağını ifa eder. Bu çalışmalarıyla Halil Ethem Bey (1861-1938) tarafından da takdir gören sanatçı, kûfî harflerin ve bitkisel motiflerin Osmanlı'da gelişmesine katkı sunar (Pamukciyan, 1990, s. 38). Yaşamının son yıllarında hat alanında üretim yapar ve şair Kâzım Paşa'nın (1821-1890) külliyyatını 1883 yılında çini mürekkebiyle kâğıt üzerine çalışır (Resim 68). Ressam ve hattat Krikor Köçeoğlu olasılıkla bu çalışmaları yaptıktan sonra geri döndüğü Paris'te yaşamını yitirir.

11. Mıgırdiç Givanian (1848-1906)

Sultan Abdülmecid'in saray kemancısı Ohannes Givan'ın (Hovhannes Civan Ağa) oğlu olan Mıgırdiç Givanian (Civanyan), sanatla iç içe bir ailede dünyaya gelmiştir. Mıgırdiç Givanian'ın kardeşi Harutyun Givanian da tanınmış bir ressam ve resim öğretmenidir (Pamukciyan, 2003, s. 203; Dabağyan, 2012, s. 423; Kürkman, 2004, s. 404). 1860'ta Beşiktaş'taki Ermeni mektebinde ressam Apraham Sakayan'ın öğrencisi olan Mıgırdiç Givanian, 1874'te Beyoğlu Hamalbaşı Sokağı'nda Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet'nin açtığı Desen ve Resim Akademisi'ne giderek, sanatsal bilgisini geliştirmiştir (Pamukciyan, 2003, s. 203).

Abdülmecid'in sarayının ressamı arasında resim çalışmaları yapan Givanian, ressamlığının yanı sıra tiyatro ile de ilgilenmiş ve aktörlük yapmıştır. Müzik konusunda da çalıştığı bilinen sanatçı, Beyoğlu'ndaki Opera Tiyatrosu'nda bazı temsillerde güçlü sesiyle de gündeme gelmiştir. Ayrıca Givanian, Güllü Agop'un sahibi olduğu Osmanlı Tiyatrosu ile Sotiraki'nin Galata'daki Büyük Tiyatrosu'nun perde ve dekorlarını da yapmıştır (Dabağyan, 2012, s. 424). 13-14 yaşında Avrupa'ya giden Givanian, yurda dönüşünde Balyan ailesinin ressamı arasına katılmış, 1860-1870 yılları arasında Beylerbeyi Sarayı'nın resim çalışmalarında yer almıştır (Giray, 1997, s. 66). Beylerbeyi, Çırağan ve Yıldız gibi Osmanlı sarayları dışında, bazı varlıklı Müslümanların, Rumların ve Ermenilerin köşklerinin bezemesini yapmış, duvar ve tavanlarını Haliç ve Boğaziçi manzaralarıyla süslemiştir (Pamukciyan, 2003, 203; Dabağyan, 2012, s. 424).

Çok yönlü bir sanatçı profili sunan Mıgırdiç Givanian için, 1874 yılı oldukça önem arz etmiştir. Abdülaziz'in davetiyle İstanbul'a gelen Ermeni asıllı Rus marinist ressam Ivan Konstantinoviç Ayvazovski (Hovhannes Ayvazyan) ile tanışma şansı bulan Givanian, sanatçıya resimlerini göstermiş ve övgüsünü kazanmıştır. Ayvazovski bir başka görüşme sırasında Givanian'a “*Deniz manzaralı tuvallerini benim adımda imzala, en azından onları daha pahalıya satma olanağın olur*” önerisini getirmesine karşın Givanian resimlerini kendi imzasıyla satmaya devam etmiştir (Saris, 2008, s. 43-44). Öte yandan Givanian'ın Rus sanatçıyla tanışması Rusya'ya gitmesine yol açmış ve resimlerindeki Ayvazovski etkisini belirgin hâle getirmiştir (Giray, 1999, s. 164). Bir dönem St. Petersburg ve Odessa'da yaşayan Givanian, İstanbul'daki İtalyan kökenlilerle

kurduğu olumlu ilişki sayesinde, 1876-1879 yılları arasında sanat eğitimi almak için İtalya’da yaşamaya karar vermiştir. Ancak İtalya’da da çok kalmayarak resimlerinin ana temasını oluşturan İstanbul’a geri dönmüştür (Kürkman, 2004, 404; Dabağyan, 2012, s. 424)

8 Nisan 1881 yılında Tepebaşı Petits-Champs Belediye Bahçesi’ndeki Elifba Kulübü (Club l’ABC) tarafından organize edilen sergiye, çiçek motifli dört tablo ile katılmıştır. Sanatçı, Cadde-i Kebir’de yer alan 466 numaradaki Rus Sefarethanesi’nde ise 1894 yılında bir kişisel sergisi açmıştır (Pamukciyan, 2003, 203; Kürkman, 2004, s. 404). Givanian Sanâyi-i Nefîse sergilerine de katılmıştır. Bu sergilerde daha çok natürmort türündeki yapıtlarıyla dâhil olmuştur. 19. yüzyılın önemli kalemlerinden sanat yazarı Abdullah Kamil Bey, sanatçının bu tür resimlerini “*tertîp şekli, boyanış tarzı ve gayet parlak rengi cihetiyle takdire şayan*” olarak tanımlamıştır (Özsezgin, 1984, s. 14).

Natürmort çalışmaları dışında, daha çok Fenerbahçe (Resim 76), Boğaziçi, Haliç ve Bursa gibi çeşitli kentlerden peyzaj (Resim 75) ve deniz resimleriyle öne çıkan Givanian, bu konudaki üretimleriyle beraber İncil’den sahneler içeren ikonalar da yapmıştır. Dönemin bir diğer değerli sanat yazarlarından Venedik asıllı Levanten Adolphe Thalasso’da *Osmanlı Sanatı* başlıklı kitabında, “Büyük Givanian” diye adlandırdığı ressamı şu sözlerle yüceltmıştır:

“Büyük bir resim yeteneğine sahip olan Givanian, şayet sürekli bir gayretle eksiklerini giderebilseydi dünya çapında şöhrete ulaşabilirdi. Ne yazık ki, bohem yaşadı ve bohem öldü. Onun tüm eserleri, İstanbul’un gökyüzünden bir parça taşır. Ressamın sol eliyle betimlediği eserlerindeki nüanslar ve Doğu’nun özgün çekiciliği, izleyiciyi derinden etkiler. Givanian’ın Osmanlı resim sanatına olan katkısı kesinlikle küçümsenemez.” (Saris, 2006, s. 31).

Givanian, *İlkbahar, Fırtınadan Önce Dalgalı Deniz, Fenerbahçe ve Lord Byron’un Rüyası* adlı yapıtlarıyla *Ermeni Sovyet Ansiklopedisi*’ne de girmiştir (Pamukciyan, 2003, s. 203). Sanatçının ölümünden bir ay sonra Dikran Çögüryan tarafından 16 Mart 1906 tarihli *Bizantion* gazetesinde, ressamın yapıtlarından övgüyle söz eden bir makalesi yayımlanmıştır (Saris, 2006, s. 33).

12. Theodoros Rallis (1852-1909)

İstanbul'da doğan Theodoros Rallis, ilköğrenimini Heybeliada'da tamamlar. Sakız Adası kökenli Rallis-Mavroyannis'in Londra'daki ticarethanesinde kısa bir süre çalışan Rallis, buradaki yaşama uyum sağlayamayarak rotasını Paris'e çevirir. Resim yeteneğini dönemin önde gelen oryantalist ressamlarından Jean-Léon Gérôme'un (1824-1904) atölyesinde geliştiren sanatçı, hocası Gérôme gibi neredeyse her yıl Yunanistan, Anadolu, Yakın Doğu ve Mısır'a seyahat eder. Rallis, seyahatları sırasında yerel halkı gözlemler ve resmeder (Resim 4). Suluboya ressamı ve teknik ressam olarak da bilinen sanatçı,²²⁶ bunun yanında yağlıboya tablolarıyla Paris'te düzenlenen karma sergilere katılmaya başlar. 1873 yılında Paris Salonu'na dâhil edilmeyenler için organize edilen Salon des Refusés'de (Reddedilenler Salonu) açılan sergiye davet edilerek sanatsal kariyerinin ilk adımlarını atar. 1875-1882 yılları arasında Fransız Sanatçıları Derneği ve Londra Kraliyet Akademisi'nin toplu sergilerine katılır. 1900'de Uluslararası Paris Sergisi için eser seçimi yapan jüride yer alır.²²⁷ Paris'te 19. yüzyılın sonlarında sanat ortamına hâkim olan oryantalist akımın etkisinde kalan sanatçı, Rum Ortodoks Kilisesi'nin mistisizmini duygusallıkla buluşturan tablolarında akademik üslubun yanı sıra empresyonist üslubu da kullanır (Saris, 2010, s. 266). Janr resimleri, portreler, yerel figürler, mimari konular, figürlerle birlikte kompozisyona kattığı iç mekânlar ve hayvanlar, resimlerinin konusunu oluşturur. Sanatçı, olasılıkla hocası Gérôme'un etkisiyle sanat koleksiyonculuğu da yapar. Yaşamının son yıllarını İsviçre'de geçiren Rallis, Lozan'da yaşamını yitirir.

13. Yervant Osgan (1855-1914)

Heykeltıraş, ressam ve Sanâyi-i Nefîse'nin ilk heykel hocası Yervant Osgan (Yervant Oskan Efendi), İstanbul Samatya'da doğar. Babası yazar Hagop Osgan, (1825-1907) dedesi Darphane'de döküm ustası Erzurumlu Osgan Gotoğyan olan Yervant Osgan, eğitilmiş ve zanaatkâr bir ailede yetişir. Osgan, 1866-1872 yılları arasında Venedik

²²⁶ Rallis, Theodoros. (31 Ekim 2011). *Benezit Dictionary of Artists*. Oxford Art Online. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/search?siteToSearch=benezit&q=theodoros+rallis&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

²²⁷ Rallis, Theodoros. (t.y.). *National Gallery Alexandros Soutsos Museum Evripidis Koutlidis Foundation*. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painter/rallis-theodoros.html>

Murad Rafaelyan Koleji'ne gider ve bu okulda Luigi Querena'dan (1824-1887) resim dersleri alır. 1872-1877 yılları arasında eğitimine Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam edip Girolamo Masini (1840-1885) ve Giulio Monteverde'nin (1837-1917) verdiği heykel dersleriyle bilgisini geliştirir. 1877'de İstanbul'a dönen Osgan, eğitimini sürdürmek amacıyla 1878'de Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazılır (Pamukciyan, 2003, s. 207-208; Kürkman, 2004, s. 677; Özsezgin, 2010, 395; Dabağyan, 2012, s. 439; Alp, 2015, s. 343; Eldem, 2010, s. 423). Aynı yıl Paris Salonu'nda düzenlenen sergiye katılan sanatçı, iki gümüş madalyayla ödüllendirilir (Sinanlar, 2008, s. 215).

1881 yılında İstanbul'a dönen Yervant Osgan iki sergiye katılır. İlk olarak Elifba Kulübü'nün (Club l'ABC) sergisinde resimleriyle yer alır ve burada Osman Hamdi Bey'le tanışır. İkinci sergide ise Tebrotzaser (Mektepsever) Ermeni Kadınlar Cemiyeti'ne destek amaçlı yapıtlar üreterek sergi organizasyonlarıyla faal olur (Pamukciyan, 2003, s. 207-208). Ardından 1882'de Uhlmann Grombach'ın mağazasında Ayvazovski ile birlikte bir sergi düzenler (Saris, 2003, s. 139; Sinanlar, 2008, s. 215; Alp, 2015, s. 344). Elifba Kulübü sergisi sırasında tanıştığı Osman Hamdi Bey'le Sanâyi-i Nefise Mektebi'ni kuran Yervant Osgan, heykel hocalığına ve dâhilî müdürlük görevlerine getirilir. Ayrıca Osmanlı Eserleri Müzesi'nin (Müze-i Hümayûn) restoratörlüğüne atanır. 1885'te Alman Hükûmeti tarafından madalya verilen Osgan, Osman Hamdi Bey ile Nemrut Dağı araştırmaları, Sayda kazılarına katılıp İskender lahdi'nin onarılması ve IV. Antiokhos'un tümülüsünün gün ışığına çıkarılması gibi arkeolojik çalışmalarla farklılaşır. 1891'de Âsâr-ı Atika (Arkeoloji) Müzesi tekrar kurulurken, Osman Hamdi Bey'le yeniden işbirliği içinde olur (Pamukciyan, 2003, s. 207-208; Saris, 2003, s. 140; Alp, 2015, s. 344). 1895 yılında Sanâyi-i Nefise hocasıyken IV. derece Mecidi nişanıyla onurlandıran sanatçı, 1901-1902 yıllarında düzenlenen Birinci ve İkinci İstanbul Salon Sergilerine heykel ve resim çalışmalarıyla katılır (Pamukciyan, 2003, s. 207-208; Alp, 2015, s. 344). Osgan, Eylül 1907'de Bâb-ı Âli'de düzenlenen Osmanlı Sanat Sergisi'ne öğrencileriyle birlikte katılır ve II. Abdülhamid tarafından bir kez daha IV. derece nişanıyla başarıları takdir edilir (Sinanlar, 2008, s. 215).

Yervant Osgan çalışmaları nedeniyle yalnızca padişah ya da yabancı ülkeler tarafından önem görmemiş, Geç Osmanlı Döneminin önde gelen sanat yazarlarından Adolphe Thalasso'nun İstanbul Salon Sergisi için yazdığı değerlendirme metninde de övgü dolu sözlerle anılmıştır:

“Ressam ve heykeltıraş olan Osgan Efendi, Hamdi ve Halil Beylerle Osmanlı sanatının sacayağını teşkil eder. O, Türkiye doğumlu üç büyük sanatçıdan biridir (...) İstanbul'da heykeltıraşlık yapan ilk odur.²²⁸ İstanbul'da mermer heykeller sergileyen ilk odur ve bu sanatı teşhirde salonda tek adamdır” (Cezar, 1995, s. 441-442).

İlk Osmanlı heykeltıraşı olan Yervant Osgan, heykel döküm tekniğiyle yakından ilgilenir. Doğu tiplerini yansıttığı bronz ve pişmiş toprak heykelleri (Saris, 2003, s. 139), tarihsel ve mitolojik konulu çalışmalarıyla öne çıkar. Neoklasik, oryantalist, sembolist ve realist üsluplarda yapıtlar üretir (Alp, 2015, s. 344-345; Kürkman, 2004, s. 60). Farklı tarzları benimseyen sanatçı, ayrıca rokoko tarzının zarif ve süslemeci tekniğine bağlı kalmayı sürdürür (Özsezgin, 2010, s. 395). Osgan'ın yaptığı heykeller içinde Bayard'ın, Naile Hanım'ın, Dikran Çuhacıyan'ın ve kardeşi Dikran Osgan'ın büstleri (Resim 105), *Kılıçla Dans Eden Zeybek*, *Dafne* ve *Otobüst*'ü, resimleri içerisinde ise *Babasının Portresi*, *Muzaffer Venüs* ve *Tavuk Satan Kadın* adlı çalışmaları öne çıkar (Pamukciyan, 2003, s. 207-208). *Annuaire Oriental* yıllıklarında heykeltıraş olarak kayıtlı olan sanatçının Büyükdere Caddesi numara 63'de atölyesi olduğu saptanmıştır (Alp, 2015, s. 345; Sinanlar, 2008, s. 254).

14. Simeon Savvidis (1859-1927)

1859'da Tokat'ta dünyaya gelen Simeon Savvidis (Symeon Savvides/Sabbides) 1878 yılında Atina'ya giderek Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nikiforos Lytras'ın (1832-1904) atölyesinde sanat eğitimini alır. Modernleşme çabasındaki Rum okullarına yardımlarıyla bilinen Osmanlı bankeri Stefanos Zafiroopoulos'un (1813-1892)

²²⁸ Yervant Osgan'ın ilk Osmanlı heykeltıraşı olmasını Arseven (1967b, s. 18) şöyle açıklar: “O zamanlar heykel kısmına devam eden Türk öğrencilerin sayısı pek azdı. Buna da neden heykelin, Osmanlı'da henüz revaç bulmaması ve geçinmeyi sağlayacak bir meslek olarak sayılmaması ve biraz da heykelin günah sayılması idi.”

desteğiyle²²⁹ Almanya'ya giden Savvidis, burada Münih Rum Ressamlar Merkezi'ne giderek Nikolaos Gyzis (1842-1901), Konstantinos Volanakis (1837-1907) ve Georgios Jakobides (1853-1932) ile aynı okuldan -Münih Güzel Sanatlar Akademisi- mezun olur (Saris, 2010, s. 271). Osmanlı'nın sanat ortamına yeni bir soluk kazandıran Elifba Kulübü'nün (Club l'ABC) üyesi olan ressam, 1882 ve 1884 yıllarındaki Sanayi Fuarlarında mansiyon alır ve 1883'te Münih Fuarında ise madalya kazanır. 1890'larda Atina'ya giden Savvidis, bir yıl sonra İstanbul'a gelerek Osmanlı'ya döner. 1891 yılında Tarlabası Peşkirici Sokak numara 12'de bir atölye (Sinanlar, 2008, s. 218) tutan sanatçı, burada özel dersler verir. Savvidis'in yapıtlarında gözlenen Anadolu etkisi *Türk Hamamı*, *Türk Kadını*, *Tavla Oynayan Türkler*, *Müslüman Dilenci*, *Boğaz'da Gezinti* ve *Boğaz'daki Kayık* adlı yapıtlarıyla belirginleşir (Resim 6-11).²³⁰ Bu çalışmalarıyla birlikte ilk Müslüman-Türk Osmanlı ressamı arasında yer alan Şeker Ahmed Ali Paşa'nın da portresini yapar. Empresyonist, oryantalist ve realist tarzla beraber fotoğraftan yağlıboya portreler üreten Savvidis, otuz yıla yakın bir zaman Almanya'da kaldıktan sonra, yaşamının son zamanlarını Atina'da geçirir ve bu kentte yaşamını yitirir.

15. Gülmez Biraderler

Yervant, Kirkor ve Artin kardeşlerden oluşan Gülmez Biraderler (Frères) 1870-1900 yılları arasında fotoğrafçılık sanatını yaparlar.²³¹ İstanbul'un kırsal görünümünün yanında Eminönü Yeni Cami, Beyazıt Seraskerat Kapısı ve İstanbullu kentli insan portrelerinin²³² (Resim 112) fotoğraflarını çeken Gülmez Biraderler, 1870 yılında Pera'da bir stüdyo açarlar. Üç kardeş, yurt dışında düzenlenen 1887 Floransa sergisinde şeref madalyası almaya hak kazanırlar (Özendes, 1995, s. 173). Aşil Samancı ile aynı stüdyoda bulunan Gülmez Biraderler, Cadde-i Kebir No. 397'de fotoğrafhanede

²²⁹ Savvidis, Symeon. (t.y.). *National Gallery Alexandros Soutsos Museum Evripidis Koutlidis Foundation*. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painter/savvidis-symeon.html>

²³⁰ Sabbides, Symeon. (31 Ekim 2011). *Benezit Dictionary of Artists*. *Oxford Art Online*. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/search?siteToSearch=benezit&q=sabbides&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

²³¹ Gulmez Frères. (t.y.). *Bibliothèque Nationale de France*. Erişim: 04 Aralık 2017, http://data.bnf.fr/15159590/gulmez_freres/

²³² Gulmez Frères. (t.y.). *Lusadaran Armenian Photography Foundation*. Erişim: 04 Aralık 2017, <http://lusadaran.org/artists/gulmez-brothers/>

tanınırlıklarını arttırmaları. Ayrıca, yine Pera Kabristan Sokak No. 10'da fotoğraf stüdyoları için teçhizat sağlayan bir dükkân kurarak, fotoğraf alanına çok yönlü bir katkı sunarlar (Bozis, 2011, s. 125).

Osmanlı fotoğraf sanatında Gülmez Biraderler adının geniş kitleler tarafından duyulması ve saray içerisinde takdir görmesini sağlayan olay ise, dünya sahnesine yeni yeni çıkan Avrupa dışındaki güç ABD'nin 1893 yılında düzenlediği Chicago sergisidir. Biraderler, Osmanlı Devleti tarafından sergiye gönderilmek üzere İstanbul'daki camilerin, öne çıkan yerlerin ve sarayların fotoğraflarının çekilmesi için görevlendirilirler.²³³ Bu sergiden de şeref madalyası ile Osmanlı'ya dönen üç fotoğrafçı kardeş, çektikleri fotoğrafların üzerine Tuğrâ-yi Hümâyûn ve Osmanlı arması yerleştirebilmek için saraydan izin isterler.²³⁴ Bunun üzerine aradan geçen 9 yıl sonra Gülmez Biraderler'e Dersaadet'de bulunan bu yerlerin fotoğraflarını istenildiği gibi çekmeleri, Chicago'daki fuarda sergilemeleri ve birer nüshalarını padişaha sunmalarından dolayı mükâfat olarak verilen padişah tuğrasını ve Osmanlı armasını dükkânlarına asmalarına mâni olmadığına dair belgeyi alırlar ve uygulamaya koyarlar.²³⁵ Tuğra ve armayı Almanya'dan getirttikleri fotoğraf kartonlarının üzerine özenle bastıkları bilinen²³⁶ Gülmez Biraderler, ilerleyen yıllarda meslekleri sürecinde oluşturdıkları tüm arşivlerini Rum asıllı fotoğrafçı Aşil Samancı'ya devrederler.

16. Sarkis Diranian (1860-?)

Sarkis Diranian (Diranyan), 1874'te Pierre Désire Guillemet'nin Desen ve Resim Akademisi'ne ilk kayıt olan öğrencilerden biri olur ve sanat hayatına ilk adımını Fransız sanatçı sayesinde atar. 1883'te Abdullah Biraderler'in fotoğrafhanesinde sergilediği ve ticaret mahkemesi üyesi Melkon İskender Efendi tarafından da piyangoya koyulan *Büyücü Kadın* adlı tablosunun (Cezar, 1995, s. 439) satışından kazandığı parayla Paris'e gidip, Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde eğitim görür. Sanatçı, 1883 ya da 1884 yılında

²³³ Chicago Sergisi İçin Gülmez Biraderler'den Fotoğraf Talebi. (12 Rebiülahir 1310- 3 Kasım 1892). (Dosya No: DH.MKT.). BOA, Ankara.

²³⁴ Gülmez Biraderler'in İzin Talebi. (15 Şevval 1310- 2 Mayıs 1893). (Dosya No: BEO). BOA, Ankara.

²³⁵ Gülmez Biraderler'in padişah tuğrası ile Osmanlı armasını dükkânlarına asmasına dair belge. (27 Rebiülevvel 1320- 4 Temmuz 1902). (Dosya No: DH.MKT.). BOA, Ankara.

²³⁶ Gülmez Biraderler'in Almanya'dan Fotoğraf Kartları Getirmesi. (24 Muharrem 1325- 9 Mart 1907). (Dosya No: BEO). BOA, Ankara.

Paris'te bulunduğu sırada, Osmanlı Devleti tarafından V. sınıf Mecidi nişanıyla ödüllendirilir. 1887 yılında ise Maarif Nezareti tarafından 300 Fransız Frangı²³⁷ tutarında aylık bağlanarak saray ressamlığına getirilir. İki yıl sonra Sanâyi-i Nefise Mektebi'ni bitiren sanatçı, 1892 yılı Paris ve 1900 yılı Uluslararası Paris sergilerinde onur ödülü kazanır.

1908'de Paris'te özel bir sergi açan Diranian, 1909'da Münih'te karma bir sergiye katılır ve 1910'da Paris'te Salon de la Société des Artistes Français'nin (Fransız Salon Sanatçıları Derneği) sergilerinde de yer alarak sanatını Avrupa'nın iki önemli sanat kentinde gösterme şansı elde eder. Diranian'ın öne çıkan yapıtları arasında, 1897 tarihli *Gül Bağlayan Kadın*, 1910'da Paris'te sergilenen *Dansöz* ve *Five O'clock*, Dolmabahçe Sarayı'ndaki *Çıplak Kadın* ve Ankara Çankaya Köşkü'nde bulunan *Âşık Oynayan Çocuklar* adlı çalışmalarıdır (Sinanlar, 2008, s. 202; Pamukciyan, 2003, s. 203; Saris, 2003, s. 141; Kürkman, 2004, s. 339). Sanatçının bu çalışmaları dışında Paris döneminden hocası olan Gérôme tarzında ürettiği *Harem Banyosu* adlı yapıtı, Osmanlı kökenli bir sanatçının oryantalist üslupta yaptığı bir resim olarak görülmektedir (Resim 74).

17. Lazaros Sochos (1862-1911)

Lazaros Sochos (Lazare Sohos) sanat eğitimine ressam Pierre-Désiré Guillemet'nin Pera'daki akademisinde başlar. İstanbul'daki akademiden sonra yönünü Atina Güzel Sanatlar Okulu'na çevirir. Burada heykeltıraş Leonidas Drosis'in (1836-1882) atölyesinde çalışmalarını heykel üzerine devam eder. 1881 yılında Paris'e giden sanatçı, buradaki Güzel Sanatlar Okulu'nda Pierre-Jules Cavelier (1814-1894) ve Antonin Mercié²³⁸ (1845-1916) tarafından yetiştirilir. Sochos'un, neo-klasik tarzda eğitim almasına karşın çalışmalarını Münih ya da İtalya'dan ziyade Paris'te sürdüren ilk Rum asıllı heykeltıraş olması üslubunu geliştirir. Zira modern Yunan heykel öğretiminde bir geçiş dönemi yaşanırken, neo-klasik etkileri tamamen reddetmemesi ve onları gerçekçi

²³⁷ Sergis Dikranyan'a mahsus olan üç yüz franklık maaş. (t.y.). (Dosya No: HR. TEO..). BOA, Ankara.

²³⁸ Sochos, Lazaros. (t.y.). *Benezit Dictionary of Artists*. Oxford Art Online. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00171493?rskey=sbRAEX&result=2>

unsurlarla, zamanın genel anlayışına uygun olarak kişisel üslubuyla birleştirmesi özgünleşmesinde önemli bir etmen olur.

Sochos'un Paris'te aktif bir yaşama vardır. Örneğin bir organizasyon sırasında tanıştığı Uluslararası Olimpiyat Komitesi'nin ilk başkanı olan Dimitrios (Demetrios) Vikelas'ın büstünü yapmıştır (Resim 48). Sochos, idealize etmeden gerçekçi bir şekilde ele aldığı bu çalışmada, Rodin stili ile uyumlu olarak yontmuştur.²³⁹ Sanatçı heykellerini yaparken terra cotta, bronz ve mermer malzeme ile çalışmıştır. 1889-1903 yıllarında İstanbul'da yaşayan Sochos, Atina, İstanbul, Roma ve Paris'te çeşitli işlerde çalışmış, 1911 yılında Atina'da yaşamını kaybetmiştir (Alp, 2015, s. 323-325).

18. Viçen Arslanyan (1866²⁴⁰-1942)

Kendi ifadesine göre 1866'da İstanbul'da doğan Viçen Arslanyan, (Vensan Arslanian) 1883'de Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne kaydolan ilk öğrenciler arasına girmiştir (Pamukciyan, 2003, s. 201; Dabağyan, 2012, s. 416). Sanâyi-i Nefise'nin 1884 yılında düzenlediği ilk yılsonu öğrenci sergisinde Şeker Ahmed Ali Paşa'nın takdiriyle büyük ödüle layık görülen ve 1887 yılından itibaren de sergilerde adını duyuran Arslanyan, ilerleyen yıllarda ressamlık mesleğini öğretmenlikle birleştirmiştir. Fransız ressam François-Claude Hayette'in (1838-1891) ölümünün ardından 1891 yılında Muallim Şevket'le birlikte Mekteb-i Sultanî'de öğretmenliğe başlayan Arslanyan, aralarında Aramyan, Bezazyan, Bezciyan, Esayan, Getronagan, Nor Tıbroz ve Pangaltı Viyana Mihitaristleri Okulu gibi çeşitli Ermeni okullarında da resim öğretmenliği yapmıştır (Germaner, 2009, s. 32; Pamukciyan, 2003, s. 201; Kürkman, 2004, s. 160; Saris, 2003, s. 143).

1903 yılı Mayıs ayında, Beyoğlu'nda açılan Üçüncü İstanbul Salon Sergisi'ne dört resimle katılan sanatçı, 1916-1938 yılları arasında düzenlenen Galatasaray Sergilerine²⁴¹

²³⁹ Sochos, Lazaros. (t.y.). *National Gallery Alexandros Soutsos Museum Evripidis Koutlidis Foundation*. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painter/sochos-lazaros.html>

²⁴⁰ Kaya Özsezgin (1984, s. 14) *Türk Resim, Heykel ve Fotoğrafçılığında Ermeni Kökenli Sanatçılar* başlıklı makalesinde Viçen Arslanyan'ın doğum tarihini 1865 olarak göstermiştir.

²⁴¹ Galatasaray Sergileri'nde adı geçen kadın ressam Anna Aslan (Aslanyan), Kevork Pamukciyan'a göre olasılıkla Viçen Arslanyan'ın kız kardeşidir (Pamukciyan, 2003, s. 201).

de katılarak, güncel sanatsal gelişmeleri yakından takip ettiğini göstermiştir. 1920'deki Türk Ressamlar Sergisi'ne de on yapıyla katılan Arslanyan, bu sergiye katılan yegâne gayrimüslim kökenli Osmanlı sanatçı olmuştur. Sanatçı, 1921 yılı Ağustos ayında üç tablo ile Galatasaray Sergisi'ndeki çalışmalarıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Sergiye, *Tahtakale'de Bir Çeşme*, *Ayasofya'da Bir Köşe* (Resim 73) ve *Sultan Selim'in Türbesi* adlı oryantalist resimleriyle dâhil olan sanatçı hakkında, Celâl Esad Arseven de, (1967b, s. 157) “Güzel karakalem resimleri ve yağlıboya tabloları vardır. Cami işlerinde becerisi vardır” diyerek değerlendirmede bulunmuştur. Osman Hamdi Bey'in kardeşi Halil Edhem de, Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmenliği yapan sanatçının, karakalem ve yağlıboya çalışmalarından özellikle söz etmiştir (Özsezgin, 1984, s. 14). Peyzaj ve iç mekân ağırlıklı kara kalem, suluboya ve yağlıboya yapıtları bulunan sanatçının, üslubu Batı'nın akademik anlayışına yakındır (Saris, 2003, s. 143). Batılı tarzda sanata yönelen genç Osmanlı ve genç Türkiye'nin birçok ünlü sanatçısını yetiştiren ve etkileyen Arslanyan'ın öğrencileri arasında yer alan Fikret Mualla, Taha Toros ile yaptığı bir konuşmada, “*Galatasaray Lisesi'nde okurken ilk resim hocamız Arslanyan'dı. Çok süratli çalışır herkesin az çok resimle alakası olmasını öğrencilerine telkin ederdi*” diyerek sanatçıyla ilgili okul anılarından bahsetmiştir (Germaner, 2009, s. 32). Arslanyan, Feyhaman Duran başta olmak üzere Eşref Üren, Namık İsmail, Nurullah Berk, Berç Erziyan ve Filip Elmokyan'ın da resim derslerine girmiştir (Anonim, 2009, 276; Kürkman, 2004, s. 160). Birçok Ermeni kökenli sanatçıya oranla doğduğu topraklardan ayrılmayan ve sanatını Türkiye'de sürdüren Viçen Arslanyan 1942 yılında hayata gözlerini yummuştur.

19. Aşil Samancı (1870-1942)

Ressam ve dekoratör Jacob (Iakovos) Samancı'nın oğlu olan Aşil (Ahilleas) Samancı, ilk sanat eğitimini babasından alır (Bozis, 2011, s. 124) Fotoğrafçılık mesleğini Abdullah Biraderler'lerin yanında öğrendikten sonra (Resim 54), saray fotoğrafçısı olarak çalışmaya başlar ve sarayda şehzadelere fotoğrafçılık dersleri verir. Fotoğrafa ilgi duyan Sadrazam Cevat Paşa'ya bu yolda yardımcı olur. Sultan V. Mehmed Reşad ile Anadolu gezilerine katılan (Özendes, 1995, s. 193) fotoğraf sanatçısı, ilerleyen yıllarda

Apollon adını verdiği fotoğraf stüdyosunu Cadde-i Kebir (İstiklal Caddesi) No. 397'de kurar (Bozis, 2011, s. 125).

Samancı'nın 1911 yılında fotoğrafhanesinin üst katına atölye açan Ermeni asıllı ressam Simon Agopyan ile arkadaşlığı geliştirir (Kürkman, 2004, s. 111). Agopyan'ın yaptığı V. Mehmed Reşad portresinde (Resim 84) sanatçının imzasının yanında Apollon fotoğrafhanesinin (Atelier Apollon), (Resim 55) adı da bu vesileyle yazılır (Germaner ve İnankur, 2002a, s. 294). Osmanlı sarayıyla bağlantısını koparmayan Samancı, Sultan II. Abdülhamid'in portre fotoğraflarını çeker. Padişahın emriyle İstanbul'un eski eserlerinin fotoğraflık bir koleksiyonunu hazırlar (Özendes, 1995, s. 193). Bu çalışmalarından dolayı 18 Mart 1920'de Mecidi nişanıyla ödüllendirilir.²⁴² 1925 yılına kadar çalışmalarını sürdüren Aşil Samancı, Apollon stüdyosunu kapattıktan sonra, Ermeni kökenli Gülmez Biraderlerden (Frères) aldığı negatiflerle birlikte kendi negatiflerini de Atina'ya götürerek yaşamına bu kentte devam ettirir (Çizgen'den Aktaran: Özsezgin, 2010, s. 440). Samancı, zengin fotoğraf arşivini 1930'larda yerleştiği Atina'ya götürerek torunu Dalleggio'ya bırakır (Bozis, 2011, s. 124).

20. Thalia Flora Karavia (1871-1960)

Makedonya doğumlu sanatçı, orta öğrenimini Pera'da bulunan Zapyon Kız Okulu'ndan tamamlar. Sanat eğitimine yurt dışında sürdürmeye karar veren Flora Karavia, Münih'e giderek Georgios Jakobides'in (1853-1932) atölyesinde çalışır.²⁴³ Bir süre Paris'te sanat ortamında kendisini geliştiren ressam, sanat yaşamını 1898'de döndüğü İstanbul'da sürdürür (Resim 17). Bu süre zarfında Kadıköy'de oturmasına karşın, Pera sanat ortamında tanınır. 1900 yılında Paris Uluslararası Sergisi'ne çağrılıp ödüllendirilir.²⁴⁴ 1901-1902'de İstanbul'da düzenlenen sergilere ve 1903'te Atina'daki bir sergiye katılır. Almanya'da aldığı eğitimle birlikte, 1905-1906 yılları arasında Münih, Mannheim ve

²⁴² Aşil Samancı Efendi'ye Mecidi nişanı verilmesi. (27 Cemaziyelâh 1338- 18 Mart 1920). (Dosya No: İ.DUİT). BOA, Ankara.

