

T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
GRAFİK TASARIM PROGRAMI

43017

ŞEKER AHMET PAŞA, HALİL PAŞA, MELEK CELAL SOFU'nun
Ölüdoğa, Manzara ve Portre Yağlıboya resimlerinin
uygulamalı restorasyon çalışma ve yöntemleri
(Yüksek Lisans Tezi)

43017

9450 Leyla ERSİN EKMEKÇİLER
Danışman: Prof. S. Saim TEKCAN

İSTANBUL-EYLÜL 1995

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İÇİNDEKİLER

ÖZET

SUMMARY

GİRİŞ	1
Tezin Amacı	1
Tezin yöntemi ve veriler	1
1. SANAT ESERİ VE RESTORASYON	2
1.1. Sanat Eserinin Kimliği ve Yaratma Olgusu	2
1.1.1. Sanat Eserinde Strüktür ve İmaj	3
1.2. Sanat Eserinde Yıpranma ve Nedenleri	4
1.3. Sanat Eseri ile Restorasyon Arasındaki İlişki	5
1.4. Restorasyonun Amacı	6
1.5. Restorasyonun İlkeleri	7
2. RESİM TEKNİKLERİ VE RESTORASYON	9
2.1. Resim Teknikleri ve Restorasyonla Olan İlişkileri	9
2.2. Resim Tekniklerine İlişkin Eski Kaynaklar	12
2.3. Restorasyonun Geçmişi	13
3. RESİM VE ALT YAPISI	20
3.1. Taşıyıcı Yüzey	20
3.1.1. Kumaş	20
3.1.2. Kasnak	21
3.1.3. Ahşap Yüzey	21
3.1.4. Astar Sıva	22
4. ESTETİK DEĞERİ OLUŞTURAN UNSURLARDAN RENK	25
4.1. Işığın Yapısı	25

4.2. Cisimlerde Renk	25
4.3. Rengin Yapısı	26
4.4. Renk ve Gestalt Psikolojisi	29
5. RESİMSEL RESTORASYON METODOLOJİSİ	31
5.1. Resimsel Dokunun Kaybı ve Restorasyon	31
5.2. Resimsel Restorasyon Üzerine Çeşitli Polemikler	32
5.3. Lacuna'nın Tamamlanması, Tekniğinin Geliştirilmesi ve Günümüzdeki Uygulamaları	33
5.4. Sahtecilik	35
5.5. Pigmentler	36
6. ŞEKER AHMET PAŞA	51
6.1. Sanatçının Biyografisi	51
6.2. Eserin Künyesi	52
7. HALİL PAŞA	55
7.1. Sanatçının Biyografisi	55
7.2. Eserin Künyesi	56
8. MELEK CELAL SOFU	58
8.1. Sanatçının Biyografisi	58
8.2. Eserin Künyesi	59
9. SONUÇ	61
SÖZLÜK	63

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, resim restorasyonu ilkelerine ve kısaca tarihçesine değinmek, sanattan bilime doğru yol alışını göstermektir. Bu süreç içerisinde yer alan önemli kişilerden de bahsedilmiştir. Ülkemizde bu konu ile ilgili hiçbir yazılı kaynak olmadığından, böyle bir çalışmaya gerek duyulmuştur. Ayrıca, restorasyonu uygulanan, Şeker Ahmet Paşa (Ölüdoğa), Halil Paşa (Manzara); Melek Çelal Sofu (Portre) resimlerinin hangi bilinçle ele alındığı, restorasyon metodolojisi ile birlikte ifade edilmiştir. Bu bağlamda, resimlerde oluşan bir takım problemler ya da temizlemede ortaya çıkabilecek sorunlara kısaca değinilmiştir. Çalışma, bir İtalyan tekniği olan, "restauro pittorico" üzerine yoğunlaşmıştır. Resimsel restorasyonun metodolojisi "tratteggio" ile gerçekleşmiştir. Bu tekniği oluşturan unsurlar ve aşamalarla birlikte, restorasyon tarihinin başlangıcından beri, resimlerin "konservasyonunda" sorun yaratmış olan hatalı restorasyon uygulamaları açıklanmıştır.

SUMMARY

The purpose of this study is to outline the basic principles of painting restoration and mention shortly about the history of restoration and how it evolved from being an art to high technology science in time. Important men of this time span are also highlighted. Unfortunately there is no research or written source about this topic in our country, which was the main reason I undertook this study.

Furthermore it is important to note that the writer has used as a reference the restoration methodology and the criterias behind taking decisions pertaining to the following three paintings; Şeker Ahmet Pasa (still life), Halil Paşa (landscape) and Melek Celal Sofu (portrait).

In this paper many problems of cleaning and shortcomings pertinent to certain paintings are listed. The main part of the study is centered around "restauro pittorico", an Italian technique. Pictorial restoration is realized by "tratteggio" methodology. Technique's components and procedures are explained. Examples about the wrong treatments of restoration, which has caused problems for the "conservation" of paintings from the beginning, are also listed in this study.

GİRİŞ

Tezin amacı

Çalışmanın amacı, yaratma süreci ile restorasyon arasındaki sınırı çizmek, bunun yanı sıra sanat ile bilimin içiçe geçtiği bir oluşumu irdeleyerek, kesiştikleri noktaları belirlemektir. Bu bakış açısından ele alınarak çalışmada, restorasyon biliminin oluşmasına geçmiş çalışmaları ile katkılarda bulunmuş olan ve günümüzde çalışmalarını sürdüren batılı bilim adamlarının ortaya koydukları restorasyon ilkelerine, (henüz ülkemizde resim restorasyonu üzerine teorik bir çalışmanın olmayışından ötürü) yer vermek uygun görülmüştür.

Kurulacak bir yapının sağlam bir temele oturtulması gerekli olduğundan, bu temel taşların öncelikle belirlenmesi yararlı olacaktır.

Bu tez çalışması ile gerçekte çok geniş kapsamlı olan restorasyonu işlemek amaçlanmamıştır. Ancak konumuz olan ve restorasyonu yapılmış olan üç sanat eserinin uygulama evrelerine ışık tutmak için zorunlu olarak, bazı restorasyon ilkelerine kısaca değinilmiştir.

Tezin yöntemi ve veriler

Ülkemizde resim restorasyonuna ilişkin tek bir yayın dahi yoktur. Çeşitli tekniklerin irdelenmesi, batıda yapılan araştırmaların ülkemizdeki çalışmalara bir yön verebilmesi düşüncesi ile, özellikle bu bilimde önemli bir geçmişe sahip ülke olan italya ağırlıklı olmak üzere, çeşitli yabancı kaynaklardan yararlanıldı. Bunun yanı sıra gene ülkemizde, restorasyon uygulamaları yapan atölyelerdeki yöntemler karşılaştırıldı.

İtalya'da aynı ortak bilinçle çalışan birçok özel atölye ve de müzeler bulunmaktadır. Bunlar laboratuvarlar ile kollektif bir çalışma içindedirler.

İklim, teknikleri ve ekolleri belirleyici önemli bir etkidir. İtalya ile aynı iklim kuşağı üzerinde bulunmamız nedeniyle felsefesi dünyaca benimsenmiş bu ülke tekniklerinin, ülkemiz şartlarına da uygun olduğu düşünülmüştür.

Tarihi eserlerin korunması ve ele alınış biçimini oluşturan bakışın, aşırı duyarlılık taşıması gerektiğinden, araştırmanın kaynağını oluşturan ülkenin, doğru bir seçim olduğu kanısındayım.

1. SANAT ESERİ VE RESTORASYON

1.1. Sanat Eserinin Kimliği ve Yaratma Olgusu

Evrensel bir bakış açısı olan sanatın, bir vatani olamayacağı ifadesi, üzerinde durulmaya değerdir. Plastik sanatlarda olduğu kadar, müzik alanında da eserlerini tüm dünyaya açan ustalar, kuşkusuz kendi ülkelerinin geleneklerini yansıtırken, malzemelerini bir potada eriterek, ifade potansiyellerini en üst düzeylerde bizlere aktarmışlardır.

Ülkelerin kendilerine özgü düşünce ve yaşayış biçimleri doğrultusunda, var olan olanaklardan faydalanarak iklim koşullarının da çevrelediği etkilerle, kendi toplumsal prensiplerini oluşturmaları ile birlikte, sanatçılar üretkenliklerini sürdürürler. Yaşanan dönemin verileri, otomatikman onları yönlendirir. Uyum ya da uyumsuzluk gibi her iki durumda da, direkt ya da indirekt bir yönlenme söz konusu olur.

Dünyanın her köşesinden, bilim ve sanat dalları ile ilgili kişiler, birtakım çalışmalar yapmışlardır ve yapmaktadırlar. Zaman dilimleri içerisinde, gerekliliği doğuracak koşullar ve ortamlar, araştırmacıların karşısına çıkarlar.

Sanatsal aktiviteler kendilerini sanat ürünleri ile kanıtlarken, bilimsel araştırmalar da sonuçları ile ifade edilirler. Çok genç olan cumhuriyet tarihimizde ve öncelerinde oluşan sanat etkinlikleri içinde, resim sanatımız, kendine özgü nitelikleri ile önemsenecek bir boyuttur.

Batı sanatının bir süreklilik içerisinde, yoğun şekilde geliştirdiği resim ortamı, kendi içinde varyasyonlarını üretirken, zaman zaman yeni bakış açıları, özgün duyuşlarla engin görsel değerlere ulaşarak, sonuçlarını bizlere miras bıraktı. Her zaman özgün olmamakla birlikte, estetik bir değeri yansıtmış şekli olarak karşımıza çıkan eserler, kendi kişilikleri ile varlıklarını bizlere kabul ettirerek, saygı duymamızı sağladılar. Kuşkusuz bir sanat eserini, bipolaritesi ile ele almak gerekmektedir.

Sanat eserini, sanat eseri yapan bu iki önemli özellik, onun Estetik Değeri oluştururken sanat yaklaşımı ile, tarihselliğini ifade eden, Dökümanter Kimliğidir. (1)

1.1.1. Sanat Eserinde Strüktür ve İmaj

Fizik yapısına strüktür denilebileceği gibi, görsel yönünü de imaj diye ifade edebiliriz.

Bu iki temel kavram üzerine düşünceler ortaya konulup, tartışıldıkça, eserin malzemesinin önemi bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Görsel yönünün öncelik kazanması yada fizik yapısının öncelik kazanması gibi her iki durumda da, eserin malzemesi fonksiyon kazanmaktadır. Her iki şekilde de malzemelerin

birbirlerine uyumları söz konusudur ve görsel üstünlüğün, yapısal bir üstünlüğe galip gelmesi söz konusu olamaz (2).

Bu düşünceye bir örnek vermek mümkündür. Ahşap üzerine bir resimden söz ederken, yüzeyin taşıyıcı niteliğini yerine getirmeyecek düzeyde bozuk ve seviyesiz olduğunu düşünelim. Burada, malzemenin görüntüsü resimdir. Aynı şekilde, ahşap strüktürün malzemesidir. Bu örnekle, imaj ile strüktür kavramlarının ne kadar ufak bir nüansla içiçe geçtiğini görmekteyiz. Eseri bir bütün olarak görmek, o bilinçle yaklaşmak, onun varlığının güvencesi olmaktadır.

Resmin ya da eserin imaj ve strüktürden oluşan iki yönlü özelliği göz önünde tutulmadığı için, köklü hatalar yapılmış ve eserler kimi zaman kaderlerine terk edilip, zarara uğramışlardır. Bu bilincin oluşmadığı ortamlarda buna benzer hataların süregelmesi sonucunda, eserler zarara uğramaya devam edeceklerdir.

1.2. Sanat Eserinde Yıpranma ve Nedenleri

Doğada gözle görünür bir hareket vardır. Bu hareket her canlı varlıkta olduğu gibi nesnelere de kendini gösterir. Kısacası hiçbir şey kalıcı değildir, bir değişim söz konusudur. Bir ağacın yaprak ve çiçeklerini dökerek çürümesi gibi, nesnelere de zamanla ve dış etkenlerin etkisiyle görünüm değiştirirler. Doğadaki bu devinimi malzemelerin yıpranmasında da görmekteyiz.

Eserlerin oluşumunda kullanılan malzemelerin değişimlerini bir ölçüde önleyebilmek mümkündür. İşte restorasyon, bu eserlerin ömrünü uzatmak ya da çeşitli yıpranmaların oluşumunu engellemek için devreye girer.

Eserlerin yıpranmalarına neden olan etmenler

1- Atmosferik etmenler

- Isı
- Nem
- Işıık
- Ses

2. Kaza sonucu oluşan yıpranmalar

- Yangın
- Yırtılma, delinme, sürtünme, deformasyon vb. mekanik etmenler (Resim 1).
- Su baskını
- Kimyasal etkilere uğramak

3. Bilinçli olarak verilen zararlar

4. Bilimsel verilere aykırı düşün, bilinçsiz uygulamalar (Resim 2)

- Lacuna dışına taşma
- Yanlış malzemeler kullanma (Resim 3 ve 4)
- Kötü silinmeler sonucunda boya tabakalarının zarar görmesi
- Resim boyutlarını değiştirmeye yeltenme (kesme, kıvrıma vb.)
- Reversibilite kuralının dışına çıkmak.

1.3. Sanat Eseri ile Restorasyon Arasındaki İlişki

Sanatçı isteklerini ya da tepkilerini ürettiği eserlerle belirtirken çoğu kez coşkun, kendine özgü bir tavırla davranır. Benimsediği teknik ne olursa olsun, onu seçmek kendi inisiyatifine kalmıştır. Aynı şekilde sahip olduğu düşünce ve duygularla seçiminde gene özgür olduğu malzeme ile bütünleşecektir. Sanatsal yakalayabilmenin haricinde hiç bir kaygısı olmadan çalışan sanatçı, istediğini gerçekleştirince doyuma ulaşır. Söz konusu çalışmada, seçilen örnek eserler tual üzerine yağlı boya olduğu için, tual üzerine çalışmalara değinelim

Sanatçının seçeceği alt yapı hazır tuale olabileceği gibi, pamuk yada keten bezi üzerine kendisinin hazırlayacağı astar sıvadan oluşabilmektedir.

Sanatçının duyumsadığı engin nitelikteki duyular tuale dökülürken kendi kuralları ile hareket eder, kısacası yaratır. Restorasyonda ise, yaratmak değil varolanı korumak, geleceğe aktarmak ve eğer zarar gördü ise (orijinal haline dönüştürmek mümkün olamayacağından) eserin estetik bütünlüğünü bozan etkenleri ortadan kaldırmak prensiptir. Tüm bunları gerçekleştirirken, sanatçıya ve eserine sadık kalmak, o yaratıcı dürtü ile hareket etmemek gerekir. Demek oluyor ki, istenilen malzeme ve teknikle çalışılmayacaktır.

Burada restorasyon biliminin ve felsefesinin belirlediği ilkeler, iyi bir restorasyonun gerçekleşmesini sağlayacaklardır. Sanat eseri, restorasyon çalışmalarını belirler. Bunun tersi düşünülemez.

1.4. Restorasyonun Amacı

Konservatif restorasyon, eseri taşıyan alt yapının güçlendirilmesi, bazen de hem yüzey hem de altyapıda oluşan problemlerin giderilmesine yönelik olup, söz konusu değerlerin, uygun ortam ve koşullar altında korunarak, geleceğe güvenli bir şekilde taşınmasını sağlar.

Resimsel restorasyon ise, herhangi bir zarardan ötürü yitirilen resimsel kısımları, eserin estetik bütünlüğünü tamamlamayı amaçlar. Bu da ancak metodolojisine uymakla gerçekleşir.

1.5. Restorasyonun İlkeleri

- Sadece resimi meydana getiren malzeme restore edilir (3). Bu anlayış çerçevesi içinde, resmin estetik değerlerine ilavede bulunmak, ya da kimi resimsel hataları düzeltmek amacı ile bazı kısımlarını örtmek kesinlikle yanlış kabul edilir.

- Restorasyon, resmin kaybolan estetik bütünlüğünü belirleyebilmeli. Ancak bunu gerçekleştirirken estetik ve tarihsel bir sahtecilikten kesinlikle kaçınılmalı (4). Bu işlem zamanın yarattığı her türlü izi yok etmeden gerçekleşmeli.

- Reversibilite (resmin orijinal yapısına zarar vermeden, yapılmış olan restorasyon müdahalelerini ortadan kaldırmak) kuralına kesinlikle uyulmalıdır. Her konservatif müdahalenin zaman içinde, bir başka müdahaleyi zorlaştırmayıp kolaylaştırıcı nitelikte olması gerekmektedir.

- Resmin yapıldığı zamanda uygulanan orijinal tekniği ile, restorasyon çalışmasına kesinlikle gidilmemelidir ve yeni bir yaratmadan - rejenerasyondan - kaçınılmalıdır.

Örneğin, fresk tekniği ile çalışılmış bir eser, kesinlikle aynı malzeme ile restore edilemez. Aynı şekilde yağlı boya teknikle çalışılmış bir resim, yağlı boya ile restore edilemez. Bundan amaç, reversibiliteye olanak tanınmasıdır.

İtalya'daki Restorasyon Merkezinin - Istituto Centrale del Restauro - kurucusu Cesare Brandi, bu olayın aksini bir çılgınlık olarak nitелеmektedir. Cesare Brandi yağlı boya resimlerin restorasyon çalışmaları için suluboyayı uygun bulmuş ve merkezde bu doğrultuda çalışmalar sürdürülmüştür. Halen bu yönde devam etmektedir.

Aynı teknikle çalışmanın büyük bir hata olduğunu vurgularken, resmin restore edildiği zaman diliminden çok, daha sonraki bir tarihte, önceki restorasyon uygulamasının ortadan kaldırılma olasılığına değinir ve bu aşamada resmin hiçbir şekilde zarara uğramaması gerektiğini söyler.

Ayrıca yağlıboya ile yapılan müdahalelerde, zamanla renk değişimi meydana gelecek, koyu ve mat lekeler belirecektir. Orijinal boyanın (eseri yaratan sanatçının sürdürdüğü boya) yıllar sonucunda oluşan kromatik alterasyonu ile, rötuş aşamasında eklenen yağlıboyanın alterasyonu birbirine uyumsuz olacaktır. Bu da, eserin hem estetik bütünlüğünü zedeleyecek, hem de ileride leke görünümü alan yağlıboya kısımların, eserden kimyasal yolla alınmasını gerektirecek, resmi gereksiz yere yıpratacaktır.



2. RESİM TEKNİKLERİ VE RESTORASYON

2.1. Resim Teknikleri ve Restorasyonla olan İlişkileri

Restorasyonun amacı, sadece teknik problemleri çözmekle kalmayıp, sanat eserinin strüktürel ve estetik yapısı ile bütünlük içinde olmayı gerektirir. Çoğu problemler, malzemelerin kendinden değil, onların yanlış kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

Biedermeier'den başlayarak devam eden süreç içindeki resimlerde sıklıkla meydana gelen zararlardan biri, boyanın pul pul dökülmesidir (5). Boya tabakasının astar sıvaya iyi bağlanamaması sonucunda meydana gelen bu dökülmeler, resim tekniklerinin yanlışlıklarını gündeme getirmiştir.

Kötü kuruyan boyalar, ya da boyalara katılan sikkatif maddeler bu sonuçların oluşmasına etkendirler. Şiddetli şekilde meydana gelen çatlama ya da çekilmeler sonucu, Fransız ve İtalyanların "craqueles"dekileri çatlama oluşmaktadır. Bunlar resmi taşıyan ahşabın çalışması ya da nemli ortamlarda bulunan tual bezlerinin meydana getirdikleri çekilmelerdir.

Yaşam şartları da, sanatçıları kimi kez, değişik malzemeler kullanmaya yöneltmiştir. Savaş yıllarında zorunluluktan sanatçılar ellerine geçen her türlü malzeme üzerine resim yapmışlar ya da boyalarını kendileri üreterek, çeşitli farklılıkta medyumlar kullanmışlardır. Kimi zaman taşıyıcı malzemenin her iki yüzüne resim yaptıkları, tual resimlerin şasilerinde pahsız ya da kamasız şasiler kullanıldığı gözlenmiştir.

Gene savaş yıllarında, batıda Ernst Nay, resimlerinde medyum olarak benzin kullanmıştır ve ülkemize gelen Leopold Levy'nin uçak benzini kullandığını, o dönemdeki öğrencileri belirtmektedir. Boyanın doğru, olması gerektiği gibi kurumaması, patlı resimlerin konservasyonu için gereklidir. Hatta "drippings" olayı, yani boyanın akması sorunu da, bu yanlış kurumadan ileri gelmektedir.

