

BİR TASARIMIN İZİNDE: YENİ BULGULAR IŞIĞINDA RAIMONDO D'ARONCO'NUN İLK İSTANBUL PROJESİ DERSAADET ZİRAAT VE SANAYİ SERGİ-İ UMUMİSİ

Hatice ADIGÜZEL*

Alındı: 16.11.2017; **Son Metin:** 26.12.2018

Anahtar Sözcükler: 19. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi; İtalyan Mimarlar; Raimondo D'Aronco; Annibale Rigotti; uluslararası sergi.

1. Bu makalenin bir özeti 29 Mart 2018 tarihinde İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Arka Oda Toplantısı'nda sunulmuştur.

2. Konuyla ilgili en detaylı bilgiler özellikle Afife Batur, Zeynep Çelik ve Diana Barillari'nin araştırmalarında bulunmaktadır.

GİRİŞ (1)

Osmanlı sergicilik tarihi içinde ikinci olma umuduyla yola çıkan, ancak 1894 yılında meydana gelen büyük İstanbul depremi nedeniyle iptal edilen Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi hakkında mimarlık ve sanat tarihi alanlarında sınırlı sayıda araştırma vardır (2). Sergi projesi, Osmanlı mimarisine Raimondo D'Aronco gibi bir mimarı kazandırmasının ötesinde, Batı'nın uluslararası sergilerini model alan yaklaşımıyla, II. Abdülhamid döneminin ekonomik ve sosyal hayatını canlandırmaya yönelik çabaları ve öngörülen mimari kurgusuyla kültür tarihi içinde önemli bir deneyim olmuştur. Bu araştırma, sergi hakkında şimdiye kadar bilinenleri geliştirmeye yönelik olarak, öncelikle, D'Aronco tarafından kaleme alınan mütalaaname/keşifnameler ve kurumlar arası yazışmalar ile dönemin ulusal ve uluslararası basın hayatı üzerinden tasarım sürecine dair bir arka plan okuması yapma amacındadır. Bununla birlikte, ulaşılan yeni belgeler doğrultusunda, yardımcı mimar olarak İstanbul'a gelen Annibale Rigotti'nin projeye katkılarını tanıtmaktadır. Bu ana çerçeveler ekseninde, 19. yüzyıl sonu Osmanlı mimarlık ortamında tasarım sürecini yönlendiren ekip, inşaat teknolojileri, yapım malzemeleri, üslup eğilimleri gibi konulara dair bir kesit sunmaktadır.

ULUSLARARASI SERGİLER VE OSMANLILAR

19. yüzyıl ortalarından itibaren, Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olarak, Batı ülkelerinde uluslararası sergiler düzenlenmeye başlar. İngiltere ve Fransa'nın öncülüğünde tarım, sanayi, el sanatları ve güzel sanatlar alanlarında düzenlenen bu sergiler ticari amaçlarının yanında, Batı ile Batı dışı kültürlerin etkileşiminde önemli roller oynar. Batı dünyası için, özelden sanayileşme ve sanayi ürünlerini pazarlama, dolayısıyla yeni sömürgeler elde etmeye yönelik düzenlenen sergileri Walter Benjamin (2017, 94) "Dünya fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir" şeklinde kapitalist kültür eleştirisiyle tanımlar ve bu sergilerin öncülüğünü, ilki

* Department of Fine Arts, Istanbul University, Istanbul, TURKEY

3. Genellikle geçici olarak tasarlanan 19. yüzyıl uluslararası sergi yapılarının kimi bilinçli olarak, kimi ise kaza sonucu ortadan kalkmıştır. 1889 Paris Dünya Fuarı için yapılan Eiffel Kulesi gibi günümüze ulaşan bazı simge yapılarla birlikte, katalog, broşür, çizim, fotoğraf gibi birincil kaynaklar bu sergilerden günümüze kalan somut kanıtlardır. Kalan az sayıda mimari örnek ve birincil kaynaklar vasıtasıyla uluslararası sergileri değerlendiren oldukça gelişmiş bir yazın vardır. Sergilerin sosyal, ekonomik, teknolojik boyutları ile sanat ve mimarlık yönlerine odaklanan bu yazının öne çıkanları için: (Allwood, 1977; Fowler, 1991; Friebe, 1985; Findling ve Pelle, 2008; Greenhalgh, 1988; 2011; Mattie, 1998).

4. 1867 Paris Evrensel Sergisi'nden itibaren önerilen, her milletin kendi mimari karakteriyle sunulduğu pavyonlar tasarımı sistemi, İslam kent kültürlerinin temsili özelinde, mimari anlamda da Oryantalist ruhu beslemiştir. Bu konuda genel bilgi için: (Çelik, 2005).

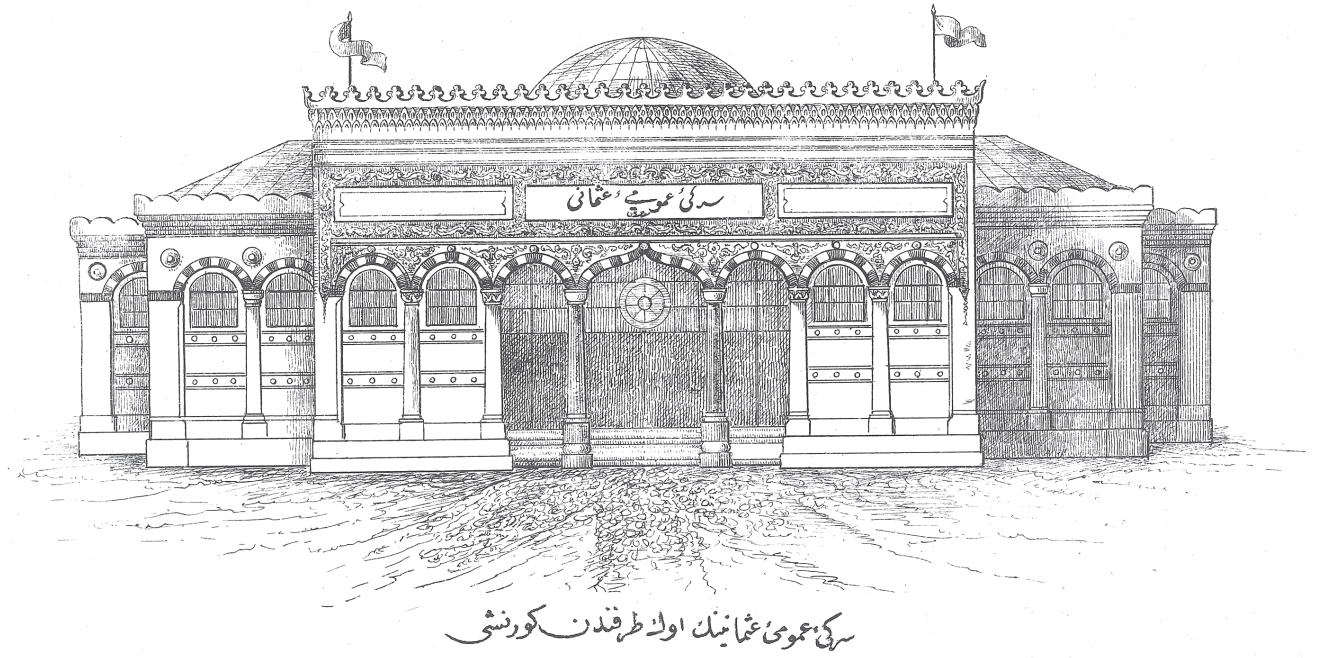
5. Sergi tasarımında adı geçen üçüncü bir isim Pietro Montani'dir. *Mir'at* Dergisinde yayınlanan ana bina planında (**Resim 2**) 1 numara ile gösterilen "Daire-i Hümayun" bölümünün Montani tarafından tasarlandığı bilinmektedir (Yazıcı, 2010, 137).

1798'de Champs de Mars'ta düzenlenen, ulusal endüstri fuarlarının yaptığını belirtir. Temelde ticari amaçlı, endüstriyel üretim yöntemlerinin ve ürünlerinin tanıtımına yönelik açık pazar (fuvar) niteliğindeki sanayi sergileri 19. yüzyıl ortalarından itibaren uluslararası bir nitelik kazanır. İngiltere'nin girişimiyle 1851'de açılan Londra Evrensel Sergisi'nin başlangıç oluşturduğu bu uluslararası sergileri diğer ülkelerde düzenlenen benzerleri izler (3).

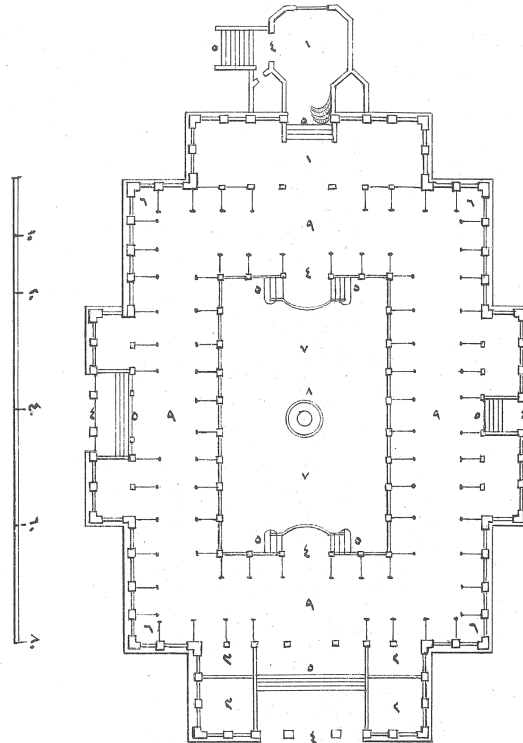
Osmanlı Devleti 1851 Londra Sergisi'nden itibaren uluslararası sergilere katılmaya başlar. İmparatorluk, kendi türünde ilk olan bu sergiye katılmakla, Tanzimat'ın sanayileşme programları paralelinde, ülke topraklarının verimliliğini, tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki iyileştirmelerini Avrupa'ya göstermeyi amaçlar. Sanayi Devrimi'nin başrol oyuncusu İngiltere ile Tanzimat Dönemi'nde kurulan ve Baltalimanı Ticaret Antlaşması (1838) ile resmileşen bağlar, bu katılımın esas altyapısını oluşturur (Önsoy, 1988, 59). Londra Hyde Park'ta inşa edilen Kristal Saray'da düzenlenen sergiye Osmanlı Devleti özellikle geleneksel tarım ürünleri ve el sanatlarıyla katılır, bunların bir kısmı sergi komisyonunca ödüle layık görülür. İlerleyen yıllarda 1855 Paris Evrensel Sergisi ve 1862 Londra II. Uluslararası Sergisi'ne katılım sağlayan Osmanlıların daha hazırlıklı bir şekilde ve daha çok ürünle Avrupalıların karşısına çıktığı kaydedilir. Buna paralel olarak kazanılan madalya ve mansiyonların sayısı artar. Güzel sanatlar alanına daha çok yer ayrılan bu son iki sergide modern anlamda sanayileşmeyi henüz yaşamamış olan Osmanlılar, ilk sergide olduğu gibi, geleneksel tarım ürünleri ve el sanatlarının ağırlıkta olduğu bir teşhir sunar (Germaner, 1991, 34). Öte yandan bu ürünler Avrupalı burjuvaların hayallerindeki "gizemli Doğu" nun fragmanları olarak bu yılların modası Oryantalizme malzeme oluşturur (4).

Bu tecrübelerden kısa bir süre sonra, Osmanlı Devleti 1863 yılında benzer yaklaşımda bir sergiye ev sahipliği yapma girişiminde bulunur. Başlangıçta ulusal nitelikli düşünülen sergi için Batı formatı model alınmasına rağmen amacı onlardan farklı olmuştur. Esnafın durumunu iyileştirmeye yönelik alınan tedbirler arasında, ülkede üretilen malların kalite, çeşit ve fiyatlarını görmek, üreticinin sorunlarını tespit etmek, başarılı üreticileri ödüllendirmek amacıyla İstanbul'da bir serginin açılması fikri, Tanzimat Dönemi'nin sanayileşme politikasında da vardır (Önsoy, 1988, 71). Bu amaç doğrultusunda, milli ekonominin desteklenmesine yönelik planlanan sergide başlangıçta sadece yerli üretimlerin teşhiri düşünülür, daha sonra Avrupa'da yeni geliştirilen makine ve aletlerin de gösterilmesine karar verilir. Böylece, dönemin sanayi pazarını yönlendiren İngiltere, Fransa ve Avusturya-Macaristan devletlerinden çeşitli firmalar ürünleriyle sergiye katılır (Önsoy, 1984, 208, 230; Batur, 2000, 69).

Sergi-i Umumi-i Osmani 28 Şubat 1863 tarihinde Sultan Abdülaziz tarafından açılmış, yaklaşık beş ay sonra, aynı yılın Temmuz ayı sonunda kapanmıştır. Maliye Nazırı Mustafa Fazıl Paşa yönetimindeki bir komisyon düzenleme faaliyetini yürütmüştür (Önsoy, 1984, 208-10). Sultanahmet At Meydanı'na kurulan sergi binalarının mimari tasarımını Marie-Augustin-Antoine Bourgeois, iç dekorasyonunu Léon Parvillée gerçekleştirmiştir (5). Serginin gösterişli ana binası, Bourgeois'un bir diğer tasarımı Harbiye Nezaret'i'ne benzer şekilde, Neo-İslam üslubunda yapılmıştır (Çelik, 2005, 150-2; Yazıcı, 2007, 272-3). Dikdörtgen planlı bu mekânın revaklı girişi öne çıkarılarak ve diğer kısımlardan yüksek tutularak vurgulanmıştır (**Resim 1**). *Mir'at* dergisinde yayınlanan planında binanın bölümleri numaralandırılarak açıklanmıştır (Mir'at, Ramazan 1279/Şubat 1863) (**Resim 2**). Yurt dışından gelen makine ve aletlerin teşhiri için düşünülen



Resim 1. Serai-i Umumi-i Osmani ana binasının ön cepheden görünümü (Mir'at, Ramazan 1279/Şubat 1863).