²⁴³ Flora Karavia, Thaleia. (t.y.). *National Gallery Alexandros Soutsos Museum Evripidis Koutlidis Foundation*. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painter/flora-karavia-thaleia.html>

²⁴⁴ Flora, Thalia. (31 Ekim 2011). *Benezit Dictionary of Artists*. *Oxford Art Online*. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00065330>

Heidelberg’de sergiler açan sanatçı, peyzajcı ve portreci olarak ünlenir. 1912 yılında Pera’da açılan kişisel sergisi Paris sanat camiasına Levanten sanat yazarı Adolphe Thalasso’nun yazıları aracılığıyla duyurulur (Sinanlar Uslu, 2010, s. 36-37; Saris, 2010, s. 151).

Flora Karavia, 1907’den sonra Mısır’a giderek, o dönemde kalabalık bir Rum toplumunun yaşadığı İskendireye’ye yerleşir. Burada gazeteci Nikolaos Karavias ile evlenir. İskenderiye’de uzun süre kalan sanatçı, sanatsal etkinlikler düzenler ve bu kentte güzel sanatlar okulu kurar. 1909’da Mısır’ın en büyük şehri Kahire’de de bir sergi açar. Ancak Mısır dönemini kapatarak 1911 yılında Roma’da bir kişisel sergi hazırlar ve Avrupa’ya geri döner. Bu dönemini sanat anlamında oldukça verimli şekilde geçiren sanatçı, eşinin gazetesini temsilen savaş muhabiri olarak Balkan Savaşı’nın takipçiliğini yapar. Flora Karavia’nın doğduğu topraklarda gerçekleşen savaşı kaleme aldığı *Savaş İzlenimleri 1912-1913: Makedonya ve Epirus* adlı kitabı, 1936 yılında yayımlanır. Flora Karavia ayrıca, 1918-1922 yıllarında Anadolu’da, 1940-1941 arasında ise İtalyan işgalindeki Kuzey Yunanistan’da savaş muhabirliğini yaptığı bilinir. Savaşı betimleyen çalışmalarının yanı sıra şair Konstantinos Kavafis ve yazar Alexandra Papadopoulou’nun da aralarında bulunduğu kişilerin portrelerini resimler. Sanatçının yapıtlarında Münih ekolünün etkisi belirgin olsa da, sanatçının yarattığı ışık ve renk oyunlarında empresyonist üslup belirgindir. 1934 yılında Venedik Bienali’ne katılan sanatçı, çok yönlü olmasıyla dikkat çeker (Saris, 2010, s. 151).

21. Garabed Charles Atamian (1872-1947)

İstanbul’da doğan Garabed Charles Atamian, (Karabet Şarl Efendi) orta eğitimini Venedik Murad Rafaelian Okulu’nda tamamladıktan sonra, Venedik Güzel Sanatlar Akademisi’nde sanat eğitime başlar. Bu okulda İtalyan ressam Balotti ve Taliapetra’dan resim dersleri alıp 1893’te İstanbul’a geri döner. Atamian, İstanbul’a döndüğü gibi II. Abdülhamid’in Fransızlarla ortaklaşa kurduğu Yıldız Porselen Fabrika-i Hümayûnu (1892-1894) ressamlarından biri olarak görevlendirilir.²⁴⁵ Sanatçı

²⁴⁵ Karabet Şarl Efendi’nin vefatı Mıgırdiç Atamyan. (19 Cemaziyelâh 1315- 15 Kasım 1897). (Dosya No: DH. TMIK.M.,). BOA, Ankara.

Fabrika’da, Halid Naci, Ömer Adil, Şeker Ahmed Ali Paşa ve Fausto Zonaro gibi sanatçılarla birlikte çalışır (Kürkman, 2004, s. 175; Saris, 2003, s. 55).

Atamian, Fabrika’da yapmış olduğu bir tabakta II. Mahmud’un yarım boy portresini betimler. Madalyon içerisine “Bende-i Atam, sene 1312” (1894) yazar ve sol köşeye imzasını “Atam” şeklinde atar (Resim 77). Arkada Nusretiye Camisi’ni ve boğaziçinde Mahmudiye kalyonunu konu içerisine dâhil ederek II. Mahmud döneminin yeniliklerini resmeder. Sanatçı bunun yanında, II. Mahmud’un portresini Renda’ya (2000, s. 542) göre, aynı tarihlerde Wilhelm Reuter tarafından yapılmış portreden kopya etmiş olmalıdır.

İstanbul’daki bu çalışmalarından sonra Paris’e yerleşmeye karar veren Atamian, *Le Monde Illustré*, *Lisez Moi*, *Je Sais Tous*, *Graphique* ve *Sphère* dergilerinde çalışarak geçimini sağlamaya çalışır. Anatole France (1844-1924) ve Henry Bordeaux (1870-1963) gibi Fransız yazarların kitaplarını resimler (Saris, 2003, s. 55). Paris’te katıldığı Ulusal Sanatçılar Derneği’nin yıllık sergilerinde özellikle peyzajları ve portreleriyle dikkat çeker. 1927’den itibaren bu derneğin daimî üyesi olan sanatçı, Paris’te 1921’de Allard, 1923 ve 1935’de Georges Petit, 1925’de Brüksel, 1926’da Strasbourg, 1928 ve 1930’da Simonson, 1936’da Rosentahl salonlarında kişisel sergiler açar. Avrupa’nın çeşitli kentlerinde, ABD ve Japonya’da sergilenen yapıtları kartpostal olarak da basılır (Kürkman, 2004, s. 175). Atamian, hırsı ve özverili çalışmasıyla zamanla kendine özgü bir üslup geliştirmeyi başarır. Yapıtlarını değerlendiren Belçikalı bir sanat eleştirmeni Atamian hakkında şu tanımlamaları yapar:

“Atamian gibi ışığa müthiş bir yorum getiren çok az sayıda sanatçıya rastladım. Yeteneğini bilimsel teknikle birleştirebilen bu çok özel sanatçının atölyesi, deniz kıyısı ve denizin ta kendisidir.” (Saris, 2003, s. 55).

1947’de Fransa’da hayata gözlerini yuman Atamian, Osmanlı’da bir ilk olan porselenden padişah resimleri dizisi dışında, oryantalist ve marinist tarzda çalıştığı yapıtlarıyla da tanınmıştır.

22. Boğos Tarkulyan (?-1940)

23 yıl süreyle II. Abdülhamid'in özel fotoğrafçılığını yapmış olan Ermeni asıllı Boğos Tarkulyan, Cadde-i Kebir No. 398'de bulunan Karakaş (Caracache) Biraderler'in atölyesinden yetişip daha sonra Abdullah Biraderler'in asistanlığını yaparak fotoğrafçılık mesleğini öğrenir. Tarkulyan, 1890²⁴⁶ yılında Pera'da, Büyükyol 301 numarada Fivos/Phébus fotoğraf stüdyosunu açarak bu alanda kendisini daha geniş bir kitleye göstermeye başlar. İlk yıllarında İstanbul halkının fotoğraflarını çeken (Resim 109) Tarkulyan, stüdyosunu açtıktan manzara fotoğrafçılığını da yapmaya başlar ve Kağıthane, Boğaziçi gibi yerleri fotoğraflar.²⁴⁷ Fotoğraflarında firma ismi olarak Phébus'u (Febüs) kullanan Tarkulyan, bu nedenle Fivos/Febüs Efendi adıyla tanınır. Bunun yanında Avrupai bir ad kullanmayı tercih ettiği için adını Pol olarak değiştirir; mühür ve kayıtlarda Pol Tarkul olarak yazılır (Bozis, 2011, s. 124; Özendes, 1998, s. 17; Kürkman, 2004, s. 791).

Çalışmalarını çoğunlukla İstanbul üzerine inşa eden Tarkulyan, 1898 yılında Kudüs'e gider.²⁴⁸ Bir yıl sonra Tarkulyan'a fotoğraf alanındaki çalışmalarını desteklemek için Osmanlı Devleti tarafından bir hibe verilir.²⁴⁹ II. Abdülhamid döneminde sık sık saraya gidip fotoğraflar çekmiş olan Febüs Efendi, V. Mehmed Reşad döneminde de işlerine devam eder. Sürekliliği yakalayan Tarkulyan'a bir de beşinci derece Mecidi nişanı verilmesi kararlaştırılır (Kürkman, 2004, s. 791).

Uzun yıllar resim dersleri aldığı için fotoğrafçılığın yanı sıra portre ressamlığı konusunda da kendisini geliştiren Tarkulyan, İstanbul'un tanınmış ressamaları arasına girer ve V. Murad'ın oğlu Mehmed Selahaddin Efendi'nin yağlıboya portresini yapar (Resim 86). Çektiği fotoğrafları pastel renklerle boyayan sanatçı, nazik, centilmen kişiliği ve ona yakın yabancı dil bilmesiyle Pera'nın çok kültürlü ve çok dilli ortamı içerisinde adını sağlamlaştırır (Özendes, 1995, s. 175-177). Boğos Tarkulyan,

²⁴⁶ Kürkman'a (2004, s. 791) göre Tarkulyan'ın fotoğrafhanesi, Osmanlı patent dairesinden 1895 tarihli izinle açılmıştır.

²⁴⁷ Kağıthane ve Boğaziçi sahillerinin fotoğraflanması hususunda zabıtaca Pol Tarkul'a engel olunmaması kararı. (14 Rebiülahir 1308- 27 Kasım 1890). (Dosya No: Y. A..HUS.). BOA, Ankara.

²⁴⁸ Febüs Fotoğrafhanesi'nin sahibine Kudüs'e gitmesi için izin verilmesi. (27 Cemaziyelevvel 1316- 13 Ekim 1898). (Dosya No: İ. HUS.,). BOA, Ankara.

²⁴⁹ Febüs Fotoğrafhanesi'nin sahibine atıyye verilmesi. (16 Şevval 1316- 27 Şubat 1899). (Dosya No: İ. HUS.,). BOA, Ankara.

1930'ların ortalarına kadar Galatasaray'da bulunan Tokatlıyan Otel'i'nin karşısındaki fotoğrafhanesinde çalışmalarını sürdürmüştür (Bozis, 2011, s. 124).

23. Arshile Gorky (1904-1948)

Van Gölü kıyısında yer alan Akdamar adasının karşısındaki Dilkaya (Khorkom) köyünde doğan Vosdanig Manug Adoyan²⁵⁰, Birinci Dünya Savaşı yıllarında ailesiyle birlikte Kafkasya'ya göç eder. Hayranlık duyduğu Rus yazar Maksim Gorki'nin (1868-1906) soyadını alan Adoyan, artık Arshile Gorky adıyla anılmaya başlar ve bir süre yaşadığı Erivan'dan ayrılıp 1920'de ABD'ye gider. Burada sanatsal bilgisini geliştirmek için New York Grand School of Arts'ta resim dersleri alan Gorky, üretimlerini yapabileceği küçük bir atölye kurar.²⁵¹

Sanatının ilk zamanlarında Arshile Gorky, portre ressamlığı, manzara ve natürmort tarzında işler ortaya koyar. İlk dönem yapıtlarında Cézanne, Matisse, Picasso gibi ustaların etkisiyle resimler üretir (Matossian, 2011, s. 186). Bu çalışmalarıyla ilk başta Gorky, eleştirmenlerce “ileri derecede ekletik” olarak nitelenip özgün bir ressam olarak sanat tarihi içinde yer alamayacağı izlenimi yaratır (Asena, 1990a, s. 33). Ayrıca Gorky'nin Avrupalı ustalara karşı tutku derecesinde bir bağlılık duyduğu ifade edilir. Örneğin, Barbaralee Diamonstein-Spielvogel “*Son derece yetenekli olan Gorky, önce Cézannevari bir dönemden geçmişti, 1940'larda ise modası geçmiş bir Picasso dönemi yaşıyordu*” (Danto, 2017, s. 29) değerlendirmelerini yapar ve sanatçıyı eleştirir. Ancak modern sanatın Paris'ten New York'a taşınmasında ciddi çalışmaları olan sanat eleştirmeni Clement Greenberg ise, Gorky hakkında farklı bir düşüncededir:

“Arshile Gorky'nin *Takvimler* adlı büyük yapıtı sergideki en iyi resim ve şimdiye kadar bir Amerikalı tarafından yapılmış en iyi resimlerden biri. Amerika'da Fransız sanatını tümüyle özümsemiş tek sanatçının Gorky olduğu kanısındayım –resmi ne olursa olsun asla sönük ya da sıkıcı değil, dokunuş ya da dokuda asla duygusuz değil, özümseme bununla ortaya

²⁵⁰ Gorky, Arshile. (31 Ekim 2011). *Benezit Dictionary of Artists*. Oxford Art Online. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00076995?rskey=U6RUFM&result=1>

²⁵¹ Arshile Gorky Biography. (t.y.). Erişim. 25 Kasım 2017, <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1351.html>

çıktır. (...) Karşımızdaki, modern resimde ender bulunan bir türün sentezi- sözcüğün en iyi anlamıyla maniyerist bir iş.” (Guilbaut, 2016, s. 241).

1930’larda sanatsal tarzında değişime giden Arshile Gorky, Stuart Davis, John Graham, Willem de Koonig, Edgar Levy ve Mischa Reznikoff, gibi ressamlarla soyut hareketin başını çeken, birbirine sıkıca kenetli bir sanatçı topluluğunu oluşturma yoluna girer (Matossian, 2011, s. 287). İlerleyen yıllarda Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko ve Robert Motherwell’in de katıldığı sanatçılarla, soyut dışavurumcu akımın kurucuları arasında önemli bir yer edinir (Danto, 2016, s. 303; Giray, 2016, s. 32). Böylelikle Gorky, Amerikan resim sanatı tarihinde çalışmalarıyla yeni bir çığır açar, sürrealist akımın son temsilcisi ve soyut dışavurumculuk akımının ilk temsilcisi olarak nitelendirilir (Kürkman, 2004, s. 440). Oluşturucularından soyut dışavurumculuk akımı da uluslararası değer taşıyan ilk Amerikan sanat hareketi olarak otoriterler tarafından kabul görür (Asena, 1990a, s. 36; Morgan, 2016, s. 150).

Soyut dışavurumcu üslubundaki üretimleriyle, mezun olduğu New York okulunun ressamları için bir esin kaynağı olan Gorky, (Asena, 1990a, s. 36) geldiği yer olan Anadolu’yu ise çalışmalarının kaynağı olarak göstermeye daha fazla önem vermeye zaman bulur. ABD’nin kırsal yerlerini bile doğduğu topraklara benzettiği bir sürece girer. Sanat kuramcısı Arthur Danto (2017, s. 30) Gorky’nin sanatını belirleyen ve biçimlendiren Anadolu temasını ve sanatçının annesiyle derin bağına şöyle ifade eder:

“Gorky, 1946’da, Amerikalı Agnes Magruder ile evliliğinin ilk yıllarında, eşini ve çocuklarını, eşinin ailesinin Virginia’daki yazlık evine götürmüştü. Evin etrafındaki çayırdaki açan çiçekler, sanatçıya annesiyle beraber dinî nedenlerden ötürü kaçmak zorunda oldukları anavatanı Türkiye’dekileri hatırlatır ve bu benzerlik onu derinden etkiler. Gorky sanatsal anlamda önce Paris Okulu’na, özellikle de Picasso’ya körü körüne bağlıydı: ‘Picasso damlatıyorsa, ben de damlatırım’ demişti. Ama anavatanındakilere benzerliğiyle kendisini çok etkileyen o çayırları çizdi ve boyadı. Dolayısıyla aslında onun “orijinal yaratıcı ilke”si bir anlamda tam da Motherwell’in dediği gibi Türk-Amerikalı sayılırdı...”

Sanatçının başyapıtı olarak tanımlanan *Anne ve Çocuk* (Resim 94) adlı çalışması ise geçmişinden ayrıntılar paylaşan bir çalışma olarak değerlendirilir. Gorky’nin en üretken dönemi olarak tanımlanan 1940-1947 yıllarına da ilham kaynağı olur (Saris, 2003, s.

213; Kürkman, 2004, s. 441). Avrupa modern sanatı ile Amerikan soyut dışavurumculuğunu birbirine bağlayan halka olarak kabul edilen Arshile Gorky, çağdaş sanatın gelişmesinde pay sahibi sanatçılar arasında sayılır. Bu doğrultuda 1940’larda kübizm ve gerçeküstücülüğün belli öğelerini kaynaştırıp kendi özgün biçimini yaratması önemli bir etmendir (Asena, 1990a, s. 36). 1948’de ölen sanatçının, 1963’te Erivan’da tablolarının bir kısmı sergilenir. Bunun yanında 1967’de Paris’te düzenlenen en büyük altı Amerikan ressamı içerisinde dâhil edilir ve yapıtları Avrupalı sanat izleyicileriyle buluşur. 1984’te ise sanatını biçimlendirdiği kent New York’daki Guggenheim Müzesi’nde sanatçının retrospektif sergisi düzenlenir (Kürkman, 2004, s. 441).

24. Maide Arel (1907-1997)

Balyan ailesinin kızı Nazik Balyan ile ressam ve desinatör Simon Dadyan’ın torunu, Ziraat Bankası Teftiş Kalem müdürlerinden Hrant Feruhan Bey’in kızı olan Maide Arel, (Mayda Feruhan) Fransız Immaculée Conception Okulu’nda ve Esayan Kız Okulu’nda ilk eğitimini alır (Kürkman, 2004, s. 144; Dabağyan, 2012, s. 408). İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde Mehmet Ruhi Bey’den (Arel) resim dersleri alan sanatçı, sanat öğrenimini Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya ve Hikmet Onat atölyelerinden edinir (Özsegin, 2010, s. 64; Kürkman, 2004, s. 144; Saris, 2003, s. 248).

1930 yılındaki Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi’nin düzenlediği 14. Galatasaray Sergisi katalogunda Mayda H. (Hanım) olarak geçen Maide Arel, sergiye *Bostancı’dan, Çamlıca ve Topkapı Sarayı* adlı tablolarıyla katılır. 1935 yılında hocası Mehmet Ruhi Bey’in oğlu Şemsi Arel’le evlenerek, adını Maide olarak değiştirip ihtidâ eder. 1945-1948 yıllarında Konya ve Ankara Halkevleri sergilerine katıldıktan sonra ilk kişisel sergisini İstanbul’da açar. 1957’de Şemsi Arel’le birlikte, TBMM tarafından yurt görünimleri yapmak üzere, Hatay’a gönderilir (Kürkman, 2004, s. 155-156; Arseven, 1967b, s. 283). Sanatçı, 1951’de Paris Kadın Ressamlar Sergisi’nde ve Edinburgh festivalindeki Modern Türk Sanatı Sergisi’nde yapıtlarını sergiler. 1959’da Paris’te Foyer des Artistes galerisinde sergi açtıktan sonra 1959’da Şemsi Arel’le beraber Paris’te ortak sergi düzenler (Özsegin, 2010, s. 64). Arel, 1964’te Paris Uluslararası Kadın Sanatçılar Sergisi’nde *Türk Hamamı* (Resim 101) adlı tablosuyla bronz madalya

kazanır. 1974’de ise Fransa’da Wichy’de açılan Uluslararası Kadın Sanatçılar Sergisi’nde, Yurt Gezileri sırasında gittiği Hatay’ı konu ettiği *Hataylı Anne* tablosuyla büyük ödüle layık görülür. 1976’da Fransa’nın Clermont-Ferrand kentinde *Gergef İşleyen Kız* tablosu ile büyük ödül kazanan Türk sanatçı grubunun üyeleri arasında yer alır (Kürkman, 2004, s. 156). Arel’in ayrıca *Mevleviler* ve *Ney Çalan* adlı iki yapıtı, İstanbul Resim Heykel Müzesine kabul edilir (Dabağyan, 2012, s. 409) Yapıtlarından birinin kopyası *Collaborazione Mediterranea* adlı İtalyan dergisinde ve İngiliz *The Studio* dergisinde yayımlanır (Arseven, 1967b, s. 283).

Uzun bir süre Paris’te André Lhote (1885-1962) atölyesinde çalışan Maide Arel, Anadolu yoğunluklu tuvallerini geometrik bir anlayışla betimler. Arel’in çalışmalarında şeffaf tonları yoğun olarak kullanır (Saris, 2003, s. 248). Sanatçı yapıtlarını, stilize edilmiş figür disiplini çerçevesinde ele alır ve yüzey resminin estetik değerlerine bağlı kalarak geliştirir (Özsezgin, 2010, s. 64).

25. Yousuf Karsh (1908-2002)

1908 yılında Mardin’de doğan Ermeni kökenli Yousuf (Hovsep²⁵²) Karsh, 20. yüzyılın en iyi portre fotoğrafçılarından biri olarak kabul edilir.²⁵³ Kanada’da fotoğraf stüdyosu sahibi olarak yaşayan dayısı George Nakash’ın Osmanlı’daki akrabalarına çalışacak bir kişiye gereksinim duyduğunu bir mektupla belirtmesi sonrasında 1924’de ailesi tarafından Québec’e gönderilir. Karsh, dayısının Québec Sherbrooke’de²⁵⁴ açtığı stüdyoda fotoğrafa derin bir ilgi duymaya başlar ve 1928’e kadar burada çalışmalarını sürdürerek kendini bu alanda geliştirir. Yeteneğini bilgiyle birleştirmesini isteyen dayısı, onu Boston’a göndererek Amerikalı portre fotoğrafçısı John H. Garo’nun yanında fotoğraf eğitimi almasına olanak sağlar.²⁵⁵ Karsh, fotoğraf konusunda

²⁵² Lusadaran Ermeni Fotoğraf Kurumu tarafından Yousuf Karsh’ın orijinal adının Hovsep olduğu belirtilmiştir. Karsh, Yousuf (t.y.). *Lusadaran Armenian Photography Foundation*. Erişim: 04 Aralık 2017, <http://lusadaran.org/artists/yousuf-karsh/>

²⁵³ Berman, E. (18 Mart 2015). Yousuf Karsh's Masterful Portraits From Churchill to Hepburn. *Time*. Erişim: 04 Aralık 2017, <http://time.com/3684569/yousuf-karsh/>

²⁵⁴ Karsh, Yousuf. (31 Ekim 2011). *Benezit Dictionary of Artists Oxford Art Online*. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00300246?rskey=85osab&result=1>

²⁵⁵ Kütnaroğlu, J. ve Esen, T. (07 Ekim 2016). Yüzleri Değil Ruhları Ölümsüzleştirdi. Erişim: 14 Mart 2016, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/16711/yuzleri-degil-ruhlari-olumsuzlestirdi>

bildiklerinin yanına Garo'dan öğrendiklerini de ekleyip üzerine koyarak Kanada'ya döner ve Ottawa'da kendi fotoğraf stüdyosunu açar.

Yousuf Karsh'ın dünyaca tanınması ise, 1941'de çektiği Winston Churchill (1865-1965) fotoğraflarıyla gerçekleşir. Bu fotoğrafı sonrası *The Master of Photography Award*²⁵⁶ dâhil olmak üzere birçok ödül kazanır. Işığın ve perspektifin gücünü birleştirerek model aldığı kişilerin ruh ve düşünce yapısını yansıtan fotoğraflarıyla uluslararası bir üne kavuşur (Özsezgin, 2010, s. 326). Karsh'ın portre fotoğrafı türünde çektiği kişiler arasında farklı alanlardan pek çok ünlü isim olur. Bu isimler arasında Picasso (Resim 116), Warhol, Hemingway, Lloyd Wright, Einstein, Castro ve Muhammed Ali gibi sanatçı, yazar, mimar, bilim insanı, politikacı ve boksör gibi kişiler bulunur. Karsh, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllara damga vuran bu tanınmış insanları çekerek, bulunduğu dönemi ölümsüzleştirir. Hatta dönemin ünlü gazetecilerinden George Perry Graham (1859-1943) Yousuf Karsh hakkında, *Sunday Times*'daki köşesinde şöyle der: “Ünlü biri ölümsüzlüğü düşünmeye başladığında, Ottawalı Karsh'ı arar”.²⁵⁷

26. Puzant Godjamanian (1909-1993)

Trabzon'da²⁵⁸ doğan Puzant Godjamanian (Püzant Gocamanyan), Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 1922 yılında ailesiyle ve pek çok Karadenizli Rum'la birlikte Atina'ya göç ederek ilk eğitimini bu kentte alır. 1927'de Mısır'a yerleşen Godjamanian, Kahire'deki Leonardo da Vinci sanat okulunu 1930'da bitirir. Ardından litografi atölyesinde çalışmaya başlar. Sanata ilgisini kaybetmeyen Godjamanian'ın resim yeteneğinden etkilenen litografhanenin sahibi Harutyun Amiryan sanatçıyı Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderir. Roma'da sanatını geliştiren Godjamanian, 1934'de başarılı bir şekilde mezun olduktan sonra Mısır'a geri döner. 1935'ten itibaren Mısır, Venedik ve San Paolo sergilerine katılarak görünürlüğünü arttıran sanatçı, 1940'larda dışavurumculuğu ve Doğu Roma sanatını çalışmalarında dener. Yeterli olgunluğa ulaştınca 1951 yılında İskenderiye'de ilk kişisel sergisini açar (Keshishian, 2009, s. 22;

²⁵⁶ Karsh, Yousuf. (t.y.). Erişim: 25 Kasım 2017, <https://karsh.org/awards/>

²⁵⁷ Berman, E. (18 Mart 2015). Yousuf Karsh's Masterful Portraits From Churchill to Hepburn. *Time*. Erişim: 04 Aralık 2017, <http://time.com/3684569/yousuf-karsh/>

²⁵⁸ Saris (2003, s. 231) Godjamanian'ın Mısır'da doğup daha sonra ABD'ye yerleştiğini belirtmiştir.

Kürkman, 2004, s. 434). Sanatçının Mısır yaşam stilinden esinlendiği *İki Fellah* (Resim 92) adlı resmi benzer dönemlerde üretilmiş olan Nuri İyem'in *Mardin* resmiyle aynı konuyu paylaşır (Resim 93). İki çalışmada da peçeli kadınlar, arkada yerleşim izleri ve kadınların yüzlerinin ele alış biçimi benzeşimi arttırmaktadır.

27. Agop Arad (1913-1990)

1913'de bir marangozun oğlu olarak dünyaya gelen Agop Arad (Hagop Büyükkandonyan) Eskişehir'de doğmuştur (Arseven, 1967b, s. 300). Ailesi'nin zanaatkâr Ermeni ailelerinin yoğun olduğu İstanbul Gedikpaşa'ya yerleşmesiyle, ilk ve orta öğrenimini bu semtteki Assomption Koleji'nde tamamlamış, sonra da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Akademi'de öncelikle Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan Arad, ilerleyen yıllarda Léopold Lévy'nin öğrencisi olmuştur (İslimyeli, 1967a, s. 43; Berk, 1973, s. 69; Özsezgin, 1984, s. 14). Arad, eğitimine Paris'te devam etmiş, Frochot Akademisi'nde Jean Metzinger'in atölyesinde öğrenim görmüştür (Kürkman, 2004, s. 151).

Paris yıllarından sonra İstanbul'a dönen Agop Arad, 1940'da Yeniler (Liman Ressamları) Grubu'na katılarak bu genç topluluğunun içerisinde, Nuri İyem, Turgut Atalay, Selim Turan, Avni Arbaş, Fethi Karakaş ve Mümtaz Eser gibi sanatçılarla birlikte hareket etmiştir. Grubun toplumsal nitelikli sanat anlayışı, Yeniler dağıldıktan sonra da Agop Arad'ın kişiliğinde sadık bir temsilci bulmuştur. Sanatçı, grup sonrası ilişkilerini koparmayarak, Taksim'de bulunan Fransız Konsoloslugu'nda 30 Nisan-15 Mayıs 1954'de Yeniler Grubu'ndan sanatçı arkadaşı Fethi Karakaş ile yağlıboya ve litografi sergisi düzenlemiştir (Kaygısız Ergin, 2000, s. 272). İstanbul'un gündelik yaşamından seçtiği konuları (Resim 97), Özsezgin'in (1984, s. 14-15) ifadesiyle "*saf bir anlatımla yansıtmış, gazetecilikten gelen gözlem gücüyle üretmiştir.*" Toplumsalcı görüşün ürünleri olan bu çalışmalarıyla, non-figüratif çalışmayı bırakmış ve yerine konu olarak tamamıyla halka yönelmiştir (İslimyeli, 1967a, s. 43). Sanatçı bir röportajında "*Benim dünyam alın teriyle çalışan insanların dünyası. Bir sanatçının kalbi neredeyse eseri de oradadır*" diyerek sanatsal bakış açısını paylaşmıştır (Saris, 2003, s. 245). Agop Arad'ın resim anlayışını halk için sanat olarak tanımladığı sözlerinin çıkış kaynağı ise şu cümlelerinde gizlidir: "*Ben dedelerimin dedelerinden beri bu toprakların*

insaniyim, Türkiyeliyim. Yapıtlarım, şimdi olduğu gibi gelecekte de insanlara aynı öykü ve destanları yaşatacak ve duyuracaktır” (Saris, 2008, s. 45).

Uzun yıllar *Cumhuriyet* gazetesinde ressam olarak görev yapan Arad, Sait Faik Abasıyanık'ın kitaplarını resimlemiş, ileride bu yazarla ve Orhan Veli'yle yakın dostluklar kurmuştur (Saris, 2003, s. 246). Aralarında *Akın, Şehir, Hakikat-i Tasvir* ve *Vatan* gazeteleri ile *Yürüyüş* ve *Yeditepe* dergilerinde de ressam olarak çalışmıştır. Yurt içinde ve yurt dışında çeşitli karma sergilere katılan ve kırk beş kişisel sergi açan Arad, 1986'da Gazeteciler Cemiyeti'nin Burhan Felek Basın Hizmet Ödülü'nü kazanmıştır (Kürkman, 2004, s. 151).

28. Mari Gerekmezian (1913-1947)

Kayseri'de doğan Mari Gerekmezian, küçük yaşta İstanbul'a getirilmiş ve İstanbul Esayan Ermeni Okulu'ndan 1935'de mezun olduktan sonra, İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne devam ederken, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü Rudolf Belling atölyesinden 1946 yılında mezun olmuştur (Berk ve Gezer, 1973, s. 151; Dabağyan, 2012, s. 411; Kürkman, 2004, s. 401).

1943'te düzenlenen 5. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katılan Gerekmezian, Prof. Neşet Ömer ve Prof. Şekip Tunç'un büst çalışmalarıyla büyük beğeni kazanmış ve ödüllendirilmiştir. 1944 yılındaki sergiye de iki çalışmayla katılan sanatçı, esas başarısını 1945'te şair Yahya Kemal Beyatlı'nın²⁵⁹ bronz büstüyle²⁶⁰ VII. Ankara Devlet Güzel Sanatlar Sergisi birincilik ödülüne layık görülerek göstermiştir (Kürkman, 2004, s. 401; Dabağyan, 2012, s. 411). Sanatçı resim çalışmalarının yanı sıra 1943-1947 yılları arasında Esayan, Getronagan ve Arti Gırtaran gibi çeşitli Ermeni okullarında resim öğretmenliği yapmıştır. Ayrıca Ermenice dersleri de vermiştir. Kürkman *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar* adlı kitabında, “Gerekmezian'ın Bedri Rahmi'nin yakın dostu olduğunu (Resim 107), Bedri Rahmi'nin onun yaklaşık yüz

²⁵⁹ Dönemin önde gelen şair, yazar ve diplomatlarından Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), plastik sanatlardaki işlere konu olduğu gibi Rum karikatürist Kosmas Teodoridis'in (Kozma Togo) karikatürlerine de model olmuştur (Resim 56).

²⁶⁰ Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 39-53). Kataloğun 1943 yılındaki özgün basımında s. 15, 1944'te s. 20 ve son olarak 1945'te ise s. 22'de bu bilgiler geçmektedir.

portresini yaptığını ve *Karadut* adlı şiirini onun için yazdığını” söylemektedir. Sanatçının genç yaştaki ölümünden sonra, Mayıs 1948’de yayımlanan *San* adlı dergide Toros Azadyan, Rudolf Belling, Fred Gross, Nubar Acemyan ve Agop Arad tarafından Gerekmezyan’ın anısına yazılan makalelerde, sanatçının Ankara’da birincilik alan çalışmaları, Sanâyi-i Nefise’de görevli Mehmed Bey ve Bedri Rahmi’nin büstleri ile diploma çalışması olan nü heykelinin yanı sıra çeşitli nü, pehlivan ve anne-çocuk kompozisyonlu heykellerle etütlerinden bahsedilmiştir (Kürkman, 2004, s. 401).

Mari Gerekmezyan’ın dışarı vuran enerjik, canlı karakterini, üslubuna doğrudan yansıttığı ve parlak bir gelecek vaat etmesine karşın, en verimli döneminde hayatını kaybettiği konusunda genel bir kanı oluşmuştur (Berk ve Gezer, 1973, s. 151; Dabağyan, 2012, s. 411).

29. Pavlos Moshakis (1915-?)

Moshakis, eski İstanbul yaşantısının izlerinin görüldüğü Baltalimanı, Tarabya Koyu, Büyükdere, Yeni Cami (Resim 27) ve Boğaz manzaralarını, Beyoğlu ve meyhanelerini anlattığı resimleriyle tanınmıştır (Saris, 2010, s. 208). Resimlerinin ana temasını oluşturan İstanbul’dan, Yunan uyruklu olması nedeniyle 1964 yılında sınır dışı edilen sanatçı, Fikret Otyam’ın kendisine ithaf ettiği *Pavli Kardeş* kitabında bu durumu şöyle özetlemiştir:

“Ne Türkler Türk olduğumu inanın söylemezlerdi, ne de şu gâvurlar beni Yunan olarak kabullenmezlerdi. Yani Türkiye’deyken herkes gâvur söylerdi, burada ise episi (hepsi) Türk derler! Hiç olmazsa burada bir duyuyorum bana Türkolos, yani Türk tohumu derlerken. Çünkü ben halis bir Türk vatandaşıydım ve daima böyle kalacağım. Sana bunları mahsustan söylüyorum? Zannetmeyesin senden kötü vaziyette insan yoktur. Senin ruhun benim ruhuma benzer. Biz Türkü, Arabı, Yahudisini ayırmayız, episi Allahın kulları, fakat gelgelelim ki, yaşamak vermezler!” (Otyam, 1985, arka kapak yazısı).

Atina’ya gönderildiği yıl olan 1964’den itibaren İstanbul özlemini her zaman diri tutan Moshakis, yakın dostları Fikret ve Filiz Otyam çiftiyle beraber 1998’de İstanbul Deniz

Müzesi Sanat Galerisi'nde²⁶¹ sergi açarak çok sevdiği İstanbul'una sanatsal bir geri dönüş yapmıştır.

