

T.C.
YENİ YÜZYIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANABİLİM DALI
RESİM RESTORASYONU VE TEKNOLOJİSİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATI ANLAYIŞI DOĞRULTUSUNDA
TÜRK RESMİ, RESTORASYON VE GEREKLİLİĞİ

Fatma DOĞAN
115130103

TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZEL

İSTANBUL
2013

T.C.
YENİ YÜZYIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANABİLİM DALI
RESİM RESTORASYONU VE TEKNOLOJİSİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATI ANLAYIŞI DOĞRULTUSUNDA
TÜRK RESMİ, RESTORASYON VE GEREKLİLİĞİ

Fatma DOĞAN
115130103

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: ..26..7..2013
Tezin Savunulduğu Tarih: ...24..9..2013.

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çoğunluğu~~ İle Kabul Edilmiştir.

Unvan ve Ad Soyad
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZEL

Jüri Üyeleri: Yrd. Doç. Dr. Aygün ÜLGEN

Yrd. Doç. Dr. Saim Engin AKDOĞAN

İmza



İSTANBUL

2013

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Batı anlayışı doğrultusundaki Türk Resminde; zaman içerisinde oluşan deformasyon, saklama koşulları, malzeme sorunları ve uygulanan yöntemlerine değinmek, kısaca ülkemizde uygulanan restorasyon çalışmalarına genel bir bakış sunmaktır. Bu bağlamda, kültürel gelişim açısından restorasyonun önemi vurgulanmıştır.

Ülkemizde müzecilik ve koleksiyonerlik bilincinin gelişmesiyle; resim konservasyon ve restorasyonunun gerekliliği ve uygulanan yöntemlerin geliştirilmesi nedeniyle böyle bir çalışmaya ihtiyaç duyulmuştur. Bu amaçla tezde, ülkemizde uygulanan restorasyon teknikleri, laboratuvar ve bilimsel yöntemlerin eksiklikleri gibi sorunlara da yer verilmiştir. Ülkemizdeki banka koleksiyonları ve özel koleksiyonlar üzerinde durulmuş ve bu koleksiyonların, koruma yöntemlerine de değinilmiştir.

ABSTRACT

The objective of this research is to give an overall view on painting restoration efforts in Turkey as well as painting deformations due to time and suboptimal storage, issues with the restoration material and methods used. In this context, the importance of restoration is emphasized for the development of the culture.

In Turkey, the conservation and restoration of art becomes more and more important as the awareness on museology and art collecting improves. This is the main reason for conducting the research, to show the current restoration efforts in Turkey. The research includes current restoration technics and issues such as lack of adequate labs and scientific methods. Additional analysis has been made on private and bank collections with their conservation effort.

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı, ülkemizde resim restorasyonunun gelişim basamakları, kültürel gelişim bağlamında restorasyona duyulan ihtiyacın, bilimsel çalışmalar ve yöntemlerle giderilebileceğine değinmektedir. Ülkemizde yağlıboya resim restorasyonunda uygulanan teknikler, bu alanda yetişen uzmanlar ve koruma amaçlı yöntemler hakkında bilgi vermeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, ülkemizde uygulanan bu tekniklerin, geçmişten günümüze gelişim sürecini, laboratuvar eksikliklerini ve bundan kaynaklanan sorunları ele almaktadır.

Ülkemizde restorasyon laboratuvarları ve bilimsel tanı sistemleri çoğalmadıkça, bununla ilgili kurumsallaşma olmadıkça, sahtecilik ve restorasyon problemleriyle karşılaşılması olasıdır.

Bu tez kültürel bağlamda, ülkemizde restorasyonun gelişim aşamaları ve koleksiyonların koruma ve saklama yöntemleri hakkında bilgi vermeyi, müzecilik anlayışının gelişimini ve bu anlamda yaşanan sorunlara değinmiştir. Ayrıca, ülkemizde resim restorasyonuna ilişkin yayınlar sınırlıdır. Yağlıboya resim restorasyonu hakkında teknik bilgi vermek ve ülkemizde uygulanan resim restorasyonu ve laboratuvarların kurulumuna yön verebilmek için bu anlamda yapılan bilimsel çalışmaların sorunları giderebileceğine vurgu yapılmaktadır.

Ülkemizde de kurulacak laboratuvarlar ve uzman yetiştirilmesi için açılacak lisans programları sayesinde; yağlıboya resim restorasyonunda, yaşanan sahtecilik olaylarının önüne geçileceği düşünülmektedir.

Tez konusu seçimimde beni yönlendiren, tezin hazırlanmasında bana yol gösteren, konservasyon ve restorasyon konusunda bilgi ve deneyimlerini paylaşan, restorasyon eğitimimiz için atölye kapılarını açan, bu konuda hiç bir fedakarlıktan kaçınmayan, danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Ahmet Özel'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sanat tarihinde engin bilgileriyle, bizi aydınlatan çok sevdiğim saydığım Sn. Prof. Dr. Ayla Ersoy'a teşekkürlerimi sunarım.

Eğitimim sırasında görüş ve önerilerini aldığım, resim dersini sevmemi sağlayan, her daim güler yüzüyle sorunlarımızı dinleyen Sn. Prof. Dr. Erol zden'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Sanat Estetiği dersiyle, gözlem yeteneğimize katkıda bulunan Sn. Prof. Dr. Ahmet zol'a teşekkürlerimi sunarım. Sanat Eleştirisini dersinde, Türkiye'de ve Dünya'daki sanat piyasası hakkında bilgi edinmemizi, bu konuda araştırma yapmamız konusunda yreklendiren Sn. Öğr. Gör. Nevin akmakoğlu'na en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca müzelerin araştırılması ve röportaj yapmamız konusunda bizi destekleyen Sn. Yrd. Doç. Dr. Adnan Tnel'e teşekkürü bir borç bilirim.

ğrenim süresince hoşgörü ve yardımlarını esirgemeyen, sosyal Bilimler Bölüm Başkanı Sn. Yrd. Doç. Dr. Ebru Tuncer Boon'a ve Sn. Prof. Dr. Meriç ztrkcan'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmam sırasında, röportaj teklifimi kabul edip, değerli zamanlarını ayıran Pera Müzesi Proje Kordinatr Sn. Barış Kıbrıs'a, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Sn. Yrd. Doç. Dr. Berna Kaya Okan'a bilgi ve deneyimlerini paylaştıkları için teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmalarım sırasında bilgi ve desteğini esirgemeyen Sn. Ayşe ztrk'e teşekkür ederim.

Tezimin hazırlanmasında verdikleri destek için Sn. Atakan Köse ve Sn. İbrahim Kocaalioğlu'na teşekkür ederim.

Tezimin oluşum sürecinde yardımlarını esirgemeyen, manevi destekleriyle beni motive eden aileme çok şey borçluyum. Eğitimin önemini vurgulayan ve aramızdan erken ayrılan, çok sevdiğim ablam Nazire Doğan'ı şükranla anarım.

Yüksek lisans yapmam konusunda, beni yreklendiren, destekleyen, bilgi ve deneyimlerinden faydalandığım Sn. Prof. Dr. Devrim Erbil'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİM LİSTESİ.....	I
1. Giriş.....	1
2. Batı Anlayışı Doğrultusunda Türk Resminin Gelişim Evreleri	5
2.1.Başlangıç Evresi.....	5
2.1.1. 15.Yüzyıldan 19. Yüzyıla Batılılaşma Hareketleri.....	6
2.2. 19. Yüzyıl Başında Gelişmeler.....	12
2.2.1. Tanzimat Sonrasında Resim Alanında Gelişmeler.....	18
2.3. Gelişim Evresi	19
2.3.1. Batı Anlayışı Doğrultusunda İlk Dönem Yağlıboya Ressamları.....	20
2.3.2. İstanbul'da Açılan İlk Sergiler	22
2.3.3. Sanayi-i Nefise Mektebinin Kuruluşu ve Önemi.....	26
2.3.4. 20. Yüzyılda Türk Resmi.....	28
2.3.4.1. 1914 Çallı Kuşığı.....	28
2.3.4.2. Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi.....	31
2.3.4.3. İnas Sanayii Nefise Okulu.....	33
2.3.5. Cumhuriyet Dönemi ve Sonrası Türk Sanatının Gelişimi.....	34
2.3.6. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	35
2.3.7. Çağdaş Akımlar ve Eğilimler.....	40
2.3.7.1. D Grubu.....	40
2.3.7.2. Yeniler Grubu.....	43
2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatı.....	46
2.4.1. Soyut Eğilime Yöneliş.....	46
2.4.2. Figüratif Eğilimler.....	55
2.4.3. Yeni Dışavurumculuk.....	59

2.4.4. Çağdaş Türk Resmi.....	60
3. Sanat Eserlerinin Sergilenmesi, Korunması ve Restorasyonu.....	67
3.1.Müzecilik.....	69
3.2. Konservasyon ve Restorasyon	70
3.3. Yağlıboya Tablonun Yüzeyinde Konservasyon ve Restorasyon Uygulamaları.....	73
3.3.1. Taşıyıcı Zeminde Temizleme ve Sağlama Uygulamaları.....	76
3.3.2. Yama.....	77
3.3.3.Astarlama (Rantualaj).....	77
3.3.3.1. Geleneksel Astarlama Yöntemleri.....	78
3.3.3.2. Modern Astarlama Yöntemleri.....	78
3.3.3.2.1. Sıcak Mühürlü Yapıştırıcılarla Astarlama.....	79
3.3.3.3. Yeniden Astarlama.....	80
3.3.3.4. Tutkal Macunu ile Astarlama.....	80
3.3.3.5. Sıcak Vakumlu ve Düşük Basıncılı Masada Astarlama.....	81
3.3.3.6. Marulaj.....	81
3.4. Yüzey Temizliği.....	82
3.4.1.Yüzey Kirinin Giderilmesi.....	82
3.4.2. Verniğin Giderilmesi.....	83
3.4.3. Yenileme.....	84
3.4.4. Rötüşlerin ve Aşırı Boyaların Giderilmesi.....	84
3.5. Dolgu ve Rötüşleme.....	85
3.5.1. Dolgu Macunu.....	85
3.5.2. Rötüş.....	86
3.6.Vernikleme.....	87
3.6.1. Verniğin Zamanla Özelliğini Kaybetmesi.....	88
3.6.2. Vernik Solventleri.....	89
3.6.2.1. Dammar Vernik.....	89

3.6.2.2. Sentetik Reçine Vernikler.....	90
3.6.2.3. Koruma Vernikleri.....	90
3.6.3. Yağlıboya Çalışmalarda Vernik Uygulanması.....	91
3.7. Resmin Alt Yapı Elemanları.....	92
3.7.1. Bitkisel Lifli Zeminler.....	92
3.7.2. Hayvansal Kökenli Zeminler.....	93
3.7.3. Esnek Destekler.....	94
3.7.3.1. Polyester Kumaşlar.....	94
3.7.4. Astar Boyası.....	94
3.7.5. Yağlıboya.....	95
3.7.6. Şase.....	97
3.7.7. Çerçeveleme.....	98
3.8. Depolama ve Sergileme Ortamı.....	99
3.8.1. Sıcaklık ve Bağıl Nemin Resimlere Etkisi.....	99
3.8.2. Işık.....	100
3.8.3. Hava Kirliliği.....	101
3.8.4. Mikro- Organizmalar İle Mücadele.....	102
3.8.5. Depolama, Paketleme ve Sergileme.....	102
3.9. Belgeleme ve Teşhis.....	104
4. Ülkemizde Müzecilik Anlayışını Gelişimi.....	105
4.1. Cumhuriyet Dönemi Müzecilik Anlayışı	106
4.1.1. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	116
4.1.2. Ankara Resim ve Heykel Müzesi.....	121
4.1.3. İzmir Resim ve Heykel Müzesi.....	123
4.2. Özel Kurum Müzeleri.....	124
4.2.1. İstanbul Modern Müzesi.....	124
4.2.2. Sakıp Sabancı Müzesi.....	126
4.2.3. Proje 4 L- Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi.....	128

4.2.4. Pera Müzesi.....	129
5. Koleksiyon ve Koleksiyonerlik Bilincinin Gelişimi.....	132
5.1. Türkiye’de Resim Koleksiyonerliğinin Gelişimi ve Önemli Koleksiyonlar.....	133
5.2. Banka ve Kurum Koleksiyonları.....	139
5.3. Özel Koleksiyonlar	141
6. Türkiye’de Restorasyonun Tarihçesi ve Gelişim Evreleri.....	144
6.1. Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Laboratuvarı.....	147
6.2. Türkiye’de Restorasyon Eğitiminde Sorunlar ve Çözüm Önerileri.....	147
6.3. Ülkemizde Yağlıboya Resim Restorasyonu Yapan Uzmanlar ve Restorasyonda Etik Anlayış.....	151
6.3.1. Uzmanlar.....	151
6.3.1.1. İhsan Şurdum.....	152
6.3.1.2. Fethi Kayaalp.....	152
6.3.1.3. Ahmet Özel.....	153
6.4. Restorasyonda Etik Anlayış.....	153
7. Sanat Eserlerinin Tespitinde Uygulanan Bilimsel Yöntemler ve Ülkemizde Yağlıboya Resminde Yaşanan Sorunlar.....	156
7.1. Bilimsel Yöntemlerler Özgün Eserin Tespiti.....	157
7.1.1. Meryem Ana Tablosu.....	157
7.1.2. Rembrandt’ın Genç Adam Portresi.....	158
7.1.3. Terahertz Dalgası İle İmzanın Tespiti.....	159
7.2. Sanatta Sahtecilik.....	162
7.3. Ülkemizde Yağlıboya Resminde Yaşanan Sorunlar.....	163
7.3.1. Ülkemizde Sanat Ekspertizliği.....	164
7.3.2. Türk Resim Piyasasında Sahtecilik.....	167
SONUÇ	172
KAYNAKÇA	178
İNTERNET.....	185

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet Portresi, National Gallery.....	5
Resim 2: Nakkaş Sinan Bey, Fatih'in Gül Koklayan Portresi, Topkapı Sarayı.....	6
Resim 3: Matrakçı Nasuh, İstanbul ve Galata Betimlemesi, Topkapı Saray Kitaplığı.....	8
Resim 4: Nakkaş Osman, Mohaç Savaşı, Topkapı Saray Kitaplığı.....	9
Resim 5: Levni, Acem Çengi, Topkapı Saray Kitaplığı.....	10
Resim 6: Kapıdağlı Konstantin, III. Selim Portresi, Topkapı Sarayı Müzesi.....	12
Resim 7: Ingres, Türk Hamamı, Louvre Müzesi Koleksiyonu.....	15
Resim 8: Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız, Pera Müzesi Koleksiyonu.....	17
Resim 9: Şeker Ahmet Paşa, Orman, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	19
Resim 10: Salih Molla Aşki, Yıldız Saray Bahçesine Bakış, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	21
Resim 11: Süleyman Seyyid, İhtiyar Adam, Özel Koleksiyon.....	22
Resim 12: Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar'dan, Özel Koleksiyon.....	24
Resim 13: Hoca Ali Rıza, Üsküdar Kıyısı, Özel Koleksiyon.....	24
Resim 14: Şevket Dağ, Göksu Çeşmesi ve Namazgah Taşı, Özel Koleksiyon.	25
Resim 15: Diyarbakırlı Tahsin, Savaş Gemisi, Özel Koleksiyon.....	26
Resim 16: İbrahim Çallı, Oturan Kadın, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	28
Resim 17: Sami Yetik, Peyzaj, Özel Koleksiyon.....	29
Resim 18: Nazmi Ziya, Limanda Sandallar, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	30
Resim 19: Hüseyin Avni Lifij, Alegori Savaşı, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	31
Resim 20: Hikmet Onat, Sipherde Mektup Okuyan Askerler, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	32
Resim 21: Mihri Müşfik, Genç Kadın Portresi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	33
Resim 22: Mahmut Cuda, Sara, Özel Koleksiyon.....	36
Resim 23: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	37
Resim 24: Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	38
Resim 25: Cevat Dereli, Sandalda Balık Ekme, Özel Koleksiyon.....	38

Resim 26: Hale Asaf, Oto Portre, Özel Koleksiyon.	38
Resim 27: Nurullah Berk, Destici, Özel Koleksiyon.....	40
Resim 28: Cemal Tollu, Ana ve Çocuk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	41
Resim 29: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Han Kahvesi, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.....	42
Resim 30: Nuri İyem, Portre, Özel Koleksiyon.....	44
Resim 31: Ferruh Başağa, İsimsiz, Özel Koleksiyon.....	45
Resim 32: Nejad Devrim, Pembe Ev, Özel Koleksiyon.....	46
Resim 33: Adnan Çoker, Gizem II, Özel Koleksiyon.....	48
Resim 34: Aliye Berger, İş ve İstihsal, Banka Koleksiyonu.....	49
Resim 35: Fahrünisa Zeid, Cehennem, İstanbul Modern Müzesi Koleksiyonu.....	50
Resim 36: Ferruh Başağa, Mavi Soyutlama, İstanbul Modern Müzesi Koleksiyonu.....	51
Resim 37: Mübin Orhon, İsimsiz, Banka Koleksiyonu.....	51
Resim 38: Devrim Erbil, Mavinin Gizemi, Özel Koleksiyon.....	52
Resim 39: Devrim Erbil, İstanbul, Özel Koleksiyon.....	53
Resim 40: Mehmet Güleriyüz, Çadır Tiyatrosu, Banka Koleksiyonu.....	54
Resim 41: Alaattin Aksoy, Müselles, Banka Koleksiyonu.....	55
Resim 42: Utku Varlık, Üçüncü Göz, Banka Koleksiyonu.....	56
Resim 43: Nur Koçak, Fetiş Nesnelere.....	56
Resim 44: Neşe Erdok, Gece Vapuru.....	57
Resim 45: Aydın Ayan, Patron.....	58
Resim 46: Altan Gürman, Dikenli Tel, Özel Koleksiyon.....	61
Resim 47: Burhan Doğançay, İsimsiz, Banka Koleksiyonu.....	61
Resim 48: Erol Akyavaş, Son Seslere Ağıt, Banka Koleksiyonu.....	62
Resim 49: Bilimsel Laboratuvar koşullarında konservasyon.....	70
Resim 50: Resimlerin restorasyonunda uygulanan modern yöntemler.....	71

Resim 51: Resmin restorasyon önce belgelenmesi.....	72
Resim 52: Bilimsel yöntemlerle restorasyon uygulanması.....	73
Resim 53: Tuval yüzeyinin japon kağıdı ile kaplanması.....	74
Resim 54: Isı masasına resimlerin yerleştirilmesi.....	75
Resim 55: Tuval bezinde darbeye sonucu yırtılması.....	77
Resim 56: Sıcak masada resimlerin astarlanması.....	79
Resim 57: Yüzey kirinin pamuk yardımıyla temizlenmesi.....	82
Resim 58: Yüzeyde verniğin temizlenmesi.....	83
Resim 59: Resim yüzeyinde dolgu uygulanması.....	86
Resim 60: Resim yüzeyinde rötuş işleminin uygulanması.....	87
Resim 61: Verniğin zamanla kararması.....	88
Resim 62: Vernik uygulaması.....	91
Resim 63: Jan Van Eyck, yağlıboya resim tekniğinin kilit ismi.....	96
Resim 64: Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, Hollanda.....	97
Resim 65: Howard Hodgkin'e ait bir çalışma.....	99
Resim 66: MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	116
Resim 67: MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, iç mekan.....	117
Resim 68: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, dış mekan.....	122
Resim 69: Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Arif Kaptan Sergi Salonu.....	123
Resim 70: İzmir Resim ve Heykel Müzesi.....	124
Resim 71: İstanbul Modern Müzesi.....	125
Resim 72: İstanbul Modern Müzesi, Sergi alanı.	125
Resim 73:Sakıp Sabancı Müzesi.....	126
Resim 74: Sakıp Sabancı Müzesi, Sergi alanı.....	127
Resim 75: Proje 4 L- Elgiz Müzesi.....	128
Resim 76: Pera Müzesi, Dış Mekan.....	129
Resim 77: Pera Müzesi, Güncel sergi salonu.....	130
Resim 78: Medici Galerisi, Oto Portreler, Uffizi.....	132
Resim 79: Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Laboratuvarı.....	147

Resim 80: Taddeo di Bartolo, Meryem Ana Tablosu, Musée du Petit Palais, Avignon.....	157
Resim 81: Rembrandt, Genç Adam Portresi, Louvre Müzesi Koleksiyonu.....	159
Resim 82: Goya, Vestaya Kurban Vermek, Tuval üzerine yağlıboya.	160
Resim 83: Goya imza detay.....	161

1. Giriş

Güncel resim sanatının oluşumu, insanlık tarihinin belirli evresinden sonra, Rönesans'tan itibaren gelişim göstermiştir. İnsanlık tarihinin gelişimi bakımından, güncel hayat, yaşam tarzı ve politikaya etkileri olan bir süreç olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan, beş yüz yıllık yağlıboya tuval resminin batı sanatı başta olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde yankılar uyandırdığı, sanat hayatını çözümlenmede bir örnek teşkil ettiği, pek çok kültürün bu gelişim sürecine katıldığı söylenebilir.

Türklerin İslamiyet öncesi dönemlerde de sanatla uğraştıkları bilinmektedir. Orta Asya'da yapılan kazılar esnasında Türk sanatına dair; kaplan, geyik ve ayı avını betimleyen işlenmiş eserler bulunmuştur. Ayrıca Göktürk dönemine ait, çeşitli hayvan kabartmaları ve insan figürlerinden oluşan heykeller, Türkler'in sanata olan ilgilerini göstermektedir.

Uygurlarda da zengin sanat örneklerine rastlamak mümkündür. Bu dönemde, Turfan şehri Türk uygarlığının en önemli merkezidir. Burada yapılan kazı çalışmalarında; işlenmiş heykel, süslü duvarlar ve mutfak eşyaları üzerine yapılmış resimler bulunmuştur.

İslamiyetin kabul edilmesi, Türk sanatının gelişimine engel teşkil etmemiştir. Ancak Türk sanatın gelişmesinde, bazı yanlış yorumlardan resim ve heykel sanatına karşı çekingenlik olmuştur. Bu bağlamda, islam inancının resim, heykel ve süsleme sanatını yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

Her ne kadar resim, heykel ve müzik sanatı, tutucu çevrelerce kısıtlanmaya çalışılsa da, hükümdarlar başarılarını sanattan yararlanarak sergilemeyi tercih etmişlerdir. Bu bağlamda Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan sanatçı Bellini'ye portresini yaptırması, sanata verdiği önemi göstermektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılı anlamda resime yönelmesi 1870'lerden sonra ağırlık kazanmıştır.¹ 15. yüzyıldan 17. yüzyılın sonlarına kadar Türk resminde batılı resim anlayışı hakim değildir, minyatür çalışmalarında kullanılan tekniğin batı resmiyle mesafesi dünyayı farklı bakış açılarıyla yorumladıklarını göstermektedir. 18. yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında, minyatür sanatının yerini, Batı anlayışında

¹ İbrahim Agah Çubukçu, **Türk- İslam Kültürü Üzerine Araştırmalar ve Görüşler**, Ankara

yağlıboya resmine bırakmaktadır.

Ülkemiz sanatçılarının 19. yüzyıldan itibaren batılı anlayış doğrultusunda yaptıkları çalışmalar, bu değişime ayak uydurulduğunun kanıtıdır. Sanatçıların bu gelişim süreçlerinde, kültürel etkileşimler içinde bazen taklit ederek, bazen yorumlayarak, akımlara dahil olarak eserler verdiği görülmektedir.

Bu dönemde Türk resim sanatında, yeni bir düzen ve arayış hakim olmaya başlamıştır. Batılı anlayış doğrultusunda yapılan resimlerin, hemen hemen iki yüz yıllık serüveninde, zaman zaman yağlıboya resminin sorunlarıyla da karşı karşıya kalınmıştır. Bu sorunlar, Türk yağlıboya resim sanatının geleceği ile ilgili önlemlerin alınması açısından önemlidir. Bu durum, Türk resim sanatının korunması ve sürekliliği adına, restorasyon konusunu gündeme getirir. Tüval resmi gelecekte yapılsın ya da yapılsın, restorasyona ihtiyaç duyulacağı bir gerçektir.

Sosyo-kültürel olarak da Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte yaşanan sancılı süreç, bu dönemde yapılan eserlerin önemini arttırmaktadır. Bu süreç içerisinde, Türk resim sanatını temsilen birçok sanatçı yetişmiş ve belli akımların temsilcileri olarak resim tarihinde yerlerini almışlardır. Bu sanatçıların yapıtlarının korunması ve gelecek nesillere sağlıklı bir halde aktarılabilmesi kültür birikimimizin korunması açısından son derece önemlidir.

Giriş bölümünden sonra ikinci bölümde 17. yüzyılda Osmanlı'nın bazı reformlar gerçekleştirmiştir. 18. yüzyıldan itibaren Batılılaşma hareketleri doğrultusunda, günümüze kadar olan süreçte resim sanatında yaşanan gelişmeler incelenmiştir. 18. yüzyılda III. Ahmet döneminde 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya gönderilmesi, bunun üzerine hazırladığı raporda (Seferatname), Batı ile olan ilişkilerin güçlendirilmesi sonucuna varılmıştır. Bu gelişmeler, Avrupa ile daha yakın ilişkiler kurulması ve Avrupa'lı ressamın İstanbul'a gelerek Doğudan edindikleri izlenimleri tuvallerine taşımalarıdır. 1721'de Matbaa'nın kullanılmaya başlaması ile, kitap resmine (minyatür) olan ilgi azalmıştır. 1793 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da resim derslerinin müfredata konulmasının ardından, çizim ve perspektif dersleri için Batı'ya asker ressamı gönderilmiştir. 1863'te tahta geçen Sultan Abdülaziz'in Avrupa'ya yaptığı seyahatler sonunda, Osman Hamdi Bey'in desteğiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, resim sanatının gelişimi açısından önemlidir. I. Dünya savaşının patlak vermesiyle, Avrupa'da sanat eğitimi alan öğrenciler, yurda geri dönmüşlerdir.

1914 Çallı Kuşığı Paris'te eğitimlerinin ardından, İ zlenimci Sanat anlayışında resimler yapmışlardır. 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in kurulmasının ardından sanatçılar bir araya gelerek sergiler açmışlardır. 1950'li yıllara kadar grup oluşumları; Müstakil Ressamlar Birliğı, D grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu v.s devam etmiştir. 1950'den sonra galerilerin açılmasıyla, sanatçılar bireysel sergi açmaya başlamıştır. 1950'lerde soyut resmin ağırlık kazanmasıyla sanatçılar bu yönde çalışmalar yapmışlardır. 1970'lerde sanatçılar figüratif resme ağırlık vermişlerdir. 1980 sonrasında teknolojinin gelişmesiyle sanat, görünür hale gelmeye başlamıştır. Avrupa'da ortaya çıkan Pop Art, Body Art, Kavramsal Sanat, Yeni Dışavurumculuk gibi akımlar Türkiye'de eş zamanlı olarak görülmeye başlanmıştır. 1990'lı yıllar da bienaller, galeriler ve sergiler de, sanat piyasasının patlama yaşadığı yıllardır. 2000'lerde gelişen teknoloji ile bilgi transferi hız kazanmasıyla tuval resmi yerini; video art, enstalasyon, performans gibi kavramsal sanatlara bırakmıştır.

Üçüncü bölümde; Avrupa'da 18. yüzyılda koleksiyonculuğun gelişimi ve yağlıboya tablolarının konservasyonunda yaşanan problemlerden, restorasyon önem kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda konservasyon ve restorasyonun gerekliliğı, yağlıboya eserlerin korunması ve restorasyonunda uygulanan tekniklerden bahsedilmiştir.

Dördüncü kısımda, ülkemizde müzecilik anlayışının gelişimine yer verilmiştir. Türkiye'de cumhuriyet'in ilk kurulduğu yıllarda, müzecilik hareketleri devlet politikası olarak benimsenmiştir. Atatürk'ün ölümüyle müzeciliğe verilen önem zamanla eski gücünü yitirmiştir. 1945'lerde Halkevlerinin kurulmasıyla Tarih ve Müze Kolu ile Anadolu'nun tarihsel ve kültürel zenginliklerinin korunmasında faaliyet göstermiş fakat toplanan koleksiyonlarla müze kurulamamıştır. 1950'li yıllarda UNESCO ve ICOM'a üye olunmasının ardından, kültür faaliyetlerinde, Batı dünyasıyla belirleyici bir etkileşime girilmiştir.

Müzelerde, 1960'lı yılların sonuna kadar koleksiyon ve içerik olarak genellikle arkeoloji, etnografya ve sanat tarihi müzelerinin kurulduğu görülmektedir.

1990'lı yıllara kadar Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin etkinlikleri devam etmiş, ancak devletin müzelere yeterince fon ayırmaması, etkinlikleri sekteye uğratmıştır. Bu dönemde galeri ve bienallerin devreye girmesiyle

etkinliğini kaybetmiştir. Bu kapsamda, Devlet Resim ve Heykel Müzeleri ile özel müzelerin kuruluşuna yer verilmiştir.

Beşinci bölümde, koleksiyon ve koleksiyonerliğin Türkiye’deki gelişimi incelenmiştir. 1950’li yıllarda galerilerin açılması sınırlı sayıda koleksiyoner tarafından takip edilse de 1970’li yıllarda galerilerin açılması ve 80’li yıllarda serbest piyasa ekonomisiyle koleksiyonerlerin sayıca arttığı bir dönem olmuştur.

Altıncı bölümde, Türkiye’deki restorasyonun tarihçesi ve gelişim evreleri, 1961’den bu yana konservasyon ve restorasyon ile ilgili faaliyetlerinden ve okullardan bahsedilmiştir. Konservasyon ve restorasyon konusunda ülkemizde yetişen “ara elemanların” mezun olduktan sonra istihdam sorunu olması ve bu durumun çözümlenmesi için öneriler getirilmiştir.

Yedinci bölümde, sanat eserlerinin tespitinde, bilimsel yöntemler ve ülkemizde yağlıboya resminde yaşanan sorunlara değinilmiştir. Bilimsel yöntemler, Avrupa’da 18. yüzyılda X-ray ışınlarının bulunması ve bunun sanat eserlerinin özgünlüğünün tespitinde kullanılmaya başlamasıdır. Ayrıca Therahertz dalgası ile resimdeki imzanın tespitinin sağlanması, özgün eserlere karar verilirken önemli rol oynamaktadır.

2. Batı Anlayışı Doğrultusunda Türk Resminin Gelişim Evreleri

2.1. Başlangıç Evresi

Türk Resim Sanatının batılı anlayıştaki gelişiminden söz edebilmek için Fatih Sultan Mehmet dönemini bir başlangıç olarak almak gerekmektedir. Bu dönem, Batı anlamında resmin temelleri atılmış sayılır. Fatih Dönemi, İtalyan Rönesans hareketinin en verimli dönemine rastlasa da, Türk resim sanatı bakımından yeni ve özgün bir dönemin de başlangıcıdır.