- ۱ دائره همایون
 ۲ شهزادگان حضرتانه مخصوص دائره
 ۳ وکلای فحاه حضرتانه مخصوص دائره
 ۴ قبولی
 ۵ نردبانلر
- ۶ اشیا به مخصوص دکان کچی بوله لر
 ۷ کزینه جک محل
 ۸ فسفییه
 ۹ بوله لره لره کزینه جان محللر
 ۱۰ و ۱۱ دائره لره الت قانلری سرکی مهورلره مخصوصدر

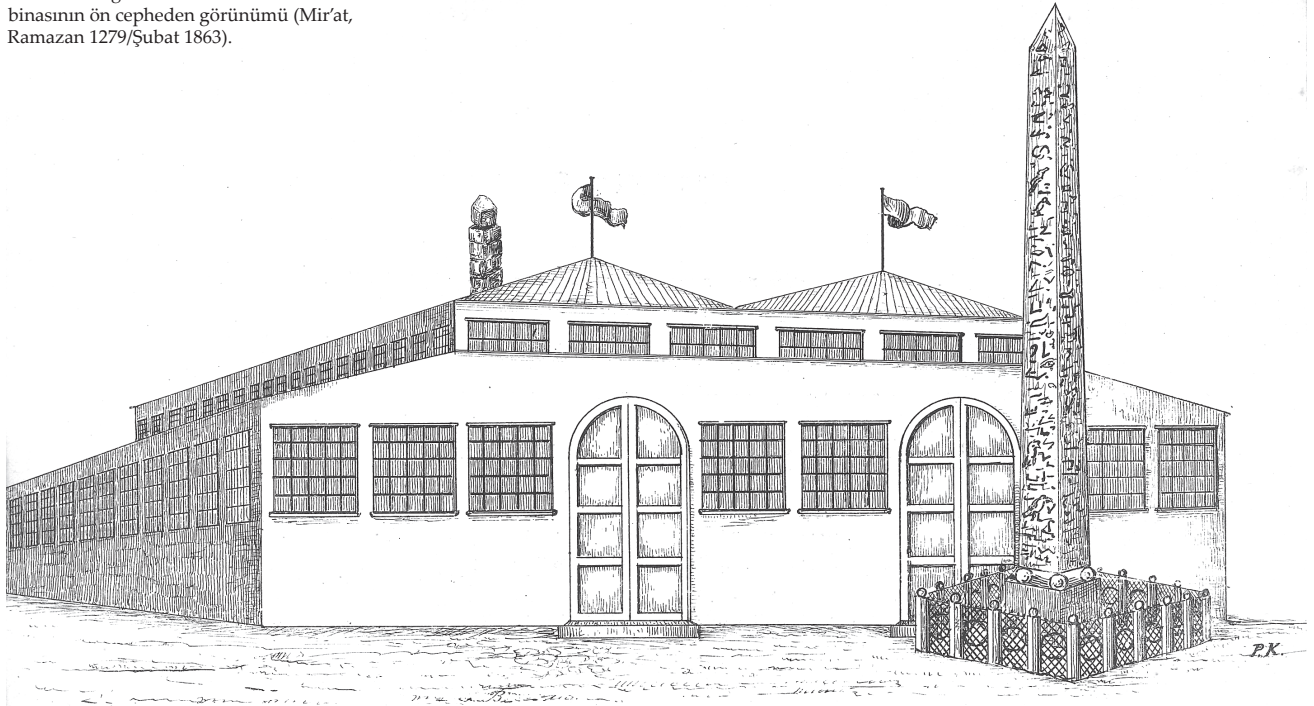
Resim 2. Serai-i Umumi-i Osmani ana binasının planı (Mir'at, Ramazan 1279/Şubat 1863).

سرای عمومی عثمانیہ خریطه مسطیحه سیدر

ek bina ise daha yalın bir yapıdır. Yılanlı Sütun'u kapsayacak şekilde oluşturulan dikdörtgen plan, sütun dizileriyle bölümlere ayrılmıştır. Geniş açıklıklı pencereler ve yuvarlak kemerli girişlere sahiptir (**Resim 3-4**). Sergi binaları 1865'te yıkılmıştır (Çelik, 2005, 152).

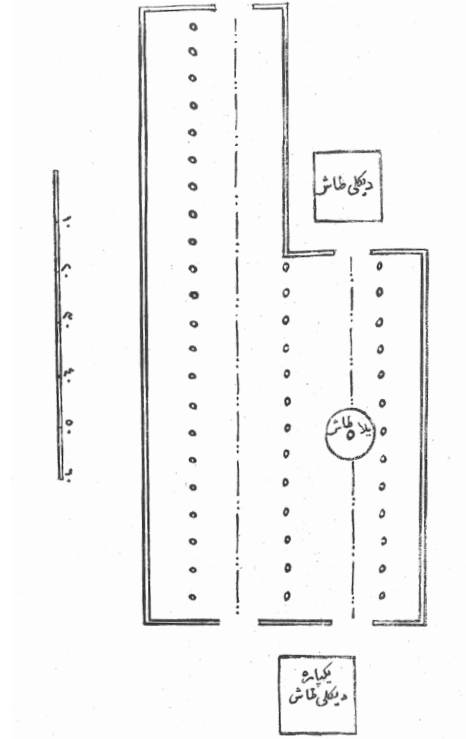
Sergi-i Umumi-i Osmani, ulusal sergi tarihinde ilk olmasının yanında, uluslararası sergiler arasında erken bir döneme rastlaması bakımından oldukça önemlidir. Sultan Abdülaziz'in Osmanlı modernleşmesi yolunda attığı adımların bir göstergesi olan planlama amaçlarına ulaşmış, yerli ve yabancıların özel ilgisiyle yoğun bir ticari faaliyete sahne olmuştur. Osmanlılar bu denemeden sonra, resmi olarak 1867 Paris, 1873 Viyana, 1889 Paris, 1893 Chicago, 1900 Paris uluslararası sergilerine katılarak (Yazıcı, 2004; Ergüney ve Kara Pilehvarian, 2015), tarım, sanayi ve sanat alanlarında Batı ülkeleriyle kültürler arası iletişimi sürdürmüştür. Bunlar içinde özellikle 1867 Paris Sergisi diğerlerinden farklı bir yere sahiptir. İlk kez bir Osmanlı sultanının, Abdülaziz'in ziyaretiyle taçlanan sergi, Osmanlı kimliğini detaylandıran, cami, hamam ve köşkten oluşan pavyonlarının mimarisiyle de dikkatleri çekmiştir. Parvillée ve Giovanni Battista Barborini işbirliği ile hazırlanan pavyon tasarımlarında tercih edilen farklı fonksiyonlardaki yapı tipleriyle Osmanlı sosyo-kültürel yaşamının bir özeti sunulmuştur (Salaheddin Bey, 1867, 29-37) (**Resim 5**). Ayrıca bu sergide ilk kez mimari çizim, yağlıboya resim, fotoğraf gibi sanat dalları ve arkeoloji gibi konulara yer verilerek teşhir alanında da gelişim sağlanmıştır (Germaner, 1991, 36).

Resim 3. Sergi-i Umumi-i Osmani ek binasının ön cepheden görünümü (Mir'at, Ramazan 1279/Şubat 1863).



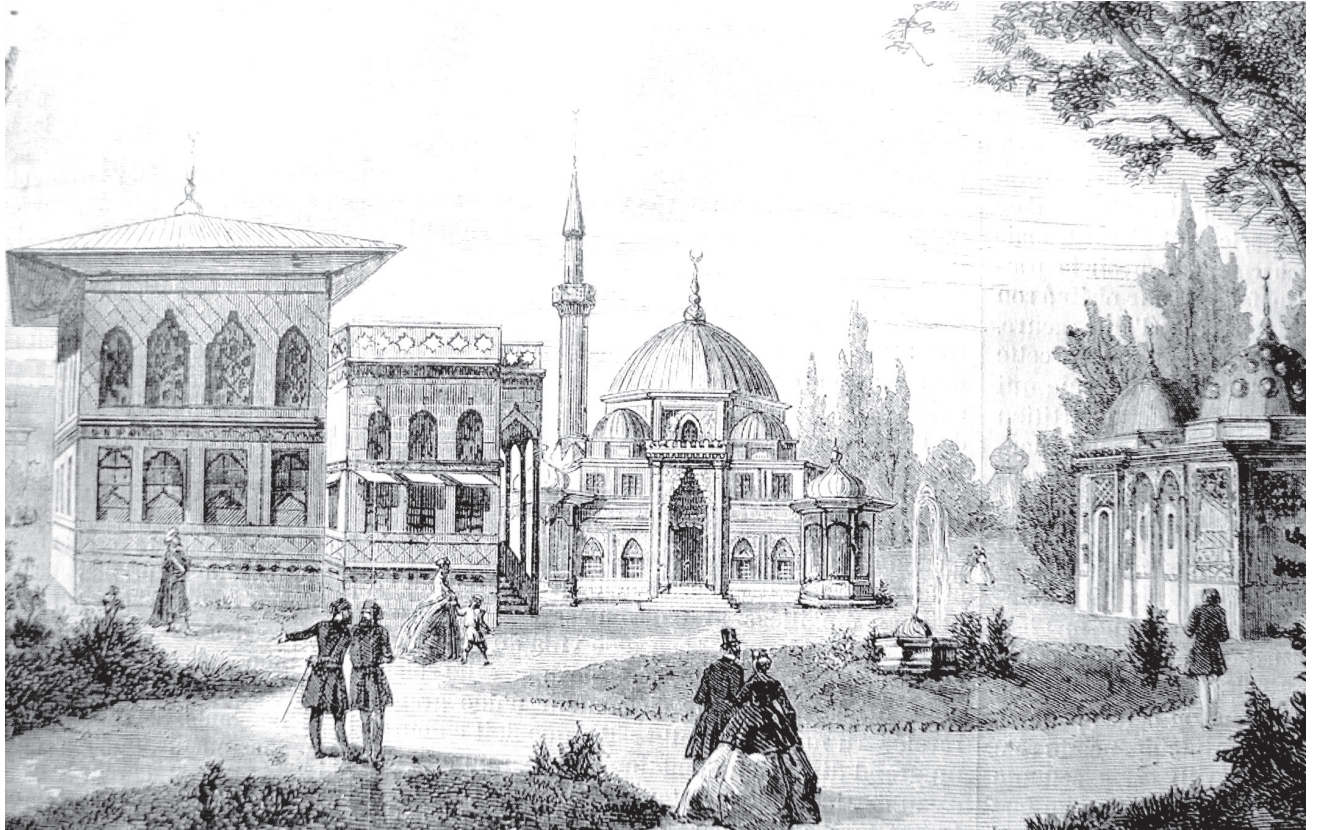
ماكة له مخصوص محلك اولك طرفدن كورنش

Resim 4. Sergi-i Umumi-i Osmani ek binasının planı (Mir'at, Ramazan 1279/Şubat 1863).



ماکتبه له مخصوص محالک خریطه مسطحه سیدر

Resim 5. 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nde Osmanlı payyonlarının genel görünümü (Işıklı, 2012, 36).



DERSAADET ZİRAAT VE SANAYİ SERGİ-İ UMUMİSİ

Osmanlı Devleti'nin ikinci uluslararası sergi girişimi Sultan II. Abdülhamid devrinde gerçekleşir. Sultan'ın ikinci İstanbul sergisini planlamasındaki amaç, ilkiyle benzer şekilde, Osmanlı tarım ve endüstri ürünlerini uluslararası alanda tanıtmak ve yöresel ekonominin gelişmesi için Batı teknolojisinin bir bölümünü konuk etmektir. Tarımsal bürokrasiyi tek çatı altına toplayan Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti'nin bu dönemde kurulmuş olması da sergi fikrine temel oluşturmuştur. Hazırlıklara Chicago Sergisi'ne katılımın sağlandığı 1893 yılında başlanır. Dönemin gazete haberleri arasında Şubat ayından itibaren serginin bütçe görüşmelerinin yapıldığı izlenebilmektedir (Batur, 1992, 147). Serginin organizasyonunu sağlamak üzere kurulan komisyonun başkanlığına 13 Şubat'ta Orman ve Maadin ve Ziraat Nazırlığı'na atanan Selim Paşa (Melhame) getirilir. Hem dönem gazetelerinden hem de Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan konuyla ilgili yazışmalardan komisyon üyelerinin Ziraat Bankası Müdürü Cemal Bey, Müze-i Hümayun Müdürü Osman Hamdi Bey, Orman Heyet-i Fenniyesi Reisi Mehmed Nazif Bey, Maadin Heyet-i Fenniyesi Reisi Ziya Bey, Ziraat Heyet-i Fenniyesi Reisi Aram Efendi, Bahriye miralaylarından Bedri Bey, Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti mektupçusu Mehmed Abdüllatif Efendi, Dersaadet Su Kumpanyası direktörü Mösyo Sile, Mühendis André Berthier ve Mimar Alexandre Vallauray gibi isimlerden oluştuğu anlaşılmaktadır (Le Moniteur Oriental, 13 Şubat 1893; 26 Nisan 1893; BOA, Y.A. HUS., 272/68, R. 20 Mart 1309/M.1 Nisan 1893). İtalya ve İngiltere sefirlerinin de fahri olarak komisyona refakat etmesinin uygun olacağı arşiv yazışmalarında geçmektedir. Sergi komisyonunun yaklaşık olarak Nisan ayı gibi oluşturulmasıyla hazırlıkların ivme kazandığı görülmektedir.

Organizasyon komisyonu başkanı Selim Paşa, planlanan serginin tasarımı için Avrupa'da düzenlenen benzer örnekleri II. Abdülhamid'e sunar ve Sultan bunlar içinden 1890 Torino Sergisi'nin model olarak alınmasını ister. İstanbul'daki İtalyanlarla yakın ilişkileri olduğu bilinen Paşa, (6) bunun üzerine, İstanbul Büyükelçisi Luigi Avogadro di Collobiano'ya (7) (Graziano, 1994, 54) başvurur. Nisan ayında Collobiano gerekli temasları kurmak üzere Torino'ya gider. Accademia Albertina'nın başkanı Ernesto Balbo Bertone di Sanbuy aracılığıyla I. İtalyan Mimarlık Sergisi pavyonu proje yarışmasının birincisi Raimondo D'Aronco'nun ismini öğrenir ve İstanbul'a gelmesi için gerekli bağlantıları kurar (Barillari, 1995, 27; Barillari, 2010, 32; Batur, 1994, 550).