30. Samuel Sınai (1915-?)

İzmir'de doğan Samuel Sınai, sanat eğitimini 1933-1939 yıllarında Marsilya Güzel Sanatlar Akademisi'nde (École des Beaux-Arts de Marseille) alır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde (École des Beaux-Arts de Paris) Jean Souverbie'nin (1891-1981) atölyesine girer. Paris manzaralarında ustalaşan ressam (Resim 119), Paris'te Salon d'Automne, Salon des Artistes Français ve Salon des Indépendants'ın da aralarında bulunduğu sayısız sergide yapıtlarını sergiler (Daşçı, 2011, s. 40-41). Kent manzaraları ve natürlükleriyle tanınan²⁶² sanatçının, bir yapıtı 19. yüzyıl'ın önde gelen bankerlerinden Britanyalı Yahudi banker Moses Montefiore'nin (1784-1885) adını taşıyan Montefiore Müzayede Evi'nde bulunmaktadır.²⁶³

31. Marios Prassinos (1916-1985)

Ressam, heykeltıraş, oymacı, illüstratör ve dekoratör²⁶⁴ olan Marios Prassinos, (Mario/Marius Prassino) 1916 yılında İstanbul'da, Osmanlı'ya uzun zaman önce yerleşmiş bir Yunan-İtalyan ailesinin çocuğu olarak doğmuştur. Marios Prassinos'un sanata olan merakını ise ailesinin doğrudan sanatla ilgili bireylerden oluşması etkilemiştir. Örneğin sanatçının üvey dedesi Prétextat Lecomte, *Stamboul* gazetesinde sanat yazıları yazmış, Heybeliada'daki Ticaret Okulu'nda resim ve Fransızca öğretmenliğiyle meşgul olmuş ve aldığı özel siparişler üzerine de resim yapmış birisidir. Babası Lysandros Prassinos ise Rum-Fransız Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği yaparken

²⁶¹ Anonim. (31 Mayıs 1998). *Resimlerim İstanbul'a Aittir*. Erişim: 29 Aralık 2017, <http://www.hurriyet.com.tr/resimlerim-istanbula-aittir-39021555>

²⁶² Sınai, Samuel. (31 Ekim 2011). *Benezit Dictionary of Artists*. Oxford Art Online. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00170140>

²⁶³ Sınai, Samuel. (t.y.). Erişim: 06 Mayıs 2017, http://archive.montefiore.co.il/products.php?search_artist=Samuel%20Sinai&prdID=771-10&auctionID=18

²⁶⁴ Prassinos, Marios. (31 Ekim 2011). *Benezit Dictionary of Artists*. Oxford Art Online. Erişim: 25 Kasım 2017, <http://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00145577?rskey=P1Mbnf&result=1>

bir yandan da evde amatör olarak resim ve fotoğraf çalışmalarıyla ilgilenmiştir. Prassinos'un ailesi, Osmanlı'daki kozmopolit yapının eskisi kadar hoş görülmediği bir ortam nedeniyle, 1922'de Fransa'ya göç etmiştir. Böylece Marios Prassinos sanat eğitimine Avrupa'da başlamıştır (Sinanlar Uslu, 2016, s. 19-21).

Prassinos, yeni evi olan Fransa'da Picasso, Miró ve Giacometti gibi tanınmış sanatçılarla aynı mekânları paylaşma, Camus, Breton, Char gibi şair ve yazarlarla Yunan Adalarına yolculuklar düzenleme ve bestekâr Xenakis ile oyuncu Vilar'ın bulunduğu kişilerle ortak işler yapma gibi önemli çalışmalara imza atmıştır (Batur, 2016, s. 16). Ayrıca 1938'de Galerie Billet-Vorms'da ilk kişisel sergisini açmış, 1940'da sürrealizmden koparak figüratif bir sürece girmiştir. 1953 yılında Edgar Allan Poe'nun *The Raven* (Kuzgun) adlı şiir kitabının illüstrasyonunu yapmıştır.²⁶⁵ 1961'de *Chevalier des Arts et Lettres* (III. Derece Sanat ve Edebiyat Nişanı) unvanı almıştır. 1962'den itibaren, 1940'lı yıllarda başladığı portreler üzerine çalışmış; üvey dedesinin adı olan *Prétextats* dizisi de içinde olmak üzere ailesinin portrelerini yapmaya başlamıştır. 1966'da *Légion d'Honneur* şövalyesi olmuştur. *Paysages Turcs* (Türk Peyzajları) adını taşıyan resimleri 1970-1981 yılları arasında yapılmıştır. 1980'de *Officier des Arts et Lettres* (II. Derece Sanat ve Edebiyat Nişanı) unvanı almıştır. 1980'den ölümüne dek kendini kâğıt üzerine yağlıboya resimlere, *Arbres* (Ağaçlar) dizisine adanmıştır (Resim 39) (Sinanlar Uslu, 2016, s. 107-108).

Yapıtlarında ağırlıklı olarak yağlıboya ve çini mürekkebi kullanan Prassinos, peyzaj, portre ve natürmort çalışmalarının yanı sıra, tarihî sahneler de betimlemiştir (Saris, 2010, s. 262). İstanbul geçmişine ait yaşanmışlıkları çalışmalarına konu eden sanatçının Fransa, ABD, İtalya, Norveç, Hollanda, İsviçre, Yunanistan, İspanya, Belçika ve son olarak Türkiye'de kişisel sergileri açılmıştır (Sinanlar Uslu, 2016, s. 108-110). Prassinos'un Türkiye'deki sergisi 2016 yılında *Mario Prassinos Bir Sanatçının İzinde: İstanbul-Paris-İstanbul* başlığıyla İstanbul Pera Müzesi'nde düzenlenmiştir.

²⁶⁵ Prassinos, Marios. (t.y.). *National Gallery Alexandros Soutsos Museum Evripidis Koutlidis Foundation*. Erişim:25 Kasım 2017, <http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painter/prassinos-marios.html>

32. Jak İhmalyan (1922-1978)

Resim eğitimini, naif bir ressam olarak tanınan babası Garbis İhmalyan'dan alan, Jak İhmalyan, ilk çalışmalarını 1939'da Abidin Dino'nun atölyesinde gerçekleştirir. Böylelikle resmin ciddi bir uğraş olduğunu kavrar. 1941'de düzenlenen Liman Sergisi'ne katılan İhmalyan, 1942'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi atölyesinde sanat öğrenimine başlar. İhmalyan, politik görüşleri nedeniyle tutuklandığı için iki yıl süren akademi dönemi sonrası geçimini sağlayabilmek için *Yeni Gün* gazetesinde ve çocuk dergisi *Bahçe*'de illüstratör olarak bir süre çalışır (Kürkman, 2004, s. 477; Özsezgin, 2010, s. 288).

1949'da Türkiye'den ayrılan İhmalyan, önce Beyrut'ta bir Ermeni lisesinde resim öğretmenliği yapar, ardından 1956'da ailesiyle birlikte Varşova'ya geçerek, Radio Committee'de çalışır. Bir dönem Pekin'de de yaşar ve en son Moskova'da kendi adına bir atölye kurup Moskova Devlet Üniversitesi'nde Türkçe öğretmenliği yapar (Özsezgin, 2010, s. 288). Bu çalışmalarının yanı sıra 1968-1978 yılları arasında, çeşitli sergiler düzenleyen İhmalyan, 1974'te Sovyet Ressamlar Birliği'ne üye olur (Saris, 2013, s. 25).

Lübnan, Polonya, Çin ve Sovyet Rusya'da geçen yaşamı nedeniyle sürekli Türkiye'ye özlem duyan sanatçı, "*Anadolu insanını boşuna yapmıyorum. Atalarımın yaşadığı toprağın insanını çiziyorum*" (Asilyazıcı, 1985, s. 57) diyerek konularının kaynağının kendi insanı olduğunu dile getirir. Yakın arkadaşı Aziz Nesin (1915-1995) de sanatçının bu görüşünü, 11 Temmuz 1991'de yayımlanan *Cumhuriyet* gazetesindeki köşe yazısında "*İhmalyan'ın her resminde Türkiye'nin hissedildiğini*" belirtmiştir (Saris, 2013, s. 43).

Jak İhmalyan, resimlerinde portre ve natürmordun yanına, sembolik çizimlere de geniş yer verir. İhmalyan'ın sanat görüşlerini içeren bir yazıda sembollere verdiği önem Ataöv (1979, s. 13) tarafından şöyle vurgulanır: "*Jak, kendini bildi bileli, güçlünün güçsüzü, kurnazın temizi ezmesine dayanmadığını, bundan ötürü sevdiği ve savunmak istediği kişileri çizdiğini belirtmiştir*". Bu bakımdan İkinci Dünya Savaşı'nda Nazilerin yapmış olduklarına karşı bir sanat dili geliştirerek, toplumcu sanatı özümseyen

İhmalyan, aynı zamanda zorlu bir yaşamı olan Anadolu kadını da konularına dâhil ederek, duyarlı kişiliğini resimlerine yansıtmayı da ihmal etmez.

Daha çok natürmortlarıyla tanınan İhmalyan, Gogol'un ve çeşitli tanınmış kişilerin ve arkadaşlarının portrelerini yapar (Resim 102), kitap resmi üzerine de çalışır. Sanatçının, kompozisyonları arasında Türkiye manzaraları, ip cambazları, Karagöz dizisi, kırsaldan kente göç ve felsefî görüşleriyle kendi öyküsü yapıtlarının ana temasını oluşturur (Kürkman, 2004, s. 477; Asilyazıcı, 1985, s. 56). Jak İhmalyan'ın 1979 yılında atölyesindeki paslı bir çivinin ayağına batması nedeniyle vefat etmesinden sonra, Moskova'da ürettiği yapıtları büyük bir galeride sergilenir. Sergi kataloğunun önsözünü kaleme alan yazar Keğam Sevan, çok sevdiği Jak İhmalyan'a olan hayranlığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Ressamdı, şairdi, bir sözle sanatçıydı, ancak her şeyden önce insandı, hem de büyük çapta. Büyük, ileri görüşlü bir sanatçının, kötü insan olmasının olanağı yoktur gibi geliyor bana. Ancak iddia edemem, illa ki büyük harflerle yazılmış insan olana, büyük sanatçı olmak hakkı da verilmiş midir? Jak İhmalyan, Türkiye’de, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, dünyanın en güzel kentlerinden birinde, suları kavun kokan adalarında tanıdım ve o günden bugüne ne zaman burnuma bir çam kokusu, kulağıma deniz hışırtısı geldiyse, hatıralarımda sanki onun da denizden bir parçaymış, bir çam ağacıymış gibi candanlığını hissettim gözlerimin önünde...” (Saris, 2013, s. 42).

Moskova’daki sergi sonrasında sanatçının yapıtları doğduğu ülke olan Türkiye’ye de gelir ve buradaki ilk sergisi 1979’da Ankara Güzel Sanatlar Galerisi’nde açılır (Saris, 2013, s. 43). Ölümünün 15. yılında, İstanbul’da Galeri MD tarafından bir anma sergisi daha düzenlenir, on üç resmini içeren bir kitap, bu galeri tarafından hazırlanarak yayımlanır (Özsezgin, 2010, s. 288). Üretimlerini “*Tüm yapıtlarımda derinden gelen bir yürek bağı var, onlar gördüklerimin, yaşadıklarımın kısacası anlatımın belgeleri... Onlar benim gündüz düşlerim...*” diye tanımlayan Jak İhmalyan (Saris, 2013, s. 19), toplumsal gerçekçiliğin felsefesine inanan bir ressam, şair, radyocu, öğretmen ve en önemlisi insanı insan olduğu için seven bir kişi olarak tanınmıştır.

33. Kristin Saleri (1922-2001)

Tekirdağlı Ermeni bir ailenin kızı olarak İstanbul'da doğan Kristin Saleri, De Mille'den resim dersleri aldıktan sonra (Kürkman, 2004, s. 730) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girer ve Feyhaman Duran'ın (1886-1970) öğrencisi olur. 1959'da Fransa'ya gider ve André Lhote (1885-1962) atölyesinde bir süre çalışır (Özsezgin, 2010, s. 438). Resmin yanında seramik çalışmaları da yapan Saleri, bu sırada Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin karma sergilerine katılır, 1957'de İstanbul Ertem Galerisi'nde de ilk kişisel sergisi düzenlenir (Kaygısız Ergin, 2000, s. 297). Saleri, 1964 yılında Avrupa'nın sanat merkezlerinde gezdirilen Çağdaş Türk Sanatı sergilerine verdiği resimleriyle Fransız sanat eleştirmeni Jacques Lassaigue'in (1911-1983) dikkatini çeker (Özsezgin, 1984, s. 15). Bir süre Frankfurt, Paris ve Roma'daki sanat galerilerinde çalışan sanatçı, 1967'de kurulan Uluslararası Türk Kadın Sanatçıları Kulübü'nün kurucuları arasında yer alır. Bu topluluğun yurt içi ve yurt dışı bütün sergilerine de yapıtlar verip 1964'de Paris Art Modern'de gümüş, 1967'de Atina'da altın madalya, 1968'de ise Monaco'da birinci mansiyon ödülleri kazanır (İslimyeli, 1971a, s. 662).

Lekeden vazgeçmeyen Kristin Saleri, biçimden sıyrılmış düzenlemelerden (Berk ve Gezer, 1973, s. 87) ürettiği resimleri, renkle oluşturulmuş çizgi yumaklarının yarı figüratif bir anlayış çerçevesinde düzenlenmiş kompozisyon karakteri üzerine şiirsel bir motif çıkarmaya özen gösterir. Kadın sanatçılar grubu içinde yer alan (Germaner ve Rona'dan Aktaran: Özsezgin, 2010, s. 439) Saleri, tuvallerinde kimlik arayışına yönelir ve izleyiciyi geçmişle buluşturmaya çalışır. Çoğunlukla Anadolu'nun folkloründen ve söylencelerinden yararlanan ressam, çağdaş yaşamdan kesitler sunan yapıtlar da üretir. Sanatçı, bu yapıtlarda yaşamın özündeki dinamizmi ve duyarlılığı saptamak için yarı soyut figürlere, imgelere ve ritme başvurur (Saris, 2003, s. 249). Saleri'nin gelenekle modern aynı düzlemde birleştirdiği ve simgesel anlam arayışının dikkat çektiği resimlerine sanat yazarı Morgan Falconer (2012, s. 17-18) şöyle bir yorum getirmiştir:

“Kristin Saleri, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen École de Paris'in ayrılmaz parçası durumuna gelen o önemli Türk ressamı kuşağında yerini almıştı. Soyut resmin uç noktalarına varmıştı. 1923'te doğan ulusun yeni yönelimler için Batıya yöneldiği sırada, Saleri, kökü eski Anadolu'ya, uygarlığın beşiklerinden birine uzanan geleneksel dansları

canlandırmaktadır. Ulusun geçmişi İslâmi geleneklere dayanıyorsa da, Saleri'nin gençlik yıllarında laiklik ağır basmaya başlamıştı. Hem yeni hem eski, hem de çok eski yan yanaydı. Kristin Saleri'nin sanatı işte bu muammayı yansıtır.”

Bunun yanında Özsezgin'in (2012, s. 142) ifade ettiği “*Türkiye’de azınlık kökenli bir sanatçı olmak, kendini içinde yaşadığı ortamdan soyutlama anlamına gelmez*” söylemi en çok Kristin Saleri’de karşılık bulur. Örneğin, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne en çok katılan gayrimüslim kökenli ressam olur. Saleri, sırasıyla 1956-1958, 1961-1968 ve 1971-1978²⁶⁶ gibi üç farklı dönemde sergilere katılır. Toplam 18 yılda 23 farklı resimle yapıtlarını izleyicilerle buluşturur. Müziğe de ilgisi olan sanatçı, 1972’deki Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne *Orkestra* adlı çalışmasıyla dâhil olur. 1889’da ise *Piyano Konçertosu* (Resim 104) yapıtıyla da resim müzik diyalektiğini bütünsel bir şekilde ele alır.

34. İvi Stangali (?-1975?)

İstanbul’da doğan İvi Stangali (Ivy Stangalis), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne resmî olarak girmeden önce ressam Turan Erol ile etüt çalışmaları yapmış, 1946 yılında Turan Erol’a yazdığı bir mektupta, “*Tophane’de büyük bir etüt ve bir de köprünün eskizini yaptım... Evimiz bir bahçenin içindedir. Etrafta bağlar, bahçeler, karşıda Beylerbeyi*”²⁶⁷ diye yaptıklarını anlatarak izlenimci tarzda çalıştığını ve o dönem yaşadığı evin konumunu belirtmiştir. Stangali, misafir öğrenci olarak girdiği Akademi’de 1945-1950’li yıllarda Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi’nde resim eğitimini geliştirmiştir.

Akademi’de okuyan Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Sarptürk Gamsız, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve Maryam Özacilyan gibi genç sanatçılarla birlikte On’lar Grubu’nu kurmuş, Grubun İstanbul’da düzenlediği sergilerde yer almıştır. Mart 1952’de de ilk kişisel sergisini Maya Sanat Galerisi’nde ‘İvi Stangali Şiirli Resim Sergisi’ adı altında düzenlemiştir

²⁶⁶ Anonim. (2010). 1939-2010 *Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 115-335).

²⁶⁷ Binzet, C. (Ağustos 2015). *Ivy Stangali Gölgeye Düşen Işık*. Erişim: 13 Şubat 2017, <http://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/celal-binzet/ivy-stangali-golgeye-dusen-isik/692/>

(Giray, 2016, s. 56; Saris, 2010, s. 304; Çömezoğlu'dan Aktaran: Kaygısız Ergin, 2000, s. 258).

Stangali, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne 1947, 1948, 1949, 1952 ve 1956 yıllarında seçilmiş, özellikle 1956'da gönderdiği *Su taşıyan Orta Anadolu Köylü* adlı çalışmasıyla hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisini resimlerinde göstermiştir (Resim 31).

Resim dışında da işler üreten sanatçı, Jack London'un *Ateş Yakmak*²⁶⁸ ve Thomas More'un *Utopia*²⁶⁹ kitaplarının kapak ve iç resimlerini çizmiştir. Sanatçı için 1964 yılı dönüm noktası olmuştur. Zira Yunan uyruklu olması nedeniyle Türkiye'den sınır dışı edilecek listeye adı konmuştur. Bunun üzerine Fikret Otyam ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçı dostları devreye girmiştir. Ancak İvi Stangali'nin gönderilmemesi için gösterilen çaba sonuçsuz kalmıştır. İvi Stangali, Kadıköy Mühürdar Rıza Paşa Sokak'ta bulunan 28 numaradaki²⁷⁰ evinden bir daha dönemeyecek şekilde Yunanistan'a gitmek zorunda kalmıştır. Stangali, Türkiye'den göç etmesinin ardından geçen yıllara karşın sanat çevresi tarafından unutulmamıştır. Örneğin, şair Ece Ayhan ve ressam Nevin Çokay'ın 1987 yılında gerçekleştirdikleri bir söyleşide sanatı ve 1964'deki gönderilişi yâd edilmiştir.²⁷¹

35. Ara Güler (1928)

1928'de İstanbul'da doğan foto muhabiri Ara Güler, (Mıgırđıç Ara Derderyan²⁷²), sanata olan ilgisini ilk olarak Pangaltı Mıhıtyan Ermeni Katolik Lisesi'nde sürdürürken gittiği Fil Stüdyoları'nda kazanır. Sinemadan sonra tanınmış tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un (1892-1979) tiyatro kursuna katılmasıyla da bu ilgisini pekiştirir

²⁶⁸ 1953 yılında Yeditepe Yayınları'ndan Memet Fuat çevirisi ile basılan öykü kitabıdır.

²⁶⁹ 1964 yılında Çan Yayınları'ndan çıkan roman, Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan ve Vedat Günyol'un ortak çevirisiyle yayımlanmıştır.

²⁷⁰ Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 170). Kataloğun 1964 yılındaki özgün basımında ise sayfa 27'de bu bilgi geçmektedir.

²⁷¹ Kumpasoğlu, B. (Ağustos 2015). Bir Kitap Kapağındaki Sürgün Hikâyesi: Ressam İvi Stangali. Erişim: 13 Şubat 2016, <http://ankasahaf.blogspot.com.tr/2015/08/bir-kitap-kapagndaki-surgun-hikayesi.html>

²⁷² 1934 yılında ilan edilen Soyadı Kanunu'ndan önceki soyadıdır (Tavlaş, 2015, s. 21).

(Dabağyan, 2012, s. 442). 1950’de *Yeni İstanbul*’da çalışmaya başlayarak gazeteciliğe adım atan Ara Güler, aralarında *Time-Life*, *Paris-Match*, *Der Stern*, *Horizon*, *Newsweek* ve *Skira* dergileri için de fotoğraflar çekerek bu uzmanlaşma yoluna girer (Özsezgin, 2010, s. 252).

1953’de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) ile tanışarak Paris Magnum Ajansı’na katılan Güler, İngiltere’de yayımlanan *Photography Annual* antolojisinde dünyanın en iyi yedi fotoğrafçısından biri olarak tanımlanma başarısı gösterir (Özsezgin, 2010, s. 251). Foto röportajın önemine inanan ve fotoğrafı bir belgeleme olayı olarak görerek projeler üreten Ara Güler, gazeteci arkadaşı Ali Karakurt ile birlikte yaptıkları “Bilmediğimiz Anadolu” adlı çalışmayla 1958 yılı gazetecilik ödülünü alır (S. Aktunç, 2013, s. 28). Portre fotoğrafçılığı da yapan Ara Güler, Bertrand Russell (1872-1970), Winston Churchill (1874-1965), Arnold Toynbee (1889-1975) ve Salvador Dalí’ye (1904-1989) kadar dünyaca ünlü birçok kişinin fotoğraflarını çeker ve söyleşiler yapar. Bu yıllarda Almanya’dan *master of leica* unvanını kazanan Güler, Pablo Picasso (1881-1973) röportajıyla 1979’da Türkiye Gazeteciler Cemiyeti’nin foto muhabirliği dalında birincilik ödülüne değer görülür (Anonim, 1993, s. 34; Özsezgin, 2010, s. 252).

Kendisini fotoğraf sanatçısı olarak tanımlamayan onun yerine gezgin, öykücü, tiyatrocu, fotoğraf muhabiri ve gazeteci (H. Aktunç, 2013, s. 18) tanımlamalarını yeğleyen Ara Güler, *Yeni Boyut*’taki bir röportajında fotoğrafla sanat arasındaki ‘bağlantısızlığa’ şöyle açıklık getirmiştir:

“Fotoğrafın sanatla hiçbir ilgisi yoktur, fotoğraf sanat değildir. Sanata benzer. Ama fotoğrafçının kendisi bir sanatkâr kadar, bir Renoir bir Cezanne kadar duygulu olabilir. Ancak fotoğraf makinesi ile fotoğraf çektiği an resmin kurallarını dört köşe bir çerçeveye içine uydurmaya çalışır” (Anonim, 1982, s. 25).

Tarihî İstanbul’un ara sokaklarında saklı duran yaşam öykülerine odaklanan Ara Güler’in, öne çıkan bu foto dizisiyle ilgili *Araname* kitabında Semra Aktunç (2013, s. 68) tarafından canlandırma yöntemine başvurarak bir çözümleme yapılmıştır:

“Çay ocağı müdavimleri. Ortadaki daha tecrübeli, şapkadan belli. Sözü dinlenir cinsten. Öyle dalmışlar ki konuşmaya, Ara’nın farkına varmıyorlar. Sağdaki güzel saçlı genç delikanlı ise çok meşgul. Askısını dağıtacağı çaylarla doldurmaya gelmiş, birazdan koşarak uzaklaşacak buradan. Askıyı hızla sallayacak ve dökmeyecek çayları, bardak kırmayacak; çocukluğundan beri yapıyor bu işi” (Resim 117).

Ara Güler, Özsezgin’in (2012, s. 252) ifadesiyle “*kültürel çevre ve yaşam karakteriyle bağımlı nitelikler içeren çalışmalarında, konuya duyarlı bir gözlemlerle birlikte*” Anadolu kültürünün köklü geçmişine²⁷³, Osmanlı yapılarının dokusuna²⁷⁴ ve gündelik yaşamın görünmeyen kesimlerine mercek tutmuştur. Afrika’dan Asya’ya kadar dünyanın farklı ülkelerine giderek foto röportajlar yapan Ara Güler, çalışmalarına İstanbul’da devam etmektedir.

36. Albert Bitran (1929)

1929 yılında İstanbul’da doğan Albert Bitran; ressam, gravür sanatçısı ve heykeltıraştır. Bitran, mimarlık eğitimi için gittiği Fransa’da, 1950’li yıllarda Paris Okulu’nun (École de Paris) ortaya çıkardığı akım çerçevesinde açtığı sergilerle tanınır. Sanatçı, figüratif anlatımdan çok, içinde bulunduğu sanat ortamının etkisiyle soyut anlatım dilini benimseyen çalışmalar üretir. 1950’li yıllarda, aralarında Pablo Picasso (1881-1973), Constantin Brâncuşi (1876-1957), Marcel Duchamp (1887-1968), Jesús Rafael Soto (1923-2005), Ellsworth Kelly (1923-2015) ve Mübin Orhon’un (1924-1981) yer aldığı pek çok sanatçıyla yakın dostluklar kurması soyut sanata ilgi duymasına neden olur. 1951 yılından başlayarak Yeni Gerçekler (Réalités Nouvelles), 1956’dan sonra ise Mayıs salonlarındaki sergilerle adını duyurur. Sanatçı, geometrik soyutlama tarzındaki erken dönem resimlerinde ise kinetik olguları araştırır. 1955’ten sonraya gelindiğinde lekesel değerler üzerine yoğunlaşarak doku olgusunu irdeler. Ayrıca bu dönemde Bitran, tuval üzerine yağlıboya, kâğıt üzerine ise kurşun kalem, füzen, pastel gibi çeşitli malzemelerle çalışarak boyanmış ve çizilmiş yüzeylerin bir arada kullanılmasıyla kendini gösteren tepki, yadsıma ve tedirginliği işlerinde sıkça kullanır (Özsezgin, 2010, s. 122; Giray, 2016, s. 144; Öndin, 2008, s. 96; N. Sönmez, 1997, s. 5).

²⁷³ Afrodisias antik kentini fotoğraflaması örnek gösterilebilir (S. Aktunç, 2013, s. 29).

²⁷⁴ En ünlü fotoğrafı arasında *Allah ve Kadın* başlıklı çalışması bu ilginin ürünüdür (Zaim, 1994, s. 49).

Albert Bitran'ın resminde 1954-1956 yılları arasındaki iki yıl ise oldukça önemlidir. Üslubunu tamamen değiştirerek, lekesele değerleri, anlık heyecanların araştırılması yönünde sürdürerek yüzlerce ressamın benzer işler ürettiği 1960'lı yıllarda, kendine özgü bir tarz geliştirir (Resim 120). Böylelikle, 1973'te Montreal'de düzenlenen “20. Yüzyılın Yüz Sanatçısı” sergisine davet edilir. Bu sergiye katılan tek Türkiye kökenli sanatçı olur. Bitran, edindiği deneyimleri unutup gözlemlediği üç boyutlu form ilişkilerini yeni çerçeveler içinde izleyiciye sunarak, 1994 yılından beri resimlerinde ‘kemer’ temasını yorumlamaya başlar. Sanatçı, çocukluğunun geçtiği İstanbul’u referans alarak bu diziyi otobiyografik hâle dönüştürür. Bunun yanı sıra izleyicilerin de kendi kurduğu bağı yakalaması için bir yöntem geliştirir. Albert Bitran “Kemerler” dizisine ait çalışmalarında karşılaşılan sınırlı lekelerin, geniş hacimli boşlukların ve farklı renklerin izdüşümlerinin bilinen anlamıyla kemeri değil, o kemerin altından geçtikten sonra belleğimizde kalan imgeleri şekillendirmesini amaçlar. Sanatçı ayrıca, kemer temasında sürekliliği değil süreksizliği, kesintileri ve ara bölgeleri araştırarak özelden genele gitme yolunu seçer (Özsezgin, 2010, s. 122; N. Sönmez, 1997, s. 4-5).

Bitran, İstanbul’da geçen çocukluk yıllarının iz bırakan anılarına, yapıtlarında sıkça yer verir. İstanbul’un kapalı çarşılarında gördüğü karanlık ve içerisinde çeşitli ışık oyunlarının görünüp kaybolduğu kemerleri tuvaline yansıtır. Büyük bir tutkuyla bağlı olduğu İstanbul’a sık sık gidip gelerek, yapıtlarını besler. 1997-99 yıllarında Türkiye’de açtığı kişisel sergilerinde ise, bu coğrafyadan esinlenen “Kemerler” dizisinden örneklerle yer verir. Sanatsal geçmişinde Paris, New York, Kopenhag, Trieste, Roma, Toulouse, Oslo, Salzburg, Cenevre, Köln, Los Angeles, Montreal ve İstanbul gibi dünyanın farklı kentlerinde kişisel sergiler açar.²⁷⁵ Yaşamını Paris’te sürdüren Bitran, son yıllarda aktif sanatçılığı bırakmıştır.

37. Sarkis (1938)

İstanbul’da doğan Sarkis, 1957-1960 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde öğrenim görmesine karşın kendisini otodidakt olarak tanımlar.²⁷⁶ İlk kişisel sergisini İstanbul Alman Kültür Merkezi’nde mezun olduğu yıl

²⁷⁵ Anonim. (1997). *Albert Bitran Kemerler*. İstanbul: Akbank Sanat Merkezi (s. 1).

²⁷⁶ Sarkis ile İstanbul’da görüşme, 19. 08. 2016, İstanbul.

açan (Özsezgin, 2010, s. 539) ve bir süre Ankara’da Büklüm ve Bankacı Sokaklarında yaşayan sanatçı, bu kentte açılan Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin 1962, 1963 ve 1964 yıllarında düzenlediği sergilere toplam yedi çalışmasıyla katılır.²⁷⁷ 1964’te Paris’e giden Sarkis, 1967 yılındaki Paris Bienali’nde resim dalı birincilik ödülünü kazanır. Ayrıca bir yandan da Strasbourg Dekoratif Sanatlar Okulu’nda (École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg) sanat dersleri verir (Özsezgin, 2010, 539; Yıldız, 2008, s. 320). 1985’te Fransa Kültür Bakanlığı tarafından Sanat ve Edebiyat Şövalyesi (Chevalier des L'Ordre des Arts et des Lettres) nişanıyla ödüllendirilen sanatçı, 1992’de ise Fransa Kültür Bakanlığı’nın, heykel dalında verdiği Devlet Büyük Ödülü’nü kazanır (Özsezgin, 2010, s. 539).

1970’lerden günümüze, savaş, bugüne bağlanan geçmiş, bellek gibi konularla ilgilenen Sarkis, mekâna göre değişen ve yenilenen yerleştirmeler yapar. Sarkis, yerleştirmelerinde genellikle geçmişe ait olaylardan, nesnelerden ve yaşamına ilişkin imgelerden yararlanır (Yıldız, 2008, s. 320). Köken konusunu önemseyen sanatçı, bunun nedenini “*ebeveynlerinin kültürel çeşitlilik ve tarihsel bir geçmişle aile içindeki şimdiki zamanın arasında ister istemez kurulan kesintisiz bağların gelişimiydi*”, diyerek açıklık getirir (Zabunyan, 2010, s. 15). İkinci Dünya Savaşıyla tahrip olan sanatı *Kriegsschatz* (Savaş ganimeti) kavramını ortaya çıkararak çözümleme yoluna giden Sarkis, ortak bellek konusuna odaklanan üretimlerini yerleştirmeleriyle birleştirmeye çalışır. Paris’teki ilk yıllarından beri neon çalışmaları olan sanatçı, mekâna özgü bu çalışmalarını, metaforik anlamlarla besleyen işlerle üretir (S. Sağlam, 1993, s. 44-45; Keskin Enginöz, 2009, s. 104). Sarkis’in bellek ve mekân arasında kurduğu ilişkiyi sanatçının retrospektif sergisini düzenleyen Levent Çalıkoğlu şöyle değerlendirir:

“Sarkis’i kavramlarla düşünen bir yerleştirme sanatçısı olarak tanımlar. Sanatçının 1960’lardan bu yana sanat, tarih ve kültürü birbirine yaklaştırdığını, farklı zamanlara ait nesnelere yeni bağlamlar sunduğunu, mekânları bozguna uğratarak kullanım pratiklerinin ötesine taşır. Görme, işitme, koklamaya ilişkin her türlü deneyimi sanatın ve izleyicinin kullanımına sunmaktadır. Sarkis, bütün çalışma disiplini geçmiş ve şimdinin kesişme aralığında kurmaktadır” (Keskin Enginöz, 2009, s. 102).

²⁷⁷ Anonim. (2010). *1939-2010 Devlet Resim ve Heykel Sergileri Kataloğu* (Yayın No: 3286). Ankara: Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (s. 151-172). Kataloğun 1962 yılındaki özgün basımında s. 21, 1963’te s. 28 ve son olarak 1964’te ise s. 32’de bu bilgiler geçmektedir.

Kavramsal sanatın öncüleri arasında yer alan Sarkis (Portakal, 2015, s. 52), II. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Ayasofya'nın Hazine Dairesi (Skevophylakion) bölümünde bir düzenleme gerçekleştirerek, İstanbul üzerine de çalışır. Hazine imgesiyle uyuşmayan nesnelere hazine işlevini uyandıran bir maneviyat katma amacı taşıyarak izleyicilerin görme biçimini değiştirir (N. Sönmez, 1989, s. 30). Sarkis, çevresel sanat ve yerleştirme türündeki yapıtlarının yanı sıra (Özsezgin, 2010, s. 539) 56. Uluslararası Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda İtalyanca nefes anlamına gelen *Respiro* adlı çalışmasıyla yer alır. Sanatçının bu çalışmasıyla Türkiye Pavyonu, ölüme karşı yaşamı, geçmişe karşı geleceği öne çıkartan, soluk alıp veren canlı bir mekâna dönüşür (Resim 118).

Öte yandan bienallere katıldığı Venedik Sarkis'e geçmişte pek olumlu anılar uyandırmamış, sanatçının Venedik'teki bir Ermeni sergisine katılması nedeniyle Sezer Tansuğ tarafından *Sanat Çevresi* dergisinde kişiliğine saldırdığı niteliği taşıyan bir yazı yayımlanmıştır. Taraflar mahkemelik olmuşlar, Sezer Tansuğ ve Hamit Kınaytürk, mahkemeyi kaybetmişlerdir (Yasa-Yaman, 2011, s. 43). Sarkis, "*Diaspora sanatçısı olarak tanımlanmayı kabul etmediğini, Anadolu olduğunu, biz ve onlar ayrımını onaylamadığını*"²⁷⁸ belirterek sanatın birleştirici yönüne değinmiştir. Yaşamına ve çalışmalarına Paris'te devam eden Sarkis, sanatını günümüzde 'hafıza kuvvetlendirme sanatı' olarak tanımlanabilecek *mnemosyne*'ler üzerine yoğunlaşmıştır (Özsu, 2017, s. 24).

38. Ody Saban (1953)

İsrail ve Fransa'da resim eğitimi alan Odet Saban (Ody), resimlerinde antik kültürlerin ve primitif dönem yapıtlarının izlerini çağdaş bir görüşle birleştirerek resimler. Kaligrafiyi, yapıtlarındaki temel işlevlerden biri olarak değerlendirir (Resim 121). Zengin imgesel motiflerle figür arasında iletişim kurarak fantezi ögesini, çağrışımlara açık bir yöntem düzeyinde biçimlendirir (Anonim, 1992, s. 85; Özsezgin, 2010, s. 435). Sanat eleştirmeni Dany Bloch (1925-1988) Odet Saban'ın sanatıyla ilgili kaleme aldığı yazısında, sanatçının evrensel bir bakış açısına sahip olduğunu şöyle belirtir:

²⁷⁸ Sarkis ile görüşme, 19. 08. 2016, İstanbul.