Picasso'nun "Musée d'Art Moderne" Paris'teki bir resmi dripping'e bir örnektir (6).

İstenen biçim ve görünümün zamanla değişime uğramaması için, yaratma aşamasında doğru tekniğin uygulanmasında yarar vardır.

Her dönemin resmi, kendine özgü farklı teknik nitelikler içerdiğinden, ayrı restorasyon uygulamaları gerektirir. 19.y.y. resimlerinin ince tual bezleri, astar sıvanın kimi kez yağ ile hazırlanmış olması, resmin üzerine sürülen bitüm, kolay çözünebilir vernikler ya da son aşamalarda uygulanan "velatura" teknikleri (ki bunlar da bazen bir kattan fazla olabilmekteler) ayrı ayrı restorasyon işlemleri gerektiren unsurlardır.

Türk resminin öncülerinden Avrupa'ya gitmiş olanlardan bu tekniklerin bir kısmını uyguladıklarını görmekteyiz. Ya da yabancı ressamın buraya bizzat gelip resim yaptıkları ve öğrenci yetiştirdiklerini kaynaklar ve resimlerin kendileri bizzat bize göstermektedirler.

Özel bir konumu olan Türk resmi ve restorasyon alanı incelenmeye değerdir. Batıda resim teknikleri bilinçle incelemeye alınmıştır. Eserlerin restorasyonu konusunda doğru yönde çalışma yapmak imkanı, ancak o zaman elde edilebilir.

İki ayrı grupta toplanan Akademikler ve İzlenimcilerin teknikleri aynı doğrultuda olmayıp, birinci grupta, yapı taşıyıcı kısım genellikle kumaş, astar sıva, boya ve vernikten oluşurken, izlenimcilerde boyanın bol ve patlı oluşu gibi yenilikçi teknikler karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca fonu beyaz hazırlama gene aynı üslupta

resim yapanların uyguladıkları bir yöntem olmakta idi. Rönesanstan gelen geleneksel gri fon bırakılmış, renklerde ışıltı elde edilmiştir.

Dunstan'ın bir portre çalışmasında renk skalası şu şekilde sıralanmıştır. Napoli sarısı, okr sarısı, okr kırmızısı, çinko kırmızısı, prusya mavisi, fildişi siyahı.

Manet'nin Eva Gonzales portresinde ise işlem minimuma indirgenmiştir. Manet üst üste inşa etmeden "alla prima" tekniği ile çalışmış, resmi yapılacak konuyu bir kat tabakada halletmiştir. Ancak izlenimcilerin eserlerinin yüzeylerinde eşit bir boya dağılımı olmamakta, kimi yerde boyanmamış alanlarla, kimi yerde yüklü yüzeylerle karşılaşmak, eserdeki teknik dengeyi bozduğundan, bazı problemler kendini göstermekte ve restorasyon uygulamalarını zorunlu kılmaktadır (7).

Gene izlenimcilerin eserlerinde astar sıvasız çalışmalar, resmin gelecekteki estetiğini zedeleyen etkenler olabilmektedirler.

Karşılaştırıldığında, daha önceki yüzyıllarda geleneksel metodlarla çalışılan tekniklerin, böylesi problemler ortaya çıkarmadıkları ya da oranın çok daha düşük olduğu izlenmiştir.

Restore etme biçiminin, heterojen tekniklere ve değişik konstrüksiyonlara göre kendini biçimlendirmeleri gerektiğini belirtmiştik. Akademik anlamda çalışılmış bir resmin verniğinin kaldırılması ya da temizliğinin yapılması ile, patlı ve belki de verniksiz çalışılmış bir resmin temizliği arasında büyük farklar vardır. Bu mantık antik resimler için de geçerlidir. Tüm araştırmacı restoratörler ortak bir görüşte birleşmişlerdir. O da, ekstrem resmi tekniklerinin restorasyon girişimlerini zorladığıdır. Resim yüzeyi gittikçe daha özgüre kayan niteliği ile, temizlemede olduğu kadar ütüleme, astarlama, sabitleme işlemlerinde de değişik yöntemlere başvurma ihtiyacını doğurur.

Kimi zaman astar sıvasız resimlerin, boya dökülmelerini önleyici tedbirleri alırken de zorluklar yaşanır. Verniksiz, opak yüzeyler özel bir dikkat gerektirir. Kaliteli bir vernik, resimleri mekanik ve ısı tehditlerine olduğu kadar kir ve ise karşı koruyucu bir özelliğe sahip olduğundan, tercih edilir.

Ekolleri çok iyi izlemek, özellikle teknik yönden doğru veriler elde etmek, restorasyonun şeklini belirler. Resim tekniklerinin gelişimini, içerdikleri materyallerin tümünü yüzde yüz analiz edebilmek laboratuvar çalışmalarını gerekli kılmaktadır. Ancak ülkemizde böyle bir donanım olmadığı için şimdilik olanaksızdır.

Aynı ekolü paylaşan kimi ressamalarda bile teknik yönden farklılıklar olabilmektedir. Bunda bazen yörelerin etkili olduklarını görmekteyiz. Örneğin Alman ön izlenimcilerinin tekniği ile Fransız izlenimcilerinin tekniklerindeki farklılık gibi.

Başlangıcından beri resim tekniklerini açıklayan yazılı kaynakları bilmek, incelemek ,sanatçıların izledikleri yolları belirlemek açısından yararlı olacaktır.

2.2. Resim Tekniklerine İlişkin Eski Kaynaklar

Resim tekniklerinden antik çağlardan beri bahsedilmektedir. Bilinen en eski metin Teo Frasto'nunkidir.

Augustus'un döneminde Vitruvius'un duvar resimleri tekniğinden, Plinio'nun da benzer tekniklerinden bahsedilir. Plinio'nun tekniklerinde çok net olmamakla birlikte, pigment ve bağlayıcılarından söz edilmektedir.

Leida'nın papirüslerinde (4.yy.) formüller vardır.

Bizanslı bir rahip olan Lucca'nın el yazmaları, "Compositiones Lucenses" başka bir kaynaktır.

9.y.y.da cam boyama tekniği, deri ve diğer malzemeleri boyamada kullanılan yöntemler, " Il Mappae Clavicula"da,

10. y.y.da "De Coloribus" Ileracius'un II. y.y. sonu ile 12. y.y. da yaşayan bir başka rahibin, "Schedula diversarum artium" eserinde boyama teknikleri vardır. Söz konusu eser, artistik teknikleri içeren gerçek bir ansiklopedi olarak kabul edilir. Bunun yanısıra uygulanan ilk kimya çalışmalarını da içerir. "Trattato di chimica" kimya yöntemlerinde her bir pigment için önerilen bağlayıcının farklı olması dikkat çekicidir. Üç ayrı ciltten oluşan kitabın birinci bölümünde, boyalardan, hazırlama şekillerinden, yaş şekilde, yağ ile ya da minyatür için hazırlanışlarından bahseder.

2.3. Restorasyonun Geçmişi

17..y.y.da İtalya ve diğer ülkelerde gittikçe yaygınlaşan koleksiyonculuk ve bununla beraber zarar gören eserlere zorunlu müdahaleler, restorasyon sanatının önemini öne çıkardılar. Restorasyon sanatının merkezleri, restoratörlerin "botteghe" - atölyeleri - olmaktadır. 17.y.y.da tuallerde astarlama işlemleri, lacuna tamamlamaları vernikleme ya da vernikleri alma, renkleri canlandırma gibi çalışmalar yapılmıştır.

Daha o dönemde, transport, astarlama - intelatura - parkütaj ya da resimsel restorasyon dallarında uzmanlaşmalar meydana gelmiştir. Bellori, Carlo

Maratta'nın Stanze di Raffaello ve Cappella Sistina'daki çalışmaları hakkında olumlu eleştirilerde bulunmuştur.

Restorasyon ve restoratörlerin şiddetli karşıtları olarak, Luigi Crespi ve Borghini gibi kişiler de ortaya çıkmışlardır. 18.y.y. in en başında eserlerin konservasyonu ile ilgili yoğun tartışma ortamları İtalya, Fransa ve İngiltere'de gerçekleşmiştir.

Fransa uzun bir süre restorasyon tekniklerinin orijini olarak kabul edilmiştir. Aynı dönemde Londra ve İtalyan bölgelerinde de çeşitli konservasyon problemleri konuşulup tartışılmıştır. Özellikle o dönemde Fransa'daki entellektüel ve bilimsel hareket, Diderot ve D'Alembert'in bilimsel nitelikteki ansiklopedi çalışmaları, dikkatleri buraya, eserlerin konservasyonu gibi bilimsel kavramlara çekmiştir.

17.yy.in ilk yarılarında teknolojide oldukça olumlu bir düzeyi yakalayan Fransızlar, devrimden sonra, resimlerde de daha köklü, usçu sonuçlar elde etmek amacı ile resimlerde Transport işlemini gerçekleştirirken, İtalyanlar, bu konuda belki biraz daha temkinli davranmışlardır.

İtalyan restorasyon yönteminin izlediği çizgi, esas itibarı ile sabitleme ve lacuna tamamlamayı öngören resimsel restorasyonu içeren geleneksel anlayış içerisinde gelişip, resimlerin geleceğe ilişkin güvenliğini sağlama endişesi içindeydi.

1543'de Paolo III, Francesco Amadori'yi Cappella Sistina fresklerinin bakımını üstlenmesi için görevlendirmiştir. Vatikan'ın sahip olduğu paha biçilmez sanat eserleri için sürekli çalışan ilk "mundatores" olmuştur. "Mundatores" olan kişilerin görevleri, yağlıboya ve fresk resimlerin temizlenmeleri ile sınırlı olmaktadır. Bu temizleme keten bezleri aracılığıyla veya daha güç çalışmalarda "smidollatura", ki bu çok kirli kısımların ve sertleşmiş vernik yüzeylerinin ıslak ekmek içi ile

ovulmasına dayanarak gerçekleştirmektedir (8). Büyük ölçüde dikkat gerektiren bu işlemler tüm 18.yy. boyunca devam etmiştir.

Floransa'da da 1768 yılları civarında, resimlere sınırlı anlamda müdahale ediliyordu (9).

Floransa Galerilerinin yöneticisi konumunda olan ;Luca Bourbon del Monte'nin - 1849 dan 1860'a kadar - gözetiminde, resimler periyodik olarak haftada bir indirilip tilki kuyruğu ile tozdan, nemden oluşan küften arındırılmaktaydılar. Diğer restorasyon işlemleri, atölyelerde konunun uzmanlarınca hassasiyetle ele alınıyorlardı.

Restorasyon tekniği uzun yıllar, sanat olarak kabul edilmiş, bilime dönüşmesi de ancak, dökümanter ve teorik çalışmalarla gerçekleşmiştir. İtalya'da bu çalışmayı yapan bir restoratör Giovanni Secco Suardo'dur (10). Yayınları hızla tüm restorasyon çalışmalarını yönlendirmiştir. Bir diğer isim de Ulisse Fornidir.

1700'lü yıllara kadar çeşitli restorasyon teknikleri uygulanmakla birlikte, restorasyon kendine özgü bağımsız bir meslek haline dönüşmemiştir. Bir metodolojisi oluşmamıştır. Restauo pittorico - resimsel restorasyon - heykeltıraş, mimar, ressam ve tüm el sanatları ile uğraşanların el attıkları bir alandı.

Ancak 1700'lerde restorasyon bir meslek haline dönüşmeye başladı. Varak işleyen çerçevéciler ya da benzerlerinden ayrıldı. Mesleğin gelişmesi ile kendi terminolojisi de oluştu. Daha gerilere gidildiğinde, dönemin ünlü ressamlarının, müdahalesi zorunlu resimlere el attıklarını görmekteyiz.

Alessio Baldovinetti, Domenico del Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Francesco del Cossa ve Sansovino, Baccio Bandinelli gibi isimler buna örnektir.

Cennino Cennini'nin "Il libro dell'arte "ve" Trattato" kitapları, hernekadar ortaçağ düşüncesi hakimse de, bir model teşkil ederler. Resim teknikleri ile ilgili kitabı terminoloji çalışmalarına yön vermiş, aynı şekilde Crusca'nın çalışmasına ve Tommaseo ve Battaglia'nın sözlüklerine örnek teşkil etmiştir. 1681 lerde Filippo Baldinucci'nin resim sanatı sözlüğü kitabına rağmen, o dönemlerde, restorasyon lisansı kesin bir biçimde ortaya konmamıştır. Terminolojisi sınırlı idi. Filippo Baldinucci, Guido Reni'den bahsederken, antik ressamların eserlerine müdahale eden ressamlara büyük tepki gösterdiğini söylemektedir.

Vasari de restorasyonun, hangi tip boyalarla yapılıp yapılmaması gerektiği üzerine çeşitli önerilerde bulunmuştur. Giovanni Battista Armenini'nin eseri, "Dei veri precetti della pittura" kitabında, "la velatura", Fransa'da ise "glacis" olarak adlandırılan tekniğin 1500'lerde uygulandığını, Cesare Brandi'den öğrenmekteyiz.

Fransa'da da kullanımı çok yaygın olan "velatura" resmin tonalitesini değişime uğratmada, tonaliteleri birbirlerine bağlamada ya da belli bir bölgeye farklı bir ton kazandırmak için uygulanırken, genellikle atölyelerin kendine göre sırları olduğunu öğrenmekteyiz. Renkli şeffaf malzeme ile örtmek, üstünden geçmek, İtalya'da "velare" fiilinden gelen, "velatura" deyimini, Baldinucci (1681) şöyle açıklamaktadır. "Az renk ve medyum ile resmin üzerinde bir tül varmışcasına, hafif değişime uğratan, bir iki ton koyulaştırıcı özelliğe sahip, final işlem".

Bu "velatura" teknikleri, sonraki yıllarda önemli problemler doğurmuşlardır. Kararmalar meydana gelmiş ve temizleme aşamasında restoratörler çok dikkatli davranmak zorunda kalmışlardır.

Rönesansın büyüü etkisini oluşturan “velatura” yı ortadan kaldıran bilinçsiz kişiler de her zaman var olmuştur.

Geleneksel Fransız konservasyon çalışmalarının ileri gelen isimlerinden, Paris'te çalışmalar yapan bir grup restoratörün başında, Robert Picault, tual ve ahşap üzerine resimlerin transportu konusunda uzmanlaşmıştı. Oğlu Jean Michel ile, François - Ferdinand Godefroid, Leopold Roxin, François Louis Collins, Jean Louis Hacquin, Jaccues François Lejen de beraber çalışmaktaydılar .Genellikle ressam olarak aktivitelerine başlayan bu restoratörler, resimlerin boyanarak bir anlamda yeniden inşa edilmelerini öngörüyorlardı.

Bu ressam - restoratörler bir yandan ülkelerinde destek görürken İtalya, bu yaklaşımlara daha soğuk bakmaktaydı. Daha bilimsel bir arayış içinde esere sadık kalınması gerektiği iddiasını taşıyarak, daha az işlemle sınırlamışlardı restorasyon çalışmalarını.

Nitekim Guido Reni gibi ressamların ve daha birçoklarının büyük yankı uyandıran uyarıları, göz önünde bulunduruluyordu. “Restauro pittorico” - Resimsel restorasyon - metodolojisi oluşturulmadan, orijinal resmi orijinal tekniği ile yeniden yapılandırmak, düpedüz bir katliam sayılmaktaydı.

Fransa'da gelişen bu rötuşçuluk giderek belli bazı sanatçıların eserlerinin imitasyonunda uzmanlaşmalara kadar vardı.

Yetenekli kopyeciler, belli dönem sanatçıların eserlerini kopye etmekte ve koleksiyoncular arasında rağbet görmekteydiler. Öyle ki atölyelerinin, satış yapanların ve alıcıların uğrak yerleri haline geldiği bilinir.

Şüphesiz İtalya'da da aynı yolu tuttaran sanatçılar vardı ve yaptıkları iş, bu çevrelerce sanat kabul edilmekteydi. Zaten, restorasyon sanatı terimi, onların varlıklarından ve isimlendirmelerinden kaynaklanıyordu.

İtalyan geleneği, restoratörün kişiliğini, bilim ve sanat arasında varolan özellikleri ile, eserin güvenliğini sağlayabilen bir kişilik olarak görür. Restoratör formasyonundan ötürü, doğru teşhisi ortaya koyup, konservatif işlemleri tedbirli bir disiplin içerisinde yürütebilmelidir.

1600 yılları sonunda İtalya'da gerçekleştirilmeye başlanan transport teknikleri, ancak 1700 lerin başında dökümanlara geçirilmeye başlanmıştır.

Napoli'de Niccolo di Simone ve Alessandro Majello'nun 1700 lerin başında gerçekleştirdikleri transportlarla, Roma'da 1727-1736 yılları arasında Niccolo Zabaglia ve Domenica Michelini, kuzey İtalya'da Giacomo Succi ve Antonio Contri'ninkiler en ünlüleridir.

Venedik'te 1778'de Pietro Edwards ile koordine çalışan diğer restoratörler, Giuseppe Diziani, Nicolo Baldassini, Giuseppe Candida, Giuseppe Bertani saygın çalışmalar yürütmüşlerdir.

Kimi zaman resimlere koleksiyonerler ve amatörler de müdahale etmişlerdir (Ne yazık ki ülkemizde de sıklıkla bu tür uygulamalar karşımıza çıkmakta).

Dönemin aranılan dekoratörlerinden Gaetano Bianchi (Floransada Medici - Riccardi sarayının tavan işleri için görevlendirilen) ressam olarak işe başlayan ve sonra resimsel restorasyon alanında uzmanlaşan bir kişi olmuştur.

Bortolo Fumagalli (Bergama'da) ve Ulisse Forni (Floransa'da) başarılı çalışmalar yönetmişlerdir.

Floransa'da resmin dışında, mobilya ve çerçeve restorasyonu da başka atölyelerde uygulanmaktaydı.

O dönemde sanatçılar, restoratörler, el sanatları ile uğraşanlar, sıkı ilişkiler içerisinde çalışmaktaydılar.

Fransa ve İtalya arasında terminoloji bakımından da bazı ayrıcalıklar oluşmuştur geçen yüzyıllarda.

Örneğin, "L'enlevage" ve "refixage" Fransızca terimleri, İtalya'da Giovanni Secco Suardo'nun "Manuale del restauro" kitabı yayınlanana dek kullanılırken, bu araştırmacının kitabında da "distacco" ve "riattaccamento" olarak yer almıştır (distacco : ayırma - riattaccamento : tekrardan yapıştırma)

Fransa'da "rentoylage" teriminin zaman zaman "distacco" ve "riattaccamento" anlamında da kullanıldığı görülmüştür. Oysa ki İtalya'da "rentoylage - rintelatura" resmin arkasına başka bir kumaş yapıştırmak anlamına gelmektedir ve kelime karşılığı da bunu verir.

3. RESİM VE ALT YAPISI

3.1. Taşıyıcı Yüzey

Yüzyıllar boyunca resimde, taşıyıcı olarak bir çok malzemedен yararlanılmıştır.

En çok kullanılan malzemeler ahşap, kumaş, kağıt vb. olmuştur.

Cam üzerine resim de Rönesans İtalya'sında kullanılan bir teknik idi.

3.1.1. Kumaş

Tüm ekollerde ve zamanın her diliminde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Resimde kumaşın kullanılması Mısır'a kadar dayanır. Ortaçağda ve Rönesansda kullanımını, tanınan bir çok eserde görebilmekteyiz.

İplik

Ketenin rutubete karşı duyarlılığının düşük olduğu ve tual resimlere en uygun kumaş olduğu gözlenmiştir. Eski resimlerden günümüze en iyi durumda ulaşanlardan biri, 15.yy. Hollanda resimlerinden T. Bouts'un "The Entombment" resmidir." Kumaşının ince keten dokuma olduğu görülmüştür. (1 cm. de 20 sıra iplik bulunmaktadır). Uygun saklama koşullarının da bu sonuca katkısı olduğunu eklemek gerekir.

Pamuğun kullanımı daha seyrekdir. 20.yy. da pamuk üzerine hazır tualler yaygın hale gelmiştir.

Kenevir az kullanılmıştır. 19. yy. ve 20.yy.larda zaman zaman karşımıza çıkar.