Raimondo Tommaso D'Aronco'nun İstanbul'a gelmeden önceki geçmişi, bu çalışma bağlamında kısaca hatırlanmalıdır. Mimar, İtalya'nın Friuli-Venezia Giulia bölgesine bağlı Gemona'da 31 Ağustos 1857'de dünyaya gelir. İnşaatçılıkla uğraşan aile geleneği doğrultusunda, erken yaşlarında, Udine Zanaat Okulu ile Graz'da bir duvarcı ustasının yanında ve yerel bir yapı meslek okulunda (*Baukunst*) mesleğine dair ilk deneyimlerini edinir. Mimarlık eğitimini Venedik Akademisi'nde alır (Quargnal, 1982, VII). 1881'de aldığı diploması kendisine mimarlık hocalığı yetkisi de verdiğinden çeşitli yerlerde dersler vermeye başlar. Bir yandan da dönemin mimarlık ve dekorasyon alanında açılan proje yarışmalarına katılır ve bu alanda önemli dereceler elde eder (Batur, 2014, 139-41). Başarı sağladığı proje yarışmalarından en önemlileri, 1887 Venedik Güzel Sanatlar Sergisi, 1890 Torino I. Mimarlık Sergisi, 1891 Palermo Ulusal Sergisi'dir. Bunlar içinde, ona asıl ününü kazandıran, dönemin İtalya'sı için de önemli bir mimarlık etkinliği olan, Torino I. Mimarlık Sergisi'dir. Bu projelerde

6. Paşa'nın kızlarından biri Osmanlı hizmetindeki bir İtalyan ile evliydi (Duhani, 1990, 40).

7. 1843 Torino doğumlu diplomat daha önce, 1876'da İstanbul Büyük Elçiliği'nde sekreterlik yapmış, 1892'de ise büyükelçi olmuştur. 1917'de ölüm ilanına yer veren dönemin gazete haberlerinden birinde diplomatın geçmiş görevleri hakkında da bilgiler bulunmaktadır (*Gazzetta Ufficiale*, 27 Ekim 1917, no. 254, 4459).

8. Haberde D'Aronco'nun Roma'nın önde gelen mimarlarından olduğu bilgisi hatalıdır.

9. Günümüzde Şişli Belediyesi'ne bağlı İzzet Paşa Mahallesi olarak bilinen alan.

10. Bölgenin sergi ve panayır yeri yapılmasına dair fikirler 1888 yılında da gündeme gelmiştir. II. Abdülhamid'in verdiği bir muhtıra, iyi cins at yetiştirilmesi amacıyla Kâğıthane yokuşundan Okmeydanı'na kadar olan dağların üzerindeki düzlüğün sergi alanı olarak düzenlenmesinin, binalarının da Vasilaki Kalfa tarafından yapılmasının uygun olacağı açıklanmıştır (Şenyurt, 2012, 147).

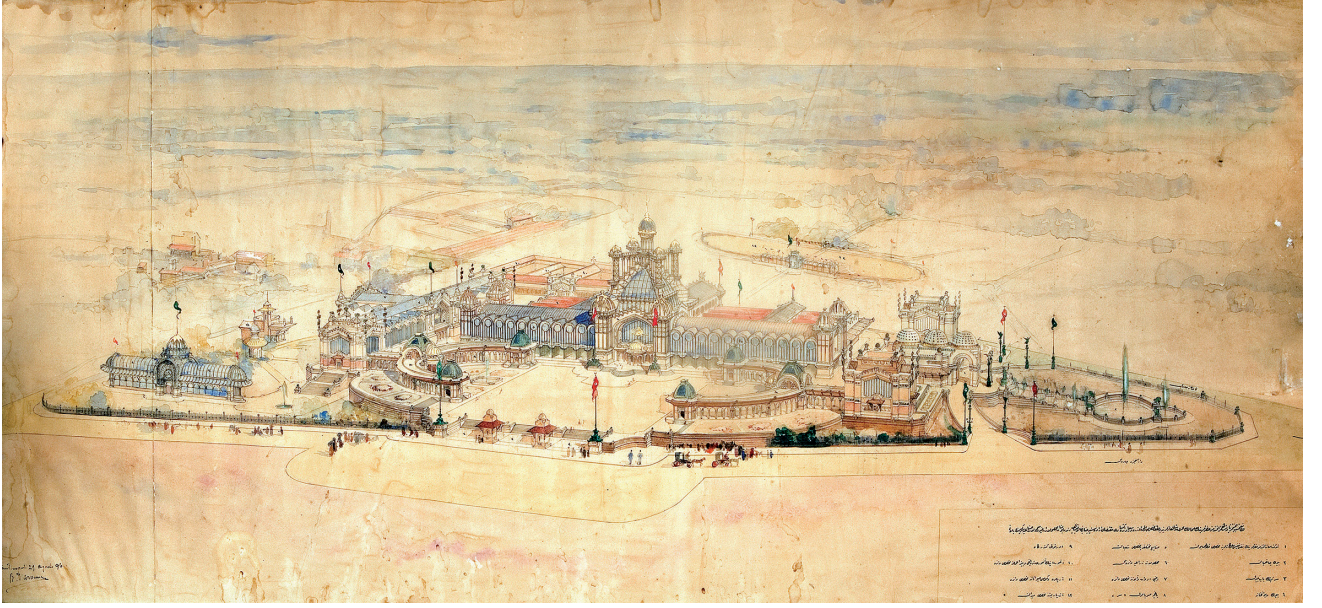
11. Osmanlı arşiv belgelerinde her türlü mimari çizim için "resim" ya da "plan" ifadelerinin kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır.

sunduğu çalışmalarından da anlaşılacağı gibi, D'Aronco'nun erken dönem çalışmaları canlandırmacı (*revivalist*) bir yaklaşıma sahiptir. Oldukça başarılı geçen bu ilk dönemlerinde eklektik ve canlandırmacı üslup yanlısı hocalarının yanında, özellikle çağın yeniliklerini tanıma konusunda, Fransız mimarlık kuramcısı Viollet-le Duc'den etkilenir (Batur, 1992, 147-9; Can, 1993, 259; Barillari, 2010, 32, 34). Çok kültürlü yaklaşımına İstanbul dönemi ile birlikte Osmanlı temaları da eklenerek 1900'lerden itibaren yüzyıl dönümünün önde gelen üslubu *Art Nouveau*'ya kişisel yorumuyla katılır.

D'Aronco'nun İstanbul'a 1893 yılının Temmuz ayı içinde vardığını, arşiv belgeleri ve dönemin gazete haberleri kanıtlamaktadır. Orman ve Maadin ve Ziraat Nazırı Selim Paşa imzalı, R. 21 Haziran 1309/M. 3 Temmuz 1893 tarihli belgede, kısa süre içinde İstanbul'a varacak olan "mühendis mösyö D'Aronco"ya gidiş ve dönüş masrafı olarak 2.000 Frank ödeme yapılmasının uygun görüldüğü belirtilmektedir (BOA, İ. DUİT, 136/12). 4 Ağustos 1893 tarihli *Le Moniteur Oriental* gazetesinin "İstanbul Sergisi Projesi" başlıklı haberinde ise, mimarın iki hafta önce İstanbul'a vardığı belirtilmiştir (8). D'Aronco İstanbul'a vardığında Alexandre Vallauray'nin ve Octave Courtois-Suffit isimli bir Fransız mimarın daha sergi için projeler hazırladığını öğrenir. Bunun üzerine Sultan Abdülhamid'den özel izin alarak hazırladığı kendi projesiyle sergi görevini almayı başarır (Batur, 1992, 148; Barillari ve Godoli, 1997, 52). Ardından serginin proje ve uygulamalarını yapmak üzere kendisiyle yıllık 20.000 Frank ödeme karşılığında antlaşma yapılır (*Le Moniteur Oriental*, 4 Ağustos 1893).

Sergi binalarının inşası için arazi olarak Şişli'de, İzzet Paşa Çiftliği (9) ile Darülaceze arasında bir alan seçilmiştir (10). Bu alanın seçilme nedenleri arasında "Şişli'nin güzel havası" ile birlikte halkın çeşitli kesimlerini bir araya getirme potansiyeline sahip olması gösterilmiştir (Çelik, 2005, 153). Ayrıca şehrin daha eski kısımlarına oranla, Avrupalı ve gayrimüslim nüfusun çoğunluğunu barındıran Pera bölgesine yakınlığının da bu seçimi etkilediği düşünülebilir (Çelik, 1998, 101-102). Öte yandan, Avrupa'da düzenlenen benzer örneklerden hareketle, 1863'teki ilk Osmanlı sergisinin mekânı At Meydanı gibi, merkezi konumlu ve çok işlevli (Yazıcı, 2010, 132) bir meydan kavramı yerine, kırsal bir bölgenin seçilmesi, ağırlıklı olarak tarım ve ziraat ürünlerinden müteşekkil bir teşhirin hedeflenmesine de bağlanabilir.

Serginin tasarımına dair görsel malzeme olarak günümüze sınırlı sayıda örnek ulaşmıştır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan konuyla ilgili yazışmalarda, sergi için D'Aronco'nun hazırladığı "resim ve planlar" bahsi sık sık geçmektedir. Bunlardan biri olan ve kuvvetle muhtemel serginin ilk tasarım aşamasını gösteren, belgelerde belirtildiği ve üzerinde yazdığı gibi bir "plan" (11) Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. 29 Ağustos 1893 tarihini taşıyan ve renkli bir perspektif çizimi olan bu çalışma serginin alanı, yerleşim düzeni ve tek tek binaları hakkında pek çok bilgiyi bize vermektedir (**Resim 6**). İlk kez Afife Batur tarafından 1981 yılında Udine'de, D'Aronco ve dönemi üzerine yapılan kongrede tanıtılan (Batur, 1982, 121) çizim, 76x163 cm boyutlarındadır ve D'Aronco'nun imzasını taşımaktadır. Sağ alt kısmında "Veli-inimetimiz pâdişâhımız efendimiz hazretlerinin Memâlik-i Mahrûse-i Şâhânelerine bir lutf-i mahsûs olmak üzere Dersâadet'de küşâdı (inşası) muktezâ-yı irâde-i seniyye-i cenâb-ı hilâfetpenâhîlerinden bulunan (Padişah'ın emri gereği olan) mahsûlât-ı arziyye ve mamûlât-ı sînâiyye sergisinin planı" yazısı okunmaktadır. Bu yazının da altında, binaların işlevlerine dair tek tek



Resim 6. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi projesi, perspektif, Raimondo D' Aronco, 29 Ağustos 1893 (Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu, env. no: 12/2557)

12. Bu çizim 1897 yılının *Der Architekt* dergisinde de yayınlanmıştır (*Der Architekt Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst*, 1897, 58).

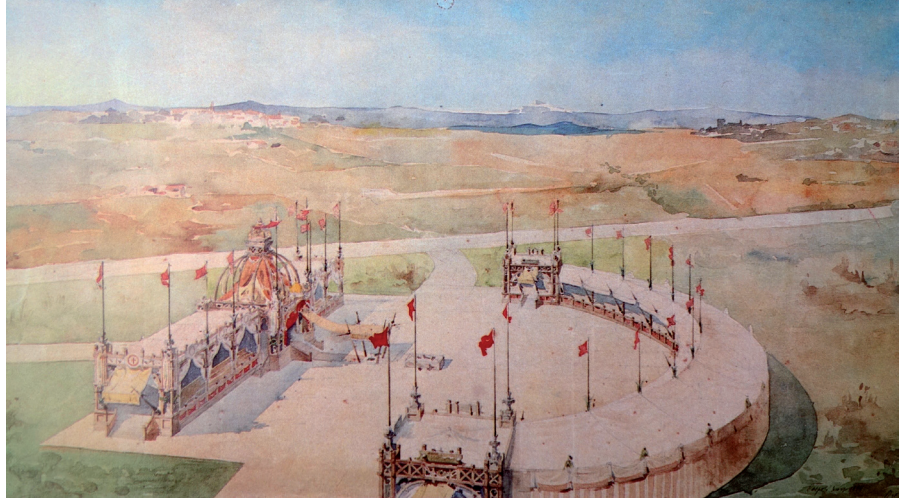
açıklamalar yer almaktadır. Bu açıklamalarda geçen numaralar çizimde de ilgili yerlere konulmuştur.

D' Aronco ile ilgili birçok yayında kullanılmış olan, Dolmabahçe Sarayı örneğine göre daha geç bir aşamaya ait olduğu düşünülen, sergiye ait diğer iki çizim, mimarın arşivinin bulunduğu Udine Kent Müzesi, Modern Sanat Galerisi'nde (Civici Musei di Udine, Galleria d'Arte Moderna) korunmaktadır. Bunlardan ilki bir köşe pavyonunu gösteren çizimdir (12) (**Resim 7**). Neo-Barok üslubun hâkim olduğu 1893-1894 arasına ait bu pavyonun Dolmabahçe Sarayı koleksiyonundaki sergi genelini gösteren perspektifte bulunmaması sonraki revizyonlardan biri olduğunu düşündürür (Barillari, 1993, 16). Udine'deki diğer çizim ise bir tören



Resim 7. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi projesi için köşe pavyonu, perspektif, Raimondo D' Aronco, 1893-1894 (Civici Musei di Udine, Galleria d'Arte Moderna, env. no: 966)

Resim 8. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi projesi için tören pavyonu, perspektif, Raimondo D’Aronco, 1894 (Barillari ve Godoli, 1997, 54)



pavyonunu gösterir (**Resim 8**). Tente ve ahşap gibi malzemelerden inşa edilmesi düşünülmüş hafif strüktürlü bu geçici pavyon projesi (Barillari ve Godoli, 1997, 52-4), orta bölümü kubbeyle vurgulanmış yatay ana yapının karşısına yerleştirilmiş yarım daire şeklindeki başka bir yapıdan ve bu iki yapının arasındaki açık alandan oluşan bir düzenlemedir.