“Odet Saban için jest temel ögedir. Mekanik, denetlenemez ve tasarlanamaz olan bu jest gerilim ya da denge yaratıyor ve bütünlüğü ile kâğıdın mekânında renk ve işaret anlamı oluşturuyor. Çizgi, boyanın akışı ve renk patlaması ile fark yaratıyor. (...) O bir Musevi ya da Müslüman sanatçı olmadığı gibi, bir jestçi, bir taşist ya da bir kavramcı da değildir. Kendine özgü bir üslubu olan bir sanatçıdır.” (Anonim, 1983, s. 21).

Paris’te yaşamını sürdüren sanatçı, Yahudi kökenli olması ya da Müslüman çoğunluklu bir ülke olan Türkiye’den gelmiş olmasına karşın, bu kimliklerin sanatının önüne geçmesine fırsat tanımaz. Bu bağlamda, yapıtlarında Anadolu’nun kadim geçmişiyle modern sanatı birleştiren yapıtlar ortaya koyar. 1977-1981 yıllarında ‘Singulier-Pluriel’ ve ‘Arts et Regards des femmes’ adlı iki önemli kadın sanatçı grubunun, 1983’te de Art Cloche’un kurucuları arasında yer alarak etkin bir dönem içerisine girer. Tel Aviv, Paris, New York, Sofya, Marsilya, Cenevre, Chicago ve Brüksel gibi kentlerde kişisel sergiler açar.²⁷⁹ Ayrıca, İstanbul ve Ankara’da da kişisel sergilerek açarak sanatını doğduğu topraklardaki izleyicilere de sunar. 1990’dan beri “Movement Surréaliste de Paris” grubu içerisinde çalışmalarını sürdüren Ody, resim dışında video performans ve yerleştirme çalışmaları yapar. Sanatçı, Paris’te yaşamına devam etmektedir (Anonim, 1992, s. 85; Özsezgin, 2010, s. 435).

39. Bubi (1956)

Asıl adı David Hayon olan Bubi, psikoloji ve antropoloji eğitimi almış otodidakt bir sanatçıdır. Öz öğrenim durumu olan otodidakt olmasını şöyle ifade eden Bubi: “*Resim ve heykel yapmak için alacağım eğitimle, benzer sanatçılar içinde aynılaşarak sıradanlaşmaya, başka bir deyişle bilindik bir hâle gelmeye gönlüm razı olmamıştı. Ben gerçek bir otodidaktım*” diyerek açıklık getirmiştir (Şimşek, 2017, s. 33).

Bubi, akademik eğitim almamasına karşın deseni sıkı bir disiplinle ve ısrarlı bir anatomi kaygısı güderek yapmıştır. 1968’den 1984’e değin dışavurumculuk doğrultusunda figüratif resimler üretmiştir. 1971’den sonra daha çok tuvalet duvarlarından esinlenen resimleri ve duvar yazılarını görsel açıdan değerlendirdiği bir döneme girmiştir. Sanatçı, yapıtlarının göndermeler ve çağrışımlardan arınıp maddi varlığıyla -çizgi, renk, doku, leke, kompozisyon- algılanmasını amaçlamıştır (Görünür, 2008, s. 267). Bu amacıyla

²⁷⁹ Saban, Ody. (t.y.). Erişim: 15 Nisan 2017, <http://odysaban.free.fr/>

birlikte gittikçe yalınlaşan deseni, çizginin hacimselliğine kadar indirgemiş ve çağdaş sanat bünyesinde bir mizaç olarak ondan yararlanmaya başlamıştır. Daha sonraki çalışmalarında ise figürün parçalandığına ve soyutlamalara varan yapıtlara dönüştüğü gözlemlenmiştir. Çizgiyi ise içinden geldiği gibi yaparak, taşıyıcı bir unsur olarak kullanmayı yeğlemiştir (Niyazioğlu, 1987, s. 69; Bozdağ, 2010, s. 46).

Sanatçı, en çok öne çıkan çalışmalarından “kafes” serisini ise 1984’te tasarlamış ve 1989’da geliştirmiştir (Resim 122). Bubi, motiflerle ilgili çalışmalarını sürdürürken, kalın bir bez dokusunun üzerine yoğun bir boya sürerek değiştirmeye başlamış ve böylece “kafeslerine” giden yolun ilk biçimsel deneyimlerini gerçekleştirmiştir (N. Sönmez, 1991, s. 14). Boyanmış bez rulo ve kordonları, yatay ve dikey kafes biçimleri, örgüsel bir kompozisyon düzeni içinde bir araya getirmiştir. Yapıtları, geleneksel tuval resmi karşısında, teknik ve estetik bir uygulama olarak özgün bir seçenek sunmuştur (Özsezgin, 2010, s. 130; Bozdağ, 2010, 46-47). Bubi kafeslerini örerken ilhamını ise Anadolu ve Orta Doğu topraklarından almıştır. Modern resmin geleneksel öğelerine yine geleneksel temalarla karşılık veren bir duruş sergilemiştir. Örneğin, örtmek ve gizlemek için Türk-İslâm mimarlık tarihinde görülen bu biçimi modern sanata dâhil etmiştir (N.Yüksel, 2017, s. 232). Öte yandan kafes serisinde malzeme olarak kâğıt, Amerikan bezi, ip, çivi, karton, tutkal, ahşap, dokuma, örgü, jestüel karalamalar ve akrilik boya kullananmıştır. Sanatçı, başat nokta olarak atık, atılan ve dışarıda bırakılan materyallere odaklanmıştır (Şimşek, 2017, s. 29).

Bubi, çalışmalarında dinden de beslenmiştir. Örneğin, Bubi’nin çocukluk döneminde babasının yazı masasında duran kalın ciltli Kabala kitabını incelemesi geometrik biçimlerle tanışmasını sağlayarak Semavî dinlerin ilgi alanına girmesini sağlamıştır (İnal, 2003, s. 108; Şimşek, 2017, s. 37). Bu üsluptaki işlerinde başlıca konular olarak Tevrat, Musa, İsa’nın çarmıha gerilmesi, Doğu Roma ikonaları ve Selçuklu’dan Osmanlı’ya uzanan İslâmi imgelerinden yararlanmıştır. Dijital ortamda ikona kırıcılık dönemini²⁸⁰ andıran kazımaları ise (N.Yüksel, 2017, s. 69) ‘N’, ‘Z’ ve ‘M’ harflerini anımsatan motifleriyle ürettiği çalışmalarla biçimlemiş ve eski-yeni diyalektiğini kurmuştur (Sadak, 2010, s. 76). Öte yandan Bubi, sanat yapıtının üreten kişiden

²⁸⁰ İkona kırıcılık dönemi iki defa yaşanmıştır. İlki, 730’da yürürlüğe girerek 787 yılına kadar sürmüştür. İkincisi ise, 814’te başlayıp, 843 yılında bir daha tekrarlanmamak üzere kaldırılmıştır (M. İpşiroğlu, 1973, s. 21).

bağımsız bir nesneye dönüşmesi gerekliliğinden söz etmiştir. Sanatçı bu sorunsala Yalçın Sadak'la (2015, s. 246) yaptığı bir söyleşide dikkat çekmiştir:

“Sanatçı dış dünyadaki kimliğinden sıyrılmalıdır, değer yargılarından, geçmişinden, cinsel kimliğinden... Bunları bir safra gibi atmalı işlerinden. İşlerinde taraf olamazsın. Örneğin bu mesele bir Yahudi'nin Holokost resmi yapması gibi bir şeydir. Varılan sonuçsa, en iyi ihtimalle sızlanmaktan başka bir şey değildir.”

Bubi bu konuyu içselleştirmiş; *“Yahudi olarak çocukluğumdan bu yana nedenlerini bir türlü anlayamadığım hükümlerle, suçlamalarla sürekli kuşatıldım durdum. Ancak buna karşın önyargıların dışında kalmaya çalıştım”* (N. Yüksel, 2017, s. 62) diyerek açıklamıştır. Bu tanımlarıyla temsilî olmamaya, sanatın kimliklerden arınması gerekliliğine ve sanatçının çevresindeki farklı kültürel birikimlere açık bir yapıda olmasının önemine vurgu yaptığı gözlemlenmiştir.²⁸¹

Bugüne kadar sanatla ilgili çalışmalarında halı, kilim, adak ağaçları ve kafesleri, kendi kültüründen esinlenmesiyle ürettiğini belirtmiştir. Bubi kendisini ‘Türk kültür referanslı Batı tarzı resimler üreten bir kişi’ olarak tanımlamıştır. Bu tanımında yararlandığı kaynaklar arasına hat ve ebru sanatı ile Cami pencerelerini de dâhil etmiştir.²⁸² Taşıyıcı olmayan bir sanat anlayışını savunan sanatçı, daima hedefini sanat için sanat olarak ifade etmiştir. Belgeleyici ve politik içerikli sanat yapıtları yapmak yerine kendisine göre farklı kültürlerin -İslâm kültürü- kaynaklarından etkilenip işler üretmeyi yeğlediğini belirtmiştir (N. Yüksel, 2017, s. 136).

Bubi, perspektifi yadsıyarak, üç boyutluluk yanılsamasını kıran, çalışmalarına yaşamından kesitler sunan, desenden grafitiye, karikatürden figür deformasyonlarına ve portrelere kadar birçok konuyu ele alan, malzeme, teknik ve kompozisyonu öne çıkaran bir sanatçı olarak Türkiye sanatında haklı bir yer edinmiştir (N. Sönmez, 1991, s. 15). 1995'te ilk retrospektif sergisini açan (Pelvanoğlu, 2008a, s. 268) sanatçı, 2003, 2010 ve 2018 yıllarında da pek çok döneminden çalışmalarını izleyicilere sunduğu sergiler düzenlemiştir (Görünür, 2008, s. 267).

Bubi, 1991 yılında Plastik Sanatlar Derneği ile birlikte Türkiye'nin ilk çağdaş sanat fuarı olan İstanbul Sanat Fuarı'nı projelendirmesi, 1999 Marmara Depreminde etkilenen

²⁸¹ Bubi ile atölyesinde görüşme, 22. 02. 2016, İstanbul.

²⁸² Bubi ile atölyesinde görüşme, 22. 02. 2016, İstanbul.

depremzedeler için anıt yapması ve 1993’de Sivas Madımak Otel’inde gerçekleşen olay sonucunda ölen aydınlar anısına Unutmamak Sergisi’ni²⁸³ organize etmesi gibi birçok proje yapmıştır. Böylelikle sosyal sorumluluğu sanatla buluşturmuştur. Bubi ayrıca Sabri Berkel (1907-1993) ve İlhan Berk’in (1918-2008) de yer aldığı “Bubi Parası” adlı çalışmayı da gerçekleştirmiştir. Sanatçı, İstanbul, Ankara, İzmir, Berlin, Londra ve Amiens gibi kentlerde sergiler açmıştır. Bubi üretimlerine İstanbul’da devam etmektedir.

²⁸³ Bu sergiye; Adnan Çoker, Ara Güler, Devrim Erbil, Mehmet Güteryüz, Tomur Atagök, Süleyman Saim Tekcan, İpek Duben, Komet, Seyhun Topuz, Utku Varlık, Meriç Hızal, Ferit Özşen, Halil Akdeniz, Adem Genç, Koray Ariş, Mustafa Ata, Zahit Büyükişleyen, Mustafa Altıntaş, Balkan Naci İslimyeli, Hanefi Yeter, Tülin Onat, Osman Dinç, Şenol Yoroğlu, Yusuf Taktak, Bünyamin Özgültekin, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Mehmet Günyeli, Bubi, Ahmet Oran, Mithat Şen, Bedri Baykam, İrfan Okan, Mustafa Karyağdı ve Seçkin Pirim gibi pek çok sanatçı katılmıştır. Sanatçılar birer çalışmasını Sivas’ta yakılan aydınlar anısına ateşe vermişlerdir. Yakılan yapıtlar daha sonra sergi ile aynı adı taşıyan İstanbul Beşiktaş’taki Unutmamak Müzesi’ne yerleştirilmiş ve izleyicilerle buluşturulmuştur.

Ek 3. Gayrimüslim Sanatçı Listeleri

Gayrimüslim sanatçı listelerinin tamamı, soyadı alfabetiğine göre oluşturulmuştur. Bu listede, sanatçıların yaşam aralıkları, eğitim aldıkları kişi ya da kurumu, üretimlerin en yoğun olduğu dönemi ve -eğer göç ettilerse- hangi ülkeye ve hangi yılda göç ettiklerine ilişkin bilgileri, ayrıntılı bir listeleme yöntemiyle birlikte hazırlanmıştır.

Listede öncelikle Rum sanatçıların, ardından Ermeni sanatçıların, en sonda ise Yahudi sanatçıların bilgileri düzenli bir sırayla yazılmıştır.

1. Rum Sanatçılar

Osmanlı ve Türkiye vatandaşı olan Rum kökenli sanatçıların belirlenmesinde,

Annuaire almanach du commerce ve Annuaire oriental du commerce yıllıklarından, Askerî Envanterler, İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu, İstanbul Topkapı Müzesi Koleksiyonu, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu ve Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan, Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Arkas Holding Arşivi ve Yunanistan Ulusal Sanat Galerisi Arşivi'nden, Benezit Dictionary of Artists (Oxford Art Online) sözlüğü, Kaya Özsegin'in *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Sula Bozis'in *İstanbul Rumlar* kitabı, Mayda Saris'in *İstanbul Rum Ressamlar* kitabı ve Engin Özendes'in *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1919* adlı kitabından yararlanılmıştır.

No	Adı ve Soyadı	Yaşam Aralıkları	Eğitim Aldıkları Kişi/Kurum	Sanatının Aktif Olduğu Dönem	Göç Ettikleri Yer ve Yılı
1	Haralambos Akkoyoun-oglou	1944	Zoğrafyon ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1960.

2	Nikolaos Alectoridis (Alectorides)	1874-1909	Fausto Zonaro'dan resim dersi alır.	II. Abdülhamid Dönemi.	Atina, 1893. İstanbul, 1902. Tekrar Atina.
3	Eleni Alevropulu	1925	Zapyon. Lisede Yeorgiadis'den eğitim alır. Sanatçı Kazimir Rubolowski'den resim dersi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1955.
4	Stefanos Almaliotis	1910-1987		V. Mehmed Reşad Dönemi	Selanik, 1912.
5	Vasilis Anagtopoulos (Ergo)	1910-1982	Filoloji. Ticaret Lisesi. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1954.
6	Dimitrios G. (Mimis) Andoniadis	1900-1938		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Atina, ?
7	Sofocles Andoniadis (Sofa)	1894-1978	Hatzichristos Rum-Fransız Okulu	II. Abdülhamid Dönemi	Mısır, İstanbul, Atina.
8	Andreadis	19. yüzyıl		Abdülaziz Dönemi	
9	N. Andriomenos				

10	E. Armeno- pulos				
11	Athanase (Thanasis) Apartis	1899-1972	Sanat eğitimini Fransa ve Yunanistan’da alır.		Fransa ve Yunanis- tan.
12	Vyron Aptosoglou	(1922)		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1940’lar.
13	Eleonara Arhelaou	(t.y.)	Zapyon Lisesi. Münih Teknik Üniversitesi.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1950’li yıllarda göç eder.
14	Konstan- tinos Artemiadis	1872-1944	Sanâyi-i Nefise Mektebi.	II. Abdülhamid Dönemi	
15	Kleoniki Aspriotou	(1870- 1938)	Zapyon Lisesi	II. Abdülhamid Dönemi	Atina.
16	Smaragda Avramidou	1946	Tatiana Grigoriadu’dan eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1975.
17	Konstan- tinos Basmacidis	1875-1959	Fener Rum’da Kessanlis’in öğrencisi. Sanâyi-i Nefise’de mimarlık eğitimi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1947

18	Mendis Bostanz- oglou (Bost)	1918-1995		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Köstence 1922. Atina, 1926.
19	Magda Demirci	1924	Zapyon Kız, NDS, E. Patrianu Andres ve Kazimir Rubolowski atölyelerinde eğitim alır.		Atina, 1965.
20	Diamantis Diamanto- poulos	1914-1995	Atina Güzel Sanatlar Akademisi.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Atina, 1922.
21	Konstan- tinos Dimarho- pulos	1888-1956 ykl.		V. Mehmed Reşad Dönemi	
22	Foikon Dimitriadis	1894-1977	Fener Rum Lisesi.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Yunanis- tan, 1914. İstanbul, 1920 Atina, 1922.

23	Georgios Emilios Eden	1942	Fener Rum Lisesi ve Zoğrafyon. Resim derslerini İstanbul'daki İtalyan ressamlardan ve Pindaros Platonidis'ten alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1962.
24	Frosso Efthymiadi- Menegaki	1911/16- 1995	Viyana Sanat ve Zanaat Okulu	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Atina, 1922.
25	Manolis Emanou- ilidis	1925		Türkiye Cumhuriyeti	Küçük yaşta ailesiyle birlikte Atina'ya göç eder.
26	Konstantin Erenmiyadi		Sanâyi-i Nefise Mektebi.	II. Abdülhamid Dönemi	
27	Evangelos Faeinos	1918-1985	Atina Güzel Sanatlar Akademisi.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Küçük yaşta ailesiyle birlikte Atina'ya göç eder. Kanada, 1952.

28	Konstan- tinos Fotiadis	1945	St. Georg Avusturya Lisesi.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1974.
29	Dimitrios- Konstan- tinos Frango- poulos	20. yüzyılın ilk yarısı	Frangopoulos Kardeşlerin atölyeleri Fener'dedir.	II. Abdülhamid Dönemi	
30	Dimitrios Gavrielidis	1917		Türkiye Cumhuriyeti	Yunanis- tan, 1928.
31	Nelli Gavroğlu	1956		Türkiye Cumhuriyeti	Küçük yaşta Yunanis- tan'a göç eder.
32	Dimitris Georgiadis	(t.y.).			Küçük yaşta Yunanis- tan'a gider.
33	Aglaia Georgo- poulou	1904-?		V. Mehmed Reşad Dönemi	Atina, 1915.
34	Georgios Geyvelis	1893-1976	St. Joseph Fransız Okulu.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Atina, 1922.

35	Georgios Gramman-danis	1827-1906	Zapyon Kız Okulu'nda resim öğretmeni.	II. Abdülhamid Dönemi	
36	Tatiana Grigoriadu	1916-1993	Zapyon. Basmacidis'in öğrencisi. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Léopold Lévy atölyesi.	Türkiye Cumhuriyeti	Yunanis-tan,1981.
37	Vasilis Goutas	1920		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1934.
38	Kleopatra Hatzopoulou	1876-1970	Fausto Zonaro'nun öğrencisidir.	II. Abdülhamid Dönemi	Atina, ?
39	Sevo Hazaraki	1921-2008		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Yunanis-tan, 1922.
40	Menelaos Hazarakis	1876-1970		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Atina, 1922.
41	Omiros Hrisopolos (Omiros)	(1927)	Fener Rum Lisesi ve Académie Julian.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1953.
42	Nikolaos Huzuris				
43	Vasilis Igumenidis (Igum)	1917-2006	St. Michel Fransız Lisesi.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1944.

44	Eleni İliadis (Illiadou)	1895-1975	Münih Gröber Sanat Okulu.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Atina, 1924.
45	Ion	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
46	E.I. Ioannidis	1884-?		II. Abdülhamid Dönemi	
47	Nikolaos Ionnou	1906-1976	Atina’da F. Kontoğlu’ndan resim eğitimi alır.	II. Abdülhamid Dönemi	Küçük yaşta ailesiyle birlikte Atina’ya gider.
48	Komninos Kalotetos	1880-1968	İstanbul’daki İtalyan ressamlardan eğitim alır.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Yunanis- tan, 1914.
49	Sokrates Kanakis	1944	Zoğrafyon.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1963. Münih, 1964.
50	Thalia Flora Karavia	1871-1960	Zapyon ve Münih’te Gyzis ve Jakobides atölyelerinde çalışmıştır.	II. Abdülhamid Dönemi	Mısır, 1907 Atina, 1922.
51	Konstantin Kargopulo			II. Abdülhamid Dönemi	

52	Vasilaki Kargopulo (Basile Kargopoulo)	?-1886		II. Abdülhamid Dönemi	
53	Nikos Kastanakis	1896-1962		II. Abdülhamid Dönemi	Genç yaşta Atina'ya göç eder.
54	Ilias Katsaros	1945		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1963.
55	Nikolaos Kessanlis (Keşanlı)	1859-1931	Fenerli. Şehzade Abdülmeçid Efendi'ye resim ve heykel dersleri verir.	II. Abdülhamid Dönemi	Selanik.
56	Konstan- tinos Kizinikos (Kapıdağlı Konstantin)	(1780- 1839 ykl.).		III. Selim Dönemi	
57	Andromachi (Mahi) Konto- poulou	1919-1978	K. Illiadis atölyesinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina.
58	Konstan- tinos Konstan- tinidis	1871-1953		Abdülaziz Dönemi	1874'te ailesiyle Yunanis- tan'a göç eder.

59	Sofi Kosti	(t.y).			
60	Kalliopi Kotsifi (Cal. Cosiffi)	1914-?	Zapyon. Galatasaray'daki Tarsis Varidu ve Jeanne d'Arc okullarından mezun olmuştur. Patrianu-Andres, Kazimir Rubolowski ve Ercüment Kalmık atölyelerinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1975.
61	Irinarhos (Arhis) Kovas	1894-1972	Hatzichristos Rum-Fransız Okulu. Paris École des Beaux-Arts.	II. Abdülhamid Dönemi	
62	Harilaos (Haris) Ksantopulos	1888-1955	Jules Fort Fransız Okulu. Basmacidis'in öğrencisi. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Léopold Lévy atölyesi. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	
63	Eleni Lanara	1945	K. Illiadis atölyesinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1954.

64	Eleni A. Laskaratu	1912-1990	Bayan Capello atölyesinde resim dersi alır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Namık İsmail'in öğrencisi olur. İ. Hakkı'dan tezyinat dersi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1936.
65	Victoria Lintridu (V. Lintrides)		Ioakimion Lisesi'nin ardından Amerikan Koleji. İGSA İ. Çallı, C. Tollu, H. Onat atölyelerinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	
66	Konstantinos Maleas	1879-1928	Fener Rum Lisesi'nde Kessanlis'in öğrencisi.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Yunanistan, 1913.
67	G. Mavrocordato			II. Abdülhamid Dönemi	
68	Dimitrios Mezikis	1902-1986	Nikolaos Litra-P. Bizantio'nun öğrencisi olur. Paris École des Beaux-Arts.	V. Mehmed Reşad Dönemi	

69	Yoannis Mihelidakis	19. yy. sonu- 20. yy. başı		II. Abdülhamid Dönemi	
70	Pheidias Mihelidakis	19. yy. ikinci yarısı doğar.	Resim eğitimini babası Yoannis'ten alır. Osmanlı sarayından sanat eğitimi bursu kazanır.	II. Abdülhamid Dönemi	Padişahın desteği ile Avrupa'ya giderek sanat eğitimi sürdürür.
71	Pavlos Moshakis	1915		Türkiye Cumhuriyeti	Yunanistan, 1964
72	Kakia Nataridu	1896-1979	André Lhote'un öğrencisi. Kokoschka'dan ders alır	II. Abdülhamid Dönemi	Paris, ?
73	Argentina-Argiro Nikitidu		İstanbul Fransız Akademisinde eğitim alır.		Yunanistan'a göç eder, ?
74	Alekbuyazi Nikolaidi Efendi		Sanâyi madalyası ile ödüllendirilir (1900).	II. Abdülhamid Dönemi	
75	Stelyos Orfanidis	1918-1993		Türkiye Cumhuriyeti	Yunanistan, 1925

76	Konstan- tinos N. Orfanudakis	1867 ykl.- 1932	Fener Rum ve Zoğrafyon resim dersi verir.	Abdülaziz Dönemi	
77	Nikos Paleopulos (Paleo)	1908-2008	Yedikule’de Fotiadio Okulu’nun resim öğretmeni Kallifrona’dan resim dersi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	
78	Eleni Pangalu	1908-1969	Notre Dame de Sion Fransız Lisesi.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Atina, 1922.
79	Kleantis Panthias	1909-?	Zoğrafyon.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1928.
80	Gefso Papadaki Elmatzi- oglou	1956		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1971.
81	Yannis Pappas	1913-2005		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Yunanis- tan, 1922.
82	Elpis Papavasiliou	1910-1993		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	1920’li yılların başı Yunanis- tan’a göç eder.

83	Yeorgios Papazoğlu	1886-1956	Münih GSA ve Paris École des Beaux-Arts'da Cormon atölyesi.	II. Abdülhamid Dönemi	
84	Parnassos	19. yüzyılın son çeyreği ile ykl. 1960 arası			
85	Olga Petridu	1898-1980	Zapyon Kız. İGSA'nde Léopold Lévy ve Hikmet Onat atölyelerinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	
86	Matmazel Pezas	20. yüzyılın ilk çeyreği			
87	Kostas Plakotaris	1902-1969	Robert Koleji.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1925.
88	Pindaros Platonidis	1914-1988	Fener Rum Lisesi. Vart Hazeryan ve Nuri İyem atölyelerinde resim eğitimi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Yunanistan, 1971

89	Panagiotis Potamianos	1916-1976		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1923.
90	Eleni Potessaru	1911-1979	İstanbul Merkez Lisesi ve Alliance Française eğitim. İGSA'nda Léopold Lévy, H. Onat ve İ. Çallı'nın atölyelerinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	
91	Lisandros Prasinos	1888-1936	Hatzichristos Rum-Fransız Okulu	V. Mehmed Reşad Dönemi	Yunanistan ve Paris'e göç eder.
92	Marios Prassinos	1916-1985		V. Mehmed Reşad Dönemi	Paris, 1922.
93	Georgios Psiahas	1897-1981		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1965.
94	Theodoros Rallis	1852-1909	Gérôme atölyesi ve Cenevre okulu.	Abdülaziz Dönemi	
95	Ourania Rangavi	1908-1983		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1925.
96	Aleksandros Rigapulos			Türkiye Cumhuriyeti	
97	V. Salamis				
98	Aşıl Samancı	1870-1942		II. Abdülhamid Dönemi	

99	Simeon (Symeon) Savvidis	1859-1927	Münih'te Rum Ressamlar Merkezi'ne giderek araştırmalar yapmıştır. K. Volunakis, G. Jakobides ve N. Byzis ile Münih'te bulunmuştur.	II. Abdülhamid Dönemi	Atina, 1878.
100	Sebasto- poulo			II. Abdülhamid Dönemi	
101	Giannis Sergoulo- poulos	1920-2002		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Atina, 1922.
102	Elli Sikiaridou	(1910'lar- ?)		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Yunanis- tan, 1922.
103	Egli Simalar (Egli Zoğrafu- Simalaridu)	1911-1999	Fransız okulu mezunu. İGSA'nde Nazmi Ziya ve İ. Çallı atölyelerinde resim eğitimi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1980.
104	Yoannis Skarlatos	1907-1956		Türkiye Cumhuriyeti	Yunanis- tan, 1923.
105	Lazaros Sochos	1857/62- 1911	Guillemet Akademisi, Atina GSA. Paris École des Beaux-Arts.	Abdülaziz Dönemi	Atina, ? Paris, 1881.

106	Tasula Sofroniadis	1935	İlk resim dersini babası Yannis Sofroniadis'den almıştır. Ayetullah Sümer'den ders alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, ?
107	Yannis Sofroniadis	1905-1995	Zoğrafyon. Papazyan'ın öğrencisi.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1965.
108	Spiridon		Osmanlı saray ressamlığı yapmıştır.	Abdülmecid Dönemi	
109	Yoannis (Ioannis) Stavrakis	19. yüzyıl		II. Abdülhamid Dönemi	
110	Meropi Stamopoulou Malafouri	1945	Zapyon. İGSA dekorasyon bölümünde okur. Sahne dekorları konusunda uzmanlaşmıştır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1971.
111	İvi (Ivy) Stangali		1945-1950 yılları arasında Bedri Rahmi atölyesinde resim çalışmalarını sürdürür. On'lar grubu üyesidir.	Türkiye Cumhuriyeti	Yunanistan, 1964.

112	Hariklia Stefano- poulou- Aleksandridi	1889-1963	Sanâyi-i Nefise’de resim eğitimi alır. Balkan Savaşı’nda (1912-1913) Yunanistan’daki okulu kapanmıştır. Académie de la Grande Chaumière’de eğitim alır.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Atina, 1909.
113	Argyris (Aryiris) Stilyanidis	1909-?	Sanat araştırmalarını Viyanâ, Paris, Münih, Roma’da sürdürmüştür.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Köstence 1920. Kösten- ce’den, Viya- na’dan da Atina. 1928.
114	K. Suliotis	1900’lerde yaşamıştır.		II. Abdülhamid Dönemi	
115	Grigorios Sutzos (Soutzos)	(1814-?)	İngres ile tanışır. Edgar Degas ile yakın.	Abdülaziz Dönemi	Paris’te ölür.
116	Kosmos Teodoridis (Kozma Togo)	1895-1964	İstanbul Vatelö Lisesi’nde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Doğu- mundan ölümüne kadar İstanbul’ da yaşar.

117	Georgia Terlidou-Giannopoulou	1912-1985	Zapyon ve Milano Brera Akademisi.	Türkiye Cumhuriyeti	1928'de Selanik'e oradan da Atina'ya göç eder.
118	D. Theodorides	19. yüzyıl'da yaşamıştır.			
119	P. Triandafitidis				
120	Theofrastos Triantafillides	1881-1955		II. Abdülhamid Dönemi	
121	Dimitrios Trifidis (Dimitraki Trifidi Efendi)	1879-1954	Kadıköy Rum Okulu'ndan mezundur.	Türkiye Cumhuriyeti	
122	Dimitria Tserkezou	1920			Yunanistan, ?
123	Simone Aleksi Tsitsi (Simone)	1919	NDS. L. Andres ve Kazimir Rubolowski atölyelerinde resim eğitimi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1945.

124	Olimpia Tsokona (Oli)	1930	Ioakimion Lisesi'nden mezun olur.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, ?
125	Georgios Vakalo	1902-1991	İstanbul'da Lisandros Prasinos'dan ders alır. Académie Julian'da da eğitim alır.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Fransa, 1921. Atina, 1940' larda.
126	Ioannis (Yannis) Vakalo- poulos	1860-?	Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden mezun olmasının ardından Guillemet Akademisi'nden de sanat konusundaki eğitimini geliştirir. Münih GSA'da N.Gyzis'in öğrencisidir.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1925. Kısa süre sonra Atina'ya göç eder.
127	Ioakeim Varnalis	(1907-?)		Türkiye Cumhuriyeti	Yunanis- tan. 1924
128	Roi Varousiadou -Ksenaki	ykl. 1938		Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1954.
129	Theodoros Vasiliadis	1920	St. Joseph Fransız Okulu ve Robert Kolej'den mezundur.	Türkiye Cumhuriyeti	Yunanis- tan, 1964.

130	Marina Vasiloğlu Alevropulu	1945	Zapyon. Paris Académie Goetz-Dadérian	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1955.
131	Ioannis Vassos (John Vassos)	1898-?		V. Mehmed Reşad Dönemi	İstanbul' dan 1914'te gider. ABD, 1919.
132	Anna Kalia- Vitali	1911-1999	English High School of Girls.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1926.
133	Eli Yağcıoğlu	1925-1977	St. Benoit Fransız Okulu. İGSA'da Cemal Tollu atölyesinde resim eğitimi alır. Sonrasında Paris'te André Lhote atölyesine gidip eğitime devam eder.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1960.
134	Matmazel Yanakopulo	20. yüzyılın ilk çeyreği		V. Mehmed Reşad Dönemi	
135	Ioannis (Yannis) Yannaros	1858-1913	Münih GSA mezunu	II. Abdülhamid Dönemi	

136	Markos Zavitsianos	1884-1923	Fener Rum Okulu'ndan mezundur. 1906 yılında Münih GSA'dan mezun olur.	II. Abdülhamid Dönemi	Korfu, 1906.
137	Zolos		Guillemet Akademisine ilk katılanlar arasındadır.	Abdülaziz Dönemi	
138	Eleni Zongolo- pulu (Elena Zong)	1909-?	Paris'te André Lhote'un atölyesinde resim bilgisini geliştirir.	Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1925.
139	Dimitrios Zurelidis	1916-1989	İGSA'nde Nurullah Berk ve Léopold Lévy'nin öğrencisidir.	Türkiye Cumhuriyeti	Selanik, 1956.
140	Xchristakos (Hristos Arvanitis)	1948		Türkiye Cumhuriyeti	Atina, 1974.

2. Ermeni Sanatçılar

Osmanlı ve Türkiye vatandaşı olan Ermeni kökenli sanatçıların belirlenmesinde,

Annuaire almanach du commerce ve Annuaire oriental du commerce yıllıklarından, Askerî Envanterler, İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu, İstanbul Topkapı Müzesi Koleksiyonu, Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu ve Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan, Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Arkas Holding Arşivi ve Ermenistan Ulusal Sanat Galerisi Arşivi'nden, Benezit Dictionary of Artists (Oxford Art Online) sözlüğü, Kaya Özsezgin'in *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Garo Kürkman'ın *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II* kitabı, Mayda Saris'in *Başlangıcından Günümüze Ermeni Ressamlar* kitabı, Levon Dabağyan'ın *Geçmişten Günümüze Millet-i Sâdika 2 Sanat Dünyamızda Ermeniler* kitabı, Engin Özendes'in *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1919* kitabından ve Kevork Pamukciyan'ın *Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar* adlı makalesinden yararlanılmıştır.

No	Adı ve Soyadı	Yaşam Aralıkları	Eğitim Aldıkları Kişi/Kurum	Sanatının Aktif Olduğu Dönem	Göç Ettikleri Yer ve Yılı
1	Hovsep Abdullah	(?-1902)		Abdülaziz Dönemi	
2	Kevork Abdullah	1839-1918	Ortaköy Lusavoriçyan. Venedik Murad Rafaelyan.	Abdülaziz Dönemi	

3	Viçen Abdullah	1834-1902		Abdülaziz Dönemi	
4	Diran Acemyan	1902-?	Halep Alman Okulu.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	İstanbul, 1919. Beyrut, 1925.
5	Haroutioun (Ariel) Adjémian (Acemyan)	1906-1965	Venedik Murad Rafaelyan. Venedik GSA.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Venedik, 1918.
6	Suzan Adil (Semerciya n)	1914-?		Türkiye Cumhuriyeti	
7	Stepan Agayan (Akayan)	1870-1937	Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	
8	Berç Agnuni	1921-		Türkiye Cumhuriyeti	
9	Hımayak Agopyan	1871-1939	Tiflis Nersessian Okulu. Münih GSA.	II. Abdülhamid Dönemi	Tiflis, 1886. Münih, 1894.