Dokuma

İpliğin seçimi ve dokuma yöntemi, sağlamlığı ve eserin görünümünü direkt olarak etkilemektedir. Geçmiş yıllarda İtalya'da farklı dokumalar kullanılırken, Hollanda resimlerinde basit balık sırtı dokuma geleneksel bir hale dönüşmüştür.

3.1.2. Kasnak (Şasi)

16.yy.ın sonundan sonraki dönemde, tual bezi genellikle bir ahşap üzerine gerilmiştir.

19.yy.da şasilerde kenarlar, birbirlerine kamalarla geçmiş, çivilerle güçlendirilmiştir.

Nemin etkisi ile meydana gelen bollaşmalar, sert ağaçtan yapılan köşelere takılan kamalar aracılığı ile ayarlanabilen bir sistem ile giderilebilmiştir. Bu sayede şasi değişimi ya da olası bir astarlama işlemi bertaraf edilir.

Bu kama sisteminin 1755 yılları civarında uygulanmaya başladığı söylenmektedir. Günümüzde de bu sistem geçerliliğini korumaktadır. 16. yy.ın sonlarında ressam, bazen resimden daha büyük geçici bir şaside çalışıp, resim bittikten sonra esas boyuttaki şasiye germe işlemini yaparmış.

3.1.3. Ahşap Yüzey

Ahşap, batı resminin ilk dönemleri de dahil olmak üzere sevilerek kullanılmıştır. 14. yy.dan 16.yy.a kadar kullanımı yaygınlaşmış, 17. ve 18. yy.da ise yerini tuale bırakmıştır. 19.yy. da tekrardan ilgi toplamıştır.

Ahşabın cinsi, kesiliş ve hazırlanış biçimi ülkelere, zamana ve ekollere göre değişmektedir.

En çok kullanılan ahşap türü meşedir. Çeşitli iğne yapraklı ağaçlar, kavak, ceviz ve maun da kullanılmıştır.

Maruflaj

Eski kumaşların zedelenmesini önlemek için sert panolara yapıştırma yoluna da gidilmiştir. Bu şekilde yeni bir taşıyıcı yüzey elde etmişlerdir.

Ahşap zeminde birleşim yeri teknikleri, bu çalışmanın resimler kısmında gösterilmiştir (Resim 5).

3.1.4. Astar Sıva

Astar sıvayı oluşturacak öğütülmüş malzeme, hayvan tutkalı ile karıştırılarak, ahşap yüzeylerdeki delikleri tıkayarak, düzgün bir yüzey elde etmek için kullanılırdı. Aynı şekilde, kumaşta da koruyucu ve düzgün yüzey elde etmek mümkün olmuştur. (Resim 6)

Primitiflerde, beyaz olan astar sıva, 17. ve 18.yy.da renklendirilmiş, 19.yy. da da tekrar beyaza dönülmüştür.

Flaman primitif ustaları, meşe ağacına kireç taşı ve hayvan derisi tutkalından oluşan koyu kıvamlı bir astarı, iki kat sürerlerdi.

İtalyan primitifleri önce gesso grosso, sonra gesso sottile olmak üzere (Gesso grosso - Volterra alçısı, Gesso sottile suda bırakılmış ve uygun şekilde kurutulmuş, kısmen karboniz olmuş, üçte biri beyazlatıcı pigment içeren ve de proteinlerle karışma özelliği olan bir malzeme) hayvan tutkalından oluşan karışımı kullanırken, 14. yy ile 15. yy arasında bu karışıma bulanmış kumaş kavak zemine yapıştırıyorlardı. Bunun üzerine tutkal ve daha sonra yağ bir astar sürüyorlardı.

Avrupa bu iki ayrı geleneksel yöntemi kullanıyordu.

Provence ve İspanya'da alçının ve kumaşın İtalyan geleneklerine göre astara bulanması uygulanırken, Bohemya'da da 15. yy.da gotik stil İtalyan tekniğini benimsemiştir.

Theodoric 14. yy.ın ikinci yarısında kuzey geleneğine göre önceden yağ ile izole edilmiş, kireç taşı kullanmayı tercih etmiştir (12).

Almanya, Polonya, kuzey Fransa, kuzey geleneğini izlemiştir. İngiliz ve Norveçliler de aynı üslupta çalışmışlardır. Norveçli ressamlar ahşap ek yerlerini kapatmak için, bez yapıştırma yöntemini benimsemişlerdir.

Portekizde her iki gelenekten örnekler görülmektedir. Primitiflerin tual üzerine resimleri, zayıflıklarından ötürü ender olarak iyi durumda muhafaza edilebilmişlerdir. Bunlara örnek, Fransa'da, "drapelet", İtalya'da "tela rensa" - gesso sottile, hayvan derisi tutkalı, nişasta yada şeker ilavesi ile hazırlanırdı - kuzey ülkelerinde "tüchlein" - sadece hayvan tutkalı, katı maddesi olmadan, çok ince keten kumaşa sürülürdü - dir.

16. yy.da kurşun beyazı ve yağdaş oluşan ikinci bir zemin, birinci tutkallı beyaz zemin ile boya tabakası arasına sürülürdü. Yağ ve kurşun beyazı ayrı özelliklere sahiptir. Elde edilen bu beyaz zemin, ışığı yansıtması açısından önemli bir özelliğe sahiptir. 16. yy. resimlerinin karakteristiği olan ışıltılı, canlı görünüm, bu teknik olgudan kaynaklanır. Zeminin renklendiğini 16. yy sonlarında görmekteyiz. Yağ, kırılma gücü azaltmak için tutkalın yerini alır. 17. yy. dan sonra (kuzey Avrupa'daki ahşap zeminli resimler hariç) kumaş üzerine beyaz tutkallı zeminler ortadan kaybolmaktadırlar ve yerlerini yağlı, renkli zeminler almaktadırlar. Bunlar bazen tek, bazen de iki kat olabilmektedirler.

İtalya'da 17. yy. dan öte, yağlı zemin astar, kırmızı - kahverengi olmakta idi. Bu kalın astar ,Caravaggio ve onu izleyen sanatçıların resimlerinde görülür.

Kırmızı zemin 18. yy. da da Canaletto ve Piazzetta'da İtalyan tekniği olarak kendini gösterir.

Kuzey Avrupa'da 17. yy.ın başlarından biri, astar, açık okr sarısı idi. Bu bazen ahşapta da ve Van Goyen'in resimlerinde görülmektedir (13).

Her ne kadar sıklıkla rastlanan altyapı çift yağlı ve bej renkte olsa da (okr sarısı veya "potter's clay") gri ile kaplı kırmızı zeminden de (okr kırmızısı yada ombr kırmızısı) oluşabiliyordu. Bu sonuncusu Van Dyck, Rubens, Jordaens'de görülmektedir.

Daha koyu bir gri tabakayı Hollandalılar kullanmaktadırlar. Özellikle Rembrandt ve Lievens bunu kullanmışlardır. Fransız geleneklerini Poussin'in eserlerinde görmekteyiz. Kırmızı ve yağ katılmış bir astar ya da, önce fındık-keten tohumu yağı ile ,toprak kırmızısı ve sikkatif amaçlı az miktarda kurşun beyazından oluşan bir katman üzerine, odun kömürü siyahı ve kurşun beyazından oluşan "grey eye" bir başka katmanın üst üste gelmesinden oluşuyordu.

Boucher ve Coypel'de aynı tekniği uygulamışlardır.

İmprimatura griye doğru giden bir tabakadır. Bu tabaka gölgeler ve ışıklar arasında bir orta durak olarak kabul edilir. 17. y.y.da Rubens gibi sanatçıların ahşap zemin üzerine kullandıkları bir astardı. Yapılan analizlerde, bileşiminin kurşun beyazı, kireç taşı, kemik siyahı ve bağlayıcı sulu bir medyumdan oluştuğu öğrenilmiştir.

4. ESTETİK DEĞERİ OLUŞTURAN UNSURLARDAN RENK

4.1. Işığın Yapısı

İnsan beyni gözün algıladığı her dalga boyunu, ayrı bir renk olarak yorumlar. Bu dalga boylarının tümü beyaz ışığı meydana getirir. Antik çağda araştırmacı Epikuros, cisimlerin renginin kendilerini aydınlatan ışığın yapısına göre değiştiğini biliyordu. İsaac Newton 1666 da cam prizmadan beyaz ışığı geçirip kırarak, onu oluşturan renkleri ayırmıştır. Kırılma olayı en çok kısa dalga boylarında (mor, mavi) en az uzun dalga boylarında (kırmızı) olur.

4.2. Cisimlerde Renk

Bir cismin rengini, üzerine gelen ışığın yapısı ile yüzeyin yansıtma, yutma ve geçirme özellikleri meydana getirir. Bir yüzeyin renginin açık olması, o yüzeyin yansıtma yeteneği ile, doğru orantılıdır.

Koyu renklerde durum bunun tersidir. Koyu renkler, üzerlerine gelen ışığın büyük kısmını yutarlar.

Geçirgen cisimler

Geçirgen cisimler, yalnız kendi renklerini geçirip diğer ışınları yutar ya da yansıtırlar. Eğer bir cisim üzerine vuran ışığın tümünü geçirirse o zaman renksiz cam saydamlığı elde edilir. Resim yüzeylerinde uygulanan vernikler, bu gruba dahildirler. Renkli cam ve benzeri malzemelere, bazı ışınları seçer ve yutarlar.

4.3. Rengin Yapısı

Rengin türü

Bu özellik dalga boyuna bağlı olarak değişir. Mavi, sarı, yeşil, kırmızı gibi renkli cisimlerin, yansıtma, geçirme yolu ile göze gelen dalga boylarının yorumudur.

Rengin Değeri

Bir rengin açıklığı ya da koyuluğudur. Işık arttıkça rengin değeri de artmaktadır.

Her rengin en doygun olduğu derece aynı koyulukta değildir. Doygun mor en az değeri olan renktir, çünkü en az ışık yansıtır. En doygun durumdaki sarı, bu renkler arasında en çok ışık yansıtır, böylece değeri en fazla olan renktir.

Renkler arasında siyah en koyu, beyaz en açıktır, çünkü en çok ışık yansıtır. Tayftaki renkler en açık sarı - yeşilden mor ve kırmızıya doğru gittikçe koyulaşarak yer alırlar. Renkler, oluşturdukları sıraya göre, bir önceki rengin açığı ya da koyusu gibi görülürler.

Rengin Doygunluğu

Belirli bir rengin içindeki renk türünün ne derece kuvvetli olduğunu gösteren olgudur.

Örneğin pembe renk, doygunluğu az olan kırmızıdır.

Bir rengin en saf, yani içinde hiç gri bulunmayan durumu en doygun olduğu durumdur.

Prizmada kırılarak dalga boylarına ayrılan renkler en doygun durumdadırlar.

Ana Renkler

Diğer renklerin karışmasından elde edilemeyen renklerdir. Bunlar, kırmızı, mavi ve sarıdır.

İkincil Renkler

Yeşil, turuncu ve mor bu renklerdenidir.

Yeşil, mavi ile sarının karışımından,

Turuncu, kırmızı ile sarının karışımından,

Mor, mavi ile kırmızının karışımından elde edilir.

Üçüncü gruptaki renkler, ana renkler ile ikincil renkler arasındaki skalada yer alırlar. Bunlar, yeşil - sarı, mavi - mor, turuncu - kırmızıdır.

Yakın renklere mavi, mavi - yeşil, yeşil örnek gösterilebilir. Karşıt renkler, skalada karşı karşıya bulunan renklerdir. Mavi - turuncu, kırmızı - yeşil, mor - sarı karşıt renklerdir.

Bileşik Renkler

Işık belirli bir yüzeye vurduğu zaman içindeki belirli dalga boyundaki ışınlar yutulur ancak bir kısmı yansır. Bu olayda ışıktan bir takım ışınların çıkarılması söz konusudur. Belirli bir ışık ard arda birkaç yüzeye vurduğunda, her yüzey kendi rengini yansıtarak diğer renkleri yutar. Böylece ışığın miktarı gittikçe azalır. Buna çıkarımsal renk olayı denir. (Resim 7)

Boyalar karıştırıldığında bu olay meydana gelir. Ressamın paletinde renkleri karıştırması ve bileşik renk kullanması durumu buna örnektir.

Renkli camların üst üste gelmesi ile de aynı olay gözlemlenir. Beyaz ışığın üst üste duran sarı, kırmızı ve mavi camlara vurduğu düşünülecek olursa, sarı cam mor ve maviyi yutarak sarı, birazda kırmızı ve yeşil ışınları diğer tarafa geçirir. Kırmızı, yeşil ve sarıyı yutarak yalnız kırmızı ışınların mavi cama vurmasını sağlar.

Mavi cam ise, kırmızıyı da yutar ve diğer yüzeyinde hiç renk görülmez .

Bu durumda söz konusu olan geçirme olayı değil yansıtma olayıdır.

Çıkarımsal renk olayında tüm renklerin toplamı siyahtır. Toplamsal ışık bileşiminde ise tüm renklerin toplamı beyaz ışığı meydana getirir (14).

Doku ve Renk

Bir yüzeyin dokusu rengi de etkilemektedir. Bir malzemenin kimyasal yapısı, üzerine çarpan ışığın hangi orantılarda geçirilme, yutma ve yansıma işlemlerine uğrayacağını belirler. Doku, malzemeye çarpan ışığın yansıyan kısmı üzerinde etkilidir. Kullanılan tualin kumaşının meydana getirdiği doku ile boya ve fırçanın boyada izleri bir doku oluşturur. Bu da eserin plastiğini belirler.

Düzdün Yüzeyler

Çok düzdün yüzeylere çarpan ışık, içeriye nüfuz etme olanağı bulamadan geri yansır. Böyle bir yüzeye vuran ışık sapmalar yapmadan aksi yöne aynı açı ile yansır. Malzemenin rengi o alanda görülmez Düzdün yüzeylere bir örnek, üzerinde vernik tabakası bulunan yüzeylerdir. Vernikte ışık büyük ölçüde aynasal yansımalar yaparak belirli yönlerden bakıldığında malzemenin rengi yok olur. Bu gibi düzdün yüzeyler ile dokulu yüzeyler arasında belirli bir fark oluşur.

Düzgün yüzeylere bir başka örnek, yağlı boya resimlerin dökük yüzeylerini tamamlamak için sürülen alçılı yüzeydir.

Girintili Çıkıntılı Yüzeyler

Girinti çıkıntılar göz ile farkedilemeyecek derecede küçük olsalar bile ,çeşitli yönlere yansıtma yaparlar. Yayınık yansıtma yapan böyle bir yüzeyin kendi rengi herhangi bir noktadan açık seçik belli olur.

Farklı düzende olan girinti ve çıkıntılara doğal olarak farklı bir yansıma verecek ve rengi etkileyecektir (Resim 8).

Yüzeyin girinti ve çıkıntılarını büyüdüğü oranda rengi koyulur ve doygunluğu azalır. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi kendi aralarında küçük gölge alanları meydana getirirler.

İkincisi ise, yüzeyden yansıyan ışık bu girintilerin yüzeylerinde ard arda çarpmalar sonucunda daha fazla yutulur ve büyük bir kısmı dışarıya yansıyamaz.

4.4. Renk ve Gestalt Psikolojisi

Kurucuları Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Kohler'den oluşan bir grup araştırmacı Gestalt teorisini ileri sürdüler .Bu anlayışa göre "Gestalt" sözcüğü bütünü ele alır. Her olay ya da nesne çeşitli öğelerden oluşan bir bütündür.

Bu bütünün niteliği onu oluşturan öğelerden farklıdır. Günümüzde ilk okullarda çocuklara okuma yazma bu yöntemle dayanarak bir bütün olarak öğretilmektedir. Algılama ile direkt ilgisi olan Gestalt psikolojisine, renklerle ilgili bir örnek verilebilir.

Bütün'ün görünümü o bütünü meydana getiren ögelerin tek tek görünümlerinden farklıdır.

Burada yeşil rengi bütün , mavi ile sarı noktaları onu oluşturan ögeler olarak düşünebiliriz.

Bütünü oluşturan bu ögeler, birbirleri ile bir organizasyon içinde olup bir yapı oluştururlar.

Antik çağın mozayik sanatçıları malzemeden yararlanırken, küçük partiküllerden bütünü oluşturmayı denemişler ve bunu çekici illüzyonistik görünümle sonuçlandırmışlardır. Daha sonraları Gestalt'çı bilim adamlarına ilham verdikleri düşünülebilir.Çalışmada Roma mozayiklerinden iki örnek verilmiştir (Resim 9 ve 10).

Aynı şekilde 18.yy.da Avrupa'da özellikle İtalya'da yoğunlaşan gravür çalışmalarında çizgiler, noktalar bütünü oluşturan elemanlar olmuşlar ve çizgilerin yoğunluğu, dağılımları ışık gölgeyi ve sonucunda üçüncü boyutu yakalamada kullanılmıştı. (Resim 11)

Bu bağlamda, mozayiklerde görünen olgu bir optik karışımdır. Optik karışım, toplamsal renk bileşiminin bir sonucudur. Çok küçük renk alanlarını göz birbirine kaynaştırarak bize ulaştırır. Bu küçük renk alanlarından yansıyan ışınlar, göze birbirine karışarak gelir ve tek renk duyumunu verirler. Bu olay, bir yüzeyde aynı renklerdeki boyaların karışmasından (çıkarımsal renk olayı) başkadır (15).

Bu cins yüzeyler çevreleri ile yakından ve uzaktan değişik uyumluluklar gösterirler.

5. RESİMSEL RESTORASYON METODOLOJİSİ

5.1.1. Resimsel Dokunun Kaybı ve Restorasyon

Bir resmin sanatsal gerçeğini dışa vuran renk (kimi zaman monokrom kimi zaman da polikrom özelliği ile) doğasının içerdiği karakteristikler ve kullanış tekniğine bağlı olarak, farklı konumlarda karşımıza çıkmaktadırlar.

Resmi meydana getiren boyanın bileşenleri ve bunların oluşturdukları sorunlar ya da dış etmenler (atmosferik, mekanik vb.) resmin konservasyonunu ve o anki "status"unu belirlemektedirler.

Bir rengi oluşturan boya parçasının dökülmesi sonucu "lacuna" oluşur.

Lacuna'ya müdahale etmek, restorasyon girişimlerinin bir parçası kabul edilir.

"Eserin epitel dokusu olarak kabul edilen boya katmanındaki, bir kaybın giderilmesinin taklitçi - imitatif, sahteci ve resmin orijinal varlığı ile rekabete girmeyecek bir nitelikte olması, hatta orijinalden "farklılık" göstererek ayrılması gerekir." Cesare Brandi ve bu konuyu işlemiş, bir optik araç kullanmaksızın çıplak gözle algılanacak nitelikte olması gerektiğini belirtmiştir.

Bu başkalaşımın keyfi olmayacağı doğaldır. Çünkü bu tamamlama, eserin estetik bütünlüğüne görsel yönden zarar vermemeli ve orijinal tekniğinin etkisini devam ettirecek kimlikte olmalıdır. Bütün bunlardan başka, restorasyonun temel ilkelerinden biri olan reversibilite kuralına uyularak, kullanılacak malzemenin, yağlı boya resimlerde sulu boya ya da yağlı boya resimlerin restorasyonu için özel hazırlanmış boyalar olması gerekir. Bu boyaların alterasyona uğramama gibi özellikleri vardır. Bir başka önemli kural da, sadece lacuna'nın boyanmasıdır. Yani, lacuna sınırları hiçbir şekilde genişletilmeyecek, otantik boya yüzeyine hiçbir şekilde taşılmayacaktır.

Resimdeki bazı değerlerin güçlendirilmesi, azaltılması, bazı öğelerin örtülmesi ya da eklenmesi restorasyona aykırıdır. Biçim ve renk, ipuçları vermediği zaman çalışma durdurulmalı, nötr bir renk vererek lacuna tamamlanmalıdır.

Kısacası, hipoteze dayalı biçimlendirmeler, renklendirmeler dolayısı ile sahtecilik kesinlikle yasaktır.

5.2. Resimsel Restorasyon Üzerine Çeşitli Polemikler

Klasisizmde ortaya çıkan "restorasyona hayır, konservasyona evet" düşüncesi ve polemikleri artık son bulmuştur.