Fatih Sultan Mehmet 1453'te İstanbul'un fethinden sonra, 1474- 1479 arası İşkodra ablukası yüzünden Venedik Cumhuriyeti ile harp halinde olmuştur. Batı resminin etkilerinin Osmanlı sanatına ulaşması ise ancak İtalyanlarla imzalanan barış antlaşması sonrası kurulan dost ilişkilerle söz konusu olmuştur.²



Resim 1: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet Portresi, National Gallery.

Venedik anlaşması ile İtalyanlarla daha iyi ilişkiler kurulması Türk resim sanatına yeni ufuklar açma bakımından önemlidir. Bu dönem, Çağın kültür ve sanat gelişmelerini yakından izleyen Fatih Sultan Mehmet'in çağrısı üzerine 1479 yılın da İstanbul'a gelen İtalyan ressam Gentile Bellini, sarayda kaldığı 15 ay

² Nurullah Berk, "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 2 - 3, Yıl: 1953, s.147.

boyunca portreler ve İstanbul manzaraları yapmıştır. Fatih'in, Venedikli sanatçı Bellini'yi çağırması Türk resim sanatında yeni ufuklar açma isteği olarak değerlendirilse de Türk resminde gözle görünür bir değişiklik söz konusu olmamıştır. Batı resminin sarayın dışına taşarak halk arasında yaygınlaşması ise, bazı Osmanlı padişahlarının konuya yakın olmayışı yüzünden gecikmiştir, daha somut girişimler 18. yüzyılın sonlarına doğru görülür.



Resim 2: Nakkaş Sinan Bey, Fatih'in Gül Koklayan Portresi, Topkapı Sarayı Kitaplığı.

16. yüzyılda Osmanlıda Minyatür sanatı doruk noktasındadır. Aynı dönemde Nakkaş Sinan Bey'in Venedik'e giderek, oradan minyatür sanatına yansıyan bazı etkilere aracılık ettiği söylenebilir. Sanatçı, Fatih'in gül koklayan portresinde, minyatür sanatında yabancı sayılabilecek, gölgelendirme ve modle çabasına girdiği görülür.³

2.1.1. 15. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Batılılaşma Hareketleri

Batı sanatının Osmanlıdaki izlerine ilk kez 15. yüzyılın ikinci yarısında Fatih'in İstanbul'u fethinden sonra rastlandığı görülmüştür. Bu dönemde Venedik kökenli sanatçıların aynı zamanda Memlük Sultanlarıyla da iletişim kurdukları

³ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.27-36.

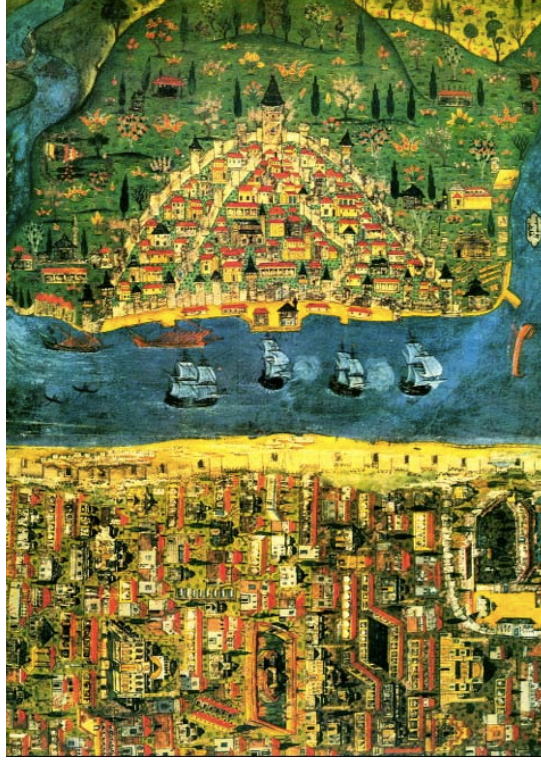
bilinmektedir. Ayrıca, Türk minyatür sanatında İran etkilerinin güçlü olduğu görülür.

Geleneksel Osmanlı minyatür sanatında, soyut şema ve klişelerden oluşan kompozisyonlar ağırlık kazanmıştır. Osmanlı minyatür sanatını, İran minyatür sanatından ayıran en büyük farklılık işlenen konulardır. İran sanatında menkibeler, efsaneler ve hayali konular resmedilmiştir. Osmanlı minyatürlerinde Padişah'ın hayatından sahneler; Sürname, Şehname, Hünername görür. Bunlar; el yazmalı minyatürlerle donatılmış kitaplardır. Şehnamelerde, şehzadelerin sünnet düğün törenleri, Hünernamele padişahların evlenme törenleri, kutlamalar ve törenler yer alır, surnamelerde ise, padişahların sefer yolları, savaşları ve başarıları ele alınır. Bütün bunların ortak yanı, gerçekçi oluşlarıdır. Bu yönüyle de minyatürler, İran ve Arap minyatürlerinden kesinlikle ayrılan bir özelliğe sahiptirler. Ayrıca bu gerçek yaşamın anlatımında, Uygur sanatına kadar uzanan ve Selçuk sanatında da örneklerine rastlanan, mavi ve kırmızı renklerin de kullanılmış olması ortak bir özelliktir.

Minyatür Resmi (Nakış-resim), metinleri açıklamak ve kitap yapraklarını süslemek amacıyla uygulanmıştır. Bu kitap resimlerin özelliği, batı sanatından farklı bir kompozisyon düzenine sahip olmalarıdır. Aynı döneme rastlayan batı resminde görülen, perspektif anlayışı, resim yüzeyine eklenen sanal üçüncü boyutu belirginleştirme amacı güder. Çizgi ve renk perspektifi, resim yüzeyinde derinlik yaratmayı amaçlar. Figürler ve nesnelere yüzeyden uzaklaştıkça küçümler, renkler hava perspektifinin etkisiyle solgunlaşırlar. Oysa, minyatür bir bakıma yığma perspektif denilen bir bakış açısıyla iki boyutlu bir yüzeyde üst üste sıralanırlar. Padişah resim içinde daha büyük yapılarak önemi vurgulanır, diğer figürler hiyerarşik sisteme göre dizilirler. Bu farklı bir bakış açısı ve ayrıcalıklıdır.

Geleneksel Minyatür Sanatının gelişimi Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde (1421-1481) başlayarak, XVIII. yüzyıl sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. Özetle minyatür resimleri; batılı anlamda bir perspektiften uzak, ışık-gölge etkisi vermeyen, renkler ve iki boyutlu bir yüzeyin sınırları içinde kalan bir resim anlayışıdır.⁴

⁴ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yay., 1998, s.11.



Resim 3: Matrakçı Nasuh, İstanbul ve Galata Betimlemesi, Topkapı Saray Kitaplığı.

16. yüzyıla gelindiğinde, dönemin minyatür sanatçılarında bazı üslup farklılaşmaları söz konusu olmuştur. Bu dönemde Matrakçı Nasuh'un yaptığı çalışmalar, klasik anlamda yapılan minyatür resimlerinden farklılık gösterir. Matrakçı Nasuh minyatürlerinde, insan figürüne yer vermeyerek şematize ve haritacılık üslubunu kullanmıştır. Aynı dönemin minyatür sanatçılarından Nigari, bu dönemde Kanuni ve Barbaros Hayrettin'in portresini yapmıştır. Bu portrelerde figürlerin gerçekçi görüntülerine bağlı kalarak, gerçeğe yakın renkler kullanmaya çalışmıştır.⁵

III. Murat Dönemi'nde nakkaşların sayıca arttığı bilinmektedir. Bu dönemde Nakkaş Osman'ın minyatürleri incelendiğinde, III. Murat Dönemi'nin sosyal ve ekonomik yaşantısı görülmektedir.

⁵ Ersoy, A.e., s.11.



Resim 4: Nakkaş Osman, Mohaç Savaşı, Topkapı Saray Kitaplığı.

Nakkaş Osman'ın kompozisyonlarında, çocuksu bir anlatım olsa da, figürlerde görülen hareketli anlatımın, mimariye paralel olarak canlandığı anlaşılmaktadır. 16. yüzyıl minyatür sanatçılarından Lütfü Abdullah, Siyer-i Nebi adlı el yazmasını resimlemiştir. Lütfü Abdullah'ın minyatürleri, Nakkaş Osman'ın minyatürleri gibi büyük kompozisyonlardan oluşmamasına karşın, doğa gözlemi ve figürlerinde akılcı gözlemin varlığıyla birlikte renkçi bir anlayış hakimdir.⁶

18. yüzyıla gelindiğinde Levni'nin minyatürlerinde, Batı resminin etkilerinden söz edilebilir. Bu dönemde Levni diğer Nakkaşlardan farklı olarak, minyatür resimlerine imza atmıştır. III. Ahmet döneminin sünnet düğünlerini ve eğlencelerini anlattığı minyatürleri, hareketli ve canlı renklerle ifade edilmiştir. Levni'nin daha gerçekçi bir üslup kullanması, onu çağdaşlarından ayırmaktadır. 18. yüzyılda Batı sanatının etkisinde kalan Osmanlı minyatür sanatında, teknik bakımdan malzeme değişiklikleri görülür. Geleneksel minyatür resminde kullanılan malzemelerin yerini, guaj boya, suluboya ve tempera almıştır.⁷

⁶ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012, s.666.

⁷ Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Ankara, Hacettepe Yayınları, 1977, s.10-11



Resim 5: Levni, Acem Çengi, Topkapı Saray Kitaplığı.

Bu dönemde nakkaşların yeni arayışlara girdiği görülür. Bu arayış, iki boyutlu anlatımın egemenliğinden çıkarak üçüncü boyutun aranması şeklindedir. Böylece kompozisyonlarda, doğa kesitleri ve ufka adoğru açılan manzara resimlerinde, mekan denemeleri ağırlık kazanmıştır. 18. yüzyılda Batı ile ilişkilerin ağırlık kazanması sonucu, sanat alanında da bazı değişiklikler söz konusudur. Bu anlamda Batı'ya yöneliş, Avrupa'da meydana gelen Sanayi Devrimi gibi birçok alanda yaşanan gelişmeler, bu yönelişi zorunlu hale getirmiştir.

Bu yüzyıl, savaşlarla yıpranmış imparatorluğun, siyasal özelliğini koruyamadığı bir dönemdir. Bu süreçte, Osmanlı'nın Avrupa ülkeleri ile eşit ilişkilere ve işbirliğine girme istemi göze çarpar. Fransa ile karşılıklı ilişkiler politik ve askeri nedenlere dayansa da, kültürel bir amaç da taşımaktadır. Bu dönemde Avrupa'ya gönderilen elçilerin, Sefaretname adı altında rapor yazdıkları bilinmektedir. Sefaretnamelerde, Avrupa ülkesine gönderilen elçiler, burada gördüklerini not etmişler ve bu notları saray çevresinde paylaşmışlardır. 28 Mehmet Çelebi Fransa gezisi esnasında, 18. yüzyıl Fransa'sında sanatsal ve kültürel farklılıklarla karşılaşır. Bu izlenimlere Sefaretnamesinde yer vermiştir. Bu gezisi esnasında, Fransa'nın yaşama biçimi, eğlenceleri, mimari ve peyzaj mimarisi hakkında bilgiler vermiştir. Mehmet Efendi'nin beraberinde getirdiği

belirtilen plan ve desenler, başta III. Ahmet ve Sadrazam İbrahim Paşa olmak üzere, saray çevresi tarafından benimsenmiştir.⁸

Avrupa'ya olan ilginin arttığı bu dönemde, III. Ahmet Fransız saray yaşantısından etkilenerek, mimari alanda çalışmalara başlamıştır. III. Ahmet Kağıthane Kasırları ve benzerlerini yaptırırken, XIV. Louis'in saraylarıyla kıyaslanabilecek planlar hazırlatmıştır. Özellikle Kağıthane kasırları, bu dönemde İstanbul'a gelen gezginlerin dikkatini çekmiş, ünü Avrupa'ya kadar yayılmıştır. Sanatta Batı'ya yönelik mimari çalışmaların başladığı bu dönem, resim sanatının Batılı anlayış doğrultusunda gelişmesine zemin hazırlamıştır.⁹ Ayrıca 1721'de Sait Mehmet Efendi tarafından matbaanın kurulması, kültür gelişimi bakımından önemli bir gelişmedir.

Bu dönemde elçiler beraberinde yabancı ressamlar getirerek, İstanbul hakkında bilgi verebilecek resimler yaptırmışlardır. Fransız elçisi M. de Ferriol'un desteğiyle İstanbul'a yerleşen ressamlardan en önemlisi Vanmour'dur. Vanmour, İstanbul çevresi ve III. Ahmet'in saray yaşantısını anlatan pek çok resim ve gravür yapmıştır. Öyle ki bu resimleri, Pera'daki atölyesinde sergilemiş ve dönemin İstanbul sosyetesini ve elçilik çevrelerince ilgi odağı olmuştur. Daha sonra III. Osman döneminde batı ile olan ilişkilerde duraklama dönemi yaşansa da, III. Mustafa döneminde tekrar güçlenir. 1773'te Mühendishane-i Bahri Hümayun'un açılması ile birlikte, resim dersleri müfredata konulmuştur.¹⁰

Avrupa'ya yapılan seyahatler, III. Selim döneminde daha da sıklaşarak, Fransa ve Viyana gibi Avrupa ülkelerine elçiler gönderilmiştir. III. Selim bu elçilere, gidecekleri ülkenin dilini öğrenmelerini şart koşmuş ve ziyaretleri hakkında rapor hazırlamalarını talep etmiştir. III. Selim'in elbette bu elçileri göndermesindeki amaç, batıdan salt sanat anlamında değil, mimari alanda da yenilikler yapma isteği olmuştur.

⁸ Sema Öner, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1991, s.4-5.

⁹ Renda, A.e., s.17.

¹⁰ Renda, A.e., s.24-25.

Bu anlamda yapılan çalışmalar, III. Selim'in Avrupa'ya gönderdiği elçiler yardımıyla, Doğu ve Batı sentezi mimari örneklerdir. Şunu belirtmek gerekirse, III. Selim döneminde Batı sanatının etkili olduğu esas alan mimaridir.¹¹



Resim 6: Kapıdağlı Konstantin, III. Selim Portresi, Topkapı Sarayı Müzesi.

18. yüzyıl sonunda Kapıdağlı Konstantin'in, III. Selim Portresi resim sanatında yeni eğilimlerin habercisidir. Bu bakımdan Osmanlı Saray çevresince yeni tarzların benimsendiği anlaşılmaktadır.¹²

2.2. 19. Yüzyıl Başında Gelişmeler

Şimdiye kadar anlatılan bölümde batı sanatının etkilerinin resimden çok mimariye yansıdığı söylenebilir. Ancak resim sanatına dair batı etkisindeki gelişme de bir istikrar içinde ilerlemiştir. Gelişmeler dönemden döneme farklılık göstermiş olsa da III. Selim kadar yapıcı ve yenilikçi diğer padişahlardan biri de II. Mahmut'tur. II. Mahmut (1808-1839) gerek yetişme biçimi gerekse yaptığı yenilikler pek çok tarihinin ele aldığı konulardır. Bu dönemde kültür ve sanat alanında Batıya ilgi daha da artmıştır. Saray çevresi ve dönemin elitist tabakası

¹¹ Renda, A.e., s.26.

¹² Tansuğ, A.e., s.38.

arasında yaygın olarak yabancı dil öğrenimine, batı giysilerine, batı müziğine karşı ilgi artmıştır. Ayrıca II. Mahmut döneminde, padişahın kendi resmini yaptırarak, devlet dairelerine asılmasını istemiştir.¹³

Bu dönemde Avrupa'ya askeri amaçla da olsa, pek çok sayıda öğrenci gönderilmiş ve bu öğrencilerin pek çoğu gravür baskı alanında eğitim görmüşlerdir. Gravür baskı dalında alınan bu eğitim, resim sanatının gelişimi açısından son derece önemlidir. Resim sanatına artan ilginin, II. Mahmut döneminde yaygınlaşmasında, bu dönemde İstanbul'a gelen Avrupalı Ressamların etkisinden söz edilebilir. Bu dönemde İstanbul'a gelmiş Avrupalı ressamlar arasında Preault, Barlett, Allom gibi sanatçılar vardır. Bu sanatçıların gravürleri kitap halinde yayınlanması, dönemin Türkiye'sini belgelemek bakımından büyük önem taşımaktadır.¹⁴

II. Mahmut döneminin diğer önemli bir olayı ise, evlere asılan gravürlerin zamanla yerini duvar resimlerine bırakmasıdır. Bu dönemde yapılan duvar resimlerinin, önceki yıllara göre daha fazla olduğu bilinmektedir. Bu gravürlerin, evlerde ve resmi dairelerin duvarlarında görülmesi, toplumun resim sanatına olan düşüncesinin değişimidir. II. Mahmut'un ardından Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) batılılaşma hareketlerinde, Avrupa saray yaşantısının büyük ölçüde taklit edildiği görülmüştür. Bu dönemde Dolmabahçe Sarayı gibi Batı mimarisinden etkilenen pek çok yapının yapılmasında, Avrupalı sanatçıların etkinliğinden söz edilebilir. Mühendishane'nin 1847'de mimarlık okuluna dönüştürülmesi, perspektif ve resim tekniklerinin gelişimi açısından önemlidir.¹⁵

Batılılaşma hareketleri arasında önemli gelişmelerden birinin de Mühendishane-i Berri Hümayun'a konmasının, Türk Resim sanatına yeni bir anlayışın yerleşmesine olan katkısından söz edilebilir. Yine bu dönemde II. Mahmut döneminde Avrupa'ya gönderilmiş öğrencilerin, döndüklerinde Batı sanatının etkisinde kalarak, çeşitli suluboya ve yağlıboya tekniğini kullanarak çalışmalar yapmışlardır. Bu dönemde Avrupa'ya gönderilmiş öğrencilerden olan

¹³ Renda, A.e., s.23-24.

¹⁴ Renda, A.e. s.23-24.

¹⁵ Renda, A.e., s.26.

Ferik Tefvik ve Ferik İbrahim Paşa ilk tuval ressamlarıdır.¹⁶ Ayrıca Avrupa'ya ihtisas yapmak için gönderilmiş bu öğrenciler, 'Asker Ressamlar' olarak bilinen kuşağın temsilcileri olmuşlardır. 17.yüzyıldan itibaren başlayan batılılaşma hareketleri, askeri ve siyasi alanda yaşanan gelişmeler, Batılı anlamda resim sanatının gelişimine olanak vermiştir. Bu dönemde, Avrupalı sanatçıların ülkemize davet edilmesi, toplumun resim sanatına olan tutumunun değişmesinde etkili olmuştur. Bu değişimin yaşanmasında, padişahların sanata olan ilgileri ve Batı'da yaşanan gelişmeleri takip etme isteğinin sonucudur. 1861'de Sultan Abdülaziz'in tahta geçmesiyle, resim sanatı ve tiyatro gibi alanların gelişiminden söz edilebilir. Abdülaziz'in özellikle resim alanına düşkünlüğü, onun Avrupa'ya yaptığı seyahatlerle de ilintilidir. Bu seyahatler esnasında, ziyaret ettiği yerlerin sanat müzelerini ve sergilerini gezdiği bilinmektedir. Bu geziler esnasında, Avrupa'da önemli devlet adamlarının ve askerlerin heykellerini görünce, ülkesine döndüğünde heykel yapımı için sipariş vermiştir. 1871'de C. F Fuller isimli sanatçıya at üzerinde bir heykelini yaptırmış ve heykelin döküm işi Viyana'da gerçekleştirilmiştir. Bu heykel ilk kez Beylerbeyi Sarayı'nda sergilenmiştir.¹⁷

Sultan Abdülaziz Dönemi'nde yaşanan gelişmelerden biri de, Fransız ressam Pierre Desire Guillimet'in Pera'da 1874 yılında Akademie'yi kurmasıdır. 1877-1878 yıllarında Osmanlı-Rus savaşıyla eğitim sekteye uğramış ve devam edememiştir. 1883'de Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla, Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur.¹⁸ 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılda Batı'da başlayan Oryantalizm akımı, Batılı sanatçılar doğuya gelmemiş olmasına karşın doğu ile ilgili imgeler kurarak, doğuyu resmetmişlerdir.¹⁹

18. ve 19. yüzyıl boyunca pek çok Batılı ressamın ilgisini çeken İstanbul, bugün Oryantalist resim koleksiyonunun en önemli merkezidir. Ülkelerin birbirlerini kültürel anlamda tanımada, günümüzde olduğu gibi bir etkileşim

¹⁶ Öner, A.e., s.11-12.

¹⁷ Tansuğ, A.e., s.39.

¹⁸ Ahmet Özel, "19. Yüzyılda Osmanlı'da Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1996, s. 17.

¹⁹ Ersoy, A.e. s.13.

söz konusu olmuştur. Böylece Avrupa'da Doğu egzotizmine ilgi duymaya başlamış ve yabancı elçileri yanlarında getirdikleri ressamlarla Türkiye'deki izlenimlerini belgelemişlerdir.



Resim 7: Ingres, Türk Hamamı, Tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi Koleksiyonu.

Oryantalizm Akımı ile Batılı sanatçılar, Doğu'ya karşı duydukları ilgiyi daha geniş kitlelere ulaştırmışlardır. Bu akımda tasvir edilen resimlerin bir kısmı her ne kadar doğuyu yansıtırsa da, bir kısmı sadece Doğu'ya olan merakla yapılmış resimlerdir.²⁰ Konuya bu ilgi çerçevesinde yaklaşırken, Avrupa'nın dünya ülkeleri üzerinde kurmaya çalıştığı ekonomik ve kültür egemenliği ön plana çıkmıştır. Lale Devri'nden 19. yüzyıla kadar pek çok yabancı sanatçı bu kültürül etkinlikte rol almıştır. Bu dönemden döneme farklılıklar göstermiş olsa da, İstanbul'un pek çok yabancı sanatçı tarafından cazibe merkezi haline geldiği anlaşılmaktadır.²¹

19. yüzyılın ortalarına kadar, İstanbul'a gelen yabancı ressamlar, kentin yaşam tarzını gravür ve desenlerle anlatmışlardır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, suluboya ve yağlıboya kullanmışlardır. II. Mahmut döneminde birçok yabancı ressamın etkisi söz konusu

²⁰ Ersoy, A.e., s.13.

²¹ Sema Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s.38.

olmuştur. Bunlar; İstanbul'a gelen, Alexandra Gabriel Decamps, Andren Dauzats, Charles Glyere, Jacob Jacobs ünlü ressamlardan bir kaçıdır.

19. yüzyılda yabancı ressamlar, uzun süreli seyahatlere çıkmışlar; İstanbul, Kahire, İskenderiye, Beyrut, İzmir gibi liman şehirlerine, deniz ulaşımıyla gezi düzenlemişlerdir. Sanatçılar, bu geziler esnasında eskiz ve suluboya çalışmalar yapmışlar ve ülkelerine döndüklerinde yağlıboya resme dönüştürmüşlerdir. Jeon- Léon Gérôme (1824- 1904) ve Horace Velvet (1789- 1863) gibi gerçekçi çalışan ressamlar, yeni bir teknik olan fotoğraftan yararlanmışlardır.²²

Batılı oryantalist ressamlar, doğunun gizemin, pitoreskini, kendilerine yabancı olan konuları; haremi, türk hamamlarını, saray yaşantısını, cariyeleri, esir pazarlarını çoğunlukla hayal güçlerine dayanarak resmederlerken, Türk ressamları içinde seçkin bir yere sahip olan ve gençliğinde Gérôme'nin atölyesinde çalışan Osman Hamdi'den de söz etmek gerekir.

Osman Hamdi, batılı oryantalistlerin hayal ettikleri konuları gerçekten yaşamıştır. İstanbul ve oryantalist konular göz önündedir. Bu nedenle, Osman Hamdi Oryantalist akım içerisinde batılı ressamlardan daha öncelikli ve önemli bir sanatçıdır. Osman Hamdi'nin resim anlayışı ve usta tekniği gıpta edilecek düzeydedir. Bu gerçek, Osman Hamdi'nin resimlerinin Batı müzelerinde yer almasıyla da kanıtlanmış bir gerçektir.

Abdülaziz döneminde, yabancı ressamlardan bazıları, Radolph Ernst, Walter Charles Hersley, Frederic Leighton, Carl Müller, Rudolf Weisse, Alberto Passini, Jean Leon Gérôme dönemin Oryantalist ressamlarından bir kaçıdır.

Sultan Abdülaziz'in 1867'de Mısır'a yaptığı gezide Masson adlı bir ressamı da beraberinde götürdüğü bilinmektedir.

²² Sema Germaner, Zeynep İnankur, **A.e.**, s.36.



Resim 8: Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız, Pera Müzesi Koleksiyonu.

Mısır seyahatinden dört yıl sonra 1867’de Avrupa’ya seyahat eden Sultan Abdülaziz, bu gezisi esnasında Uluslararası Paris Sergisi’ne katılmıştır.

Abdülaziz döneminde, yabancı ressamardan bazıları, Radolph Ernst, Walter Charles Hersley, Frederic Leighton, Carl Müller, Rudolf Weisse, Alberto Passini, Jean Leon Gérôme dönemin Oryantalist ressamlarından bir kaçıdır.

Sultan Abdülaziz’in 1867’de Mısır’a yaptığı gezide Masson adlı bir ressamı da beraberinde götürdüğü bilinmektedir. Mısır seyahatinden dört yıl sonra 1867’de Avrupa’ya seyahat eden Sultan Abdülaziz, bu gezisi esnasında Uluslararası Paris Sergisi’ne katılmıştır. Abdülaziz, Paris Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki eserleri büyük bir beğeni ile incelemiş ve burada resim eğitimi için bulunan, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi’nin yardımıyla Saray Koleksiyonu için bazı eserler satın almıştır.

Sultan Abdülaziz döneminde sarayda çalışan bazı ressamlar; Ayvazovski, Guillemet ve Stanislaus Chlebowski, dönemin ünlü sanatçıları arasındadır. Ermeni asıllı sanatçılardan bazıları, Sarkis Direnyan, Civanyan, Yazmacıyan, Rupen Manas, Tuzcuyan, Koçeoğlu Kirkor’dur.

2.2.1. Tanzimat Sonrasında Resim Alanında Gelişmeler

Avrupa’da yaşanan Sanayi Devrimi ile birlikte Batı’daki gelişmeleri takip etmeye çalışan Osmanlı, bir yandan da Batı’dan makinalar ithal etmeye başlamıştır. Bu dönemde Avrupa ülkeleri gelişen sanayileri için, ham madde arayışına girmişlerdir. Avrupa bu arayış ve pazar bulma çabalarını, diğer ülkelerin ürünlerini tanıtması amacıyla fuar niteliğinde, Uluslararası Sergiler düzenlenmeye başlamıştır. Bu sergilerin öncüsü İngiltere’dir. 1851 yılında Londra Cristal Palas’da gerçekleşen sergiye, Osmanlı İmparatorluğu’nun da katıldığı bilinmektedir. Bu sergide, Osmanlı tarım ve sanat alanlarındaki faaliyet ve kabiliyetlerini sergilemiştir. Bu sergilere katılımın, Abdülhamid Dönemi’nde başlayarak Sultan Abdülaziz Dönemi’nde devam ettiği görülmektedir. Sultan Abdülaziz Dönemi’nde bu sergilere katılım devam etmiş ve 1862 yılında Londra II. Uluslararası Sergisi bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu sergilere katılım, devletin hazinesine getireceği yüke rağmen, uluslararası alanda saygınlık kaybetmemek amacıyla yapılmıştır. Bu sergide, Osmanlı ürünlerinin, yirmi beş pavyonda sergilendiği bilinmektedir.

1862 yılından sonraki dönemde, Osmanlı bu tür etkinlikleri kendi başkentinde gerçekleştirmeye başlamıştır. 1863’de Sergi-i Umumi-i Osmani, Avrupa’daki sergileri örnek alınarak düzenlenmiştir. Sergi-i Osmani, beş ay boyunca açık kalarak, Avrupa’da düzenlenen sergilerden farklı olarak üretici ve iş adamlarını bir araya getirmeye yönelik bir sergi olmuştur. Ayrıca bu serginin Avrupa basınında yer alması, sergiye olan ilgiyi arttırmıştır. Bu dönemde Avrupa’dan gruplar halinde pek çok turist geldiği bilinmektedir. Bu sergi, Batı’nın Doğu’ya olan merakı yani Oryantalizmin itici gücü olarak ele alınabilir.

Uluslararası sergilerin önemini anlayan Osmanlı’nın, 1867’de Paris Uluslararası Sergisi’ne katılımı büyük bir önem taşımaktadır. Bu serginin diğer sergilerden farkı, güzel sanatlara yönelik bir bölüm ayırmasıdır. Bu bölüm önceki yıllara göre farklılık taşıyarak, mimari ve dekorasyona ilişkin çizgilerin yanı sıra, yağlıboya resimleri de içermektedir. Resim kısmına, Osman Hamdi Bey’in “Çingenelerin Molası”, “Pusuda Zeybek” adlı tablolarla katıldığı bilinmektedir. Bunun dışında yabancı ressamardan, Preziosi’nin suluboya resmi “Sultan’ın Hassa Alayı”, Labbé’nin “Portakal Toplayan Kadınlar”, Matmazel Serviçen’in

“Kahve Getiren Çerkez Kızı” ve Walker’ın “Sultan Abdülaziz” resimleri sergilenmiştir. Bu tablolar isimlerinden de anlaşılacağı üzere, doğu ülkelerinin yaşantısına gönderme yapmaktadır yani Oryantalist akımın etkisi söz konusudur.

23

2.3. Gelişim Evresi

Türk Sanat tarihinde, 18. yüzyılda başlayıp 19. yüzyıla kadar, Batı’ya asker ressamlar gönderilmiştir. 18. yüzyıldan itibaren, Saray çevresinin Batı ile iyi ilişkiler içerisinde olması, 19. yüzyılın ilk yarısında başlayan asker ressamlar kuşağının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Asker ressamlar kuşağı olarak da bilinen bu sanatçılar, Viyana, Berlin, Paris ve Londra gibi merkezlere gönderilmişlerdir. Her ne kadar çeşitli ülkelerin merkezlerine gönderilmiş asker ressamlar olsa da, Paris diğerlerinden farklı olarak, burada Türk talebelerinin yetiştirilmesini desteklemiştir. 1857’de Mekteb-i Osmani, Paris’e gönderilen öğrencilerin, disipline edilerek daha iyi yetiştirilmesi amacıyla açılmıştır.



Resim 9: (Şeker) Ahmet Ali Paşa, Orman, Tuval üzerine yağlıboya, 140x181 cm., MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Bu dönemde asker ressamların, resim sanatını geliştirme çabaları, kuşkusuz dünyada eşi benzeri olmayan bir durumdur. Sultan Abdülaziz

²³ Öner, A.e., s.13-20.

Dönemi'nde Paris'e resim eğitimi için gönderilen, Şeker Ahmet Paşa (Ahmet Ali) ve Süleyman Seyyid Bey'in resimlerinde, Batı'nın etkilerini tuvallerine taşıyarak, kendi özgün sentezlerini oluşturmuşlardır. Batı'ya gönderilen birçok asker ressam olmasına karşın, Hüseyin Zekai Paşa'nın Batı'da resim eğitimi görmediği bilinmektedir. Bunun dışında 19. yüzyılın ikinci yarısında, Hoca Ali Rıza'nın Batı'da resim eğitimi görmesi için seçilmesine rağmen, bu dönemde kolera salgını bahanesiyle yurt dışına gidemediği bilinmektedir.²⁴ Ayrıca Halil Paşa da Paris'te resim eğitimi için gönderilen önemli asker ressamlarımız arasındadır.

2.3.1. Batı Anlayışı Doğrultusunda İlk Dönem Yağlıboya Ressamları

19. yüzyıl ressamları olarak karşımıza çıkan bu sanatçılar, "Primitifler" diye adlandırılmaktadır. Türk Yağlıboya Ressamları için kullanılan Primitif kelimesi, Rönesans'ı hazırlayan sanatçılar için kullanılan bir tabirdir.²⁵

"Primitifler" deyimini, Renée Huygue adlı Fransız eleştirmenin ortaya attığı bilinmektedir. Bundan önce de Türk yazarlar tarafından Arapça karşılığı olan "iptidailer" şeklinde kullanılmıştır.²⁶ Bu sanatçıların kompozisyonlarında kullandıkları fotoğrafları, Osman Hamdi gibi ayrı ayrı fotoğraf çekimlerine gitmeden, figür ve diğer ayrıntılardan sıyrılarak kompozisyonlar oluşturdukları bilinmektedir. Bu sanatçıların fotoğraftan yararlanmış olmaları, bugün anladığımız Türk resminin gelişiminin başlangıcını oluşturmaz. Bu ressamlar arasında, Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, Selahaddin, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Münip, Ahmet Şekür, Ahmet Ziya Şam, İbrahim, Mustafa, Şefik, Şevki, Osman Nuri gibi sanatçılar, iki ya da üç resimleri ile tanınır.

19. yüzyıl ressamları bir bütün olarak incelenirse, resimler üslup birliği taşımakla beraber, tek bir sanatçının elinden çıkmış izlenimi vermektedir. Fahri

²⁴ Tansuğ, A.e., s.90.

²⁵ Devrim Erbil, "İlk Türk Yağlıboya Ressamlarımız", Akademi-Mimarlık ve Sanat Dergisi, Sayı: 3-4, 1965, s.26.

²⁶ Tansuğ, A.e., s.87.

Kaptan'ın, Salih Molla Aşki'nin, Hüseyin Giritli'nin, Süleyman Seyyit'le, Şeker Ahmet Paşa'nın görüş ve anlayış birliğinde olduğu belirtilebilir. Ayrıca Türk resminde önemli bir yere sahip Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa'nın ilk yapıtlarında görülen, duruş ve görüş yönünden benzerlikler söz konusudur. Bunu düşündüren de, resimlerinde kullandıkları tabiat olgusudur.



Resim 10: Salih Molla Aşki, Yıldız Saray Bahçesine Bakış, Tuval üzerine yağlıboya, 73x 92 cm., MSGÜ İstanbul Resim Heykel ve Müzesi Koleksiyonu.

Genelde resimlerde kullanılan, Yıldız Saray Bahçesi, Kağıthane deresi, köprüsü, poligonu, İhlamur Kasrı, Kağıthane Camisi, Yıldız Camisi, Çağlıyan deresi ve köşkü ele alınan başlıca yerlerdir. Ayrıca Türk minyatür resminde, bu duruma benzer olarak insan yüzleri konumlarına, yaptıkları işe göre, sırasıyla resmedilmiştir.

İlk yağlıboya ressamlarında aynı düzeni tekrarlama isteği, kendi kimliklerini yok edercesine, ortak bir duyarlılıktan bahsedilebilir. Bu sanatçılarda, resimlerinde kullandıkları teknik ve kompozisyon bakımından, halk ressamlarına benzer bir davranış göstermeleridir. Halk ressamı ve nakkaşlardan farklılıkları, teknik olarak yağlıboya kullanmalarıdır. Bu ressamlar, her ne kadar özgün olsalar

da, kompozisyonlarında, renk düzenlerinde, ışık, gölge ve kütle hacmi kazanmadığı için, resimlerde derinlik duygusunu hissedemeyiz.²⁷



Resim 11: Süleyman Seyyid, İhtiyar Adam, Tuval üzerine yağlıboya, 35x 32 cm., Özel Koleksiyon.

Ayrıca bu dönemde yapılan işlerin, 1980'e kadar fotoğraftan yapıldığına dair kuşkulara istinaden, halen İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda bulunan Yıldız Sarayı kitaplığı albümleri incelendiğinde, resimlere ait fotoğrafların asılları tespit edilmiştir. Bu ressamın imzaları ardına "Kulları" deyimini ekledikleri bilinmekle beraber, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekai Paşa gibi sanatçıların bazı resimlerinde zaman zaman kullandıklarına rastlanmaktadır.²⁸

2.3.2. İstanbul'da Açılan İlk Sergiler

19. yüzyılda askeri öğrencilerin Avrupa'ya gönderilmesi ve sonrasında yurda döndüklerinde, toplumun bu etkinliklere ilgisini çekmek üzere, sergi girişimi gündeme gelmiştir.

²⁷ Erbil, A.y., s.26.

²⁸ Tansuğ, A.e., s.85.

27 Nisan 1873 tarihinde İstanbul'da gerçekleşen ilk resim sergisi, Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa)'nın çabasıyla açılmıştır. Bu serginin ilk girişimleri, her ne kadar 19 Haziran 1871'de başlamış olsa da ancak 1873'de serginin ilanlarının basılmasıyla tamamlanmıştır. Sergide, Şeker Ahmet Paşa'nın öğrencilerinin de yer aldığı bilinmektedir. Bu öğrencilerinden; Saip Efendi, Mesut Bey, Ali Bey, Mösyö ve Madam Guillemet'in yanısıra, diğer yabancı sanatçıların da eserleri sergilenmiştir. Bu serginin, dönemin gazetelerinde yer vermesi önemlidir, bazı dükkânların yağlıboya tablo satışlarının yapıldığını gazeteye ilan vermesi de, Türkiye'de ilk sanat piyasa hareketlerini başlatmıştır. Bu sergi, dönemin en üst kademelerinin de onayını alarak ikinci serginin açılmasında etkili bir izlenim bırakmıştır. Şeker Ahmet Paşa sergide gördüğü ilgiyle, ikinci bir serginin hazırlıklarına başlayarak, 1 Temmuz 1875'de ikinci serginin açılmasında önemli rol oynamıştır. Bu sergide Batılı, Levanten ve azınlık sanatçıların yanı sıra, Şeker Ahmet Paşa, Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey ve Nuri Bey gibi Türk sanatçılar da yer almıştır.

İstanbul'da azınlık ve yabancılar tarafından kurulan ABC kulübünde 1880-82 yıllarında sergiler düzenlemiş ve serginin finansmanı İngiltere üstlenmiştir. ABC kulübünün ilk sergisi 1880 yılında açılmış, sergide yabancı ve azınlık sanatçılar çoğunlukta olmasına karşın, Osman Hamdi ve Prenses Nazlı Hanım'da sergide yer alan Türk sanatçılarıdır. ABC kulübünün ilk sergisi Trabya Rum Kız Okulu'nda, ikincisi de 1881'de Tepebaşı Belediyesi'ndeki Köşk'te açılmıştır. Bu sergiye de bir çok yabancı ve gayrimüslim sanatçı katılmıştır. Sergiye katılan sanatçılar arasında, Köçeoğlu Kırkar, Melken Efendi, Civanyan, Bagos Şaşıyan, Oskan Efendi (Heyeltraş) ve Misak Efendi'nin yanı sıra, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Keçecioğlu Rıfat, Mahmut, Münir, Rıza ve Osman Hamdi Beyler de vardır. Sergi mekânları arasında, Abdülaziz ve Abdülhamit dönemlerinin ünlü fotoğrafçıları olarak bilinen Abdullah Biraderler'in atölyesi de vardır. Bu dönemin sanatçıları, üslup arayışına gitmişlerdir. Resimlerde, tercih edilen konular arasında yaygın olarak manzara resimleri bulunmaktadır. Manzara resminde, Şeker Ahmet Paşa gelişim göstererek kendi üslubunu oluşturmuştur. Ayrıca bu dönemde pek az resmiyle bilinen, Ziya adında başka bir ressamın da manzara resimleriyle dikkat çektiği bilinmektedir. Avrupa'da eğitim görmemesine

rağmen, Hüseyin Zekai Paşa'nın fotoğraftan yararlanarak geliştirdiği üslubu oldukça güçlüdür.

1860- 70 arasında Fransa'da eğitim gören Süleyman Seyyid, manzara ve figür kompozisyonlarına çalışmış olmasına karşın, daha çok natüremort resimleriyle tanınmaktadır.



Resim 12: Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar'dan, Tuval üzerine yağlıboya, 93x 106 cm., Özel Koleksiyon.

Bu dönemin ressamaları arasında, Osman Hamdi diğer ressamlardan farklı olarak, Oryantalist Akıma uygun resimler yapmıştır. Bu dönemde bazı sanatçılar da kişisel üsluplarını geliştirmek amacıyla, gün ışığı resimleri yaptıkları bilinmektedir. Ömer Adil, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut gibi ressamlar kişisel üsluplarını çıkartacak resimler yapmışlardır.



Resim 13: Hoca Ali Rıza, Üsküdar Kıyısı, Tuval üzerine yağlıboya, 33x 74 cm., Özel Koleksiyon.

Ömer Adil'in çalışmalarında doğadan peyzaj gibi konuları işlemesine karşın, Batılı sanatçıların eserlerinin de üslupçu yorum niteliğinde kopyalarını yapmıştır. Ahmet Ziya Akbulut'un çalışmalarında ise daha çok perspektif kurallarına uygun mimari yapıların ağırlıkta olduğu görülebilir.



Resim 14: Şevket Dağ, Gökusu Çeşmesi ve Namazgah Taşı, Tuval üzerine yağlıboya, 46x 68 cm., Özel Koleksiyon.

Bu dönemin ressamaları arasında yer alan; Şevket Dağ resimlerinde, dini mimarilerin iç yapılarına odaklanarak, bu çalışmalarında küçük figürlere de yer vermiştir. 19. yüzyılın son yarısı ve 20. yüzyılın ilk on yılı içerisinde insan figürü, portre, nü (çıplak) ve figür kompozisyonları görülür.

19. yüzyılda Türk resminde kullanılan kompozisyon konularından biri de deniz manzarasıdır. Osman Nuri Paşa, Diyarbakırlı Tahsin, Mülazim İhsan gibi asker ressamlar fırtınalı deniz ve gemi konuları resmetmişlerdir.²⁹

²⁹ Tansuğ, A.e., s.93-100.



Resim 15: Diyarbakırlı Tahsin, Savaş Gemisi, Karton üzerine yağlıboya, 18x 25 cm, Özel Koleksiyon.

2.3.3. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Önemi

1883'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması Çağdaş Türk sanatının gelişimi bakımından bir ilk olma özelliği taşır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla birlikte resim eğitiminin kamusallaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu gelişme ile birlikte, Askeri ressamlar yerlerini, Sanayi-i Nefise'de yetişen öğrencilere bırakmışlardır. Sanayi-i Nefise'nin kurulmasında büyük çabaları ve katkısı olan Osman Hamdi Bey'in, 1883'te Osmanlı Müzesi Müdürlüğü'nde bulunduğu bilinmektedir.³⁰

Osman Hamdi Bey, babası tarafından 1857'de Paris'e hukuk eğitimi için gönderilmesine karşın, burada güzel sanatlar okuluna geçerek, resim eğitimi almaya başlamıştır. Paris'te bulunduğu yıllarda, Boulanger (1806-1867) ve Jean-Léon Gérôme'ın atölyelerinde resim eğitimi görmüştür.³¹

³⁰ Turani, A.e., s.672.

³¹ Yusuf Çetin, Mehmet Ali Avcı, “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi- i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme”, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi/Journal Of Institute Of Fine Arts, Sayı:25, 2010 , s.54.

Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünde, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1887'den 1914'e kadar sanat eğitimi, yabancı hocalar tarafından verilmiştir.³²

Osman Hamdi Sanayi-i Nefise'de müdürlük yaptığı yıllarda, okulda yabancı hocaların çalışması, bu dönemde eleştiri konusu olmuştur. 1912-1913 yıllarında çıkan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nda yer alan Sami Yetik'in yazısında, Türk sanatçılarının Sanayi-i Nefise'de hoca olarak verilmeMESİ eleştirdiği konular arasındadır. Bu okuldaki mezun olduktan sonra Avrupa'ya giden sanatçılar, Paris'ten döndükleri zaman Fransız Empresyonizminin etkisinde kalmışlardır.

Avrupa'ya gönderilen, Halil Paşa (1857-1939), Sami Yetik (1878-1945), Ruhi Arel (1880-1931), Avni Lifij (1889-1977), Namık İsmail (1890-1935), Şevket Dağ (1875-1944), İbrahim Çallı (1882-1960), Mihri Müşfik (1887-1950), Hikmet Onat (1885-1977), Feyhaman Duran (1886-1970) gibi sanatçılardır.³³ Osman Hamdi Bey'in müdürlükten çekilmesi üzerine, Nazmi Ziya ve Çallı Kuşağı'nın Sanayi-i Nefise'de hocalık yapması, bir bakıma yabancı hocaların hakimiyetini azaltmıştır.³⁴ Bu gelişmelerle birlikte, yurda dönen ressamların bazıları, Sanayi-i Nefise'de hoca olarak çalışmaya başladığı bilinmektedir. Bu hocalar arasında, İbrahim Çallı, N. Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, A. Sami Bayar ve Feyhaman Duran gibi sanatçılar yer almaktadır. Ressam Halil Paşa 1917 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür olarak atanmıştır. Bu yıllarda İstanbul'un işgal altında olması, eğitimin farklı yapılarda devam etmesini gerektirmiştir. Kız öğrencilerin de kabul edildiği okul, cumhuriyetin ilan edilmesiyle, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ismini almıştır.³⁵

³²Birsan Limon, “Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürü'nün Oluşmasına Etkisi”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2008, s.35.

³³ Yusuf Çetin, Avcı Mehmet Ali, A.e., s.56.

³⁴ Turani, A.e., s.11.

³⁵ Tansuğ, A.e., s.105.

2.3.4. 20. Yüzyılda Türk Resmi

2.3.4.1. 1914 alı Kuşığı

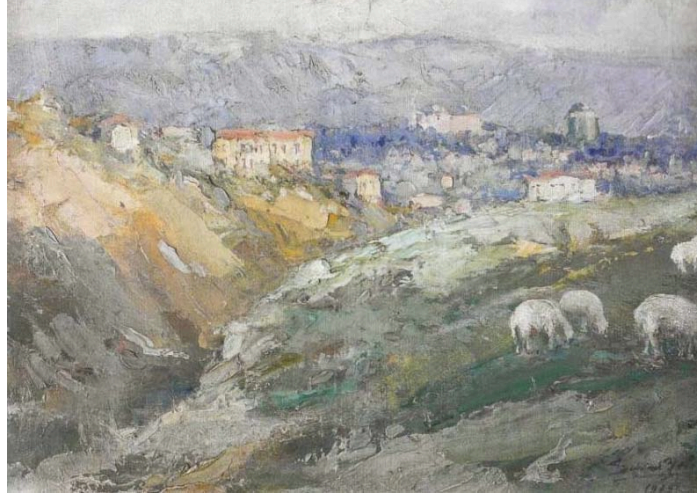


Resim 16: İbrahim alı, Oturan Kadın, Tuval üzerine yağlıboya, 57x97 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

1914 yılında Batı'dan yurda dönen sanatçılar, Fransız İzlenimci Akımının etkilerini tuvallerine yansıtmışlardır. 1914 Kuşığı sanatçılarının bir kısmı ya doğrudan Sanayi-i Nefise çıkışlı ya da Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra ordudan ayrılarak Sanayi-i Nefise'de eğitim görenlerdir. Bu asker ressam, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar gibi isimlerdir. Avrupa'da eğitim görmüş asker ressamlardan biri de Sami Yetik'tir.

Sami Yetik Kara Harp Okulu'ndan mezun olduktan sonra Balkan Harbi'ne katılmıştır. Bu harp sırasında Sami Yetik ve Yüzbaşı Mehmet Ali Laga, Edirne cephesinde yer alan Hasan Rıza'nın düşman askerleri tarafından ölümüne şahit olmuşlardır. Hasan Rıza, Kırım savaşı zamanında İtalyan bir gazetecinin daveti üzerine İtalya'ya gitmiş ve orada resim ile ilgilenmiştir. Yurda döndüğünde askere dönebileceği söylene de, sivil hayatta kalmayı tercih etmiştir. Bu dönemde, Edirne'de bir okulun müdürlüğünü yapmıştır.

Mehmet Ali Laga, Hasan Rıza'nın burada bulunan tablosunu, şaseden çıkartarak bir kaput altında muhafaza etmiştir. Bu tablo, Sami Yetik ve Laga'nın Bulgarlar tarafından esir alınmasına rağmen Sofya'da kaldıkları sürece kaput altında saklanarak korunmuştur.



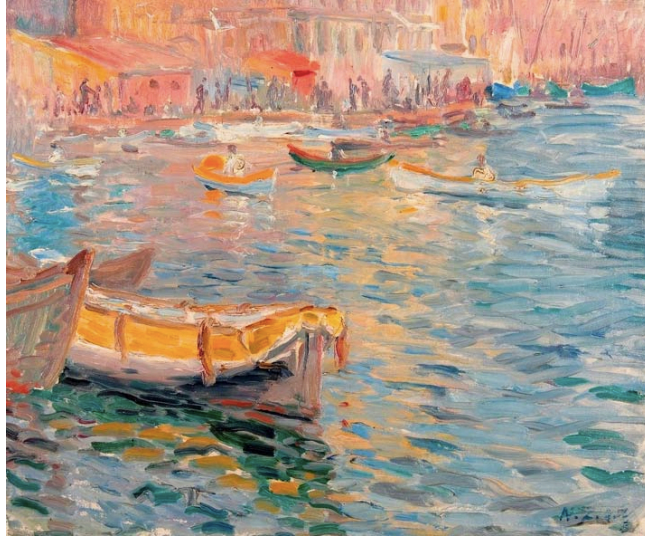
Resim 17: Sami Yetik, Peyzaj, Tuval üzerine yağlıboya, 34x 46 cm., Özel Koleksiyon.

1914 Kuşağı, Çallı Kuşağı olarak da bilinmektedir. Bunun nedeni, İbrahim Çallı'nın bir Anadolu kasabasından gelmesine karşın, bohem yaşamıyla ün yapmış bir sanatçı olmasıdır. İbrahim Çallı dışında diğer sanatçılar, ya askeri okul çıkışlı ya da belli bir zümreden gelen ailelere mensupturlar.

Sanatçıların sosyo - ekonomik durumları ne olursa olsun, 1916 yılından itibaren başlatılan sergi etkinliklerini birlikte düzenlemişlerdir. Bu sergilerin organizasyonu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından üstlenilerek, Türk Resim sanatına yeni bir anlayış getiren gençlerin çevreye tanıtılması sağlanmıştır. Daha önceleri sergi etkinliklerinin düzenlendiği, İtalyan lokali olarak bilinen Societa Operaia, bu dönemde Galatasaray Yurdu olarak değiştirilerek, Türk kulübü haline getirilmiştir.

1914 Kuşağı farklı bir üslup arayışında olmasına karşın, onları bir önceki kuşaktan ayırt etmek amacıyla empresyonistler denilmiştir. Bu deyim, Fransız Empresyonizminin etkisinde kaldıklarını belirtmekle birlikte, bazı çevrelerce Türk Resmine yeni bir anlayış getirmeleri, bazı çevrelerce eleştirilmiştir. Bu eleştiriler özellikle Nazmi Ziya'nın resimlerine yönelik olmuştur. Nazmi Ziya'nın Fransız Empresyonistlerine olan yakınlığı bu dönem de değerlendirilmiştir. Hâlbuki ki,

Nazmi Ziya'nın daha çok Hoca Ali Rıza'ninkileri baz alarak, resimlerini Batı etkisinde genişleterek, daha çok pentür dokusuna dönüştürdüğü bilinmektedir.³⁶



Resim 18: Nazmi Ziya, Limanda Sandallar, Tuval üzerine yağlıboya, 46x 55.5 cm., MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

I. Dünya savaşı sonrasında ticari kopukluklar, beraberinde pek çok açıdan sorunu da gündeme getirmiştir. Bu dönemde, Batı'da eğitim görmüş sanatçılardan oluşan grubun, savaştan çıkmış bir ülkede bir yandan sanatını uygulamaya çalışmaları ve bunun getirdiği sıkıntılar söz konusudur. Bu dönemde kullanılan malzemeler, ileride oluşacak konservasyon ve restorasyon problemlerinin de habercisi niteliğindedir. Çallı kuşağı'nda kullanılan resim teknolojisinin yetersiz oluşu, bu durumdan kaynaklanan alt yapı sorunlarını da beraberinde getirir. Malzeme konusunda kullanılan kontrplak, ahşap ya da şeker çuvalı üzerine uygulanan preprasyonlarla (tutkallı bir tabaka) yapılan resimlerin, doğal olarak ileride sorun yaşaması olasıdır. Ayrıca kullanılan bu malzemeler çok iyi açıklanmamış ve yazılı olarak kullanılan malzemeler belirtilmemiştir. Bir yüzyıl öncesinde problem görülmesi de, özellikle Çallı Kuşağı'nda yaşanan bu sorun ağırlıklı olarak günümüzde kendini göstermektedir. (Ahmet Özel ile Röportaj, 13 Ocak 2013)

³⁶ Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi Yayınları, 1997, s.39-53.

2.3.4.2. Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi

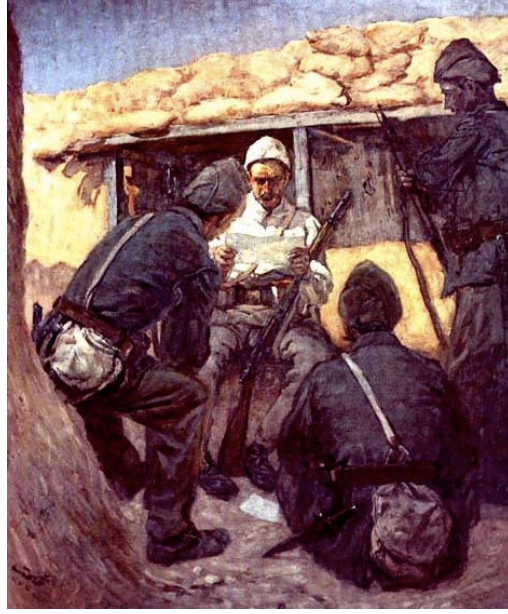
Türk Resim Sanatı bakımından Şişli Atölyesi'nin kuruluşu önemli bir yere sahiptir. Şişli Atölyesi'nin kurulmasında ressam ve sanat tarihçisi Celal Esad Arseven'in önemli katkısı olmuştur. Arseven 1914 yılında Kadıköy Belediye Müdürlüğü'nü sürdürdüğü yıllarda, Belediye Binası'nın yeni bir yere taşınması üzerine, duvarlarını süslemek amacıyla, Fransız sanatçı Andres ve Avni Lifij'e tablo siparişi verdiği bilinmektedir. Arseven, böylece resmi dairelerde de propaganda yapılması amacıyla durumu dönemin İstihbarat Dairesi Başkanı Reisi Seyfi Paşa'ya bildirmiştir.



Resim 19: Hüseyin Avni Lifij, Alegori Savaşı, Tuval üzerine yağlıboya, 160x 200 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Seyfi Paşa'nın onayını alan Arseven, bu konu ile ilgili bir rapor hazırlamıştır. Bu raporun üzerinde durduğu ana konu, Türklerin Batılılar tarafından yalnızca askeri alanda tanınması değil, kültür ve sanat alanına olan ilgileri ile, Batılı ülkelerin sempatisini kazanmaya yöneliktir. Ayrıca, Viyana ve Berlin'de sergi açılmasını önerdiği bilinmektedir. Bu konuda hem fikir olunsa da, savaşın getirdiği bir takım sorunlar söz konusudur. Savaşın getirmiş olduğu sıkıntılar arasında, boya ve muşamba (tuval bezi) gibi malzeme eksikliği ve kompozisyonlarda kullanılacak model, at, top arabası v.s gibi birçok ögenin, sanatçılar tarafından temin edilememesidir. Seyfi Paşa'nın girişimi ile bu malzemeler temin edilerek, Şişli'de ahşap bir atölyeyi sanatçılara açtığı bilinmektedir. Şişli Atölyesi'nin kurucusunun Enver Paşa olduğu bilinmektedir.

Askeri mücadele ve savaşın anlatılması için, gerçeğe uygun kompozisyonlar hazırlanmıştır. Bunun dışında resim malzemeleri, boya ve muşamba (Tuval Bezi) getirtilerek, sanatçılara dağıtılmıştır.



Resim 20: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, 124x 150 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Şişli Atölyesi'nde, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mehmet Sami Bey (Yetik), Ali Sami (Boyar), Mehmet Ruhi Bey, Ali Cemal gibi sanatçılar çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran ve Hüseyin Avni Lifij'in bu atölyeye katıldıkları bilinmektedir. 1917 yılında Viyana'ya sergiye gönderilecek resimler, Galatasaray Yurdu'nda 'Savaş Resimleri ve Diğerleri' adı altında sergilenmiştir. Viyana'da sergiye katılan sanatçılar, Abdülmecid Efendi, Ömer Adil Bey, Ali Sami (Boyar), Cevat Bey, Feyhaman Duran, Sirel Lifij (Harika Hanım), Halil Paşa, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, İsmail Hakkı Bey, Mehmet Ali Laga, Mahmud Bey, Namık İsmail, Ruşen Zamir Hanım, (Bahriyeli Mehmed) Ruhi Bey, Sami Yetik, Şevket Dağ, Seyit Bey, Diyarbakırlı Tahsin ve İbrahim Çallı'dır. Bu resimler, Namık İsmail'in 'Son Mermi', İbrahim Çallı'nın 'Topçular'ı ya da Hikmet Onat'ın 'Siperde

Mektup Okuyanlar' gibi savaşın duygusal yanını ele alan resimlerdir. 18 Mart 1915'de başlayan Çanakkale Savaşı işlenen konular arasındadır.³⁷

2.3.4.3. İnas Sanayii Nefise Okulu

Osmanlı toplumunda kadının, sanatsal yeteneğini genelde el sanatları alanında yoğunlaştırdığı bilinmektedir. 19. yuzyılda kadınlara yonelik okulların, erkek okullarına kıyasla daha kısıtlı bir eğitim anlayışı olduğundan bahsedilebilir.



Resim 21: Mihri Muşfik, Genç Kadın Portresi, Pastel, 38x 28 cm., İstanbul Resim ve Heykel Muzesi Koleksiyonu.

19. yuzyıl sonları ve 20. yuzyıl başlarında Levanten ve Ecnebi ailelere mensup kadınların yanı sıra, Türk kadınları da resim ve müzik alanlarında, yeteneklerini geliştirmek üzere sanat eğitimi verilmesi hakkında bilinlenmişlerdir. Bunun zerine, 1914 yılında İ nas Sanayii Nefise Mektebi Müdürlüğüne Mihri Muşfik Hanım atanmıştır. Sanayii Nefise Mektebi'ne, Erkek Sanayii Nefise Mektebi'nde olduğu gibi, kadın ve erkek model çalışmaları yapılmıştır. Erkek modellerin yaşlı kişiler olması öngörülmüştür. Kadın modeller de, bu tür bir kısıtlama olmamış, Mihri Muşfik Hanım'ın çabasıyla, atolyeye n model getirtildiği bilinmektedir. Kız Sanayii Nefise Mektebi'nin Müdürlüğüne Ömer Adil'in getirilmesinin ardından, Mihri Muşfik İtalya'ya gitmiştir.

³⁷ Tansuğ, A.e., s.135-139.

İnas Sanayii Nefise Mektebi 1914'de Beyazıt'taki Zeynep Hanım konağının, birkaç odasının tahsis edildiği, kız öğrencilerin 1926 yılına kadar burada eğitim gördükleri bilinmektedir. Daha sonrasında kız öğrenciler, Sanayii Nefise Mektebi Alisi'ne kabul edilmişler fakat iki okul birleştirilmemiştir. Bu dönemde kızların okula geleneksel çarşaf giysileri ile devam ettikleri bilinmektedir.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, kadın ve erkekler eşit haklara sahip olmuşlardır. Mihri Hanım, Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'ye dönse de, daha sonrasında Amerika Birleşik Devleti'ne giderek yaşamını burada sürdürmüştür. 1928 yılında New York'ta kişisel bir sergi açtığı bilinmektedir. Ömer Adil'in kızların resim atölyesi konulu resmi, önemli tarihsel belge niteliğindedir.³⁸

2.3.5. Cumhuriyet Dönemi ve Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi

Cumhuriyet Dönemi'nin en önemli gelişmelerinden biri, Ulusal Egemenlik ve Bağımsızlık ilkesine dayanmasıdır. Bu ilkeler sosyal devlet olma yolunda atılmış önemli adımlardır. Cumhuriyet sonrası gerçekleşen devrimlerle birlikte, bilim ve sanat alanında bir takım gelişmeler söz konusudur.³⁹

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimleriyle 1916'dan 1927 yılına kadar Galatasaray Resim Heykel Sergileri, Türk Resim tarihinin gelişimi açısından önemlidir. 27 Eylül 1923 tarihinde İstanbul'da düzenlenen Saadabad günü sebebiyle, Kıyafet Balosu düzenlenmiştir. Bu balonun broşürü Ahmet İhsan tarafından hazırlanmış olup, Atatürk'ü üniformasıyla resmetmiştir. Lale Devri Şenlikleri'ni kutlamak açısından, Aynalıkavak Kasrı'nda düzenlenmiştir. Ayrıca baloda, İstanbul Valisi Ali Haydar Bey'in bilgisinde, Serbest Resim Atölyesi girişimi niteliğindedir. Bu kutlamada, Ruhi, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Avni Lifij, M. Turgut Tokat'ın gibi sanatçılar, Serbest Resim Atölyesi'ne dikkat çekmişlerdir.

³⁸ Tansuğ, A.e., s.140-155..

³⁹ Tansuğ, A.e., s.118-121.

Bağımsızlık yolunda, tüm ülkenin seferber olduğu savaşın ardından, yeni bir yönetim anlayışı ile 29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet kurulmuştur. Cumhuriyet'in kuruluş aşamasında, üstesinden gelinecek pek çok görev olduğu bilinmektedir. Cumhuriyet döneminde, Halkçılık ilkesi benimsenerek, siyasal ve ekonomik açıdan 'halk' kavramı önemsenmiştir. Bu durumdan anlaşılacağı gibi, Atatürk'ün Cumhuriyet politikalarında Osmanlı'nın son dönemlerine kadar, kültür ve sanat alanında gerçekleştirilen etkinlikler, Galatasaray Sergileri dışında, halka ulaşamadığı bilinmektedir. Bu bakımdan, Atatürk'ün yeni bir bakış açısı, sanatsal etkinliklerin İstanbul çevresini kapsayacak şekilde, Anadolu'ya ulaşabilmesini sağlamaktır. Cumhuriyet Dönemi politikaları arasında, sanatın sadece belli bir çevreye hitap etmemesi gerektiğini savunmuştur. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk on yılı, Türk Resim Sanatı bakımından önemlidir. Devlet destekli sergilerin açılması, geniş kitlelere ulaştırılması, sanatçıların da gelişimine katkıda bulunmuştur. 1933 yılında Ankara'da düzenlenen İnkılap Sergisi'nin önemi, ele alınan konuların Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet konuları olmasıdır. Batıdan öğrenilmiş sanat yöntemlerine yakın çalışmalar beraberinde üslupsal gelişim açısından bir takım değişimler söz konusu olmuştur.⁴⁰

Serbest Resim Atölyesi'nin Alman Uzmanlık Atölyesi'nin sistemini izlediği bilinmektedir. Bu dönemde Sanayii Nefise Mektebi'nin eğitim politikalarının yetersizliği ve mezunlarının iş bulamaması nedeniyle, böyle bir sisteme ihtiyaç duyulmuştur. Serbest Resim Atölyesi'nin kurumsal yapısı, kuruluş atölye mensubu, muallim ve müdavimlerden oluşmaktadır. 1926 yılında Bakanlar Kurulu Kararı ile resmi olarak, 1939'dan sonra düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri için bir tasarı niteliği taşımaktadır.⁴¹

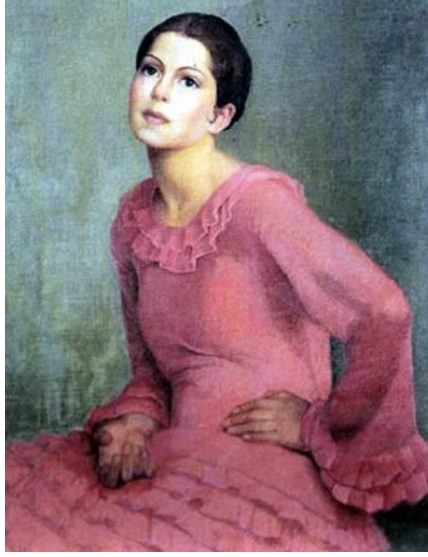
2.3.6. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı grubu olması bakımından önemlidir. Müstakiller grubu, İzlenimci akımın batıda yerini çoktan başka akımlara bırakması bakımından, "Otokritik" bir Akımı başlatmıştır. Müstakiller'in üyeleri, 1914 yılında Fransa'da Sanat eğitimi görüp,

⁴⁰ Kaya Özsezgin, **Cumhuriye'in 75. yılında Türk Resmi**, İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s.25-29.

⁴¹ Özsezgin, **A.e.**, s.159-164.

yurda dönen sanatçı hocalardan eğitim görmüş, ressam ve heykeltıraşlardan oluşmaktadır. Sanat ortamına ilk olarak, “Yeni Resim Cemiyeti” olarak adını atarlar, grubun sonrasında “Müstakiller’e” dönüştüğü bilinmektedir. Bu grupta yer alan sanatçılar, yalnız Paris’te değil, Almanya’da da sanat eğitimi görmüşlerdir. 1928 yılında yurda döndükleri bilinmektedir. Bu grupta yer alan sanatçıların eğilimlerinin, birbirinden farklı olduğu bilinmektedir.



Resim 22: Mahmut Cuda, Sara, 89x 68 cm., Özel Koleksiyon.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nde bu eğilimler, Realizm, Ekspresyonizm ve Kübizm olarak nitelendirilebilir. Bu grubun üyeleri arasında bulunan Mahmut Cuda (Mahmut Celalettin) ve Şeref Akdik, Realist (Gerçekçi) ressamlardır. Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Hale Asaf ve Muhittin Sebati Romantizm’e yönelmiş, Refik Fazıl Epikman’ın çalışmaları Kübizm’i hatırlatan çalışmalardır.

Türkiye’de Modern resmin kurucuları, Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi olarak kabul edilmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin İstanbul ve Ankara’da sergiler açtıkları bilinmektedir.



Resim 23: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 138x 168 cm., M.S.G.Ü Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

1928 yılında Türk Ocağı Sergisi'nin dikkat çeken eserlerinden biri, Ali Avni Çelebi'ye ait olan "Maskeli Balo" adlı çalışmadır. Münih'te çalıştığı bilinen bu büyük resim, Türk sanatını etkileyecek canlı bir görüş ve teknik getirdiği bilinmektedir. Aynı zamanda o zamana kadar, hiç bir ressam böyle bir konuyu ele almamıştır. "Maskeli Balo" adlı eser Türk resmine Konstrüktivist (İnşacı) bir düşünce getirmiştir.

Kübizmin bir yan dalı olarak ele alınabilecek Konstrüktivizm, Kübizmde olduğu gibi nesnelere parçalamadan, boşluk içinde doldurdukları yeri kullanıyordu. Konstrüktivizmin Türkçede kelime manası "Yapımcılık" olarak geçmektedir. Konstrüktivizm, 1917 Devrim'inden sonra Moskova'da ortaya çıktı. Vladimir Yevgratovich Tatlin (1885-1953), Naum Gabo (1890- 1977), Alexander Rodchenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941) gibi sanatçıların aralarında bulunduğu akım, komünist anlayışla oluşacak ideal düzeni sanat alanına taşıma gayesini taşıdı. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Münih'te Hans Hoffman'ın atölyelerinde eğitim görmüşlerdir. Ali Çelebi, sonraki yıllardan günümüze, konstrüktivizmden ayrılmadığını ortaya koyacaktır. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Konstrüktivist eğilimi desenlerine yansımış ve bu desenlerde geniş planlar, kurt, yontulmamış, ayrıntısız biçimlerle göstermeyi amaçlamışlardır. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi benzer bir akımı temsil etmelerine rağmen, resimlerinde üslupsal farklılıklar söz konusudur. Ali Çelebi'nin resimleri daha duygulu olmasına karşın, Zeki Kocamemi'nin çalışmaları teknikseldir.



Resim 24: Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri, Tuval üzerine yağlıboya, 123x 195.5. cm., MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Zeki Kocamemi'nin en verimli çağında 1959'da öldüğü bilinmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğine sonradan katılan Refik Epikman ve Cevat Dereli'dir. Refik Epikman 1924-28 arası, Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurans'ın öğrencisi olmuştur. Türkiye'ye döndüğünde Ali Çelebi kadar kesin olmamakla birlikte, Konstrüktif eğilime yönelik bazı resimler yapmıştır. Refik Epikman'ın "Dans" ve "Ağaçlar" konulu resimleri, yerini 1960'lardan sonra soyut anlayışa bırakacaktır.



Resim 25: Cevat Dereli, Sandalda Balık Ekmek, Tuval üzerine yağlıboya, 50x 61 cm, Özel Koleksiyon.

Modern Türk Resmi'nde Cevat Dereli'nin ayrı bir yeri olduğunu belirtmek gerekir. Çizgi yapısı ve renk ahenginin uyumlu bir şekilde birleştiği düzenlemeleri, az rastlanan bir duygu zenginliği barındırır.

Cevat Dereli'nin resimlerinde, renk ve çizgi bakımından uyumluluğu görmek mümkündür. Özellikle “Köy Hayatı” konulu çalışmasının ardından, yöresellik kavramı üzerinde durmuştur. Minyatürleri hatırlatan, Anadolu'dan görünümüleri betimleyen, ışık ve gölge oyunları, şeffaf, sıcak ve çekici renkleri bir araya getirdiği çalışmalarla bilinmektedir.



Resim 26: Hale Asaf, Oto Portre, 36x 50 cm, Özel Koleksiyon.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin tek kadın ressamı Hale Asaf'tır. Hale Asaf'ın portrelerinde, geniş fırça vuruşlarıyla bir lirizm, bir şairanelik vardır. Bursa'da Resim öğretmeni olduğu yıllarda, meydana getirdiği eserler oldukça ilgi çekicidir. Hale Asaf'ın genç yaşta öldüğü bilinmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin diğer bir üyesi ise, Şeref Akdik'tir. Şeref Akdik, fırçanın olanaklarını kullanarak, portre, natüromort görünümünde çalışmalar yapmıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin çabaları bir kaç yıl devam ettikten sonra durmuştur. Sanatçıların dağılmasına rağmen, modern resmin temelini oluşturmaları bakımından önemli bir yere sahiptir.⁴²

⁴² Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriye Dönemi Türk Resmi**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.45-52.

2.3.7. Çağdaş Akımlar ve Eğilimler

2.3.7.1. D Grubu

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden bir kaç yıl sonra 1933 yılında kurulan D grubu, kurulduğu ilk zamanlarda altı kişi olup, daha sonrasında on dört sanatçıya ulaşmıştır.



Resim 27: Nurullah Berk, Destici, Tuval üzerine yağlıboya, 80x 110 cm, Özel Koleksiyon.

Bu grupta yer alan sanatçılar, Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Heykeltıraş Zühdü Müridoğlu'dur. Cihangir'de Yavuz Apartmanı'nda toplanan altı genç sanatçı, plastik sanatların Türkiye'de gelişimi üzerine, Avrupa'da yaşanan sanat akımlarından elli yıl geride takip etmesi üzerine, burada bazı kararlar almışlardır. Sanatçılar bu gecikmenin nedeni olarak, 19. yüzyıl ortasından, Sanayii Nefise Mektebi'ne, son olarak da 1914 Çallı Kuşağı'nda görülen İ zlenimci Akım'ın bu gelişimi sekteye uğrattığı görüşündedirler.

Türk resminin, Avrupa'da meydana gelen akımları takip edemediği, 19. Yüzyıl ortalarından 1928-30'lara kadar bu akımlara yabancı kalışı normal sayılabilirdi. Bu dönemde toplum, sanat kültüründen yoksundur.



Resim 28: Cemal Tollu, Ana ve Çocuk, Tuval üzerine yağlıboya, 116x 89 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Bu bakımdan, D Grubu'nun altı sanatçısı, Yavuz Apartmanı'nda bu durumu değerlendirmişlerdir. Bu toplantıda sanatın iki yönlü olduğu, bir entelektüel düşünce, bir de kabaca zanaat denilebilecek bir yönü olduğudur. Bu görüşün dayandığı temel konu, tablolar doğadan yorumlar taşısa da, görüneni resmetmek yerine, yoruma dayanmalıydı. Ressam eserinde tekniği ve fikri bir arada kullanmalıydı. Fotoğrafın icadı, resim alanına getirdiği yenilik kadar, kitlelerin anlayabileceği biçimlere dönüşmesi, sanatçıları yeni teknikleri denemeye davet etmiştir. Bu bakımdan sanatın bir fikir spekülasyonu olduğu, sanatçıları yeni görüşler, yeni teknikler, araç ve gereçlere yönlendirmesi gerektiğini savunmuşlardır. D grubu, Türk sanatında bu eksikliği fark ederek, bu bakımdan modern bir bakış getirmeye çalışmıştır. D grubunun amacı Klasizmi reddetmek değil, "Akademizm" in taklitçiliğine karşı bir başkaldırıdır.

D grubunun ilk sergisi Mimoza Şapka Mağazası'nda gerçekleşmiştir. Rönesans ustalarının röprodüksiyonlarının yer alması, bir bakıma serginin manifestosudur. Sergide, Halbein, Dürer, Leonardo Da Vinci gibi sanatçıların çalışmaları, röprodüksiyon (kopya) edilerek, bir eleştiri niteliği taşımaktadır.



Resim 29: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Han Kahvesi, 1973, Tuval üzerine Akrilik, 125x125 cm., Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.

Bu sergiler, bir kaç yıl içinde toplumda ilgi uyandırmayı başarmıştır. Sergiler, Taksim Dağcılık Kulübü, Galatasaraylılar Yurdu, Şehir Tiyatrosu'nun Komedi Salonu, Beyoğlu Halk Evi, Fransız Konsolosluğu gibi çeşitli yerlerde açılmıştır. Onuncu sergisi ise, Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenmiştir.

Akademi'de Bruno Taut Mimarlık Atölyeleri ilk defa Modern Sanat'a ait işler barındırıyordu. Bu sergide yer alan sanatçılar, Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünisa Zeyid, Hakkı Anlı, Elif Naci, Nurullah Berk, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Zühtü Müridoğlu'dur.

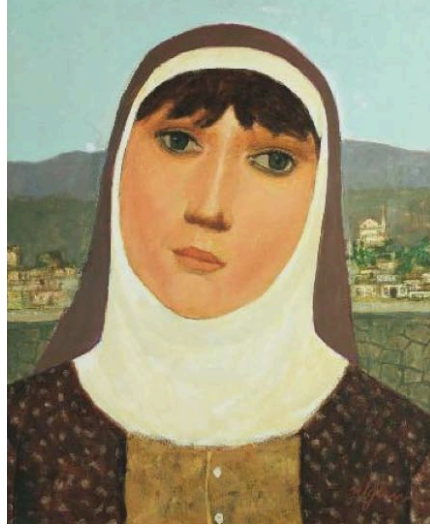
D grubunun alışılmışın dışında resimler yapması, toplum tarafından zaman içinde algılanmalarına neden olmuştur. Grup sanatçıların 1947 sergisinden sonra dağılmalarına rağmen, bu dağılımın herhangi bir anlaşmazlıktan dolayı olmadığı belirtilmelidir. D grubunun, modern sanatın çeşitli akımlarını savunmasına karşın, tek çizgi üzerine bir ekol değildir. On beş yıl birliktelikten sonra, kendi üsluplarını sürdürmek istedikleri anlaşılmaktadır.⁴³

⁴³ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriye Dönemi Türk Resmi**, s.53-57.

2.3.7.2. Yeniler Grubu

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, kuruluşundan sonra iki önemli değişime tanık olmuştur. Biri 1928'lerde Namık İsmail, diğeri de 1937'lerde Burhan Toprak'ın müdür oldukları yıllardır. Namık İsmail, akademiye Sanayi-i Nefise Mektebi'nin seviyesine getirmiştir. Burhan Toprak'ın müdürlüğünde daha da geliştirilerek, orta ve yüksek sanat eğitim kurumuna dönmüştür. Bu dönemlerde Akademi'nin kadrosu genişletilerek, Avrupa'dan ünlü sanatçıların çağrıldığı bilinmektedir. Bu sanatçılar, mimari bölümde Forhöher, resim bölümünde Léopold Lévy, heykel bölümünde Rudolf Belling, süsleme bölümünde de Louis Süe gibi alanlarında uzman sanatçılardır. Léopold Lévy'nin bölüm başkanı olduğu bu dönemde İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi hocaların atölyeleri devam etmiştir. Lévy bu hocaların atölyelerini kapattırmamış ve kendine genç öğrencilerden yardımcıları seçmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel akademinin öğretim kadrosuna alındıkları bilinmektedir. Diğer hocaların atölyeleri devam ederken, bir yandan da Lévy'in ve asistanlarının atölyeleri devam etmiştir. Lévy modern resmin çoğu eğilimini kabul etmese de, onun Avrupa'da tanınmış bir sanatçı oluşu, öğrencilerin resim bölümünü doldurmalarıyla sonuçlanmıştır. Lévy'nin atölyesinde çalışan öğrencilerin, 1940 yılında 'Yeniler Grubu' olarak, sanat hayatına başladıkları bilinmektedir. Bu grupta yer alan isimler, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad, Haşmet Akal gibi genç sanatçılardır.

Léopold Lévy'nin atölyesinde yetişmemiş olmasına rağmen, D grubunun kurucularından Abidin Dino da bu sergilere katılmıştır. Yeniler Grubu'nun savunduğu ortak düşünce; sanat, toplumun sorunlarını ve yaşantısını yansıtmalıydı. Ayrıca 'Yeniler', D grubunun aksine, Avrupa'da sanat eğilim ve tekniklerini aktarmak yerine, toplum sorunlarına daha duyarlı olmayı amaçlamıştır.



Resim 30: Nuri İyem, Portre, Tuval üzerine yağlıboya, 55x 46 cm., Özel Koleksiyon.

Yenilerin ilk sergisini, 28 Mart 1940'da Beyoğlu'nda Gazeteciler Cemiyeti Lokali'nde açtıkları bilinmektedir. Sergi'nin ortak konusu olarak 'Liman' konusu seçilmiştir. Bu bakımdan İstanbul Limanı ile ilgili sahneler modern resmin estetiğinden uzak, gerçekçi bir anlayış ile resmedilmiştir. Yeniler 1955 yılına kadar, ona yakın sergiye imza atmış ve ilk zamanlarında savundukları toplumsal, gerçekçi çizgiden zaman içinde ayrıldıkları bilinmektedir. Avni Arbaş, Selin Turan, Nejat gibi sanatçıların 1946'da Paris'e burs kazanarak gitmeleri ve zaman aşımı gibi faktörlerin çizgiden ayrılmalarında rolü vardır. Bazı sanatçılar İstanbul'da, bazıları Paris'te bir takım soyut çalışmalara girişmişler, öncesinde savundukları gerçekçi anlayıştan uzaklaşmışlardır. Yeniler Grubu'nun kuruluşundan bir süre sonra dağılması, çağın genel eğilim ve anlayışlarından uzaklaşarak, daha modern çalışmalar yapmalarını sağlamıştır.

Yeniler Grubu'nun belli başlı temsilcilerinin, gruptan ayrılmalarına rağmen üslupsal özelliklerinden bahsetmek gereklidir. Nuri İyem 1946 yılından 1962 yılına kadar İstanbul'da, Ankara'da yirmiden fazla kişisel sergi açmış, bunun yanı sıra Paris, Hollanda, Venedik, Savo Paulo gibi önemli merkezlerde resimleri sergilenmiştir. 1946'dan 1961'e kadar sanat eleştirmenleri tarafından eserleri hakkında metinler yazılmıştır. Nuri İyem'in tabloları dışında İzmir Alsancak Emlak Kredi Bankası'nın duvarına dekoratif bir Pano, İstanbul Belediye Sarayı'na üç pano ve Ankara Meclisi'ne seramik masa dekorları yaptığı

bilinmektedir. Bunların dışında, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde Hoşkadem camisi, kendi portresi, natürmort ve soyut kompozisyonları vardır. Avni Arbaş, 1946'dan itibaren Paris'te yaşamaya başlamış, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde sergiler de açmıştır. Avni Arbaş'ın resimlerinde dikkat çeken, başlangıç çalışmalarının ardından, yarı soyut bir görünüme kavuşmalarıdır. Resimlerinde değişmeyen, içten duygululuğu yumuşak ve tatlı bir renk sevgisini yansıtmaktadır.

Selim Turan da Paris'e Avni Arbaş'la gidip yerleşen sanatçılardandır. Turan'ın İstanbul Galerisi'nde düzenlenen sergisi, gerçekçi figür ve portreler, soyut düzenlemeler ve paralel çalışmaların ürünüdür. Ayrıca Selim Turan'ın Paris'te Ranson Akademisi'nde Doğu Minyatürü hocalığı yaptığı bilinmektedir.



Resim 31: Ferruh Başağa, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 50x55 cm., Özel Koleksiyon.

Ferruh Başağa, öğrencilik yıllarında görünüm ve gravürler meydana getirmiştir. Ferruh Başağa'nın daha sonraki çalışmalarında gitgide üsluplaştığı görülür. Yağlıboya resminde beliren eğilim, bir temel ahenk çerçevesinde renk lekelerinin toplanmasıdır. Ayrıca çalışmalarında renkli mozaik, cam-vitray ve fresk gibi teknikler de kullanmıştır.

Fahrünisa Zeid'in oğlu Nejad, Paris'e 1946 yıllarında yerleştiği, bazı galerilerde sergi açtığı ve bir eserinin modern sanat müzesi tarafından satın alındığı bilinmektedir.



Resim 32: Nejad Devrim, “La Maison Rose” (Pembe Ev), 67x60 cm, Özel Koleksiyon.

Nejad, parlak renkleri bir araya getirerek değişik ahenk ve uyumu yakaladığı bilinmektedir. Turgut Atalay, portreleri ile dikkat çekmiştir. Sonraki yıllarda Atalay, Şehir Tiyatrosu'nun dekoratörü olmuştur. Burada göreve devam ederken yaptığı çalışmalara, geometrik bir düzen içerisinde “İstanbul” ve “Cambazlar” resimleri örnek verilebilir.

Grubun diğer bir üyesi de Fethi Karakaş'tır. Karakaş'ın resimlerinde görülen desen, renk ve boya karışımları, sonraki dönemde kullanacağı gravür tekniğinde etkili olmuştur. Renkli ve renksiz gravür tekniğini kavradığı ve bu anlamda çalışmalar gerçekleştirdiği bilinmektedir.⁴⁴

2.4. Çağdaş Türk Resim Sanatı

2.4.1. Soyut Eğilime Yöneliş

1945'de Türkiye çok partili sisteme geçmiştir. Çok partili sistem her ne kadar özgürlükçü ve demokratik bir rejim getirmiş olsa da, sonrasında işlerliğini yitiren rejime karşı, 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980'de Atatürkçü ordunun müdahalesi olmuştur. 1950'li yıllarda özgürlükçü demokrasi sanat ortamına yeni bir soluk getirmiştir.

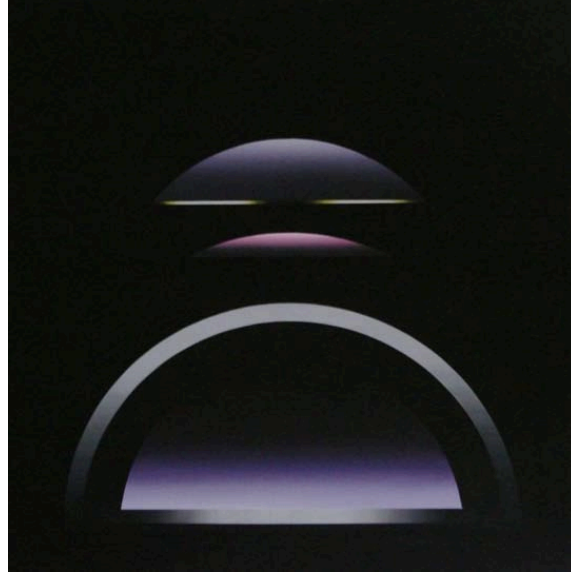
⁴⁴ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, A.e., s.71-77.

Türk resim sanatının, Batı'daki yenilikleri günü gününe takip ettiği bilinmektedir. Bu dönemde yeni eğilimlerin benimsendiği, resim ve heykel alanlarında Soyut Sanat akımında işler yapıldığı görülür. 1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resim yapan ressamların, 1950'li yıllarda yeni arayışlara yönelerek, Soyut Sanat'a uygun işler yaptıkları bilinmektedir. Özellikle 1950'li yıllarda geometrik ve lirik soyutlamalar Türk resim sanatına yeni bir anlayış getirmiştir. Bir çok sanatçı, 1960 ve 70'li yıllarda bu anlayış doğrultusunda eserler üretmeye başlamıştır. Daha önceleri D grubu ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergi etkinliklerine katılan, Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından bazıları, soyut sanat alanına yöneldiği görülür. Bu sanatçılar arasında Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu vardır. Bazı sanatçılar figürü resimlerinden atarak daha lirik soyut anlayışı benimserken, bazıları da geometrik soyut resme yönelmişlerdir. Sabri Berkel, geometrik düzenlemeleri ön plana çıkartan bir soyutlamaya yönelmiştir.⁴⁵

Türk sanatçıların soyut sanata ilgi duymalarına karşın, halk tarafından benimsenmesi zaman almıştır. 1953'de Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Adnan Çoker ve Lütfü Günay ortaklaşa açtıkları sergide, soyut sanat hakkında bilgi verdikleri bilinmektedir. Sergi de sanatın bir düşünce işi olduğunu anlatan yazılı açıklamalara da yer vermişlerdir. Bu sergi ilk soyut sanat sergisi olma özelliği taşımaktadır. Ankara'da Halikon Galerisi'nde ikinci sergilerini açmışlardır. Aynı galeride daha sonrasında Cemal Bingöl'ün nonfigüratif çalışmaları da sergilenmiştir.

Soyut sergilerin İstanbul çevresinde kabul buluşu 1954 yılı Nisan sonu, İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Kuyumcu Paşa Medresesi'nde yirmi sanatçının katılımıyla açılmıştır. Sergide yer alan sanatçılar, Sadi Öziş, Kuzgun Acar gibi heykeltıraşlar, Adnan Çoker ve Lütfü Günay gibi, soyut çalışmalarda Ferruh Başağa, Nuri İyem, Nevin Demirkol (Çokay) ve Nedim Günsür gibi 10'lar grubuna dahil olan sanatçılar katılmıştır.

⁴⁵ Müberra Kalkan, “Resim sanatında Soyutlama”, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli 2006, s. 72.



Resim 33: Adnan Çoker, Giz II, Tuval üzerine akrilik, 60x60 cm, Özel Koleksiyon.

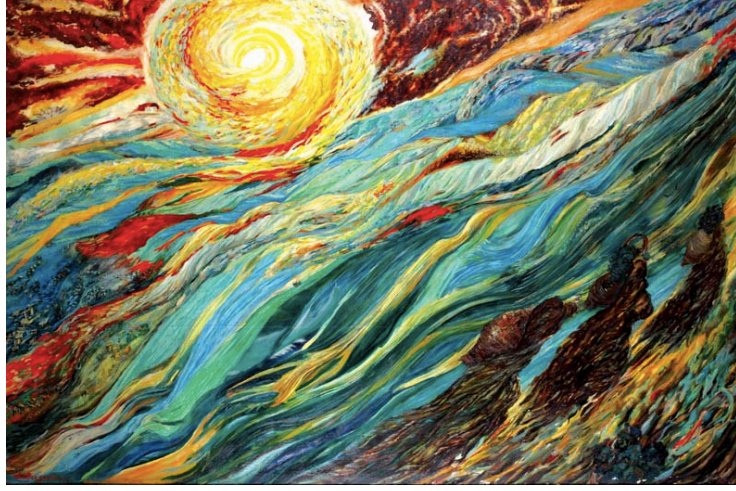
Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nde yer alan ressamaların bazılarının soyut sanat uğraşlarına girdikleri anlaşılmaktadır. Bu sanatçılar, heykeltıraş Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, resimde Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele, Ercüment Kalmık ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi ressamlardır.

1950'lerin ressamları soyut sanat çalışmalarında, Türk kaligrafisinden yola çıkarak çizgisel çalışmalara yöneldikleri, gerek geleneksel gerekse geometrik renk planlarını kullandıkları bilinmektedir. Heykeltıraşlar ise, geleneksel soyut plastiğin kütle ve yüzey arasındaki ilişkiyi baz alan çalışmalar yapmışlardır.

1954 yılında yaşanan önemli gelişmelerden birisi de, Uluslararası Sanat Tenkitçileri Kongresi'nin İstanbul'da gerçekleştirilmesidir. Bu kapsamda Avrupalı ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmenleriyle katılan isimler, Herbert Read, Paul Fierens ve Lionello Venturi'dir.⁴⁶

Yarışmanın konusu, Yapı ve Kredi Bankası tarafından "İş ve İstihsal" olarak belirlenmiştir. Seçici kurul yarışmaya katılan, 38 eserden oluşan resimlerin değerlendirmesini yaptığı, 10 resmi seçerek ödüllendirmiştir.

⁴⁶ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.245-247.



Resim 34: Aliye Berger, İş ve İstihsal, Birincilik Ödülü, Yapı ve Kredi Bankası Koleksiyonu.

Aliye Berger yarışmaya soyut bir çalışma ile katılmıştır. Berger'in birinci olması, Akademi'deki bazı hocalar tarafından eleştirilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu Cumhuriyet gazetesinde, Cemal Tollu Yeni Sabah'ta yarışmanın sonucunu sert bir dille eleştirmişlerdir. Soyut sanat çalışmalarında, Avrupa'ya giden sanatçılarla, Türkiye'de kalanlar arasında, anlayış farklılığı göstermektedir. 1950'li yılında çok partili sistemin getirdiği bazı gelişmeler arasında, tarımsal kalkınma ve sanayileşme alanında gelişmeler görülür. Bu gelişmeler, sanat ve kültür alanında yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Bu yıllarda sanatçıların üslupsal ve biçimsel arayışları devam etmiştir. Bazı sanatçılar Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun motiflerinden yola çıkarak, Anadolu'nun yöresel motiflerini çalışmalarında uygulamış, bazıları da salt soyut resme yönelmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, Avrupa non-figüratif alana yönelmiştir. 1950'den sonra Paris'te "Sanat Eleştirmenleri Derneği" kurulmuştur. Bu gelişmelere bağlı olarak, 1954 yılında İstanbul'da benzer bir mantıkla, "Sanat Tenkitçileri Derneği" kurulmuştur.

Türkiye'de soyut sanat tartışmaları devam ederken, Nuri İ yem Akademi'de sürdürülen eğitim politikalarına, kübist ve konstrüktivist anlayışa karşı tavrı almıştır.

Nuri İyem, 1940'lı yıllardan itibaren Akademi'nin eğitimine karşı oluşunu, "Non figüratif" söylemi içerisinde sürdürmüştür. Asmalımescit'te yetiştirdiği

öğrencileri, Tavanarası Ressamları adı altında 1951-1952 yılları arasında açtıkları “Soyut Sanat” sergileriyle, Akademi’ye karşı bir duruş sergilemişlerdir. “Tavan Arası Ressamları” Akademi’de öğrenim görmeyen ilk sanatçı topluluğudur.⁴⁷

1950 yılından itibaren Türk Resmi, farklı anlatımları tercih ederek, Ulusallık ve Evrensellik kavramları üzerinde durmuştur. Non-figüratif ve geleneksel tartışmaları devam ederken, sanatçılar soyut sanatı benimsemişlerdir. Bu dönemde sosyo- ekonomik değişimin yaşanmasına karşın, sanatçılar özgün bir dil, üslup oluşturma çabasındadır. Bu bağlamda iki görüş ortaya çıkar, birincisi geleneksel el sanatlarından yola çıkan görüş, ikincisi de Batı’daki gelişmelere paralel bir anlayışın benimsendiği görüş. Türk resim sanatının ilk öncüleri, Cemal Bingöl, Nejat Melih Devrim, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Hasan Kavruk, Refik Epikmani Fahrünisa Zeid, Zeki Faik İzer ve Salih Urallı soyut sanatın ilk temsilcilerindedir.⁴⁸



Resim 35: Fahrünisa Zeid, Cehennem, İstanbul Modern Koleksiyonu.

1950’li yıllarda benimsenen soyut resim, 1960’larda geometrik ve lirik anlatımlarla, farklı kuşaktan sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Sabri Berkel, Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Devrim Erbil, Altan Gürman gibi sanatçılar soyut resmin dışında, figüratif ve soyut resim yapan sanatçılar arasındadır.