10	Simon Agopyan	1857-1921	Narlıkapı Horenyan ve Samatya Sahakyan. Telemak Ekserciyan'dan resim dersi alır. Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	
11	Akgülyan				
12	Virthanes Akikyan (Virtanes Akhigyan)	1872/1875 ?-1936	Sanâyi-i Nefise. Petersburg GSA.	II. Abdülhamid Dönemi	
13	Aram Alalem-cıyan (Alecian)	1920	Robert Kolej, İTÜ ve İGSA Léopold Lévy Atölyesinde resim eğitimi alır. Milano Brera Akademisi.	Türkiye Cumhuriyeti	Fransa, 1956.
14	V. Alekian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
15	Sarkis Aleksanyan (I)	1882-?	Gaziantep Amerikan Koleji.	II. Abdülhamid Dönemi	ABD, 1900.
16	Sarkis Aleksanyan (II)	1910-1942	Resim çalışmalarına Leningrad'da başlar.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	

17	Jan Hovhannes Alhazian	1881-1958	Tiflis GSA. Paris GSA'da Cormon atölyesine katılır.	II. Abdülhamid Dönemi	
18	Antranik Allahverdi	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
19	Mardiros Altunyan	1888-?	Paris École Bausant.	II. Abdülhamid Dönemi	
20	Yenovk Altunyan	1889-1945		II. Abdülhamid Dönemi	
21	Hrant Alyanak	1880-1938	Sanâyi-i Nefîse.	II. Abdülhamid Dönemi	Paris, 1905.
22	Yervant Amaduni	1902-1968		V. Mehmed Reşad Dönemi	
23	Hrant (Hrand) Ananyan	1905-?		V. Mehmed Reşad Dönemi	
24	Aram Andonyan	1879-1952	İstanbul'daki bir Ermeni Okulu'nda eğitimini alır.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
25	Kero Antoyan	1912-1995		V. Mehmed Reşad Dönemi	
26	Agop Arad (Hagop Büyükan-donyan)	1913-1990	İstanbul Gedikpaşa Assomption Koleji. İGSA. Paris Frochot Akademisi.	Türkiye Cumhuriyeti	

27	Silva Arakelyan			Türkiye Cumhuriyeti	
28	Aram Efendi			V. Mehmed Reşad Dönemi	
29	Mıgırdiç Ardan			Türkiye Cumhuriyeti	
30	Maide Arel (Mayda Feruhan)	1907-1997	André Lhote atölyesine katılır.	Türkiye Cumhuriyeti	
31	Yervant Arian- Kasparyan	1894-1931		V. Mehmed Reşad Dönemi	
32	Filip Arpiaryan	1885-1956	Venedik GSA	II. Abdülhamid Dönemi	
33	Viçen Arslanyan (Vensan Arslanian)	1866-1942	Sanâyi-i Nefise .	II. Abdülhamid Dönemi	
34	Baydzar Arootian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	1920'ler de ABD'ye göç eder.
35	Artin Artinian	?-1994		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	

36	Baydzar Arutyan (Bıçakçı- yan)		Adapazarı Amerikan Koleji	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	ABD'ye göç eder.
37	Hovhannes Asadurian (Asaduryan)	1914-?	Kıbrıs Melkonyan Koleji.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
38	Anahit Asdarcian (Astarciyan)	20. yüzyıl	Paris Grande Chaumiére.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
39	Lolita Asil	1964	MSGSÜ.	Türkiye Cumhuriyeti	
40	Anna Aslan (Naguib Boutros- Ghali)	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı	Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	
41	Nıvart Aslan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
42	Artin Aslanyan		Darüleytam Müdürîyet-i Umumiyesi Ressamıdır.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
43	Bedros Atamian	1849-1891		Abdülaziz Dönemi	
44	Garabed Charles Atamian	1872-1947	Venedik Murad Rafaelyan Koleji. İGSA.	II. Abdülhamid Dönemi	Venedik, İstanbul, Paris, ?

45	Avadis Efendi			V. Mehmed Reşad Dönemi	
46	Hirant Avakyan	1900-?	Halep Nersesyan Ermeni Okulu. Halep Alman Okulu.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
47	Onnig Avedissian	1898-1974	Viyana Grafik Sanat Okulu. Roma GSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
48	Bağdasar Ayvazyan	1896-?	Adana Fransız Cizvit Okulu College St. Paul. Münih GSA. Stuttgart GSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
49	Rita Azarian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		Türkiye Cumhuriyeti	
50	Levon Aznavourian	1889-1977	Lozan, Budapeşte GSA.	II. Abdülhamid Dönemi	
51	Andon Babayan	19. yüzyıl		Abdülaziz Dönemi	
52	Arakel Badrig	1894-1984	Sivas Aramyan Koleji.	V. Mehmed Reşad Dönemi	I. Dünya Savaşı sonrası İtalya'ya gider.

53	H. Baghasarian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
54	Harutyun Bağdatlıyan	1800-1870		II. Abdülhamid Dönemi	
55	Mari Bahar	20. yüzyılın ilk çeyreği			
56	Aram Bakkalyan	1874 veya 1878-1959	Üsküdar Selamsız Berberyan Okulu. Sanâyi-i Nefîse. Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	
57	Minas Basmadjian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		V. Mehmed Reşad Dönemi	
58	Baruyr Bardizbanyan	1887-1932	Sanâyi-i Nefîse.	II. Abdülhamid Dönemi	Almanya. Mısır, 1923.
59	Krikor Bedikian	1908-1981	Académie Julian.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
60	Ara Bekaryan	1913-?	Erivan GSA. Leningrad GSYO.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	

61	Hrand Benderyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
62	Nişan G. Berberyan	1842-1907		II. Abdülhamid Dönemi	
63	Hovhannes Umed Beyzad	1809-1874	Üsküdar Ermeni Cemeran Okulu.	Abdülmecid Dönemi	
64	Sopon (Sepon) Bezirdjian	1837-1919		Abdülmecid Dönemi	Mısır, 1880'ler-de gider.
65	Basil (Parseh) Boğosyan	1900-?	Sanâyi-i Nefîse. Paris École nationale supérieure des Beaux-Arts.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
66	Nunufar Boğosyan	1895-1982	Esayan. Kaliforniya Üniversitesi Güzel Sanatlar Koleji.	V. Mehmed Reşad Dönemi	ABD, 1915.
67	Onnik Boğosyan	1912-?	Erivan GSTO. Leningrad I. Repin Sanat Okulu.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
68	Herante (Hrant) Boshnakian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı	Esayan. Cenevre ve Paris'te eğitim hayatına devam eder.	II. Abdülhamid Dönemi	

69	Şuşanig Boshnakian	1888-1978	Esayan. Paris École des Beaux-Arts.	Türkiye Cumhuriyeti	
70	Aydzemnig Boyacıyan	1902-?	Kahire GSA.	Türkiye Cumhuriyeti	Mısır, 1923.
71	Zabel Boyajian	1872-1957	Slade School of Art. Belçika’da Albert Baertsoen atölyesine de katılır.	II. Abdülhamid Dönemi	Londra, 1895.
72	Hera Büyüктаş- çıyan	1984	Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi Fakültesi.	II. Abdülhamid Dönemi	
73	Carzou (Karnik Zulumyan)	1907-2000	Fransa’da eğitimini alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1924.
74	Arséne Chabanian (Şabanyan)	1864-1949	Venedik Murad Rafaelyan Koleji. Gustave Moreau ve Paoletti’den ders alır.	II. Abdülhamid Dönemi	Fransa, ?
75	Héran Chabanian (Heran Şaban)	1887-1939		V. Mehmed Reşad Dönemi	Nantes, ?

76	Edgar Chahine (Şahin)	1874-1947	Venedik Murad Rafaelyan Koleji. İtalya Güzel Sanatlar eğitime devam eder. Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	
77	K. Chakarian	19. yüzyıl sonu- 20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
78	Armenuhi Chim- chidian	20. yüzyıl		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Kahire, ?
79	Chemavon Chim- chidian	20. yüzyıl		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Kahire, ?
80	Oskan Chim- chidian	1867-?	Sivas Ğalamyan Okulu. Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	Mısır, 1903.
81	Yervant Chim- chidian	1903-1975	Kahire Kalustyan Okulu.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Mısır, ?
82	Stepan Chrissian	19. yüzyıl- 20. yüzyıl başı		V. Mehmed Reşad Dönemi	
83	Hilda Civanyan	1930	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	

84	Dikran-Sebuh Çakmakçıyan	1894-?	Gaziantep Haygazyan ve Vartanyan Koleji. Kilikya Koleji.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Beyrut ve Halep, 1915'ten sonra gider.
85	Ani Çelik Arevyan	1965		Türkiye Cumhuriyeti	
86	David Çıracıyan	1839 - 1907'den sonra		Abdülaziz Dönemi	
87	Diran Çırakyan	1875-1921	Surp Haç Okulu. Selamsız Berberyan Okulu. Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	Paris, 1897.
88	Karl (Calusd- Kalusd) Çilingiryan	1872-1936	Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	ABD, 1916.
89	Suren Çilinkarian	1918-?	Paris'te yükseköğrenimini alır.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Erivan, ?
90	Diran Çuhacıyan			II. Abdülhamid Dönemi	
91	Simon H. Dadian	1847-1906	Pangaltı Mekteb-i Hayriye.	Abdülaziz Dönemi	

92	Aram Dağlaroğlu	1910-1990	İstanbul Hintliyan Ermeni Okulu. Venedik Murad Rafaelyan Koleji.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
93	Agop (Jak) Damadyan	1839-1920	Paris Muradyan Koleji.	II. Abdülhamid Dönemi	
94	Artin Demirci	1960		Türkiye Cumhuriyeti	
95	Hamparsum Demirci-oğlu	1956		Türkiye Cumhuriyeti	
96	Yervant (Ervant) Demirdjian	1870-1938	Sanâyi-i Nefîse. Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	Mısır, ?
97	Onnik Der Azarian	1883-1935		V. Mehmed Reşad Dönemi	
98	Sarkis Der Azarian	1865-1915		II. Abdülhamid Dönemi	
99	Horen Der Harutyun-yan			VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	ABD, 1922.
100	Yervant (Vanadur) Der Mosikian	(1913-?)	Venedik Murad Rafaelyan Koleji.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
101	Ayda Der Partoğyan	1925	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	

102	Hovhannes Devletyan	18. yy. sonu 19. yy. başı			
103	Harry Dirit (Harutyun Turityan)	1884-1953	Sanâyi-i Nefîse.	II. Abdülhamid Dönemi	ABD, 1904.
104	Sarkis Diranian	1860-?	Guillemet Akademisi. Gérôme atölyesi. Paris GSA.	Abdülaziz Dönemi	
105	Melkon Diratzuyan	1837- 1904?	Venedik Murad Rafaelyan Koleji. Venedik GSA.	Abdülaziz Dönemi	
106	Telemak Ekserciyan	1840-1894		Abdülaziz Dönemi	
107	Filip Elmokyan	1920-2000		Türkiye Cumhuriyeti	
108	Sarkis Ergania	1870-1950	Laurens ve Constant'tan ders alır.	II. Abdülhamid Dönemi	
109	Asbed Ermen	1936	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
110	Sona Erül		Academie d'Art Sacrée		
111	Berç Erziyan	1921-2000	Esayan. St. Georg Avusturya Lisesi.	Türkiye Cumhuriyeti	

112	Dikran Esayan (Yesayan)	1874-1921	Sanâyi-i Nefise. Académie Julian'da Laurens'in atölyesine katılır.	II. Abdülhamid Dönemi	
113	Suren Nurhan Fenerci	1913-1989	Esayan. İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
114	Arşag Fetvadjian	1863-1947	Trabzon Lusavoriçyan Okulu. Sanâyi-i Nefise. Roma San Luca Akademisi.	II. Abdülhamid Dönemi	
115	Norman Frenkian	1884-?	Pangaltı Viyana Mihitaristleri Okulu.	II. Abdülhamid Dönemi	
116	Harutyun Galentz (Harman- daryan)	1908-1967	Amerikan Yetimhanesi. Halep Haygazyan.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Halep, 1915.
117	Aram Garibyan				Roman- ya, ?
118	Mıgırdiç Hovhannes Garoyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı	Harput Amerikan Koleji.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
119	Hibel Gazze	1942	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	

120	Mari Gerekmez- yan	1913-1947	Kayseri Vart Badriğ. İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
121	Antranik Gircikyan	1819-1894		Abdülaziz Dönemi	
122	Harutyun Givanian	?-1899?	Guillemet Akademisi.	II. Abdülhamid Dönemi	
123	Mıgırđıç Givanian	1848-1906	Guillemet Akademisi.	II. Abdülhamid Dönemi	Odessa, St. Pe- tersburg, İstanbul.
124	Puzant Godja- manian	1909-1993	Roma GSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Atina, 1922.
125	Arshile Gorky (Vostanig Manug Adoyan)	1904-1948	ABD’de de eğitim almıştır. New York Sanat Okulu.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Kafkas- ya’ya Birinci Dünya Savaşı sırasında gider. Buradan ABD’ye göç eder.
126	Herant Gülbenkian	1880-1968		V. Mehmed Reşad Dönemi	Paris, 1916.
127	Ara Güler	1928	Pangaltı Mihitryan Lisesi, İÜ İktisat.	Türkiye Cumhuriyeti	

128	Gülmez Biraderler (Yervant, Krikor, Artin)			II. Abdülhamid Dönemi	
129	Sarkis Günsel	1943-1996	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
130	Levon Güreğian	1880'lerin sonu-?	Padova Kraliyet Üniversitesi.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
131	Hovhannes Ğubeseryan	20. yüzyıl	B.Rahmi'nin öğrencisidir. M. Gerekmezyan'ın sınıf arkadaşıdır.	Türkiye Cumhuriyeti	
132	Sarkis Haçaduryan (Katcha- dourian)	1886-1947	Antep Vartanayan Okulu tüm masraflarını karşılıyarak 1911'de Roma GSA'ya gönderir.	II. Abdülhamid Dönemi	Paris.
133	Mıgırđıç Hadjian	1915-1995		Türkiye Cumhuriyeti	Fransa, 1953.
134	Hamam- lıyan	19. yüzyılın son çeyreği ile ykl. 1960 arası.			

135	Zepür Hanımyan			Türkiye Cumhuriyeti	
136	Kapriel Harentz	1904-1994	Paris École des Beaux-Arts.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	1919'da ailesiyle birlikte Paris'e göç eder.
137	Haygaz Hayta (Haytayan)	1921-?		Türkiye Cumhuriyeti	Paris,?
138	Mardiros Hayta (Haytayan)	1919-?		Türkiye Cumhuriyeti	ABD,?
139	Maybel Hazaryan (Barsam- yan)	20. yüzyıl	İstanbul Hintliyan Ermeni Okulu.	Türkiye Cumhuriyeti	ABD sonra- sında Nice, 1954- 1955.
140	Vart Hazeryan (Hazeroğlu)	1910-1996	Cenevre Calvin Koleji.	Türkiye Cumhuriyeti	
141	Kaprel Hekimian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		V. Mehmed Reşad Dönemi	
142	Vahe Hekimyan	1914-?		Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1928.

143	Seta Hidiş	1922-2012		Türkiye Cumhuriyeti	
144	Kirkor Houbes-sarian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
145	Krikor Hovaghim	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		V. Mehmed Reşad Dönemi	
146	Sako Hovhan-nesyan	1914-1942	Erivan GSA. Leningrad GSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
147	Vahan Hovivian	1899-?	Sanâyi-i Nefise.	V. Mehmed Reşad Dönemi	İskende-riye, 1924.
148	Aharon Hüdaver-diyan	1906-1965	Moskova GSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Mosko-va, ?
149	Armenag Ichleme-djian (İşleme-ciyan)	19. yüzyıl ortası-20. yüzyıl sonu		V. Mehmed Reşad Dönemi	
150	Jak İhmalyan	1922-1978	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
151	Karnik İknad-yosyan	1895-1977	Providence Üniversitesi.	II. Abdülhamid Dönemi	Genç yaşta ABD'ye göç eder.

152	Dikran İlvanyan	?-1915		II. Abdülhamid Dönemi	
153	Hrayr İsabegyan	1906-?	Erivan GSA.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
154	Yetvart Hımayak İsabegyan	1914-?	Tiflis GSA.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
155	İstefan Efendi			V. Mehmed Reşad Dönemi	
156	Yeğiya İzmirlian	19. yüzyıl ortası- 20. yüzyıl başı		Türkiye Cumhuriyeti	
157	Jansem (Jean Semerciyan)	1920	École nationale supérieure des arts décoratifs.	Türkiye Cumhuriyeti	
158	Antranik Richard (Khatcadur) Jeranian	1921	İGSA. Académie Julian. Académie de la Grande Chaumière.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1939.
159	Aramis Kalay	1953		Türkiye Cumhuriyeti	
160	Zareh Kalfayan	1887-1939	Sanâyi-i Nefîse.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Paris, 1922.

161	Mari Kaloyan Ertoran	1914	Bedri Rahmi, Ali Avni, Cemal Tollu ve Sabri Berkel atölyelerinden ders alır.	Türkiye Cumhuriyeti	
162	Kalusd Kalusdyan	1872-1936	Bezciyan. İGSA.	II. Abdülhamid Dönemi	ABD, 1912.
163	Onnik (Ohanig) Kalusdyan	(1889-?)	İpranosyan Ermeni Okulu.	II. Abdülhamid Dönemi	İsviçre, 1910, Zürih, 1914.
164	Yeğiyazar Kanço (Kapuzyan)	1895-1937		V. Mehmed Reşad Dönemi	Kafkas- ya, 1914- 1916.
165	Kevork Kapama- cıyan	1880-1906	Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	
166	Krikor Kapriyelyan		Gaziantep Vartanyan. Selamsız Berberyan Okulu.		
167	Ardaşes Karagözyan	19. Yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	

168	Seta Karagözyan	1919-?	Erivan Panos Terlemezyan Atölyesinden eğitim alır. Moskova Sanat Enstitüsü.	Türkiye Cumhuriyeti	Küçük yaşta ailesiyle birlikte Arma- vir'e göç eder.
169	Dovlat Karanfilyan	1892-1951	Halep GSO.	Türkiye Cumhuriyeti	
170	Kirkor Karayan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		V. Mehmed Reşad Dönemi	
171	Ardaşez Karibian	?-1994	Milano Brera Akademisi.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Der Zor, 1915, Korfu.
172	Yousuf Karsh	1908-2002	Boston Sanat Okulu.		
173	Anuşavan Kasbarian	1914-?		V. Mehmed Reşad Dönemi	
174	Yeğiya Kasbaryan (Yervant Kasparyan Arian)	1899-1931	Sanâyi-i Nefîse. Académie Julian.	V. Mehmed Reşad Dönemi	

175	Vahe Kazan	1912-?			Küçük yaşta ailesiyle birlikte Fran-sa'ya göç eder.
176	Gamsar Kazancıyan	1912-?			Erivan, Birinci Dünya Savaşı sırasında gider.
177	Hrant Kazandjian		Paris École des Beaux-Arts.		
178	Yervant Kazazyan	1884-1915	Münih Ekolü.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
179	Melkon Kebabcıyan	1880-1949	Naregyan Okulu. Nersesyan Okulu. Paris'te eğitim hayatına devam eder.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Paris, 1918. Ermenis-tan, 1947.
180	Anjel Kehyan Malyan		National Academy of Design. Académie de la Grande Chaumiére.		
181	Parseh Keşişyan		Kayseri Fransız Okulu. Selamsız Berberyan Okulu.		

182	R. Keuleyan	19. yüzyıl		II. Abdülhamid Dönemi	
183	Marie Kıbrıslıan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
184	İren İskuhi Kılıçyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
185	Stepan Kıyıcıyan	1902-1963	Getronogan. Fransa’da yüksek- öğrenimini resim konusunda alır.		Fransa, 1923.
186	Armenak Kolancıyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı	Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	
187	Krikor Köçeoğlu	1845- 1883?	Pangaltı Viyana Mihitaristleri Okulu. Paris Muradyan Koleji.		
188	Mariam Kuyr Köseyan	1883-1970		V. Mehmed Reşad Dönemi	
189	Krişciyan	19. yüzyıl		II. Abdülhamid Dönemi	

190	Hraçya Kruzyan	1893-?	İzmit Bahçecik Ermeni Okulu. Selamsız Berberyan Okulu.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
191	Gadarine Kulhandjian	20. yüzyıl.		V. Mehmed Reşad Dönemi	
192	Bedros Kunduracı- yan	1905-1956	Halep Haygazyan Okulu. Paris Montparnasse' da resim dersleri alır.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
193	Levon Serope Kurkdjian	1872-1924	Sanâyi-i Nefîse. Laurens atölyesi, Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	
194	Şahnazar (Karuni) Kuyumci- yan	1897-1978		V. Mehmed Reşad Dönemi	Paris, 1918.
195	Ohannes Onnik Kürkciyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
196	Kürkçiyan	19. yüzyılın son çeyreği ile ykl. 1960 arası.			
197	G. Lekegian	19. yüzyıl.		II. Abdülhamid Dönemi	

198	Vartan Mahokian	1869-1937		II. Abdülhamid Dönemi	
199	Kirkor Ağa Malğasyan	1795-1855		Abdülmecid Dönemi	
200	Alexandr (Aléco) Manas	19. yüzyıl	Viyana’da sanat eğitimi alır.	II. Mahmud Dönemi	
201	Gasbar Manas	19. yüzyıl		II. Mahmud Dönemi	
202	Joseph Manas	1835-1916		II. Abdülhamid Dönemi	
203	Rafael Manas	1710/1720 -1780		I. Mahmud Dönemi	
204	Rupen Manas	1810?- 1875		Abdülmecid Dönemi	
205	Sebuh Manas	1816-1889		Abdülmecid Dönemi	
206	Zenop Manas	19. yüzyıl	Abdülmecid Dönemi saray ressamlarındandır.	Abdülmecid Dönemi	
207	Hrand Manavian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı	İsviçre’de resim eğitim alır. Sanâyi- i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	

208	Vahram Manavian	1880-1952	Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	1911'de ailesiyle birlikte Mısır'a göç eder.
209	Mihran Mardikian	?-1907		II. Abdülhamid Dönemi	
210	Asador Mardir			V. Mehmed Reşad Dönemi	
211	Aram Mardiros-sian	1882-1936	Surp Haç Okulu.	II. Abdülhamid Dönemi	
212	Bedros Marimyan	1868-1915	Venedik Murad Rafaelyan Koleji.	II. Abdülhamid Dönemi	
213	Andon Meguerian (Mıgıryan)	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
214	Eliz Mehderyan	1896-1982	Paris École des Beaux-Arts.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Paris, 1920?
215	Mıgırdiç Melkonyan	18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başı		Abdülmecid Dönemi	
216	Mayda Merikyan	1914-?		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	İtalya, ?
217	Ağavni Mesrobyan	1891-?	Londra GSA. Handel Konservatuvarı.	V. Mehmed Reşad Dönemi	

218	Süzan Mıgırdiçyan	1898-1984	Tiflis Hovnanyan Okulu.	II. Abdülhamid Dönemi	
219	Krikor B. Mığitaryan (Mekhitar)	1883-1950		Türkiye Cumhuriyeti	
220	Apel Minasyan	1880-?	Selamsız Berberyan Okulu. Paris'te resim ve hakkaklık eğitimi alır. Sarayın resimcibaşısı, ressam ve mimar Mıgırdiç Kalfa'nın torunudur.	II. Abdülhamid Dönemi	
221	Levon Minasyan	1905-?	Venedik GSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
222	Misak Efendi	19. yüzyıl		II. Abdülhamid Dönemi	
223	Setrak Miskciyan	1905- 1975?	Ressam Ercüment Kalmık ile beraber çalışır.	Türkiye Cumhuriyeti	
224	Armenag (Armis) Missiryan	(1901-?)	Académie Julian.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Der Zor, 1915.
225	Onnik Mississian	1905?- 1975		V. Mehmed Reşad Dönemi	

226	Krikor Onnik Mocossian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
227	Jan Hovhannes Momcıyan (Jean-Missak)	1876-1948	Venedik Murad Rafaelyan Koleji.	II. Abdülhamid Dönemi	
228	Garabed Momdjian	1922-?			Küçük yaşta ailesiyle birlikte Fransa'ya göç eder.
229	Zareh Moskofian	1898?-1987		V. Mehmed Reşad Dönemi	Halep, 1914.
230	Vruvk Movsesyan	1911-?	Tiflis M. Toitze Atölyesinde eğitim alır.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
231	Avedis Muradyan	1895-?	Sivas Aramayan Koleji.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Suriye, Birinci Dünya Savaşından sonra gider.

232	Zareh Mutafyan	1907-1980	Venedik Murad Rafaelyan Koleji. Milano GSA.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
233	Hamparsum Nacachian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı			
234	Onnik Nacachian (Nakkaş- yan)	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı			
235	Sarkis Nalbandyan	1904-1934		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
236	Dirtad Nalbantian	1908-?	Tiflis'te bir sanat okulunda eğitim alır.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Kafkas- ya, Birinci Dünya Savaşı sırasında gider.
237	Narliyan Kardeşler			II. Abdülhamid Dönemi	
238	Yeremia Narekian	1904-1991		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Yunanis- tan, 1922.
239	Yenovk Nazarian	1868-1928	İtalya'da sanat eğitimi alır.	II. Abdülhamid Dönemi	

240	Şarl Garabed Nichanian	1861-1950	İtalya’da Domenico Morelli’den sanat eğitimi alır. Napoli GSA.	II. Abdülhamid Dönemi	Paris, 1906.
241	Kevork Nişan	1876-1903		II. Abdülhamid Dönemi	
242	Garabed Mikayel Nişanyan	1915-1954		Türkiye Cumhuriyeti	
243	Yervant Osgan (Oskan Efendi)	1855-1914	Beşiktaş Mahrukyan. Venedik Murad Rafaelyan Koleji. Roma GSA.	II. Abdülhamid Dönemi	
244	Yevkinyos Oskanyan		Venedik Murad Rafaelyan Koleji.		
245	Giorgio Oskian		Venedik Murad Rafaelyan Koleji.		
246	Jirayr (Gerardo) Orakian	1901-1962	Roma GSA.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Roma, 1921.
247	Garbis Özatay	1946		Türkiye Cumhuriyeti	
248	Maryam Özacilyan		İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi	Türkiye Cumhuriyeti	

249	Agop G. Papazian	1878-1957	İzmir Ermeni Okulu. Venedik Murad Rafaelyan Koleji. Roma GSA.	II. Abdülhamid Dönemi	
250	Bedros P. Papazian	1878-?		V. Mehmed Reşad Dönemi	
251	Eugénie (Öjeni) Papazian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
252	Hayk Papazian	1899-?	Gedikpaşa Ermeni Okulu. Getronogan Okulu.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
253	Ohannes K. Papazyan	1870-1938		II. Abdülhamid Dönemi	
254	Kristin Parunagyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
255	Tigran Polat	1874-1950	Académie Julian'da Laurens ve Constant'dan eğitim alır.	II. Abdülhamid Dönemi	
256	Hovsep Puşman	1877-1966	Sanâyi-i Nefîse. Académie Julian.	V. Mehmed Reşad Dönemi	ABD, Birinci Dünya Savaşı sırasında gider.

257	Artin Resimciyan	1855-?		II. Abdülhamid Dönemi	
258	Hovhannes Paşa Sakızyan	1836-1912	Paris Muradyan Koleji.	Abdülmecid Dönemi	
259	Kristin (Agopoviç) Saleri	1922-2001	İstanbul Anarat Hığutyun. İstanbul Fransız École Moderne. İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
260	Hovsep Samancıyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
261	Erol Sarafyan	1937	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
262	Mihran K. Saraylıyan (Seraylıyan)	1868-?	Erciyes Yüksek Okulu.	II. Abdülhamid Dönemi	
263	Sarian	19. yüzyılın son çeyreği ile yıl. 1960 arası.			
264	Vava Sarkis (Vartanuş Katcha- dourian)	1898-?		Türkiye Cumhuriyeti	New York, ?

265	Ara Sarkisyan		Dadyan. Esayan. Roma GSA. Viyana GSA.		
266	Sarkis Sarkisyan	1909-1977	Detroit Wicker School of Fine Arts.	Türkiye Cumhuriyeti	Detroit, 1923.
267	Şahin Sarkisyan				
268	Aleksandr Saruhan	1898-1977		II. Abdülhamid Dönemi	
269	Yervant G. Semerciyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
270	Rupen Seropyan	1875 veya 1876-1917	Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	
271	Verjin Serviçen	19. yüzyıl		Abdülaziz Dönemi	
272	Bedros Sırabyan	1833-1898	Roma GSA.	Abdülaziz Dönemi	
273	Victoria Sıryan (V. Sıryani)	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		Türkiye Cumhuriyeti	
274	A. Sinemian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	

275	Karabet Sinopyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı	Manchester'a resim eğitimi almak için gitmiştir.	II. Abdülhamid Dönemi	Manchester, 1899.
276	Seta Solakyan	1923-?		Türkiye Cumhuriyeti	
277	Şuşan Solakyan-Terziyan	1882-1970		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	Mısır, 1922.
278	S. Herand Soukassian	1915-?		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
279	Zareh Misak Sourian	1904-1967		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	New York, 1920.
280	G. Stepan	19. yüzyıl		II. Abdülhamid Dönemi	
281	Harutyun Stepanyan	1868-1915	Sanâyi-i Nefîse.	II. Abdülhamid Dönemi	
282	Diran Sudcıyan	1906-1967	İGSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
283	Hrand Sülahyan	?-1949		VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
284	Verjin Şabçı (Verşa)	1941	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	

285	Boris Şahahha- zarov	1905-?	Leningrad I. Repin GSA.	V. Mehmed Reşad Dönemi	
286	Kopernik Şahbazyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
287	Boğos Şaşıyan (Chachian)	19. Yüzyıl		II. Abdülhamid Dönemi	
288	Yeğsapet Şirinyan	?-1947	Massachusetts Güzel Sanatlar Koleji.	II. Abdülhamid Dönemi	
289	Serovpe Şişecyan	1854-1910	Telemak Ekserciyan'dan resim dersi alır.	II. Abdülhamid Dönemi	
290	Armenak Şişmanyen	1849-1911		Abdülaziz Dönemi	Erken yaşta ABD'ye göç eder.
291	Hımayak Şişmanyen	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
292	Rafael Mardiros Şişmanyen (Chich- manian)	1885-1959	Beşiktaş Mahrukyan. Getronagan. École des Beaux-Arts. Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	Fransa, 1908. Ermenis- tan, 1947.

293	Ohannes Tapyuli (Topyulu)	1944	Karagözyan. Tıbrevank. Stuttgart GSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
294	Boğos (Fhébus) Tarkulyan	?-1940		II. Abdülhamid Dönemi	
295	Jan Tarpinyan	?-1955		V. Mehmed Reşad Dönemi	
296	Taşçıyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
297	Nektar S. Taşçıyan Serpassian		Üsküdar Surp Haç Okulu.		
298	Boğos Tatikian	1820-?		Abdülmecid Dönemi	
299	D. Tchertchian	19. yüzyıl sonu		II. Abdülhamid Dönemi	
300	Boghos Tchirakian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
301	B. Tchobanian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
302	Armenuhi K. Tekeyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	

303	Marlen Tekirdağlı- can	1937	İGSA. Klaus Kiel atölyesinde çalışır.	Türkiye Cumhuriyeti	
304	Milena Tellalyan Koyunoğlu	(1912-?)	Sainte-Pulchérie Fransız Okulu. B. Rahmi, C. Tollu, Lévy atölyelerinde eğitim alır.	Türkiye Cumhuriyeti	
305	Öjeni Telyan	1893-1984		V. Mehmed Reşad Dönemi	
306	Garò Temin	1940		Türkiye Cumhuriyeti	
307	Panos Terlemez- yan	1865-1941	Van Portukalyan Okulu. Petersburg GSA. Laurens ve Contant'dan Académie Julian'da eğitim alır.	II. Abdülhamid Dönemi	Paris, ?
308	Öjeni Tertzakyan		İstanbul Alman Okulu.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1924.
309	Tomas Efendi	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		V. Mehmed Reşad Dönemi	
310	Püzant Topalian	1902-1970	Académie Julian Académie de la Grande Chaumière	Türkiye Cumhuriyeti	Halep, 1928.

311	Sonia Topalian	20. yüzyıl	Académie de la Grande Chaumière	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1924.
312	Berç Toroser	1937	İGSA. Cevat Dereli atölyesi.	Türkiye Cumhuriyeti	
313	Levon Tutundjian	1905-1968	Paris École des Beaux-Arts.	V. Mehmed Reşad Dönemi	Yunanistan, 1921-1922.
314	Léon Ulpian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
315	A. Unciyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
316	Meline Vanlian	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
317	Varanjan			V. Mehmed Reşad Dönemi	
318	Stepan Vartanyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
319	Partuğ Vartyanyan				Romanya'ya göç eder.
320	Edmon Yağcıyan		Rhode Island of Design.		

321	Lutfi Yakupyan	1885-1949	Bonnat ve Laurens atölyeleri, Académie Julian. Yale Üniversitesi.	II. Abdülhamid Dönemi	ABD, 1896. Los Angeles, 1909.
322	Simon Yazıcıyan	1851-1912	Samatya Ermeni Okulu.	Abdülaziz Dönemi	
323	Garabet Yazmacıyan	1868-1929		II. Abdülhamid Dönemi	
324	Jean Şnork Yeretzyan	1887-?		II. Abdülhamid Dönemi	Önce Moskova'ya sonra Paris'e gider.
325	Karnik Yeretzyan	1880-?	Salmatomruk Okulu. Moskova GSA. Paris École des Beaux-Arts.	II. Abdülhamid Dönemi	
326	Sarkis Yergenyanyan	1870-1950	Sanâyi-i Nefîse. Académie Julian.	II. Abdülhamid Dönemi	İstanbul, Tiflis, İstanbul, Paris, St. Louis.
327	Haçadur Yeseyan	1909-?	Leninakan Sanat stüdyosundan mezundur.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	
328	Hilda Yosmayan	1940	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	

329	Sarkis Zabunyan	1938	İGSA.	Türkiye Cumhuriyeti	
330	Zakaryan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
331	Dork Zakaryan	1870-1940	Sanâyi-i Nefise.	II. Abdülhamid Dönemi	
332	Zakaria (Zakar) Zakaryan	1849-1923	Paris St. Barbe Tıp Fakültesinde okur.	Abdülaziz Dönemi	Paris, 1879.
333	Krikor Zarifyan	1934		Türkiye Cumhuriyeti	
334	Hovhannes Zartarian	1918-?	Erivan Güzel Sanatlar Teknik Okulu. Leningrad GSA.	VI. Mehmed Vahdettin Dönemi	1918'te ailesiyle birlikte Rusya'ya göç eder.
335	M. Zenopyan	19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı		II. Abdülhamid Dönemi	
336	Aşod Zorian	1905-1970	Viyana GSA. Roma GSA.	II. Abdülhamid Dönemi	Viyana, 1922.
337	Jirayr Zorthian	1912-?	Yale School of Fine Arts.	II. Abdülhamid Dönemi	ABD, 1923.

3. Yahudi Sanatçılar

Osmanlı ve Türkiye vatandaşı olan Yahudi kökenli sanatçıların belirlenmesinde,

500. Yıl Resim, Heykel, Seramik, Ebru, Batık Karma Sergisi kataloğundan, Benezit Dictionary of Artists (Oxford Art Online) sözlüğü, Kaya Özsezgin'in *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Ömer Faruk Şerifoğlu'nun *Galatasaray Sergileri 1916-1951* kitabı, Stanford Shaw'un *Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler* adlı kitabı ve Naim Gülerüz'ün *Mesleklerinde İlk Türk Yahudi Kadınlar (I-II-III)* başlıklı makalelerinden yararlanılmıştır.