Günümüze ulaşan bu görsellerin dışında, sergi projesiyle ilgili eksik bilgiler dönemin resmi yazışmaları ve basına yansıyan haberler ile tamamlanabilmektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nde D’Aronco tarafından kaleme alınan, sergi inşaatını ve buna dair hazırladığı planları açıklayan keşifname hükmünde mütalaanamenin Osmanlıca çevirisi bulunmaktadır (BOA, İ.DUİT, 136/13-5). “Sergi Mühendisi” D’Aronco adını ve 26 Ağustos 1893 tarihini taşıyan mütalaaname, Orman ve Maadin ve Ziraat mektupçusu Mehmed Abdüllatif tarafından R. 21 Ağustos 1309 / M. 2 Eylül 1893 tarihinde tercüme edilmiştir (**Resim 9**). Sergi komisyonuna hitaben yazılmış olan mütalaaname ekinde “resim ve planlar” bulunduğu hem mütalaanamede hem de buna cevaben yazılan, sırasıyla Sergi Komisyonu, Orman ve Maadin ve Ziraat Nazırı Selim Paşa, Meclis-i Vükelâ ve Sadrazam üst yazılarından da anlaşılmaktadır. Bahsi geçen yazılarda “üç kıta resim ve plan” sözü dikkat çekmektedir. Bunlardan birinin Dolmabahçe Sarayı koleksiyonunda korunan çizim olduğu, hem mütalaaname ile aralarındaki üç günlük zaman farkından hem de mütalaanamedeki açıklamalara birebir uymasından anlaşılmaktadır. Sergi hakkında karanlıkta kalmış pek çok bilgiyi bize aktaran mütalaaname bu çizim eşliğinde aşağıda tanıtılacaktır (**Resim 6, 10**) (13).

13. **Resim 6** D’Aronco’ya ait sergi alanını gösteren özgün perspektif çizimdir. **Resim 10** bu özgün çalışma üzerinde yapılan bir takım güncel değişiklikleri içermektedir. Daha rahat ayırt edilebilmesi ve mütalaaname ile paralellik sağlanması adına sergi binaları farklı renklere boyanmış, Osmanlıca lejant açıklamalarının yanına Türkçe karşılıkları eklenmiştir. Binaların üzerindeki Osmanlıca numaralar daire içine alınarak ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca mütalaaname verilerinden yola çıkarak çalışmaya yön işareti ilave edilmiştir. **Resim 10**’daki bu değişiklikler için Mimar Şule Bakal’a çok teşekkür ederim. Metnin bundan sonraki kısmında özgün çizim ile söz konusu güncel değişiklikleri içeren çizimin birlikte takip edilmesi önerilmektedir.

D’Aronco mütalaanamesinde sözlerine şöyle başlar (BOA, İ.DUİT, 136/13-5): “İzzet Paşa Çiftliği ile Darülaceze beyninde (arasında) inşa ve tesis edilecek olan Sergi-i Osmani’ye dair işbu Ağustos nihayetinden evvel tertibi taraf-ı nezâretpenâhîlerinden emir buyrulmuş olan inşaat hakkındaki mütalaat-ı âicânemi zât-ı âli-i atûflerine takdime müsâraat ederim. (Nazır tarafından emredilen inşaat hakkındaki görüşlerimi size sunarım.)” Daha sonra arazinin genel durumundan ve içindeki yapıların yerleşim düzeninden bahseder. Üçgen biçimli arazide hafriyat masrafından kaçınmak suretiyle, meyilli kısımlara fevkani olarak (üst kısmına) önemli binaların yerleştirilmesinin, güneybatı ve kuzeybatı yönlerindeki köşelerin ikinci derecede öneme sahip teşhir eşyalarına ayrılmasının, doğu yönündeki köşenin ise umumi bir bahçe olarak düzenlenmesinin



Resim 10. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi projesi perspektif çiziminin (Resim 6) güncellenmiş ayrıntılı açıklaması, Raimondo D'Arconco, 29 Ağustos 1893.

Hümayun suret-i mükemmelede ve mevki-i mahsusunda olarak bahçe ile muhât (çevrili) olacaktır.” şeklindeki tanımı hem görünüş hem de konum olarak bu binaya verilen önemi vurgulamaktadır. Kasra giden iki yolun birleştiği yerde bir “çağlayan” (fiskiye) bulunacağını ve bunun 80 metrelik bir mesafe kat ettikten sonra süslü ve geniş bir havuza döküleceğini aktarır. Çizimde 2 numara ile belirtilen, “Büyük çağlayan” olarak adlandırılan yer, bahsi geçen bahçe içindeki oval biçimli fiskiyeli havuzdur.

D'Arconco, “İstanbul'a nâzır olan” güney cepheyi (çizimin bakış açısının olduğu cephe), inşaatın en önemli mevki olarak tanımlar ve buraya büyük bir meydana geçilerek ulaşılacağını belirtir. Meydanın girişini çizimde 3 numara ile kodlamış ve açıklama kısmına “Serginin bâb-ı kebîri” yazmıştır. Meydanın karşısındaki yapının ziraat ve sanayi dâhiliye dairelerinden müteşkil olacağını belirtir. Adından da anlaşılacağı gibi bunlar yerli üretimlerin sergileneceği alanlardır. Bu yapının merkezinde “büyük medhale (girişe) nâzır cesîm (büyük) bir divanhane (kubbe mekânı)” şeklinde tanımladığı bir bölüm vardır. Üzeri demir ve cam bir strüktür ile örtülü, geniş bir mekân olarak tasarladığı bu bölümün kulelerine merdivenler ve asansörlerle ulaşılan bir gezinti alanı da ekleneceğini belirtmektedir. Çizimin bina numaralandırmalarına dönersek, 4 “Büyük dîvânihâne”, 5 “Sanâiy-i muhtelifeye mahsûs şu'abât (kısımlar) ve 6 “Mahsûlât-ı zirâ'iyeye dâiresi” dir. Bu ana yapının batısında bulunan ve çizimde 7 numara ile gösterilmiş olan “T” biçimindeki yapının sergiye kabul edilecek sanayi ve ziraat-ı “Ecnebî âlât ve edevâtına mahsûs dâire” olduğunu yazmaktadır. Güneybatı köşede bulunan ve 8 numara ile gösterilen, ortası kubbeli yapı için ise “Bahçe sobaları (ser)” ifadesi kullanılmıştır. Gerek mütalaanamede gerekse çizim üzerindeki lejantta parantez içinde geçen “ser” kelimesinin de yönlendirdiği gibi, bu bölüm aslında bir sera yapısıdır. Osmanlı kaynaklarında genellikle “bahçe sobası” olarak adlandırılan seraların zirai bitkiler ile süs bitkilerinin yetiştirildiği mekânlar olduğu anlaşılmaktadır (Atalay Seçen ve Yıldırım, 2012, 70) (14).

14. Sultan II. Abdülhamid döneminde bahçelerde çalışan personelin kademelerine göre sınıflandırıldığı, bunlar içinde limonluklardan ya da seralardan sorumlu kişilerin “sersobacı” ve “sobacı” olarak adlandırıldığı bilgisi de bu durumu desteklemektedir. Limonluklar ise, bahçe sobası olarak adlandırılan seralardan farklı olarak, daha çok estetik amaçlı çiçek ve bitkilerin yetiştirildiği mekânlardır (Atalay Seçen ve Yıldırım, 2012, 72, 78).

15. Çizimdeki bina açıklamalarında yalnızca bir divanhane gösterilmesine rağmen, D'Arconco baki kalacak binaları açıklarken şöyle bir ifade kullanır: "...kasr-ı hümayun ve divanhane ve sanayi ve ziraat-ı dahiliyeye mahsus olan diğer divanhane ki cem'an on bin iki yüz metro murabba arazi üzerindeki binalar serginin seddinden sonra da baki kalacaktır." (BOA, İ.DUİT, 136/13-5). İkinci divanhane nerede olduğu çizimde belirsizdir.

D'Arconco çizimde 9 numara ile kodladığı ve "Örtülü güzergâh" olarak adlandırdığı bölümler için mütalaanamede şöyle ifadeler kullanır: "Cepheye ve yan cihetde bulunan binalara münasib mesâfâtda bulunmak üzere sağ ve sola yani iki cihete nisf (yarım) daire şeklinde ve kemerlerden müteşekkil üzeri kapalı iki sıra yol inşa edilip bunlar sergi inşaatının heyet-i umumiyesine bir ziynet ve manzara-i latife vermekle beraber züvvâr (ziyaretçiler) için güzel bir gezinti mahalli vücuda getirecektir. İşbu iki sıra kemerli yolun ortasında kahvehane ve lokanta olarak istimâl edilmek üzere iki vâsi (geniş) daire bulunacaktır." 10 numaralı yapıyı çizimde "Ahır, inek ahır, tereyağı ve peynir imâline mahsûs dâire" olarak isimlendirmiştir. Mütalaanamede bunun için "ana cephenin kuzeybatı tarafında cins sığır ve koyun vesaire hayvanat-ı ehliye türlerinin teşhirine mahsus daireler ile tereyağı ve peynir imalatına tahsis edilmiş bina" şeklinde bir tanımlama yapmıştır. 11 numara ile gösterilen yer "Arılara ve kümes hayvânâtına mahsûs dâire"dir. Bunun, ana yapının güneybatı tarafındaki köşede olacağını belirtir. Serginin son birimi, planda 12 numara ile gösterilmiş olan "At yarışına mahsûs meydan"dır. Sergi programı içinde zirai deneyler için tarlalar da planlanmış ancak D'Arconco sergi alanının yetersiz olmasından dolayı bu tarlaların serginin kuzeydoğusunda düzenlendiğini belirtmiştir. Sergi inşaatının planlandığı arazi 142.000 metrekarelik bir yerdir. Bunun 44.000 metrekaresini işlevlerine dair açıklamalarını yaptığı binaların kaplayacağını ifade etmektedir. Her binanın ne kadar alan kaplayacağını gösteren ayrı bir liste de vermektedir. Bu bina taksimatından yalnızca Kasr-ı Hümayun ve divanhane (15) serginin kapanmasından sonra kalacağını yazmaktadır.

Mütalaaname sergi inşaatının yapım malzemeleri, teknikleri ve süslemeleri hakkındaki bilgileri de içermektedir (BOA, İ.DUİT, 136/13-5):

"Serginin inşaatında istimâl edilecek malzeme, demir, ağaç, taş ve tuğladan ibaret bulunup tezyinatı için dahi mermer, çini ve tunç istimal olunacaktır. Binanın temelleri lüzûmuna göre beton denilen harçdan ve alelade kârgir duvardan ve tuğladan inşa edilip amelîyat-ı mezkûre büyük bir umka (derinliğe) kadar inilmeye lüzum görülmedikçe balada (yukarıda) beyan edilen malzeme-i inşâiye ile icra edilip aksi takdirinde kârgir kemerler ve ayaklar inşasıyla binaların temelleri işbu kemerler üzerine kurulacaktır. Kasr-ı hümayun ve buraya müntehi olan (son bulan) meyilli yol ve büyük çağlayan mermer ile taştan ve ibka edilecek (aynen korunacak) olan divanhane taş ile tuğladan ve diğer aksâm-ı inşaat dahi haşeb (ahşap) ve tuğladan inşa olunacaktır. Müstesna olarak divanhane camlı çatı ile setr (örtme/kapama) olunacaktır. Diğer binaların sakıfları çinko ve Frenk kiremidile setr edilip suların akıntısını kesmek ve bunların tamirleri iktiza eyledikçe mesârif-i kesire husule gelmemek için mezkûr binalara yan taraftan ziya (ışık) verilecektir. Her medhalin icabına göre döşemeleri ahşaptan, çiniden, çimentodan ve asfalttan ve parke olarak inşa edilecektir."

D'Arconco'nun sergiye dair açıklamalarında üzerinde durulması gereken bir diğer husus inşa edilecek yapıların mimari üslubudur. Bunu tek cümleyle şöyle özetler: "İnşaat suret-i umumiyede usûl-i cedîde-i mimariyeye tatbikan icra edilip yalnız binaların bazıları kadim usûl-i mimariye-i milliye üzere inşa edilecektir." Böylece, tasarımın ağırlığını, Osmanlı'da bu dönemlerde itibar gören "Avrupalı" üslubun oluşturacağını, bununla birlikte devletin mimari kökenini meydana getiren "İslami" üsluba da kısmi olarak yer verileceğini vurgulamaktadır. Çizimde en dikkati çeken "milli mimari" örneği kubbe ve kemerleri ile Kasr-ı Hümayun'dur. Sergi pavyonları ise genel olarak, açıklamasında belirttiği

gibi, “usul-i cedid” özellikleriyle kendisinin erken dönem çalışmalarına koşut, Avrupa’da o dönem hâkim olan canlandırmacı yaklaşımı temsil eder.

Daha sonra sergi düzenlemesiyle ilgili bazı detaylara açıklık getirir. Örneğin sergi alanına toplam üç girişle ulaşılacağını belirtir. Sözü edilen çizimde de görülebildiği gibi, bunlardan biri sergi alanının doğusundaki Kasr-ı Hümayun’a mahsus olandır. Umuma mahsus olan girişlerden biri, çizimde ön planda görülen Darülaceze yolu üzerinde bulunmaktadır. Bunun önünde arabaların durması için geniş bir meydan da tasarlanmıştır. Diğeri ise bu yola paralel, çizimde arka planda kalan Kâğıthane yolu üzerindedir. Çizimde görülmesi de, D’Aronco bu yönde de bir meydan hazırlanacağını kaydeder. Sergi alanının etrafının bir demir parmaklıkla çevrileceğini de ekler.

Son aşamada ise, tüm bu inşaatın takribi olarak masraf cetvelini çıkarır. Bu hesabın serginin kapanmasından sonra satılacak olan yapı malzemesinden yüzde elli nispetinde bir kıymet elde etme esası üzerine düzenlendiğini ve hesaba kahvehane ve lokanta gibi kendi masrafını karşılama beklentisi olan binaların dâhil edilmediğini yazmıştır. Açıklamalarını yaptığı, çizimlerini sunduğu yapıları masraf bölümünde dokuz madde halinde gruplamış ve tüm inşaatın tahmini olarak 3.100.000 Frank (136.300 Osmanlı lirası ve 48 kuruş) olacağını belirtmiştir. Bunda %10 bir yanılma payı olabileceğini de eklemiştir.