Geçmiş yıllarda konservatif kurallar çerçevesinde, resim bozuk hali ile bir çeşit mumyalama işlemi ile sabitlenmekteydi. Evvelce yapılmış olan lacuna tamamlamalarından da arındırıldıktan sonra, resim öylece bırakılmaktaydı.

Sonuç, izleyiciye her türlü ekten temizlenmiş, parçalara ayrılmış bir eser görüntüsü sunmaktaydı.

Resimsel dokunun sürekliliğini bozan, kopukluklar, eserin estetik bütünlüğünü ortadan kaldırmaktaydı (Resim 12).

Heinz Althöfer görünüşteki bu realizmi sadece bir neoromantisizm olarak yorumlamıştır.

Franz Marc'ın "Le sorti degli animali" isimli Basler Kunstmuseum'daki resmine, sanatçı Paul Klee'nin restorasyon girişimini, gene Heinz Althöfer şu şekilde nitelmiştir. "Eserin uğradığı zarar, görünüme sonradan eklenen özel bir estetik değer olarak ve eserin estetik bütünlüğüne olumlu bir artı puan olarak değerlendirilmiştir. Müdahaleden sonra, köşede bulunan yanmış bölge, öylece bırakılmıştır. Bir taraftan, resmin tarihçesinin dökümantasyonu şeklinde olup,

diğer yönden Klee'nin de karakteristiği olan taşızm'in prensiplerinin başlangıcı olmaktadır". (16).

Sanat eserini yaratan sanatçının istediği görüntü, yarattığı görüntüdür. Bu görüntünün geleceğe aktarılmasını istemesi de doğaldır. Nitekim sanatçı Hogarth'da bu doğrultuda düşüncelerini belirtirken şöyle demektedir. "Yağların renkleri altere etmesi ya da verniğin alterasyonu sonucu oluşan sararma - karamalar nasıl olur da, sanatçının inisiyatifi olarak yorumlanabilmektedir".

Hogarth kendi resimlerinin verniğinin ileri tarihlerde kaldırılması için yetki vermiştir. Hatta, sadece vernik sararmasını değil, resimsel yüzey kayıpları için de müdühalenin geçerli olduğunu ifade etmiştir (17).

5.3. Resimsel Restorasyon Tekniği : Trattaggio (tarama)

5.3.1. Lacuna'nın Tamamlanması, Tekniğinin Geliştirilmesi ve Günümüzdeki Uygulamaları.

Lacuna yabancı bir fizik yapı ile oluşacak ve renk alacaktır. Gestalt psikolojisinden elde edilen tecrübeler, bu çalışmada rol oynayacaklardır.

Geriye gidildiğinde, restorasyon metodolojisinin saptanması çalışmalarında öncelikle bir çözüm olarak nötr renk, "tinta-neutra" önerilmiştir.

Sanat eserine saygılı ve restorasyon felsefesine uyan bir yöntem olan bu teknik, herşeye rağmen, estetik açıdan fazla tatmin edici değildi. Resmin kromatik yapısını bozup, lacuna kişiliği ile ön plana çıkabilmekte ve eserden kopabilmekteydi. Resmin yüzeyinin önünde ya da geri planında kalmaktaydı. Resmin tümüne tek bir nötr değer verilmekteydi.

Yani resimde farklı renklere geçişlerde bile, tek değer kullanılacak, varyasyonlara gidilmeden resmin biçimsel anlamını tamamlamaya yönelik olmayacaktır.

Kromatik renk ayırımı

Kromatik renk ayırımı günümüzde uygulanan *tratteggio* tekniğidir. Öncelikle lacuna'nın "stucco" ile (kestirilmiş alçı ve bağlayıcısından oluşan dolgu maddesi) doldurulup orijinalle aynı seviyeye getirilmesi ile işlem başlar.

Resimsel çalışma, küçük çizgilerin ya da noktaların yanyana ve üstüste gelmesiyle oluşan *tratteggio* - tarama tekniği ile gerçekleşir.

Transparan özellikte olan suluboyalardan yararlanılırken, saf renkler kullanılır.

Burada saf renk kavramı ile ana renkler kastedilmez. Bileşik yapıdaki bir renk de saf olarak algılanmaktadır, direkt olarak kullanıldığı ve palette farklı renklerle karıştırılmadığı müddetçe.

Doğru sonuca ulaşmak için, orijinalin kromatik değerlerini iyi görmek gerekmektedir.

Tarama ile elde edilen ilk kromatik etki üzerine, diğer tonlamalar gene aynı teknikle uygulanır (Resim 13).

İkinci rengin uygulanmasından sonra yer yer birinci renge ait taramaların görülmesi gerekir.

Üçüncü ve dördüncü işlemlerde aynı mantık devam eder (Resim 14). Fon düz olursa çizgiler düzeye dikey biçimde, eğer kıvrımlı bir resimsel yüzey üzerinde ise o resimsel dokuya uyacak şekilde mecburi bir hareket göstermelidir.

Yatay bir düzlemde ise gene uygun doğrultuda devam etmelidir .Çok küçük lacuna'larda tarama uygulanamayacağından işlem noktaları tamamlanır.

Tratteggio tekniği eserde sadece lacuna alanı içinde uygulanır. Yoksa yılların oluşturduğu etkiyi veren çatlamlar ya da izleri yok etmeye yönelik uygulamalara gidilmez. Kısacası yüzeyde, zamanın kazandırdığı eski kimliğin nitelikleri olan "patina" nın ortadan kaldırılmasına gidilmez.

Önemli kurallardan biri de, rengin transparanlığının yok edilmemesidir.

Patina

Patina kavramı, yüzeyin plastiğinin deformasyonu olarak karşımıza çıkmaktadır .Kısacası malzemelerin yaşlanmaları patina'yı oluşturacaklardır. Boyaların parlaklıklarını yitirmeleri, kararma ve sarmalar, ağ şeklinde çatlamlar patina'ya birkaç örnektir. Kir, resimde bir çeşit patina oluştururken, resmin kendi bünyesinin dışında geliştiğinden ,diğerlerinden ayrılır ve "sahte patina" olarak adlandırılır (Resim 15). Resmi kirden arındırmak restorasyon kurallarına aykırı değildir.

Resimi tamamlamak amacı ile çeşitli dönemlerde sürülen renkli vernik tekniklerinden "velatura" Cennino Cennini tarafından kaleme alınmıştır. Verdiği örneklerde, kullanılan indigo mavisinin zamanla kahverengiye dönüştüğünü belirtmektedir. Bunun kaldırılıp kaldırılmaması ayrı bir tartışma konusudur.

5.4. Sahtecilik

Belli bir tarihsel dönemin ya da sanatçı kişiliğın ürünü olan bir nesnenin benzetilerek üretilmesi kopyeciliktir.

Kopyenin boyutunun orijinalinkinden farklı olması, kopye olarak yapıldığının belirtilmesi gerekir.

Malzemesi, sanatçısı ve dönemi hakkında yanıltıcı bilgi vermek amacı ile üretilen resimler sahteciliğe girer.

5.5. Pigmentler

Sarılar

Krom sarısı - $PbCrO_4$ (kruşun kromat)

Suni bir üründür. 1797 de bulunmuş, 1818 lerde piyasaya sürülmüştür. O zamandan beri en önemli sarı pigment olarak kabul edilir. Çok ince granüller şeklindedir ve güçlü boyama özelliği vardır. Üst düzeydeki büyütmelerde açık renk kristaller görülür. Işıқта oldukça sabittir.

Yaşlanma nedeni ile, kahverengi ve yeşile doğru değişimler meydana gelmektedir.

Suluboyada, kükürt gazı ile reaksiyona gireceğinden ve kararacağından bu boyalarda kullanılmaz.

Yağ ile uyuşur ve yağlıboyada kullanılır.

Fresklerde sadece portakal rengi krom (alkali aracılığı ile sarı kromdan elde edilen) kullanılır.

Napoli Sarısı - $Pb_3(SbO_4)_2$ (kurşun antimonu)

Kurşun ve antimondan oluşan suni malzemedir. Bulunuşu 18.yy.lara dayanır. Fakat antik dünyada da özellikle Mısır'da izlerine rastlanmıştır. Camların renklendirilmesinde ve Babil seramiklerinde kullanılmıştır. Cennini'nin söz ettiği

“giallorino” ile benzerlik göstermekte ise de sonuncusunun volkanik ve doğal orijininden ayrılmaktadır.

Kurşun antimonu şimdi çok az kullanılmakta ve aynı ad altında daha sabit pigment özellikleri olan boyalar, piyasada bulunmaktadır. Kadmiyum sarıları beyaz karışımları gibi.

Napoli sarısı çok parlak ve homojen olup üst düzeydeki büyütmelede kristal biçimleri seçilememektedir. Mikroskop altında Massicot ve sülyenle benzerlik gösterir, ama kırmızı granüller dolayısı ile ayrılır.

Örtücü özelliği yüksek, ışıkta sabit, yağda sabit ,freskler ve suluboyalar için uygun değildir.

Doerner, Rubens'in resimlerindeki ışığın, saf şekilde kullanılan Napoli sarısının değişmez özelliğinden kaynaklandığını söylemektedir.

Giallo Reale - As_2S_3 (arsenik trisülfür)

Parlak renginden ötürü, antik duvar resimlerinde çok kullanılmış Plinio ve Vitruvius'un da bahsettikleri gibi minyatürlerde de yer almıştır.

Zehirli olduğundan kullanımından vaz geçilmiştir.

Lifli bir yapıya sahip, değişken büyüklükte kristalleri vardır. Portakal sarısı renginde, mumlu bir görünüm gösterir. İki yansıma açılıdır.

“Realgar” da ona benzemektedir. Yalnız kristalleri daha büyük ve transparandır.

Genellikle orpimento kristalleri ile karışık bulunmaktadır.

Ultraviole (morötesi) ışıkları altında, orpimento yağda parlak sarı görünümünde, krom sarısı, kadmiyum sarısı, kurşun oksit, yeşile ya da kahve - siyaha kaçar.

Kadmiyum Sarısı - CdS (Kadmiyum sülfür)

1817 de Stromeyer tarafından keşfedilmiş, piyasaya 1830 da sürülmüştür.

Kadmiyum sülfür sıklıkla, baryum sülfat ve çinko içerir.

Çok ince granüller şeklinde ve transparan bir pigmenttir.

Kompozisyonu homojen ve genelde turuncu portakal rengindedir.

Fakat kırmızı ve soluk sarı renkleri de vardır.

Örtücü gücü yüksek, beyaz ile karıştırılınca yoğunluk kazanır.

Işıқта değişime uğramaz ,sabit özelliği vardır.

Kurşun ve bakır pigmentleri ile uyuşmaz.

Okr Sarısı - $Fe_2O_3 \cdot nH_2O$ (Hidratize demir trioksit)

Silis ve kil karışımı doğal bir renktir.

Rengini demir oksitten alır, onu meydana getiren üç komponente bağlı olarak tonlamada değişkenlik gösterir.

Mısırlılar, Romalılar ve Yunanlılar tarafından Pompei'de de kullanılmıştır (doğal ve yanmış olarak).

Okr sarısı yanınca hidrasyon sonucu su kaybından dolayı kırmızılaşmaktadır.

Doğal okr'lar (yanmamış olanlar) açık sarıdan kahverengi griye doğru değişkenlikler gösterirler. Sönük sarı kısmen transparan ve iki yansıma açılı kristallerle, kahverengi opak tek yansıma açılı kristallerle karışım olarak bir arada bulunmaktadır.

Okr sarısı yağlı boya resimde yaşlandıkça yüksek yağ emme gücünden dolayı koyulaşarak değişim göstermektedir.

Kırmızılar

Kurşun Kırmızısı ya da Sülyen - Pb_3O_4 (kurşun oksit)

Greko - romen dönemde ve Ortaçağda özellikle el yazmalarında kullanıldığı görülmüştür.

Mineral olarak doğal şekilde bulunur.

Rengi skarlat kırmızısıdır ve çok ince granüller halindedir. Optik karakteristikleri hazırlanış şekline göre farklı olabilir. Partikülleri oldukça küçük, geçirilen ışıktaki bazen transparan ve turuncuya kaçan özelliktedir.

Kristalleri iki yansıma açılıdır (birbirine karşı mavi-yeşil) Sulu medyumlara uygun pigment değildir çünkü kahverengiye dönüşür.

Işıktaki PbO meydana geleceğinden kararmaktadır.

Yağlı medyumlara uyum sağlar ve sabit özellik gösterir.

Vermiglione kırmızısı HgS (civa sülfür)

Antikçağlardan beri kullanılan (Mısır, Yunan, Roma, Çin) doğal pigmenttir.

Homojen, ince granüllü olup, tonalitesi öğütülme şekline göre değişir. Turuncu kırmızıdan skarlat kırmızıya kadar değişkenlik gösterir. Suni olarak elde edilirse öğütülmüş olarak kiremit kırmızısını verir.

Mikroskop altında yarı saydam ve küçük kırmızı partiküller şeklinde belirir. Gün ışığında kaldığı zaman koyulaşma özelliği, tempera ve suluboya kullanımında gerçekleşir.

Doğal organik kırmızı pigmentler, Laklar

Organik malzemenin inorganik malzeme tarafından absorbe edilmesi tarafından elde edilen malzemedir.

Organik madde: hayvansal yada bitkisel kökenli

İnorganik madde: CaCO_3

Garanza lakı ya da Madder lakı

Rubea Tinctorum (Yunan kökenli) bitkisinin kökünden elde edilen boyadır. Antik dönemde de boya amacı ile özellikle Romalılarda kumaş boyamakta kullanılmıştır. O döneme ait resimde kullanımı bilinmemektedir. Resimde kullanımı 1500 yıllarında görülmüştür. Günümüzde suni yolla elde edilmektedir. Sabit özelliktedir. Koyu kırmızıdan kahveye kadar farklı türleri vardır.

Kermes Lakı

Akdeniz'de bulunan çeşitli meşe kökenli ağaçlarda barınan bir çeşit böcekten elde edilmektedir. Meksika, Orta Amerika'da yaşayan bir başka böcekten Cocciniglia'dan da benzer bir lak elde edilmektedir.

Kumaş boyası olarak tanınan en eski boyadır.

Kermes lakları, Cocciniglia (kırmız böceği) lakları kadar parlak değildir. Su ile kullanıldıklarında, gün ışığında solmakta, reçineli ve yağlı medyumlarda daha sabit kalmaktadır.

Hint Lakı - Karminiyum lakı - Skarlat lakı

Hindistan'da bir çeşit bitkinin reçinesinde bulunan Coccus Lacca böceğinin larvalarından elde edilir.

13. yy. el yazmalarında ve 16.yy. Venedik, Flaman resimlerinde kullanılmıştır.

Amorf ve transparan olduklarından, optik özellikleri fazla yoktur. Yoğun kırmızı renge sahip, fazla sabit değillerdir. Anilin kökenli suni ya da benzeri laklar daha sabittirler.

Doğal Ombr Toprağı ve yanık Ombr Toprağı - MnO - $FeOH$ $FeHO_3$ Mangan oksit ya da demir oksit.

Doğal umber toprağı doğada çok yaygın olarak bulunmaktadır. En iyi kalitesi Almanya ve Kıbrıs'tadır. Bileşimi okr ve Siena topraklarına benzer. Fakat mangan içerdiği ve granülleri küçük ve opak olduğu için farklılaşır.

Gerek bileşimi açısından gerek partiküllerinin biçimleri açısından heterojen bir kimliğe sahiptir. Kırmızı - kahve partiküllerinin oranı daha fazladır.

Yanık Ombr toprağı daha koyu ve daha transparandır.

Ombr toprakları tüm resim tekniklerinde kullanılan ve diğer renklerle uyum sağlayan dayanıklı ve sabit pigmentlerdir.

Doğal Siena Toprağı ve Yanmış Siena Toprağı - Demir hidroksitler.

En iyi kaliteleri İtalya'da Toscana bölgesinde, Almanya ve Amerika'da bulunmaktadır.

Doğal Siena toprağının sıcak ve transparan bir rengi olup okr sarılarından daha çok demir hidroksit içermektedir. Aynı zamanda çok az miktarda mangan dioksit içermektedir. Partiküllerinin daha büyük ve transparan olmaları nedeni ile okr sarılarından ayrılmaktadırlar. Çoğu granülleri transparan kırmızı kahve özellik gösterirler. Yapısı amorf özelliktedir. Yanık Siena toprağı düzensiz ve kristalize olmayan bir granülasyon gösterir.

Siyah Toprak Pigmentler

Mineral kökenli bu pigmentler, seyrek olmakla birlikte kullanılmışlardır. Bunlardan bazıları;

Siyah mineral - karbon ve silis bileşimi

Demir oksit siyahı - doğada magnetite minerali olarak bulunur.

Mağara resimlerinde kullanılmıştır.

Manganez oksit siyahı - Mısır resimlerinde kullanılmıştır.

Çok yaygın bir mineral olup resimde kullanım alanı azdır, daha çok yazıda kullanılmıştır. Antik dönemlerde de bundan yararlanılmıştır. Organik siyahlar, ısıtılınca verdikleri tepkilere göre birbirlerinden ayrılırlar. Yeterli miktarda demir barındıranlar kırmızı olurken, manganez dioksit değişime uğramayıp siyah kalmaktadır.

Van Dyck Kahverengisi

Bu pigment organik kökenli olup, topraklı linyit olarak kabul edilir. Amorf özellikte olup, mikroskopta kahverengi transparan gerek boyut, gerek kompozisyon olarak değişik büyüklükte partiküller gözlenir.

Bünyesinde siyah bitkisel karışımlar bulunabilir. Bileşimi mineral yapıdadır.

Van Dyck kahvesi ışık alınca griye doğru renk değiştirerek özelliğini yitirir. Yağlı boyalarda daha sabittir.

Asfalt Kahverengisi, Bitume, Mummia, Bistro

Bu kahverengiler organik bitümlü yapıda olup, ressamilar tarafından yağla karıştırılarak bir filim tabakası meydana getirecek şekilde ve resme sıcak altınsı bir kahverengi tonlama vermek amacı ile kullanılmıştır. Ancak bu flimsi tabakanın ömrü, uzun olmayıp kırılğan olduğu gözlenmiştir.

Kafkas yöresi ile ölü denizden gelen türleri kahve ya da siyah malzemelerle bileşik hidrokarbürlerden oluşmaktadır.

Amorf özelliktedir. Kahverengi küçük pullar görülür. Daha küçük partikülleri kahve ve transparandır.

Mummia, Mısırlı mumyaların kemiklerinin dekompozisyonundan elde edildiği için bu ismi almıştır.

Bistro, kayın ağacı gibi ağaçların bitümlerinden elde edilmektedir. Bitüm yapıli ve organik kökenli bu pigmentler bazen kahverengi pul şeklinde farklı boyutlarda görülebilmektedir.

Kömür - Karbon pigmentleri

Fildişi kömürü -

Hayvan kemiklerinin yakılması ile karbonat, kalsiyum fosfat ve kömürden oluşan pigmenttir. Siyah ve opak, düzensiz ve değişken boyutlarda partiküllerden oluşmakla birlikte, az miktarda kahverengi transparan partiküller de bulunmaktadır.

Siyah Asma

Onu meydana getiren partiküller uzunca, lifli ve pul pul bir görünüme sahiptirler. Organik malzemenin morfolojisinin gözlenebileceği opak partiküllerdir.

Maviler

Mısır Mavisi - $\text{CaO}4\text{CuSiO}_2$ (bakır ve kalsiyum silikati)

Suni mavidir. Değişik formülleri bulunmaktadır.

Mısır, Etrüsk ve Romalılar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Fresklerde kullanımı yaygındır.

Camsı görünüme sahip, transparan oldukça büyük kristallere sahiptir. Rengi yeşile bakan mavidir.

İki yansıma açılıdır ve birbirine karışan canlı renkler verir. Bünyesinde bakıroksit, kuars ve kalsit bulundurduğu için, saf değildir. Mikroskop altında, azzurrite ile karıştırılsa bile, sıcakta, asit ve bazlarda çözölemeyen özelliğinden dolayı farklılaşır.

Prusya Mavisi - $\text{Fe}_4(\text{Fe}(\text{CN})_6)_3$ (Demir siyanür)

Berlin'de 1704'de bulunan sentetik pigment, 20 yıl sonra da Paris ve Londra'da üretilmiştir.

Piyasada krom sarısı ile bileşik olarak da bulunan pigmentin, bir seri krom yeşili de türetilmiştir.