No	Adı ve Soyadı	Yaşam Aralıkları	Eğitim Aldıkları Kişi/Kurum	Sanatının Aktif Olduğu Dönem	Göç Ettikleri Yer ve Yılı
1	Nadia Arditti	1955	İtalyan portre ressamı Martini'den ders alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Küçük yaşta ailesiyle İsviçre'ye yerleşti.
2	Samson Efendi Arzuruni	20. yüzyılın ilk yarısı		V. Mehmed Reşad Dönemi	
3	Moiz Benazra	1938-2016	Salzburg Akademisi. İsviçre'de Görsel Sanatlar Eğitimi.		İsviçre, 1975.

4	Şeli Benhabib	1966	Sabri Berkel ve Hülya Düzenli Koç atölyelerine katılır.	Türkiye Cumhuriyeti	
5	Albert Bitran	1929	Paris'te Mimarlık eğitimi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1949.
6	Bubi (David Hayon)	1956	İÜ Psikoloji. Otodidakt.	Türkiye Cumhuriyeti	-
7	Jozef Habib Gerez	1926	İÜ Hukuk. Otodidakt.	Türkiye Cumhuriyeti	-
8	İzzet Keribar	1936	Saint Michel Lisesi. Otodidakt.	Türkiye Cumhuriyeti	-
9	Suzy Hug Levy (Levi)	1944	Robert Kolej. Otodidakt.	Türkiye Cumhuriyeti	-
10	Max Maçoro	1959	Saint Michel Lisesi ve Paris Amerikan Üniversitesi.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1977. İstanbul, 1982.
11	Moris Maçoro	1941	Otodidakt.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, Münih, Viyana, 1972. İstanbul, 1973.
12	Margaret Maim			Türkiye Cumhuriyeti	İsviçre, ?

13	Odet (Ody) Saban	1953	Katolik Okulu'nda İtalyan ve Fransız rahibelerinden eğitim. İsrail'de sanat eğitimi ve Paris GSYO mezunu.	Türkiye Cumhuriyeti	Paris, 1977.
14	Esti Saül	1940	Neşet Günal, Özdemir Altan ve Gökhan Anlağan'dan resim eğitimi alır.	Türkiye Cumhuriyeti	-
15	Samuel Sınai	1915-?	Marsilya École des Beaux-Arts.	Türkiye Cumhuriyeti	Marsilya, 1933.

Ek 4. Gayrimüslim Sanatçı Kataloğu

1. Rum Sanatçılar

RESİM 1



Sanatçı Adı: Kapıdağlı Konstantin

Yapıt Adı: Sultan III. Selim'in Kabulü

Tarih: 1789 civarı

Malzeme/Teknik: Yağlıboya

Boyutları: 152 x 206 cm.

Koleksiyon: Koleksiyon: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 165).

RESİM 2



Sanatçı Adı: Kapıdağlı Konstantin

Yapıt Adı: Sultan III. Selim Odasında

Tarih: 1803

Malzeme/Teknik: Yağlıboya

Boyutları: 89 x 110 cm

Koleksiyon: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu. (TSM 17/30).

Kaynak: Yasa-Yaman, Z. (2012b). *Başka İzlenimler Değişen Gelenekler*. İstanbul: T.C. Merkez Bankası. (s. 12).

RESİM 3

Sanatçı Adı: Grigorios Soutzos

Yapıt Adı: Hephaistos Tapınağı (Thision)

Tarih: 1853

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 37 x 52 cm

Koleksiyon: Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi, Atina.

Kaynak: Grigorios Soutzos. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/thision.html>

RESİM 4

Sanatçı Adı: Theodoros Rallis

Yapıt Adı: Flört eden Arap Asker

Tarih: 1878

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 45 x 33 cm.

Koleksiyon: E. Koutlidis Kurum Koleksiyonu.

Kaynak: Theodoros Rallis. (t.y.). Erişim: 28 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/arabian-soldier-flirting.html>

RESİM 5



Sanatçı Adı: Ioannis Mihelidakis

Yapıt Adı: Bahriye Nazırı Bozcaadalı Hasan Hüsni Paşa

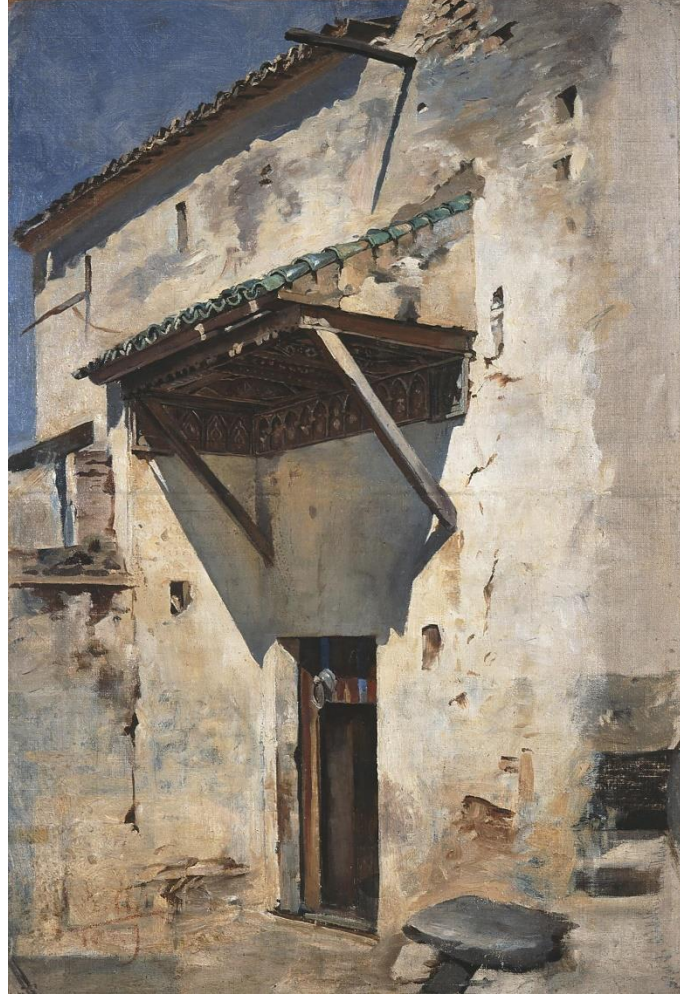
Tarih: 1890

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 130 x 96 cm

Koleksiyon: İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 205).

RESİM 6

Sanatçı Adı: Simeon Savvidis

Yapıt Adı: Türk Hamamı

Tarih: 1889

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 50 x 34 cm

Koleksiyon: E. Koutlidis Kurum Koleksiyonu.

Kaynak: Symeon Savvidis. (t.y.). Erişim: 28 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/turkish-hammam.html>

RESİM 7

Sanatçı Adı: Simeon Savvidis

Yapıt Adı: Nargileyle Türk Kadını

Tarih: 1899

Malzeme/Teknik: Tahta tuval (Panel) üzerine yağlıboya

Boyutları: 15 x 24 cm

Koleksiyon: E. Koutlidis Kurum Koleksiyonu.

Kaynak: Symeon Savvidis. (t.y.). Erişim: 28 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painting/%CF%84he-bourgeois-class-and-its-painters/orientalism/turkish-woman-with-hookah.html>

RESİM 8

Sanatçı Adı: Simeon Savvidis

Yapıt Adı: Boğaz'da Gezinti

Tarih: 1903-8

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 34 x 53 cm

Koleksiyon: E. Koutlidis Kurum Koleksiyonu.

Kaynak: Symeon Savvidis. (t.y.). Erişim: 28 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/excursion-on-the-bosphorus.html>

RESİM 9



Sanatçı Adı: Simeon Savvidis

Yapıt Adı: Osmanlı Paşa Portresi

Tarih: 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbullu Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 272).

RESİM 10

Sanatçı Adı: Simeon Savvidis

Yapıt Adı: Şeker Ahmed Ali Paşa

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tahta tuval (Panel) üzerine yağlıboya

Boyutları: 26.5 x 19.5 cm

Koleksiyon: Manos Zacharakis'den Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi'ne
bağış, Atina.

Kaynak: Symeon Savvidis. (t.y.). Erişim: 28 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/portrait-of-the-turkish-painter-ali-ahmed.html>

RESİM 11



Sanatçı Adı: Simeon Savvidis

Yapıt Adı: Tef ile Çıplak Kadın Dansçı

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 31 x 23 cm

Koleksiyon: E. Koutlidis Kurum Koleksiyonu.

Kaynak: Symeon Savvidis. (t.y.). Erişim: 28 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/nude-female-dancer-with-tambourine.html>

RESİM 12

Sanatçı Adı: Ioannis Stavrakis

Yapıt Adı: Mahmud Celâleddin Paşa

Tarih: 1892

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 115 x 81.5 cm

Koleksiyon: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu.

Kaynak: Germaner, S. (2013). 14th International Congress of Turkish Art. F. Hitzel (Ed.). *Les Peintres et Les Pachas* (s. 346). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

RESİM 13



Sanatçı Adı: Dimitrios Trifidis

Yapıt Adı: Şeyh ve cariyesi

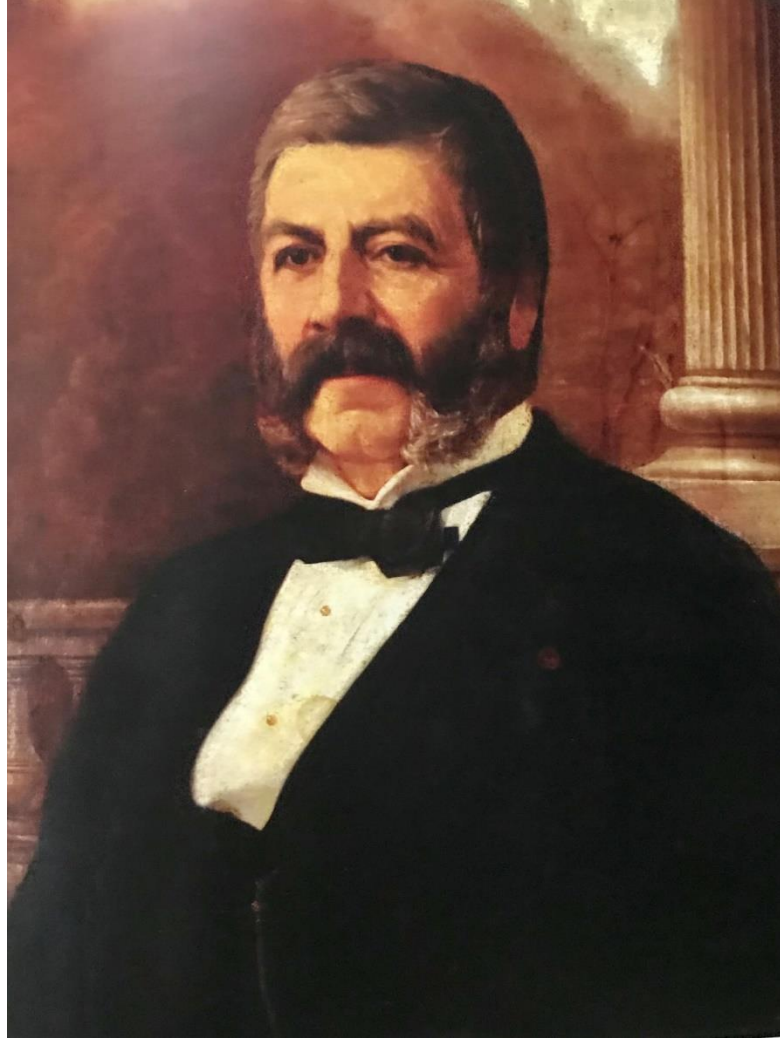
Tarih: 19. yüzyılın sonu-20. yüzyılın başı

Malzeme/Teknik: Kontralit üzerine yağlıboya

Boyutları: 44 x 37 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 322).

RESİM 14

Sanatçı Adı: Yannis Vakalopoulos

Yapıt Adı: Stefanos Pavlis'in Portresi

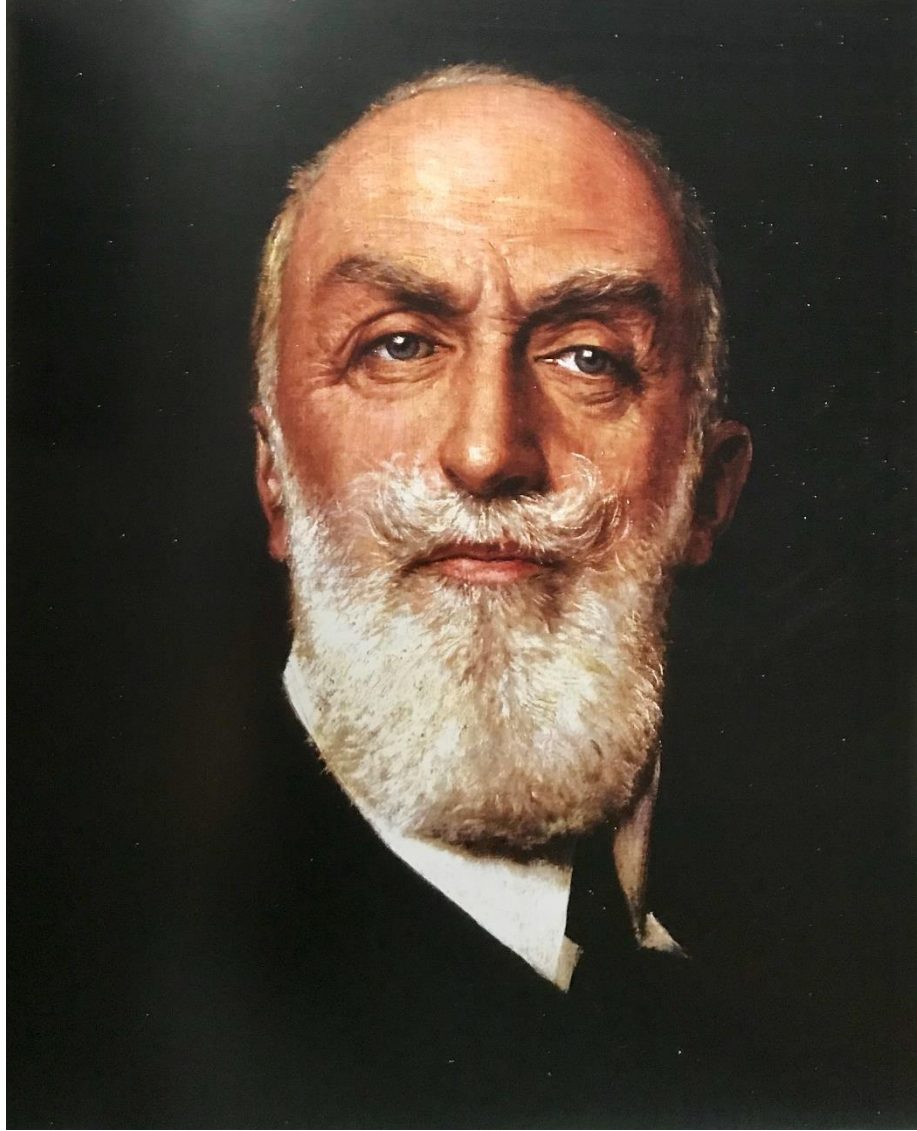
Tarih: 19. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 98 x 79 cm

Koleksiyon: Kadıköy Ayia Efimia Kilisesi

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 337).

RESİM 15

Sanatçı Adı: Spiridon

Yapıt Adı: Halife Abdülmecid'in Portresi

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 42.5 x 34 cm

Koleksiyon: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 301).

RESİM 16

Sanatçı Adı: Ioannis Yannaros

Yapıt Adı: Kadın Portresi

Tarih: 1898

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 119 x 85 cm

Koleksiyon: Ani Pertan Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 352).

RESİM 17

Sanatçı Adı: Thalia Flora Karavia

Yapıt Adı: İstanbul

Tarih: 1905

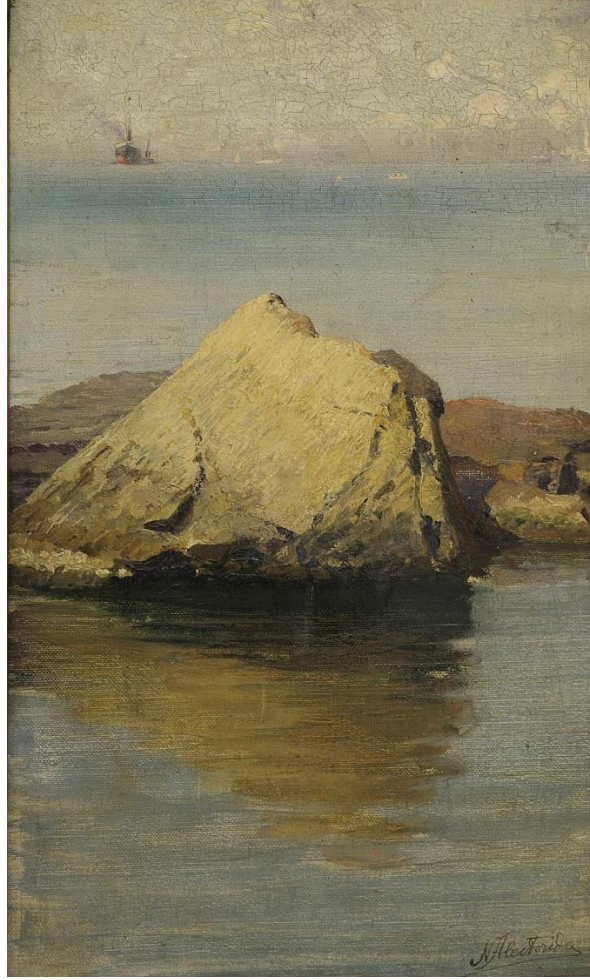
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 44 x 65 cm

Koleksiyon: Antanios Benakis'den Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi'ne, Atina.

Kaynak: Thaleia Flora Karavia. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painting/around-1900/impressionistic-remnants/constantinople-1862.html>

RESİM 18

Sanatçı Adı: Nikolaos Alektoridis (Alektoridis)

Yapıt Adı: İstanbul arka planında olan denizdeki kaya

Tarih: 19. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 40 x 24 cm

Koleksiyon: E. Koutlidis Kurum Koleksiyonu.

Kaynak: Nikolaos Alektoridis. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/rock-in-the-sea-with-constantinople-in-the-background.html>

RESİM 19

Sanatçı Adı: Markos Zavitzianos

Yapıt Adı: Bulutlar

Tarih: 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 40 x 48 cm

Koleksiyon: Ulusal Galerî - Alexandros Soutzos Müzesi, Atina.

Kaynak: Markos Zavitsianos. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/clouds.html>

RESİM 20



Sanatçı Adı: E. Armenopulos

Yapıt Adı: Silah Kuşanmış Bir Türk kadını

Tarih: ?

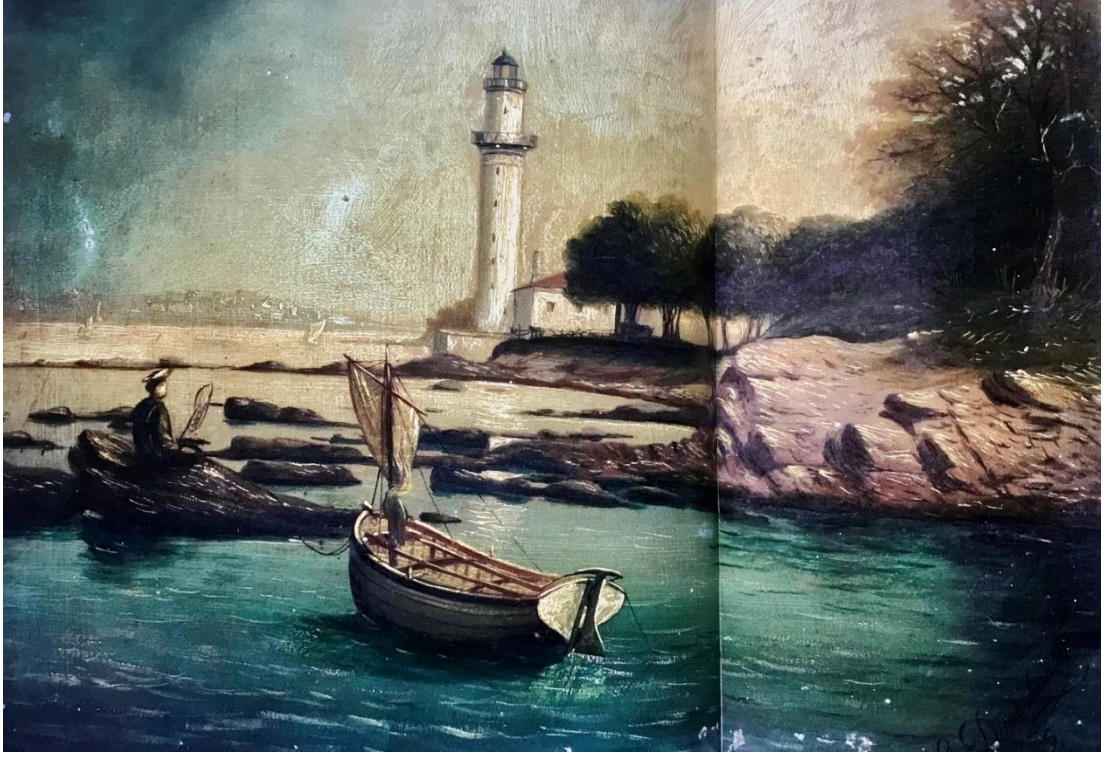
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 208 x 120 cm

Koleksiyon: Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 58).

RESİM 21



Sanatçı Adı: Konstantinos Dimarhopulos

Yapıt Adı: Fenerbahçe

Tarih: 20. yüzyıl başı

Malzeme/Teknik: Teneke üzerine yağlıboya.

Boyutları: 36 x 50 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 86-87).

RESİM 22



Sanatçı Adı: Dimitrios (Mimis) Andoniadis

Yapıt Adı: Tenekeci

Tarih: 1930

Malzeme/Teknik: Karışık teknik.

Boyutları: 24.5 x 22 cm

Koleksiyon: Vera Bulgurlu Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 38).

RESİM 23

Sanatçı Adı: Dimitrios (Mimis) Andoniadis

Yapıt Adı: Hisar

Tarih: 20. yüzyılın ilk yarısı

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine suluboya.

Boyutları: 22 x 28 cm

Koleksiyon: Ani Pertan Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 37).

RESİM 24

Sanatçı Adı: Tatiana Grigoriadu

Yapıt Adı: İris Usulcuoğlu Portresi

Tarih: 1935

Malzeme/Teknik: Karışık teknik.

Boyutları: Çapı 44 cm

Koleksiyon: İvi Dermancı Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbulu Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 124).

RESİM 25

Sanatçı Adı: Diamantis Diamantopoulos

Yapıt Adı: Oda İçerisinde

Tarih: 1937

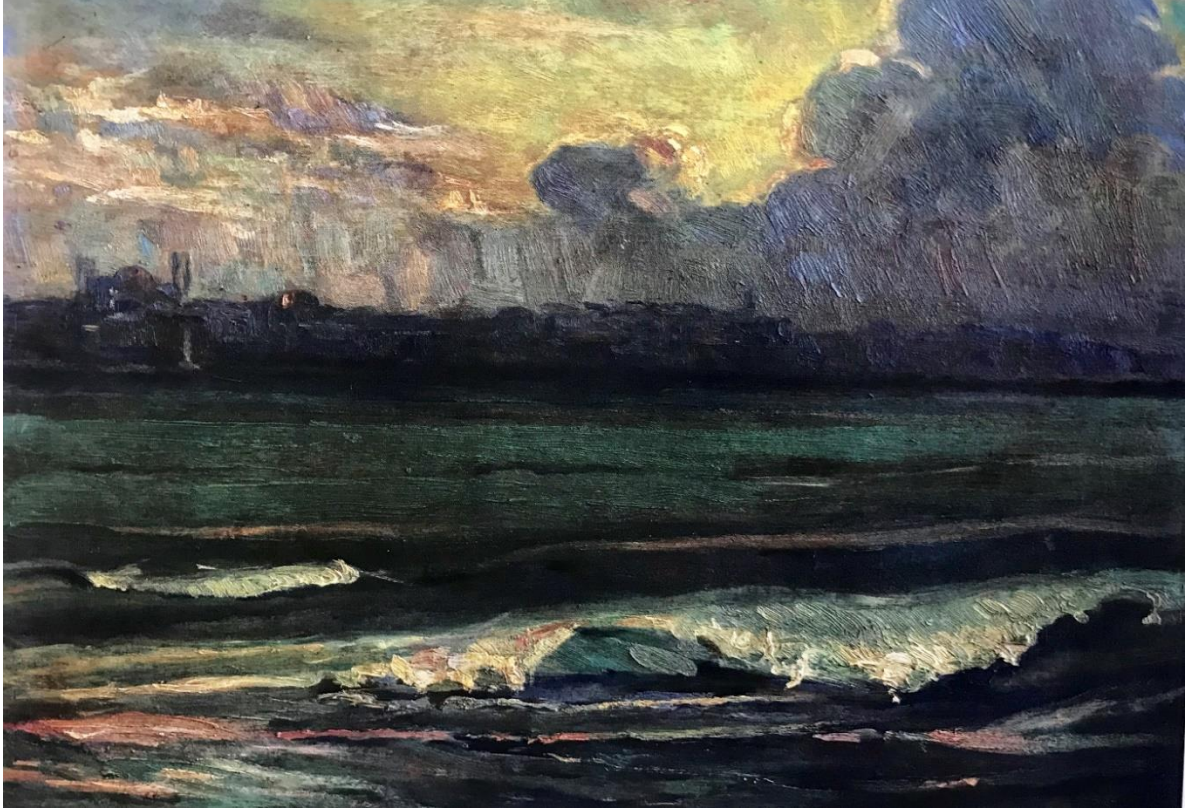
Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine tempera

Boyutları: 24 x 33,5 cm

Koleksiyon: Karolos ve Lili Arliotis'den Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi'ne
bağış, Atina.

Kaynak: Diamantis Diamantopoulos. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/painting-permanent-exhibition/painting/the-period-between-two-wars/the-generation-of-the-30-s-tradition-and-modernism/in-the-chamber.html>

RESİM 26

Sanatçı Adı: Harilaos (Haris) Ksantopoulos

Yapıt Adı: Sarayburnu

Tarih: 20. yüzyıl

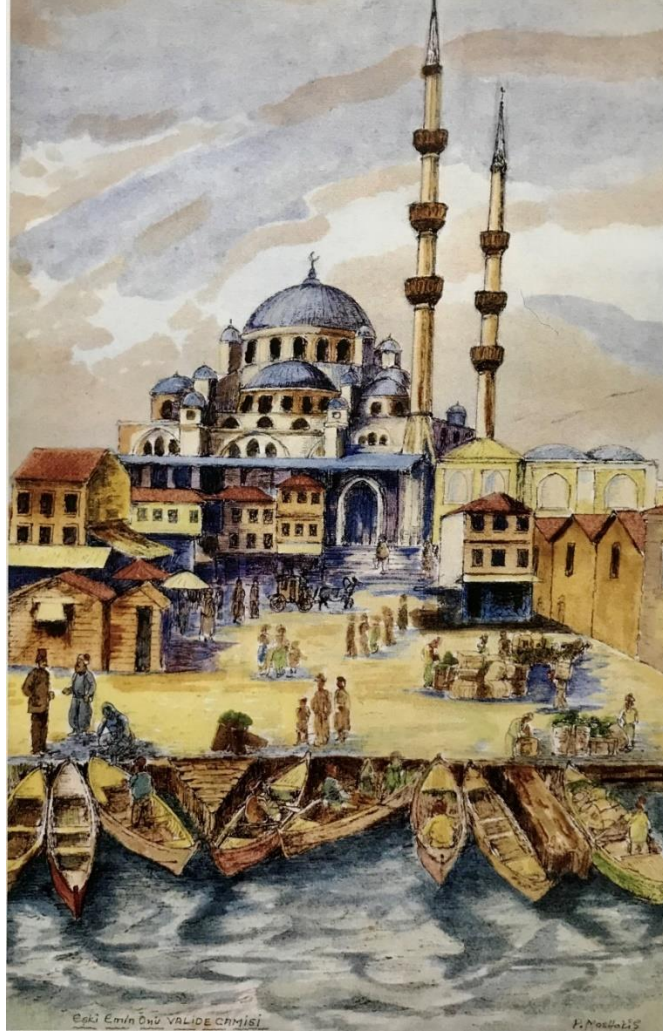
Malzeme/Teknik: Ahşap üzerine yağlıboya.

Boyutları: 32.5 x 42.5 cm

Koleksiyon: Kadıköy Rum Metropolithanesi.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 174).

RESİM 27



Sanatçı Adı: Pavlos Moshakis

Yapıt Adı: Yeni Cami

Tarih: 1950'li yıllar

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 48 x 34 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 210).

RESİM 28

Sanatçı Adı: Nikos Paleopulos

Yapıt Adı: Semadirek'in Eski Bademli'den Görünüşü

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 223).

RESİM 29

Sanatçı Adı: Yeorgios Papazoglu

Yapıt Adı: Üsküdar

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Duralit üzerine yağlıboya.

Boyutları: 47.5 x 65 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbulu Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 243).

RESİM 30

Sanatçı Adı: Konstantinos Orfanudakis

Yapıt Adı: Kompozisyon

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 218).

RESİM 31

Sanatçı Adı: İvi Stangali

Yapıt Adı: Köylü

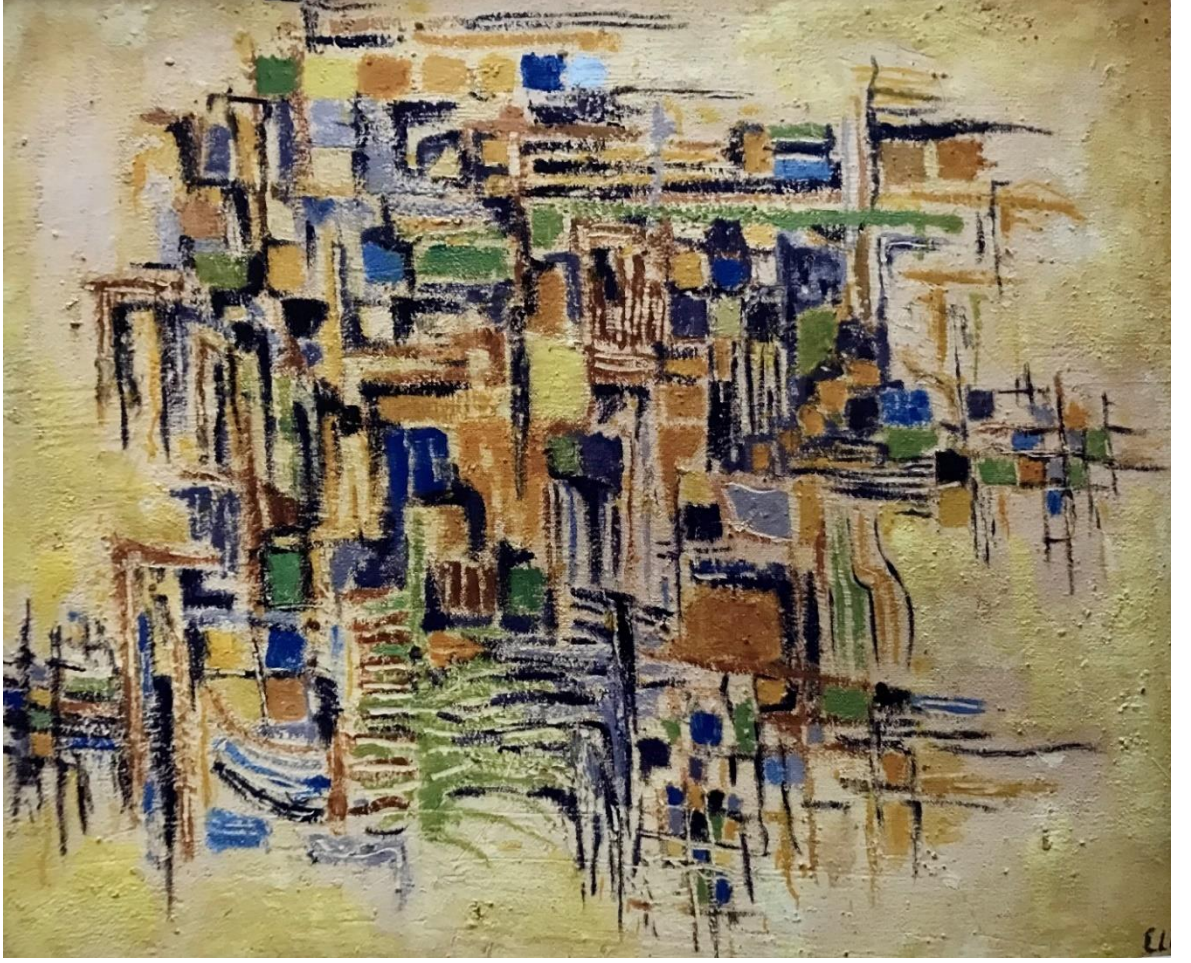
Tarih: 1950'li yıllar

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 304).

RESİM 32

Sanatçı Adı: Eli Yağcıoğlu (ELİ)

Yapıt Adı: Soyut Kompozisyon

Tarih: 1950'li yıllar

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 38 x 46 cm

Koleksiyon: Doktor Vasil Yağcıoğlu Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 346).

RESİM 33



Sanatçı Adı: Giorgios Velissaridis

Yapıt Adı: Bir grup Balıkçı

Tarih: 1950

Malzeme/Teknik: Gravür

Boyutları: 37.2 x 44.1 cm

Koleksiyon: Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi, Atina.

Kaynak: Velissaridis Giorgios. (t.y.). Erişim: 06 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/bunch-of-fishermen.html>

RESİM 34



Sanatçı Adı: Yannis Sofroniadis

Yapıt Adı: Osmanlı çeşmesi

Tarih: 1950'li yıllar

Malzeme/Teknik: Kontrplak üzerine yağlıboya

Boyutları: 45 x 65 cm

Koleksiyon: Kadıköy Rum Metropolithanesi

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 294).

RESİM 35

Sanatçı Adı: Yannis Sofroniadis

Yapıt Adı: Galata Köprüsü

Tarih: 05.03.1951

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: Adalar Metropolitik Yakovos Sofroniadis Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 290-291).

RESİM 36

Sanatçı Adı: Pindaros Platonidis

Yapıt Adı: Soyut çalışma

Tarih: 1956

Malzeme/Teknik: Karton üzerine linol baskı.

Boyutları: 15 x 18 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 252).

RESİM 37



Sanatçı Adı: Victoria Lintridu

Yapıt Adı: Beylerbeyi

Tarih: 1962

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 181).

RESİM 38

Sanatçı Adı: Kostas Plakotaris

Yapıt Adı: Paros manzarası

Tarih: 1962

Malzeme/Teknik: Karton üzerine yağlıboya

Boyutları: 61 x 94 cm

Koleksiyon: Alexandra K. Plakotari'den Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi'ne bağış, Atina.

Kaynak: Kostas Plakotaris. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/view-of-paros.html>

RESİM 39



Sanatçı Adı: Marios Prassinou

Yapıt Adı: Sentez

Tarih: 30.03.1964

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine suluboya.

Boyutları: 63 x 47.5 cm

Koleksiyon: Yunanistan Ulusal Sanat Galerisi Koleksiyonu.

Kaynak: Marios Prassinou. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<https://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/composition-2-2-9.html>

RESİM 40



Sanatçı Adı: Georgios Vakalo

Yapıt Adı: Serenat

Tarih: 1971

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine guaj

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 332).