Mütalaaname, ekindeki “üç kıta resim ve plan” ve bunların fotoğrafla alınan suretleri Sergi Komisyonu tarafından incelenmiş ve uygun görüşle hazırlanan mazbata Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti izniyle Meclis-i Vükelâ’ya sunulmuştur. Meclisin R. 29 Ağustos 1309/M.11 Eylül 1893 tarihli kararında Sergi-i Umumi binalarının “mühendisin” ön gördüğü plan doğrultusunda yapılmasının uygun olduğu belirtilmiş, ancak masraftan (16) tasarruf etmek için sergi binalarının demirden olan aksamının mümkün olanlarının Tersane-i Amire fabrikalarında imal edilebileceği önerisi getirilmiştir. Bununla birlikte nihai inşaat masrafı için kesin olarak ne kadar paraya ihtiyaç olacağını “Mösyö D’Aronco’ya” tekrar sorulması ve evvelki keşife göre detaylı kesit ve planların hazırlanması istenmiştir (17) (BOA, İ.DUİT, 136/13-2).

Sultan II. Abdülhamid D’Aronco’yu, bu ilk çalışma ve çabalarına karşılık, memnuniyetinin bir ifadesi olarak, dördüncü rütbeden bir nişanla ödüllendirmiştir (BOA, İ.TAL, 31/19, H. 12 Rebiulevvel 1311/ R. 11 Eylül 1309/ M. 23 Eylül 1893). D’Aronco’nun sergiye dair bundan sonraki çalışma planlarını Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti’ne yazdığı bir rapordan öğrenmekteyiz (BOA, İ.DUİT, 136/14-4).“Sergi-i Umumi mimar ve mühendisi D’Aronco” adıyla yazılan, 23 Eylül 1893 tarihini taşıyan bu raporun R. 16 Eylül 1309/ M.28 Eylül 1893 tarihinde Osmanlıca tercümesi yapılmıştır.

Raporun ilk satırlarında, Padişah’ın gösterdiği ilgiye teşekkür ederek kendisinden aldığı yeni emir üzerine daha önce hazırladığı planlar üzerinde çalışmalarına süratle başlayacağını bildirmektedir. Bu çalışmalar kapsamındaki çizim ve düzenlemelere ilişkin işleri şöyle sıralamaktadır: Serginin genel çizimi, binaların ayrıntılı çizimleri, her binanın cephe ve detay çizimleri, inşaat ve süslemesiyle ilgili açıklamalar, binaların dayanıklılığına dair çeşitli hesaplar, her binanın inşası için ayrıntılı keşifnameler. Ancak bütün bu işleri tayin edilen kısa zaman içinde tek başına icra etmesinin zor olmasından dolayı, refakatine “Erbab-ı fennden mürekkeb” bir yardımcı heyeti verilmesini istemektedir. Bu heyette yer

16. Gerek sergi komisyonunun, gerekse Meclisin kararını içeren yazılarda bütçe yuvarlatılarak “136.344 lira ve kûsür kuruş” şeklinde verilmiştir.

17. Konuyla ilgili daha sonraki yazışmalardan D’Aronco’ya bu tebliğin R. 4 Eylül 1309/M. 16 Eylül 1893 tarihli bir tezkereyle yapıldığı anlaşılmaktadır (BOA, DUİT, 136/14-2).

18. Uzman ressamın yapacağı resimlerin inşaat sırasında kullanılmak üzere kopyalanması işlemi olarak düşünülebiliriz.

19. Dönemin mimar-mühendislik ve resim eğitimi yönlendiren Mühendishane'ye bağlı Hendese-i Mülkiyye Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebi (Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şâhâne) gibi okullar kastediliyor olmalıdır. Detaylı bilgi için: (Yazıcı, 2007, 56, 73-7).

alacak üyelerin adedini, alacakları maaşları ve yapacakları işleri raporunda açıklamaktadır. Bunun için şöyle bir liste hazırlamıştır (BOA, İ.DUİT, 136/14-4):

“Aded-i memuriyet	Lira-yı Osmani
1 mühendis muavininin	50
2-3 Şube mühendislerinin beherinin	35
1 Erbab-ı sanattan olan ressamın	19
3 ‘Adi’ ressamların beherinin	12
3 Kalfa mühendislerinin beherinin	12”

Bunlar içinde, ilk etapta, her binanın genel ve detay çizimlerini hazırlamak için yardımcı olacak bir mühendis muavini tayinini istemektedir. Ayrıca lüzumuna göre şube mühendisleri istihdam edilecektir. Daha genel işlere bakacak olan şube mühendisleri sergi mahallinin, çeşme, fiskiye, asansör gibi elektrik, buhar ya da su ile çalışacak sistemleri, serginin bahçesi, vesaireyle ilgilenecektir. Erbab-ı sanattan ressam olarak tanımladığı, teknik resimde uzman zanaatkar olarak düşünebileceğimiz kişi, uygun ölçeklerde çizimler hazırlayacaktır. “Adi”, daha niteliksiz ressamlar ise taşeronlara verilecek çizimlerin kopyalarını (18) çıkaracak ve inşaatla başladığı zaman kalfa mühendisliği yapmak üzere görevlendirileceklerdir. Diğer bir deyişle listede belirttiği “adi” ressamlar ile kalfa mühendisleri aynı kişilerdir. Görevlendirilecek bu heyeti kendisinin seçmek istediğini de beyan etmektedir.

Bu rapora karşılık olarak Selim Paşa'nın yazdığı yazıda (BOA, İ.DUİT, 136/14-2, H. 21 Rebiulevvel 1311/ R. 19 Eylül 1309/M. 1 Ekim 1893), D’Aronco ile yapılan görüşmeler sonucunda, kararlaştırılan detaylı kesit ve planları hazırlamak üzere istenilen yardımcı heyetin gerekliliğinin anlaşıldığı okunmaktadır. Ayrıca 1 mühendis muavini, 1 ressam ve 3 şube mühendisinin mimarın kendi seçimiyle Avrupa’dan çağrılacağı üzerinde durulmaktadır. “Adi” ressamların ise “Mekatib-i Şâhâne”de (19) yetişmiş, Avrupa üniversitelerinde yüksek tahsilini tamamlayarak diploma almış Müslüman veya Hristiyanlardan seçilebileceği ifade edilmektedir. Sonuç olarak sekiz kişiden oluşan bir muavin heyetinin olmasına karar verilmiştir. Üyelerden bir kısmının ülke içinden seçilmesinin gereken tasarruf için faydalı olacağı gibi, onları mesleki açıdan geliştirip tecrübelendireceği de belirtilmektedir. Alacakları ücretler de D’Aronco’nun öngördüğüne göre yaklaşık hale getirilmiştir. Buna göre, 1 mühendis muavini 40-50, 1 ressam 15-19, 3 şube mühendisi 15-20, inşaat başladığında kalfa mühendisi olarak çalıştırılmak şartıyla istihdam edilecek 3 “adi” ressam ise 10-12 lira maaş alacaktır. Saray bu talebi R. 27 Eylül 1309/ M. 9 Ekim 1893 tarihinde onaylamıştır (BOA, İ.DUİT, 136/14-1, H. 29 Rebiulevvel 1311/R. 27 Eylül 1309/ M. 9 Ekim 1893).

D’Aronco’nun Muavin Heyeti ve Annibale Rigotti

Saray tarafından onaylanan sergi tasarımı için gerekli olan muavin heyeti, dönemin basınına da yansımıştır. Bir haberde, 8 kişilik muavin heyetinin dördünün ülke içinden, geri kalanının İtalya’dan seçileceği belirtilmiştir. İtalya’dan gelecek grubun birkaç mühendis, bir ressam ve bir yöneticiden müteşekkil olacağı, bunların yıllık ortalama 15.000 Frank maaş alacağı ve D’Aronco ile birlikte gelecek hafta İstanbul’a varacakları aktarılmıştır (Le Moniteur Oriental, 26 Ekim 1893). Haberin içeriği, D’Aronco’nun ilgili ekibi seçmek üzere İtalya’ya gittiğini düşündürse de bu tür haberlerde bazen yanlışlar olabileceği unutulmamalıdır.

D'Aronco'nun hizmetine verilecek muavin heyeti içinde Avrupa'dan getirilecek olanların ne kadarının geldiği ve bunların kimlikleri konusunda sınırlı bilgiler bulunmaktadır. 16 Aralık 1893 tarihli *Le Moniteur Oriental*, "Perşembe günü" İtalya'dan D'Aronco'ya yardım için bir asistan mühendis ve bir teknik yöneticinin geldiğini kaydetmiştir. Haberde bahsi geçen bu kişiler, Barillari'nin de (1993, 13-15) sergi için D'Aronco'ya yardım ettiğini belirttiği, Annibale Rigotti ve Giuseppe Lavini olmalıdır. Torino asıllı olan Lavini, çok yönlü bir kişiliğe sahip olup, daha çok ressam ve sanat eleştirmeni kimliği ile tanınmaktadır (Ceradini, 1928, 37). Torino'daki hukuk eğitiminin ardından, Venedik ve Roma akademilerinde hem resim hem de mimarlık üzerine çalışmıştır. D'Aronco ile ilişkisi Venedik Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarına dayanmaktadır. Yöneticilik kimliği de bulunan Lavini, Accademia Albertina'nın sekreterliğini yaptığı sıralarda, D'Aronco'nun çağrısı üzerine serginin organizasyon işinde görev almak amacıyla İstanbul'a gelmiştir (Marsan, 2014, 30-2; Gazzetta del Popolo, 30-31 Temmuz 1894).

Annibale Rigotti ise tasarımda ve uygulamada aktif olarak görev almak için gelmiştir. Torinolu bir mimar olan Rigotti, D'Aronco'nun hem çok yakın dostu hem de 1892'den itibaren birçok projede beraber çalıştığı meslek arkadaşıdır. 1882-1886 yılları arasında ilk mimari altyapısını oluşturan ön eğitiminden sonra Torino Accademia Albertina'da yükseköğrenimine başlar. Aynı zaman zarfında, 1887-1889 yılları arasında, Torino İtalyan Endüstri Müzesi'nde (*Museo Industriale Italiano di Torino*) süsleme kurslarına katılır (Dellapiana, 2016, 538). 1890-1891 yılları arasında Accademia Albertina'dan mezun olduğunda, hem yaşının genç olması hem de aldığı diplomanın inşaat projelerinde kendisine imza yetkisi vermemesinden dolayı deneyimli meslektaşlarıyla çalışma arayışı içine girer. D'Aronco ile profesyonel birliklikleri bu amaç doğrultusunda başlar. 1893 yılının Temmuz ayında sanatta ve öğretimde yeterlilik diplomasını alır. Aynı yıl D'Aronco'nun daveti ile planlanan sergiye yardım etmek üzere İstanbul'a gelir (Rigotti, 1982, 70; Godoli ve Giacomelli, 2005, 305-6). Oğlu Giorgio Rigotti (1980, 11), sergi için 13 Kasım tarihinde İtalya'dan ayrıldığını belirtmektedir.

Sergi yapılarının planlarının 1894 yılının Şubat ayında ilgili yüksek makamlarca onaylandığı ve belli başlı binalarının temel atma töreni için hazırlıkların yapıldığı anlaşılmaktadır. Nezaret tarafından H. 13 Şaban 1311/R. 7 Şubat 1309/ M. 19 Şubat 1894 günü yazılan bir yazıdan, törenin ilk etapta, iki gün sonraya denk gelen II. Abdülhamid'in doğum günü olan (20) 15 Şaban (9 Şubat/21 Şubat) günü gerçekleştirilmesinin planlandığı öğrenilmektedir (BOA, İ.HUS., 21/52-3). Yazıda temel atılacak arsanın etrafının flamalarla çevrilmesi, çiçeklerle süslenmesi, kurbanların tedariki gibi birtakım hazırlıkların tamamlandığından bahsedilmektedir. Bununla birlikte, törene katılacak protokol için çadırların nereden alınacağı, müzik olacaksa bandonun, alanın süslemesi için Osmanlı sancaklarının nereden sağlanacağı, koltuk-iskemle ve çay-kahve gibi malzemelerin eksik kalmaması için törende kaç kişinin bulunacağı, tören saati gibi detayların çözümü aranmaktadır. İçeriğinde de bahsedildiği gibi, yazının ekinde Padişah'a hitaben bir teşekkür konuşması metni ile törende hazır bulunacak sergi planlamasında görev alanların listesi sunulmaktadır. Liste, başta komisyonun fahri ve daimi üyeleri, sonrasında sermühendis (başmühendis), muavini, üç kişi olarak refikleri (arkadaşları), üç ressam, bir kâtip, iki mütercim ve bir kayıt memurundan oluşmaktadır. Ancak Saray'dan bir gün sonra gelen cevapta, havaların tören yapmaya müsait olmaması nedeniyle törenin daha sonraki Ramazan Bayramı'na

20. İstanbul basını bahsi geçen günü 22 Şubat Perşembe olarak duyurmuştur (*Le Moniteur Oriental*, 20 Şubat 1894).

21. La Patria del Friuli haberi için: (Freni ve Varnier, 1983, 109). Gerek La Patria del Friuli gerekse Gazzetta Piemontese’de maket Pietro Rigotti ile ilişkilendirilmektedir. Ancak, Pietro, Annibale’nin babasının ismidir. Accademia Albertina’da baş müstahdemlik ve kütüphanecilik yapmıştır (Rigotti, 1980, 8). İsim karışıklığı, Pietro’nun hem Accademia Albertina hem de Annibale ile bağlantısından kaynaklanmış olmalıdır.

22. 2016 yılının Eylül ayında gerçekleştirdiğim araştırma sırasında, ailenin dördüncü kuşak ferdi mimar Chiara Rigotti’ye Studio Rigotti Arşivi konusunda gösterdiği yardımlardan dolayı çok teşekkür ederim. Arşivdeki çalışmalarım sürmektedir. Bu kapsamda, Annibale Rigotti hakkında detaylı bir araştırmayı TÜBİTAK projesi olarak hazırlamaktayım.

ertelenmesinin uygun olduğu belirtilmiştir (BOA, İ.HUS., 21/52-4, H. 14 Şaban 1311/R. 8 Şubat 1309/M. 20 Şubat 1894).