Sentetik bir pigment olduğundan ötürü, çok küçük partiküllerden oluşmuştur.

Yoğun mavi renge sahiptir. Transparan, boyanın gücü yüksek, havada ve ışık altında oldukça sabittir.

Alkalilere karşı duyarlılığından dolayı, serin yerde sabit özellik göstermez ve kahverengiye dönüşür.

Yağın sararma özelliğinden ötürü yağlı medyumlarla kullanımında yeşile dönüşür.

Sentetik ultramarin mavisi

1828 yıllarında Fransa ve Almanya'da suni yolla üretilmiştir. Günümüzde de kullanılmaktadır.

Fiziki özellikleri bir doğal ürününkü ile benzerlik gösterir. Sentetik olanı biçim ve renkte çok homojendir. Kristalleri çok küçük, yuvarlak, geçirilen ışıkta opak kısımları vardır. Doğal olandaki gibi yabancı madde taşımaz yani saftır. Sentetik ultramarin, Prusya mavisi ile yada Lapislazzuli ile kimyevi bileşimleri aynı olduğu için karıştırılabilir.

Kobalt mavisi -Thenard mavisi $CoO.A1_2O_3$

19. yy.ın başlarına doğru kobalt oksit bileşeminden hazırlanan mavi pigmentler, alüminyum kökenli ve "smalto"nun yerini almışlar ve çok kullanılmışlardır. 1802'de Thenard, Alüminyum hidroksit ve kobalt fosfatını yakarak, mavi rengi bulmuştur. Renk özelliği ve sabitliğinden ötürü bu gün de çok kullanılmaktadır. İnce granüller halinde olup, sentetik olmakla birlikte boyutlarında farklılık göstermektedir. Yansıyan ışıkta, partiküllerin kendine özgü çizgili görünüme sahip oldukları gözlenmiştir. "Smalto"nun granüllerinden farklı olarak düzensiz, mora yaklaşan tansparan mavidir .Sabit özelliktedir.

İndaco - $C_{16}H_{10}O_2N_2$

Kullanımı antik dönemlere dayanır. Bitkisel boya olarak Mısır'da yaygındı.

İtalyan resminde 15.yy.da görülmektedir. 16.yy. da kumaş boyamada iş görmüştür. Hollandalılar Hindistan'dan getirmişlerdir. Antik minyatürlerde kullanımı yaygındır. Amorf özellikler gösterir. Geçirilen ışıktta ve 1500 defa olan büyütmelerde çok ince partiküller görülmektedir.

İlk bakışta Prusya mavisi ile karıştırılabilir. Geçirilen ışıktta ince tabakalarda yeşile çalabilir. Boyama gücü iyidir. Fazla sabit değildir. Suluboyada solma özelliği gösterir ve verniklerle kullanıldığında daha dayanıklıdır.

Lapislazzuli Mavisi - $3 Na_2O \cdot 3 Al_2O_3 \cdot 6 SiO_2 \cdot 2 Na_2S$ - Doğal Ultramarin

Silis, kalsit, kil, pirit (iki yansıma açılı ve birbirine karışan renkler)

Demir sülfür barındıran bir mineralden elde edilir. Elde edilişi ile ilgili farklı formüller vardır. (Örneğin, Cennini'nin formülü gibi)

Antik zamanlarda Avrupa'da ve Arabistan'da kullanıldığı bilinmektedir. Mikroskop altında büyük, transparan kristalleri görünmektedir. Rengi mora giden mavidir. Asitlere karşı çok duyarlıdır. Griye doğru altere (değişim) olduğu gözlenmiştir. Tek yansıma açılı özellik taşımaktadır.

"Smalto" Mavisi

Bir potasyum ve kobalt silikatıdır. Kobalt oksitleri de içermektedir.

Mısır'da kullanımını pigment olarak değil, cam olarak çok yaygın idi. 1400 ve 1500 lerde pigment olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1900 lerde sentetik pigment bunun yerini almıştır.

Doğal olanı Saksonya ve Bohemya'daki yataklardan elde edilmektedir.

Rengi mora doğru yönelir. Partikülleri transparandır. Bir cam tabakanın öğütülmesinden elde edildiği için farklı boyutlarda taneleri vardır. Kenarları da aynı sebepten dolayı kesici ve düzensizdir. Transparan olduğu için örtücü özelliği yetersizdir. Sabit bir pigmenttir. Nemli ortamlarda havadaki karbonik asit nedeni ile solar ve griye yönelir.

Azzurrite - $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$

Avrupa'da yaygın olan doğal kökenli bir pigmentdir. Bakır yataklarında, malakit ve bakıroksit ile ortak bulunmaktadır. Antik dönemlerde Mısır'da bilinirken Avrupa'da da düzensiz ve kalın granüller halinde kullanılmıştır. Mikroskop altında büyük ve kontürleri belirgin kristaller halinde görülmektedir. Renginin tonu yeşile bakmaktadır. Kristalleri iki yansıma açılı olup, çok net özellik göstererek birbirlerine karışırlar. Sentetik olarak üretilen, doğal olandan ayrıcalık gösterir, çünkü, kristalleri daha düzenli ve küçüktür, renk yoğunluğu daha düşüktür. Nemde fazla sabit değildir. Sülfür gazları ile temasında siyaha kadar kararır. Temperada daha sabittir.

Beyazlar

San Giovanni Beyazı CaCO_3

Organikkökenli kayadan elde edilmiş, Kuzey Avrupa'da yaygındır. (İngiltere ve Fransa kıyılarında) Pigment olarak değil, astarda kullanılmıştır.

Mikroskop altında, küçük yuvarlak kristallerden oluşmuş kütleler halinde görülmektedir.

Kurşun Beyazı - $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ - Kurşun karbonat

Antikiteden beri bilinen ve suni yolla elde edilen bir pigment olduğunu, Teofrasto, Plinio, Vitruvius'un da sirke aracılığı ile kurşundan elde ettikleri bilinmektedir. Kurşun beyazı resim tarihinde kullanılmış olan en önemli pigmentlerden biridir.

İnce granüle halde ve kristalize bir bileşimdir.

Yansıyan ışıkta kristalleri süt beyazı görünümündedir. Mikroskopta tanımlayabilmek oldukça kolaydır. Çünkü, açık renkte kristal kırıkları şeklinde belirirler ve ikili yansıma açısı gösterirler. Hidrojen sülfür ile birleşince kahverengi, gri ve siyaha dönüşür.

Çinko Beyazı ZnO (Çinko oksit)

Resimde kullanımı 19.yy.ın yarısında görülür .Antik çağda çinko metal olarak da tanınmamaktaydı, yalnız 1746 da element olarak tanımlanabilmiştir. Çinko pigmenti çok ince granüller halindedir. Ve sadece üst seviyedeki büyütme aşamalarında görülebilir. Tekil granüller kurşun beyazındaki gibi iki yansıma açılı özellik göstermeyip, mor ötesi ışığında sarı görünüm verir.

Titanyum Beyazı - TiO₂ (Titanyum dioksit)

18.yy.ın sonlarında bulunmuştur.Örtücü özelliği yüksektir. Saf titanyum dioksit şeklide kullanımı azdır. Baryum ve kalsiyum sülfat içeren karışımlarda daha çok kullanılmıştır. Titanyum oksit ve benzerleri (beyaz pigmentlerinde olduğu gibi) mikro kristalize karakter gösterirler. İki yansıma açılı görünümü çinko beyazına benzer.

Alçı - CaSO₄ -2H₂O

Doğal kökenli San Giovanni beyazı gibi organik değildir. Tarih öncesinden beri bilinen ve kullanılan malzemedir.

Astar sıvada kullanımı yaygın ve laklarda da baz olarak kullanılmıştır.

Yeşiller

Toprak Yeşili - Verona yeşili

Magnezyum silikat, demir silikat, potasyumk silikat

Özellikle İtalya'da antikiteden beri kullanılan bir topraktır. Bu günde kullanılmaktadır. Fakat bulmak biraz güçtür. Prusya mavisi ve krom sarısı ile taklit edilir. Transparan kuars, silikat, demir sülfat kristallerinin varlığından dolayı kompozisyonu homojen değildir. Taneleri iki yansıma açılıdır. Bazı partikülleri zeytin yeşili, bazıları kobalta benzer. Sabit bir pigmenttir. Örtücü özelliği vardır. Değişik tekniklerde kullanılabilir.

Malakit Yeşili - $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ (Bakır karbonat)

Doğada genellikle azzurrite ile birlikte bulunur.

Antikiteden beri bilinir. Parlak ve kralize bir pigment olup, partikülleri azzurrite'inkilere benzemektedirler, fakat farklı renge sahiptirler.

Açık ve transparan yeşil renktedir. Partiküllerinin bir kısmı yüksek oranda iki yansıma açılı özellik gösterip, kimisi yarı transparandır. Birbirine girişen renkleri oldukça net ayırdedilebilmektedir. Kristalleri oldukça büyük, lifli ve sivridir. (Eğer malakit azzurrite'nin alterasyonundan meydana gelmiş ise kristalleri bu görünümde olmaz) Havadaki sülfürlerin etkisi ile kararır (18).



6. ŞEKER AHMET PAŞA

6.1. Sanatçının Biyografisi

1841'de Üsküdar'da doğmuştur. Tıbbiye'de öğrenci iken, bu okulun resim öğretmen yardımcılığına atanmıştır. 1862 de resim öğrenimi için, Paris'e gönderilmiş, Boulanger ve Gerome atölyelerine devam etmiştir. Corot ve Coubert'nin sanatlarına ilgi göstermiş. 1872'de Paris'in Prusya orduları tarafından işgali üzerine ülkeye geri dönmüştür. Saray Yaverliğine, ve Tıbbiye resim öğretmenliğine verilmiştir. Mabeyn ressamı ve yabancı misafirler teşrifatçılığı gibi görevlerde bulunarak, korgeneralliğe kadar yükseldi. Mercan'daki konağında bir atölye kurmuş, öğrencileri yönlendirmiştir. Paris'te öğrenci iken Abdülaziz'in portresini yapmıştır. Memlekete dönüşünden 3 yıl sonra, 1873'de, Divanyolunda, eski Maarif Nezareti binasında düzenlediği sergisi ile, sanat hareketlerine öncü olmuştur. Ülkeye birçok yabancı ressamın gelmesinde rol oynamış, orman resimleri ve ölüdoğada başarı göstermiştir. Resim Heykel Müzesinde, Ankara Orduevinde ve özel koleksiyonlarda eserleri vardır. 1907'de ölmüştür (19).

6.2. Eserin Künyesi

Sanatçının Adı	: Şeker Ahmet Paşa
Konu	: Ölüdoğa-Manolya ve meyvalar
Yapım Yılı	: 1905
Resmin Boyutları	: 89x130 cm.
Resmin Tekniği	: Yağlıboya
Taşıyıcı Yüzey	: Tual Yüzey
Kumaş	: Keten
Resmin Uğradığı Zarar:	Resmin genel yüzeyinde çatlamlar, boya tabakasının dökülme tehlikesi gösterdiği, taşıyıcı yüzey bezinin görevini sürdüremeycek durumda olduğu gözlenmiştir. (Resim 16) ve (Resim 17)

Resim üzerine düşünceler

Batılı anlamda gelişen Türk resminin öncülerinden olan Şeker Ahmet Paşa'nın bu resminde akademik anlayışın ağır bastığını görmekteyiz. Resimde göze çarpan kitapların yere oturmaması, gene kitaplarda perspektif kurallarının bozukluğu ile mavi büyük vazounun tam anlamı ile hacimselliğinin verilmemesi gibi öğelere rağmen, yeni başlayan bir süreç içerisinde, kendine özgü tekniği ile belirli bir yere sahiptir.

Yapılan Restorasyon Uygulama Aşamaları

Birinci aşamada konservatif restorasyon teknikleri doğrultusunda, astarlama işlemi Resim Heykel Müzesinde gerçekleşmiştir. Astarlama işlemi, orijinal keten kumaşa, gene uygun sıklıkta dokunmuş keten bir kumaşın yapıştırılması ile

gerçekleştirilmiştir. Dökülme tehlikesi gösteren boya tabakası da sabitlenmiş ve resim yüzeyi kirden arındırılmıştır. Tarafımdan bu aşamada ele alınan resim, resimsel restorasyona ilişkin olup, boya tabakasındaki kayıpların - lacuna-ların tamamlanmasına gidilmiştir.

Resim yüzeyinde görülen çatlamlar iki niteliktedir .İnce çatlamlar ve araları açık olan ikinci türden çatlamlar. Ancak her iki türünde de çatlamlar boya yüzeyi ile sınırlı olmaktadır. Yani astar sıvanın çatlamadığı görülmüştür. Bu çatlamlar, sanatçının (Şeker Ahmet Paşa) resmi yaratırken kullandığı malzemelerin birbirlerini ile olan uyumsuzluklarından kaynaklanabilmektedir. Genellikle ressamlar, çalışmalarını hızlandırmak amacı ile, boyalarının içerisine kurutucu özellikleri olan sikkatif maddeler katmışlardır. Ya da sürülen birinci kat boyanın kurummasını beklemeden ikinci ya da üçüncü katlara geçilmiş olduğu düşünülebilir. Birinci türden olan ince çatlamalara, daha çok resmin fonunda rastlanmaktadır. Bu çatlamları örtme yoluna gidilmez. Resmin orijinal yapısına zarar verme olarak kabul edilir. İkinci türden çatlamalarda, boya yüzeyi birbirinden ayrılmış görülmektedir. Dolayısı ile, aradaki boşluklar sulu boya ile resmin biçimine ilişkin renklerde tamamlanmıştır. Lacuna'lar resmin çeşitli bölgelerine yayılmış, ancak sağ kısmında, yukarıdan aşağıya inen bir hat doğrultusunda yoğunlaşmıştır. Üstte manolya yapraklarından, vazunun yüzeyi boyunca aşağı inmektedir. Bu görünüm, (resmin sadece o bölümünün daha çok zarar görmesi) resmin yukarıdan aşağıya doğru su almış olabileceği ve o kısımların sudan daha çok etkilenmiş olabileceği kanısını uyandırmaktadır.

Lacuna'lar dolgu maddesi ile doldurularak orijinal yüzey ile bir seviyeye getirilmiş, alt yapısı oluşturulmuştur.

Taşan dolgu maddesi temizlenerek. Lacuna sınırları belirlenmiştir (Resim 18). Bu işlem, lacuna sınırlarını genişletmemek için yapılmıştır. Resimsel restorasyonu suluboya ile gerçekleştirirken her lacuna'nın resimsel yüzey içinde bulunduğu konuma göre, ilk renk değerleri tratteggio - tarama ile gerçekleştirilmiştir. Burada, saf renklerin kullanılmasına dikkat edilmiştir. İkinci ve daha sonraki uygulamalar aynı şekilde, bir önceki uygulamayı yüzde yüz örtmeyecek şekilde olmuştur (Resim 19).

Suluboyanın transparan oluşu ile istenilen değerlere ulaşmak mümkündür (Resim 20 ve 21). Burada önemli olan, kullanılacak renklerin iyi belirlenmesi, doğru renkler olmalarıdır. Sürülen yanlış bir renk, bir sonraki rengi taransparanlığından ve görünen kısmından ötürü etkileyecek, istenilen rengi bozacaktır.

İstenilen kromatik değer, taramaların çoğalması ile elde edilir. Geçişlerde taramalar yoğunlaştırılmış ya da azaltılmıştır. Küçük lacuna alanlarında tarama yapmak mümkün olmadığından o alanın rengini bulup sonra da noktalamaya gidilmiştir (Resim 22).

Resimsel restorasyon tekniğindeki tratteggio tekniğinin büyük lacuna'lardaki tamamlamalarını görebilmek için, optik araçlara gerek yoktur. İnce fırça uçları ile meydana getirilen taramalar, çıplak gözle, belli bir mesafeden - yakından - algılanmaktadır. Resmin yüzeyi genelde düzgün olup, ressam kimi yerlerde az da olsa patlı çalışmalara gitmiştir. O bölgelerdeki küçük lacuna alanları, mavi vazo üzerinde okr sarısı ile olan çiçekli desenlerdir. Patlı kesintiler dolgu maddesi ile tamamlanıp gene suluboya ile renklendirilmişlerdir.

7. HALİL PAŞA

7.1. Sanatçının Biyografisi

1856 da İstanbul'da doğmuştur. Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane kurucularından Tophane Müşiri Ferit Selim Paşanın oğludur. Askeri Rüştiye Berri-i Hümayun'a (topçu okulu) girmiş, 1873 yılında buradan Mülzami Sani (teğmen) olarak mezun olmuştur. Yaver sınıfına alınan Halil Paşa, 1874'de yüzbaşı, 1876'da kolağası (kıdemli yüzbaşı) olarak Askeri İdadide (lise) resim öğretmenliğine verilmiştir.

2. Abdülaziz tarafından 1880 yılında resim öğrenimi için Paris'e gönderilmiştir. Burada Güzel Sanatlar Akademisi Gerome ve Gourtois atölyelerinde çalışmış, Paris'te 8 yıl öğrenimine devam etmiş, o süreç içinde izlenimciliğe ilgi duymuş, çalışmalarını o yöne doğrultmuştur.

1888 de yurda dönerek izlenimci tarzda eserler vermek için çaba sarfetmiştir.

Harbiye, Tıbbiye, Kuleli'de uzun yıllar resim öğretmenliklerinde bulunmuş, 1906'da Mirlivalığa (tuğgeneral) yükseltilmiş. 1900 yılında Paris'te uluslararası sergilerde bronz ve altın Viyana'da altın madalya alarak Nazmi Ziya gibi gençlere ışık tutmuştur.

1918 de Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğüne getirilen Halil Paşanın Paris'ten döndükten sonra verdiği ilk eserler gerçek anlamda izlenimci sayılmaktadırlar.

Son yıllarını Mısır'da Abbas Hilmi Paşa'nın misafiri olarak geçirmiştir. 1940'da Mısır'da ölmüştür (20).

7.2. Eserin Künyesi

Sanatçının Adı	: Halil Paşa
Konumu	: Manzara
Yapım Yılı	:
Resmin Boyutları	: 50x80 cm.
Resmin Tekniği	: Yağlıboya
Taşıyıcı Yüzey	: Tual Yüzey
Kumaş	: Jüt

Resim Üzerine Düşünceler

Resimde görülen boya tabakasının oldukça kalın olduğu gözlenmiştir. Diğer resim örneğine oranla boya daha çok kullanılmış, ressamın çalışma stili de daha özgür bir yorum kazanmıştır. Halil Paşa, ülkemizde tam olmamakla birlikte, izlenimci kuşağın bir temsilcisi idi. Bu doğrultuda eserler üretirken, bu resimde gözlenen bir başka olgu vardır. Bu çalışma Halil Paşa'nın "tamamlanmamış" bir resmi olabileceğini düşündürülecek niteliktedir. Diğer resimlerinde, özellikle manzaralarında, toprak, taş ve kayalık bölgeleri patlı çalıştığı bilinmektedir. Oysa bu çalışmasında tekniğinin son evresinin gerçekleşmediğini görmekteyiz.

Resmin Uğradığı Zarar

Resmin genelinde çok ufak boyutlarda lacuna alanlarına sıklıkla rastlanmaktadır (Resim 23). Resmin kimi yerlerinde aşınmadan ötürü (üst noktalarda) boya kayıpları olup taşıyıcı yüzey bezi sağlamlığını yitirmiş, fonksiyonunu devam ettirmesinin şüpheli olduğu gözlenmiştir.

Yapılan Restorasyon Uygulama Aşamaları: Resmin tümünde görülen küçük boya dökülmeleri, ressamın kullandığı boyanın bağlayıcı özelliklerinin zayıf olmasından kaynaklanabileceğini bize düşündürmektedir (Resim 24). Sanatçının, resmin yüzeyi içerisinde her alanı boymadığını, kimi yerlerde jüt kumaşının çıplak dokusunun varlığından görmekteyiz (Resim 25 ve 26). Bazı derin çatlamlar da bize bir astar sıva sürmediğini göstermektedir. İzlenimcilerin uyguladıkları tekniğin gereği olarak resmin kumaşında kimi yerlerin boyasız olduğunu bilmekteyiz. Gene izlenimçiler çoğu kez kumaşa astar sıva sürmeden boyayı direkt uygularlardı (Resim 27).



8. MELEK CELAL SOFU

8.1. Sanatçının Biyografisi

1899'da İstanbul'da doğmuş, çocukluk yaşlarından, itibaren kendini sanata veren sanatçı, resmi Nazmi Ziya'dan öğrenmiş, sonra Paris'te Julian Ranson Akademilerinde çalışmıştır. Ölüdoğa, portre ve figürde başarılı çalışmaları vardır. Aynı zamanda güçlü bir heykeltıraştır. Heykel alanında da klasik anlayışın dışına çıkmıştır. Birçok sergilere katıldığı gibi, konferansları ile de Türk sanatına hizmet etmiştir.

Türk tezyini sanatları hakkında kitap yazmış, geleneksel sanatımızı yurt dışına tanıtmak için, Paris ve Münich'de konferanslar vermiştir. (21)

8.2. Eserin Künyesi

Sanatçının Adı	: Melek Celal Sofu
Konu	: Portre
Yapım Yılı	:
Resim Boyutları	: 55x44,5 cm.
Resmin Tekniği	: Yağlıboya
Taşıyıcı Yüzey	: Tual Yüzey
Kumaş	: Keten

Resmin Uğradığı Zarar

Resmin boya tabakasında lacuna'ların varlığı göze çarpılmaktaydı.

Resim Üzerine Düşünceler

Ressamın portre çalışmasında fırça vuruşları özgür ve yüzde üst üste oluşan bilinçli renk katmanları, keyifli, yorulmamış bir portre çalışmasını bize sunmaktadır. Boyayı resmin kimi kısımlarında kalın kullanışı, fırçanın boyada bıraktığı izlerden anlaşılmaktadır.

Yapılan Restorasyon Uygulama Aşamaları

Yüzde varolan kalın boya katmanlarında daha fazla dökülmeler görülmüştür (Resim 28). Fonda da yer yer görülen dökülmeler, resmin kenarlarında yoğunlaşmış olduğundan eskiden çerçeve içine girerken zaten zayıf olan bağlama gücünden sebep, bir zarara uğramış olabileceğini düşündürmektedir (Resim 29).

Diğer resimlerde uygulanan yöntem burada da geçerli olup, resimsel dokunun gereği, ile birlikte noktalamalara da gidilmiştir (Resim 30 ve 31).



SONUÇ

Kültür alışverişlerinden doğan, Türk süzgecinden geçmiş, kendi geleneksel tadımızın bulunacağı ve bir tarih ve kültür zenginliği olarak kabul edilen söz konusu eserlerin, geleceğe aktarılmasının güvencesini doğru bir restorasyon metodolojisi belirler. Bilinçli bir konservasyon da resimlerin iyi saklanma koşullarını belirler ve alınan koruyucu tedbirler onların yıpranmasını çoğu kez ortadan kaldırır.

Resmi oluşturan her elemanın, iyi koşullar altında saklanması gerekir.

İklimsel koşullar, resmin konservasyonunda rol oynayan en önemli etkenlerdendir. Resimlerin buldukları ortamların, kontrol altına alınmış olmaları gerekir.

Isı ve nem oranlarının tespit edilen değerlerde olmaları ve ani değişikliklerin yaşanmaması gerekir.

İdeal ısının genelde 10-20C ile % 50-60 nem oranında olması gerekir.

Işık da zarar veren bir etken olarak kabul edildiğinden, gücünün ayarlanması uygun olur.

Suluboya, tekstil ve minyatürler için kabul edilen ışık gücünün 50 Lux, yağlıboya resimler için 150 Lux olması gerektiği belirlenmiştir.

Direkt güneş ışınlarına ise kesinlikle maruz kalmamaları gerekmektedir.

Türkiyede restorasyon biliminin daha başlangıç ve emekleme safhasında olduğunu, diğer ülkelerde bilimsel ön araştırma yapan laboratuvar çalışmaları ile kıyasladığımızda, görmekteyiz.

Türkiye'nin yurt dışında eleman yetiştirmesi gereksinmesine önem vermesi, ekip çalışması kavramının benimsenmesi ve bu yönde elemanların kazandırılması ve de bu elemanların herbirinin görev yapabileceği en son tekniklerle donatılmış laboratuvarların kurulması zorunludur. Örneğin, boya kimyası ve restorasyonla ilişkisi, röntgen, morötesi, kızılötesi ışınları vb. konularında hizmet verecek, fizik bilimi elemanlarının, sanat tarihçileri ve restoratörlerle birlikte, ekip içerisinde çalışma yapmaları sağlanmalıdır.

Konuya ilişkin hizmet üreten bütün kurum ve kuruluşların bu amaç doğrultusunda çaba harcamaları yerinde olacaktır kanısındayım.

SÖZLÜK

Alterasyon	Boyada meydana gelen kimyasal reaksiyon sonucu, oluşan renk değişimi.
Astarlama	Resmin taşıyıcı yüzeyi olan kumaşın, fonksiyonunu yitirmesi sonucu, resmin başka bir kumaşa yapıştırılması.
Beidermeier	Almanya'da ampir üslubundan sonra gelen bir üslup
Bipolarite	İki kutupluluk
Bottega	Dükkan, çalışma mekanı
Craqueles	Çatlak
Dripping	Kuruma özelliği az olan boyanın akması
Glacis	Fransızların, "velatura" sözcüğü ile eşanlamda kullandıkları sözcük
Heterojen	Homojen olmayan, farklı özelliklere sahip yapı
Intelatura	Resmi germe işlemi

Kama	Şasinin birleşim yerlerinde bulunan ve germeyi kolaylaştıran sistem
Lacuna	Resimsel dokunun kaybı sonucu oluşan boşluk
L'enlevage	Boya tabakasını taşıyıcı yüzeyden ayırma işlemi
Massicot	(PbO) kurşun oksit
Opak	Mat
Orpimento	(Os ₂ S ₃) arsenik tri sülfür. Sarı renkte mineral
Pah	Şahsilerde bulunması gereken eğim.
Parkütaj	Taşıyıcı yüzeyin ahşap ve deforme olduğu durumlarda, deformasyonu gidermek amacı ile yapılan teknik işlem
Pigment	Organik ya da inorganik kökenli boyayıcı madde
Realgar	(A _s S) arsenik sülfür, turuncu renkte mineral
Refixage	Yeniden yapıştırma
Rentoylage	Astarlama
Reversibilite	Eski haline dönüştürme

Sabitleme	Dökülme tehlikesi gösteren boya tabakasının yapıştırılması
Sikkatif	Kurutucu özelliği hızlandıran madde
Smalto	Renkli mozayik cam
Status	Resmin o anki durumu
Stucco	Lacuna alanının doldurulması işlemi
Tachismo	Lekesel çalışma (Renkleri parça parça yanyana koyarak resim yapan ressam)
Velatura	Çeşitli dönemlerde renkli vernikle uygulanan final işlem
Zincifre	Kırmızı kurşun oksidin veya sülyenin eski adı.

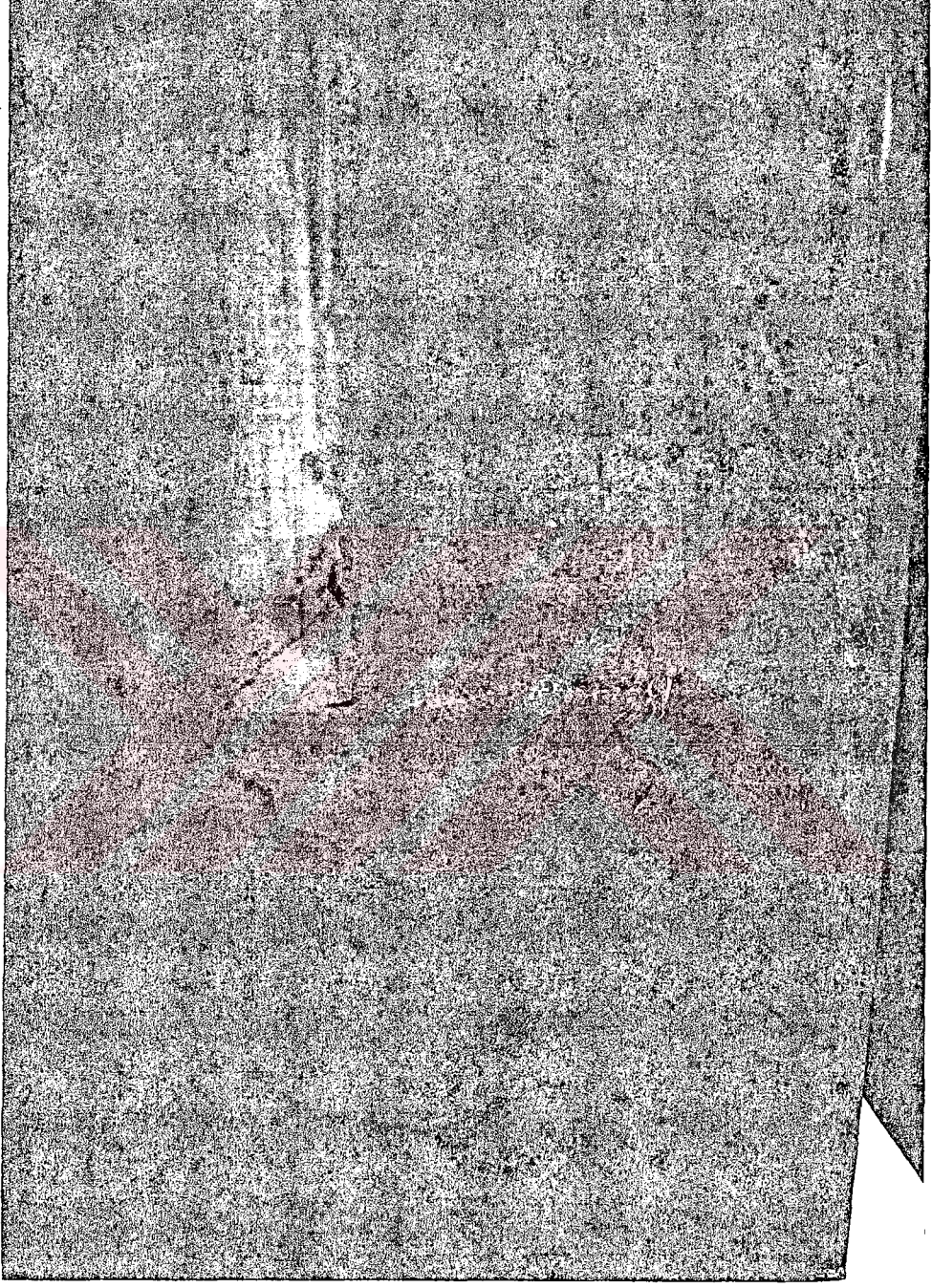
NOTLAR

1. Cesare Brandi, Teoria del Restauro 1977 Torino, sy. 6
2. a.g.e. sy. 11
3. a.g.e. sy. 7
4. a.g.e. sy. 8
5. Heinz Althöfer, Il Restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee
1991 Firenze sy. 54
6. a.g.e. sy. 55
7. a.g.e. sy. 57
8. Cristina Giannini, Lessico del Restauro 1992 Firenze. sy. 41
9. a.g.e. sy. 43
10. a.g.e. sy. 52
11. Roger Van Schoute, Helene Veraugstraete Marcq, Strasbourg Council of
Europe 1986 sy. 15
12. a.g.e. sy. 36
13. a.g.e. sy. 38
14. Oya Görgün, İç Mekanda Renksel Çevre sy. 15
15. a.g.e sy. 32
16. Heinz Althöfer - Il Restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee
1991 - Firenze sy. 45
17. Care of Paintings. J. Reeves, Analysis of Beauty, London 1753
18. Ornella Casazza, Restauro Pittorico 1981 Firenze
19. Nüzhet İslimyeli, Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi 1967 Ankara
sy. 10
20. a.g.e. sy. 257
21. a.g.e. sy. 685
22. Celal Esad Arseven, Sanat Lugatı, 1944 Ankara, sy. 167

BİBLİYOGRAFYA

1. BRANDI Cesare, Teoria del Restauro - Piccola Biblioteca Einaudi 1977
2. CASAZZA Ornella, Il Restauro Pittorico , Nardini Editore 1981
3. GIANNINI Cristina, Lessico del Restauro, Nardini Editore 1992
4. ALTHÖFER Heinz, Il Restauro delle opere d'Arte Moderne e Contemporanee - Nardini Editore 1991
5. VAN SCHOUTE ve VEROUGSTRAETE - MARCQ, Scientific Examination of Easel Painting - Strasbourg Council of Europe 1986
6. GOMBRICH, KURZ, JONES, PLESTERS, Sul Restauro-Piccola Biblioteca Einaudi 1988
7. FAULKNER, ZIEGFELD, HILL, Art Today 1963
8. GOMBRICH E.H. Sanat ve Yanılsama Remzi Kitabevi 1992
9. BRACHERT Thomas, La Patina - Nardini Editore 1990
10. GÖRGÜN Oya, İç Mekanda Renksel Çevre
11. BASILE Giuseppe, Che cos'è il Restauro-Editore Riuniti 1989

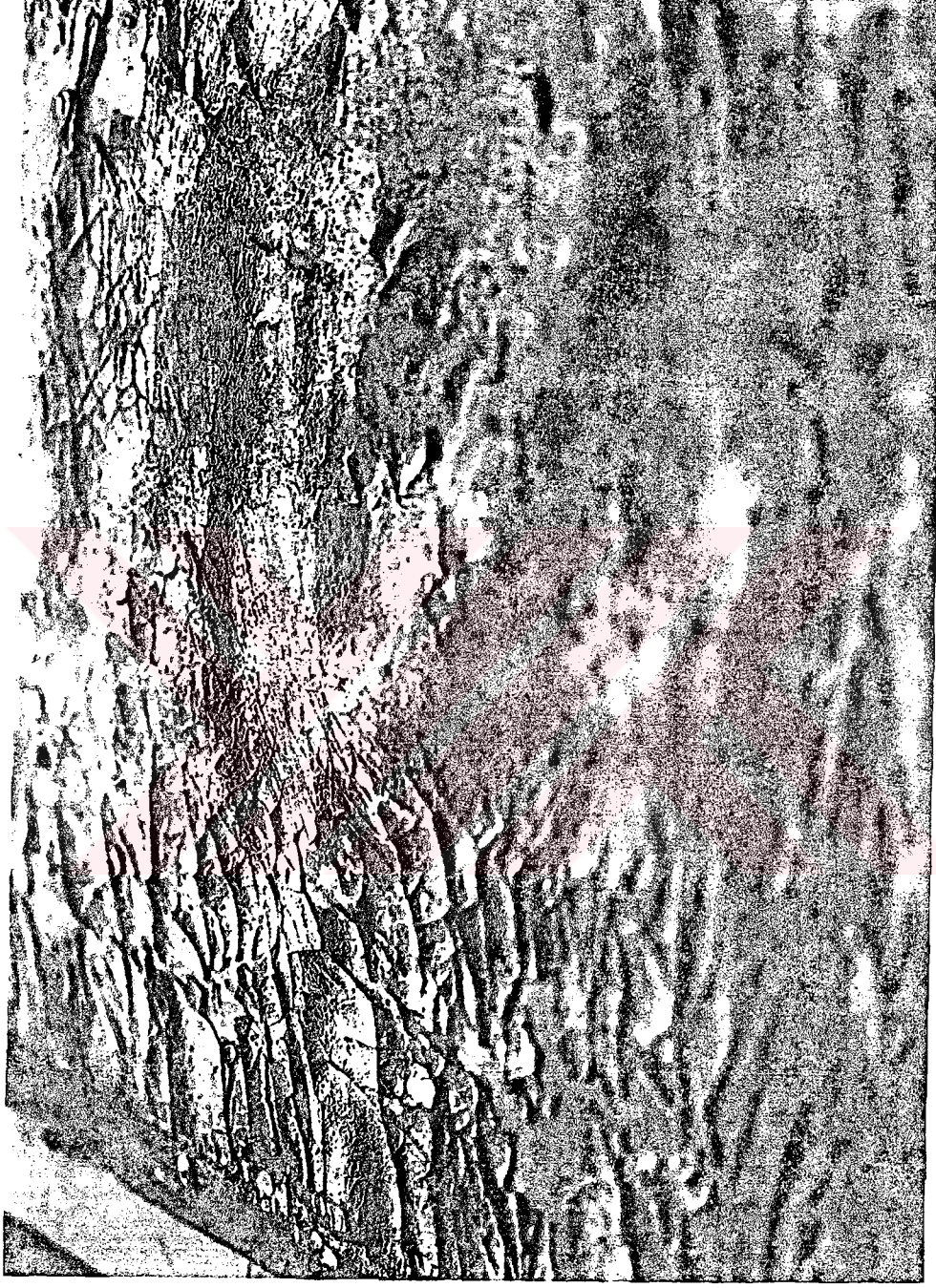
12. BASIC PROGRAMME OF UNESCO - THE CARE OF PAINTINGS
1950-1951
13. RUDEL Jean, Resim Tekniği, İletişim Yayınları 1991
14. İSLİMYELİ, Nüzhet, Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi 1967
15. ARSEVEN, Celal Esad, Sanat Lugatı, Ankara 1944
16. HAMILTON George Heard, Painting and Sculpture in Europe 1880-1940 -
The Pellican History of Art 1981
17. TUNALI İsmail, Estetik - Cem Yayınevi 1979



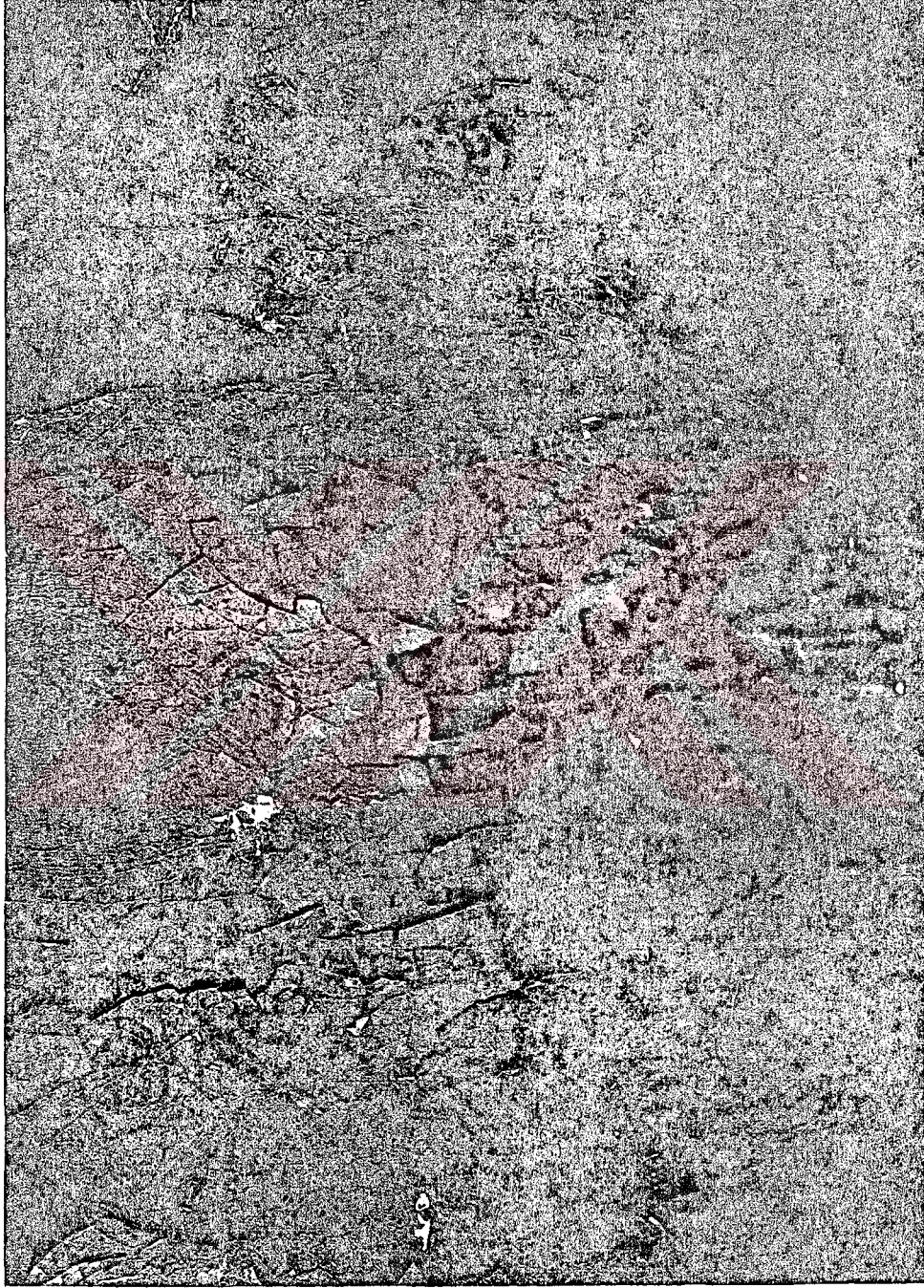
(Resim 1) Kaza sonucu yırtılarak zarara uğrayan bir resim.



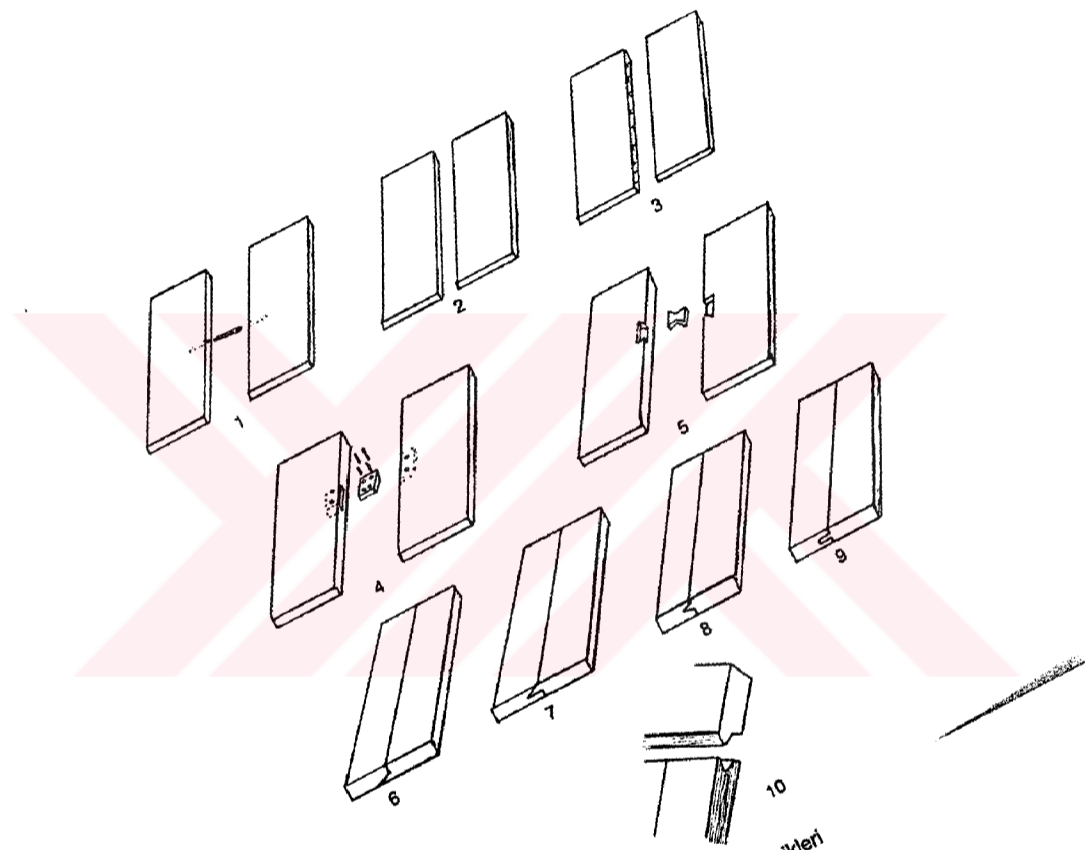
(Resim 2) Bilinçsiz uygulamalar sonucu deformatsyona uğrayan bir resim.



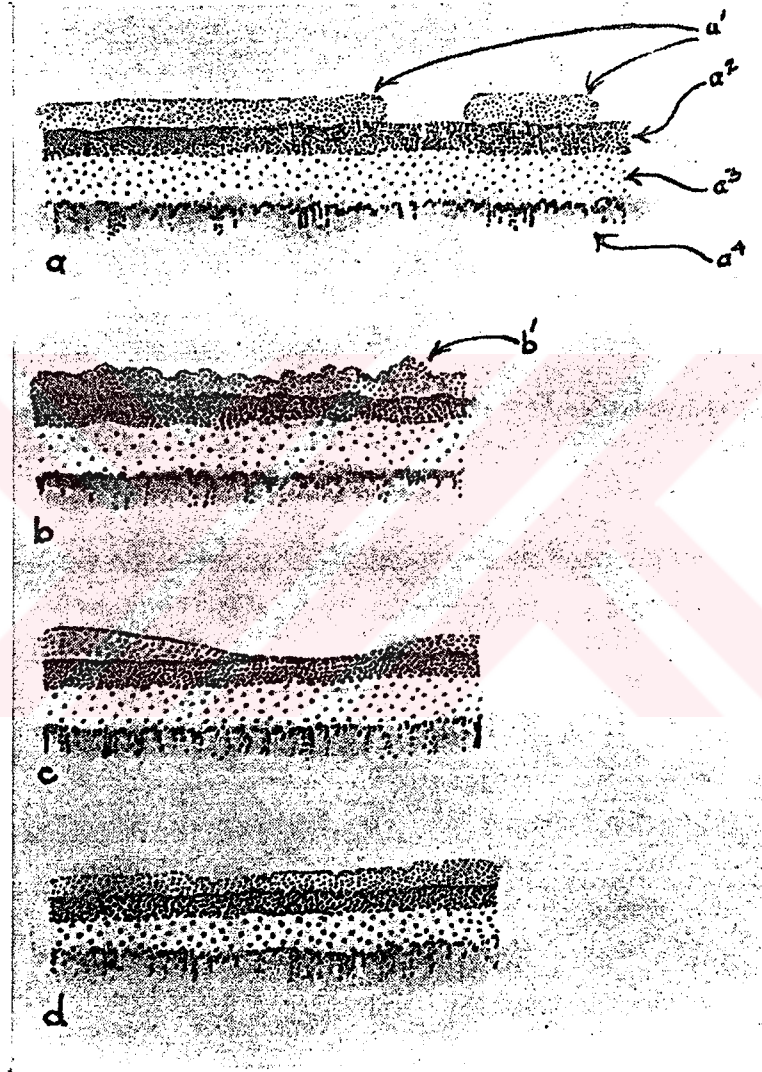
(Resim 3) Bilinçsiz restorasyon uygulamaları sonucunda, resmin boya tabakalarının kısmen dökülüp, kısmen dökülme tehlikesi göstermesi ve resim genelinde deformasyona uğrayarak büyük ölçüde zarar görmesi.



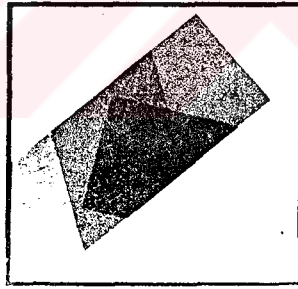
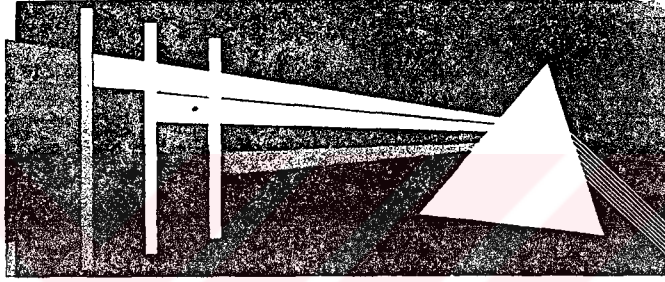
(Resim 4) 3 numaralı resimden bir başka bakış açısı.



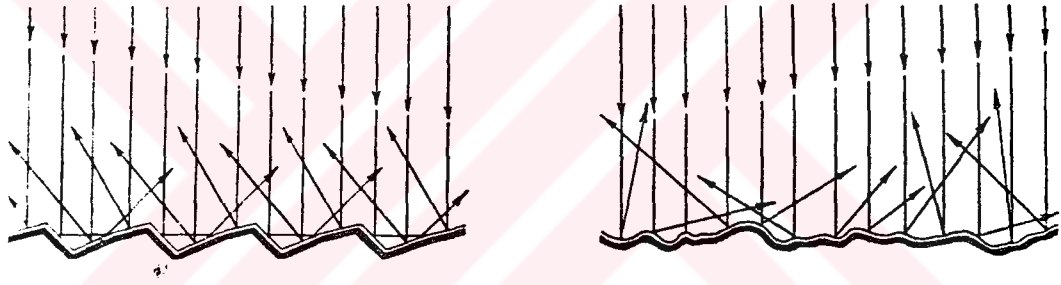
(Resim 5) Ahşap zeminde birleşim yeri teknikleri



(Resim 6) Bir Resmin Kesiti. a^1 de boya tabakası ve lacuna, a^2 de astar boya, a^3 de 'astar sıva, a^4 de ahşap taşıyıcı yüzey belirtilmiştir. b,c ve d çizimlerinde de boya tabakasında sürülmeden dolayı olan farklar gösterilmiştir.



(Resim 7) Çıkarımsal Renk Olayı



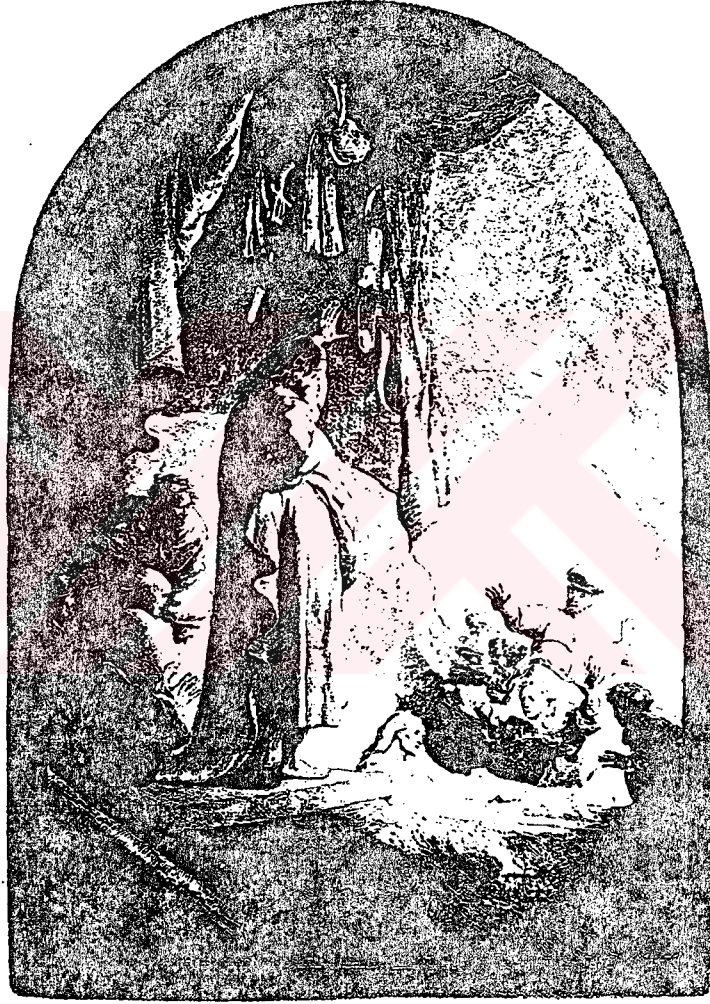
(Resim 8) Girintili ve çıkıntılı yüzeylerde yansıma



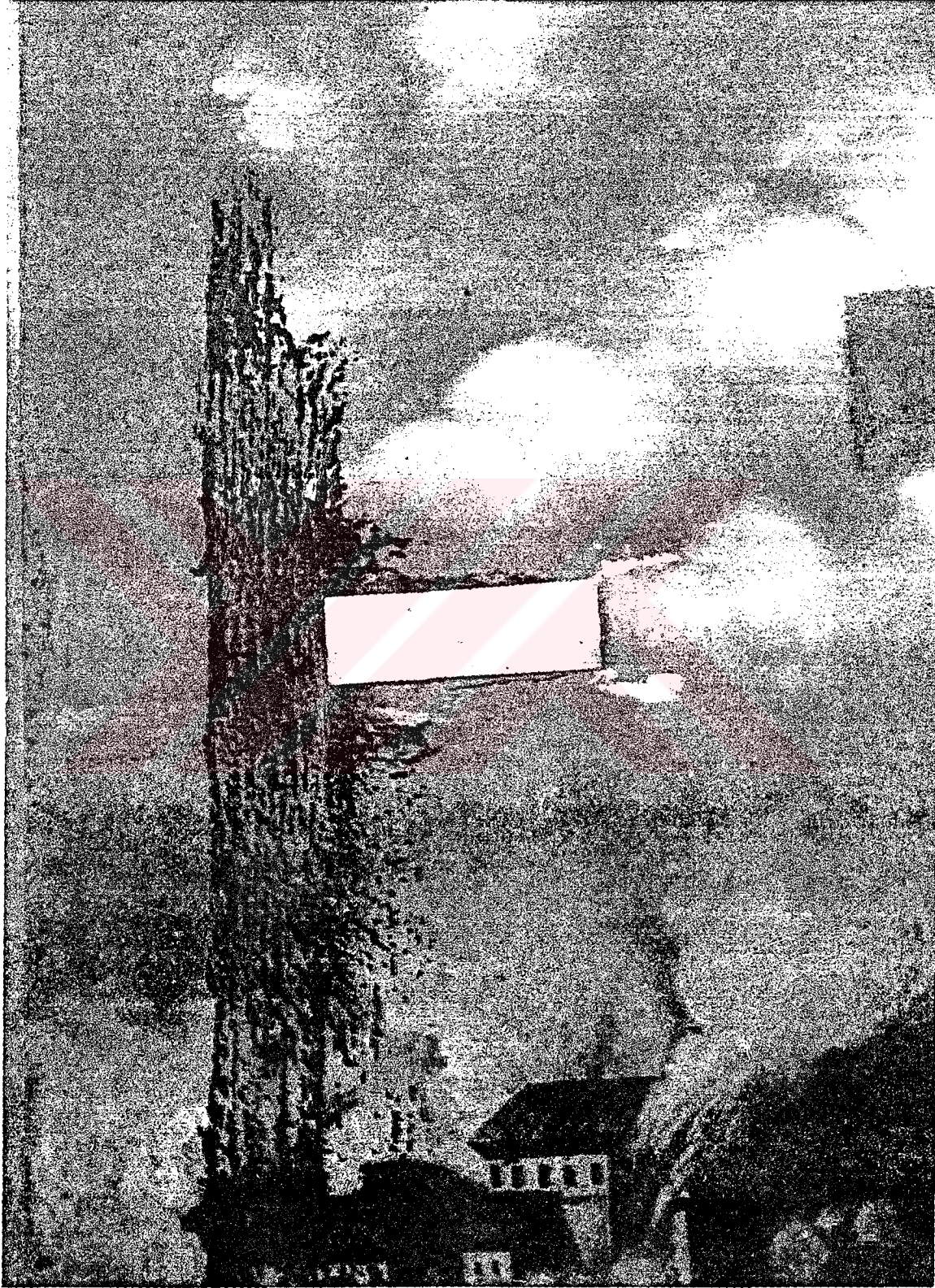
(Resim 9) Bir Roma Mozayiginden ayrıntı



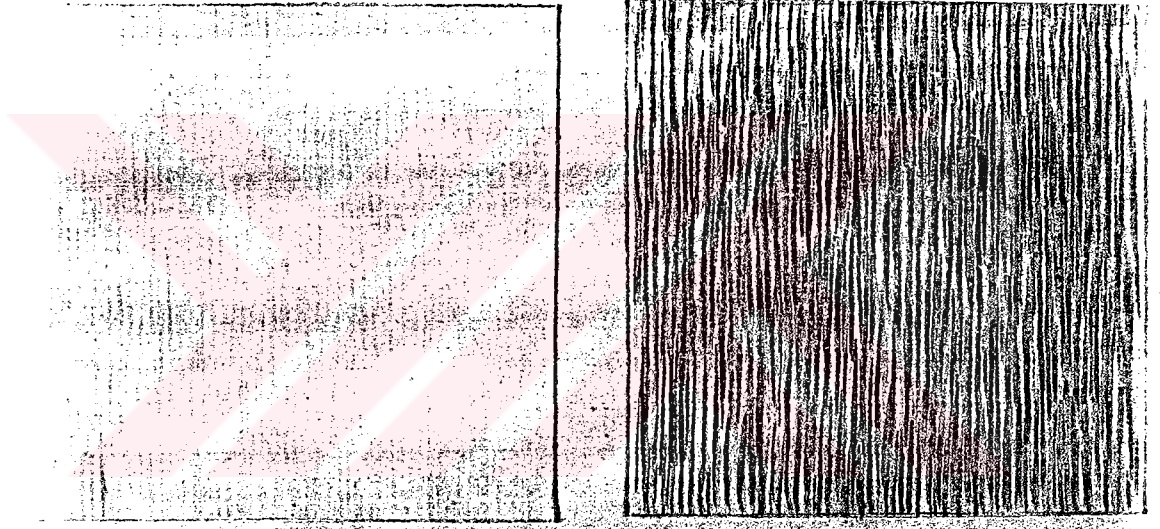
(Resim 10) Bir Roma Mozaiğinden ayrıntı



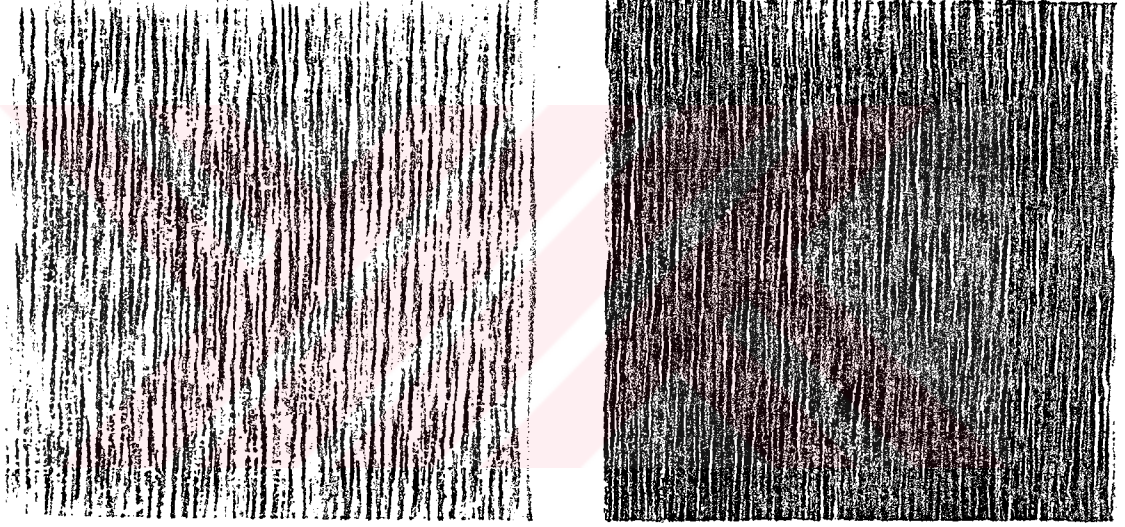
(Resim 11) Rembrandt'dan bir gravür çalışma



(Resim 12) Yukarıdan aşağıya doğru su görmüş bir resimde oluşan lacuna alanları.



(Resim 13) İki aşamalı bir tratteggio çalışması görülmektedir. Soldaki karede sarı renkten oluşan taramalar, sağdaki karede turuncu taramalar sarıların üzerine gelmiştir.



(Resim 14) Tratteggio tekniğinin üçüncü ve dördüncü aşamaları görülmektedir. Soldaki karede alt yapısı sarı ve turuncudan oluşan taramaların üzerine yeşil taramalar gelmiştir. Sağdaki karede, bir önceki karede oluşan kromatik değerlerin üzerine, kahverengi taramalarla geçişli bir tonlama verilerek istenilen değerler elde edilmiştir.



(Resim 15) Kirden oluşan patina brneği ve kısmen temizlenmiş resim yzeyi gsterilmiştir.



(Resim 16) Şeker Ahmet Paşa'nın zarar gören Manolyalar ve meyvalar resmi.



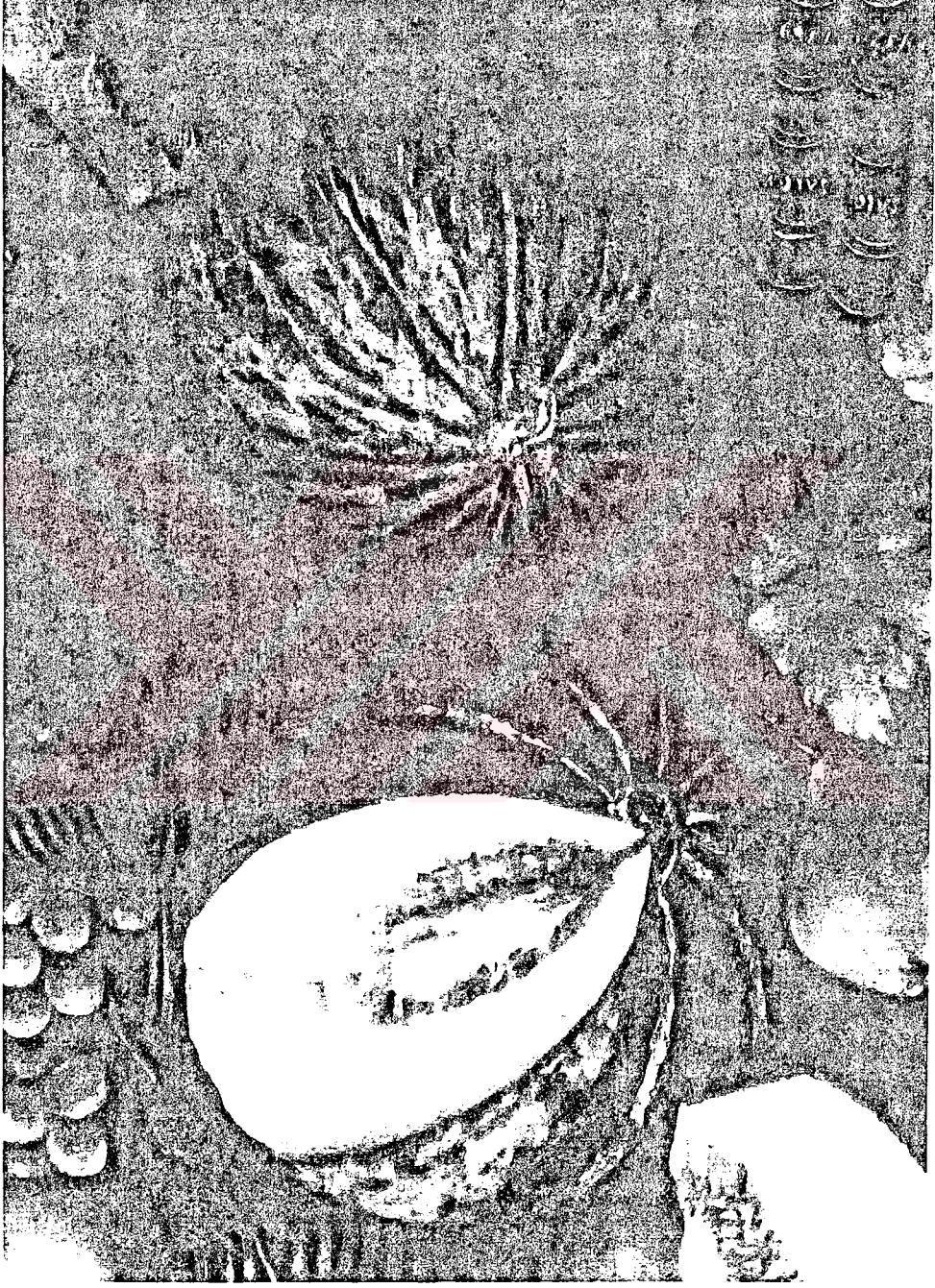
(Resim 17) Resim 16'dan detay



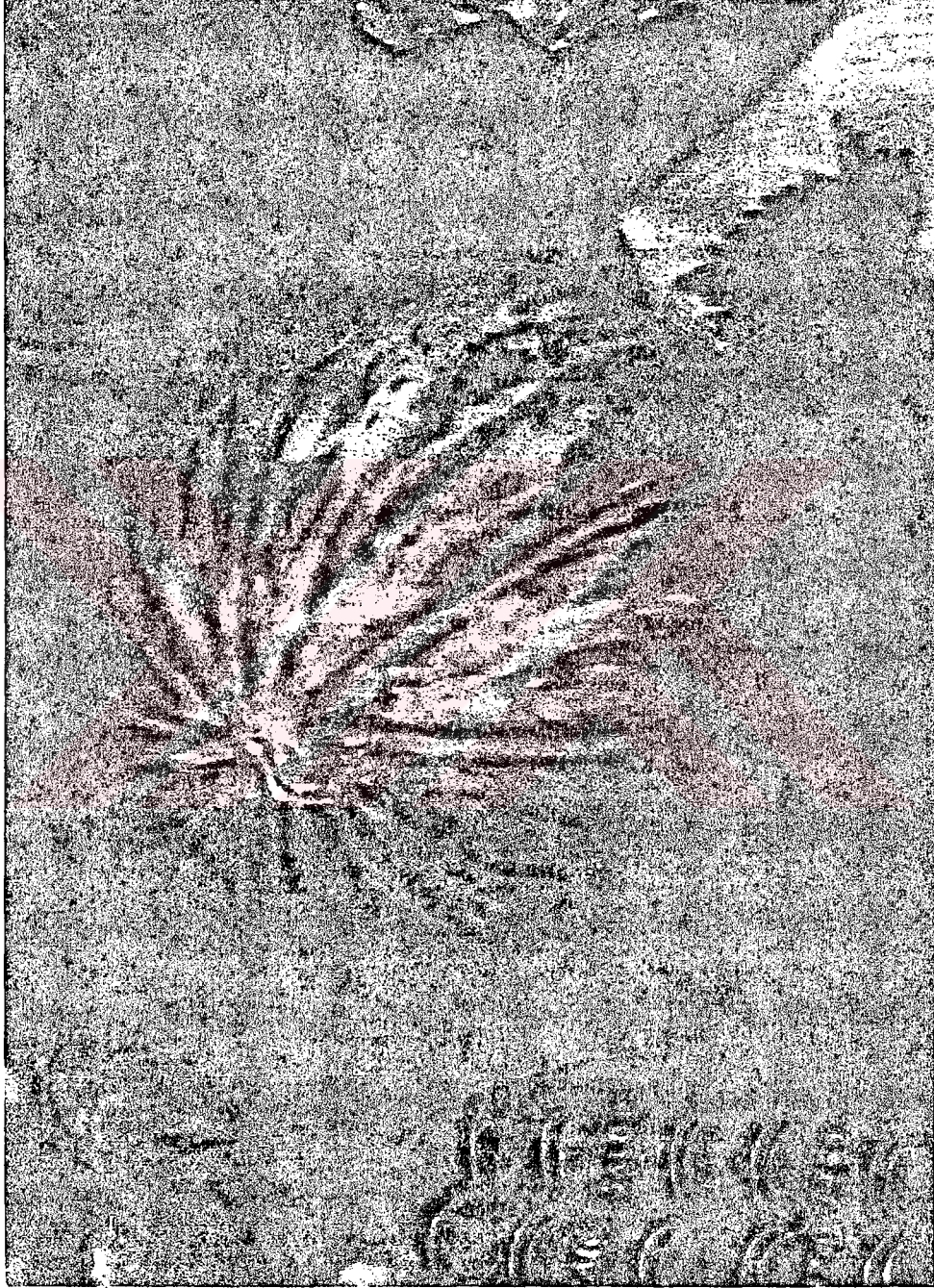
(Resim 18) Resmin restorasyon uygulamalarından bir örnek. Lacuna alanları açılmış, temizlenerek belirlenmiş ve ilk tratteggio aşamalarına başlanmıştır.



(Resim 19) Restorasyonu tamamlanmış resmin detayı.



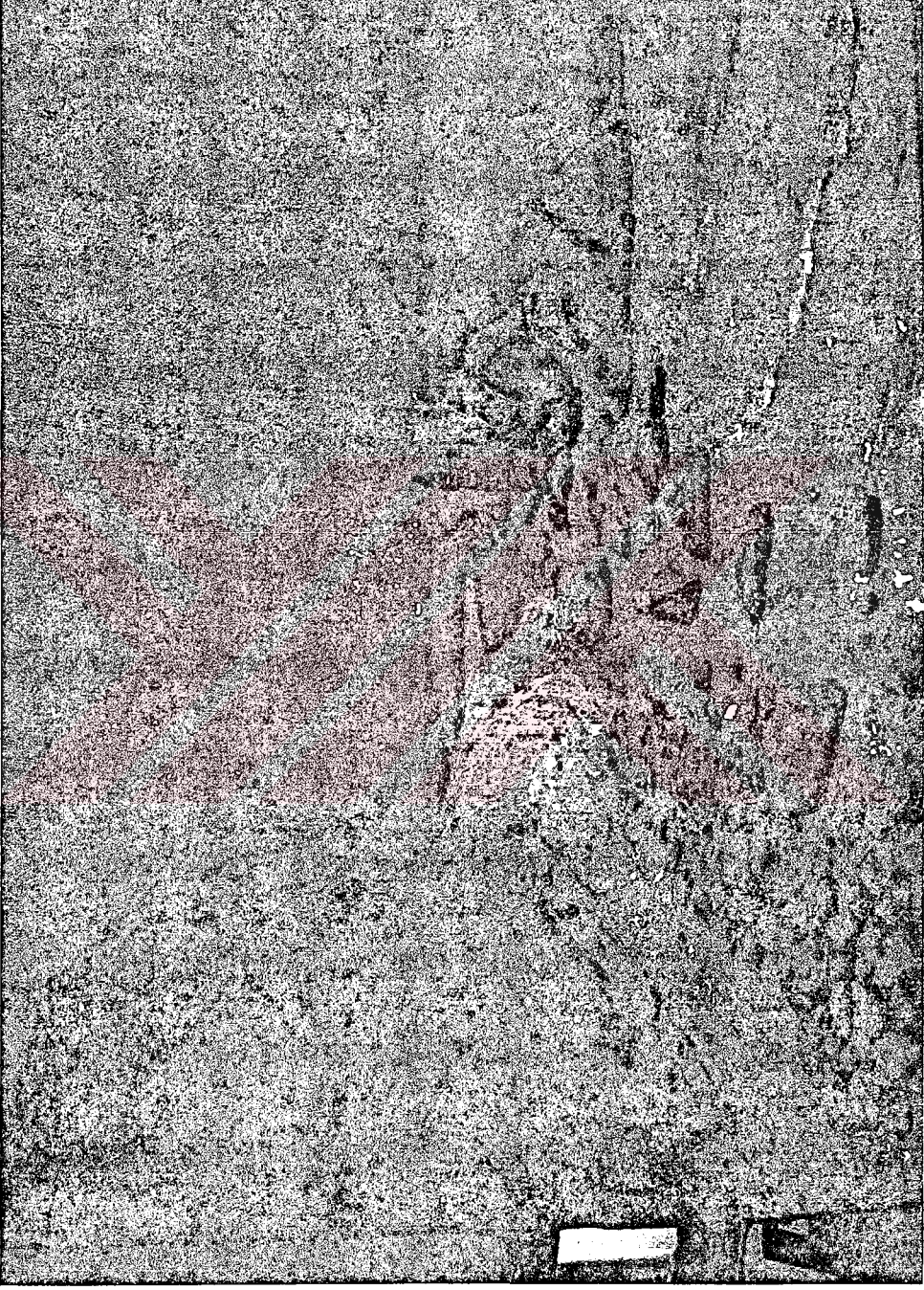
(Resim 20) Restorasyonu tamamlanmış resmin detayı



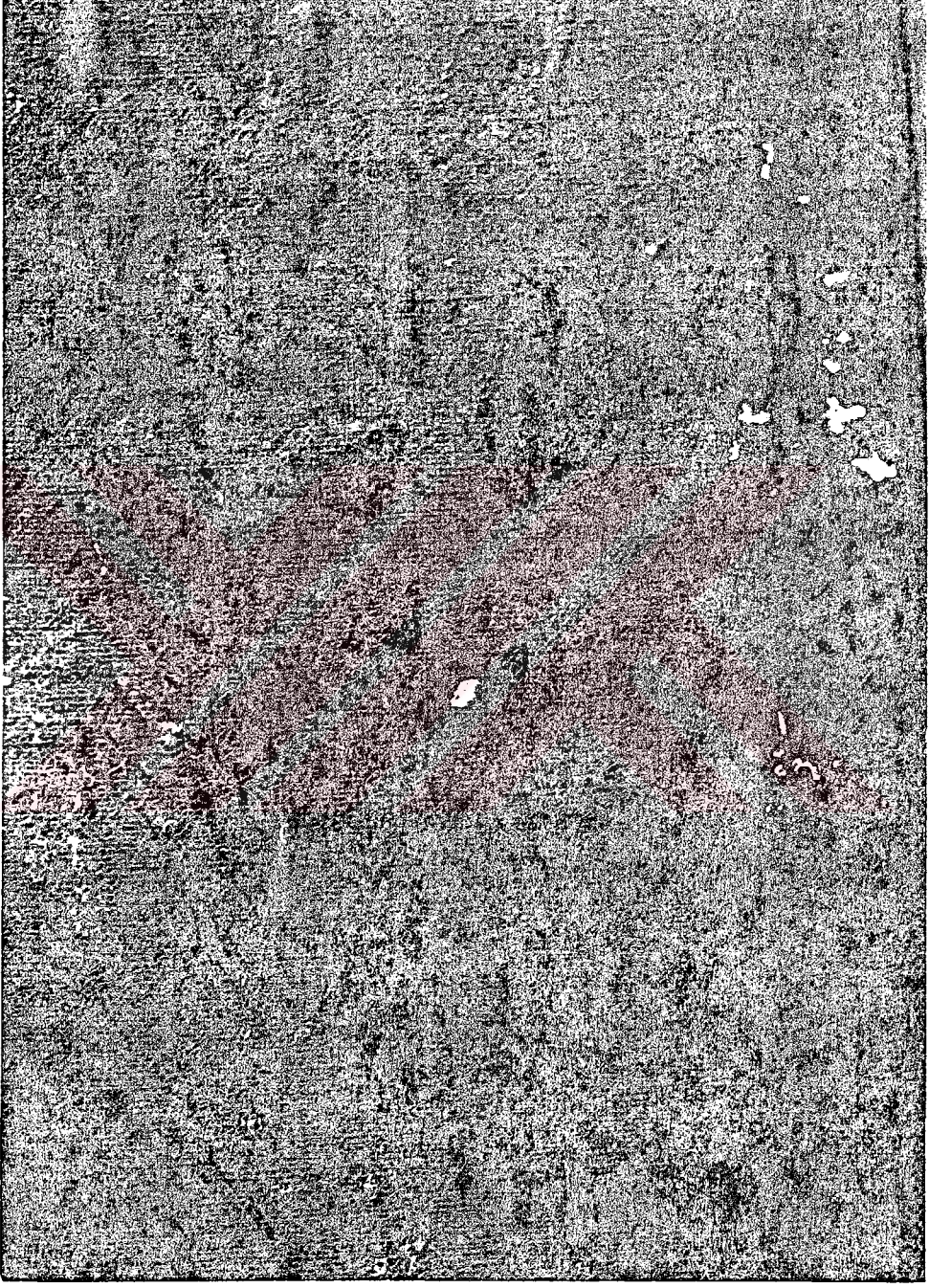
(Resim 21) Restorasyonu tamamlanmış resmin detayı.



(Resim 22) Restorasyonu tamamlanmış resim.



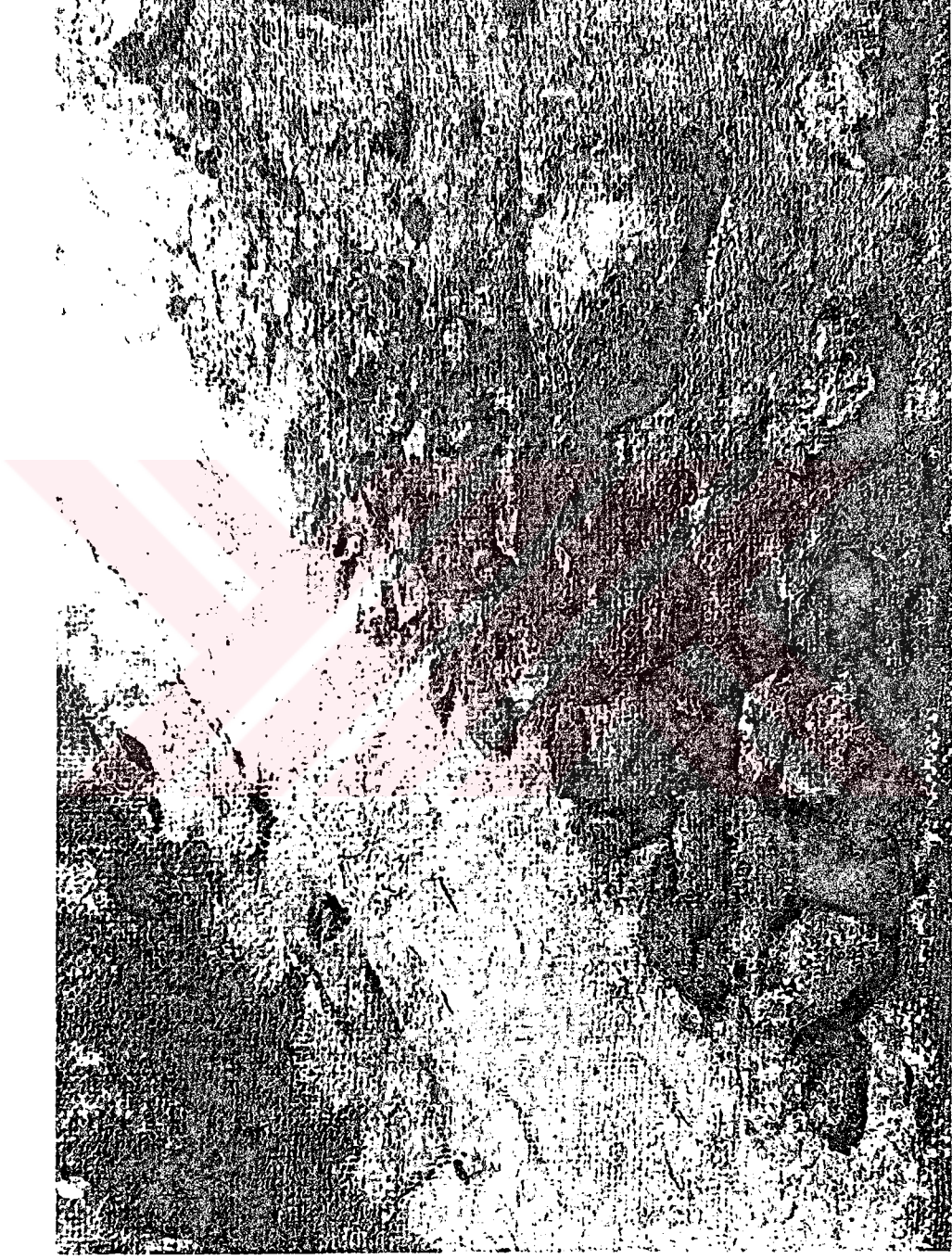
(Resim 23) Halil Paşa'nın zarar gören manzara resmi; restorasyonu ele alınmış ve alçılanarak restauro pittorico aşamasına hazır hale getirilmiş.



(Resim 24) Halil Paşa'nın restorasyonu ele alınmış manzara resminden detay.



(Resim 25) Restorasyonu tamamlanmış Halil Paşa'nın manzara resminden detay



(Resim 26) Restorasyonu tamamlanmış Halil Paşa'nın manzara resminden detay



(Resim 27) Restorasyonu tamamlanmış Halil Paşa'nın manzara resmi.



(Resim 28) Melek Celal Sofu'nun zarar gören portre çalışmasının alçılama aşamasından detay.



(Resim 29) Melek Celal Sofu'nun zarar gören portre çalışmasının açılama aşaması.



(Resim 30) Melek Celal Sofu'nun restorasyonu tamamlanmış portre çalışmasından delay.



(Resim 31) Melek Celal Sofu'nun restorasyonu tamamlanmış portre çalışması.