RESİM 41

Sanatçı Adı: Georgios Emilios Eden

Yapıt Adı: Mitolojik Kompozisyon

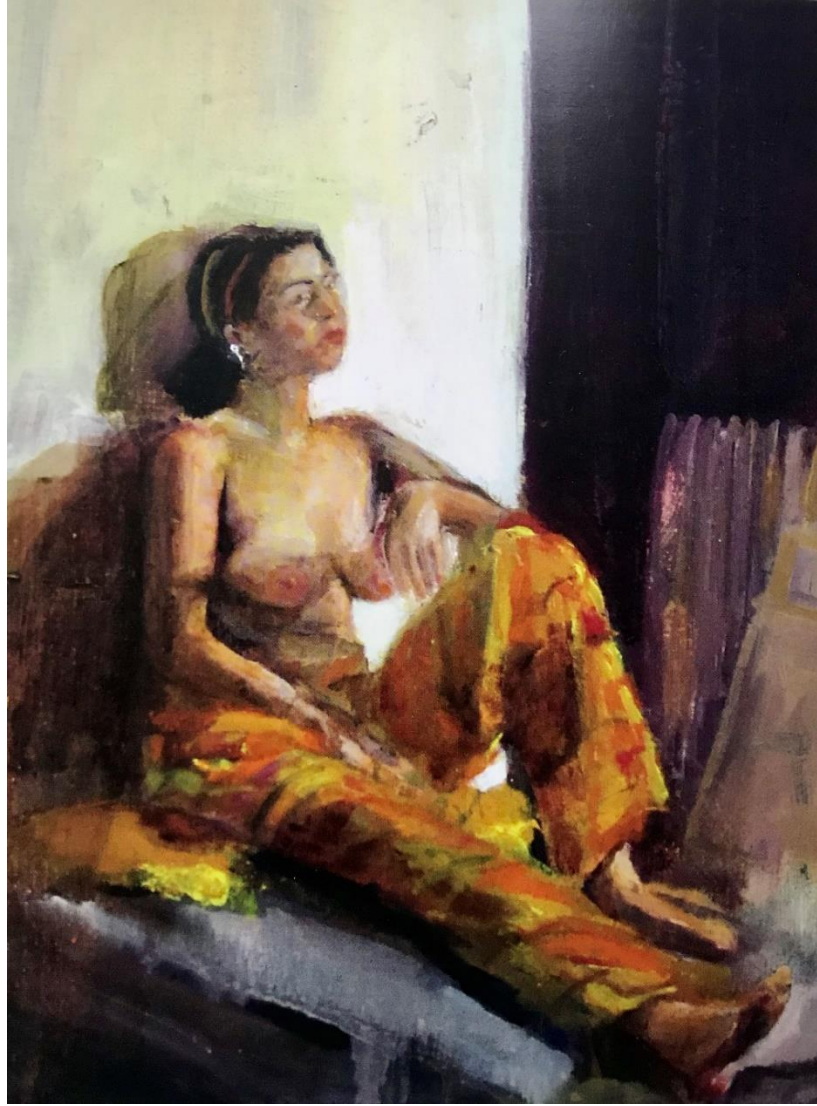
Tarih: 20. yüzyılın ikinci yarısı

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 96).

RESİM 42

Sanatçı Adı: Nelli Gavroğlu

Yapıt Adı: Yalnız Kadın

Tarih: 20. yüzyılın ikinci yarısı

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 116).

RESİM 43

Sanatçı Adı: Manolis Emanuilidis

Yapıt Adı: Anne ve Çocuk

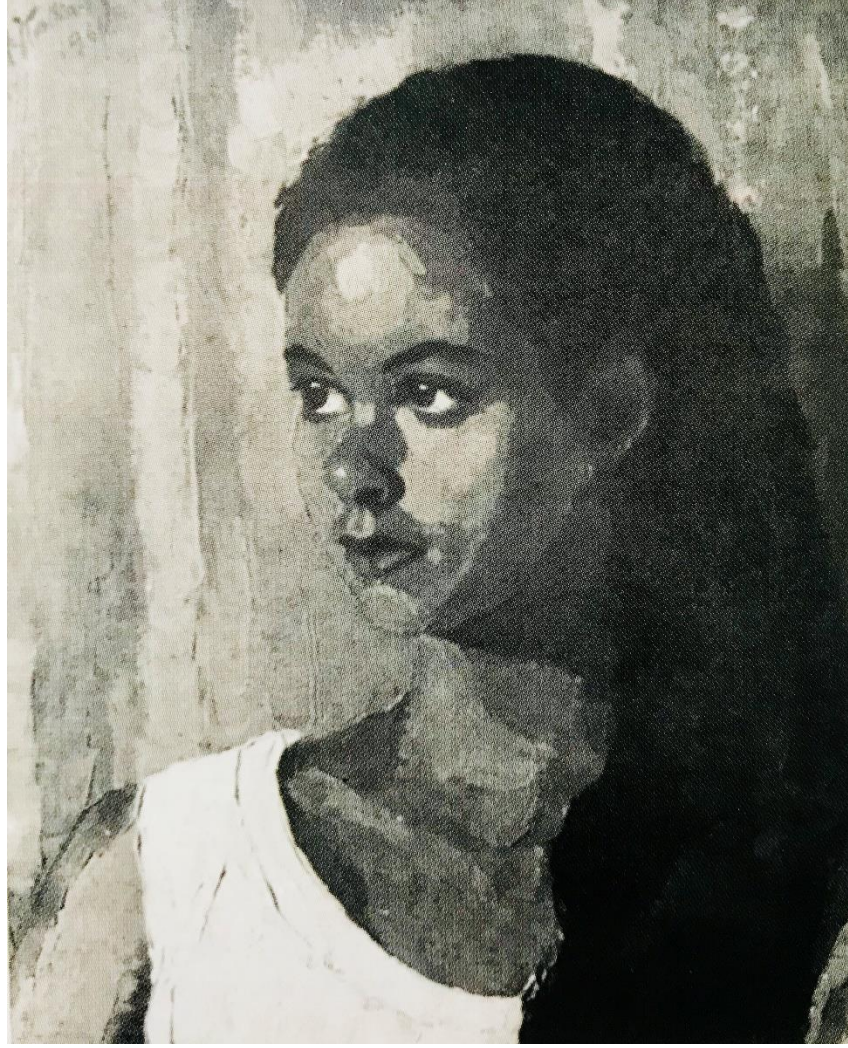
Tarih: 20. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Gravür

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 101).

RESİM 44

Sanatçı Adı: Anna Kalia-Vitali

Yapıt Adı: Genç kız portresi

Tarih: 20. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 149).

RESİM 45



Sanatçı Adı: Konstantinos Maleas

Yapıt Adı: Olimpia'dan manzara

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Karton üzerine yağlıboya.

Boyutları: 41 x 46 cm

Koleksiyon: Yunanistan Ulusal Sanat Galerisi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbulu Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 189).

RESİM 46

Sanatçı Adı: Eleni Potessaru

Yapıt Adı: Nü

Tarih: 20. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 39 x 35 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 259).

RESİM 47

Sanatçı Adı: D. Andreadis

Yapıt Adı: Karpuzlu Natürmort

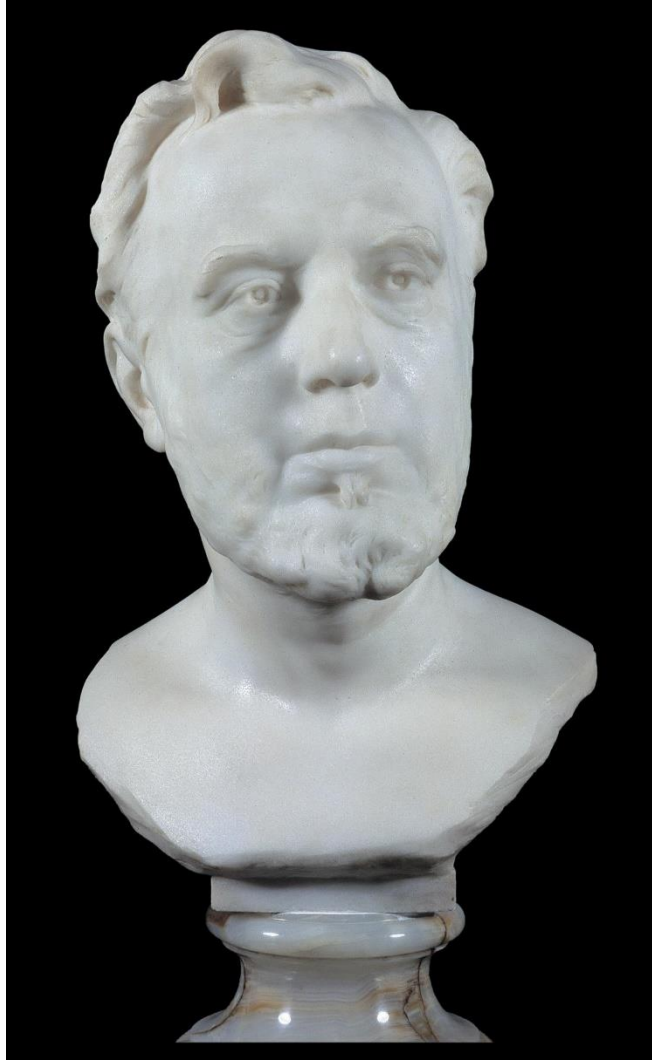
Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Kontralit üzerine yağlıboya.

Boyutları: 65 x 95.5 cm

Koleksiyon: Arsen Yarman Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 47).

RESİM 48

Sanatçı Adı: Lazaros Sochos

Yapıt Adı: Dimitrios Vikelas'ın Büstü

Tarih: 1892

Malzeme/Teknik: Mermer

Boyutları: 43,5 x 27 x 25 cm

Koleksiyon: Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi, Atina.

Kaynak: Lazaros Sochos. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/dimitrios-vikelas.html>

RESİM 49

Sanatçı Adı: Konstantinos Konstantinidis

Yapıt Adı: Sahil

Tarih: 1900

Malzeme/Teknik: Mermer

Boyutları: 40 x 208 x 78 cm

Koleksiyon: Electra K. Konstantinidou'dan Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos

Müzesi'ne bağış, Atina.

Kaynak: Konstantinos Konstantinidis. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/coast.html>

RESİM 50

Sanatçı Adı: Athanase (Thanassis) Apartis

Yapıt Adı: Marie-Therese Aparti

Tarih: 1949

Malzeme/Teknik: Bronz

Boyutları: 35 x 21 x 24 cm

Koleksiyon: Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi, Atina.

Kaynak: Daşçı, S. (Ekim 2011). 19. Yüzyılda İzmir’de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Sanatçılar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme. *Sanat Tarihi Dergisi*, XX(2), 40.

RESİM 51

Sanatçı Adı: Yannis Pappas

Yapıt Adı: Dinlenen figür

Tarih: 1959

Malzeme/Teknik: Bronz

Boyutları: 91 x 113 x 56 cm

Koleksiyon: Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi, Atina.

Kaynak: Yannis Pappas. (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/resting-figure.html>

RESİM 52

Sanatçı Adı: Frosso Efthymiadi-Menegaki

Yapıt Adı: Gece kuşu

Tarih: 1961

Malzeme/Teknik: Dövülmüş pirinç

Boyutları: 28 x 86 x 22 cm

Koleksiyon: Ulusal Galeri - Alexandros Soutzos Müzesi, Atina.

Kaynak: Frosso Efthymiadi-Menegaki. (t.y.). Erişim: 23 Kasım 2017,

[http://www.nationalgallery.gr/en/all-](http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/nightbird.html)

[collections/collection/collections/nightbird.html](http://www.nationalgallery.gr/en/all-collections/collection/collections/nightbird.html)

RESİM 53



Sanatçı Adı: Vasilaki Kargopulo

Yapıt Adı: Sanâyi-i Nefîse Mektebi Açılış Hatırası

Tarih: 1883

Malzeme/Teknik: Fotoğraf

Boyutları: -

Koleksiyon: -

Kaynak: Öztuncay, B. (2000). *Vasilaki Kargopulo: Hazret-i Padişahı'nın Serfotoğrafi*.

İstanbul: Birleşik Oksijen Sanayi A.Ş. (s. 67).

RESİM 54

Sanatçı Adı: Aşil Samancı

Yapıt Adı: -

Tarih: 1900 ykl.

Malzeme/Teknik: Fotoğraf

Boyutları: -

Koleksiyon: Ömer M. Koç Koleksiyonu.

Kaynak: Aşil Samancı. (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2017,

<https://cameraottomana.ku.edu.tr/gallery/detail/id/7>

RESİM 55



Sanatçı Adı: Aşil Samancı

Yapıt Adı: Apollon Stüdyosu Afişi

Tarih: 20. yüzyıl başı

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine karakalem

Boyutları: -

Koleksiyon: Coşkun Sakarya Koleksiyonu.

Kaynak: Aşil Samancı. (19 Ocak 2015). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://www.kolektomani.com/apollon-studyosunda-sanat-ve-fotograf/>

RESİM 56



Sanatçı Adı: Ion

Yapıt Adı: Yaramaz çocuk: Bakalım bakan düşecek mi?

(Fotoğraftaki İkinci Meşrutiyet'in mimarı Mehmed 'Küçük' Said Paşa)

Tarih: 20. yüzyılın başı.

Malzeme/Teknik: Karikatür

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbul'da Rum Ressamları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 147).

RESİM 57



Sanatçı Adı: Kosmas Teodoridis (Kozma Togo)

Yapıt Adı: Yahya Kemal Beyatlı

Tarih: 1948-49

Malzeme/Teknik: Karikatür

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Saris, M. (2010). *İstanbulu Rum Ressamlar*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
(s. 317).

2. Ermeni Sanatçılar

RESİM 58



Sanatçı Adı: Rafael Manas

Yapıt Adı: Sultan III. Mustafa

Tarih: 1757-89

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine yağlıboya

Boyutları: 57 x 42 cm

Koleksiyon: İstanbul Topkapı Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 109).

RESİM 59

Sanatçı Adı: Rafael Manas

Yapıt Adı: Hamamda anne kız

Tarih: 18. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine yağlıboya.

Boyutları: ?

Koleksiyon: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 107).

RESİM 60

Sanatçı Adı: Rupen Manas

Yapıt Adı: Sultan Abdülmecid

Tarih: 1850

Malzeme/Teknik: ?

Boyutları: ?

Koleksiyon: İsveç Drottningholm Sarayı Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 111).

RESİM 61

Sanatçı Adı: Sebuğ Manas

Yapıt Adı: Sultan Abdülmecid

Tarih: 1851

Malzeme/Teknik: Fildişi üzerine yağlıboya

Boyutları: 5 x 4 cm

Koleksiyon: Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Renda, G. (2000). *Tasvir-i Hümayun 1800-1902 Portrenin Son Yüzyılı*. S.

Kangal (Ed.). *Padişahın Portresi Tesâvir-i Ali Osman* (511). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

RESİM 62

Sanatçı Adı: Viçen Abdullah

Yapıt Adı: Sultan Abdülaziz

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Fildişi üzerine karışık teknik

Boyutları: 7.5 x 6 cm

Koleksiyon: Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Renda, G. (2000). *Tasvir-i Hümayun 1800-1902 Portrenin Son Yüzyılı*. S.

Kangal (Ed.). *Padişahın Portresi Tesâvir-i Ali Osman (525)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

RESİM 63

Sanatçı Adı: Boğos Tatikian

Yapıt Adı: Mısırlı Türk Bir Erkek

Tarih: 19. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Litografi

Boyutları: 27 x 20.1 cm

Koleksiyon: Lit. B. Tatikian Smyrne, Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Kütüphane Koleksiyonu.

Kaynak: Daşçı, S. (Ocak 2013). İzmirli Ressam Boğos Tatikyan ve A.B.D. Ulusal Kütüphanesi'ne Hediye Olarak Hazırlanan Gravür Albümü. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(1), 556.

RESİM 64



Sanatçı Adı: Hovhannes Umed Beyzad

Yapıt Adı: Preveze Deniz Muharebesi

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 125 x 200 cm

Koleksiyon: İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 113).

RESİM 65

Sanatçı Adı: Akgülyan

Yapıt Adı: Garabet Amira Balyan

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine karakalem

Boyutları: 46 x 30 cm

Koleksiyon: Beşiktaş Surp Astvadzadzin Kilisesi Koleksiyonu.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 911).

RESİM 66

Sanatçı Adı: Edgar Chahine (Şahin)

Yapıt Adı: Portre

Tarih: 19. yüzyılın ikinci yarısı

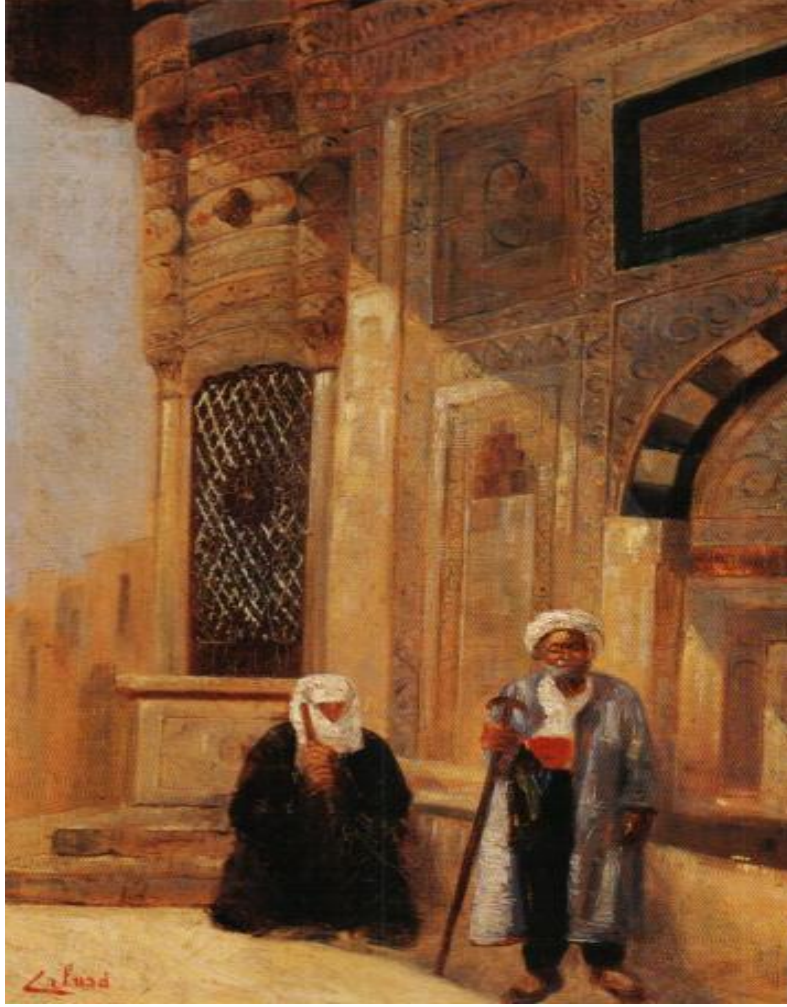
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 43.5 x 25.5 cm

Koleksiyon: Dikran Masis Koleksiyonu.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 277).

RESİM 67



Sanatçı Adı: Calousd Karl Çilingiryan

Yapıt Adı: Çeşme

Tarih: 19. yüzyılın ikinci yarısı

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 43.5 x 25.5 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 306).

RESİM 68

Sanatçı Adı: Krikor Köçeoğlu

Yapıt Adı: Külliyyat-ı Kâzım Paşa

Tarih: 1883

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine çini mürekkebi.

Boyutları: 18 x 51 cm

Koleksiyon: Garo Kürkman Koleksiyonu.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 532).

RESİM 69



Sanatçı Adı: Telemak Ekserciyan

Yapıt Adı: Haremde Sultan

Tarih: 1884

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 51.5 x 73.5 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 124).

RESİM 70

Sanatçı Adı: Arsène Chabanian (Şabanyan)

Yapıt Adı: Normandiyalı Balıkçılar

Tarih: 1898

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 40 x 65 cm

Koleksiyon: Ermenistan Ulusal Galerisi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 52).

RESİM 71

Sanatçı Adı: Rupen Seropyan

Yapıt Adı: Göksu

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 48.5 x 71 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 144).

RESİM 72

Sanatçı Adı: Viçen Arslanyan

Yapıt Adı: Cami Kapısı

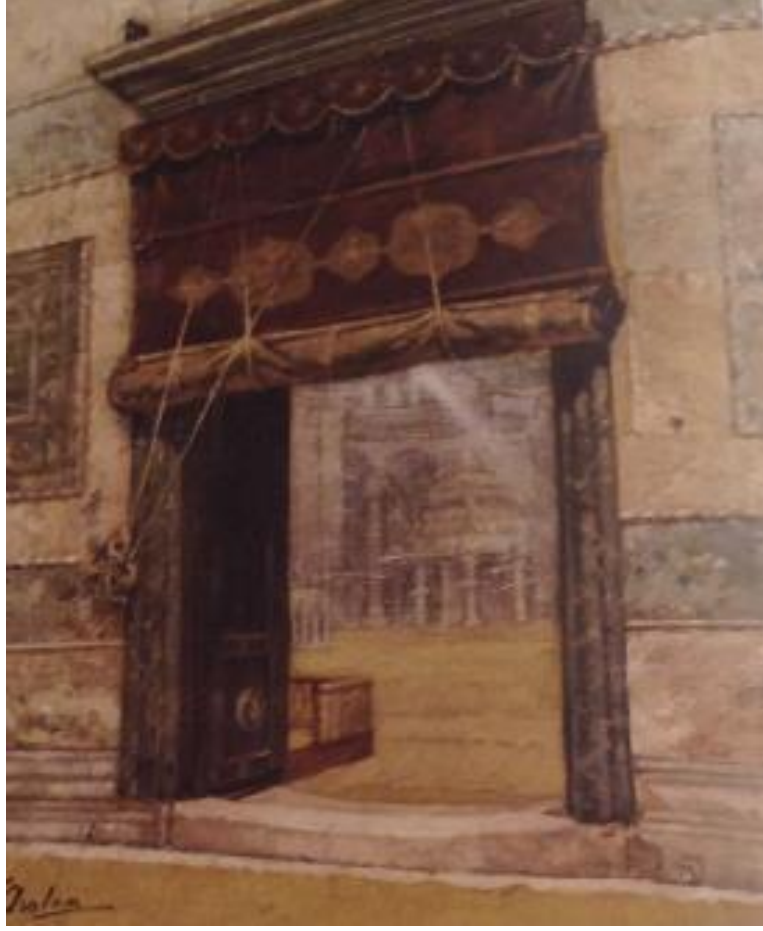
Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Karton üzerine suluboya

Boyutları: 40 x 30.5 cm

Koleksiyon: Raffi Portakal Özel Koleksiyonlar Müzayedesi.

Kaynak: Viçen Arslanyan (13 Aralık 2009). Erişim: 06 Mayıs 2017,
<http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=23&ArtId=1034>

RESİM 73

Sanatçı Adı: Viçen Arslanyan

Yapıt Adı: Ayasofya

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 45.5 x 36.5 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Germaner, Z., Güvenli, G., Artun, D., Sinanlar, S. ve Şerifoğlu, Ö. F. (2009).

Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları (s. 208).

RESİM 74

Sanatçı Adı: Sarkis Diranian (Diranyan)

Yapıt Adı: Harem Banyosu

Tarih: 19. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Sarkis Diranian (06 Şubat 2013). Erişim: 06 Mayıs 2017,
<https://conchigliadivenere.wordpress.com/2013/02/06/sarkis-diranian-1854-1918-turkish-born-armenian/>

RESİM 75

Sanatçı Adı: Mıgırdiç Givanian (Civanyan)

Yapıt Adı: Bursa'da köprü

Tarih: 19. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 38 x 46 cm

Koleksiyon: Arkas Holding Arşivi.

Kaynak: Arkas Sanat Yöneticisi Betül Aksoy'dan alınmıştır (25 Ekim 2016).

RESİM 76

Sanatçı Adı: Mıgırdiç Givanyan (Civanyan)

Yapıt Adı: Fenerbahçe

Tarih: 19. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 57 x 77 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 422).

RESİM 77



Sanatçı Adı: Garabed Charles Atamian (Atamyan)

Yapıt Adı: Sultan II. Mahmud

Tarih: 1894

Malzeme/Teknik: Porselen tabak

Boyutları: Çapı 23.5 cm.

Koleksiyon: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, 34/418.

Kaynak: Renda, G. (2000). *Tasvir-i Hümayun 1800-1902 Portrenin Son Yüzyılı*. S.

Kangal (Ed.). *Padişahın Portresi Tesâvir-i Ali Osman (542)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

RESİM 78

Sanatçı Adı: Bedros Sırabyan

Yapıt Adı: Avcılık ve Natürmort

Tarih: 1894?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 71.5 x 106 cm

Koleksiyon: Ermenistan Ulusal Galeri Koleksiyonu, Erivan.

Kaynak: Bedros Sırabyan. (t.y.). Erişim: 24 Kasım 2017,

<http://www.gallery.am/hy/database/item/33/>

RESİM 79

Sanatçı Adı: Yervant Demirdjian (Demirciyan)

Yapıt Adı: Adriné Carayosman-Beylerian

Tarih: 1900

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 53 x 39.5 cm

Koleksiyon: Elsy Beylerian'den AGBU (The Armenian General Benevolent Union)

Koleksiyonuna bağış, Kahire.

Kaynak: Keshishian, H. (2009). A Group Exhibition of Armeno-Egyptian Artists In Memory of Birth Centenary of Painter Puzant Godjamanian 1909-1993, Exhibition of Armeno-Egyptian Artist At El-Hanager Art Center, Cairo: Nubar Printing House (s. 11).

RESİM 80



Sanatçı Adı: Garabet Yazmacıyan

Yapıt Adı: Mesire Yeri Küçüksu

Tarih: 1904

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Garabet Yazmacıyan (28 Ocak 2015). Erişim: 06 Mayıs 2017,
<http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-y/yazmaciyan-garabet/garabet-yazmaciyan-mesire-yeri-kucuksu-9925/>

RESİM 81

Sanatçı Adı: David Çiracıyan

Yapıt Adı: Kız Kulesi

Tarih: 1904

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 60 x 81 cm

Koleksiyon: A.S. Şirket Koleksiyonu.

Kaynak: David Çiracıyan (t.y.). Erişim: 06 Mayıs 2017,

<https://www.artamonline.com/289-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/10807-david-ciraciyan-1839-1907-kizkulesi>

RESİM 82



Sanatçı Adı: David Çıracıyan

Yapıt Adı: Anadolu Hisarı sırtlarında kır gezintisi

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 42 x 60 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 141).

RESİM 83

Sanatçı Adı: Aram Bakkalyan

Yapıt Adı: Peyzaj

Tarih: 1905

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 33 x 46 cm

Koleksiyon: Metin Kaşo Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 91).

RESİM 84

Sanatçı Adı: Simon Agopyan

Yapıt Adı: Sultan V. Mehmed Reşad

Tarih: 1909

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 210 x 109 cm.

Koleksiyon: Askerî Envanter No. 539.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 119).

RESİM 85

Sanatçı Adı: Kuyr Mariam Köseyan

Yapıt Adı: Sultanahmet Meydanı

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 32.5 x 46 cm

Koleksiyon: Dikran Masis Koleksiyonu.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 537).

RESİM 86

Sanatçı Adı: Boğos Tarkulyan

Yapıt Adı: Sultan V. Murad'ın oğlu Mehmed Selahaddin Efendi'nin portresi

Tarih: 1915

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 791).

RESİM 87

Sanatçı Adı: Antranik Allahverdi

Yapıt Adı: Sultan II. Abdülhamid

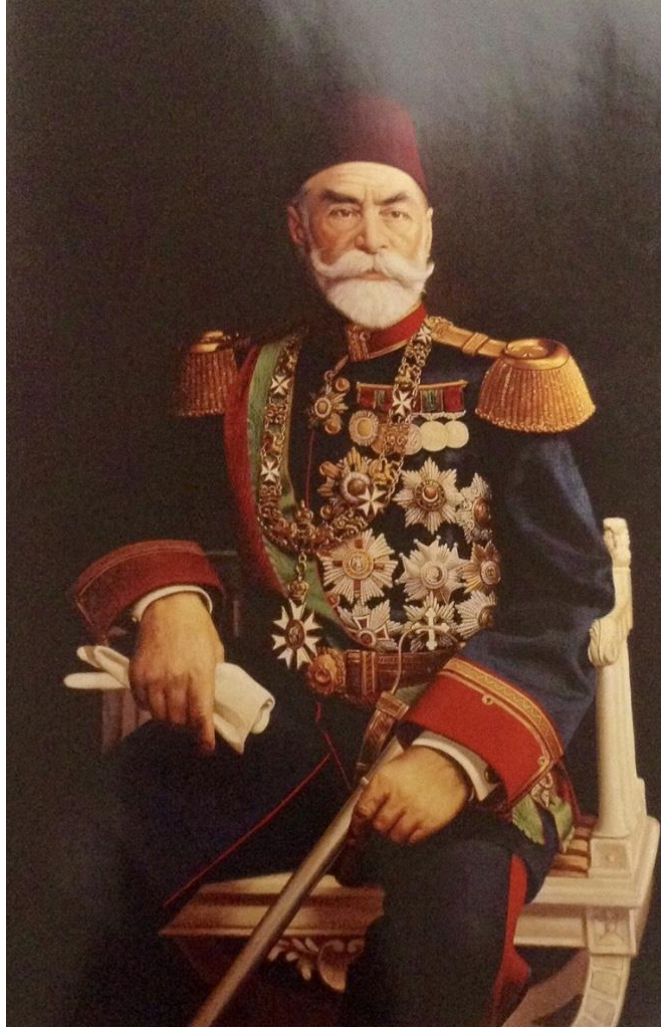
Tarih: 1918

Malzeme/Teknik: Fildişi üzerine karışık teknik.

Boyutları: 8.7 x 7.3 cm

Koleksiyon: Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Necipoğlu, G., Raby, J., Bağcı, S., Renda, G. ve diğerleri. (2000). *Padişahın Portresi Tesavir-i Al-i Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (s. 536).

RESİM 88

Sanatçı Adı: Ohannes Onnik Kürkciyan

Yapıt Adı: Müşir Gazi Ahmet Muhtar (1839-1918) portresi

Tarih: 20. yüzyılın başı.

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 129 x 88 cm

Koleksiyon: Askerî Envanter No: 332

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 549).

RESİM 89

Sanatçı Adı: Zareh Moskofian

Yapıt Adı: Peyzaj

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine kuruboya

Boyutları: 26 x 36 cm

Koleksiyon: Haluk Perk Koleksiyonu.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 647).

RESİM 90

Sanatçı Adı: Norman Frenkian

Yapıt Adı: Marmara Boğazı ve İstanbul

Tarih: 20. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 60 x 158 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 386).

RESİM 91

Sanatçı Adı: Baruyr Bardizbanyan

Yapıt Adı: Türkiye'de Bir Cami

Tarih: 20. yüzyılın başı

Malzeme/Teknik: Karton üzerine yağlıboya

Boyutları: 34.5 x 46 cm

Koleksiyon: Kredian Koleksiyonu, Kahire.

Kaynak: Keshishian, H. (2009). A Group Exhibition of Armeno-Egyptian Artists In Memory of Birth Centenary of Painter Puzant Godjamanian 1909-1993, Exhibition of Armeno-Egyptian Artist At El-Hanager Art Center. Cairo: Nubar Printing House (s. 14).

RESİM 92

Sanatçı Adı: Puzant Godjermanian (Gocamanyan)

Yapıt Adı: İki Fellah

Tarih: 20. yüzyılın başı

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 33.5 x 61 cm

Koleksiyon: Nubaryan Ermeni Okulu Koleksiyonu, Heliopolis.

Kaynak: Keshishian, H. (2009). A Group Exhibition of Armeno-Egyptian Artists In Memory of Birth Centenary of Painter Puzant Godjermanian 1909-1993, Exhibition of Armeno-Egyptian Artist At El-Hanager Art Center. Cairo: Nubar Printing House (s. 22).

RESİM 93



Sanatçı Adı: Nuri İyem²⁸⁴

Yapıt Adı: Mardin

Tarih: 20. yüzyılının ilk yarısı

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Nuri İyem (t.y.) Erişim: 06 Mayıs 2017, <https://theartstack.com/artist/nuri-iyem/mardin>

²⁸⁴ Resim 92 ile karşılaştırmak için konulmuştur.

RESİM 94

Sanatçı Adı: Arshile Gorky

Yapıt Adı: Anne ve Çocuk

Tarih: 1926-1942

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 152.4 x 127 cm

Koleksiyon: Ailsa Mellon Bruce'dan Ulusal Sanat Galerisi'ne bağış, Washington.

Kaynak: Gorky, Arshile. (t.y.). Erişim: 25 Kasım 2017,

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56935.html>

RESİM 95

Sanatçı Adı: Şuşanig Boshnakian (Boşnakyan)

Yapıt Adı: Natürmort

Tarih: 1929

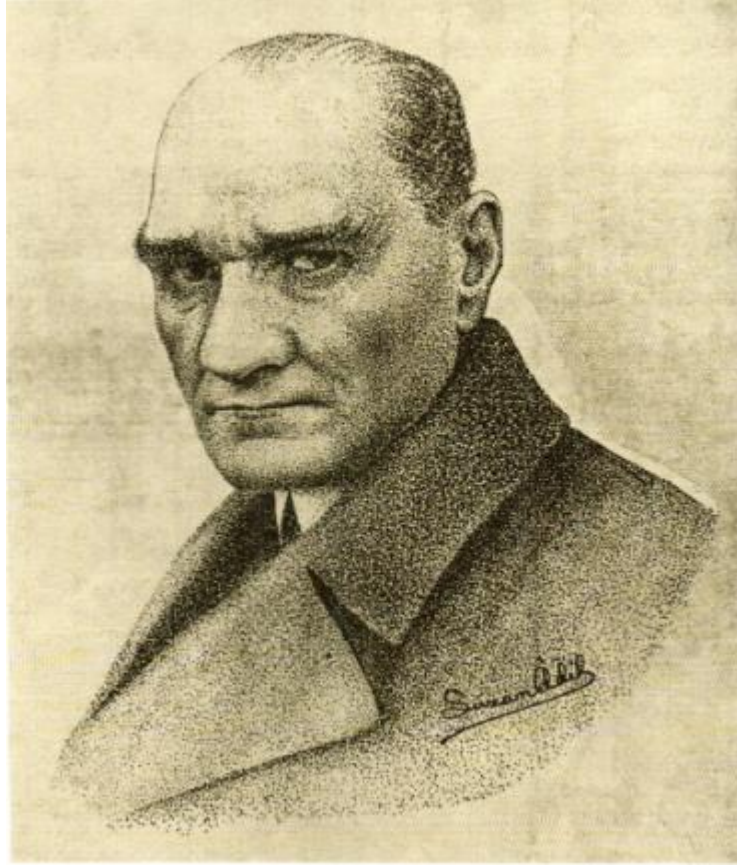
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 33 x 45 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Germaner, Z., Güvenli, G., Artun, D., Sinanlar, S. ve Şerifoğlu, Ö. F. (2009).

Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

RESİM 96

Sanatçı Adı: Suzan Adil

Yapıt Adı: Atatürk Portresi

Tarih: 1938

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine kurşun kalem.