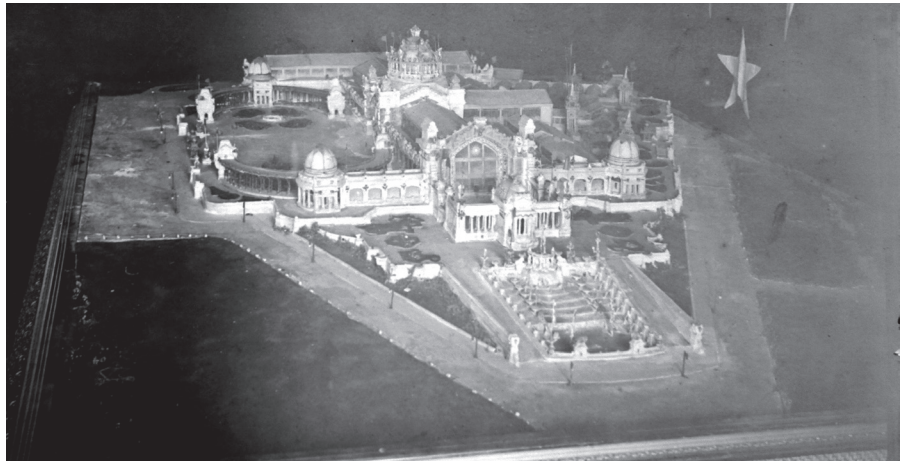
Ertelenmiş olsa da törenin planlandığı gün Selim Paşa, Sultan Abdülhamid’e serginin alçı maketini sunmuştur (Le Moniteur Oriental, 21 Şubat 1894). Dönemin İtalyan basınının haberlerine göre, “Sermühendis” D’Aronco bu maketi “muavini” Rigotti’ye yaptırmıştı (Il Friuli, 5 Mart 1894; La Patria del Friuli, 5 Mart 1894; Gazzetta Piemontese, 3-4 Mart 1894 (21); Gazzetta del Popolo, 25-26 Mart 1894). Gazetelerde, alçı ve akşap malzemenin kullanıldığı maketin, usta mimar D’Aronco’nun denetimi altında, Accademia Albertina’nın öne çıkan genç mimarı, Rigotti tarafından hazırlandığı bilgisi ortak ifade olarak kullanılmıştır. Yaklaşık olarak 1/1000 ölçeğinde hazırlanan maket, bir ay gibi kısa bir zaman diliminde, büyük çaba sarf edilerek hazırlanmıştır. Binaların önemli detayları en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir (La Patria del Friuli, 5 Mart 1894). Çelik’in (2005, 155, 235) 12 Mart 1894 tarihli *The Levant Herald and Eastern Express*’ten aktardığına göre, 3 metreye 2 metre ebadında, “her teferruatıyla mükemmel bir şaheser...” olarak görülmüştür. Ayrıca bu “muhteşem” alçı maketin serginin Ramazan Bayramı’na ertelenen temel atma töreninde sergileneceği de duyurulmuştur (Gazzetta del Popolo, 25-26 Mart 1894). Henüz 23 yaşındaki Rigotti’nin bu maketteki başarısı, daha sonra İtalya’ya döndüğünde, Torino G.Sommeiller Teknik Enstitüsü’nde (*Istituto Tecnico G.Sommeiller di Torino*) yapılan taht tasarım ve maket yarışmasını kazanmasına bir alt yapı oluşturmuştur. Sonrasında aynı okulda 1898-1923 yılları arasında maket profesörü olarak görev yapmıştır (Godoli ve Giacomelli, 2005, 306).

Rigotti’nin tasarladığı sergi maketi ne yazık ki günümüze ulaşamamıştır. Şimdiye kadar bu maket hakkında bilinenler dönemin anlatılarıyla sınırlıdır. Ancak bu çalışma kapsamında Rigotti aile arşivinde (22) yapılan araştırmalar sonucunda maketin İstanbul’da çekilmiş siyah-beyaz dönem fotoğraflarına ulaşılmıştır. Toplam üç adet olan fotoğraflar maketi sırasıyla kuzeydoğu, doğu ve güney yönlerinden, ilk ikisi genel olarak yukardan, üçüncüsü ise cepheden göstermektedir. Genel fotoğraflarda sağ arka planda, ay ve yıldızdan oluşan bir bayrak bulunmaktadır (**Resim 11-13**). Üçgen bir alanı kaplayan makette görülen binalar, Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu’nda bulunan, serginin geneline ait ilk tasarım planının gösterdikleriyle ve D’Aronco mütalaanamesinde anlatılanlarla aşağı yukarı aynıdır. Bununla birlikte, bazı farklılıklar dikkati çekmektedir. Kasr-ı Hümayun olarak tanımlanan, arka arkaya kubbeli birimler ve önündeki revağıyla geleneksel Osmanlı mimari yorumunu sunan bina, burada gerek biçim gerekse üslup olarak farklıdır. Yanındaki birimlerle birleştirilerek daha mütevazı ölçülere getirilmiş ve serginin geneliyle aynı üsluba, “usul-i cedid”e dönüştürülmüştür. Serginin çekirdeğini oluşturan Ziraat ve Sanayi-i Dâhiliye dairelerinden oluşan kütlelerin orta bölümünde, divanhane olarak tanımlanan bölüm de değişmiştir. Üzerindeki kuleler kaldırılmış, örtüsü kubbeye çevrilmiştir. Aynı şekilde, Barok kolonatl avluda karşılıklı tasarlanan, kahvehane ve lokanta olarak kullanılması önerilen bölümlerin de üzeri kubbelidir. Bunların yanında, planda gösterilen bahçe sobaları, arılara ve kümes hayvanlarına mahsus olacak daireler ile at yarışları için düzenlenecek meydana makette yer verilmemiştir. Bu durum, İtalyan gazete haberlerinde de değinildiği gibi, sergi alanının belli başlı binaları ile çevresini genel olarak gösterme amacıyla alakalıdır. Üç boyutlu görüntüler sunan bu maket fotoğraflarının rehberliğinde, Udine Kent Müzesi, Modern Sanat Galerisi’nde bulunan köşe pavyonu çizimini (**Resim 7**) genel plana yerleştirmek mümkün

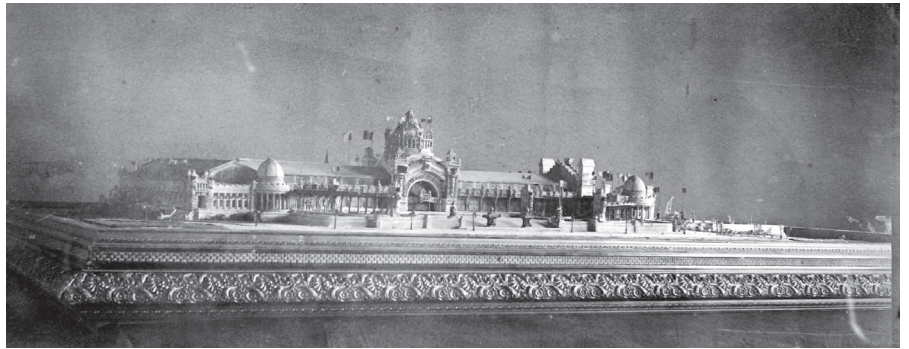
Resim 11. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi maketi, Annibale Rigotti, 1894, dönem fotoğrafı (Studio Rigotti Arşivi, Torino).



Resim 12. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi maketi, Annibale Rigotti, 1894, dönem fotoğrafı (Studio Rigotti Arşivi, Torino).



Resim 13. Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi maketi, Annibale Rigotti, 1894, dönem fotoğrafı (Studio Rigotti Arşivi, Torino).



23. Sadrazam Said Paşa'nın çeşitli konularda fikirlerini ileri sürdüğü raporlar hazırlamayı çok sevdiği ve II. Abdülhamid'in onun fikirlerine genelde çok güvendiği bilinmektedir (Çevik, 2009, 845, 62).

24. Özellikle 1873 Viyana Uluslararası Sergisi için özel olarak hazırlanan, Osmanlı'da "milli mimari" kavramını ilk kez gündeme getiren Usul-i Mimari-i Osmani (*L'Architecture Ottomane*) adlı kitaba (kitap hakkında genel bir değerlendirme için: Ersoy, 1999; Ersoy, 2015) referans verilmekte ve Batılılaşma dönemi mimarisi eleştirilmektedir.

gözükmektedir. Bu çizimin doğu yönündeki kubbeli birimlerden birinin taslağı olma ihtimali yüksektir.

Öte yandan fotoğraflar, sergi binalarının genelinde, bahçe ve peyzaj tasarımları da dâhil olmak üzere, Neo-Barok ağırlıklı bir üslubun tercih edildiğini göstermektedir. Oysa yukarıda üzerinde durulduğu gibi, D'Arconco mütalaanamesinde inşaatın genelinin "usul-u cedide-i mimariye", binaların bazılarının ise "kadim usul-u mimariye-i milliye"ye uygun olarak inşa edileceğinden bahsetmişti. Fakat bu durumun tepkiyle karşılandığı anlaşılmaktadır. Mütalaaname ve ekindeki tasarım planının tesliminin hemen akabinde, Sadrazam Said Paşa H. 19 Safer 1311/ M. 1 Eylül 1893'te Padişah'a yazdığı bir raporda (23) bu durumu eleştirir (BOA, Y.EE., 82/56). Mühendisin bahsi geçen ifadesinden yola çıkarak, bu gibi

sergilerde amacın Osmanlı mimari üslubunun teşviki (24) olması gerektiği, son bir-iki yüzyılda büyük masraf ve külfetle inşa edilen yapılarda bu üsluptan uzaklaşıldığını vurgular. Tesis edilecek serginin ya yalnızca Osmanlı mimari üslubunu ya da Hint, Arap, Afrika, Endülüs üsluplarının bir karışımı olarak, yani “fenn-i mimari-i İslami”ye göre yapılmasının daha uygun olacağını dile getirir. Bu vesileyle memlekette kadim mimarının uygulayıcılarının da yetişeceği düşüncesindedir. Said Paşa, önerisinin kabul edilmeyip, serginin genel olarak mühendisin tasarımına, yani “usul-i cedide-i mimariye” göre yapılması ihtimaline karşılık, “yeni” ile kastedilenin ne olduğunun belirsizliğinden de şikâyet eder. “Avrupa’dan gelmekte olan bazı bina resimlerinde görülen Rönesans mimarisi midir, yoksa Avrupa’da muteber olan Roma, Yunan, Gotik üslupları da buna dâhil edilecek midir?” (BOA, Y.EE., 82/56) diye sorar ve son kararı Padişah’a bırakır. İlk kez bu çalışmayla tanıtılan maket fotoğrafları, detayları çok seçilemese de, Padişah’ın sergi binalarının genelinde bir üslup birliği olması kararına vardığını gösteriyor. Ancak bu tercihin, Said Paşa’nın arzu ettiği gibi “milli mimari”ye değil, “yeni” mimariye yönelik olduğu anlaşılıyor. Bununla birlikte, Udine’deki çizimlerden, temel atma töreni için geçici olarak düşünülen pavyon tasarımı gibi (Resim 8), kubbe ve kemerleriyle Neo-İslam ya da “milli mimari” yorumunu sunan detayların olduğu da dikkat çekiyor.

Sergiye dair bundan sonraki gelişmeler kısıtlıdır. Temel atma töreninin Ramazan Bayramı’nda da yapılamadığı, 19 Mayıs 1894 tarihli *Le Moniteur Oriental*’in bir gün sonrası için törenin yapılacağını tekrar duyurmasından anlaşılmaktadır. 23 Mayıs’ta ise, *Oriental Railway Company*’nin sergiye yıllık 800 lira olmak üzere 25 senelik ödenek sağladığı ve bunun Osmanlı Bankası’nda, serginin komisyon başkanı Selim Melhame’nin yetkisi altında saklanacağına dair Saray’dan çıkan onayın haberi konu edilmiştir (Le Moniteur Oriental, 23 Mayıs 1894). Kısa bir süre sonra, 10 Temmuz günü büyük İstanbul depremi olur. Bir yıllık emeğin ardından tüm sergi planları iptal edilir. Zaten bütçe sorunları yaşayan proje kaynakları depremde zarar gören binaların onarımlarına aktarılır. D’Aronco diğer yabancı mimarlarla birlikte onarım çalışmalarına katılır (Batur, 1994, 550; Barillari, 2010, 34; Gazzetta Piemontese, 27-28 Temmuz 1894). Muavini Rigotti ise ilk etapta Yıldız Sarayı restorasyonlarında ve birkaç projesinde ona yardım eder ve hem sergi, hem de restorasyon çalışmaları için kendisine Mecidiye Nişanı verilir. 30 Kasım 1895 tarihli bir maaş ödeme belgesinde de Rigotti’nin adı “sergi ressamı” olarak geçer (BOA, BEO. 712/53374). Bu bilgi, sergiye maket dışında da katkılarının olduğuna dair bir ipucudur. 1896 yılında, Alman bir şirket aracılığıyla Tiflis-Batum Demiryolu Hattının yeniden projelendirmesi ve inşaatın yönetilmesi işini kabul eder. Bu sırada yeni yıl tatili için Torino’ya gider, ancak bir daha geri dönmez (Rigotti, 1980, 12-3). Ekibin diğer bilinen ismi Lavini zaten serginin iptal edildiği yaz Torino’ya dönmüştür (Marsan, 2014, 33). İstanbul’da kalan D’Aronco için ise mesleki hayatının en verimli dönemi başlar.

SONUÇ YERİNE

Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi gerçekleşmemiş olsa da, dönemin sosyal yaşamına ve ekonomisine yönelik umutları yüksek olan bir girişimdi. İçerik olarak Avrupalı çağdaşlarından ziyade, 1863’ün Sergi-i Umumisi’ni model almıştı. Sergiye ilişkin ekonomik beklentilerin boyutu, 20 Eylül 1893 tarihinde komisyon tarafından hazırlanan, kuruluş ve çalışma esaslarını belirleyen nizamname tasarısında (25) görülebilmektedir (BOA, İ.

25. 22 Aralık 1862 tarihli Sergi-i Umumi-i Osmani Nizamnamesi dönemin gazeteleri tarafından yayınlanmış, imparatorluğun bütün il ve ilçelerine gönderilmiştir (Önsoy, 1988, 71-3). İkinci serginin nizamnamesi ise sergi iptal edildiğinden kâğıt üzerinde kalmıştır.