⁴⁷ Zeynep Yasa Yaman, “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu”, Toplum Bilim Dergisi, Sayı: 79, 1998, s.107.

⁴⁸ Serpil Akdağlı, “1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2007, s.12.

Özdemir Altan simgesel anlatıma ağırlık vermiş, Ömer Uluç ve Adnan Çoker'de bu dönemde dikkat çeken isimlerdir. Soyut sanata karşı figüratif resmi savunan sanatçıların bir kısmı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden, bir kısmı Neşet Günel'in atölyesinden mezundur. Neşet Günel'in öğrencileri sosyal içerikli figür temaları üzerinde durmuştur.



Resim 36: Ferruh Başağa, Mavi Soyutlama, İstanbul Modern Müzesi Koleksiyonu.

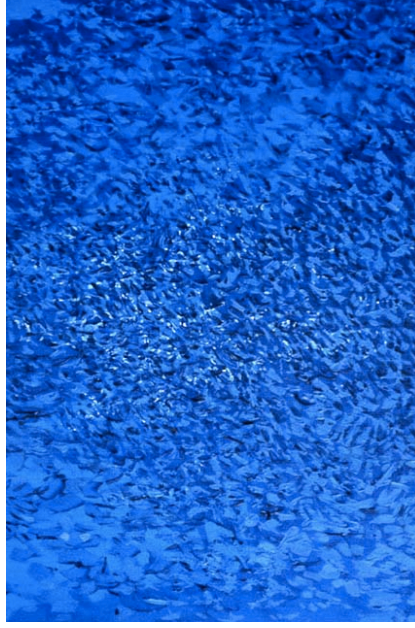
1960'lı yıllarda soyut sanatın temsilcileri, Adnan Çoker, Erol Akyavaş ve Altan Gürman ve Ankara'da Cemal Bingöl, Adnan Turani gibi sanatçılar, soyut resme karşı belli bir yaklaşım göstermişlerdir.



Resim 37: Mübin Orhon, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya, Merkez Bankası Koleksiyonu.

Bunun dışında Paris’te yaşayan, Selim Turan, Mübin Orhon, Erdal Alantar gibi sanatçılar soyut sanatın, yurt dışındaki temsilcileridir.

1963’de “Mavi Grup” adı verilen ve Devrim Erbil öncülüğünde kurulan grup, daha sonrasında figüratif, foto realistik ve kavramsal sanat gibi çeşitli eğilimlere yönelen sanatçılar, soyut sanatta örnekler vermişlerdir. Grubun isminin “Mavi” renk olması, 1950’lerden itibaren pek çok spekülasyonun olmasıdır.



Resim 38: Devrim Erbil, Mavinin Gizemi, 53x70 cm, Özel Koleksiyon.

Mavi Grubun üyeleri arasında, Adnan Çoker, Tülay Tura, Altan Gürman, Devrim Erbil ve Sarkis gibi sanatçılar lirik soyut çalışmalar yapmışlardır. Mavi Grubun üyelerinden Devrim Erbil’in işlerinde, bu dönem sanatçılarından farklı olarak, grafiksel bir ritim anlayışı gözlenmektedir.

Devrim Erbil’in kuşbakışı şematik İstanbul peyzajı ve benzer çalışmalarında, 16. yüzyıl Minyatür Ustası Matrakçı Nasuh’un menzil krokilerinden esinlenmeye çalıştığını biliyoruz. Erbil sonraları gene grafik nitelik taşıyan çalışmalarında hafif ve etkisiz bir üslubun silik belirtilerini sürdürmüş fakat daima yoğun bir uğraş içinde olduğunu kanıtlayan tavrını korumuştur. (Tansuğ, 1988:95) Devrim Erbil daha sonraları şiirsel ve ritmik soyutlamalarla, uluslararası üne erişmiştir.



Resim 39: Devrim Erbil, İstanbul, 65x85 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

1970'den sonra üsluplarını geliştiren sanatçılar, 60'lı ve 70'li yıllarda soyut resme ilgi duymalarına karşın, 1970'den sonraki yıllarda figüratif sanata yönelmişlerdir. Tülay Tura ise soyut alandaki çalışmaları, 1970- 80'lerde figüratif arayışları ile geçerliliğini kaybetmiştir. Mavi grubun diğer üyesi Sarkis, soyut çalışmalarında istikrarını koruyarak, zemin üzerine lekelerin düzenli bir şekilde dağıldığı, uyumlu düzeninden bahsedilebilir.⁴⁹

1970'li yıllarda, İstanbul'da sanatı yaygınlaştırmayı amaçlayan; Maltepe Ressamları, Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği ve Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği'nin çabalarıyla sanatçıların örgütlendiği bir dönemdir. Özel galerin yaygınlaşması 1970'den sonra etkili olmuştur.

1970'li yıllarda sosyo-ekonomik anlamda yaşanan gelişmeler, sanatın toplumsal eğilimlere yönelmesine neden olmuştur. Bugün toplumsal ve eleştirel gerçekçiliği benimsemiş ressam, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal'ın atölyelerinde yetişmiş sanatçılardır. 1970'li yıllarda sanatçılar tarafından toplumsal gerçekçilik iki farklı şekilde yorumlanmıştır.

Bu anlamda çalışmalar, toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısı ve propoganda amaçlı gerçekçi olarak tanımlanabilir.

⁴⁹ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1995, s.94- 98.



Resim 40: Mehmet Güler, Çadır Tiyatrosu, Türkiye Merkez Bankası Koleksiyonu.

Resimlerde toplumsal gerçekçiliği işleyen sanatçılar, Osman Oral, İsmail Altınok, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Kayıhan Keskinok, Mehmet Güler, Yalçın Gökçebağ, Mehmet Başbuğ'dur. Bu bağlamda, toplumsal ve gerçekçi konularda çalışmalar yapan sanatçılar arasında; Seyit Bozdoğan, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş, Neşe Erdok ve Kasım Koçak gibi sanatçılar, gündelik hayatta yaşanan toplumsal sorunları, gerçekçi olarak ele almışlardır.⁵⁰

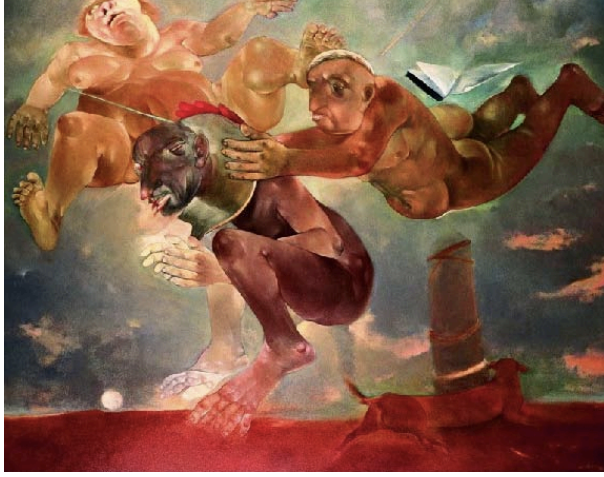
68 Kuşağı olarak bilinen sanatçılar arasında, Mehmet Güler, Komet, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Neşe Erdok gibi isimlerden oluşmaktadır. Bu kuşağın sanatçılarının yapıtlarında, herhangi bir akıma bağlı olmayan, tuhaf, muğlak bir ruhsallığın, kışkırtılmış ve kışkırtıcı arzunun varlığı duyumsanır. Sanatçı anlattığı öykünün ötesinde kendi tekilliğinin arayışı içersindedir. 1970-80'li yıllar arasında Kavramsal Sanat kurumsal ve uygulama alanında kendini gösterir. 1980'li yıllarda sanatçılar kendi yaşam öykülerinden yola çıkarak; güç, cinsiyet sorunu gibi kavramlar üzerinde durmuşlardır. Bu dönemde Emin Çizenel, Ali Candaş ve Şenol Yoroğlu gibi sanatçılar soyut anlatımı tercih etmişlerdir.⁵¹

⁵⁰ Ahmet Türe, "1940'dan Sonra Türk Resmi'nde Toplumsal Gerçekçilik", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2002, s.47-48.

⁵¹ Limon, A.e., s.67- 68.

2.4.2. Figüratif Eğilimler

Türk resminde figüratif ve soyut kompozisyon çalışmaları, 1970’li yıllardan günümüze farklı yöntemler izleyerek devam etmiştir. 1970 yıllarında figüratif eğilime yönelik işler yapan sanatçılar arasında, Neşe Erdok, Nur Koçak, Altan Gürman, Burhan Uygur, Balkan Naci İslimyeli gibi isimler vardır.



Resim 41: Alaattin Aksoy, Müselles, Tuval üzerine yağlıboya, Türkiye Merkez Bankası Koleksiyonu.

1977 yılında bir sergi açılışında figüratif eğilimle yapılan işlerde, sanatçılar yeni bir aşamaya geçmiştir. Bu sergide Neşet Günal’ın iki resmi sembolik olarak yer almıştır. Sergide yer alan sanatçılar arasında, Komet (Gürkan Çoşkun), Mehmet Güleryüz, Alaattin Aksoy ve Utku Varlık gibi sanatçıların işlerinde üslupsal kaygılar hakimdir. Bu bakımdan, Mehmet Güleryüz’ün önceki çalışmaları desen ağırlıklı olmasına karşın, sonrasında çok renkli ifadeci çalışmalara yönelmiştir. Aynı sergide yer alan isimlerden Alaattin Aksoy çalışmalarında estetik kaygının belirgin olduğu çalışmalar yapmıştır.

Neşe Erdok’un çalışmalarında ise; figürsel betimlemelerinin yanı sıra, karamsar, kaygılı renk tonları hakimdir. Ayrıca bu sergide yer alan diğer bir isim de Balkan Naci İslimyeli’dir.



Resim 42: Utku Varlık, Üçüncü Göz, Tuval üzerine karışık Teknik, Türkiye Merkez Bankası Koleksiyonu.

Bu dönem çalışmalarında, siyah-beyaz ya da monokrom renkleri tercih etmiştir. Bu sanatçılar arasına, Özer Karabaş, Ali Germaner, Burhan Uygur, Nur Koçak gibi isimler de katılmıştır. 1970 öncesinde ortaya çıkan, hiperrealizm (fotografik gerçekçilik) ruhsal olguların dışa aktarıldığı bir akımdır.



Resim 43: Nur Koçak, Fetiş Nesnelar, Tuval üzerine akrilik, 130x195 cm., Özel Koleksiyon.

Türkiye’de Nur Koçak’ın temsilcisi olduğu, Mail- Art (Posta Sanatı) türünden çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1960’lardan itibaren Türkiye’de artan toplumsal çelişki ve kentleşme olgusunun yarattığı dramatik sahne, toplumsal

değişim ele alınmıştır.⁵²

Türk resminde, 1960'lı yıllarda başlayan ve 1970'li yıllarda devam eden figüratif eğilim, kavramsal olarak; Toplumsal Eleştirel Gerçekçi ve Dışavurumcu Gerçekçi olmak üzere sanatçılar tarafından benimsenmiştir.⁵³



Resim 44: Neşe Erdok, Gece Vapuru, Tuval üzerine yağlıboya.

1970'li yıllarda toplumsal öğeleri içeren çalışmalar iki farklı şekilde yorumlanmıştır. Bu çalışmalar, sanatçılar tarafından toplumu ilgilendiren kavramları gerçekçi olarak yorumlayanlar ya da ajitasyon ve propoganda amaçlı yorumlayanlar olarak ele alınmıştır. Toplumu ilgilendiren olayları çalışmalarında uygulayan sanatçılar arasında; Osman Oral, İsmail Altınok, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Kayhan Keskinok, Mehmet Güler, Yalçın Gökçebağ, Veysel Günay, Mehmet Başbuğ gibi isimler yer almıştır.

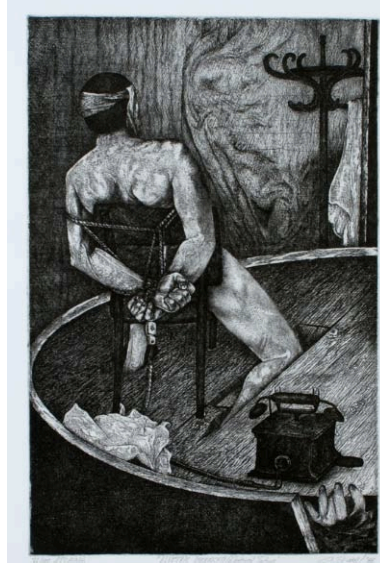
1970'li yıllarda toplumsal öğeleri içeren çalışmalar iki farklı şekilde yorumlanmıştır. Bu çalışmalar, sanatçılar tarafından toplumu ilgilendiren kavramları gerçekçi olarak yorumlayanlar ya da ajitasyon ve propoganda amaçlı yorumlayanlar olarak ele alınmıştır.

⁵² Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.286- 295.

⁵³ Erhan Ayhan, “1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler”, Sakarya Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, Mayıs 2006, s.20.

Toplumu ilgilendiren olayları çalışmalarında uygulayan sanatçılar arasında; Osman Oral, İsmail Altınok, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Kayhan Keskinok, Mehmet Güler, Yalçın Gökçebağ, Veysel Günay, Mehmet Başbuğ gibi isimler yer almıştır.

1974’li yıllarda Kıbrıs Harekatı’nın ardından, Amerika’nın Türkiye’ye ambargo uygulaması, siyasi ve ekonomik alanda sorunlar yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde, siyasi ve sosyal alanda yaşanan sorunlar, toplumsal gerçekçi çalışmalar yapan sanatçılar tarafından yorumlanmıştır.



Resim 45: Aydın Ayan, Patron, Gravür, 59.5x32.5 cm.

Seyit Bozdoğan, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Neşe Erdok ve Kasım Koçak gibi sanatçılar, bu sorunları duyarlı bir şekilde çalışmalarına aktarmışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal’ın atölyelerinde öğrenci olan Aydın Ayan, yağlıboya ve gravür tekniğinde, Elektrik işkencesi ve Patron adlı eserlerinde dönemin siyasi olaylarını ele almıştır. Bir başka işkence konusu da Cihat Aral’ın resimlerinde görülür. Bu resimler; Yıkım I (1988), Hücrede (1989), Ağıt Yakanlar (1990), Maden İşçilerinin Yürüyüşü (1991) gibi toplumsal olaylara değinmektedir. İfadeyi ve biçim deformasyonu, insanın iç dünyasına hitap eden bir diğer ressam da Neşe Erdok’tur. Erdok’un figürlerinde kullandığı abartılı stilizasyon, anlatımı güçlendirerek seyircinin empati kurmasını amaçlar. Gece Vapuru (1990), Dsiplin ve Ceza (1985), Ayakkabı Boyacısı (1979), İstasyon (1981), Ateş Yakanlar (1981), Trende (1982),

Ankara Garında Sabah (1988) gibi çalışmalarla, günlük hayattan kesitleri ele almıştır.⁵⁴

2.4.3. Yeni Dışavurumculuk

1970'li yıllarda sosyo-politik baskılar ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, Varoluşçuluk düşüncesi ortaya atılmıştır. Varoluşçu düşünce bir bakıma; insanı ezen, kişiliğini sindirmeye çalışan, insan psikolojisi ve bireyselliğe önem veren bir düşünce sistemidir. Bu bağlamda, varoluşçu düşünceyi benimseyen sanatçılar, yaptıkları çalışmalarda içsel duygularını dışa vurmayı amaçlamışlardır.

1970'lerin başında, Cihat Aral, Nedret Sekban, Kasım Koçak, Seyyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş gibi sanatçılar, toplumsal gerçekçi çalışmalar yapmışlardır. Cihat Aral'ın protestocu anlayışına benzer bir anlatım biçimi, İbrahim Çiftçioğlu'nun resimlerinde görülür. Çiftçioğlu, kendi hayatından yola çıktığı çalışmalarında; acıyı, çaresizliği ve işkenceyi resmetmiştir. 70'li yıllardan sonra figüratif resim çalışmalarıyla kendilerini kabul ettiren, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Özer Karabaş ve Kemal İskender gibi isimler ortak bir anlayışı benimsemişlerdir.

Yeni Dışavurumcu Eğilim, 1990 ve sonrasında Türk Resim Sanatında, konu çeşitliliği ile birlikte devam etmiştir. 70'li yıllardan günümüze bakıldığında, toplumsal değişimler sanatçılar tarafından eleştirel bir dille yansıtılmıştır. 1980'li yıllarda bu eğilimin, önemli temsilcilerinden biri de Bedri Baykam'dır. Baykam, sosyo- politik gelişmeleri ve insan özgünlüğünü ele alan çalışmalar yapmıştır. "Demokrasi'nin Kutusu" adlı çalışmasında; Türkiye'de enflasyon ve kuraklığın yarattığı gerginliği, görsel ve işitsel medyada uygulanan sansür ve baskı eleştirel bir şekilde irdelemiştir. Bu çalışması, 1987 yılında düzenlenen I. İstanbul Bienali'nde yer almıştır.

1990'lı yıllardan günümüze ulaşan sanatçılar, toplumsal değişimi irdeleyen bir takım çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda, Mevlüt Akyıldız'ın çalışmalarında, kalabalık figür düzenlemelerinin yanı sıra toplumda gelenek ve göreneklerini unutan insanlar betimlenmiştir. Hakan Gürsoytrak'ın çalışmaları ise;

⁵⁴ Türe, A.e., s.47-49.

ekonomik gücü olmayan, ezilen halkı ifade eden çalışmalardır. Gürsoytrak'ın çalışmalarında, ekmek kuyruğunda sıra bekleyen halk ya da gecekondü yıkımına karşı koyan insanlar resmedilmiştir. Serdar Şencar da toplumun sosyo-politik gerçeklerini kara mizah yoluyla anlatmayı tercih etmiştir. Neşe Erdok'un öğrencisi Sezer Özdemir, insan yaşamının önemi ve birbirini yok etmeye çalışan tavrını eleştiren resimleriyle bilinmektedir.

1976'da Devrim Erbil'in atölyesinden mezun olan Alp Tamer Ulukılıç da, fotoğraftan yola çıkarak, bireyin toplumsal yaşamdaki çelişkilerine ve toplumsal sorunlara gönderme yapmıştır. Toplumcu gerçekçi çalışmalar yapan diğer önemli isimler, İrfan Önürmen, Selahattin Yıldırım, Şenol Yoroğlu ve Mehmet Güreli'dir. Sanatçılar, Türkiye'nin değişen çehresini, küreselleşme politikasını, toplumda yaşanan kimliksel kaygıları, figüratif bir üslupla aktarmışlardır.⁵⁵

2.4.4. Çağdaş Türk Resmi

1970 yılına kadar devlet desteğinde olan sanat bu yıllardan itibaren, bankalar, müzeler ve elçilikler tarafından desteklenmeye başlamıştır. 1970'li yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu politik kargaşa ve toplumsal çatışmalardan dolayı, sanat- kültür alanında hızlı gelişmeler olmamıştır. 1980'li yıllar ekonomik-siyasal alanda değişimler, sanayinin gelişmesi gibi koşulların olduğu bir dönemdir.

1970'li yıllarda Amerika'da ve Avrupa'da oluşan Pop-Art, Happening, Kavramsal Sanat, Body- Art, Yeni Dışavurumculuk, Grafiti gibi akımların Türkiye'ye gelmesi 1980 sonrasında rastlar. Türkiye'de Kavramsal Sanat etkinliklerini gerçekleştiren ilk sanatçı Altan Gürman'dır. 1980 sonrası özelleştirme politikaları kapsamında, Batı'nın Neoliberal (Yeni Liberalizm) politikası benimsenmiştir. Bu dönemde, dışı açılımın arttığı, toplumsal değişimlerin ve yeni sınıfların olduğu görülmektedir.

⁵⁵ Zuhâl Arda, "Sanat Eğitimi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya 2007, s.50-57.



Resim 46: Altan Gürman, Dikenli Engel, 140x 140 cm., Özel Koleksiyon.

Yeni oluşan sınıfsal farklılıklar ile birlikte, yüksek kültür ve popüler kültür kavramları gündeme gelmiştir. Bu dönemde, özel teşebbüs ve gelişen piyasa koşullarına bağlı olarak, galerilerin sayıca arttığı ve koleksiyonerlik bilincinin oluşmaya başladığı görülür.



Resim 47: Burhan Doğançay, İsimsiz, Tuval Üzerine Akrilik, Türkiye Merkez Bankası Koleksiyonu.

1980 sonrası yeni iletişim ağları sayesinde, dünya sanatında olup biten gelişmeler ve yeni trendlerin yakından takibi söz konudur. Bu dönemde iki farklı sanatçı profili oluşmuştur; birinci grup galerilerin etkisi altında, piyasa koşullarına uygun dekoratif resimler yapmışlardır. İkinci grup ise; küreselleşme ile birlikte sosyo-politik, kültürel, kimliksel konular gibi kavramsal konulara yönelmişlerdir.

Bu dönemde, Yeni Dışavurumculuk, Minimalizm, Yerleştirme, Video Sanatı, Body Art ve Kavramsal Sanat gibi konularda estetik anlamda değişim yaşanmıştır.



Resim 48: Erol Akyavaş, Son Seslere Ağıt, Tuval üzerine karışık teknik, Türkiye Merkez Bankası Koleksiyonu.

1980'li yıllarda Gencay Kasapçı, Şükrü Aysan, İbrahim Örs, Özdemir Altan, Nur Koçak gibi sanatçılar; Minimalist, Hiperrealist, Optik ve Pop Art gibi akımlara bağlı çalışmalarda bulunmuşlardır. 1980'lerde ülkemizde öne çıkan sanatçılar, Mustafa Ata, Adem Genç, Zekai Ormancı, İbrahim Örs, Tülin Öztürk, Gülsün Karamustafa, Kasım Koçak, Balkan Naci İslimyeli, Şenol Yorozlu, Mevlüt Akyıldız, Hale Arpacıoğlu, Yusuf Taktak, Kemal Önsoy, Mehmet Gün, İsmet Doğan, Gonca Sezer ve Ender Güzey, Osman Dinç gibi genç sanatçılardır. Bunun dışında Avrupa'da yaşayan ya da bağlantılı sanatçılar, Bedri Baykam, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Komet, Timur Kerim İncedayı, Ömer Uluç'dur. Kavramsal alanda çalışma yapan sanatçılar, Sarkis, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Canan Beykal, İsmail Saray, Ayşe Erkmen, Alparslan Baloğlu, Erdal Aksel, Cengiz Çekil gibi isimlerdir. Soyut ve kavramsal alanda işler üreten; Altan Gürman, Ömer Uluç, Adnan Turani, Mehmet Gülyüz, Yüksel Arslan, Tülay Turan, Özdemir Altan, Lütfü Günay, Adnan Çoker, Avni Arbaş, Şükrü Aysan, Ayşe Erkmen, Serhat Kirazlı ve Sarkis gibi sanatçılardır.⁵⁶

⁵⁶ Elif Akbulak, "1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Çözümlenmeleri", Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bolu 2006, s.79-103.

Türkiye’de 90’lı yıllarda çağdaş sanatın gelişimi, 1980 ve sonrasında yaşanan gelişmelerin devamı niteliğindedir. 1980 sonrası ortaya çıkan serbest piyasa ekonomisi ve tüketim kültürünün devamıdır. Buna bağlı olarak, sanatçıların ve galerilerin, burjuva koleksiyonerler ile tanışması, alternatif ifade biçimlerine yönelmesi, özgün ve üslupsal kaygılarını arttırmıştır.

1990’lar modern sanatın, özel mesajlar ve şifreler içeren dili, izleyici ile kolay etkileşim kurmasına izin verir. 1980’lerin çözümlemeci yapıtlarının yerini, kurulumunun ardından kaldırılıp atılabilecek, proaktif ve anti- estetik kavramlara dönüştürmüştür. Bu dönemde, sanatın sosyoloji, felsefe, popüler kültür, sinema ve teknoloji gibi alanlardan yararlandığı görülür.

1990’lı yılların sonlarına doğru, tuval resmi ve enstalasyonların dışına çıkan, farklı etkileri birleştiren genç bir kuşak ortaya çıkar. Bu genç kuşak tek bir düşünceye bağlı kalmadan; çok katmanlı, popüler kültür, yerellik ve evrensellik gibi kavramlara yönelmişlerdir. Ayrıca, bu genç kuşağın çalışmaları arasında, kimlik ve farklılık gibi konuların irdelendiği görülür.

90’lı yıllarda Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği’nin düzenlemiş olduğu etkinlikler, dönemin kültür yaşantısına olumlu katkı sağlamıştır. 1992 yılında “Joseph Beuys”, 1994’de “Sanat Tahribatı ve Sansür”, 1995’de “Bosna Hersek/ İlk Adım/ Hoşgörüsüzlük”, yine 1995’de “Vardiya Etkinlikleri”, “Genç Etkinlik 1”, “Sınırlar ve Ötesi”, 1996’da “Öteki, Genç Etkinlik 2”, “Yurt-Yertsizyurtsuzlaşma”, 1997’de “Genç Etkinlik 3”, “Kaos” gibi sergiler açılmıştır.⁵⁷

1990’lı yıllarda sanat piyasası, kuraörlük olgusu ve sosyal temalı sergilerle devam etmiştir. Bu dönemde Türkiye, küratörlük kavramı ile tanışmıştır. 1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSV) düzenlediği “Uluslararası İstanbul Bienali” kapsamında, ilk küratörlük denemesi gerçekleştirilmiştir. Uluslararası İstanbul Bienali’nin ilk iki sergisinin küratörlüğü, Beral Madra tarafından üstlenilmiştir. Buna bağlı olarak, temalı sergi anlayışı benimsenerek, disiplinler arası sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Bu

⁵⁷ Levent Çalikoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3- 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2008, s.7-14.

uygulamalar, sanat eserinin değeri ve piyasasının sorgulanmasına neden olmuştur. 1991 yılında Vasıf Kortun küratörlüğünde “Anı Bellek 1” ve “50 Numara Anı/ Bellek 2” sergileri gerçekleştirilmiştir.

Türkiye'nin sanat ortamı 1980'li yılların aksine, 1990'lı yıllarda oldukça hareketlidir. Güncel sanat çalışmaları yapan sanatçılar, küratöryal sergilere katılım göstermiştir. Bu bakımdan, Yeni eğilimler sergisi, 1977 yılından 1987 yılına kadar devam etmiştir. Bu ortamın oluşturan bir diğer etkinlik ise, 1980'li yıllardan itibaren Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen sergilerdir. 1984'den 1988 yılına kadar Uluslararası İstanbul Festivali tarafından 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergisi düzenlenmiştir. Yeni Eğilimler ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri, 90'lı yılların sanat ortamını hazırlamıştır.

1993 yılında İstanbul Sanat Bienali'nin küratörlüğünü Vasıf Kortun üstlenmiş, etkinlik kapsamında uluslararası sanatçılar davet edilmiştir. 1991 yılında Beuys etkinlikleri için Türkiye'ye gelen, Rene Block'un Türkiye'nin güncel sanatına katkısı olmuştur.

1994 yılında Block'un Beral Madra ile 'İskele' sergisinin gerçekleşmesinde, 1998'de Fulya Erdemci ile eş küratörlük üstlenerek, Türkiye'de ilk defa dört jenerasyon güncel sanatçının bir arada olduğu 'İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat' sergileri düzenlenmiştir. Block, bu serginin yurt dışı ayağı olarak; Berlin ve Karlsruhe'de gerçekleştirilmesinde önemli rol üstlenmiştir. I. İstanbul Bienali kapsamında 1993'de başlayan yabancı küratör uygulaması, 1995 yılında Rene Block ile sürdürülmüştür.

1990'lı yılların başında Beral Madra, BM Çağdaş Sanat Merkezi'ni açarak, yerli ve yabancı sanatçıların sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Bu sergiler, 1995 yılında 'Xample' ve 1996'da 'Diyaloglar' olarak düzenlenmiştir. Ayrıca 1995 yılında Ali Akay'ın sosyal içerikli bir sergi düzenlediği bilinmektedir. Bu dönemde, sanatçılar çeşitli konular üzerinde durmuşlardır. Bunlar; gündelik yaşam, siyasal ve sosyolojik içerikli temalardır.⁵⁸

⁵⁸ Tuçe Silahtarlıoğlu, “Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnsiyatifi”, Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Nisan 2009, s.32-40.

1990'lı yıllarda küratör olarak Vasıf Kortun dışında, Ali Akay ve Levent Çalıkoglu gibi isimler de öne çıkmıştır.

1994- 1997 yılları arasında iktisadi büyümeyle büyük şirketler, finans kurumları ve koleksiyonerlerin sanat piyasasına olan ilgisi artmıştır. Buna bağlı olarak, Borusan, Platform, Proje 4L gibi mekanlar deneysel etkinliklerini sürdürmüşlerdir. İKSV'nin ülkenin farklı ekonomik ve idari birimlerinin desteğini alması, güçlenerek, yükselen değerlere sahip çıkmasını sağlamıştır. İKSV'nin düzenlediği festivaller ve bienaller, güncel sanatın gelişmesinde önemli katkısı olmuştur. Ayrıca, 2003 yılında İKSV'nin Avrupa Kültür Ödülü kazanması da, Avrupa Birliğine üyelik yolunda siyasi bir stratejiye dönüşmüştür.⁵⁹

1990'lı ve 2000'li yılların sanatı, çeşitli kuramlarla şekillenmiştir. Bu dönemde adından sıkça söz ettiren ve kişiyi öne çıkaran yerleştirme videolarıyla Gülsün Karamustafa, cinsiyet ayrımcılığına yönelik yaptığı video, performans ve enstalasyonlarla Şükran Moral, toplumsal yapıda meydana gelen çapraşık ve sapkın ilişkileri uzun metrajlı film ve videolarıyla gösteren Kutluğ Ataman, yerel ve küresel anlamdan yola çıkarak, ulusal ve azınlık üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarla Esra Ersen, genelde kendini model olarak kullandığı fotoğraf ve düzenlemelerinde kişisel- toplumsal, kamusal- özel vs. gibi kavramları sorgulayan Bülent Şengar, mekanı kendisi için sorun edinen Ayşe Erkmen, kendini feminist bir sanatçı olarak tanımlayan, kadının cinselliği ve cinsel kimlikler üzerine çalışmalar üreten Canan Şenol gibi pek çok sanatçı, Türkiye'de sanatın gelişimine katkıda bulunmuş sanatçılardır.

Günümüz sanatçıları teknolojinin ve malzemenin sınırlarını zorlayarak kullanmaktadırlar. Yakın dönem genç sanatçılardan, Ekin Saçlıoğlu'un çalışmaları tuval üzerine imgelerle sembollere yer verdiği hikayeci bir anlatım izlemekte, Borga Kantürk'ün çalışmaları kopya, taklit ve yapay olarak değerlendirdiği kavramlar üzerine, Haluk Akakçe'nin çalışmaları soyut biçimleri hareketli imajlarla ve bilgisayar animasyonu ve video birleşiminden oluşmaktadır. Bu dönemde, ulus- devlet kavramları, öteki, kimlik gibi kavramlara gönderme

⁵⁹ Jülide Karahan, "Türkiye'de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s.17-18.

yapan, Halil Altındere, Şener Özmen, Berat Işık, Cengiz Tekin, Erkan Özgen, Fikret Atay, Nasan Tur, Servet Koçyiğit gibi sanatçılardır. Ayrıca bu dönemin genç sanatçıları arasında, Seçkin Pirim, İlke İlter, İlke Kutlay, Beyza Boynudelik, Seda Hapsev, Nalan Yırtmaç, Can Aytekin, Ceren Oykut gösterilebilir.⁶⁰

1990'lı yıllarda sanat ortamında meydana gelen değişimler tartışmalar, sanatçı inisiyatifleri oluşumlarına sahne olmuştur. Sivil İ inisiyatifler, diller ve disiplinlerarası ilişkinin tam ortasındadır; metin, ses, eylem ve yazılı mecranın içiçe geçmesiyle bir çeşitlilik oluşturmuştur.⁶¹

90'lı ve 2000'li yıllarda kolektif sanat grupları; Hafriyat, Oda Projesi, Apartman Projesi, Pist, Masa, Nomad ve Bent Proje'leridir. Sivil inisiyatifler, sanatın büyük finansal kaynaklar olmadan sürdürebilirliği ve Türkiye'nin yapısal problemlerine (işsizlik, kürt sorunu, ermeni sorunu, azınlıklar meselesi, şeriat fobisi, demokrasi sorunu, militalizm, göç vs) gönderme ve toplumsallığa vurgu yapan çalışmalardır.⁶²

1990 ve 2000'li yıllarda, gelişen teknoloji ile birlikte bilgi transferinin hız kazanması, sanat alanında bir çok gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, yüksek kültürün sunduğu sanat anlayışına karşı bir tavır takınarak, hayatın içinden olanı göstermeye çalışırken, bir yandan dünyada gelişen yeni medyayı kullanmayı amaçlamışlardır.

⁶⁰ Yrd. Doç. Düriye Kozlu, "Türkiye'nin 1990 ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış", Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2, 2011, s. 158- 159.

⁶¹ Levent Çalıköğlü, **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İ inisiyatifler- 2**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2007, s.7-14.

⁶² Karahan, **A.e.**, s.19.

3. Sanat Eserlerinin Sergilenmesi, Korunması ve Restorasyonu

17. yüzyıldan itibaren Avrupa'da koleksiyonculuğun yaygınlaşmasıyla başlayan, yağlıboya tablo restorasyonunda geçmiş kaynaklara bakıldığında, yapılan işlemler tabloları korumak yerine, yok etmeye yönelik çalışmalardır. Kaynaklara bakıldığında, geçmişte resim restorasyonu adına yapılan işlemlerin, resimleri korumak yerine daha fazla risk meydana getirmiştir. Örneğin; resimleri su ve sabunla yıkamak gayet olağan bir uygulama gibi görünmesine karşın, su ile yapılan temizlik esnasında, suyun ufak çatlaklardan geçerek alt katmanlara nüfuz etmesi sonucunda boyanın kabarmasına ya da tamamen dökülmesine neden olmuştur.

17. yüzyılda İtalya'da zorunlu durumlarda yapılan yöntemler, rantualaj tuvale astarlama, dökülen kısımların tamamlanması, vernikleme, vernik alma gibi çalışmalar yapılmıştır.

18. yüzyılda İtalya, Fransa, İngiltere, Almanya'da yağlıboya tablo restorasyonu ve konservasyonu önem kazanmıştır. Örneğin; Fransa, konservasyon amacıyla, rantualaj (astarlama) uygulamalarına başlamıştır. Bu konuda, İtalya'nın daha temkinli davranarak, yağlıboya resimlere kısmi müdahalede bulunmuşlardır. 18. yüzyılda yağlıboya resminde kullanılan glaze tekniği, restorasyonda sorunlara neden olmuştur. Glaze tekniği, boya ya da zemin üzerine uygulanan ince ve şeffaf tabakadır. Glaze, resmin yüzeyinde gerçek bir derinlik duygusu ve parlak bir görünüm kazandırmasına karşın, resmin zamanla kararırma yapmasına neden olmuştur. Bu tekniğin, eserin orijinaline zarar verdiği anlaşılması sonucunda, Fransa'da rötuş işlemleri kararır vernik üzerine yapılmaya başlanmıştır. Fransa'da rötuşçuluk restorasyonun bir kolu olarak gelişmiştir.⁶³

18. yüzyılın başlarında Venedik'te ressam Domenico Maggioletto'nun yönetiminde kurulmuş olan bir restorasyon laboratuvarı modern restorasyon enstitüleri ve laboratuvarları ile kıyaslanabilecek düzeydeydi.

⁶³ Gülder Emre, “Yağlıboya Tablolarda Konservasyon ve Restorasyon Sorunları ve Çözüm Önerileri”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2005, s.6.

Almanya’da 19. yüzyılın sonlarında, restorasyonun bilimsel bir arka plana dayanması gerektiğinin kavranması üzerine, Berlin’deki Staatslich Museum’da bir müze araştırma laboratuvarı kurulmuştur.⁶⁴ Bu anlamda resim restorasyonu, 17. yüzyılın sonunda başlayıp 20. yüzyıla kadar gelişim göstererek, bir bilim dalı haline gelmiştir. Bu alanda yapılan çalışmalar, kültürel varlıkları korumaya yönelik çeşitli ulusların önde gelen restoratörlerinin katıldığı, konferanslar ve seminerlerle sürdürülmüştür.

Dünyanın bir çok önemli müze ve galerileri, araştırmaya dönük bilimsel bölümleri olan konservasyon birimleri oluşturmuşlardır. Bu bağlamda, Louvre Müzesi Laboratuvarı koleksiyonlarındaki sanatçı hakkında zengin bir bilgi birikimi elde ederek, yapılan araştırma programları ve test uygulamalarını sanat dünyasıyla paylaşmıştır.

19. yüzyıl başında Fransız kimyacı Jean Antoine Chaptal Pompei resimlerinin pigment ve bağlayıcılarını analiz etmiştir. İngiliz fizikçi Sir Humphry Davy antik çağlarda kullanılan pigmentlerin analizini yapmıştır. İlk bilimsel olarak yapılan yüzey temizliği 1845’de National Galeri’de yapılmıştır. 1850’de İngiliz hükümeti tarafından İngiltere’de bulunan resimlerin durumunu incelemek üzere bir komisyon kurulmuştur. Bu komisyonun üyeleri arasında ünlü bilim adamı Micheal Faraday’de bulunmaktadır. Michael Faraday burada yaptığı çalışmada, resim üzerine etki eden gazları ve diğer zararlı etkenleri (Sıcaklık, Duman... vb.) araştırmıştır.⁶⁵

1896’da Wilhelm Kondrad Roentgen’in X-Ray ışınlarını resim üzerindeki bozulmaları göstermede de kullanmıştır.⁶⁶

İngiltere’de British Museum Laboratuvarı 1919’da, 9 yıl sonra ise Amerika Birleşik Devletleri Harward Üniversitesi’nde ilk kimyasal laboratuvar çalışmalarına başlamıştır. 1950’de İngiltere’de kurulan IIC (Uluslararası Tarihsel

⁶⁴ Madeleine Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, Çev. Kaya Özsezgin, İstanbul, İmge Kitabevi, Kasım 2001, s.28.

⁶⁵ Emre, **A.e.**, s.6.

⁶⁶ Ahmet Özel, **“Sanat Eseri Korumacılığı ve Resim Restorasyonu”**, Plastik Sanatlar Dergisi, Mart-Nisan 2003, s.46-48.

ve Artistik Eserlerin Konservasyonu Enstitüsü), Roma’da 1959 ve Paris’te 1946’da UNESCO tarafından kurulan ICCROM (Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Araştırmaları Uluslararası Merkezi), ICOM (Uluslararası Konservasyon Komitesi) ve Amerika’da 1972’de kurulan AIC (Amerikan Tarihsel ve Artistik Eserlerin Konservasyon Enstitüsü) gibi uluslararası kuruluşlar birçok toplantıda restoratörleri bir araya getirmiştir.⁶⁷

3.1. Müzecilik

Yapıtların saklanması, korunması ve sunulmasında gerekli teknik bilgileri içeren bilimsel çalışma alanına “müzecilik” denilmektedir. Müzecilik’de müzenin kurulması; müzede yer alan eserlerin kimin tarafından, ne zaman yapıldığının belirlenmesinde, sınıflandırılması, gerekliyse onarılması, ısı, ışık ve nem gibi dış etkenlerden korunması gibi faaliyetleri içermektedir.

Müze bilimi (müzeoloji) şunları içermektedir;

1. Müze kuramlarını ve tarihini inceleme.
2. Müze meteryalini toplama, saklama, koruma.
3. Materyal üzerinde yapılacak araştırmaların ilkelerini, yöntemlerini ortaya koyma.
4. Müze eğitim biliminin yöntemlerini saptama.
5. Yayın, yapım, sergileme, örgütleme, yönetim gibi müze tekniklerini inceleme.
6. Müze kadrolarının eğitimi.
7. Müzelerin kamuoyunda, geniş kitlede etkililik kazanması için yapılacak çalışmaların ilke ve yöntemlerini belirleme.⁶⁸

Müzeler yapıtların sergilenmesi dışında, koruma (konservasyon), onarım (restorasyon), sınıflandırma, bilimsel nitelikli laboratuvar araştırmaları gibi görevlerin üstlenildiği, teşhis ve tedavinin yapıldığı yerlerdir.

⁶⁷ Emre, A.e., s.6-7.

⁶⁸ Mustafa Poyraz, “Müzelerde Isı, Işık ve Nem”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana 2008, s.3- 4.

3.2. Konservasyon ve Restorasyon

Restorasyon, eser niteliği kazanmış üretildiği dönem özellikleriyle birlikte korunarak gelecek kuşaklara ulaştırılması için yapılan destek çalışmalarını kapsayan uygulamaların bütünüdür. Eserler yaşadıkları süreye bağımlı olarak aşınma, eskime, yangın ve doğal afetler, konservasyon şartlarının yetersizliği, ısı ve nem kontrolünün sağlanmaması, eserin yapımı sırasında sanatçının teknik kurallara yeterince uymaması gibi nedenlerden kaynaklanan hasarlara sahip olduklarından restorasyona ihtiyaç duyarlar. (Özel, 2000: 121)



Resim 49: Bilimsel Laboratuvar koşullarında konservasyon.

Sanat eserinin ya da insanlık tarihine tanıklık eden herhangi bir nesneyi korumak ve yapılan müdehalenin ilk durumuna dönülebilirlik ya da yeni bir müdehalenin yolunu tıkamaması ve yıpranma sürecini durdurmaya yönelik uygulamalar konservasyon olarak tanımlanabilir.

Restorasyonun amacı, çeşitli nedenlerle yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan ya da bozulan yapıtları özgün haline getirmek ve onlara dayanıklılık kazandırmaktır.

Müdehale sürecinin 7 evresi vardır. Bu evreler ;

- Bozulmanın Önlenmesi
- Koruma
- Sağlamlaştırma
- Onarma
- Yeniden Değerlendirme
- Kopya Çıkartma
- Yeniden Yapma

Bozulmanın önlenmesi ya da dolaylı koruma, kültürel değerlerin denetlenmesi yoluyla korunmasıdır. Bu bakımdan, yıpratıcı ve bozucu etkilerin önlenmesidir. Sanat eserlerinde bozulmaların olmaması için; nemliliğin, sıcaklığın ve ışığın denetlenmesi gerekir.



Resim 50: Resimlerin restorasyonunda uygulanan modern yöntemler.

Koruma, kültürel değerlerin özgün biçimlerini sürdürmesini amaçlar. Bir eşyanın ya da bir yapının korunmasında; nemin, kimyasal unsurların, mikroorganizmaların ve zararlı hayvanların etkilerine son vermeyi gerektirir.

Bakım, koruma sürecini kolaylaştırır ileri düzeyde bozulmaların, engellenmesini gerektiren durumlarda onarıma (restorasyon) gidilmelidir. Kültürel değerlerin, denetim dışı bir ortamda kalmaları durumunda, önleyici bakım ve restorasyon çalışmalarının amacı, öncelikle bu koşullara son vermek olmalıdır.

Sağlamlaştırma (doğrudan koruma), sanat eserine ya da kültürel servete, uzun ömür sağlamak için ek malzemeye destenmesini öngürür. Tuval üzerindeki resimler ya da kağıt üzerindeki çalışmalar gibi taşınır nesnelere yardımcı malzemelerle güçlendirilir. Sağlamlaştırma çalışmalarında, geçici önlemler olarak zaman kazanılmasında yarar vardır.

Restorasyon, yapının yapısına uygun olarak, özgün kavramı yeniden canlandırmayı amaçlar. Yapının ayrıntılarının ve karakterinin onarımı, özgün malzemeye uygun bir şekilde yapılmalıdır. Eksik ya da hasar görmüş kısımların onarımında, bütüne ters düşmeyecek bir anlayışla gerçekleştirilmelidir. Ancak

yapıt yakından incelendiğinde, yeni ekler özgün elementlerden ayırt edilebilmelidir. Bu uygulamayla, onarım esnasında yapılan müdahalenin, sanatsal ve tarihsel gerçekliğinin bozulmaması sağlanır. Restorasyon esnasında, sıradan bir onarımın sınırlarını aşıp, “tarihsel bir belge” niteliği taşıyan her eklenti korunmalıdır.



Resim 51: Resmin restorasyon öncesi belgelenmesi.

Yeniden Değerlendirme, bir yapıdan yararlanmayı sürdürmeyi amaçlar. Yeniden değerlendirme yapıların hizmete açılmasıdır. Kopya çıkartma, bir sanat eserinin eksik ya da zarar görmüş kısımlarının, kopya edilmesini amaçlar. Değerli bir yapıt onarılmaz bir hasar görmüşse ya da çevresel koşulların tehditi altındaysa onu daha uygun bir ortama aktarmak gerekebilir. Bu bakımdan, kötü hava koşullarının etkisinden korunması için, yapıtın yerine kopyası yerleştirilebilir.⁶⁹

Sanat yapıtlarında, ressamın duyarlı yansımalarını, üslubunu ve düşüncelerini görmek mümkündür. Bu yapıtlar tamamlandıkları andan itibaren, ısı, ışık, hava, nem, zararlı gazlar ve mikroorganizmalar gibi birçok bozucu etkene maruz kalırlar. Bu bakımdan, eserlerin korunması, uzun yıllar devamlılığının sağlanabilmesi ancak restoratörlerin ve bilimin ışığında gerçekleşebilir. Ayrıca, esere yapılan her müdahalenin (Rantulaj , Yama, Rötüş vs gibi) gerektiğinde kolaylıkla ve resme zarar vermeden kaldırılabilir olması gerekmektedir.

⁶⁹ Bernard M. Feilden, “Koruma İlkeleri”,Görüş Dergisi, Sayı:3, Fransa, Mart 1981, s.27- 28.



Resim 52: Bilimsel yöntemlerle restorasyon uygulaması.

Restoratörlerin gözetmesi gereken temel ilkelerin başında geriye dönüşümlü malzemeler kullanması, restorasyonu yapılan yere gerektiği kadar müdahale yapılması, özgünlüğün bozulmaması ve bütün restorasyon işlemlerinin belgelenmesi gerekmektedir.⁷⁰

Günümüzde bilimsel yöntemlerle birlikte yapılan belgeleme hasar durumu saptamak, uygulanacak restorasyon yöntemi belirlemede yardımcı olmaktadır. Bu bakımdan, belgelemede kullanılan değişik teknikler yardımıyla; laboratuvarda çekilen fotoğraflar, Mikrofloresans, Karbon- 14 yöntemi, Radyografi, IR (Kızılötesi), X ışınları, UV (Morötesi) ve Terahertz Işınları ile yapılan incelemeler, yağlıboya tablo yüzeyi, tablonun yaşı ve boya katmanlarının tespiti açısından önemlidir.

3.3. Yağlıboya Tablonun Yüzeyinde Konservasyon ve Restorasyon Uygulamaları

Yağlıboya tablonun geçici olarak korunmasında, hasarlı boya tabakasının ya da tamamının üzerine Japon kâğıdının tutkalla yapıştırılması ile sağlanır. Yardımcı destek görevi gören bu tabaka uygulaması restorasyon sonrasında çıkartılır.

⁷⁰ Emre, A.e., s.2.

Bu uygulama sayesinde, boya tabakasında görülen pullanma, kırılma, kabarmaların yapışmasını yani sağlamlaştırılması sağlanır.⁷¹



Resim 53: Tuval yüzeyinin japon kağıdı ile kaplanması.

Ayrılan, dökülmekte ya da çatlamakta olan boya tabakalarının bir bağlayıcı ile yerine yapıştırılması gerekmektedir. Bir çatlağın veya kabarıklığın boşluğuna yüzeyden çok dikkatli olarak hazırlanan tavşan tutkallı karışımının enjekte edilmesi ile kabarmalar düzleştirilir. Çatlakları iyileştirmek için ayrıca balmumu ve reçine karışımı kullanılabilir. Elektrikli palet bıçağı ya da bir ütü yardımıyla ısıtılarak tuval bezi üzerine sürülür ve ütülenir.

Mum-reçine yapıştırıcılar ile sağlamlaştırılan tablolara daha yetkin bir şekilde basınç ve ısı uygulamak için ısı/vakum masası kullanılmıştır. Bu uygulama genellikle kanvas üzerindeki tabloların kopyalanmasında ve bazen de çatlakların yeniden tutturulmasında kullanılmıştır.⁷²

Uygulamada ilk olarak mum-reçine karışımı, tablonun ön ve arka tarafına sürülür, daha sonra uygun bir alt destek üzerine konularak bu haliyle ısı masasının üstüne yerleştirilir ve boya tabakası burada bir vakum ve ısı kombinasyonu kullanılarak yeniden yapıştırılır.⁷³

⁷¹ Knut Nicolaus, **The Restoration Of Paintings**, Könnemann, Slovenia, 1999, s. 90.

⁷² Emre, **A.e.**, s.41.

⁷³ Nicolaus, **A.e.**, s.221.



Resim 54: Isı masasına resimlerin yerleştirilmesi.

Yanık kabarcıklarının restorasyonu için, yeniden ısıtılan yanık kabarcıklarının yumuşamasının sağlanması ve hafif bir basınç ile boya tabakasına doğru preslenmesi gereklidir. Yağlıboya tabloların restorasyonunda pres uygulaması gereken yanık kabarcıklarının yanı sıra birkaç süreç vardır. Bunlar boya dökülmesi, astarlama ve maruflajdır. (Straub, 1954: 55)

Bu işlemlerde her zaman bir bağlayıcı kullanılmasına gerekmemektedir. Yanık kabarcıklarının sağlamlaştırılıp sağlamlaştırılmayacağı, boya tabakası bileşenlerinin ısıveren bölmesinin genişliğine bağlıdır. Eğer bu bölmede kabuklanma ve karbonlaşma süreçleri gelişmiş ise iyileştirme işlemi genellikle yapılamaz.⁷⁴

Yanık kabarcıkları, elektrikli bir palet bıçağı ile tek tek baskılama ve ısıtma yoluyla ısıtılmalı, yumuşatılmalı ve daha sonra da sağlamlaştırılmalıdır. Burada kullanılacak olan ısı kaynakları ise fanlı ısıtıcılar veya özel lambalardır. Yanık kabarcıklarının yeniden tutturulması işlemi için Beva 371, Plexisol P-550 gibi sentetik ya da balmumu gibi doğal bir reçine tercih edilmelidir.⁷⁵

⁷⁴ Emre, A.e., s.41.

⁷⁵ Nicolaus, A.e., s. 227.

3.3.1. Taşıyıcı Zeminde Temizleme Ve Sağlama Uygulamaları

Yağlıboya tabloda japon kâğıdı ile kaplanıp şasesden çıkartılmasıyla, arka yüzeyinin temizliği yapılır. Yağlıboya tablonun dönemine ve saklandığı yerin özelliğine göre tuval bezi desteği arka tarafı sert kıllı bir fırça kullanarak fırçalanır. Daha çok kirli tuval bezlerinde ise bir temizleme tamponu ya da yumuşak lastik kullanılır ve ortaya çıkan kalıntılar da bir elektrik süpürgesi yoluyla alınır. Çok ağır kirler ve önceki yağlı boya uygulamalarından kaynaklanan kabuklar için ise basınç jetleri kullanılır.

Yağlıboya tablonun arka yüzeyinde varsa kumaş yamaları çıkartılır. Bu yamaların yapıştırıldıkları yapıştırıcıların tuval bezi üzerinden temizlenmeleri gereklidir. Aksi takdirde tuval bezi baskı altında kalmasına ve esnekliğinin bir kısmını kaybetmesine yol açarlar. Yapıştırıcı kalıntılarını çıkarmak ya da azaltmak için kuru ve ıslak yöntemler kullanılabilir. Kuru yöntemlerden biri olarak bisturi ile mekanik temizlemede sadece yüzeydeki yapıştırıcılar çıkartılır, kumaşın derinliklerindeki kalıntıların temizlenmesi mümkün değildir. Bu yöntemle mikro organizmalar nedeniyle yıpranmış olan tutkalları çıkartmak daha kolaydır. Diğer bir yöntem olan ince basınç jet sisteminde ise kanvasın arka tarafındaki kuru yağlı boyalar, tutkal kalıntıları, vernikler ve üst boyalar çıkartılabilir. Basınç jet sisteminde yakma ayarı bir basınç konteynır içinde titreştirilir, elenir ve bir hava akımı yoluyla jete taşınıp oradan da temizlenecek yüzeye püskürtülür. Hava basıncı ve titreşim düzeyleri ayarlanır ve kontrol edilir. (Emre, 2005:42)

Islak yöntemde ise yağlıboya tablonun arka tarafında kalmış olan suda çözünen ya da şişen yapıştırıcı artıkları nemli kompresler yolu ile yumuşatılıp bisturi ile temizlenebilir.⁷⁶

⁷⁶ Nicolaus, A.e., s. 93.

3.3.2. Yama

Tuval bezindeki kısmi hasarları iyileştirmek için kullanılan araçlardan bir tanesi de kanvasın arkasına yapıştırılan kare ve dikdörtgen kumaş parçalarıdır. Bunlar tuval bezini sağlamlaştırmak ve daha sonraki restorasyon uygulamaları için bir taban oluşturmak üzere kullanılır.



Resim 55: Tuval bezinin darbe sonucu yırtılması.

Yırtıkları veya delikleri sabitlemek için çok eskilerden beri uygulanan yama işleminde kullanılacak malzeme orijinal kanvasın yapısı ve hammaddesi ile en uyumlu olan kumaşlardır. Kumaş yamalar destek üzerine yapıştırılırken mum-reçine karışımı, sentetik termoplastik yapıştırıcılar kullanılır. Son yıllarda ise sentetik termoplastik, polivinil asetat dağılımlı malzemeler kullanılmaktadır. (Emre, 2005:44)

3.3.3. Astarlama (Rantualaj)

Tahrip olmuş ya da kısmen zayıflayan tuvalin onarımında uygulanan en sık ve geleneksel teknik astarlamadır. Bu esnada, yeni bir parça gergin kumaşın tuvalin daha fazla kaldıramayacağı yükü üstlenmesi sağlanır. Yeniden astarlama da buna benzer bir uygulama olup, burada eski astara alınıp yenisi oluşturulur.⁷⁷

⁷⁷ Ray Smith, **Sanatçının El Kitabı**, Düz. Aylin Toran, İnkilap Kitabevi, Sertifika No: 10614, Londra, 2003, s.331.

Astarlama işlemi öncesi hem resim yüzeyi hem de kanvas, işlem için hazırlanmalıdır. Yapılması gereken bir diğer şey de; yırtıklar, patlaklar, çatlaklar ve delikler tablonun ön yüzeyinden Japon ve tutkalla geçici olarak kaplanmalıdır. Eğer bu yapılmazsa, bu yırtık ve deliklerin kenarlarının bir süre sonra kabarmaları kaçınılmazdır.⁷⁸

3.3.3.1. Geleneksek Astarlama Yöntemleri

Bu yöntemle, karşılaşılan üç farklı probleme tek bir işlemle çözüm yaratmaya çalışır.

Bunlar;

1. Zarar gören destek malzemesinin yenisi ile değiştirilmesi.
2. Resim yüzeyi üzerinde oluşan istenmeyen deformasyonun yok edilmesi.
3. Çalışmanın ana yapısını oluşturan katmanların gözden geçirilmesi.

Bu işlemler sırasında kullanılan, tutkal ya da mum karışımlar bu işlemler eskiden beri kullanılmaktadır. Günümüzde bu uygulamalardan çok her bir problemle ayrı ayrı baş edilmesi gerekmektedir.⁷⁹

3.3.3.2. Modern Astarlama Yöntemleri

Yeni gelişen teknikler yardımıyla astarlama teknikleri daha çok işlemin her bir aşaması üzerine yoğunlaşmıştır. Çatlama ve eğilme problemlerinde, sorunun derecesi ne olursa olsun, geleneksel astarlama yöntemleri uygulanmalıdır.

Eskiden tuvalin tüm yüzeyi astarlanırken, artık bu uygulamalar sırasında tuval merkezden daha çok kenar kısımları zarar gördüğü için, gergi tahtaları yardımıyla birleşme kısımları güçlendirilmektedir. Bu işleme şerit astarlama denir ve resmin merkez kısmına bir etkisi yoktur.⁸⁰

⁷⁸ Nicolaus, A.e., s.117.

⁷⁹ Smith, A.e., s.331.

⁸⁰ Smith, A.e., s.331.

3.3.3.2.1. Sıcak Mühürlü Yapıştırıcılarla Astarlama

Sıcak mühürlü astarlama yöntemi, ince yapıştırıcı kuru bir filmin, ısınan yapışkanla başka bir tabaka ile birbirine bağlanmasıdır. Sıcak mühürleme yönteminde, bazı yapay reçinelerde termoplastik nitelikleri ortaya çıkarır, bu bakımdan astar karışımları bu amaç için üretilmiştir.



Resim 56: Sıcak masada resmin astarlanması.

1960'lı yıllarda, Leene (1963), Messens (1966), Lodewijks (1967) ve Berger (1968) gibi isimlerin sıcak mühür yönteminin geliştirilmesi üzerinde çalıştıkları bilinir.

Sıcak mühür yönteminin uygulanmasında; sıcaklık, süre ve basınç önemli faktörlerdir. Birçok termoplastik, resim astarı için uygun olmayabilir, bunlardan bazıları çok yüksek sıcaklıkta uygulanır.

Sıcak mühürlü yönteminde kullanılan yapıştırıcılar; poliakrilik asetat ve polivinil asetat gibi mikrokristalin balmumu (Beva 371), yapay reçine karışımlarına dayanan preparatlardır. Bu malzemeler kalıcı ve geçici sıcaklıkta eriyen yapıştırıcılardan ayrılır. Sabit sıcaklıkta eriyen yapıştırıcıların, oda sıcaklığında yapışmalarını korumak için Lascaux 360 HV, Plectol D360 kullanılır.

Astarlama yapılacak bez, hafif ısı ve basınçla birlikte yapıştırılır. Sıcak ısıda çözülen yapıştırıcılar, sadece ısındıklarında yapışmaları mümkündür. Bunlar; Lascaux 489 HV, Plectol D489, Beva 371 gibi yapıştırıcılardır.

Sıcak mühür kaplama yönteminde, yapıştırıcı çözeltisi, astar kumaşa uygulanır. Bu işlem, bağlama basıncı altında ısıtma ile çözücü buharlaştırıldıktan sonra gerçekleşir.

Destek ve yapıştırma işleminde iki ayrı işlem kullanılır. Doğrudan astar yani kumaş içine sandviç yöntemi (the sandwich method) uygulanarak ya da yapıştırıcının bir kağıt yardımıyla aktarma yöntemi (the transfer method) kullanılarak uygulanmasıdır.

Yapıştırıcı sıcak/ düşük basınçlı masa, sıcak/vakum masa, kızılötesi tüp, kızılötesi lamba ile etkinleştirilir. Orijinal destek ve astar kumaş, bir tabaka ile sıkıştırılarak yapıştırılır. Bu işlem bittiğinde, yapıştırıcı sadece kumaş yüzeyine temas etmelidir, resim içine nüfus etmemelidir.

Bu işlemin avantajı, yapışkan film herhangi bir çözücüye gerek kalmadan, soğuduktan sonra resmin içine nüfus etmeyerek, yapılan işlemin geri dönülebilirliğine olanak tanınmasıdır.⁸¹

Tercih edilen bu astarlama çalışmasında, tuval yeniden gerilerek, ipek, yelken bezi, ince kumaş kullanılır. BEVA 371 yapıştırıcı; ince, düzenli ve arkasındaki kısım çıkarılıp alındığında resmin arka yüzeyi ile astar arasına bir tabaka şeklinde konulur. Sıcak masa, yapıştırıcıyı aktive ederek, vakumla baskı yüzeyleri birleştirir. Bu işlemin ilk uygulandığı zamanlarda, fazla basınç yüzünden resim üzerinde buruşuk bir doku oluşmuştur. Bu işlemin uygulanır olabilmesi için, basıncın azaltılması gerekir⁸²

3.3.3.3. Yeniden Astarlama

Resmin ön yüzünün kurulama kağıdı (japon kağıdı) ve tavşan tutkalı ile korunması, çürümüş eski astarın tuvalin arkasından alınması için gereklidir. Bu sayede, boyanın doğru yerde kalmasını sağlar. Eski astar, küçük parçalar şeklinde sökülür. Ardından, tutkala ait tüm kalıntılar, sulu sünger yardımıyla temizlenir.⁸³

3.3.3.4. Tutkal Macunu ile Astarlama

Tüm astarlama teknikleri içinde en eskisi olarak kabul edilen, bu teknikte tutkal (macun) kullanılmaktadır. Astarlama söz konusu olduğu zaman, temel

⁸¹ Nicolaus, A.e., s.128- 129.

⁸² Smith, A.e., s.331.

⁸³ Smith, A.e., s.331.

karışıma başka maddeler de eklenir. Tutkalla astarlama tekniği dâhilinde astar kumaşını, kanvasa sabitlemek için çavdar ya da buğday unu ilave edilerek hazırlanan karışım kullanılır. Bu karışımın yapışkanlığını, neme karşı direncini ve elastikiyetini arttırmak için ayrıca formüle uygun bir şekilde tutkal, reçine, balsam, melas gibi başka maddeler de ilave edilir.

İtalya’da “Coletta” astarlaması olarak isimlendirilen bu teknik, hem astar kanvası hem de orijinal kanvas, gergiler üzerine gerilirler. Astar kumaş için hazırlanan çalışma gergisi kesilirken, bu gerginin, kanvas için olan gergiyi içine alacak bir büyüklükte olmasına dikkat edilir. Ayrıca yağlıboya tabloyu sağlamlaştırmak için çalışma gergisi üzerine gerilmeden önce, boya tabakası üzerine bir destek kağıdı yapıştırılmalıdır.(Emre, 2005: 46)

3.3.3.5. Sıcak Vakumlu ve Düşük Basıncılı Masada Astarlama

Bağlayıcı ya da yapıştırıcı uygulandıktan sonra astar kumaşı, sıcak/vakumlu masada bulunan hazır haldeki “alt-katman” üzerine yerleştirilerek yapıştırılır. Üzerine de, “üst-katman” ve çevreleme levhası konulur. Bunun vakum uygulamasından bir süre sonra oluşan negatif basınç nedeniyle, yağlıboya tablo yumuşamaya ve yapısı da sabitlenmeye başlar. Bu işlemin ne kadar süreceği ise yağlıboya tablonun büyüklüğüne, sıcak/vakumlu masa içindeki hortum başlıklarının sayısına, vakum pompasının gücüne, kullanılan alt, üst katman türlerine ve de kenarlar etrafındaki levhanın sıklığına bağlıdır. Vakumun neme duyarlı, deforme olmuş, yarılmış, çatlamış tablolara zarar verme olasılığı yüksek olduğundan uygulama çok sık olarak takip edilmelidir.⁸⁴

3.3.3.6. Maruflaj

Maruflaj işlemi, çok ağır hasar görmüş kanvaslarda uygulanan ve boya yüzeyini olası hasarlardan ya da deformasyonlardan korumak için uygulanmaktadır.⁸⁵

⁸⁴ Nicolaus, A.e., s. 124.

⁸⁵ Nicolaus, A.e., s. 131.

3.4. Yüzey Temizliği

Yağlıboya tablolarıda yüzey temizlemesi üç çeşit olarak uygulanmaktadır.

Bunlar şu şekilde sıralanabilir;

1. Yüzey kirinin giderilmesi (Yüzey Temizliği)
2. Verniğin giderilmesi (Vernik Temizliği)
3. Rötüşların ve üst boyaaların düzeltilmesi

3.4.1. Yüzey Kirinin Giderilmesi

Yüzey temizliği, tablonun üzerinde belli bir zaman süresince birikmiş olan kirlerin, temizleme araçları yardımıyla giderilmesidir.

Temizlenmesi gereken alan, doğasına göre yüzeye “kuru temizleme” ya da “ıslak temizleme” olarak uygulanır. Kuru temizlemede, boya yüzeyinde yerleşmiş olan kir tanecikleri, bir fırça ya da elektrikli süpürge yardımıyla, bu tanecikler çekilir.⁸⁶



Resim 57: Yüzey kirinin pamuk yardımıyla temizlenmesi.

Yağlıboya çalışmalarda, tükürük ile ıslatılmış pamuk topları ile kir temizlenir. Kir yağ içeriyorsa az miktarda boya tineride kullanılabilir ancak cilanınin çözülmemesine dikkat etmek gerekir. Bu işlem, yeni tamamlanmış çalışmalarda sıkıntı yaratabilmektedir. Bu bakımdan, sakız cila ile verniklenen bir

⁸⁶ Emre, A.e., s.50.

çalışmaya çok fazla etksi olmayacaktır. Bu işlemde her duruma karşın, bir beze çok az miktarda boya tineri alınmalı ve küçük bir alanda denenmelidir.⁸⁷

Kiri çözmek için endüstriyel amaçlarla üretilmiş olan deterjanlar su itici hidrofobik hidrokarbon zinciri ve su seven hidrofilik grup içerirler. Yüzey temizliğinde deterjanlar kendilerini adeta maddeye bağlarlar. Ortaya yapışkan ve liğme liğme bir kir tabakası çıkar. Bu sırada hidrofilik grup suya, hidrofobik grup da kire yönelir. Çözeltinin yüzey gerilimini oldukça azaltıp kirli tabaka suyla ıslatıldığı için yağlıboya tabloya yapışmış olan kir tanecikleri yumuşar ve bunlar da yüzeyden pamuk çubuklar kullanılarak alınır.(Emre, 2005: 51)

3.4.2. Verniğin Giderilmesi

Vernik temizleme işlemi, restorasyon işlemleri içinde en zor ve karmaşık olanlarından. Bu işlem boya tabakası üzerinde bazı tehlikelere sebep olabileceği gibi yağlıboya tablonun görünüşünün değişmesine neden olabilir. Örneğin vernik tabakasının etanol veya asetonla azıcık ıslatılması bile yağ esaslı boya tabakası üzerinde çözünme işleminin başlamasına yol açabilir. Çözünmüş verniği fırçayla alırken aynı zamanda boya tabakasını da almak gibi, restoratörlerce aşırı temizlik olarak adlandırılan bir durum söz konusu olabilir.⁸⁸



Resim 58: Yüzeyde verniğin temizlenmesi.

⁸⁷ Smith, A.e., s.332.

⁸⁸ Nicolaus, A.e., s.356.

3.4.3. Yenileme

Yenileme işlemi, homojen, şeffaf ya da renkli bir tabaka elde edinceye kadar eski vernik ya da üst boya tabakalarının kimyasal çözücüler yardımıyla buhar ile çözülerek uzaklaştırılması işlemidir.

Eski, sarımsı vernikler zaman içinde çözülebilir hale gelir, bu durumda vernik ile boya arasındaki çözünürlük farkından dolayı boya incelir ve yıpranır.

Bu işlem esnasında önemli olan, boya ve vernik arasında çözünürlük farkını kaldıracak doğru solvent ve solvent karışımını bulmaktır. Bu işlem sayesinde vernik altındaki film tabakası etkilenmeden çözünür.⁸⁹

Yenileme işlemi sırasında, eski vernik tabakası kapalı bir kutu içerisinde alkol buharları ile yumuşatılıp jelleştirilir. Bu esnada, vernik parçacıklarının, tekrardan, homojen şeffaf bir tabaka oluşturmak üzere birleşmeye başlaması beklenir ancak, bu aşama tehlikeli olabilmektedir. Bu yöntem uygulanırken, dikkat edilmesi gereken nokta, boya tabakası da yumuşayabilir. Bu uygulamada, başka bir seçenek özel bir kaptaki ısıtılan etanol buharının eskimiş verniğin önüne konulmasıdır.

Verniğin çıkartılmasında çeşitli yöntemler kullanılmaktadır; organik çözücüler, çözücü jeller ya da emülsiyonlar, macun şeritleri, pudra kullanarak, mikrofriksiyon gibi çeşitli malzemelerin yardımıyla çıkarılmaktadır.

3.4.4. Rötüşlerin ve Aşırı Boyaların Giderilmesi

Rötüşler ve aşırı boyalar genellikle sararmış vernik tabakasının altında yer alır. Bunlar pek çok çeşitli karışım içerebilir. Aşırı boyama, restorasyonu yapılan alanın ötesinde olacak şekilde rötüşlerin boya tabakasından taşacak biçimde yapılması sonucu oluşur.⁹⁰

Eğer orijinal boya tabakası ile üst boya arasında bir vernik tabakası varsa, bu vernik tabakası çıkarılınca üst boya da çözünerek uzaklaştırılır. Eğer üst boya

⁸⁹ Smith, A.e., s.352.

⁹⁰ Emre, A.e., s.56.

direk boya tabakasının üstünde ise; bu üst boyanın polar çözücüler, çözücü macunları ya da mekanik yöntemler kullanılarak herhangi bir hasar vermeden çıkartılması pek mümkün değildir.⁹¹

Resim rötüşlerine çok nadir de olsa, verniğin temizlenmesinde kullanılan solventler zarar verebilir. Bu durum, eski hasarın yeniden resim tabakası üzerinde göstermesine sebep olabilir. Kimi zaman eski boyalar sertleşip, çözünürlük göstermezler, bu durumda keskin bir maket bıçağıyla temizlenir. Temizleme işlemi, resim yüzeyini kuru ve pudramsı yapacağı için, bu sebeple ince bir kat sentetik ayrışma verniği, yüzeydeki delikleri doldurulmadan önce yüzeye sürülür.⁹²

3.5. Dolgu ve Rötüşlama

Yağlıboya tablonun boya tabakasında hasarlı alanlar oluşabilir. Bu hasarlı alanların giderilebilmesi ve rötüş yapılabilmesi için önce dolgu ile doldurmalıdır. Dolgular resmin düzensiz parçalarını birbirlerine bağlanmasında ve rötüş işleminin yapılmasında düzgün zemin oluştururlar.⁹³

Dolgu nereye yapılırsa yapılsın bir resmin yüzey görünümünün yapı, renk ve parlaklık bakımından etkileneceği unutulmamalıdır. Buradaki temel problem bir yağlıboya tablonun yüzeyinin dolgu ve söz konusu yapı ile nasıl yeniden yapılandırılacağıdır. Bunun yanı sıra renk ve parlaklığın, kullanılan dolgunun kalitesine bağlı olacağı da unutulmamalıdır. Bir kural olarak, düz resim yüzeylerine uygulanan dolguların orijinal yüzey ile aynı seviyede olması sağlanmalıdır.⁹⁴

3.5.1. Dolgu Macunu

Dolgu akışkan, işlenebilir ve termoplastik bir madde olan dolgu macunu ile yapılır. Dolgu bir bağlayıcı ile karıştırılmış olan bir ya da daha fazla doldurma

⁹¹ Nicolaus, A.e, s. 359.

⁹² Smith, A.e., s.333.

⁹³ Emre, A.e., s.57.

⁹⁴ Nicolaus, A.e., s.235.

malzemesi ve bazen de pigment içerir. Tuval bezine, boya tabakasına ve yapılacak olan rötuş uygulamasına bağlı olarak dolgu, işlenebilir bir yapıda olmalı ve ayrıca söz konusu dolgunun hacmi, dolgu kuruduktan sonra değişmemelidir. Bunların yanı sıra dolgu rengini kaybetmemeli ve resim tabakasına zarar verilmeden çıkarılabilir olmalıdır. (Nicolaus, 1999: 237)



Resim 59: Resim yüzeyinde dolgu uygulaması.

Dolgu malzemesinin bir çok çeşidi vardır; Tutkal Dolgu, Emilsiyon ya da Yarı- Tebeşir Dolu, Üstübeç Dolgu, Mum Dolgu'dur. Ayrıca sentetik bağlama ajanlı dolgular; beva dolgu, polivinil dolgu, poliakrilik dolgu, hazır dolgu macunu olarak sıralanabilir.

3.5.2. Rötuş

Rötuş ile bir yağlıboya tablodaki kusurlu bölgenin renklendirilmesi, belirtmek istenmektedir. Rötuş, son vernik atılmadan önce restorasyon çalışmasında gerçekleştirilen son safhadır. Yağlıboya tablonun bir bütün olarak genel görünümü, rötuşun ne derecede başarılı olarak yapıldığına bağlıdır.⁹⁵

⁹⁵ Nicolaus, A.e., s.257.

Rötuş, uygulanacak resmin alanını çeviren renk tabakasının yapısına uygun olmalıdır. Ayrıca rötuş işlemi sırasında orijinal alan değil, önceki restorasyon çalışmaları da göz önünde bulundurulmalıdır.⁹⁶



Resim 60: Resim yüzeyinde rötuş işleminin uygulanması.

Resim çalışmalarında rötuşlamaya yaklaşım, ülkeden ülkeye değişebildiği gibi, kurumdan kuruma göre de farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıklar; Londra'da bulunan Ulusal Sanat Galerisi ve Courtland Ins'de illüzyonik bir rötuşleme uygulanmaktadır. Bu bağlamda, resim çok yakından incelendiğinde, orijinal çalışmadan fark edilmeyecek şekilde uygulanır.

İtalya'da ise, uzaktan bakıldığında fark edilmeyen ama yakından incelendiği zaman, kendini ele veren yöntemler uygulanmaktadır. Suluboya ya da sentetik reçine bazlı boyalar ile, rötuşlama yapılan çalışmalara, sonrasında boya verniği uygulanır.⁹⁷

3.6. Vernikleme

Vernik, hava ile boya tabakası arasında yer alan ince bir tabakadır. Saydam ve renksiz olması, boya ile bütünleşmesi ancak boyaya zarar vermeden silinebilmesi gerekmektedir. Vernik boya tabakası ile havadaki kir, toz ve aşınmadan korur. Ayrıca, oksijen ve nemin etkilerine karşı belirli ölçülerde

⁹⁶ Emre, A.e., s.60.

⁹⁷ Smith, A.e., s.333.

koruma sağlar ancak bu durum verniğin kalıcılığına göre farklılıklar gösterebilir. Vernik tuvalin enleşme ve gerilmelerinde ortaya çıkabilecek çatlamları önleyebilecek seviyede elastik olmalıdır.⁹⁸

1600- 1800 yılları arasında reçine bazlı ürünlerin artması, bu dönem eserlerinde renk koyulaşması, gevreme gibi sık görülen problemlere rastlanmıştır. Reçinenin oksidasyona uğraması, kararmasına sebep olabilmektedir. Reçine, tabakanın kırılğan kullanımından kaçınmak için kullanılabilir. Bu tip yumuşak reçineler daha çok solvent olarak kullanılabilir. Kuruyan yağ malzemesi ile oratya çıkartılan resim, sonrasında yumuşak reçine vernik ile cilalanırsa, cila boyasına zarar vermeden alınabilir.⁹⁹



Resim 61: Verniğin zamanla kararması.

3.6.1. Verniğin Zamanla Özelliğini Kaybetmesi

Vernik hem kimyasal hem de fiziksel olarak çürüme gösterebilir. Fiziksel çürüme, kendini çatlamlar, tozlaşmalar kıvrımlar ve çekme ile gösterir. Kimyasal çürüme ise, hem reçine hem de solventin oksidasyonundan kaynaklanır. Vernik katındaki çürüme restoratörlerin karşılaştıkları en sık problemlerden biridir. (Smith, 2005: 334)

⁹⁸ Smith, A.e., s.334.

⁹⁹ Smith, A.e., s.177.

3.6.2. Vernik Solventleri

Solvent tipi vernikler, solventin kaybı ya da buharlaşma sebebi ile kururlar. Vernik solvent, jel formunu koruyabilecek durumda ise boya yüzeyine sızmaya çalışır ya da solvent çabuk okside olursa, boya tabakasında meydana gelen renk kaybı, çürümeyi hızlandırır. Solvent vernik, resim tamamen kurumadan uygulanmasının sebebi de budur. Solventler vernik formülasyonu içerisinde dikkatli ve doğru bir şekilde dengelenmeli, bu sayede istenen parlaklık ve kuruma süresine ulaşılabilir.

Yağlıboya tablo restorasyonunda kullanılan vernikler; dammar vernik, alkol vernikler, mum ve mum reçine vernikler, sentetik reçine vernikler, akrilik reçine vernikler, keton reçine vernikler şeklinde sıralanabilir.¹⁰⁰

3.6.2.1. Dammar Vernik

Dammar reçine çözeltisi saflaştırılmış terebentin ya da white spirit kullanılarak üretilmektedir. Son derece akışkan bir çözelti olan bu vernik içerisindeki çözücülerin buharlaşmasıyla katılaşarak film tabakası oluştururlar.¹⁰¹

Doğal bir reçine olan dammar, terebentin ile çözüldüğünde çok akıcı olmadığından fırça ile tüm yüzeye kolayca uygulanabilir. Bu bakımdan parlak ve özellikle koyu tonların keskinleştirilmesinde kullanılır.¹⁰²

Mastik ve dammar vernikler oto-oksidasyon neticesinde eskirler. Bir başka deyişle bu vernikler atmosferdeki oksijenin etkisiyle sararır, elastikiyetlerini ve parlaklıklarını kaybederler ve donuklaşırlar. Bu yüzden de bu tür verniklerin belli aralıklarla boya tabakasından çıkartılarak tekrar yeni damar verniği ile kaplanmaları gerekmektedir. (Emre, 2005: 69)

¹⁰⁰ Smith, A.e., s.334.

¹⁰¹ Nicolaus, A.e., s.316.

¹⁰² Smith, A.e., s.334.

3.6.2.2. Sentetik Reçine Vernikler

Günümüzde doğal reçinelerin bir çoğu yerini sentetik reçinelere bırakmıştır. Bu tip reçineler açık alanlarda kullanımdan, tamamlama işlemlerine kadar bir çok alanda farklı alternatifler sunmaktadırlar.¹⁰³

Sentetik reçine vernikler arasında; polycyclohexanone(akirilik) ya da keton reçineleri de sayılabilir. Resim yüzeyinde benzer bir bağlaç sağlar, kolay uygulanır ve kolay kururlar.

3.6.2.3. Koruma Vernikleri

Restorasyon gören resimlerin çoğunda verniğin katı uygulandığı görülse de, kimi çalışmalarda bu yapılmaz. Örneğin, 20. yüzyıl İspanyol sanatçılardan Juan Griz'in bazı çalışmalarında kimi alanlar özellikle parlak iken diğer bölgeler mattır. İdeal vernik olarak belirlenen bir örnek yoktur.

Sikloheksanon vernikler kolay işlenir ve parlak yüzayler sağlamalarına karşın baskı altında çabuk kırılırlar.

Sentetik polimerler arasında en dengeli olanı B72'dir. Bu daha çok onarımda kullanılan akrilik polimerdir. B72 sararmaz ve diğer resinlerde olduğu gibi, uzun bir süre sonunda çözülebilirliği kaybolmaz, dolayısıyla yeniden işlenebilir. Ancak, resim yüzeyinde kısmen plastik bir görünüm verir.

Şeker tortusu içerdiğinden fırça ile değil, yüzde iki solüsyona eklenerek spreyleme ile uygulanır. Solvent toksit olduğundan uygulama ile ilgili sağlık ve güvenlik koşulları doğrultusunda yapılmalıdır.

Dammar vernik koruma verniği olarak sınıflanlar arasındadır. İyi bir yüzey kalitesi sunar, uygulaması kolaydır ve yeniden değerlendirilebilir. İyi rafine edilmemiş dammar vernik kullanılması, bir kaç on yıl sonrasında elden geçmesi gerekebilir.¹⁰⁴

¹⁰³ Smith, A.e., s.35.

¹⁰⁴ Smith, A.e., s.334-335.

3.6.3. Yağlıboya Çalışmalarda Vernik Uygulanması

Vernikler mümkün olduğu kadar ince bir tabaka halinde uygulanmalıdır. Bu bakımdan, ince sürülen verniklerde sararmalar ya da çatlamlar daha az belirginlik göstermesine karşın, verniklerin çözücülerle çıkartılması daha az risklidir.¹⁰⁵

Vernik, temiz, havalandırılan, kuru ve ılık bir odada uygulanmalıdır. Resim ise tozdan ve yağdan arındırılarak, temiz ve tamamen kurumuş olmalıdır. Resim düz olarak konulur ve ilk kat vernik düz, geniş, uzun kıllı bir fırça yardımı ile ince uygulanır. Vernik fırçası sadece bu işe ayrılmalı ve temiz olmalıdır. Aynı fırça ile birden fazla geçiş yapılmamalıdır. Aslında keton ve dammar gibi vernikler devamlı fırçalama ile yarı mat bir görüntü elde edilebilir çünkü fırça yüzden ayrılırken kuruma başlar.(Smith, 2005: 335)



Resim 62: Vernik uygulaması.

İkinci vernikleme de fırça ya da sprey kullanılabilir. Verniği sprey ile uygulamak fırça ile uygulamaya tercih edilebilir. Bu bakımdan fırça ile uygulamada rötuşlanan alandaki boyanın kalkmasına ve boya tabakasına zarar verme riski daha fazladır. Bu bağlamda, her iki katında spreyleme ile yapılması mümkündür.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Emre, A.e., s.71.

¹⁰⁶ Emre, A.e., s.71.

3.7. Resmin Alt Yapı Elemanları

Tuval bezi (kanvas), geleneksel olarak sanatçıların destek malzemesi olarak kullandıkları; keten, pamuk ve sentetik polyester gibi gergin kumaşları kapsar. İ pek ve jüt geçmişte tuval bezi olarak kullanılmıştır. Tuval bezi, Avrupa'da 1400'lü yıllardan günümüze ulaşan, popüler bir destek malzemesidir. Ancak yapısı itibari ile daha dikkatli uygulama gerektirmekte ve korunması için ciddi önlemlerin alındığı işlemler uygulanmalıdır.

3.7.1. Bitkisel Lifli Zeminler

Keten: Keten (*Linum usitassimum*) bitkisinin liflerinden elde edilir. Tekstilde yararlanılan keten dünyanın her yerinde bulunmasına rağmen, Rusya ana üreticidir. Islak ve kuru olmak üzere iki farklı eğirme metodu vardır, bunlar dokunan ketenin her iki yüzeyinin de alacağı şekil üzerinde etkendirler. Hem çizgi hem de kütle şekilli ketenler ıslak ya da kuru eğrilebilir.

Farklı iplerin eğrilmesi ile dokuma aşamasında bir çok farklı değişim mümkündür. Atkıya ketenin boyuna göre, çözgüye ise dokumaya çapraz olacak şekilde ipler yerleştirilir. Sanatçıların kullandıkları ketenlerde çalışmanın dayanıklılığı önemli olduğundan hem atkı, hem de çözgü aynı ipten dokunur. Bu şekilde pürüzsüz, tüysüz sert bir yüzey elde edilir, dokumanın yapısı ipliğin kalınlığı ve ağırlığı ile ilgilidir.¹⁰⁷

Genel olarak hangi keten dokumasının hangi konu için tavsiye edilir olduğu söylenemez ama portrelerde ve gerçekçi resimlerde fırça yönetimi daha kolay olduğu için daha çok ince dokulu keten bezi kullanılır. Kaba dokulu keten bezi ise natürmort resimde ve modellenmiş cisimlerin üst yüzey dokusunu belirtmekte kullanılır. Büyük tuvaler için ideal olup ağırlıkta ve sağlamlıkta avantaj sağlamaktadır.(Anmaç, 2004: 43)

Pamuklu Bez: Pamuklu bezin tekstil dışında resim için kullanımı 1930'lardan sonra yaygınlaştığı görülür. Her ne kadar geleneksel keten bezi kadar popüler olmasa da, iyi işlenmiş pamuklu bez resme uygun bir zemin sunar. Pamuk

¹⁰⁷ Smith, A.e., s.52.

bezi, iki farklı pamuk bitkisinden elde edilir; *Gossypium hirsutum* ve *Gossypium barbadense*.

Pamuk bezinden yapılmış en kaliteli tuval, “tezgah bazlı” üretilen tekstil sektöründe kullanılan kumaşlarda uygulanan ilaçlamaların kullanılmadığı bezdir. Sanatçıların kullandığı pamuk bezi, cotton duck olarak adlandırılır ve ağırlığı 12 oz ile 15 oz (410 sqm ile 510 sqm) arasında değişir.

Pamuğun ketene göre daha kalitesiz olduğunu savunan, bazı sanatçılar keten bezini tercih etmiştir. Aslında bu savı destekleyecek çok az kanıt mevcuttur. Keten liflerinin pamuğa oranla daha uzun olması, keten tuvaler daha dengeli ölçüt durumu ve pamuğa oranla daha dayanıklı olması sebebi ile, sanatçıların seçimlerinde ilk sıradadır.

Işık karşısında bozulma hızı pamukta ketene göre daha yavaştır, resim çalışmasında tüm yüzeyin opak pigmentlerle kaplı olması ve tuvalin arka kısmı duvara dayalıdır. Bu bakımdan, bozulma daha çok ısıya ve bulunduğu çevreye bağlıdır.¹⁰⁸

Jüt: Jüt tüm kumaşlar içinde en ucuz olanıdır ve pamuktan sonra en fazla üretilen kumaşlardan biridir. Kullanımı çok eskilere dayanmasına rağmen Avrupa’da ilk kez işlenmek üzere İngiltere’ye 1876 yılında Hindistan’dan ham jüt getirilmiştir.(Anmaç, 2004: 74)

3.7.2. Hayvansal Kökenli Zeminler

İpek: Çin hikâyelerine göre M.Ö. 2640’lı yıllarda Çin İmparatoriçesi S. Lingshi bahçesinde koza ören ipekböceklerini yakından incelemeye başlamış, birçok denemeden sonra kozadan ipek ipliklerden çok güzel kumaşlar dokutmuştur. İpek kumaşlar ipek yolu üzerinden Yakın Doğu ve Avrupa’ya taşınmıştır.(Anmaç, 2004: 113)

Boyanması kolay ve parlak bir kumaştır. İpek kumaş uzun süre güneş ışığı etkisine dayanıklı değildir ve güvelerden zarar görürler Işığın yanı sıra

¹⁰⁸ Smith, A.e., s.53-54.

atmosferdeki oksijen bile ipek ürünleri bozar. Bu yüzden müze ortamında bile ipek ürünleri bozulmadan uzun yıllar korumak çok zordur.(Anmaç, 2004: 120)

3.7.3. Esnek Destekler

Geçmişte parşömen, trişe ve hayvan derisi de resim çalışmalarında kullanılmış olmasına rağmen günümüzde tercih edilmemektedir. Bunların yerine, kullanımı daha kaliteli, yelken bezi gibi yeni sentetik malzemeler ortaya çıkmıştır.

3.7.3.1. Polyester Kumaşlar

Sanatçıların kullanımına sunulan sentetik yapılu tuvalerin bir çoğu polyester, naylon, polipropilen içermektedir. Polyester yelken bezinin tamamı düz ve çok sık dokunur böylelikle son derece sert ve özlü bir malzeme oluşur. Dokumadan sonra ısıya tabi tutuldukları için, her iplik değiştirilemez şekilde çeker, bu şekilde ölçütsel dengesi olan gergin bir dokuma elde edilir. Bu kumaşlarda, denizlerde kullanıldıklarında reçine ile kaplanır ancak sanatçıların kullanacağı ürünler de işlem görmemiş olması gerekir.

Polyester kumaşın özelliği; pamuk ve ketende olmayan özellikler barındırır. İlk olarak, keten ve pamuğa göre daha dayanıklı ve asit saldırılarına karşı ciddi direnç gösterirler. İkinci olarak son derece az nemlenirler; yüzde 65 oranında nemli bir ortamda, polyesterin nem ve küf oranı yüzde 4 iken, ketende yüzde 12 civarındadır. Son olarak gösterdiği iyi ölçüt dengesi, esnek bir kurtarılma kabiliyeti vardır. Polyester oldukça esnek bir malzeme (istenilen şeklin dışına çıkmayacak şekilde) oluşu, sanatçıların kullanımına en uygun olanıdır. Bu malzemenin sanatçıların tarafından tercih edilememesi sebebi, dokunun geleneksel olandan farklı olmasıdır.¹⁰⁹

3.7.4. Astar Boyası

Tuval ya da tahta panelleri boyamadan önce kaplama veya astarlama yapılması gerekir. Bu işleme, astar boyası ile zemin oluşturma denir. Yağlıboya çalışmalarda, tutkal astarlama ve gesso (alçı) uygulamasıdır. Tuval üzerine yapılacak akrilik bir boyamada akrilik emülsiyon yeterlidir.

¹⁰⁹ Smith, A.e., s.54-55.

Astar boyalarının başlıca görevleri; ilk olarak destek malzemelerini boya içerisinde korunmasıdır. Bu, özellikle yağ sızıntısının tuvalin yapısında bulunan liflerce emilerek oksidasyonun meydana gelebileceği, içeriğindeki selülozun gevremesiyle yağlıboya çalışmaların deformasyonun engellenmesi için kullanılır.

İkincisi, astar boyalar, boyayı olduğu gibi kabul eden ve uygun bir yapışkanlık sağlayan yüzeyler oluşturur. Yüzeyin boyayı olduğu gibi kabul etmesini sağlayacak seviyede ve belli bir emicilik düzeyinde olmalıdır. Yağlıboya yapılacak zeminde, yüzey olması gerekenden fazla emici ise yağlıboyanın içeriğindeki yağın fazlasını emerek kırılğan bir boya tabakası bırakır. Ayrıca yüzeyin hiç emiciliği yoksa, bu durumda da boya tabakası soyulur.

Son olarak, saydam ve yarı saydam boyama teknikleri astar boyası beyaz yansımaya yardımcı bir fon oluşturduğundan renklerin görünümünü artırır. Bu nedenle, renklendirilmiş yüzeylerde kalıcı pigmentler kullanılmalıdır.¹¹⁰

3.7.5. Yağlıboya

Yağlıboyanın tarihi, bu tekniğin yaratıcı olduğuna inanılan Van Eyck'dan çok daha eskiye dayanır. Alman sanatçılardan "Strasburg yazıcısı" (sanatsal malzemeler üzerine araştırma yapan bir kimse) pişirilmiş ya da güneşte bekletilmiş ve pigmentlere eklenecek yağlar ile ilgili detaylı açıklamalarının yanı sıra, uygulamayı kolaylaştırmak amacıyla, her renge üç damla ısıtılmış yağ veya resin cila eklediğinden bahsetmiştir.

Cennini'de eseri II. Libro dell'Arte'de fresk ve egg (yumurta) temperadan bahsederken kuruyan yağların hazırlanmasına ilişkin önerilerde bulunmuştur. Bu bağlamda, kuruyan yağların boyama aracı olarak kullanımı Güney Avrupa'dan çok Kuzey Avrupa'da yaygınlaşarak, popüler hale gelmiştir. 1400'lü yıllar ve 1500'lü yılların ilk döneminde, yağ bazlı boyaların kullanımı Venedik'te yaygınlaşmıştır. (Smith, 2005: 170)

¹¹⁰ Smith, A.e., s.58.



Resim 63: Jan Van Eyck, yağlıboya resim tekniğinin kilit ismi.

17. yüzyılın en önemli yağlıboya ressamlarından Rubens ve Rembrandt özgün uygulamalarıyla birçok sanatçıyı etkilemişlerdir. Sonraki dönemlerde ise Johannes Vermeer gibi sanatçıların uyguladığı pürüzsüz, ince boyalı, yumuşak tonlu, zarif renkli ve biçimli yağlıboya resimler önem kazanmıştır.¹¹¹

Yağlıboyalar, pigmentlerin kuruyan ya da kurumasıyla, keten tohumu, ceviz, haşhaş ya da safran yağı gibi yağlar içinde astarlama ile elde edilir. Bu bakımdan, bağlayıcı madde olarak kullanılan yağlar, yağlıboya karakteristik görünüm ve kolay kullanım özelliklerini verirler.

Yağ ile astarlanmış pigmentlerin belirgin bir derinliği ve renk yansıtma özelliği olduğundan pek çok farklı tekniğin kullanımına olanak sağlar.

Bunlar arasında, parlak ve mat boyama, ıslak- ıslak tekniği, resmin işlenişine uygun olarak katlar uygulanmasıyla yapılan aşamalı çalışma belirtilebilir. Yağlıboya; ince, parlak sırlar olarak uygulanabileceği gibi, kalın fırça darbeleriyle de uygulanabilir.

Yüzeyin ıslak olması durumunda, harmanlama etkilerine olanak verirken, canlı renklerin görünmesine olanak verir. Bu sebeplerle, açık hava manzara

¹¹¹ Emre, A.e., s. 13.

izimleri için ideal bir malzemedir. Yağlıboyada, sürülen boya, kuruduğunda da aynı etkiyi verir.¹¹²



Resim 64: Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, Mauritshuis, Lahey, Hollanda.