Boyutları: 30 x 21 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 98).

RESİM 97

Sanatçı Adı: Agop Arad

Yapıt Adı: Karpuzcu

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 38 x 46 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Özsezgin, K. (1989). Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi. *İstanbul Çevresi Ressamları* (c. 2, s. 25). İstanbul: Tıglat Basımevi.

RESİM 98

Sanatçı Adı: Harutyun Tirityan (Harry Dirit)

Yapıt Adı: Üç kötü alışkanlık

Tarih: 1946

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 41 x 56 cm

Koleksiyon: Ermenistan Ulusal Galerisi Koleksiyonu.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 96).

RESİM 99

Sanatçı Adı: Vahram Manavian

Yapıt Adı: Natürmort

Tarih: 1949

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine suluboya

Boyutları: 22.5 x 44.5 cm

Koleksiyon: Kredian Koleksiyonu, Kahire.

Kaynak: Keshishian, H. (2009). A Group Exhibition of Armeno-Egyptian Artists In Memory of Birth Centenary of Painter Puzant Godjamenian 1909-1993, Exhibition of Armeno-Egyptian Artist At El-Hanager Art Center. Cairo: Nubar Printing House (s. 12).

RESİM 100

Sanatçı Adı: Seta Hidiş

Yapıt Adı: İsimsiz

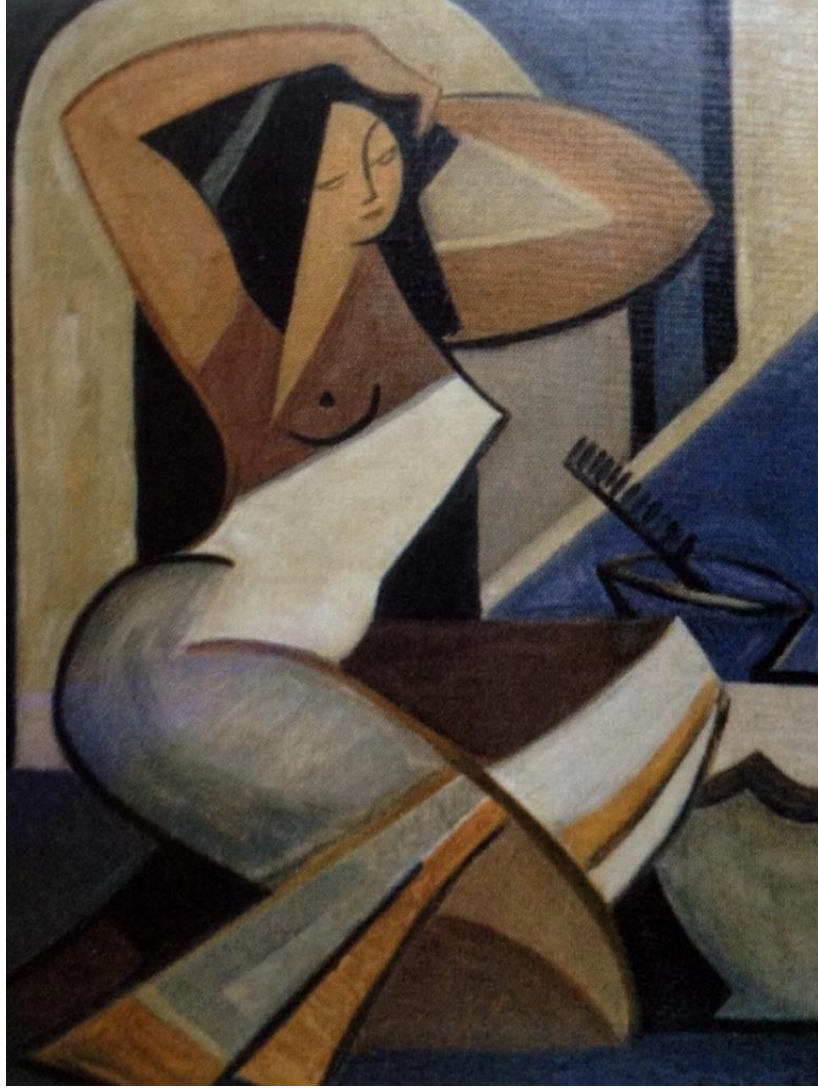
Tarih: 1958

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 41 x 64 cm.

Koleksiyon: Selma Gürel Arıpek Koleksiyonu.

Kaynak: Anonim. (2016). Ressam ve Eğitimci Seta Hidiş. İstanbul: Mas Matbaa Dijital Baskı. (s. 116).

RESİM 101

Sanatçı Adı: Maide Arel

Yapıt Adı: Türk Hamamı

Tarih: 1964

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 72 x 60 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul:

Agos Yayıncılık (s. 248).

RESİM 102

Sanatçı Adı: Jak İhmalyan

Yapıt Adı: Candan Ataöv

Tarih: 20. yüzyıl

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: ?

Koleksiyon: Türkkaya Ataöv Koleksiyonu.

Fotoğraf: Arda Can Özsu (06 Haziran 2016).

RESİM 103

Sanatçı Adı: Jean Carzou (Karnik Zulumyan)

Yapıt Adı: Kadın Profili ve Vazo İçerisinde Çiçek

Tarih: 1970

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 54 x 65 cm

Koleksiyon: Ermenistan Ulusal Galerisi Koleksiyonu.

Kaynak: Jean Carzou (02 Nisan 2014) Erişim: 15 Mayıs 2017,

<https://www.artcurial.com/en/lot-jean-carzou-1907-2000-profil-et-vase-de-fleurs-1970-huile-sur-toile-2480-94>

RESİM 104

Sanatçı Adı: Kristin Saleri

Yapıt Adı: Piyano konçertosu

Tarih: 1989

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Boyutları: 80 x 56 cm

Koleksiyon: Özel Koleksiyon.

Kaynak: Özsezgin, K. (2012). Kristin Saleri: Bir Dönemin Duyumsal Tanığı. T. İhtiyar. (Ed.). *Kristin Saleri* (177). İstanbul: rh+ Yayınları.

RESİM 105

Sanatçı Adı: Yervant Osgan

Yapıt Adı: Dikran Osgan'ın Büstü

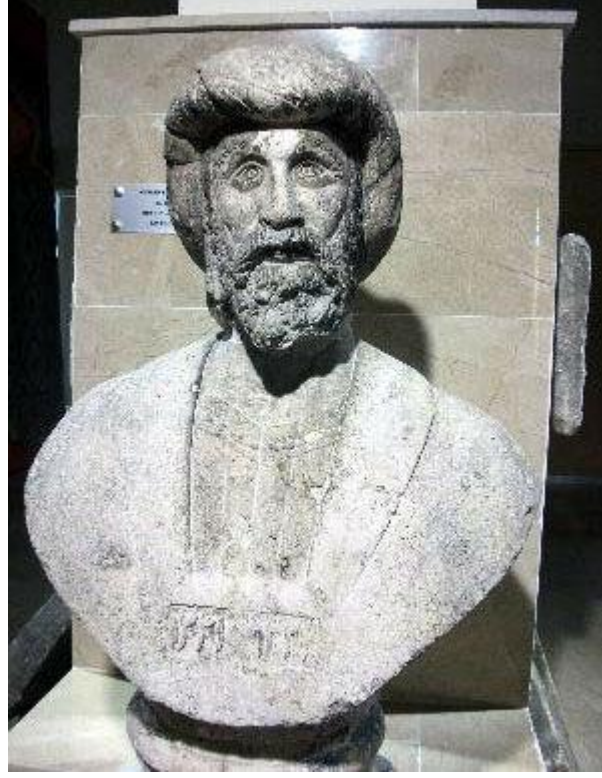
Tarih: 1880

Malzeme/Teknik: Sertleştirilmiş alçı

Boyutları: 27 x 16.2 cm

Koleksiyon: Nahit Kabakçı Koleksiyonu.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 677).

RESİM 106

Sanatçı Adı: ?

Yapıt Adı: I. Osman'ın Büstü

Tarih: 1915-1916

Malzeme/Teknik: Taş

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Osman Gazi Büstü (30.09.2013). Erişim: 22 Aralık 2017,
<http://www.reitix.com/Makaleler/Turkiye-deki-ilk-Heykel/ID=667>

RESİM 107

Sanatçı Adı: Mari Gerekmezian

Yapıt Adı: Bedri Rahmi Eyüboğlu Büstü

Tarih: 1943

Malzeme/Teknik: Alçı

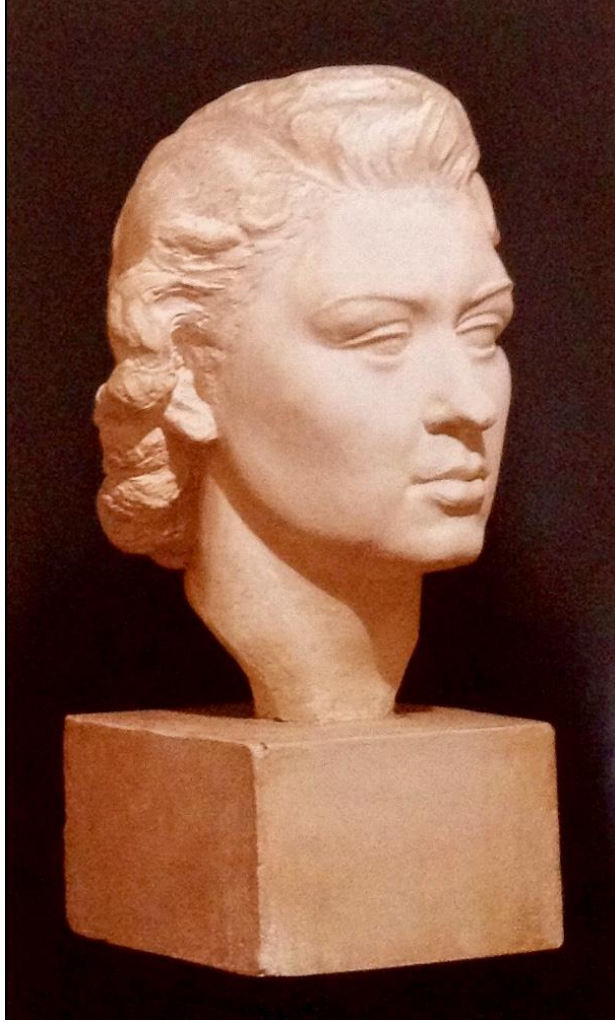
Boyutları: Kaidesiyle birlikte yüksekliği 53 cm.

Koleksiyon: Mehmet Eyüboğlu Koleksiyonu.

Kaynak: Gerekmezian, M. Bedri Rahmi Eyüboğlu: Sevmek Güzel Meslek Retrospektif

Sergisi. Ankara: Cer Modern. (7 Nisan - 20 Ağustos 2017)

Fotoğraf: Arda Can Özsu (27 Temmuz 2017)

RESİM 108

Sanatçı Adı: Mari Kaloyan Ertoran

Yapıt Adı: Milena Tellalyan Koyunoğlu'nun Büstü

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Sert alçı

Boyutları: ?

Koleksiyon: Tellalyan Koleksiyonu.

Kaynak: Kürkman, G. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923 I-II*. İstanbul: Mathusalem Yayınları (s. 508).

RESİM 109

Sanatçı Adı: Boğos Tarkulyan

Yapıt Adı: Üç Genç İnsanın Portreleri

Tarih: 1880

Malzeme/Teknik: Kart üzerine albümin fotoğrafı.

Boyutları: 14.4 x 10.2 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Boghos Tarkulian (t.y.). Erişim: 27 Aralık 2017,

<http://lusadaran.org/collection/image/?image=105&artist=Tarkulian%2C%20Bo%20ghos>

RESİM 110

Sanatçı Adı: Abdullah Biraderler (Frères)

Yapıt Adı: Rumeli Hisarı İskelesi

Tarih: 19. yüzyılın sonu

Malzeme/Teknik: Albümin kâğıt

Boyutları: 24.5 x 19.5 cm

Koleksiyon: Pera Müzesi Fotoğraf Koleksiyonu.

Kaynak: Abdullah Kardeşler (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2017,

<https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Rumelihisari-Iskelesi/88/5>

RESİM 111



Mosquée de Topané

54 M. Iranian

Sanatçı Adı: Mihran İranyan

Yapıt Adı: Nusretiye Camisi ve Müşirlik Dairesi

Tarih: 19. yüzyılın sonu

Malzeme/Teknik: Albümin kâğıt

Boyutları: 24.7 x 18.6 cm

Koleksiyon: Pera Müzesi Fotoğraf Koleksiyonu.

Kaynak: Mihran İranyan (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2017,

<https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Nusretiye-Camisi-ve-Musirlik-Dairesi/78/5>

RESİM 112

Sanatçı Adı: Gülmez Biraderler (Frères)

Yapıt Adı: -

Tarih: 1870-1918 arası.

Malzeme/Teknik: Fotoğraf

Boyutları: -

Koleksiyon: Ömer M. Koç Koleksiyonu.

Kaynak: Gülmez Frères. (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2017,

<https://cameraottomana.ku.edu.tr/gallery/detail/id/7>

RESİM 113



Sanatçı Adı: Dildilian Biraderler (Frères)

Yapıt Adı: Anadolu Koleji

Tarih: 20. yüzyıl başı

Malzeme/Teknik: Fotoğraf

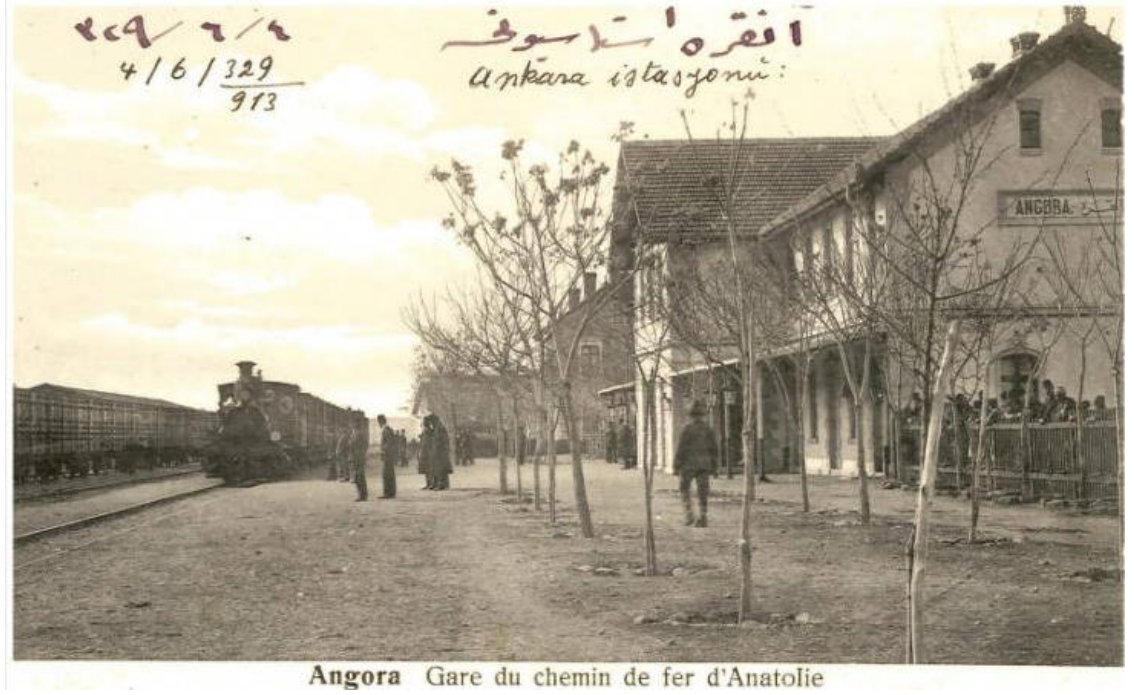
Boyutları: -

Koleksiyon: Armen T. Marsoobian Koleksiyonu.

Kaynak: Dildilian Kardeşler (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2017,

http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=88

RESİM 114



Sanatçı Adı: Moughamian Biraderler (Frères)

Yapıt Adı: Ankara Garı

Tarih: 04.06.1913

Malzeme/Teknik: Siyah beyaz fotokart

Boyutları: 9 x 14 cm

Koleksiyon: Koç Üniversitesi VEKAM Koleksiyonu.

Kaynak: Moughamian Freres (t.y.). Erişim: 27 Kasım 2017,

<http://digitalcollections.library.ku.edu.tr/cdm/singleitem/collection/AEFA/id/604>

/rec/1

RESİM 115



Sanatçı Adı: K. S. Melukian

Yapıt Adı: Horen der Harutyunyan Harput'taki Atölyesi'nde.

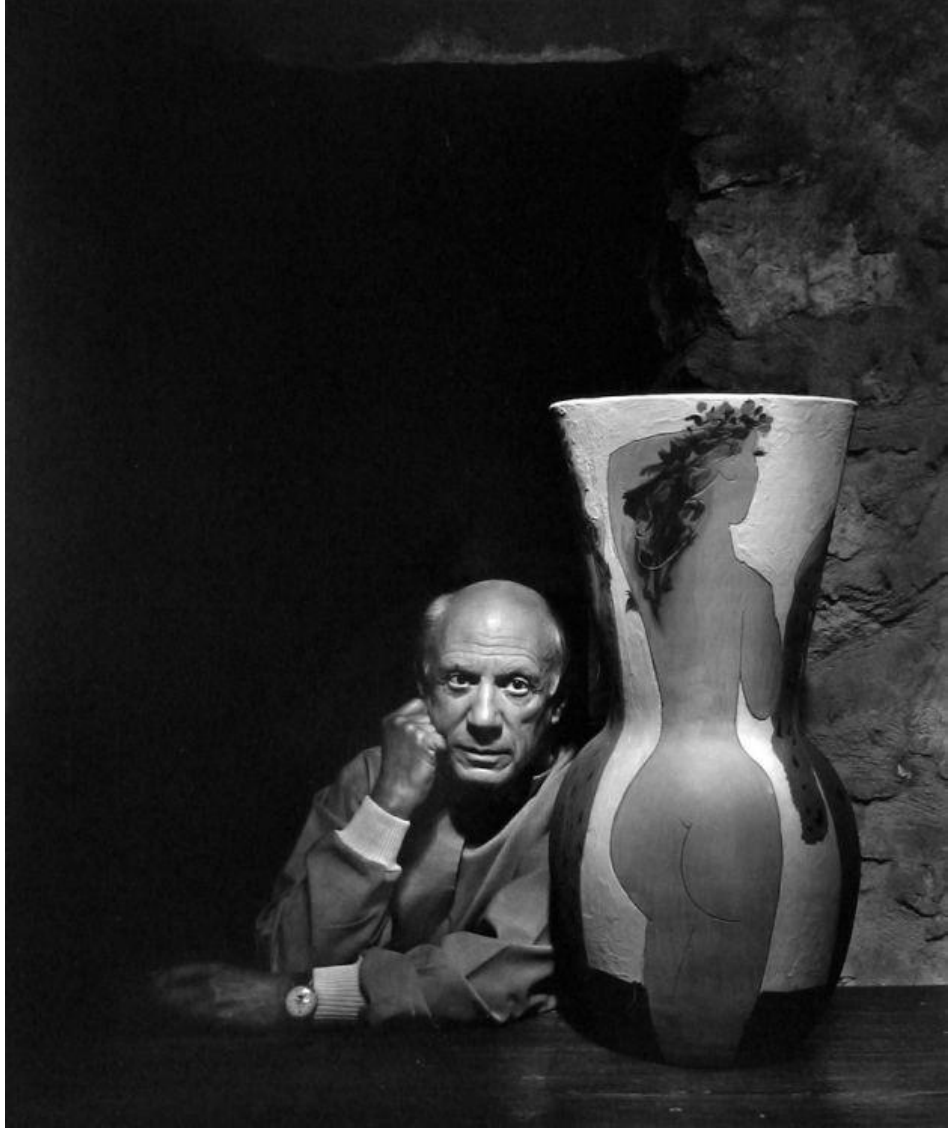
Tarih: 1929

Malzeme/Teknik: Fotoğraf

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık (s. 83).

RESİM 116

Sanatçı Adı: Yousuf Karsh

Yapıt Adı: Pablo Picasso

Tarih: 1954

Malzeme/Teknik: Fotoğraf

Boyutları: -

Koleksiyon: Jill Delaney Arşivi.

Kaynak: Pablo Picasso. (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2017,

<https://karsh.org/overview/#>

RESİM 117

Sanatçı Adı: Ara Güler

Yapıt Adı: Çay ocağı önünde konuşanlar

Tarih: 1955

Malzeme/Teknik: Fotoğraf

Boyutları: -

Koleksiyon: -

Kaynak: Aktunç, S. ve Aktunç, H. (2013). *Araname*. İstanbul: YKY (s. 69).

RESİM 118

Sanatçı Adı: Sarkis

Yapıt Adı: Respiro - Nefes

Tarih: 2015

Malzeme/Teknik: Neon yerleştirme

Boyutları: -

Koleksiyon: -

Kaynak: Sarkis (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2017,

<http://tasarimdergisi.com/56-venedik-sanat-bienali/#>

3. Yahudi Sanatçılar

RESİM 119



Sanatçı Adı: Samuel Sinaï

Yapıt Adı: Paris'te Köşebaşı.

Tarih: ?

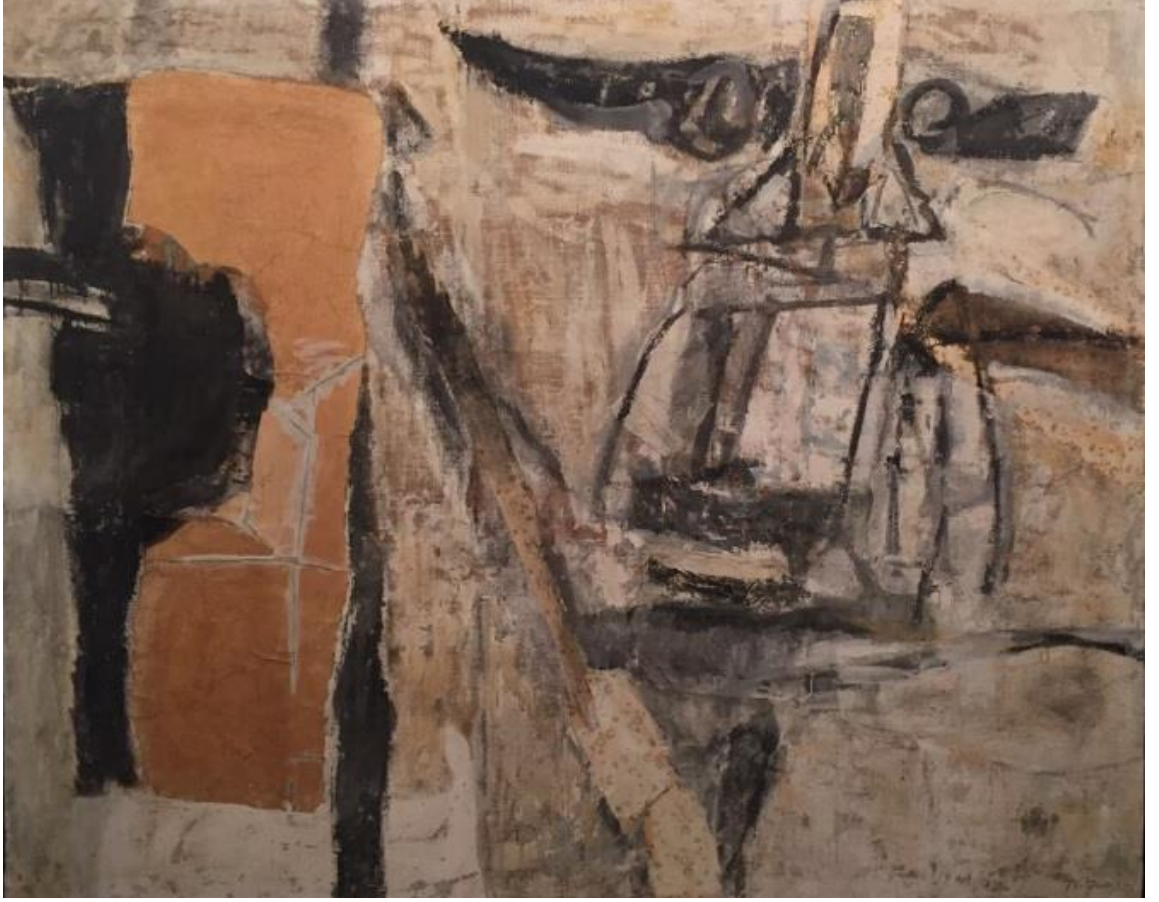
Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 100 x 65 cm.

Koleksiyon: Uri ve Rami Nehostan Koleksiyonu, Aşdot Yaacov Sanat Müzesi.

Kaynak: Samuel Sinaï. (t.y.). Erişim: 06 Mayıs 2017,

[http://archive.montefiore.co.il/products.php?search_artist=Samuel%20Sinai&pr
dID=771-10&auctionID=18](http://archive.montefiore.co.il/products.php?search_artist=Samuel%20Sinai&pr
dID=771-10&auctionID=18)

RESİM 120

Sanatçı Adı: Albert Bitran

Yapıt Adı: Atölye

Tarih: 1959

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik.

Boyutları: 200 x 250 cm.

Koleksiyon: Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu.

Kaynak: Bitran, A. *Liman*. İstanbul: İstanbul Modern. (28 Ocak - 20 Temmuz 2017)

Fotoğraf: Arda Can Özsu (2 Şubat 2017).

RESİM 121

Sanatçı Adı: Odet (Ody) Saban

Yapıt Adı: İsimsiz

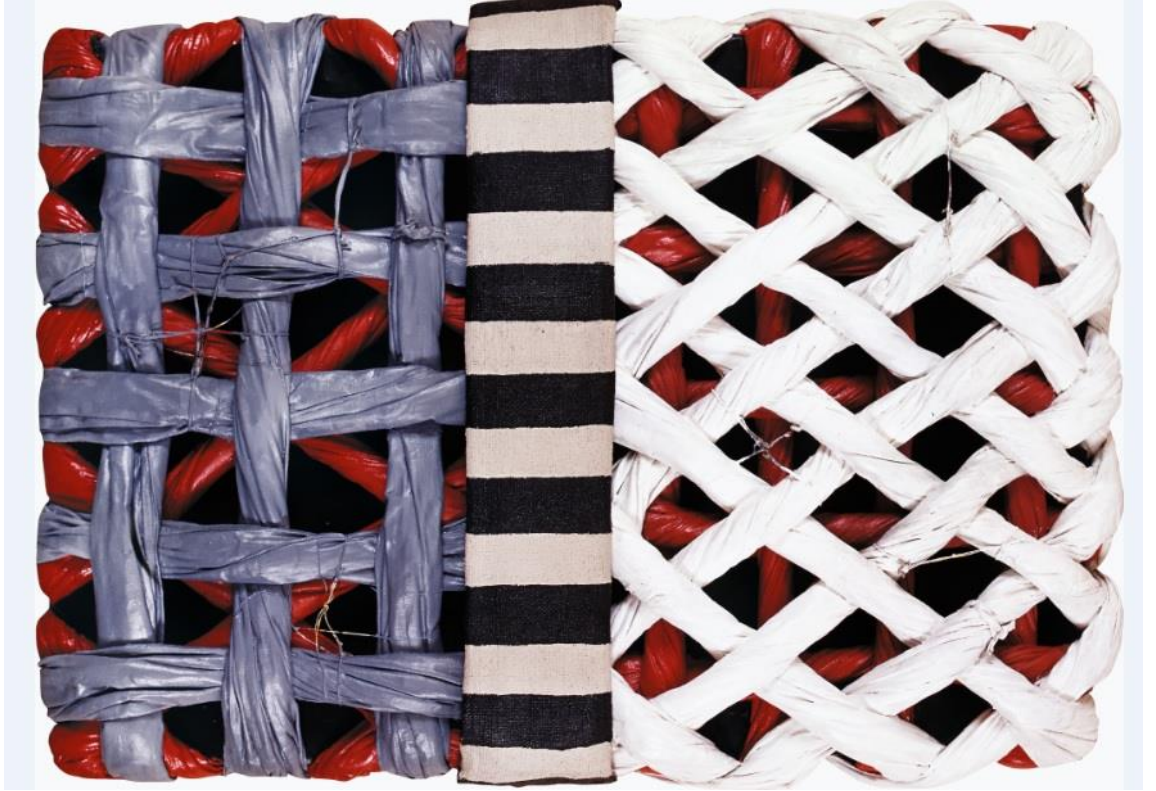
Tarih: 1979

Malzeme/Teknik: Kâğıt üzerine suluboya.

Boyutları: 28 x 38 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Odet Saban. (Kasım 1983). *Yeni Boyut*, 17, 22.

RESİM 122

Sanatçı Adı: Bubi

Yapıt Adı: İsimsiz

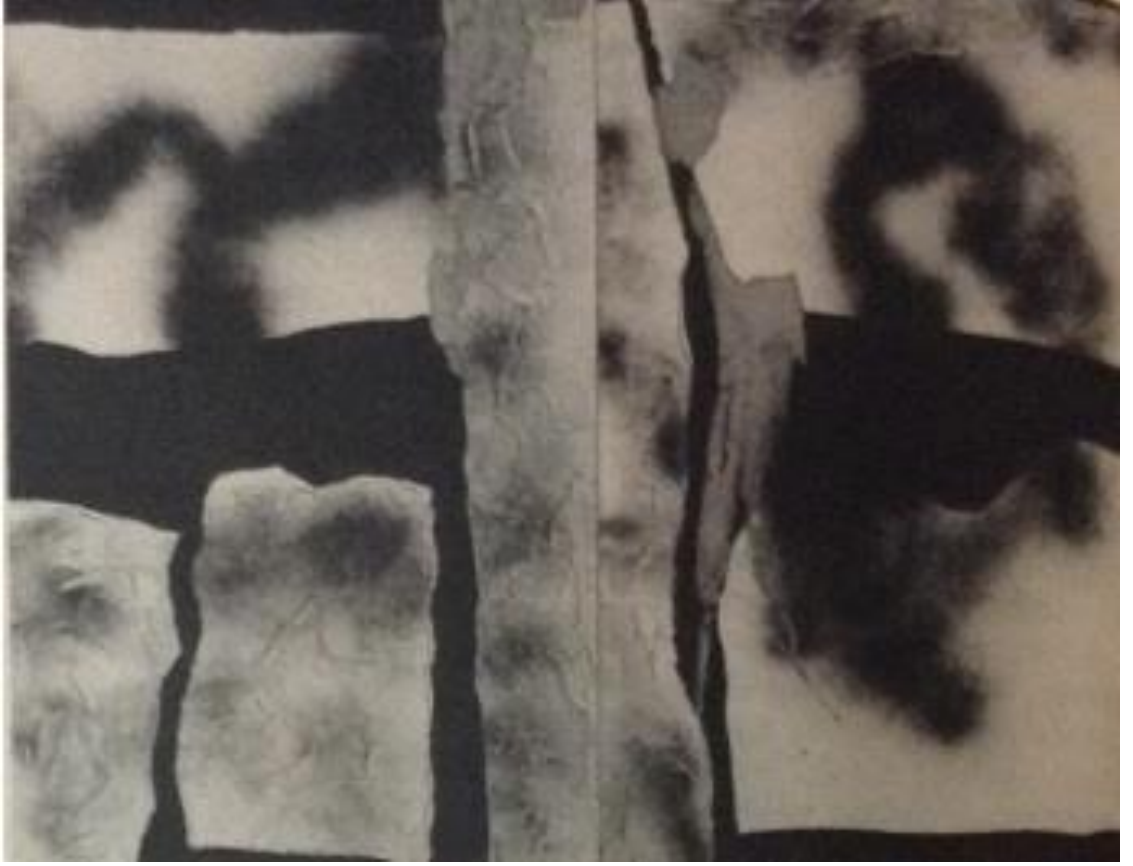
Tarih: 1990

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine karışık teknik.

Boyutları: 75 x 105 x 8 cm

Koleksiyon: İstanbul Modern Koleksiyonu.

Kaynak: Bubi Fotoğraf Arşivi. (Sanatçı'nın İzniyle).

RESİM 123

Sanatçı Adı: Suzy Hug Levy

Yapıt Adı: Kompozisyon

Tarih: 1991

Malzeme/Teknik: Karışık teknik.

Boyutları: 150 x 200 cm.

Koleksiyon: ?

Kaynak: Nirven, N. (Temmuz 1993). Ortodoks Akademizm'in Çok Uzağında Olan Bir
Sanatçı: Suzy Hug Levy. *Sanat Çevresi*, 177, 4.

RESİM 124

Sanatçı Adı: Margaret Maim

Yapıt Adı: Eski Galata Köprüsü

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 70 x 120 cm

Koleksiyon: ?

Kaynak: Anonim. (1992). *500. Yıl Resim Heykel Seramik Ebru Batik Karma Sergisi*.

İstanbul: Gözlem Yayın (s. 27).

RESİM 125

Sanatçı Adı: Jozef Habib Gerez

Yapıt Adı: Beyaz Düş

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: 52 x 63 cm

Koleksiyon: ?

Kaynak: Anonim. (1992). *500. Yıl Resim Heykel Seramik Ebru Batik Karma Sergisi*.

İstanbul: Gözlem Yayın (s. 23).

RESİM 126

Sanatçı Adı: Esti Saül

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: ?

Malzeme/Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.

Boyutları: ?

Koleksiyon: ?

Kaynak: Delevi, C. (2009). El kanton del arte / Esti Saul - amiga i kolaboradora. Erişim:

06 Mayıs 2017, *Şalom*, http://www.salom.com.tr/haber-70126-el_kanton_del_arte__esti_saul__amiga_i_kolaboradora.html

RESİM 127

Sanatçı Adı: İzzet Keribar

Yapıt Adı: Aya Sofya Kolajı

Tarih: 2000’li yıllar içerisinde.

Malzeme/Teknik: Fotoğraf, kâğıt üzerine dijital.

Boyutları: 39.4 x 78.7 cm

Koleksiyon: ?

Kaynak: İzzet Keribar. (t.y.). Erişim: 06 Mayıs 2017,

<https://www.saatchiart.com/art/Photography-Hagia-Sophia-Collage-Limited-Edition-1-of-10/965033/3426697/view>

Ek 5. Tez Çalışması Orijinallik Raporu



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 14/07/2018

Tez Başlığı : Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesinde Gayrimüslim Sanatçılar

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler d) Sonuç ve e) Ek kısımlarından oluşan toplam 150 sayfalık kısmına ilişkin, 14/07/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☒ Alıntılar hariç
- 4- ☐ Alıntılar dâhil
- 5- ☒ 5 kelimedenden 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 tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

14/07/2018

Adı Soyadı: Arda Can Özsu
Öğrenci No: N14129263
Anabilim Dalı: Sanat Tarihi
Programı: Tezli Yüksek Lisans Programı

A. Özsu

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Zeynep Yasa Yaman

(Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman)

Ek 6. Tez Çalışması Etik Komisyon Muafiyeti Formu

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 14/07/2018
Tez Başlığı: Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesinde Gayrimüslim Sanatçılar Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 14/07/2018  Adı Soyadı: Arda Can Özsu Öğrenci No: N14129263 Anabilim Dalı: Sanat Tarihi Programı: Tezli Yüksek Lisans Programı Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u>  (Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman) Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr