

# ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Cilt: 12 Sayı: 67 Yıl: 2019  
www.sosyalarastirmalar.com  
Issn: 1307-9581



Volume: 12 Issue: 67 Year: 2019  
www.sosyalarastirmalar.com  
Issn: 1307-9581

Doi Number:  
<http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3733>

## BATI COĞRAFYASI VE TÜRKİYE'DEN ÖRNEKLER EŞLİĞİNDE SANAT ESERİ RESTORASYONU ÜZERİNE KRONOLOJİK BİR ARAŞTIRMA\*

### A CHRONOLOGICAL RESEARCH ON RESTORATION OF ART OBJECTS WITH EXAMPLES FROM THE WESTERN GEOGRAPHY AND TURKEY

Burak BOYRAZ\*\*  
A. Sultan KARAOĞLU\*\*\*

#### Öz

Literatür açısından bakıldığında konservasyon ve restorasyon uygulamaları Batı coğrafyasında derin bir arka plana sahiptir. Ancak söz konusu derinliğin Türkiye'deki durumu için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Zira konservasyon ve restorasyon girişimlerimize dair yazınsal çalışmalar ve teorik araştırmalar Batı'ya kıyasla azınlık sayılabilecek düzeydedir. Taşınmaz eserlerimizi kapsayan bir kronoloji oluşturmak nispeten mümkündür. Fakat taşınır eserlerimize ve özellikle de sanat yapıtlarımıza yönelik bir tarihçe ortaya koymak konuya dair "sübjektif" ve "bağımsız" çalışmaların birbirinden kopukluğu nedeniyle güçtür.

Yazarların kaleme aldığı sanatta yeterlik tezinden yola çıkarak üretilen bu makale ilgili boşluğu doldurmaya yardımcı olma gayesi ile sunulmuştur. Bu anlamda makalenin ilk kısmında sanat eseri restorasyonu üzerine kavramsal içerikli bir değerlendirme yapılmıştır. Değerlendirmede restorasyon terimine yönelik öneriler aktarılmış ve sanat eserini koruma olgusu tartışılmıştır. Ardından gelen kısımda ise sanat yapıtlarını kapsayan restorasyon uygulamalarından bahsedilmiştir. Batı ve Türkiye olmak üzere iki çizgide ilerleyen bu kısımda belli başlı girişimler sıralanmıştır. Sonuç bölümünde de metinde adı geçen *Kimyahane*'nin sahip olduğu özellik vurgulanmış ve Türkiye'deki restorasyon atölyelerinin güncel durumu yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Güzel Sanatlar, Restorasyon, Sanat Eseri Restorasyonu, Resim Restorasyonu, Müzecilik.

#### Abstract

From a literature point of view, conservation and restoration practices have a rich background in the West. However, it is not possible to say that this rich background can be seen in Turkey as well. Indeed, literary studies and theoretical research relating to our conservation and restoration initiatives remain at a level that can be considered as minor compared to the West. It is relatively possible to create a chronology that covers our immovable works. However, offering a chronology regarding our moveable works, and especially our works of art, is difficult due to the disconnectedness between "subjective" and "independent" studies on the subject.

Setting out from the qualification in proficiency in art thesis prepared by the authors, this article was presented with the purpose of helping to fill this gap. In this sense, an assessment having conceptual contents was made on the restoration of works of art in the first chapter of the article. In the assessment, suggestions were made for the term restoration, and the concept of the protection of works of art was discussed. Restoration practices involving works of art were discussed in the chapter that follows. In this chapter that proceeds along two lines, namely those concerning the West and Turkey, the principal initiatives were listed. The properties of *Kimyahane*, which is also mentioned in the text, were emphasized in the Conclusion, and the current status of the restoration workshops in Turkey were interpreted.

**Keywords:** Fine Arts, Restoration, Restoration of Art Objects, Painting Restoration, Museology.

\* B. Boyraz tarafından A. S. Karaoğlu'nun yürütücülüğünde kaleme alınan 2017 tarihli *Türkiye'de Resim Restorasyonu Atölyeleri ve Bir Model Önerisi* adlı sanatta yeterlik tezinden yola çıkarak hazırlanmıştır. YÖK Tez No: 491700.

\*\* Doç., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, bboyraz@yildiz.edu.tr

\*\*\* Doç., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, sultan.karaoglu@gmail.com



## Giriş

Batı ülkelerinde tartışılmaz bir konu olan kültürel/sanatsal mirasların korunmasında her ülke kendi varlıklarının tespiti ve tescilini özenle gerçekleştirmekte, tespiti ve tescili gerçekleştirilenlerin korunması adına; tarihsel, yasal, parasal, teknolojik, örgütsel, kültürel, sosyal ve coğrafi veriler oluşturulmaktadır (Görgülü, 2013, 4). Billhassa Avrupa'daki yerel yönetimler bu konuda gözle görülür bir gayret sarf etmektedir. Görgülü'nün ifadesiyle; "Avrupa ülkelerinde kültürel değerlerin korunmasında, kullanıcının ve halkın katılımı önemsenmekte, özellikle İtalya'daki Mahalle Komiteleri, dünyaca benimsenen örneklerden biri olarak bilinmektedir (Görgülü, 2013, 5). Nitekim bu ülkede; "Halkın katılımı yalnızca mal sahipliği ölçeğinde kalmamakta, konuya duyarlı kişilerin/kurumların kurabileceği vakıf ve dernekler de bu sürecin içinde yer almaktadır" (Görgülü, 2013, 5). Gerek taşınmazlar gerekse taşınır nesnelere için oluşturulan tüm bu veriler evrensel bir olguya dönüşen kültürel miras kavramı adına bağımsız ya da kamu merkezli komitelerce tekrar tekrar ele alınıp, takip edilmektedir. Çünkü kültürel miraslara yönelik koruma politikaları üretilirken ve bahsi geçen varlıkların kondisyonları incelenirken yine ilgili verilere ihtiyaç duyulmaktadır.

Araştırmada taşınır nesnelere gruplamasına dâhil edilen sanat eserlerinin yapısal bütünlüğü için önem teşkil eden restorasyon uygulamalarının tarihsel geçmişine odaklanılmıştır. Bu uygulamaları kronolojik bir çizgi ile sunma gayesi taşıyan metinde ilgili girişimleri Batı coğrafyası ve Türkiye'den örnekler üzerinden takdim etmek amaçlanmıştır. Belirtilen amaçla öncelikle bir literatür taraması yapılmış, taramanın ardından metnin iki alt başlıktan oluşması uygun görülmüştür. Başlıklardan ilkinde sanat eseri restorasyonuna yönelik terminolojik açıklamalara yer verilmiştir. İkincisinde ise sanat eseri restorasyonunun (çoğunlukla da resim restorasyonunun) kat ettiği mesafeyi betimleyecek örnekler sunulmuştur. Sonuç kısmında da restorasyon / konservasyon tarihimizde yeri bulunan *Kimyahane*'ye dair bir değerlendirme yapılmış ve içinde bulunduğumuz periyoda objektif biçimde yaklaşılmaya çalışan kısa bir paragraf kaleme alınmıştır.

### 1.Sanat Eseri Restorasyonu Üzerine Kavramsal İçerikli Bir Değerlendirme

Batı'da restorasyon (ve konservasyon) odaklı girişimler zaman ilerledikçe bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile aynı rotayı izlemeye başlamıştır. Sonraki kısımlarda etraflıca ele alınacak olan; *Oliver* ailesinden, *Stephen Pichetto*'ya kadar pek çok restoratör bilimin bu disiplinin geleceği olduğuna inanmış, çalışmalarında deneyselliğe açık davranmıştır. Fakat geçiş sürecinde eski öğretiler de yok olmamıştır. Tecrübeli veya konuya vakıf bireylerce yazılan metinler aracılığıyla geleneksel uygulama basamakları sonraki kuşaklara miras bırakılmıştır. Bu anlamda her işlem bir sonrakinden önce yeniden değerlendirilmiş, kayıt altına alınan, belgelenen uygulamalar mevcut literatürün genişlemesini sağlamıştır. Makalemiz söz konusu literatürden belli başlı örnekleri içermektedir. Ancak örnekleri takdim etmeden önce restorasyon disiplinine yönelik temel kavramları ve sanat eseri koruma olgusunu etüt etmek süreci anlamlandırmamızı sağlayacaktır.

#### 1.1.Restorasyon Terimine Yönelik Tanımlamalar

Restorasyon terimi özünde koruma refleksine işaret etmektedir. Terime dair bir çerçeve çizmek için ilk olarak *Türk Dil Kurumu*'nun tanımlamasına bakılabilir. Fakat literatürde bu kelimenin Latince *Restaura*o yani onarmak fiilinden yola çıkan *Restauratio*'dan türediği varsayımları dâhi mevcutken (Hasanova, 2014, 134) buradaki tek sözcük olan yenileme ifadesi bizim için yüzeysel kalmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2015). Daha kapsamlı bir tanımlama için 2863 sayılı *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu*'na (Türkiye) göz atılabilir. *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu*'nda terime koruma ve korunma başlıkları altında yer verilmiştir. Tanımlar bölümündeki cümlelerden aktaracağımız şekliyle: "Taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarında muhafaza, bakım, onarım, restorasyon, fonksiyon değiştirme işlemleri; taşınır kültür varlıklarında ise muhafaza, bakım, onarım ve restorasyon işleridir" (Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, 1983).

Kanundaki tanımlama bu şekildedir. Fakat restorasyon yeri geldiğinde birbirinden bağımsız sayılabilecek alanlarda bile kullanılabilen bir kelimedir (Bkz. Diş Hekimliği). Dolayısıyla bahsi geçen terimi açıklamak için onu kültürel ve sanatsal çerçevede ele alan ifadelere bakılmalıdır.

*The Preservation and Restoration of Art* adlı kısa çalışmada sanat eseri restorasyonuna yönelik bilgiler mevcuttur. Yazarlar *Donnelly*, *Rivas* ve *Nutile* satır aralarında sanat eseri restorasyonunun yapıtı orijinal kondisyonuna en yakın seviyeye getirme işlemi olduğunu belirtmiştir (Donnelly, Rivas & Nutile, 2010, 11). Konuya dair teorileri ile bilinen *Brandi* de bu terimin eseri eski kondisyonuna kavuşturmaya işaret ettiğini belirtmiş ancak müdahalelerin yapıtın üzerindeki tarihsel izleri de ilgilendirdiğinin altını çizmiştir (Brandi, 1963, 231).



Metropolitan Museum of Art'ın da bir açıklaması mevcuttur. Kurum 2001 yılında kendi bünyesinde yayımladığı *What is Art Conservation ?* adlı kitapta terimi uygulama aşamalarından kesitler ile açıklamış ve temizleme ile orijinallığe bağlı kısmi onarımların dikkat edilmesi gereken temel kıstaslar olduğunu vurgulamıştır (What is Art Conservation, 2001, 2).

Turanî'nin: "bir sanat eserinin sadece harap olan kısımlarını, eserin daha fazla harap olmasını önlemek amacıyla aslına uygun olarak onarmak" şeklinde nitelendirdiği restorasyon (Turani, 2004, 123), Asatekin'in "Restorasyon" Teriminin Yüklendiği Yeni Anlam adlı çalışmasında etraflıca değerlendirilmiştir: Yazara göre bu işlem; "Bir kültür varlığının özgün nitelikleriyle korunarak, geçmişin sosyal-ekonomik, kültürel, mimari, tarihi değerlerine ilişkin bir belgenin gelecek kuşaklara aktarımını sağlayabilecek; bu mimari belgelere dürüst yaklaşımlar ile gelecekte yanılığlara neden olmayacak müdahaleleri öngören bilimsel bir çalışmadır" (Asatekin, 1995, 68).

Küçük de benzer bir yaklaşımla restorasyonun; "teknolojik gelişmeleri yakından izleyen ve geleneksel yöntemlerle teknolojiyi birlikte kullanan ilginç bir bilim dalı" olduğunu belirtmiştir (Küçük, 1999, 30).

Kuban'a gelirse yazar *Modern Restorasyon İlkeleri Üzerine Yorumlar* adlı metninde terimi geçmişin yaşantısını etraflıca kapsayacak şekilde ele alarak, belge niteliği taşıyan ve insan eliyle meydana getirilmiş kültür ürününü korumak için yaptığımız bir müdahale silsilesi olarak tarif etmiştir (Kuban, 1969, 342).

Son olarak Karaoğlu, *Mimaride Çini Restorasyonu İlkelerinin Sorunsalları Üzerine Bir Yöntem Araştırması* adlı çalışmasında bir önermede bulunmuştur. Önermesinde *Brandi*'den yola çıkan yazar; "neyi, niçin, nasıl restore edeceğiz" sorusuna odaklanarak ilgili terimi; "... bir insan çalışmasının ürününü eski durumuna getirmeyi amaçlayan girişimlerin tümü" olarak tanımlamıştır (Karaoğlu, 1996, 1).

Açıklamalar zenginleştirilebilir. Ancak eldeki tanımlamalardan hareketle taşınabilir kültür varlıklarına yönelik restorasyonu:

- Nesneyi yapısal ve estetik yönlerden orijinal kondisyonuna ulaştırmayı amaçlayan,
- Bu amaç doğrultusunda diğer disiplinlerle iş birliği yapan,
- Uygulama basamaklarında önceki müdahaleleri göz önünde bulunduran,
- Ve sonuca ilerlerken geri dönüşümlülük ilkesini üst sıralara koyan bir "bilim dalı" olarak ifade etmek mümkündür.

## 1.2.Sanat Eserini Koruma Olgusu

Sanat eserinin toplumsal süreçleri yansıtan nesnelere biri olduğu söylenebilir. Siyasi güncellemelerden, sosyal travmalara, bilimsel gelişmelerden, popüler eğilimlere kadar pek çok yaklaşım, öyle ya da böyle bu nesneye temas etmiştir. Bu açıdan bakıldığında değişim konusunda biçimsel olduğu kadar içeriksel yönden de tecrübeli olan yapıtlara dair koruma içgüdülerinin uyanması doğal karşılanmalıdır. Ancak içgüdüsel çabalardan bilimsel yaklaşımlara uzanan müdahale silsilesine değinirken kavramsal çalışmaları da etüt etmemiz gerekir.

*Köksal*'ın kaleme aldığı *Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı* adlı makale başlangıç için iyi bir noktadır. Yazarın belirttiği üzere; "Nesnenin sanatsal bir değer olarak kullanılması primitif dönemlere kadar uzanır. İlkel insan, nesnenin işlevsel ve işlevsel olmayan yönlerini yaşam tecrübeleriyle değerlendirerek, ona anlam ve değer yüklemiştir. Çağlar boyunca, insanın biçimlendirerek yaşamına kattığı, ona anlam ve işlev yüklediği nesnenin günlük yaşamdaki önemi ve konumu, statü farklılıklarını da ortaya çıkarmıştır." (Köksal, 2012, 124). Alıntıdan insan ve sanat yapıtının eş zamanlı bir geçmişe sahip olduğu yargısına varılabilir. Lakin dikkate değer nokta bu nesnenin birey ile etkileşime girerek onun sosyal hiyerarşide konumlanmasına yardımcı olmasıdır. Bu çizgide mevcut nesnenin niteliğinden söz edilebilir, değeri üzerinde tartışılabilir. Fakat unutulmamalıdır ki insan doğasında olan her şey değişim esasına tabidir. Dolayısıyla *Köksal*'ın vurguladığı gibi estetik algının değişim süreci ile sanat eserinin nitelikleri birbirine eş zamanlı, paralel konulardır.

Üstteki perspektiften bakıldığında sanat eserinin korunmasını anlamlandıran şey belki de bu nesnelere duyduğumuz ihtiyaçtır. Böyle bir ifade doğal olarak tartışmaya açıktır. Ne var ki estetik hissiyatların hayati gereksinimler olan beslenme, barınma ve uyku gibi ihtiyaçlar karşısında geri planda kaldığı bir gerçektir. Uzun uzadıya pek çok örnekle açıklanabilecek bu konu, literatürde her daim geniş yankı bulmuştur. Gelgelelim yapılan çalışmaların, varsayımların dikkate değer bir kısmında estetik haz konusuna yani sanat nesnesine maddi ihtiyaçların ötesinde bakılması durumunda sıralamanın değişeceği öne sürülmektedir.

*Kösemey*'in *Nesne İle Meta Arasında Sanat* adlı çalışması ilgili örneklerden biridir. Çalışmada belirtildiği gibi sanat nesnesine yönelik bir yaklaşıma girmeden önce en başta bu nesnenin diğer nesnelere farklı olduğunu kabul etmek gerekir. Bunu yaparken de, sanatın her şeyden önce liriklik içeren bir görüş taşıdığı gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü "Kendine has bir yeterliliği olan, kendinden menkul sanat



nesnesi insanın ihtiyaçlarını karşılayış biçimi olarak da diğer sıradan nesnelere ayrılmaktadır". Özetle "Sıradan nesnelere insanın maddi ihtiyaçlarına cevap vermek için yani onun yaşamsal ihtiyaçlarını doğrudan karşılamak için üretilirler. Hâlbuki sanat nesnelere insanın maddi ihtiyaçlarının karşılıkları değil, manevi haz ihtiyaçlarını karşılamak için üretilirler" (Kösemen, 2012, 209-210).

Açıklamalardan sonra konuya tarihsel bir inceleme eşliğinde yaklaşmak anlatım açısından daha kolay olabilir. Nüfus artışının ivme yakaladığı, üretimin de artan nüfusun ihtiyaçlarını karşılamaya odaklandığı sanayi devriminde (18-19. yy) büyük nüfuslu ülkelerde, endüstrileşme ve iş gücü konusunda yeni girişimler yaşanmıştır. En başta kamuda yaygınlaşan makine ve teknoloji kullanımı disiplinlerarası iş birliğinde yeni ufuklar açmıştır. Böylelikle Batı ülkelerinde yaşam kalitesi yükselirken, (küresel ekonomideki yeni metallerle) yelpazesi genişleyen "değer" kavramı, iktisadi ve yönetsel alanların öne çıkmasına vesile olmuştur. Takip eden zamanlarda sömürgeciliğin etkisiyle Batı'da toplanan büyük sermayeler, mevcut varlıklarını güven altına almak adına iktisadi ve yönetsel alanlara çeşitli yatırımlar yapmıştır. Bu yatırımlar ilerleyen yıllarda önem kazanacak olan kurumsallaşma ile bambaşka bir boyut kazanırken, rasyonel düşüncenin Avrupa genelinde yaygınlık kazanmasıyla sanatsal ve kültürel değeri bulunan taşınabilir nesnelere temsil ettiği "ayrıcılık" statüsü başka bir boyuta ulaşmıştır. Gelişen noktada hiyerarşik bir gösterge olmanın ötesinde, bir miras niteliği kazanan eserler için eskiye oranla daha geniş perspektifli koruma içgüdüleri belirlemiştir. 19.yy'ın son periyotlarından itibaren başlayan bu farkındalıkla pek çok Batılı ülkede müzelerin yanı sıra özel kurum ve kuruluşlar kendi sanat koleksiyonlarında yeni çalışmalara yönelmiştir. Sonuç olarak sanat eseri koruma olgusu mevcut nesnelere ve bu nesnelere ifade ettiği değerlerin sürdürülebilmesi için bir gereksinim haline almış, alternatif metod arayışı gündeme gelmiş ve en başta fen bilimleri ile işbirliğinin önü açılmıştır.

Süreci betimlemek için *National Gallery* (London) ve *British Museum*'un restorasyon laboratuvarı sorumlusu, ICCROM ödüllü *Harold Plenderleith*'in notlarından yararlanılabilir. *Plenderleith*'in belirttiği şekilde taşınabilir kültür ve sanat ürünleri üzerine modern konservasyon ilkelerinin öncü girişimleri 1888 yılında Almanya'da, *State Museum* çatısı altında gerçekleştirilmiştir. Burada *Dr. Friedrich Rathgen*'in ilgili nesnelere "tedaviye" yönelik çabalarıyla deneysel çalışmalar başlamış, sonuçlar da 1898 yılında aynı ülkede *Die Konservierung Alttertumsfunden* adlı eserle duyurulmuştur (Plenderleith, 1998, 129).<sup>4</sup> Yine *Plenderleith*'in aktardığı üzere dünya müzeciliğinin beşiği sayılabilecek İngiltere'de kültür ve sanat nesnelere yönelik koruma odaklı bilimsel çalışmalar *Birinci Dünya Savaşı*'nın (1914-1918) hemen sonrasında ivme kazanmıştır. O tarihlerde *British Museum*'da bulunan nesnelere savaşın yıkıcı etkilerinden korumaya çalışan uzmanlar ciddi sayıdaki kültür ve sanat ürününü yer altına, Londra tünellerine saklamıştır (Plenderleith, 1998, 129). Lakin bu hamle sonrasında yer altı atmosferine alışık olmayan nesnelere ciddi bozulmalar belirlemiştir. Durumu fark eden müze idarecileri dönemin tanındık bilim adamlarından *Dr. Alexander Scott* öncülüğünde bilimsel bir araştırma girişimi başlatmış, girişim dâhilinde 1920 yılında *British Museum*'da bir laboratuvar kurulmuştur (Plenderleith, 1998, 130).

Değer kazanan bir nesneyi korumak, onu sonraki kuşaklara aktarmak insanın doğasında vardır. Gelgelelim bu eylem Avrupa ve Birleşik Devletler üzerinden irdelendiğinde *İkinci Dünya Savaşı*'na (1939-1945) ayrı bir başlık açmak lazımdır. Çünkü bu savaştan kıtadaki çok sayıda ülke etkilenmiş, muharebe dolaylı ya da direk yoldan müzeler ile özel koleksiyonlara temas etmiş ve sanatsal/kültürel değeri bulunan nesnelere beslediği ayrıcalık hissiyatı yeni bir boyut kazanmıştır.

Savaş öncesinde son derece güçlü bir konumda olan *Nasyonal Sosyalistler*, saldırı harekâtlarının başlamasıyla işgal ettikleri ülkelerdeki sanat eserlerini toplama yönünde bir eğilim göstermiştir. Fakat yenilginin ardından toplanan sanat eserlerine müttefiklerce el konmuştur. İlerleyen zamanlarda da söz konusu eserler yine müttefik devletlere ait müzelere nakledilmiştir. Nakil sonrasında bu eserler en başta Birleşik Devletlerce yeniden "konumlandırılarak" kamuya sunulmuştur.

Sanat tarihçi *Guilbaut*'un sosyal tabanlı yaklaşımı üstteki ifadeleri destekler niteliktedir. *Guilbaut*'un belirttiği gibi; "ABD savaşta galip, güçlü ve kendinden emin bir ülke olarak" çıkarken, "Amerikan halkının sanat aşkı, medyanın etkisiyle sürekli" artmaktadır (Guilbaut, 2011, 240). Böylece: "Avrupalı meslektaşlarıyla temas kurarak güçlenen" ancak "yine de onlarla yollarını ayırarak ferahlayan sanatçılar yeni bir güvenlik duygusu" edinmiş, sanat tarihçiler ve müzeler ise "kendilerini yeni ulusal sanata adamaya" hazır bir konuma gelmiştir. Bu bağlamda plastik sanatlar adına soğuk savaş döneminde belirli bir ivme yakalamak için "ihtiyaç duyulan tek şey bu yeni farkındalığı teşvik edecek ve kazanca dönüştürecek bir galeri ağı" olmuştur (Guilbaut, 2011, 240).

<sup>4</sup> 1905 yılına geldiğimizde ise bu eser İngilizceye çevrilmiş ve *Rathgen*'in çalışmaları uzun yıllar boyunca referans alınabilecek tek bilimsel örnek olmuştur



Sanat nesnesinin “değeri” üzerine yapılan tartışmalar sürerken ismini daha evvel dile getirdiğimiz *Brandi* ile birlikte (1906-1988) bambaşka bir konu daha gündeme gelmiştir. O da müzelere, galerilere dağılan sanat eserlerinin korunmasıdır. Bu çizgide sanat eserinin yapısal sürdürülebilirliğine odaklanan görüş bildirimleri arasında koruma olgusu ciddiyetle ele alınmış, ilgili çalışmalarda pek çok Avrupa enstitüsü *Brandi*'nin öğretilerini esas alan politikalarla hareket etmiştir. Böylelikle Batı genelinde bilimsel odaklı yenilikçi yaklaşımlar baş göstermiş, mevcut sanat eserlerinin korunmasının da en az bu eserlere sahip olmak kadar mühim bir konu olduğuna kesinlik kazandırılmıştır. Ayrıca atılan adımlarla sanat eserlerinin restorasyonuna dair bakış açıları sorgulanmış, yeni perspektifler çizilmiş, süregelen “onarım” işlemleri bu perspektifler eşliğinde bir kez daha gözden geçirilmiştir.

## 2. Batı Coğrafyası ve Türkiye’de Restorasyon Çalışmaları

Restorasyon uygulamalarının (araştırmamızla ilgili) erken dönem çalışmalarına bakmak için Babil Krallığı’na kadar gidilebilir. *Podany, Lessons from the Past* adlı metninde Babil Kralı *Nabonidus*’un, restorasyon öncüsü sayılabilecek bir müdahaleyle *Sargon Heykeli*’nin kırık bölümünü (baş bölümü) onarmak adına uzman işçilerden yararlandığını belirtmiştir (Podany, 2003, 13). Konu orta çağ ve rönesans dönemindeki etki-tepkilerle de ele alınabilir. Özetle erken ve yüksek orta çağ devirlerindeki savaşlar sonrasında hasar gören mimari yapılar ve bu yapılardaki nesnelere onarılmaya başlar. *Kaptan*’ın değindiği gibi buradaki yenileme işlemleri temelde malzeme tercihi ve eserin kondisyonunu sürdürülebilir kılma odaklı girişimlerken, ön plandaki olgu dini politikalar olur ve aslına sadık kalma olgusu bu politikaların gerisinde kalır.<sup>5</sup> Bunun sonucunda da Avrupa kıtasında (entelektüel düşüncede önemli etkisi olan) Hıristiyanlığın ardından en başta sanat eserleri üzerinde geri dönüşümsüz adımlar izlenir ve pek çok eser tahrip edilir. Bu adımlarla eserler daha sonraki aşamalarda tekrar yenilenirken, Rönesans döneminde özellikle antik Yunan heykellerine duyulan ilgi nedeniyle eski eserlere müdahale konusu bir kez daha gündeme gelir. Yine *Podany*’nin, *Lessons from the Past* adlı metninin de ana teması olan bu uygulamalarda, günümüz İtalya’sı sınırları içinde gerçekleştirilen kazılarda çıkan heykellerin kırık bölgelerini tamamlamaya yönelik girişimler günden güne popülerleşir.

Ana konumuza daha yakın duran eski eserlerin ahşap çerçevelerine yönelik kesme işlemleri ise sanat eseri restorasyonunu farklı bir boyuta taşır (Kaptan, 2009, 4). Zira dekoratif güzellik, aslına sadık kalma olgusunu geride kalmaya zorlar (Kaptan, 2009, 4). 15. ve 16. yy’ları kapsayan bu dönemde restorasyon adına koruma bilinci temelli uygulamalar da orijinal duvar resimlerine geçici müdahalelerle örneklenebilecek kadar ilerleme gösterir (Kaptan, 2009, 7).

Bu bilgilerin ardından kronolojik bir sunuş için literatüre sıklıkla konu olan *İspanya Kraliyet Ailesi Koleksiyonu*’ndan bahsedilebilir.

Kraliyet ailesinin koleksiyonunun yangın sonrasında zarar görmesiyle 1735 yılında başlayan ve 1820 yıllarına kadar süren çalışmalarda 500’e yakın yapıt restore edilmiştir (Veliz, 1998, 43-44). Bunlar arasında *Titian, D. Velazquez* ve *El Greco* gibi bilindik isimlerin de tabloları bulunurken uzun yıllara yayılan süreçte çok sayıda genç İspanyol sanatçıdan destek alınmıştır (Zahira, 1998, 44). Paralelde 1815’de *Humphrey Davy* renk pigmentlerine yönelik araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bu araştırmalar günümüzdeki renk pigmentleri araştırmaları için de referans oluştururken, aynı yüzyılda Birleşik Devletlerde restorasyon adına kurumsallaşmanın önünü açan bir başka atılım ortaya çıkmıştır. Ancak öncesinde şunu belirtmek gerekir Amerika kıtasındaki girişimden evvel 1827’de Alman ressam ve bilinen ilk resim restoratörlerinden *Christian Köster*, “*Über Restaurierung Alter Gemalde*” (Yağlıboya Resimlerin Restorasyonu Hakkında) adlı çalışmasını yayımlamıştır (Partridge, 2006, 19). Söz konusu çalışmadan yıllar sonra da 1850’lerde New York’a sanat eseri restorasyonu işi yapmak için gelen İskoç *James Oliver* ve oğlu *George*, deneyimlerini 1860 yılında Boston’da açtıkları resim restorasyonu dükkânına taşımış ve aile bugün resim restorasyonunda kullanılan pek çok ekipmanın patentini almaya başlamıştır (Wales, 1968, 15). Sonraları *James Oliver’s Son’s* adıyla anılacak bu dükkân üçüncü kuşağın da katılımıyla genişlerken *George Oliver*’ın patentini aldığı *Vakumlu Isı Masası* gibi ekipmanlar 1960 ve sonrasında alınan pek çok resim restorasyonu patentine referans olmuştur.

Boston şehrinin elit koleksiyonlarında bulunan tabloları temizleme vaadinde bulunan ve bunu yaparken de eserin orijinalliğine müdahaleden mümkün merteye kaçınan *Oliver* ailesi daha sonraları şirketlerini elden çıkarmıştır. Şirketi satın alan ise o yıllarda kiliselerdeki dini resimleri onarmakla meşgul olan ve ardında bu bilgileri edinmemizi sağlayan notlar bırakan *Carol Waves*’dir. *C. Waves* tıpkı *Oliver* ailesi gibi yağlıboya resim restorasyonu tekniği üzerinde araştırmalar yapmış ve bu araştırmaları yayımlamıştır

<sup>5</sup> Paragrafta ifade edilen sürece dair daha fazla bilgi için Bkz. Kaptan, Cemile. (2009). “Tuval Resmi Restorasyonunda Yanlış Uygulamalar ve Önergeler”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.



(Wales, 1968, 15). İzleyen yıllarda şirket birkaç kez daha el değiştirmiş ve bugün hala Boston'da faaliyet gösterdiği son halini alana kadar hiç kapanmamıştır.

Yine 19. yy adına Avrupa'ya dönersek aslen ressam ve litografi ustası olarak bilinen Çek sanatçı *Alfons Mucha* ülkesinde güzel sanatlar akademisine ret edildikten sonra Viyana'ya gitmiş ve şehirde sahne dekorasyonları üzerine çalışmıştır. (*Alfons Mucha: Selection Works*, 2017, 2). Ancak sanatçının çalıştığı tiyatro salonu yangında zarar görünce işsiz kalmış ve ülkesine dönmüştür. Döndüğünde o zamanki adıyla Bohemia toprakları aristokratlarından *Kont Karl Khuen*'in himayesine girmiş, başlıca görevlerinden biri de kontun aile bireylerini tasvir eden portreleri restore etmek olmuştur (*Alfons Mucha: Selection Works*, 2017, 2).

20.yy'a gelirse, *Oliver* ailesi ve *Carol Waves*'in resim restorasyonu çalışmaları tahmin edilebileceği gibi Birleşik Devletler'de bu alanda yapılan araştırmaların sadece küçük bir kısmıdır. Öyle ki tarih 1928'i gösterdiğinde Amerikan resim restorasyonu adına bir başka önemli kurum açılmıştır. *Harvard Üniversitesi* bünyesinde kurulan *Fogg Müzesi* (1895-96) yağlıboya koleksiyonlarında yaşanan bozulmaları bilimsel yöntemlerle analiz etmeyi hedefleyen bir birim oluşturmayı kararlaştırmıştır (Bewer, 2010, 24-25). Birim dâhilinde müzenin sanat koleksiyonlarındaki bozulmalar yakından incelenmiş ve çok geçmeden burası bir konservasyon laboratuvarına dönüşmüştür (Bewer, 2010, 24-25).

1927 (28)-1949 yılları arasında ise Birleşik Devletler'in ünlü ailelerinden *Kress Ailesi*'nin resim restoratörlüğünü yapan, *S. Pichetto* çalışmalarına başlamıştır. Birleşik Devletlere iltica eden İtalyan bir ailenin çocuğu olan *S. Pichetto* 1928 yılında *Metropolitan Museum of Art* çatısı altına restoratör olarak dâhil olmuş, 1939 yılında ise aynı görevi *National Gallery of Art*'ye de taşımıştır (Hoenigswald, 2006, 34-35). Bu kurumlarda sorumlu olduğu ekiple birlikte resim restorasyonları yapan restoratör zaman ilerledikçe en başta bilimsel görüntüleme teknikleri üzerinde durmuş ve x-radyografi sisteminin müzelerde yaygınlaşmasını sağlamıştır (Hoenigswald, 2006, 36-37). Ardında fazla not bırakmamasıyla eleştirilen *S. Pichetto*, dikkat gösterdiği geri dönüşümlü uygulamalar için bir referans haline gelmiş, öldüğü yıl olan 1949'a kadar *Kress Vakfı* bünyesindeki pek çok eseri restore etmiştir (Hoenigswald, 2006, 36-37).

*Plenderleith*'in notları üzerinden *British Museum*'da kurulan araştırma laboratuvarından bahsetmiştik. Kaldığımız yerden devam edersek 1930'lara geldiğimizde kimya ve fizik konularında derinleşen laboratuvarlarda resim restorasyonuna yönelik araştırmalar çoğalmıştır. Fakat bu noktada *Plenderleith*'in notlarındaki satır aralarına dikkat çekmek gerekir. Çünkü altını çizdiği gibi 20. yy'ın ilk çeyreğinde resim restorasyonu konusu ve kullanılan metotlar, kalifiye sayılamayacak uygulamacıların kişiden kişiye değişen "gizli" formülleri üzerine kurulmuştur (Plenderleith, 1998, 134). Özel atölyelerinde resim restorasyonu yapan bu kişilerin deneysel çalışmalarının dışında müzeler kendi araştırmalarını yapmıştır. Konu hakkında 1930 yılında Roma'da yapılan konferansların toplandığı *Manual of the Conservation and Restoration of Painting* adlı kitap basılmış ve kitap 1939-40'dan sonra *British Museum*'da da kullanılmıştır (Plenderleith, 1998, 134).

Konferanstan iki yıl sonra da *Fogg Müzesi* 1932 yılında *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* adlı bir çalışma yayınlamış ve bu alandaki literatürü genişletme çabasına girmiştir (Plenderleith, 1998, 134). 1934 ve sonrasında ise *National Gallery* (Londra) çatısı altında başka türden bilimsel araştırmalar koleksiyonların hizmetine girmiştir (Plenderleith, 2013, 135). Burada yapılan çalışmalarla x-ray görüntüleme teknikleri ve zararsız ışınların yağlıboya tablolar üzerindeki etkileri çok yönlü biçimde incelenmiş, edinilen bilgilerin bilimsel yayınlarla sunulması sürece yeni bir boyut kazandırmıştır (Plenderleith, 2013, 135). İzleyen süreçte, 1939'da *Istituto Centrale di Restauro* (ICR) ile dünyanın ilk konservasyon ve restorasyon enstitüsü kurulmuştur.

Tekrar *S. Pichetto*'ya dönersek, onun ölümünden sonra vakıf koleksiyonlarının restorasyonunu *Mario Modestini* üstlenmiş ve o da *S. Pichetto*'nun çizgisinden ayrılmayarak 1949-1961 yılları arasında çok sayıda eseri restore etmiştir (D. D. Modestini & M. Modestini, 2006, 44-45).

1956 yılında *Oxford Üniversitesi*, *The Conservation of Antiquities and Works of Art* adlı kitabı bastırmıştır (Plenderleith, 2013, 141). Hemen ardından 1957 yılında *Istituto Centrale di Restauro* bünyesinde mikrobiyolojist *Clelia Giacobini* yürütücülüğünde bir mikrobiyoloji ve sanat laboratuvarı oluşturulmuştur (Giacobini, Pedica & Spinucci, 1989, 93-95). Bu laboratuvarı takiben 1960 yılında *Gustav D. Klimann*, *Yağlıboya Tablolarını ve Benzerlerini Konserve ve Restore Eden Cihaz ve Yöntem* isimli patent başvurusunu yapmış, başvuru 1963'de yayımlanmıştır. Yine aynı yıl *C. Brandi*'nin *Teoria del Restauro* (1963) adlı eseri basılmıştır.

Tanınmış ressam *Camille Pissarro*'nun, *Fox Hill* (1870) adı yapıtının 1976 sonrasındaki restorasyonu (*National Gallery*) ve bu restorasyonda kullanılan teknikler ise o yıllarda tartışmalara yol açmıştır. Teknolojik ekipmanların sağladığı olumlu ve olumsuz durumların bu tablo üzerindeki etkileri seminerlerde ve konferanslarda yer almış, durum değerlendirmelerine yol açmıştır (Bomford, 2003, 5-6). Ardından 1978'de



Umberto Baldini'nin restorasyon teorileriyle ilgili olan *Teoria del Restauro e Unità di Metodologia* adlı eserinin ilk cildi yayımlanmıştır (Aktimur, 2013, 19) Teorilerinde yapıya yönelik temizliğin önemli olduğunu ama bunun çok fazla yapılmaması gerektiğini savunan U. Baldini'nin çalışmasının ikinci cildi ise 1981'de basılmıştır (Aktimur, 2013, 19)

Sanat eseri restorasyonu adına Batı'da yaşanan kurumsal ve bireysel gelişmeler ana hatlarıyla bu şekilde sıralanabilir. Ancak 1970'ler sonrasında resim restorasyonları adına yaşanan en önemli atılımlar Roma'daki *Uluslararası Restorasyon Merkezi* gibi platformların katkısıyla gerçekleşmiştir. Bu çabalar bir takım restorasyon ilkelerini uluslararası düzeye çıkarmaya yardımcı olurken, görüntüleme cihazlarındaki teknolojilerin ilerlemesi, kimya disiplinindeki analiz tekniklerinin sanat eseri restorasyonuna transfer olması ve uzman yetiştirme hedefiyle açılan restorasyon okullarının sayısındaki artış bu disiplinin ivme yakalamasını sağlamıştır (Kuban, 1969, 341).

1985'e geldiğimizde Birleşik Devletler'de açılan *Getty Conservation Institute* resim restorasyonu laboratuvarını duyurmuştur. Devamında Avrupa'da 1991'de *European Confederation of Conservators Restorers Organisation's* platformu faaliyete geçmiştir. *The Getty Conservation Institute* 1995'de *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* isimli kitabı yayımlamıştır. Kitap dâhilinde kesit analizleri ve görüntüleme teknolojilerinin güncel kullanım biçimlerine dair metinler sunulmuştur.

21.yy'dan söz edersek, 2004 yılında *Ambrosini ve Paoletti*; Panel üzerine yağlıboya çalışmalarını ilgilendiren holografik ve noktasal uygulamaların 1970' sonrasındaki gelişimini belirten makalelerini *Reviews in Conservatio* adlı dergide yayımlamıştır. Bir yıl sonra 2005'de *Barni, Pelagotti ve Piva* tarafından dijital görüntü kullanımının resim restorasyonu için ne tür fırsatlar sağlayacağından bahseden *Image Processing for the Analysis and Conservation of Paintings: Opportunities and Challenges* başlıklı bir makale yayımlanmıştır. Ayrıca *Norwegian Institute for Air Research*, 2010 yılında, *Dahlin* editörlüğünde *Propaint* yağlıboya tablolar için sergileme, depolama ve nakliye hususlarında geliştirilmiş öneri raporunu basmıştır. Aynı yıl *Morais* öncülüğündeki bir akademik grup *Laser Beam in the Service of Paintings Restoration* isimli makaleyi takdim etmiştir (Makalede lazer temizliğinin yağlıboya katmanları üzerindeki güncel etkileri belirtilmiştir).

2014'e gelirse Londra'da gerçekleştirilen *Electronic Visualisation and the Arts (EVA 2014)* isimli organizasyona; *3D Technologies for Measurement of Painting Surface Deformations: A Case Study* adlı çalışmalarıyla katılan *Ucheddu, Pelagotti, Cappellini ve Massa* üç boyutlu görüntülemelerin yağlıboya yüzeylerindeki kullanım amaçlarını örnekler eşliğinde gündeme getirmiştir.

2015 yılında ise *Floransa Üniversitesi*'nden *Baglioni*, *Euro Nano Forum 2015* altında bir bildiri sunmuş, turizm endüstrisi odağında bakıldığında Avrupa genelinde kültür varlıklarını hedef alan istihdamın 10 milyona ulaştığını ve bu tür mirasların oluşturduğu ekonominin 5 milyar doları bulduğunu belirtmiştir.

### 2.1. Türkiye'de Restorasyon Çalışmaları

*Bingöl*'e göre taşınır kültür varlıklarının konservasyonu ve restorasyonu konusunda yurdumuzda yaşanan aşamaları, kronolojik bir sunuş içinde, bire bir şekilde ortaya koymak oldukça zordur (Bingöl, 1999, 9). Ancak restorasyon uygulamalarını müzecilikle birlikte ele aldığımızda mimari restorasyondan başlayarak bu tür uygulamaların Türkiye'de ki gelişimi hakkında kısa bir tarihçe oluşturulabilir.

*Kuban*'ın ifadesiyle, Türkiye'de eser restorasyonunun tarihi oldukça eskidir. *Ayasofya* strüktürlerini sağlamlaştırmak için yapılan Türk ekleri, *Fossati* kardeşlerin *Ayasofya*'daki çalışmaları ve *Bursa Yeşil Camii*'nin onarılması ülkemizde restorasyona olan ilginin dikkat çekici örnekleridir (Kuban, 1969, 341). Ama *Ayasofya*'nın restorasyon çalışmalarının genel anlamıyla ayrı bir önemi bulunmaktadır. Zira daha *Fossati* onarımlarından önce *Ayasofya*'da "restoratif" uygulamalar yapıldığı söylenebilir (Güleç, 1996: 225) *Güleç*'in kronolojik sıralamasında; M.S. 404 yılında ayaklanma sırasında yanan *Ayasofya*'nın, M.S. 537'de *Justinianos* tarafından tekrar inşa edildiği, M.S. 562'deyse çöken kubbenin yeniden oluşturulduğu ifade edilmiştir. Akabinde 1346-55'de kubbenin başka bir bölümü çökmüş ve yeniden inşa edilmiştir. Yine aynı kaynağa göre 1607-09'da çatı kurşunlarının onarımı gerçekleştirilmiş, kubbe ve yarım kubbelere demir gergi ilavesi yapılmış ve iç yüzeyler badanalanmıştır (Güleç, 1996, 225). 1926-30 yılları arasındaki süreç ise cumhuriyet onarımlarının yapıldığı dönem olurken, yapı 1934'de *Ayasofya Müzesi* adını almıştır (Güleç, 1996, 225). Bu ismi takiben 1953-57 yılları arasında müzede *İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü - Cahide Tamer* onarımları gerçekleşmiş, 1981-88 yılında *Alparslan Koyunlu* onarımları vücut bulmuştur (Güleç, 1996, 225).

Cumhuriyet döneminde *Mustafa Kemal Atatürk*'ün restorasyon çalışmalarına titizlikle yaklaştığı bilinmektedir. Özetle *M. K. Atatürk* 1923 sonrasında pek çok kez gerçekleştirdiği Anadolu gezilerinde bozulan, yıkılan veya harap halde olan yapılara bizzat tanık olmuştur. Bu duruma oldukça üzülen *M. K. Atatürk* millileştirme politikalarının ivme yakalamasıyla bu yapıların onarımları ve yeniden değer görmeleri için yazışmalarda, girişimlerde bulunmuştur.



Türkiye’de taşınmazlara yönelik restorasyon uygulamalarının takip edilebilir bir geçmişi olduğu ortadadır. Lakin konunun mimari dışında bir de güzel sanatlar ayağı vardır. Bu anlamda bahsedilmesi gereken ilk kişi *Osman Hamdi Bey*’dir. Literatürde ilk Türk arkeoloğu olarak tanımlanan *Osman Hamdi Bey* çeyrek asırdan fazla bir süreliğine *İstanbul Arkeoloji Müzesi*’nin müdürlüğünü yapmış ve *Sanayi-i Nefise*’nin kurucusu olmuştur. İdareciliğini yürüttüğü kurumlar dâhilinde Türk müzeciliğinin gelişmesine önemli katkılar sağlayan *Osman Hamdi Bey* eserlerin depolanmasından sergilenmelerine kadar her bir aşamayla ayrı ayrı ilgilenmiş, koruma işlevinin Türk müzeciliğince benimsenmesi için bir örnek teşkil etmiştir.

*Osman Hamdi Bey*’in ölümünden çok sonra 1937-40 tarihleri arasında daha evvel müdürlüğünü yaptığı *İstanbul Arkeoloji Müzesi*’nde müzenin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir *Kimyahane* oluşturulmuştur (Aktimur, 2013, 13). Söz konusu *Kimyahane* bir heykel atölyesi ile bir analiz birimine sahipken, başka bir kaynaktan kuruluş tarihiyle ilgili farklı detaylar da bulunmaktadır. *Yarlıgaş*’ın kaleme aldığı *Kimyahane*’den *Merkez Laboratuvarı Türkiye’nin İlk Koruma Laboratuvarının Tarihçesi Üzerine Bir İnceleme* adlı metinde yer verildiği üzere; 3 Eylül 1918 tarihli *Müze-İ Hümayun İçin Bir Yönetmelik Hazırlanması Hakkında ve Yönetmelik Hakkında* adlı belgede, 6. maddede “asar-ı atıkayı tamir için bir de ameliyathane” ifadesinden, *İstanbul Arkeoloji Müzesi* çatısı altında çok evvelden beri böyle bir yapının kurulmasının amaçlandığı anlaşılmaktadır (Yarlıgaş, 2015, 300). Aynı kaynaktan 1894 tarihli *Müze-İ Hümayun ve Sanayi-İ Nefise* personel listesinde *Oskan Efendi*’nin (*Yervant Osgan*) 26 Mart 1892 tarihinde “asar-ı atika tamirat ve fotoğraf memuru” olarak göreve başladığı belirtilmektedir (Yarlıgaş, 2015, 300). Buradan tabii suretle kurumda daha önceden bir “tamirat” atölyesi olduğu izlenimi uyandırılırken, yazarın araştırmasında *İstanbul Arkeoloji Müzesi* yıllıklarında (1937 tarihli ikinci yıllık dâhilinde) müzede *Topkapı Sarayı*’nda 01 Eylül 1936 yılında eski bir binanın onarılarak *Kimyahane* ismiyle hizmete açıldığı bilgisine yer verilmiştir (Yarlıgaş, 2015, 304). 1952 yılına ait beşinci yıllıktan itibaren ise *Kimyahane*’nin birim sayısının arttığını gözlemlemek mümkünken (Bkz. *Heykeltıraşlık Atölyesi, Fotoğraf Atölyesi, Kimya Laboratuvarı ve Mimarlık Atölyesi*), benzer girişimlere Ankara’da da rastlanmaya başlamıştır (Yarlıgaş, 2015, 306-307).<sup>6</sup>

Tüm bunların haricinde günümüz restorasyon ilkelerine yakın duran adımların Avrupa’ya paralel biçimde 1960’lar sonrasında hız kazandığı söylemek mümkündür. Yine *Bingöl*’ün belirttiği gibi; 1960’lı yılların hemen başında *Milli Eğitim Bakanlığı*, 7. *Milli Eğitim Şurası*’na sunulan *Güzel Sanatlar Komitesi* raporu çerçevesinde *İstanbul Resim Heykel Müzesi*’nde bulunan eserlerin boya yüzeylerinde ışık durumu nedeniyle çatlama yaşandığı vurgulanmıştır (Bingöl, 1999, 13). Ulusal bir komitenin neden sonuç ilişkisi bağlamında hazırladığı bu rapor o yıllarda dikkat çekmiştir. Devamında söz konusu sorunun giderilmesi adına müzede bir resim tamir atölyesi olmadığı belirtilirken, bir diğer kurum “*İzmir Resim Heykel Galerisi*’ndeki resimlerin de nem nedeniyle” bozulduğunun altı çizilmiştir (Bingöl, 1999, 13). İlgili sıkıntıları aşmak adına iki personelin, 1962 yılında eğitim almak için İtalya’ya gönderilmesi öngörülürken (36.000 liralık yıllık ödenek ile), güzel sanatlar müzelerinin kadrolarına da biri resim diğeri heykel olmak üzere iki teknik müdür yardımcısı kadrosu verilmesi amaçlanmıştır (Bingöl, 1999, 13). Ayrıca unvanları konservatör olarak belirlenen bu müdür yardımcılarının dışında bir resim tamir atölyesinin açılmasıyla ilgili kanun teklifi hazırlanmıştır (Bingöl, 1999, 13). *Güzel Sanatlar Komitesi* raporunun ardından ilgili çalışmalar ivme yakalamıştır. Yedi yıl sonra “1967 yılında ODTÜ Mimarlık Fakültesinde, “*Malzeme Koruma Laboratuvarı*” kurulmuştur” (KUDEB Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları, 2009, 7). 1968-70 yılları arasında ise *Anadolu Medeniyetleri Müzesi* çatısı altında hizmet içi eğitim olarak *Tanju Anlağan ve Pamela French* yönetiminde, 15’er günlük kurslar halinde konservasyon eğitimleri verilmiştir (Aktimur, 2013, 14).

Bunlara ek olarak 1923 Bozcaada doğumlu *Fethi Kayaalp*’i ele alan ve *Ali Kayaalp* tarafından hazırlanan araştırmada, Türk resim restorasyonunun öncüsü ismi *F. Kayaalp*’in üstteki zaman dilimlerine paralel biçimde 1960 sonrasında çok sayıda yağlıboya resmi restore ettiği bilgisine yer verilmektedir (Kayaalp, 2013, 1-3). İlgili çalışmada yine *F. Kayaalp* restorasyonlarının belgeleri (katalogu) bulunmaktadır. Katalog üzerinden bir çıkarım yaparsak sanatçı/restoratör *F. Kayaalp*’in Türk resim sanatı tarihinde belirli yer edinmiş sanatçıların tablolarını restore ettiği, dolayısıyla muazzam bir tecrübe kazandığı rahatlıkla ifade edilebilir. Tabii geldiğimiz noktada akla gelecek ilk soru söz konusu restorasyon işlemlerinin bilimsel metotlar dâhilinde yapılıp yapılmadığıdır. Notlardan anlaşıldığı kadarıyla *F. Kayaalp* restorasyonlarında orijinale sadık kalma olgusu ön plana çıkarılmış, belgeleme, planlı ilerleme ve bilimsel metotların tercihi göz önünde bulundurulmuştur. (Kaynakta yer alan temizleme işleminin onarımdan sonra, rotüşlemenin de temizlikten sonra gerçekleştirildiği bilgileri (notları) yine günümüz restorasyon anlayışına uygun müdahale silsileleridir) (Kayaalp, 2013, 437-451). Bunların haricinde *F. Kayaalp*’in sanatçı yönünün bulunması

<sup>6</sup> 1950 yılında *Hitit Müzesi*’nde (*Anadolu Medeniyetleri Müzesi*) müze elemanlarından el becerisi olanlar *Mustafa Tutuş, Fethi Ünlü ve Abdurrahman Çulha* restorasyon çalışmaları yapmaya başlamıştır (Aktimur, 2013, 13).





nedeniyle başka bir konuya daha temas etmek gereklidir. O da F. Kayaalp'in müdahaleler sırasında sanatçı kimliğini bir kenara bırakıp bırakmadığıdır. Daha açık olmak gerekirse sanat eğitimi almış bazı restoratörlerin, uygulamalarda tuvallere kendi "üsluplarını" yansıttıkları sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Gerek Batı gerekse Türkiye restorasyon tarihinde bu türden yaklaşımlar çoğunlukla etik kuralların beyanından önceki vakalardır. Ne var ki sosyal medyalarından takip edilebileceği üzere günümüzde bile resim restorasyonu konusunda "özgün" yaklaşımlarla karşılaşmak mümkündür. Ancak kaynaktan yer verilen Nazmi Ziya'nın (imzası bulunmamaktadır) *Kadın Portresi* (Katalog no: 106) ve türevleri üzerinden fark edilebileceği gibi F. Kayaalp'in restorasyon üslubu son derece duru ve sübjektiflikten uzaktır (Kayaalp, 2013, 456).

1980'lerden bahsetmeden önce sıklıkla alıntı yaptığımız Bingöl'ün restorasyona yönelik beş dönemsel başlığını belirtmek gerekir.

- 1-Konservasyon restorasyon öncesi dönem,
- 2- Sadece restorasyona dönük uygulamaların yapıldığı dönem,
- 3-Konservasyon ve restorasyonun, sadece restorasyon ağırlıklı yapıldığı dönem,
- 4-Konservasyon ve restorasyona eşit önem verilerek birlikte uygulandığı dönem,
- 5-Konservasyon ve restorasyonda seçici olunan dönem" (Bingöl, 1999, 9).

Bingöl'ün ifadeleriyle, bu aşamaların ilk üçünde ilgili uygulamalar restorasyonla ilgili bir meslek uzmanından çok, eli yatkın (beceri sahibi) kişiler tarafından gerçekleştirilirken, sonraki aşamalarda mesleki uzmanlardan faydalanılmıştır (Bingöl, 1999, 9).

Yönetmeliklerin şekillendiği, uzmanların öne çıkmaya başladığı 1980 ve 90'lı yıllara parantezler açarsak ülkemiz resim restorasyonları için farklı kilometre taşlarına rastlamak mümkündür. Bu yıllarda yağlıboya resmin haricinde restorasyona dair atılan en önemli adımların ilgili kanun ve yönetmelikler olduğu ortadadır. Çünkü günümüz Türkiye'sinde restorasyon uygulamalarının bilimsel bir disiplin haline gelişi, bu tarihlerde yürürlüğe giren kanun ve yönetmeliklerin güvencesiyle gerçekleşmiştir. Dolayısıyla *Asar-ı Atika* nizamnamelerinin geniş kapsamlı uzantısı olan 1983 tarihli 2863 sayılı *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu*'nun mevcut konservasyon ve restorasyon uygulamamızda etkisi olduğu barizdir. Ayrıca 1984 yılında kurulan, 1985'de ise faaliyete geçen *İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı* ile ülkemizde bakanlık çatısı altındaki asıl yapılanmalar başlanmıştır (KUDEB Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları, 2009, 7). Yine 1987 yılında *Dolmabahçe Sarayı* bünyesinde taşınabilir eserler için bilimsel konservasyon çalışmaları da başlamıştır (Aktimur, 2013: 15). 1989'da ise *Yıldız Teknik Üniversitesi*'nde bir *Müzecilik Yüksek Lisans Programı* kurulmuştur. Tanınmış sanatçı *Tomur Atagök*'ün kurucusu olduğu programda öğrencilere taşınır eserlere yönelik bakım ve koruma çalışmalarını özetleyen teorik dersler verilmiştir.

Bir kez daha usul ve esaslar çizgisine dönersek; 1990 yılında yürürlüğe giren *Müzeler İç Hizmetler Yönetmeliği* ile temelinde koruma içgüdüleri olan Türk müzeciliğinde restorasyon ve konservasyon uygulamalarının ehil kişilerce yapılmasını zorunlu kılınmıştır. Yönetmelik yine bakım ve koruma konusunu en genel kapsamıyla ele alırken özel koleksiyonlardaki eserlerin denetlenebilirliği vurgulanmış, konservasyon ve restorasyon uygulamaları teknik anlamda mecbur hale gelmiştir. Yönetmelikte müze uzmanının görevleri ile ilgili olarak "eserlerin sağlık durumunu sürekli izler ve laboratuvarında müdahale edilmesi gerekenleri idareye rapor eder" şeklinde ifadelerin bulunması, ülkemizde mevzu bahis uygulamaların 1990'lı yıllardan itibaren daha disiplinli bir şekilde yapılacağına sinyali olmuştur (Kökten, 1984: 170).

Konuya uzman yetiştirme penceresinden bakarsak Çetin'in aktardığı şekliyle: 1990'lı yıllarla birlikte ülkemizde koruma-onarım konulu ön lisans programlarının sayısı artarken, 1993 yılında *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi* içinde kurulan ve 1996-1997 yılında öğrenci almaya başlayan *Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü* bu alanda açılan ilk lisans programı olmuştur (Çetin, 2012, 247).

1996'da ise *I. Ulusal Restorasyon Eğitimi Sempozyumu*'nda (Zonguldak) Karaoğlu tarafından sunulan *Restorasyon İlkeleri Doğrultusunda Sanat Eserleri Restorasyonu Eğitimi Üzerine Öneriler* isimli bildiride ilk kez güzel sanatlar fakülteleri çatısı altında sanat eseri restorasyonu bölümleri olmasının önemine değinilmiştir. Aynı yıl (1996), *Dolmabahçe Sarayı* bünyesinde resim restorasyonu atölyesinde çalışmalar başlatılmıştır. Hâlihazırda faaliyetlerine devam eden atölyenin yürütücülüğünü restoratör *Hatice Biga* yaparken sürecin devamı olan 2000'li yıllar için *Saip Tuna*'nın eserlerine yönelik restorasyon uygulamalarından bahsedilebilir.

*Saip Tuna'nın Tabloları ve Restorasyon Problemleri* isimli çalışmada sanatçının *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi* koleksiyonunda bulunan yağlıboya tablolarına uygulanan restorasyonlar etraflıca ele alınmıştır. Çok sayıda eserin restorasyon işleminin incelendiği bu çalışmayı geniş ölçekte buraya yansıtmak tabii ki mümkün değildir. Ancak bir iki ufak detaydan bahsetmek, ülkemizde cumhuriyet sonrasında



2000'li yılların başlarına kadar yapılan restorasyon çalışmalarına dair bilgiler edinmemizi sağlayabilir. Yalın bir özetle S. Tuna'nın hatırı sayılır miktardaki yağlıboya eseri restore edilmiştir. Üstte belirtilen müzenin envanterine kayıtlı olan bu restorasyonlarda, ilgili metinlerde sanatçının 1935-1948 arasında ürettiği tablolar da yer almaktadır (Taçyıldız, 2011, 495-511). Bu anlamda çeşitli zaman dilimlerinde gerçekleştirilen restorasyonların 2000 ve sonrasındakilerinde ilginç detaylar göze çarpmaktadır. (Nitekim bu çalışmalar etraflıca belgelenmiş, bahsi geçen akademik metin de bu çalışmaları bizlere sunmuştur). Mevzu bahis uygulamalarda göze çarpan ilk detay S. Tuna'nın 1948 tarihli portre tablosunun daha önce restore edilmiş olmasıdır. Başka tablolarla da örneklenebilecek bu vaka kapsamında önceki restorasyon uygulamalarında tuval bezindeki yırtıkların uygun şekilde birleştirilmediği, bu nedenle ön yüzde yükseklik farkı oluştuğu, dahası, geri dönüşümlü materyaller kullanılmadığı için bazı eski müdahalelere yeniden müdahale edilemediği belirtilmiştir (Taçyıldız, 2011, 502). Bu ve benzeri örneklerin sıklığı nedeniyle, tarihleri belirtilmemiş olsa da, cumhuriyet dönemi ve sonrasında üretilen bir takım eserlerin restorasyonlarında uzun vadeli düşünülmediği, işlemin tek seferde gerçekleştirilmesinin yeterli olduğunu ifade eden onarım politikalarının izlendiği söylenebilir. Ancak aynı durum daha çağdaş uygulamalar için geçerli değildir. Kaynaktaki notlardan anlaşıldığı üzere nispeten daha güncel sayılabilecek işlemlerde S. Tuna'nın eserlerine titizlikle yaklaşılmış, planlı, bilimsel ve geri dönüşümlü adımlar atılmıştır. Her şeyden önce bozulmalar fotoğraflanmış, sözel notlarla betimlemeler gerçekleştirilmiş, uygulama öncesinde solvent ve ısı testleri yapılmıştır. Sonraki bölümlerde değineceğimiz bu basamaklar bugün sadece Türkiye çerçevesinde değil Batı geneliyle de uyum içindedir. Misal 1935 tarihli M. K. Atatürk portresi üzerinde belgelemeyi takip eden süreçte nem, ısı ve solvent (çözücü) testleri yapılmış, resme uygulanacak işlemlerden önce zararları en aza indirmek için boyalı yüzey Japon kâğıdı üzerinden Plexisol ile korunmaya alınmıştır (Taçyıldız, 2011, 498). Takip eden aşamalarda da kimyasallar ya da tavşan tutkalı gibi malzemelerle onarımlar yapılmış, yüzey suluboya ile rötuşlanmıştır (Taçyıldız, 2011, 498).

Belirtilenlerin dışında Baydar'ın 2000 yılı içindeki değerlendirmeleri bu disipline dair eğitim anlayışımızın o yıllardaki duruşunu özetlemesi açısından mühimdir. Baydar'a göre; "... bütün dünyada konservasyon bilimi, üniversite bünyelerinde açılan bölümlerde en az üç, en fazla altı senede verilmektedir. Oysa Türkiye'de 13 üniversite bünyesindeki 16 konservasyon programının 9 tanesi ön lisans eğitimi vermektedir. Üç tanesi lisans, geri kalanı da yüksek lisans programlarıdır. Lisans programlarından da yalnızca İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi bünyesindeki Taşınabilir Kültür Varlıklarının Korunması ve Onarımı Bölümü iki senedir eğitim vermektedir" (Baydar, 2000, 40).

Üniversitelerden bahsederken şuna da değinmek gerekir ki; M.S.G.S.Ü. çatısı altında 2005 yılında Koruma'da 50 Yıl Sempozyumu gerçekleştirilmiştir. Açılış konuşmasını üniversite rektörü İsmet Vildan Alptekin'in yaptığı sempozyumda Karaoğlu, Yar ve Küçük tarafından hazırlanan Avrupa Birliği'ne Giriş Sürecinde Türkiye'de Güzel Sanatlar Fakültelerinde Koruma Eğitiminin Gerekliliği ve Önemi isimli bildiri üniversitelerde sanat eseri koruma bölümlerinin kurulması ayrı bir başlık altında ele alınmıştır. Bildiriden üç yıl sonra da 2008 yılında Kocaeli şehrinde Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi çatısı altında Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü kurulmuştur.

2010 sonrası için ilk olarak Çankaya Köşkü, Cumhurbaşkanlığı Yerleşkesi (Tarabya) ve Pembe Köşk koleksiyonlarında yer alan tabloların konservasyon ve restorasyon işlemleri mevzu bahis edilebilir. Süreç Bay ve Pilevneli'nin, 2014 yılında 11. Cumhurbaşkanı Abdullah Gül'ün eşi Hayrünnisa Gül ile gerçekleştirdiği söyleşi üzerinden ele alınabilir. Zira Bay, Pilevneli ve Gül'ün iki oturumda (İstanbul ve Ankara) tamamladığı bu sohbette o dönemde basına yansıyan restorasyon çalışmalarına geniş bir yer ayrılmıştır (Bay & Pilevneli, 2014, 12). Özetle taşınmazlar kategorisinde yer alan ve Cumhurbaşkanlığı himayesinde bulunan çok sayıda yapı Gül'ün girişimleriyle yenilenmeye başlamış ve bu yenilenme dâhilinde de Türk ve yabancı uzmanlardan destek alınmıştır. Köşkler ve kullanım alanlarının hem dış hem de iç mimarisini ilgilendiren bu çalışmalar sırasında yağlıboya koleksiyonlarında da daha önceki olumsuz fiziksel koşullar nedeniyle bozulmalar olduğu tespit edilmiştir (Bay & Pilevneli, 2014, 13). Tespit üzerine başta Pembe Köşk olmak üzere koleksiyonlar bakıma alınırken, bozulmalara neden olan etkiler incelenmiş, hatta Pembe Köşk'te yer alan yüzme havuzundan kaynaklanan rutubetin bile eserlere zarar verebileceği saptanmıştır (Bay & Pilevneli, 2014, 14-15). Sonraki adımda Aivazovski, Zonaro ve Gerome gibi Türk resminde yer tutan pek çok sanatçının eserindeki bozulmalar için daha evvel bahsi geçen F. Kayaalp ve restoratör Hatice Nalçabasmaz gibi isimlerle temaslar kurulmuştur (Bay & Pilevneli, 2014, 14-15). Devamında da Cumhurbaşkanlığınca bir yıl kadar süren bir araştırma yapılmış ve araştırma sonucunda Rijks Müzesi (Hollanda) ile iş birliği yapılmasına karar verilmiştir. İş birliği kapsamında Rijks Müzesi ekipleri ilk etapta 43 adet tablonun restore edilmesini önermiş ve M.S.G.S.Ü. Bomonti Kampüsü bünyesindeki laboratuvarlarda (M.S.G.S.Ü. Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü) konservasyon ve restorasyon çalışmaları yapılmıştır (Bay & Pilevneli, 2014, 14-15).



Tüm bunlara ek olarak M.S.G.S.Ü. Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü, 2014 yılında 10 öğrenciyle faaliyetlerine başlamıştır.

M.S.G.S.Ü.“den bahsettikten sonra kurumdaki bir Türk restoratöre de değinmek gerekir. Çünkü üstteki süreçlerde hâlihazırda Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü çatısı altında akademisyenlik görevlerini icra eden uzman isimler sorumluluklar üstlenmiştir. Bunlardan biri de Özer Aktimur’dur. 1973 doğumlu restoratör/akademisyen Anadolu Üniversitesi, Heykel Bölümü’nü tamamladıktan sonra 1999 yılında İtalya’ya giderek U.I.A Università Internazionale Dell’arte (Venedik) okulunda sanat eserlerinin restorasyonu – konservasyonu disiplinlerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. 2005 yılında ise Palazzo Spinelli Per L’arte e Il Restauro (İtalya) bünyesinde, Sanat Eserlerinin Yönetimi ve Restorasyonu – Konservasyonu konusunda yüksek lisans yapmıştır. Takip eden süreçte M.S.G.S.Ü. bünyesinde sanatta yeterliğini tamamlayan Ö. Aktimur halen bu kurumda akademisyenlik görevini sürdürmektedir. Daha çok Kuzgun Acar’ın “Kuşlar-Soyut Kompozisyon” restorasyonu (2016) bilinen Ö. Aktimur aynı zamanda yağlıboya eserler üzerinde de çalışmış hatta Sultan Abdülaziz’in Abdülmecit isimli portresini bizzat restore etmiştir (2011). Yakın dönemdeki çalışmaları ise çoğunlukla Türkiye İş Bankası A.Ş.’nin koleksiyonu üzerine yoğunlaşmış durumdadır.

20.yy’ın ikinci yarısı Avrupa ve Birleşik Devletlerde olduğu gibi ülkemizde de sanat eseri odağında bir takım koruma reflekslerinin oluşmasına tanıklık etmiştir. Ama günceli yakalamak hususunda en çok gayret gösterdiğimiz dönem 2000 ve sonrası olmuştur. Kurumsal çizgiye geri dönersek Batman Üniversitesi çatısı altında Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü kurulmuş, bölüm 2013-2014 eğitim öğretim döneminde öğrenci almaya başlamıştır. Yine aynı yıl Gazi Üniversitesi’nde Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü de öğrenci almaya başlamıştır. Taşınmaz/taşınır nitelikteki eserlere yönelik çalışmalar yapan ve dört yıllık eğitim veren bu kurumu takiben, 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Tablo ve Kâğıt Laboratuvarları faaliyete geçmiştir. Bir yıl sonra da (2017) İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı bünyesinde Özlem Toprak Cihan’ın yürütücülüğünde Sinop Müzesi İkonoları restore edilmeye başlamıştır. Belirtilenlere ek olarak son 15 yıl içinde plastik sanatlar çatısı altında yer alan eserlere yönelik restorasyon uygulamaları hakkında ülkemizde çok sayıda seminer ve sempozyum düzenlenmiştir. Yakın dönemlerden örneklerle; Sakıp Sabancı Müzesi’nde 2013 yılının Mayıs ayında organize edilen ve Valencia Politeknik Üniversitesi, Kültürel Mirası Koruma ve Restorasyon Bölümü’nden (İspanya) Prof. Dr. Laura Fuster-López’in konuşmacı olduğu, Sanat Eserlerinin Anatomisi-Sanat Eserlerinin Mekanik Özellikleri ve Dış Etkenlere Karşı Tepkileri adlı seminer ve Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı himayesiyle 2014 yılı Haziran ayında İstanbul Üniversitesi’nde gerçekleştirilen “Uluslararası Önleyici Koruma Sempozyumu” bunlardan sadece ikisidir.

Katılımcı grubunu günden güne genişleten Heritage İstanbul Restorasyon, Arkeoloji ve Müzecilik Teknolojileri Fuarı ve Konferansı ise 2017 sonrasında alana dair güncel teknolojileri tanımamıza vesile olan en yetkin etkinliklerden biri olmuştur.

### Sonuç

Metni tamamlamadan önce Kimyahane’ye bir paragraf ayırmak gerekir. Çünkü bugün Kimyahane’yi ilgilendiren tartışmaların çoğu Müze-i Hümayun için kurulan bu yapının Avrupa’nın ilk restorasyon merkezlerinden biri olup olmadığı üzerinedir. İç bölümlerde bahsi geçen Yarlığaş’ın metninde etraflıca ele alınan bu konu akademik bir sunumla belgelenmiş, yapının özünde Topkapı Sarayı’nın Has Fırın olarak adlandırılan binasının yeniden onarılıp kullanılabilir hale getirilmesiyle oluşturulduğuna dair bilgiler sunulmuştur. Eldeki bilgiler doğrultusunda analiz odalarına dahi sahip olan Kimyahane’nin taşınabilir kültür varlıklarımız adına kurulan ve bilimsel araştırma metodlarını ön planda tutarak hareket eden ilk teşekküllü atölye/laboratuvarımız olduğunu söylemek mümkündür.<sup>7</sup>

Sonlandırırızsa mevcut gelişmelerin, teknolojilerin ve yeni yöntemlerin transferi adına önem teşkil eden ve isimleri zikredilen akademik toplantılarda, ülkemiz restoratör ve konservatörlerinin fikir edinmeleri açısından mühim bulgular ortaya konmuş, yakın zamanlı gelişmeler sunulmuştur. Buradan hareketle bir kez daha altını çizmek gerekir ki müzelerin, galerilerin, ve hatta müzayede kuruluşlarının özendirilmesiyle “özel atölyeler” olarak adlandırabileceğimiz bağımsız restorasyon atölyeleri artık iyiden iyiye görünür hale

<sup>7</sup> Ancak Plenderleith’in belirttiği ve içerikte de yer verdiğimiz; 1920 yılında A. Scott öncülüğünde British Museum’da aynı amaçlar ile oluşturulan araştırma laboratuvarı sadece Istituto Centrale di Restauro’dan önce değil Kimyahane’den de evvel kurulmuştur (Plenderleith, 1998, 130). Hatta Plenderleith laboratuvara 1924 yılında dâhil olduğunu belirtmiş, 39th Russell Square’da (İngiltere) önceleri iki itfaiyeci ailesinin de konaklamış olduğu ve müzenin Doğu kanadında bulunan tekil bir evin bu tarihlere müzeye tahsis edilerek laboratuvara dönüştürülme aşamasında olduğunu, 1931’e doğru da bu aşamanın tamamlandığını aktarmıştır (Plenderleith, 1998, 130-131). Dolayısıyla Kimyahane’yi Avrupa coğrafyasında konumlandırmak için daha fazla bilgiye, veriye ve belgeye ihtiyacımız vardır.



gelmiştir. Özel koleksiyonlara dahi hizmet veren bu atölyeler barındırdıkları ekipmanlar ve teknolojik cihazlar eşliğinde bağımsız projeler yürütmekte, hatta kamusal kurumlarla rekabet edebilmektedir. Restorasyon uygulamalarına yönelik ekipmanlar sağlayan firmaların sayısındaki artış, bu ekipmanların alınmasındaki kolaylık ve eğitim veren akademik kurumların çoğalması bunun belli başlı sebepleri arasındadır. Bu anlamda 2000'ler sonrasında dikkat çekilmesi gereken asıl konu bu disiplinin artık etik kuralları bulunan bir meslek olarak kabul görmesi ve kendi ekonomisini oluşturmuş olmasıdır.

#### KAYNAKÇA

- Aktimur, Özer (2013). *Sanat Eserlerinin Restorasyonunda Geleneksel ve Çağdaş Tekniklerin Kullanımı*, M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Asatekin, Gül (1995). Türkiye'de Kuram / Kılıgı İlişkileri-1: "Restorasyon" Teriminin Yüklendiği Yeni Anlam. *Mimarlık*, 261, s. 66-69.
- Bay, Yasemin & Pilevneli Murat (2014). Hayalim Türk Sanatçıların Dünyada Daha Da Tanınması. *İstanbul Art News*, 12 Şubat, 6, s. 12-15.
- Baydar, Nil (2000). Türkiye'de Taşınabilir Kültür Varlıklarının Konservasyonu ve Uzmanlaşma. I. *Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyumu (Bildirileri)*, 6-7 Mayıs 1999. Ankara Üniversitesi, Ankara, s. 39-44.
- Brandi, Cesare (1963). *Theory of Restoration*. Italy: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Bewer, Francesca (2010). *A Laboratory for Art: Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation of America: 1900-1950*. New York: Yale University Press.
- Bingöl, Işık (2000). Türkiye'de Konservasyonun Tarihi. I. *Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolekyumu*. Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksek Okulu. Ankara, s. 9-16.
- Bomford, David (2003). The Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings. (ed.) Mark Leonard, *Personal Viewpoints: Thoughts About Paintings Conservation*. Los Angeles: Getty Pub. s. 1-12.
- Çetin, Cengiz (2012). Kültür Varlıklarını Koruma Eğitimi: Türkiye Yükseköğretimindeki Yeri ve Önemi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, C.1 S.1, s. 241-250.
- Donely, Nic., Rivas, Adan & Ryan Nutile (2010). *The Preservation and Restoration of Art*. United States: Scienta Review.
- Giacobini, Clelia, Pedica, M & M, Spinucci (1989). Problems And Future Projects On The Study Of Biodeterioration: Mural And Canvas Paintings. *International Conference on Biodeterioration of Cultural Property*. 20 - 25 February, 1989. Preprints, 1, s. 93-112.
- Görgülü, Zekai (2013). Kentsel Mekânda Koruma ve Planlama, *Restorasyon ve Koruma İlkeleri*. (ed.) Yelda O. Uçkan, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, S. 2-33.
- Guilbaut, S. (2011). Avangard'ın Amerika'da ki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock veya Troçkizm'den "Yaşam Merkezi'nin Yeni Liberalizmine. Ali Artun (Ed.), içinde *Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları. s. 231-254.
- Güleç, Ahmet (1996). Ayasofya Müzesi'nde İklim Araştırması: Pilot Çalışma. *Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Semineri, Basılan Bildiriler*. III. Genel Kurmay Başkanlığı, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı. 24-26 Eylül 1994, s. 216-225.
- Hasanova, Ragsana (2014). "Madonna ve Çocuk" Tablosunu Restorasyonu. *Asos Journal: The Journal of Academic Social Science*, Eylül, 2, s. 133-146.
- Hoeningwald, A. (2006). *Stephen Pichetto, Conservator of the Kress Collection, 1927-1949. Studying and Conserving Paintings*. New York Archetype Pub. s. 31-42.
- Karaoğlu, Sultan A. (1996). *Mimaride Çini Restorasyonu İlkelerinin Sorunsalları Üzerine Bir Yöntem Araştırması*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaptan, Cemile. (2009). *Tuval Resmi Restorasyonunda Yanlış Uygulamalar ve Önermeler*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Kayaalp, Ali (2013). *Fethi Kayaalp'in 1963-2010 Dönemi Restorasyon Çalışmaları Kapsamında Türk Resminin Değerlendirilmesi*. M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi A.B.D. Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Prog. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Köksal, Musa (2012). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 22, s. 123-134.
- Kösem, İkbâl Begüm, (2012). Nesne İle Meta Arasında Sanat, *Marmara Üniversitesi İ.İ.B. Dergisi*, C.33 S.2, s. 205-220.
- Kuban, Doğan (1969). Modern Restorasyon İlkeleri Üzerine Yorumlar. *Vakıflar Dergisi*, 8, s. 341-356.
- KUDEB Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları* (2009). İstanbul: an Matbaası: 2009.
- Küçük, Celal (2000). Dünyada ve Türkiye'de Restorasyon Kavramı Türkiye Yapılanma Sorunları ve Çözüm Önerileri. I. *Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolekyumu (Bildirileri)*, Ankara Üniversitesi, Başkent Meslek Yüksek Okulu. Ankara, s. 29-32.
- Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu* (1983). Kanun Numarası: 2863. Kabul Tarihi: 21.07.1983. Yayımlandığı Resmi Gazete: 21.07.1983 / 18113: 5879-5900.
- Modestini, Dianne D. & Modestini, Mario (2008). *Mario Modestini, Conservator of Kress Collection, 1949-1961. Studying and Conserving Paintings*, New York Archetype Pub. s. 43-64.
- Partridge, Wendy (2006). *Philosophies & Tastes in Nineteenth Century Paintings Conservation, Studying and Conserving Paintings*. New York: Archetype Pub. s. 19-29.
- Plenderleith, Harold J. (2013). A History of Conservation. *Studies in Conservation*, C. 43, S. 3, s. 129-143.
- Podany, Jerry (2003). Lessons from the Past, *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*. (ed.) Janet Grossman, Jerry Podany & Maion True. Los Angeles: Getty Publications, s. 13-23.
- Taçyıldız, Melek (2011). *Saip Tuna'nın Tabloları ve Restorasyon Problemleri*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Turani, Adnan (2004). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (2013): [www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr). [12.01.2014].
- Wales, Carroll (1968). Lining Torn Paintings on Aliminum Panel, *Bulletin of the American Group, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, C. 8, S. 2, s. 15-17.
- Yarlıgış, Vildan (2015). Kimyahane'den Merkez Laboratuvara Türkiye'nin İlk Koruma Laboratuvarının Tarihçesi Üzerine Bir İnceleme, 24. *Müze Kurtarma Kazıları Sempozyumu ve I. Uluslararası Müzecilik Çalıştayı*, Şanlıurfa, Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları. s. 299-314.
- Zahira, Veliz (1998). The Restoration of Paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820, *Studies in the History of Painting Restoration*. (ed.) Christine Sitwell & Sarah Staniforth, London: Archetype Collections. s. 43-62.
- (2017). *Alfons Mucha: Selection of Works*. Prague: Gallery of Art Prague.
- (2001). *What is Art Conservation?*, New York: The Metropolitan Museum of Art.