KAN., 1/25). Nizamnamenin birinci kısmı inşaat, taksimat, tertibat ve idare biçimiyle, ikinci kısmı ise sergiye kabul edilecek eşyayla ilgili maddeleri içermektedir. Sergilenecek eşyalar genel olarak 47 sınıfa ayrılmıştır. Bunlar temel olarak yerli ziraat ürünleri, sanayi üretimleri ve el sanatlarından oluşmaktadır. Yabancı ziraat ve sanayi alet-edevatlarının faydalı olanlarının ve bunlar vasıtasıyla üretilen malzemelerin de sergiye kabul edileceği duyurulmuştur. Ayrıca serginin kapanmasından sonra da her sene söz konusu alanda eşya teşhir edileceği, bunlar için ayrı nizamnameler kaleme alınacağı açıklanmıştır. Sergiye katılacak çiftçi, esnaf ve sanatkârlara hak ettikleri derecelerde ödül verileceği de bildirilmiştir.

1894 yılında açılması planlanan serginin nizamnamesindeki teşhir olunacak eşyanın çeşitliliği dikkate alındığında, başlıca amacın milli sanayinin desteklenmesi olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, dönemin genel politikasıyla paralel şekilde, Batı'daki teknolojik gelişmelerden de faydalanma isteği konuya uluslararası bir nitelik kazandırmıştır. Bu doğrultuda, iç ve dış pazarın birlikte hedeflenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Sergi sosyal amaçlar konusunda da Batılı öncülleriyle uyum sağlama çabasında olduğunu göstermiştir. Pavyonlar sistemi içine dâhil edilen lokanta, kahvehane, D'Aronco'nun deyimiyile "gezinti mahalleri" gibi alanlar, at yarışı gibi eğlenceye yönelik etkinlikler ziyaretçilere hoşça vakit geçirmeyi vadetmekteydi. Bunlar içinde özellikle, divanhane bölümünün üzerindeki kulelere asansörle ulaşım sağlanması, bu vesileyle ziyaretçilere panoramik bir seyir sunma fikri dikkat çekicidir. Benzer bir uygulama 1867 Paris sergisinde de bulunmaktadır (Mattie, 1998, 23; Evren, 2000, 59). 1889 Paris Sergisi'nin Eiffel Kulesi ise bu amacı doruk noktasına ulaştırır. D'Aronco bu sergilerin kurgusundan olasılıkla haberdardı. 30 yıl önce düzenlenen ilk İstanbul sergisini gezen hatırı sayılır sayıda yerli ve yabancı ziyaretçinin varlığı göz önünde bulundurulduğunda (Önsoy, 1988, 92-94), mimari tasarım ölçeği daha büyük olan ikinci serginin ziyaretçi ve ona oranla ticari faaliyet beklentisi daha fazla olmalıydı.

Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi projesi mimari yaklaşım olarak önemli yenilikler vadediyordu. Kurgu bakımından, yekpare teşhir alanı karakterindeki ilk Osmanlı sergisine oranla daha gelişmiş bir yapıya sahip olması dikkat çekicidir. Farklı işlevlere göre tasarlanan, birbirinden bağımsız yapılar sistemi, 1867 Paris evrensel sergisinin geliştirdiği modeli hatırlatır. Bu anlamda, binaları, meydanı, eğlence alanları, peyzajı ile birlikte bir bütün olarak düşünülmüş minyatür bir şehir görüntüsü sunar. Ayrıca, endüstri çağı mimarlığının yapı malzemelerinden demir ve cam, strüktür tasarımında belirgindir. 1851 Londra sergisinin mekânı Kristal Saray'dan sonra yaygınlaşan bu malzemeler geniş alanların örtülmesi, şeffaf ve hafif duvarların yaratılmasında büyük kolaylık sağlamış, köprüler, tren garları, pazar yerleri gibi alanların vazgeçilmezi olmuştu (Bergdoll, 2000). Viollet-le Duc öğretisiyle yetişen D'Aronco da sergi inşaatında ağaç, taş ve tuğla ile birlikte demiri, yerli üretimlerin sergilenmesi için tasarladığı Ziraat ve Sanayi-i Dâhiliye dairesinin merkezindeki divanhane ise demir ve camın örtü sisteminde birlikte kullanımını önerir. Daha sonra serginin bu bölümünden esinlenerek, Yıldız Sarayı için yaptığı kış bahçesi projesinde çelik ve cam birlikteliğini yeniden tasarlar (Barillari ve Godoli, 1997, 69). Ancak bu yapı da gerçekleşmez. Öte yandan sergide, daha da yeni bir malzemenin, "beton denilen harç"ın bina temellerinde lüzuma göre kullanılacağını belirtir. Bu yeni malzemeleri daha önce Torino I. Mimarlık Sergisi'nde de deneyerek dikkatleri üzerine çekmiştir (Can, 1993, 259). Dökme demirin Osmanlı mimarisinde strüktür elemanı olarak yer alması Avrupa'daki gelişmelerle hemen hemen çağdaş olarak, 19.

26. Mimarın kitaplığında dövme demirle ilgili yayınların bulunması çağın bu yeni malzemesine gösterdiği önemi kanıtlamaktadır (Di Donato, 2010, 144-6).

27. Bu konuda kapsamlı bilgi için: (Bossaglia vd., 1994).

28. D'Aronco bu sergi için tasarladığı kubbeli, daire planlı ana pavyonun (*Rotonda d'Onore*) iç süslemelerinde Ayasofya'dan esinlendiğini arkadaşı mühendis Bonelli'ye yazdığı bir mektupta anlatır (Barillari, 2010, 44).

yüzyılın son çeyreğinden itibaren başlar. Demir ve cam birlikteliği ile oluşturulan mimari düzenlemelerin ilk örneklerine ise, Avrupa saraylarının etkisiyle, sera ve limonluk yapılarında karşılaşılır. 19. yüzyıl ortalarına ait Dolmabahçe Sarayı, Camlı Köşk'ün kış bahçesinin (sera) tümüyle dökme demir cam kurgusunun öncü olduğu (Batur, 2011, 13-15) bu tür uygulamaları pasaj, han ve gar yapılarının aynı malzemeli örtü sistemleri takip eder (Kosova, 2014). Beton harcın Osmanlı mimarisindeki en erken uygulaması ise D'Aronco'nun Vallaury ile tasarladığı 1895 tarihli Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane binasında tespit edilmiştir (Batur, 2004, 17). Bu yapının tarihinden iki yıl önceye ait sergi projesinin binalarında kullanılacağı bilgisi, Tıbbiye-i Şahane'deki betonarme uygulamasının yüksek ihtimalle bir D'Aronco katkısı olduğunu düşündürür. Sonrasında, iki İtalyan mimar, Giulio Mongeri ve Edoardo De Nari, İstanbul'a erken betonarme uygulamaları kazandıracaktır (Uras, 2013, 245). Demiri ise D'Aronco, Kapalıçarşı onarımlarından başlayarak önerir (26) (Barillari, 2010, 36). Sergi tasarımının genel süsleme programı, maket fotoğraflarından anlaşıldığına göre, plastik etkisi güçlü Neo-Barok ağırlıktadır. Kullanılacak süsleme malzemeleri arasında çini gibi yerel unsurlar da vardır. Mevcut görseller ve anlatılara göre tasarım bir bütün olarak değerlendirildiğinde, gerek malzeme çeşitliliği, gerekse üslup olarak mimarın daha sonraki İstanbul yapılarının genel karakterini oluşturacak "batılı-doğulu" sentezinin ilk adımı olarak yorumlanabilir.

Deprem nedeniyle tarih sayfalarına gömülse de, bu proje, bir yandan D'Aronco'nun İstanbul macerasının başlangıcı olmuş, diğer yandan yeni mezun Rigotti'ye ilk deneyimlerinden birini kazandırmıştır. Daha sonra bu ikili benzer bir projeyi, 1902 Torino Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'ni beraber gerçekleştirmiştir (27). D'Aronco, İstanbul'da bulunduğu yıllarda İtalya'nın tasarım dünyasından uzaklaşmamış, çeşitli proje yarışmalarına katılmayı sürdürmüştür. Nitekim 1901 yılında, Torino evrensel sergisine gönderdiği bir dizi *Art Nouveau* bina projesiyle birincilik kazanır. Yakın arkadaşı ve meslektaşı Rigotti ise ikinciliği alır ve jüri projenin uygulamasını bu iki mimara verir. İkili, İstanbul deneyimlerinin avantajıyla, Torino'da, Valentino Park'ta düzenlenen serginin tasarımını oldukça kısa sürede hazırlar. Baş mimar D'Aronco olmasına rağmen, onun İstanbul görevleri nedeniyle, inşaat işlerini Rigotti yürütür (Etlin, 1991, 30-1). Bu yıllarda D'Aronco, İstanbul'da birçok projenin içindedir. Bizans ve Osmanlı mimarisinden aldığı ilhamı Torino sergisine taşır (Garuzzo, 1999, 36) (28). Yine bu yıllarda İstanbul'da Botter Apartmanı gibi yapılar tasarlar. Böylece, *Art Nouveau*'nun bu yaygın kullanımını farklı coğrafyalarda gerçekleştirerek, farklı mimari formların bölgelerarası geçişini sağlar. Sergi tasarımı ve hemen sonrasında katıldığı restorasyon çalışmaları sırasında etüt olanağı bulduğu, İstanbul'un çeşitli uygarlıklara ait köklü ve renkli mimarisi hayal gücünü körükler, bu bağlamda uluslararası *Art Nouveau* ideolojisini besler.

Torino sergisinden sonra iki mimarın stilleri farklı yönlere doğru ilerler. Rigotti (1980, 10) aralarındaki farkı "D'Aronco'nun mimarisi zengin, benimki fakirdir" cümlesiyle ifade eder. Gerçekten de Rigotti bundan sonraki çalışmalarında yalın, dönemi için "modern" sayılabilecek bir yaklaşımı benimser. Stil olarak yolları ayrılrsa da, İstanbul sergisinin tasarım süreci iki İtalyan mimara, gerek mimarlık pratiği gerekse üslup araştırmaları açısından bir laboratuvar ortamı sunar. Sergi projesi ise, deprem sonrasında tekrar ele alınmasa da düşleyenleri ve tüm aktörlerinden kalan izleri, bürokrasiden basına yansıyan haberleri ile dönemin mimari eğilimlerine, tasarım ve inşa süreçlerine dair bir kapı aralar. Yüzyıl dönümünde değişmeye başlayacak olan inşaat teknolojisinin,

proje bazında da kalsa, ilk habercilerinden olarak, son dönem Osmanlı mimarlık tarihinde önemli bir basamak oluşturur.

KAYNAKLAR

- ALLWOOD J. (1977) *The Great Exhibitions*, London.
- ATALAY SEÇEN, E., YILDIRIM, N. (2012) Sultan II. Abdülhamid Döneminde Saray Bahçeleri ve Seralarındaki Bitki Çeşitliliği ile Yurt Dışından Getirilen Bitki Türleri, *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi* (9) 62-93.
- BARILLARI, D. (1993) *Il Caso D'Aronco alla Luce del Rapporto tra L'Architettura Islamica e Quella delle Secessioni Mitteleuropee*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Architettura di Firenze, Firenze.
- BARILLARI, D. (1995) *Raimondo D'Aronco*, Roma-Bari.
- BARILLARI, D., GODOLI, E. (1997) *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*, İstanbul.
- BARILLARI, D. (2010) Modern Kozmopolit Mimariler: Raimondo D'Aronco'nun İstanbul'daki Eserleri, *Osmanlı Mimarı D'Aronco 1893-1909 İstanbul Projeleri*, İstanbul; 32-123.
- BATUR, A. (1982) Les oeuvres de Raimondo D'Aronco à Istanbul, *Atti del Congresso Internazionale di Studi su Raimondo D'Aronco e il suo Tempo* (1-3 Haziran 1981) der. E. Quargnal, Udine; 118-34.
- BATUR, A. (1992) 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Bir Stilistik Karşılaştırma Denemesi: A. Vallaury/R. D'Aronco, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, Sempozyum (17-18 Aralık 1992) der. Z. Rona, İstanbul; 146-53.
- BATUR, A. (1994) D'Aronco, Raimondo Tommaso, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 2*, İstanbul; 550-1.
- BATUR, A. (1995) Raimondo D'Aronco et ses Travaux Éffectués à Istanbul, *Atti del Convegno, Architettura e Architetti Italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX Secolo* (27-28 Kasım 1995), İstanbul; 33-8.
- BATUR, A. (2000) 19. Yüzyıl Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Yapıları, *Yapı* (225) 67-72.
- BATUR, A. (2004) Geç Osmanlı Mimarlığında Betonarme Yapım Tekniği, *2. Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi ve Sergisi* (5-6 Ekim 2004) İstanbul; 14-28.
- BATUR, A. (2011) Dolmabahçe Sarayı'nda Bir İngiliz Mimar William J. Smith ve Camlı Köşk, *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi* (8) 9-21.
- BATUR, A. (2014) Mimar Raimondo D'Aronco ve Milli Saraylar'daki Çalışmaları, *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi* (12) 139-71.
- BERGDOLL, B. (2000) *European Architecture 1750-1890*, New York.
- BENJAMIN, W. (2017) *Pasajlar*, İstanbul.
- BOSSAGLIA, R., GODOLI, E., ROSCI, M., der. (1994) *Torino 1902 Le Arti Decorative Internazionali Del Nuovo Secolo*, Milano.
- BOSSAGLIA, R. (1995) Raimondo D'Aronco Türkiye'de: Gelenek ve Modernizm Arasında, *Udine Çağdaş Sanat Galerisi Koleksiyonundan Raimondo D'Aronco'nun Türkiye Yılları (1893-1909)*, İstanbul; 21-2.

- CAN, C. (1993) *İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları*, yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- CERADINI, M. (1928) Giuseppe Lavini, *L'Architettura Italiana: Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica*, 23 (4) 37-8.
- ÇELİK, Z. (1998) *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, İstanbul.
- ÇELİK, Z. (2005) *Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, İstanbul.
- ÇEVİK, Z. (2009) II. Abdülhamid Dönemi Bir Bürokrat Portresi: Sadrazam (Küçük) Said Mehmed Paşa ve Reformları, *Turkish Studies*, 4 (8) 838-65.
- DELLAPIANA, E. (2016) Rigotti, Annibale, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Cilt 87, 538-41.
- DER ARCHİTEKT WİENER MONATSHEFTE FÜR BAUWESEN UND DEKORATİVE KUNST (1897) Wien, 58.
- Di DONATO, M. (2010) Bir Mimar ve Kitapları: D'Aronco Kitaplığı'nın Başına Gelenler, *Osmanlı Mimarı D'Aronco 1893-1909 İstanbul Projeleri*, İstanbul; 124-76.
- DUHANİ, S.N. (1990) *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*, İstanbul.
- ERGÜNEY, Y.D., KARA PİLEHVARİAN, N. (2015) Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti, *Megaron*, 10 (2) 224-40.
- ERSOY, A. (1999) The Usul-i Mi'mari-i 'Osmani: A Source of Revival in Ottoman Architecture, *Art Turc / Turkish Art – 10th International Congress of Turkish Art* (17-23 Eylül 1995) der. F. Déroche, Geneva, 291-5.
- ERSOY, A. (2015) *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*, Burlington.
- ETLIN, R. A. (1991) *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*, London.
- EVREN, B. (2000) 19. Yüzyılda Evrensel Sergiler, *Yapı* (225) 56-66.
- FINDLING, J.E., PELLE, K.D., der. (2008) *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, North Carolina.
- FOWLER, A. (1991) *World's Fairs and Expos*, Chicago.
- FRIEBE, W. (1985) *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig.
- FRENI, V., VARNIER, C. (1983) *Raimondo D'Aronco L'Opera Completa*, Padova.
- GARUZZO, V. (1999) *Torino 1902 Esposizione Universale*, Torino.
- GRAZIANO, V. (1994) *Ambasciate d'Italia in Turchia*, Palermo.
- GREENHALGH, P. (1988) *Ephemeral Vistas: the Expositions Universelles, Great Exhibitions, and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester.
- GREENHALGH, P. (2011) *Fair World: a History of World's Fairs and Expositions, from London to Shanghai, 1851-2010*, Winterbourne, Berkshire.
- GERMANER, S. (1991) Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları, *Tarih ve Toplum* (95) 33-40.

- GODOLI, E., GIACOMELLI, M., der. (2005) *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb (1848-1945): Repertorio Biografico, Bibliografico e Archivistico*, Firenze.
- IŞIKLI, A., der. (2012) *Türkiye Fuar Albümü. Osmanlı Dönemi/ The Album of Turkish Fairs. Ottoman Era*, İstanbul.
- KOSOVA, İ. (2014) 19. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Endüstriyel Camun Kullanımı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- MARSAN, G.A. (2014) *All'Ombra di Notabili ed Eroi Giuseppe Lavini (1857-1928)*, Torino.
- MATTIE, E. (1998) *World's Fairs*, New York.
- MEEKS, C. L.V. (1966) *Italian Architecture*, London.
- NICOLETTI, M., (1982) *D'Aronco L'Architettura Liberty*, Roma-Bari.
- ÖNSOY, R. (1984) Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-I Umumi-I Osmani (1863 İstanbul Sergisi), *Belleter* (185) 195-235.
- ÖNSOY, R. (1988) *Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayii ve Sanayileşme Politikası*, İstanbul.
- QUARGNAL, E. (1982) *Premessa, Raimondo D'Aronco: Lettere di un Architetto*, Udine.
- RIGOTTI, G. (1980) *80 Anni di Architettura e di Arte: Annibale Rigotti Architetto 1870-1968: Maria Rigotti Calvi Pittrice 1874-1938*, Torino.
- RIGOTTI, G. (1982) Raimondo D'Aronco e Annibale Rigotti, *Atti del Congresso Internazionale di Studi su Raimondo D'Aronco e il suo Tempo* (1-3 Haziran 1981) der. E. Quargnal, Udine; 70-92.
- ROTH, L. M. (2014) *Mimarlığın Öyküsü*, İstanbul.
- SALAHEDDIN BEY (1867) *La Turquie à l'Exposition Universelle de 1867*, Paris.
- ŞENYURT, O. (2012) *İstanbul Rum Cemaatinin Osmanlı Mimarisindeki Temsiliyeti*, İstanbul.
- URAS, B. (2013) Edoardo De Nari: İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet İstanbulu'na Özgün Bir İtalyan Mimar, *İstanbul Araştırmaları Yıllığı* (2) 243-51.
- YAZICI, N. (2004) Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu, *Arkitekt* (500) 18-30.
- YAZICI, N. (2007) *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Eorimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- YAZICI, N. (2010) Atmeydanı'nda İlk Osmanlı Sergi Binası ve Mimar Bourgeois-Parvillée-Montani İşbirliği/The First Ottoman Exhibition Building in Atmeydanı and the Collaboration of Architects Bourgeois-Parvillée-Montani, *Hipodrom/Atmeydanı İstanbul'un Tarih Sahnesi/Hippodrome/Atmeydanı A Stage for Istanbul's History*, der. B. Pitarakis, İstanbul; 128-51.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri (BOA)

- BOA, Y.A. HUS., 272/68, H. 14 Ramazan 1310/R. 20 Mart 1309/M.1 Nisan 1893
- BOA, İ. DUİT, 136/12, H. 19 Zilhicce 1310/R. 21 Haziran 1309/M. 3 Temmuz 1893.
- BOA, Y.EE., 82/56, H. 19 Safer 1311/ M. 1 Eylül 1893.
- BOA, İ.DUİT, 136/13-5, R. 21 Ağustos 1309 / M. 2 Eylül 1893.
- BOA, İ.DUİT, 136/13-2, H. 29 Safer 1311/R. 29 Ağustos 1309/M.11Eylül 1893.
- BOA, İ. KAN., 1/25, H.10 Rebiülevvel 1311/R. 8 Eylül 1309/M. 20 Eylül 1893.
- BOA, İ.TAL, 31/19, H. 12 Rebiulevvel 1311/R. 11 Eylül 1309/ M. 23 Eylül 1893.
- BOA, İ.DUİT, 136/14-4, R. 16 Eylül 1309/ M.28 Eylül 1893.
- BOA, İ.DUİT, 136/14-2, H. 21 Rebiulevvel 1311/ R. 19 Eylül 1309/M. 1 Ekim 1893.
- BOA, İ.DUİT, 136/14-1, H. 29 Rebiulevvel 1311/R. 27 Eylül 1309/ M. 9 Ekim 1893.
- BOA, İ.HUS., 21/52-3, H. 13 Şaban 1311/R. 7 Şubat 1309/ M. 19 Şubat 1894.
- BOA, İ.HUS., 21/52-4, H. 14 Şaban 1311/R. 8 Şubat 1309/M. 20 Şubat 1894.
- BOA, BEO. 712/53374, H. 12 Cemazeyilahir 1313/R. 18 Teşrinisani 1311/M. 30 Kasım 1895.

Dönem Gazeteleri

- GAZZETTA DEL POPOLO, "Gli Italiani in Oriente", 12-13 Ocak 1894.
- GAZZETTA DEL POPOLO, "Da Costantinopoli", 25-26 Mart 1894.
- GAZZETTA DEL POPOLO, "L'Esposizione Agricola-Industriale di Costantinopoli", 30-31 Temmuz 1894.
- GAZZETTA PIEMONTESE, "Gli Italiani e l'Esposizione di Costantinopoli", 3-4 Mart 1894.
- GAZZETTA PIEMONTESE, "I Disastri del Terremoto a Costantinopoli", 20-21 Temmuz 1894.
- GAZZETTA PIEMONTESE, "La Fine d'un'Esposizione a Costantinopoli", 27-28 Temmuz 1894.
- GAZZETTA UFFICIALE, 27 Ekim 1917.
- IL FRİULI, "L'Esposizione Nazionale di Costantinopoli e L'Architetto Udinese D'Aronco", 5 Mart 1894.
- LA PATRIA DEL FRİULI, "Un Udinese e L'Esposizione di Costantinopoli", 5 Mart 1894.
- LE MONITEUR ORIENTAL/THE ORIENTAL ADVERTISER, "Selim Melhame Efendi", 13 Şubat 1893; "The Constantinople Exhibition", 26 Nisan 1893; "The Projected Constantinople Exhibition", 4 Ağustos 1893; "The National Exhibition", 26 Ekim 1893; "The National Exhibition", 16 Aralık 1893; "The Ottoman National Exhibition", 20 Şubat 1894; "The National Exhibition", 21 Şubat 1894; "The Ottoman

National Exhibition”, 19 Mayıs 1894; “The National Exhibition”, 23 Mayıs 1894.

MİR’AT, Ramazan 1279/Şubat 1863.

SİMGELER VE KISALTMALAR

BOA: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İstanbul

H.: Hicri

M.: Miladi

R.:Rumi

Received: 16.11.2017; Final Text: 26.12.2018

Keywords: 19th Century Ottoman Architecture; Italian Architects; Raimondo D’Aronco; Annibale Rigotti; International Exposition.

ON THE TRAIL OF A DESIGN: THE FIRST ISTANBUL PROJECT OF RAIMONDO D’ARONCO IN THE LIGHT OF NEW FINDINGS – ISTANBUL AGRICULTURAL AND INDUSTRIAL EXPOSITION

There are a limited number of studies of architecture or art history on Istanbul Agricultural and Industrial Exposition (Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi), which set out to be the second in the Ottoman history of expositions but was cancelled due to the great earthquake of Istanbul in 1894. Held in 1893, the exhibition gained an architect like Raimondo D’Aronco for Ottoman architecture and served as a significant attempt in cultural history with efforts to revitalize economic and social life during the reign of Abdülhamid II and its projected architectural construct modeled after the international Western expositions. Only a few drawings from the exposition project have survived. However, relevant official documents in the Prime Ministry Ottoman Archives help fill in the gaps. Among these documents, reports penned by D’Aronco on the exposition project are quite important. These reports, and especially a drawing of the exposition layout in the Dolmabahçe Palace Archives, complete the surviving visual data. On the other hand, the documents help us to understand the bureaucracy of architecture at the time as they reveal the architectural approach of D’Aronco as well as attitudes of the Ministry of Forestry, Mines and Agriculture and the Ottoman Palace, which organized the exposition. More importantly, they shed light on elements like the managing team of the architectural design process, construction technology, materials and stylistic tendencies in the late 19th century. Moreover, this study introduces new data on the project model of Annibale Rigotti, assistant architect of the exposition, which was reported in local and foreign press of the period but did not survive. Photographs of the model taken during their period, preserved in archives of the architect’s family, show significant findings on the latest phase of exposition design in terms of architectural concept and style. This study aims at examining the background of the design process based on opinions and discoveries written by D’Aronco, interinstitutional correspondence as well as national and international press of the period and introducing contributions of Rigotti in the project.

BİR TASARIMIN İZİNDE: YENİ BULGULAR IŞIĞINDA RAIMONDO D'ARONCO'NUN İLK İSTANBUL PROJESİ DERSAADET ZİRAAT VE SANAYİ SERGİ-İ UMUMİSİ

Osmanlı sergicilik tarihi içinde ikinci olma umuduyla yolan çıkan, ancak 1894 yılında gerçekleşen büyük İstanbul depremi nedeniyle iptal edilen Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi konusuna yoğunlaşan, mimarlık ve sanat tarihi bağlamında sınırlı sayıda araştırma vardır. 1893 yılında hazırlıkları yapılan sergi, Osmanlı mimarisine Raimondo D'Aronco gibi bir mimarı kazandırmasının ötesinde, Batı'nın uluslararası sergilerini model alan yaklaşımıyla, II. Abdülhamid döneminin ekonomik ve sosyal hayatını canlandırmaya yönelik çabaları ve öngörülen mimari kurgusuyla kültür tarihi içinde önemli bir deneme olmuştur. Sergi projesinden günümüze yalnızca birkaç çizim ulaşabilmiştir. Ancak, projenin boşlukları Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan konuyla ilgili resmi belgelerle kısmen doldurulabilmektedir. Bunlar içinde D'Aronco tarafından kaleme alınan, sergi projesini açıklayan raporlar oldukça önemlidir. Bu raporlar, Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde korunan, serginin genelini gösteren çizim başta olmak üzere, tasarımdan günümüze kalan görsel verileri tamamlar niteliktedir. Öte yandan, hem D'Aronco'nun mimari yaklaşımını hem de sergiyi düzenleyen Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti ile Osmanlı Sarayı'nın konuya dair tutumunu okuyabildiğimiz bu belgeler dönemin mimarlık bürokrasisini anlamamızı sağlamaktadır. Daha da önemlisi, 19. yüzyıl sonu mimarlık ortamında tasarım sürecini yönlendiren ekip, inşaat teknolojisi, yapı malzemeleri, üslup eğilimleri gibi konuları aydınlatmaktadır. Bununla birlikte, dönemin yerli ve yabancı basınına konu olan, ancak günümüze ulaşamayan, serginin yardımcı mimari Annibale Rigotti'nin hazırladığı proje maketi hakkında yeni veriler bu çalışmayla ilk kez tanıtılmaktadır. Mimarın aile arşivinde korunan maketin dönem fotoğrafları, gerek mimari yaklaşım gerekse üslup açısından sergi tasarımının son aşamasına dair önemli bulguları aktarmaktadır. Bu araştırma, sergi hakkında şimdiye kadar bilinenleri geliştirme adına, D'Aronco tarafından kaleme alınan mütalaaname/keşifnameler ve kurumlar arası yazışmalar ile dönemin ulusal ve uluslararası basın hayatı üzerinden tasarım sürecine dair bir arka plan okuması yapma ve Rigotti'nin projeye katkılarını tanıtmaya amaçlıdır.

HATİCE ADIGÜZEL; BA, MA, PhD.

Received her bachelor's degree from Istanbul University, Department of Art History in 2003. Received MA degree from Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Art History in 2006 and PhD degree in art history from Istanbul University in 2014. Research interests include Ottoman architecture and architectural decoration, interactions of European and Ottoman Culture. ahatic@istanbul.edu.tr