Yağlıboya resimlerde kullanılan yöntemlerden biri Alla prima'dır. Alla prima (doğrudan boyama) yöntemi sayesinde, resmin herhangi bir kısmında tek seferde ya da yüzey ıslakken tekrar uygulamalar yapılabilir.

Alla primada resimlerde genellikle çok az ya da hızla alt boyama olmaz, her renk parçaları aşağı yukarı nihai resimde görüneceği gibi, dönemin dönen ya da bitişik renklerle ıslak zemin üzerine sulu uygulama yapılır. Ana fikir canlı, zengin anlatımlı fırça darbeleri ve minimal karışımı kullanarak sezgisel bir yolla konunun özünü yakalamaktır. (Emre, 2005: 14)

3.7.6. şase

şase, düzgün dört ahşap ıtanın birleştirilip kanvasın gerildiği yardımcı bir destektir. 17. yüzyılda kanvasın şaseye gerilmesi İtalya'da başlayıp, Avrupa'ya yayıldı. İlk şaseler kamasız diye adlandırdığımız 4 ahşap ıtanın birleştirilmesiyle meydana gelen çerçevelerdir. 19. yüzyılda anahtar çerçeveler, anahtarlı kr çerçeveler ya da takozlu kr gergiler denilen kamalı şaseler kullanılmaya

¹¹² Smith A.e., s.170.

başlanmıştır. Bu şaselerin köşeleri olukludur ve bu oluklara takozlar eklenerek genişletilebilirler.¹¹³

Şaseler çam ağacından yapılmaktadır. Bu ağaç çeşidi hafif, pürüzsüz ve çalışılması kolaydır. Ayrıca bu tahtaların mantar ve böcek saldırılarına karşı doğal bir koruma mekanizmaları mevcuttur. Tuvalin zaman içinde, çok iyi bir şekilde yapılandırılmış ve çok sağlam olan bir gergi bile gerginliğini kaybetmesine engel olamaz. Tuval gevşediği zaman sonraki germe işlemine geçilmelidir. Bu işlem dâhilinde kamalara bir çekiç yardımıyla hafifçe vurularak sıkıştırılırlar. Tuval bezine gerileceği zaman, gerginin dış tarafına doğru uzatılır ve kanvas çiviler, raptiyeler kullanılarak sabitlenir. 16.yüzyıldan itibaren demir çivilerin yanı sıra sert tahtadan (Bambu, meşe... vb.) yapılmış olan çivilerde kullanılmıştır. Demir çivilere kıyasla tahta çiviler daha avantajlıdır. Bu çiviler, tahta küflenmelerine ve kanvas oksidasyonuna (oksitlenmesine) sebep olmazlar.¹¹⁴

Tabloları şaseye sabitlemek için raptiye, zımba kullanılması fikri ABD ve İtalya kökenli bir fikirdir. Bunlara kanvas üzerine uygulamak için ise raptiye, zımba tabancaları denilen araçlar kullanılır.¹¹⁵ (Nicolaus, 1999: 151).

3.7.7. Çerçeveleme

Narin ve hassas sanat çalışmalarında çerçeveleme koruma işleminin ana parçalarından biridir. Bu bağlamda, bir pastel boya çalışmasının cam çerçeveye alınması, varlığını devam ettirmesi bakımından önemlidir. Aynı durum, akrilik çalışmalar için de geçerlidir. Rönesansın ilk döneminde gesso zeminli paneller üzerinde resim çalışmasına ilişkin denemelerde perdahlı ve varaklı çerçeveler çalışmanın bir parçası olarak algılandı. Tuval üzerine çalışma yoğunlaştıkça, çerçeve çalışma tamamlandıktan sonra işlenen apayrı bir çerçeve olarak yerini almıştır. Günümüzde, çerçeve, çalışmanın faydalı bir şekilde sunulabilmesi için, ağaç oymacısı ve yaldız ustasının hünelerini gösterebileceği bir araç olarak algılanmaktadır.

¹¹³ Nicolaus, A.e., s.45.

¹¹⁴ Emre, A.e., s.16- 17.

¹¹⁵ Nicolaus, A.e., s.151.



Resim 65: Howard Hodgkin'e ait bir çalışma, çerçevenin resme dahil edilmesi.

18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarında sanatçılar arasında, çerçeve ile resim arasında sıkı bir bağ olduğu tarza karşı eğilim vardı. Bu bakımdan, Van Gough ve Seurat gibi sanatçılar, çalışma tarzlarına benzer çerçeveleri tercih etmişlerdir.

Çağdaş sanatçılardan Howard Hodgkin ve Mimmo Paladino, çerçeveyi resmin bir parçası olarak görmektedirler. Hodgkin çalışmalarında çerçeve ve resmi belli belirsiz birleştirmeyi tercih ederken, Paladino ise resim ve çerçevelerini daha zengin gösterecek, motifler kullanmayı ve resmin anlatışını genişletmeyi tercih etmiştir.¹¹⁶

3.8. Depolama ve Sergileme Ortamı

3.8.1. Sıcaklık ve Bağıl Nemin Resimlere Etkisi

Havada bulunan nem oranının resimler üzerindeki etkisi büyüktür. Resimlerin korunabilmesi için bu oranın %70'in altında olması gerekir. %70-75 arasındaki nem oranında tuval normal gerilimini kaybeder. Uzun zaman böyle bir ortamda bulunan resmin fizik ve kimya dengesi bozulur. Astarla bulunan yapıştırıcı kabırır, küflenir ve bu küf, çatlaklar yoluyla boya katına ulaşabilir. Resmin boya katını görülebilir derecede etkiler. Ayrıca yapıştırıcı gücünü

¹¹⁶ Smith, A.e., s.340.

kaybeder ve boya katı astardan ayrılır. Tuval de nemin etkisiyle çürümeye yatkınlaşır. Nem oranının fazla olması verniğin optik özelliklerini etkiler. Buna bağlı olarak, aşırı nem restorasyon görmüş resimler için de tehlikedir.

Yüksek ısı (25- 30 ° C) ve %50'nin altında bulunan nem oranı ise tuvali kurutarak, elaksiyetini ve sağlamlığını kaybetmesine neden olur. Bu durum, boya katında çatlaklar oluşturur. Tahta ya da değişik malzemeler üzerinde yapılmış eserlerde fazla nemin etkisiyle değişik deformasyonlar görülür. Bu bağlamda, bozulmaların etkisiyle resimlerin şaselerinde de bozulmalar meydana gelir.

Resimlerin korunmasında durulması gereken bir diğer nokta; ortamın stabil olmasıdır. Gerek nem, gerekse ısı değişiklikleri sık aralıklarla olmamalıdır. Tuvalin sık sık nem alıp vermesi gevşemesine ya da gerilmesine neden olur. Bu mikroklimatik değişikliklerin sıklığı, hem astar hem de boya katını etkileyerek resmin yıpranmasını hızlandırır. Tuvalde bulunan selüloz havadan aldığı; su ve oksijenle oksitlenir, kararır ve boya katını etkileyerek resmin yıpranmasını hızlandırır. Özellikle deniz suyunun aerosol şeklinde havada bulunduğu yerlerde deniz suyundaki tuz, tuvalin ve boya katının üzerine birikir. Bu durum, havada bulunan nemin hidroskopik olarak, tuval tarafından kolayca emilmesine dolayısıyla da boya katının kararmasına yol açar. Resimlerin uygun şartlarda korunabilmesi için ideal nem oranının; %50-60 civarında, ısının ise 17 ° - 19 ° C olması gerekir. Nem oranında meydana gelebilecek değişikliğin, %5 oranına düşmesi bile resim üzerinde olumsuz etkilere yol açar.¹¹⁷

3.8.2. Işık

İklimsel şartların kontrolü yağlıboya tablolar için ne kadar gerekli ise ışığın kontrolü de o derece önemlidir. (Ünsal, 1994: 59)

Sanat eserlerini; ışığa dayanıklı, orta dayanıklı ya da dayanıksız olarak ayrılır. Taş, alçı, çini, cam, seramik, mineral, metal ve emaylar ışığa dayanıklı olanlarıdır. Değişik tekniklerle yapılan resimler orta dayanıklıdır.

¹¹⁷ Ali Kheristchi (Herisci), “ Resim Konservasyonunda Pratik Öneriler, Ünlü Tabloların Restorasyonu ve Rafael Santi'nin “Sixtine Madonnası”, Antik & Dekor Dergisi/ Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi, Sayı:20, İstanbul, 1993, s.68.

Yağlıboya resimler de bu gruptadır. Dayanıksız olanlar ise kumaş cinsleri, papirüs, kağıt, değişik tekniklerle yapılmış materyallerdir.

Resimlerin korunmasında ışık ortamının uygunluğu nem ve ısıdan sonra dikkat edilmesi gereken önemli bir faktördür. Ayrıca karanlık ortamlar, resimlerin kalitesini kaybetmelerine neden olmaktadır. Karanlık ortamlarda mikro organizmalar süratle çoğaldığı için resimler etkilenir, yani sararmalar ve kararmalar meydana gelir. Aydınlik ortamlarda ışık zarar verici mikro organizmaları öldürdüğü için bu gelişim daha yavaş olur. Ayrıca kurşun beyazı bulunan eserlerin, karanlık ortamlarda sarardığı görülür. Ancak, resmin aydınlık ortama çıkarıldığında, bu sarılığın kaybolduğu görülür.

Resimlerin ışıklandırılmasında; yakın, direkt ve güçlü ışıklandırmadan kaçınılmalıdır.(Kheristchi (Herisci), 1993: 69)

3.8.3. Hava Kirliliği

Sanayide, evlerde ve trafikte yakıtların yanması ile atmosfere karışan sülfür ve nitrojen oksit gibi gazların, organik ve inorganik eserler üzerinde tahrip edici etkisi vardır. Bu gazların yağlıboya tablo üzerindeki genel etkileri kırılmalıktan, malzemenin tamamının bozulmasına kadar farklı derecelerde olabileceği gibi, asit etkisine bağlı olarak pamuk, keten gibi malzemelerde de doku hasarı şeklinde ortaya çıkabilir. (Baydar, 2000: 107)

Hava kirliliğinin, sanat eserlerini olumsuz etkiler. Bu bağlamda, kirliliği yaratan amonyak, kükürt, amonyum sülfat gibi kimyasal maddelerden her biri, resimlerin farklı yerlerini farklı oranlarda etkiler. Örneğin amonyum sülfat verniğin bozulmasında önemli etkindir. Renklerin, tuval ve kumaşların bozulmasına da yol açar. Bu kimyasal maddeler gümüş ve bakır olmak üzere metalleri de etkiler.

Sis, toz ve is de resimler üzerinde olumsuz etkiler oluşturur. Örneğin havada bulunan toz, mantar ve diğer çürüme bakterilerine zemin hazırlar.

Bu negatif unsurların; ayrı ayrı ya da birlikte bulunmaları çeşitli bozulmalar ve deformasyona yol açabilir.¹¹⁸

3.8.4. Mikro-Organizmalar İle Mücadele

Birçok yağlıboya tabloda alınması gereken önlemlerden biri de tablonun etrafındaki bağıl nem oranının %50-60'a düşürülmesidir. Bu nem oranında yağlıboya tabloda mantarların ve genellikle de tüm mikro-organizmaların çoğalması söz konusu olamaz. Ancak eğer bağıl nem hızla artar ve resimde ıslanma meydana gelirse mikro-organizmalar üremeye başlayabilir.

Mikroorganizmalar ile en iyi mücadele etme yöntemi; bir gaz odasında, genellikle %90'luk karbondioksit ile karıştırılan etilen oksit kullanarak yapılan fungimasyon işlemidir. Gaz halindeki ilaç tablonun her tarafına girdiği için her türlü mantar ve böcek yumurtası ölür. Küften etkilenmiş tablolar mantar öldürücü buhar ile sağlıklı hale getirilirler.¹¹⁹

3.8.5. Depolama, Paketleme ve Sergileme

Sergilenen ya da sergiden kaldırılan yağlıboya tablolar nem, ısı, ışık, hava kirliliği gibi zararlı etkenlerden yukarıda belirtilen şartlara uyarak herhangi bir zarar gelmeyecek şekilde depolanmalıdır. Bu şekilde depolanacak tabloları paketlemede kullanılacak kâğıt ve diğer paketleme malzemelerinin tablolara zarar vermeyecek asitsiz (Ph:5,5–8,5) malzemeler olmasına dikkat edilmelidir. Yağlı boya tablolar raylı, kornişli sistemlerle paslanmayan tellerden oluşmuş kafes tipi hareketli panolara asılıp, depolanabilir. Raylara asılan tablolar istenilen aralık ve yükseklikte kolayca ayarlanır. (Pömann, 1984: 7) Ayrıca depodan bir resim almak istenildiğinde bu sistem sayesinde diğer resimlere zarar verilmez. Diğer bir yöntem ise bir tarafı açık çeşitli ölçülerde bölmelere ayrılmış metal ve ahşap dolaplarda saklamaktır. Yangın ile müdahale yolları da yağlıboya tabloların korumasındaki önemli faktörlerdendir. Tablolar için en zararsız yangın söndürücü, karbondioksit gazıdır. Müze ve depo alanlarında gaz, pompa kanallarıyla

¹¹⁸ Kheristchi (Herisci), A.e., s.70.

¹¹⁹ Nicolaus, A.e., s.329.

silindirlerden tavan vanalarına taşınabilir ve bunlar bir düğme yardımıyla ya da özel otomatik termostatlı kontroller vasıtasıyla da çalıştırılabilir.

Yağlıboya tabloların taşınması, asılması ve paketlenmesi sırasında resmin çerçeveye tutturulmuş biçimi dikkate alınmalıdır. Resim pürüzsüz, kuru ve tamamen temiz bir yüzeye konmalıdır. Eğer asılacaksa, çengel, göz ve halat gibi kullanılan aparatlara bakılmalı, kuvvetli olup olmadığı, iyice yerleştirilmiş ve birbirine iyi tutturulmuş olduğu kontrol edilmelidir. Yağlı boya tablonun arkasına hiçbir zaman seloteyp, etiket ve diğer yapıştırıcı malzemeler yapıştırılmamalı ve tükenmez kalem ve benzeri gibi sert uçlu malzemelerle yazı yazılmamalıdır. (Pöhlmann, 1984: 2)

Yağlı boya tablo paketlenenirse, nasıl yükleneceğini, taşınacağını ve tekrar açılacağını göz önüne almak gerekir. Rutubetin, titreşimin ve tozun ötesinde ne gibi riskler olabileceği düşünülmelidir. Paketin dışı toz ve havaya karşı izole edilmeli, paketin içi yumuşak bir nesne ile kaplanmalı ve iç paketeleme, tabloyu olabilecek herhangi sürtünme, delinme, eğrilme veya kirlenmeye karşı korumalıdır. Resim ve çerçevenin montajında gevşek herhangi bir bölüm bulunmamalıdır.

Sandıklar içinde saklanacak ya da nakledilecekse paketeleme sırasında raptiye ve çivilere önlem alınmalıdır. Çekiçle vurmada meydana gelebilecek hasar, nakliye kadar olabilir. Hazırlanacak tahta kutu önceden çivilenebilir fakat tablo içine yerleştirildikten sonra üst kısım vida ile sabitlenmelidir. Bu aynı zamanda sandığın açılmasında da güvenli olacaktır. (Stout, 1975: 91)

Yağlıboya tablolar, salonda, sergi galerisinde ya da depo alanlarında da sık sık tetkik edilmeli, tablonun güvenli bir şekilde yerleştirildiğinden emin olunup kazaların vereceği zararlardan mümkün olduğunca uzak olmaları sağlanmalı, yangın riski durumu ve yangınla mücadele ekipmanları daima kontrol edilmelidir. (Stout, 1975: 86)

Restorasyon ve konservasyon işlemlerinin ilk aşaması belgelemedir. Buradaki amaç, eserin kimliğini oluşturmak, eseri tanımlayabilme, koruma ve restorasyon uygulamasında ortaya çıkan değişiklikleri kayıt altına almak üzere, yazılı ve görsel belgelemedir.

3.9. Belgeleme ve Teşhis

Yağlıboya restorasyonunda eserler incelenirken resmi oluşturan tüm tabakalar ayrı ayrı ele alınır. Bunlar, taşıyıcı zemin, şase, hazırlık tabakası, vernik tabakası, çerçeve v.s olmak üzere sıralanabilir.

Restorasyon ve konservasyon işlemlerinin ilk aşaması belgelemedir. Buradaki amaç, eserin kimliğini oluşturmak, eseri tanımlayabilme, koruma ve restorasyon uygulamasında ortaya çıkan değişiklikleri kayıt altına almak üzere, yazılı ve görsel belgelemedir. Belgeleme sırasında, eserin yapımında kullanılan malzeme ve teknikler, sahibi ya da sanatçısı, kaynağı, dönemi ve koruma öncesinde, durumunun belirlenmesidir. Ayrıca, etkin koruma işlemleri sırasında yapılan uygulama, kullanılan malzeme ve yöntemler, uygulama süreleri, kayıt altına alınması amaçlanır. Koruma ve onarım işlemlerinin her aşamasında; koruma öncesi, koruma sırası ve sonrası olmak üzere, belirlenen bozulma ve yapılan düzeltmeler fotoğraflanır. Belgeleme, etkin koruma işlemlerinin eser üzerindeki etkisi ve esere uygulanan işlemlerin ve kullanılan malzemenin kaydedilmesi amacıyla yapılır.

Teşhis, tablonun hayati açısından önemlidir. Tablonun restorasyon aşamasına geçmeden önce, eserin hasarının ve yapılacak uygulamaların belirlenmesi gerekir. Bu aşamada, restoratörün deneyimli olması, teşhisin konulması açısından önem teşkil etmektedir. Teşhisi belirlenen eserin restorasyonuna başlamadan önce, restoratörün dikkat edeceği konulardan biri de, resmin sanat tarihinde yeri ve önemi olmalıdır.

4. Ülkemizde Müzecilik Anlayışının Gelişimi

Ülkemizde müzecilik, 19. yüzyılın sonlarında kurumsallaştığı ve Cumhuriyet'in ilanından sonra gelişim gösterdiği görülmektedir. Fatih Sultan Mehmet döneminde, değerli savaş araç ve gereçleri Aya İrini Kilisesi'nde toplanmıştır. 1926 yılında silahlar düzenlenerek Aya İrini'de Darül Esliha adı altında, silah müzesi temeli atılmış ancak III. Selim ve II. Mahmud döneminde yeniçeriliğin kaldırılması üzerine, yeniçeri kıyafetleri yağmalanarak tahrip edilmiştir.¹²⁰

Sultan Abdülmecid döneminde Aya İrini'nin Harbiye Ambarı Silah deposu olarak kullanıldığı, savaşlardan ganimet olarak alınan silahlar ya da kazılardan gelen eserler burada toplanmıştır. 1846 yılında Asar- ı Atika- i Humayun ismiyle silah müzesi açılmıştır. 1870'de müzede bulunan eserler, mekana sığmayacak hale geldiği için, müze Çinili Köşk'e taşınmıştır. 1874 yılında eski eserlerin yurt dışına götürülmesini engelleyen "Asar-ı Atika Nizamnamesi"ni yayınlanmıştır. 1880 yılında, Çinili Köşk restore edilerek, Müze- i Hümayun olarak açıldığı ve Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla bilimsel bir kimlik kazanmıştır. Bu müze, Harbiye Askeri Müzesi'nin temelini oluşturmuştur. II. Abdülhamid döneminde, Osman Hamdi Beyi, Müze- i Hümayun'a müdür olarak tayin edilmesiyle, bugünkü Türk müzeciliği başlamıştır.¹²¹

Kazılarda ele geçirilen eserler, yeni bir mekan arayışını gündeme getirmiştir. 1891'de "Müze- i Hümayun" adıyla açılan müze, bugünkü adıyla bilinen İstanbul Arkeoloji Müzesi'dir. Bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi olarak bilinen Evkaf- ı İslamiye, Süleymaniye Cami himayesinde açılmıştır. 1920 yılında, Meclis Hükümeti, Türk Asar- ı Atika'nın kurulmasına karar vermiştir. Cumhuriyet döneminde, müzecilik çalışmaları hız kazanmıştır. 1924 yılında Topkapı Sarayı müze olarak ziyarete açılmıştır.¹²²

¹²⁰ Fethiye- Mutlu Erbay, **Cumhuriyet Dönemi (1923- 1938) Atatürk'ün Sanat Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, Mayıs 2006, s.43- 45.

¹²¹ Nergiz Gün İsmayilov, "**Modern Sanat Müzeleri ve Toplum İlişkisi**", Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2007, s.18-20.

¹²² Karabıyık, **A.e.**, s.18- 22.

4.1. Cumhuriyet Dönemi Müzecilik Anlayışı

Türkiye’de müzecilik anlayışının bir devlet politikası olarak uygulanması Cumhuriyetin ilanı ile olmuştur. Atatürk’ün kültür ve bunun bir ürünü olarak sanata vermiş olduğu önem, henüz 1923 yılında açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Atatürk’ün Bursa’da yaptığı bir konuşmada: “Bir millet ki resim yapamaz, bir millet ki heykel yapamaz, itiraf etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur” diyerek daha sonraki yıllarda uygulayacağı politikaların işaretini vermiştir. Devletin o yılların yokluk koşulları içinde resim eğitimi için Avrupa’ya genç sanatçı adaylarını göndermesi Atatürk dönemi kültür politikalarının simgesi sayılabilir. Atatürk’ün bu düşünce ve tavırda olması, sadece sanat ve kültür sevgisiyle açıklanamaz. O, kültürel gelişmenin, toplumun topyekûn kalkınmasından ve ulusal bağımsızlık amacından ayrı tutulamayacağını savunuyordu.¹²³ Cumhuriyet devri müzecilik hareketleri 1950’li yıllara kadar kültür politikalarıyla paralel bir şekilde homojen bir gelişme göstermiştir. Bu homojen yapının sebebi ve dönemin en önemli özelliği, 1950’ye kadar geçen sürede müzelerle ilgili yapılan neredeyse tüm çalışmaların devletin programı dâhilinde olmasıdır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye müzeciliği güçlü bir atılımla çalışmalarını sürdürmeye başlamıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında Atatürk’ün isteği doğrultusunda yeni müzeler açılmış, bu müzeleri doldurabilmek amacıyla arkeolojik kazılara ve etnografik malzemelerin toplanmasına büyük önem verilmiştir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında bazı büyük illerde Müze-i Hümayun Şubeleri adı altında müze depolarının varlığı göze çarpar. Bu depolarda civardan toplanmış eserler yer almaktaydı. Daha sonraki yıllarda Müze Müdürlüğü’ne dönüşecek olan bu kurumların sayıları her geçen gün artmakta ve koleksiyonları zenginleşmekteydi. Bunlardan en önemlilerinden biri, 1927’de Sivas’ta kurulan müze deposudur. Hemen ardından 1926’da Amasya Beyazıt Medresesi’nde ve Tokat Gökmedrese’de, 1929’da Kayseri Huan Hatun Medresesi’nde, 1930’da Afyon Gedik Ahmet Pasa Medresesi’nde, 1932’de Çanakkale’de eski bir kilisede ve Denizli’de, 1933’de Samsun 23 Nisan İ İkokulu’nda, Sinop Alaettin

¹²³ Hıfzı Topuz, **Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları**, İstanbul, ADAM Yayınları, 1998, s.17.

Medresesi'nde ve Van'da, 1934'de Diyarbakır Sincaniye Medresesi'nde ve Erzincan'da, 1935'de Silifke Cumhuriyet İlkokulu'nda ve Isparta Halkevi'nde, 1936'da Manisa Muradiye Medresesi'nde, Niğde Akmedrese'de, Kırşehir Kale Camisi'nde, Kütahya Gök Şadırvan Camisi'nde ve Tire Yahsibey Camisi'nde müze depoları ve memurlukları kurulmuştur. Bu müze depoları kısa sürede gelişimlerini tamamlayarak Müze Müdürlüklerine dönüşmüştür.¹²⁴

Cumhuriyetin ilk yıllarında müzelerin sayılarının artmasında birçok faktör rol oynamıştır. Öncelikli olarak 1924 yılında kabul edilen 431 sayılı Hilafetin ilgasına ve Hanedanı Osmaninin Türkiye Cumhuriyeti memaliki haricine çıkarılmasına ilişkin kanun gereğince Osmanlı sarayları, başta Topkapı Sarayı olmak üzere müzeleştirilmeye başlanmıştır. Hemen ardından 1925'te çıkarılan tekke ve zaviyelerle türbelerin şeddine ve türbedarlıklarla bir takım unvanların men ve ilgasına dair 677 sayılı kanunla dergâhlar kapatılmış ve içlerindeki eserler müzelere devredilmiştir. Dergâhlardan gelen tüm bu eserler büyük bir koleksiyon zenginliği yaratmıştır. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda ibadet edeni kalmamış veya çok az olan camiler devlet tarafından devralınmıştır. Devletleştirilen camilerin önemli bir kısmı müze binası olarak kullanılmak üzere Milli Eğitim Bakanlığı'na bırakılmıştır.¹²⁵

Cumhuriyet'in ilk hükümetlerinin müzelerle ilgili almış olduğu en önemli tedbirlerden biri de Batı üniversitelerine, müzelerin uzman ihtiyacını karşılamak üzere arkeoloji öğrencileri yollaması olmuştur. Müzelerin yerli uzman kadrosunu oluşturabilmek ve yetiştirebilmek için, kendi ülkelerinde başarılı olmuş yabancı müze uzmanlar da Türkiye'ye getirilmiştir. Türk Tarih Kurumu, birçok gencin müzecilik ve arkeoloji alanlarında Avrupa ve Amerika'da eğitim almasının önderliğini yapmıştır. 1930'lu yılların başında Türk Tarih Kurumu'nun kurulmasıyla birlikte tarih, arkeoloji ve müzecilik alanları cazibe kazanmaya

¹²⁴ Musa Seyirci, **Atatürk ve Çağdaş Müzeciliğimiz**, Afyon, Türkeli Yayınları, 1981, s.44.

¹²⁵ Erdem Yücel, **Türkiye'de Müzecilik**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1999, s.38.

başlamıştır. TTK'nin yetiştirdiği elemanlar müzelerin uzman kadrosunu güçlendirmiştir.¹²⁶

Atatürk'ün ölümünden sonra, devletin müzeciliğe verdiği önem devam etse de programlı çalışma, gücünü zamanla yitirir. 1940'tan sonraki en önemli gelişmelerden biri, Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in 1945 yılında Eski Eserler ve Müzeler Birinci Danışma Komisyonu'nu toplamasıdır. Yücel toplantının açılış konuşmasında şunları söylemiştir: “Yapılacak ilk iş yurdumuzun önemli merkezlerinden başlayarak bütün ülkede tarih ve sanat değeri bulunan eserleri haritalarda tespit etmektir. Kültür denen bütün, yalnız okulda elde edilemez. Kütüphanesiz, müzesiz, tiyatrosuz bir şehirde okul içi kültürün kuvvetli olabileceğine inanmak güçtür. Onun için ben, müzeleri başlı başına bir okul saymaktayım”.¹²⁷

1946 yılının hemen başlarında Hasan Ali Yücel'in görevden ayrılması, Atatürk dönemi kültür politikalarının sona erme sürecini başlatmıştır. Dolayısıyla müzecilik çalışmaları da devlet programlarının bir parçası olarak görülmesi, zamanla değişmeye başlamıştır. Yine bu dönemde halkevlerinin müzecilik konusunda yoğun bir çalışma içerisinde olması, dolaylı da olsa yeni müzelerin kurulmasına ve müze kadrolarının yetiştirilmesine yardım etmiştir.

Halkevleri bünyesinde kurulan Tarih ve Müze Kolu ile, Anadolu'nun tarihsel ve kültürel zenginliklerinin korunması ve ortaya çıkarılarak değerlendirilmesi için çalışması tasarlanmaktaydı. Anadolu'nun ve Türk kültürünün tarihini araştırmak, tarihi eserleri halkla buluşturmak, eski eserlerin kötü niyetli veya bilgisiz insanlar tarafından zarara uğratılmasını önlemek, halka tarih bilinci kazandırmak, kültürel önemi olan nesnelere toplamak, toplanan bilgileri yayınlamak ve nihayetinde de eski eserleri halka tanıtmak için sergiler ve müzeler açmak bu kolun en önemli hedefleri arasındadır.

1940 yılında düzenlenen talimatnameler Halkevlerinin müzecilik faaliyetlerinin sınırlarını oldukça keskin bir biçimde belirlemekteydi.

¹²⁶ Türk Tarih Kurumu, **III. Türk Tarih Kongresi Türk Tarih Kurumu Sergisi ve Kurum Çalışmaları Hakkında Bir Hülâsa**, Ankara, TTK Basımevi, 1943, s. 13.

¹²⁷ Topuz, **Dünyada ve Türkiye'de Kültür Politikaları**, s.28.

Talimatnamelere göre, müze kolu, koleksiyon toplar ancak müze kuramaz, aynı şekilde kazı yerini korur hatta gerekirse kazıya yardım eder ama kazı yapamazdı. Bu nedenle Halkevlerinin müzelere ve müzeciliğe olan katkılarının somut ve istatistiki olarak belirlenmesi güçtür. 1944 yılında çalışmakta olan 405 Halkevinden sadece 90 tanesinde Tarih ve Müze Kolu faaliyet yürütmekteydi. Dönemin önemli müzecilerinden Remzi Oğuz Arık, Halkevleri Müze Kolları çalışmalarının müze memurlukları ve depo-müzelerin gelişmesi açısından da çok önemli olduğunu öne sürmektedir: “Bugün, Devlet eliyle kurabildiğimiz en ufak arkeoloji ünitesi, depolardır, müze memurluklarıdır. Bu türlü mahalli müzelerin değeri de önemi de büyüktür: Tarih ve sanat kaynağı olan eserleri, daha ilk bulunduğu yerde teşkilata aktarırlar. Yok olmalarına, memleketten kaçırılmasına müsaade etmezler. Ama bu teşkilatın da kurulması, faydalı ve canlı olarak yaşayabilmesi; müze ruhunun, tarih ve sanat eseri zevkinin oralarda doğmasına bağlıdır. Bu ruh, bu hava yaratılmazsa depo ve müze, ağzı kilitli kalır ve seyrek sayıda bilginin, seyrek olarak semtine uğradığı bir devlet dairesine dönüşür. İşte bu ruhu, bu havayı yaratmak için müze, tarih, folklor kolunun kurulması, şuurlu olarak işlemesi gerekir”.¹²⁸

Atatürk dönemi hükümetlerinin programına aldığı en önemli çalışmalardan biri de anıtların korunması meselesidir. Anadolu toprakları Türk mimarlığının çok değerli yapılarıyla imar edilmiştir. Selçuklu ve Osmanlı devletleri tarafından inşa edilen tekkeler, dergahlar, camiler, hanlar, kervansaraylar, köprüler, çeşmeler, sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir. Ancak zamanla Selçukluların ve Osmanlıların meydana getirdiği bu yapılar kullanılmaz olmuş, zamanın ve insanların tahribine maruz kalmıştır. Bu anıtların bakım ve onarım işi, Cumhuriyet dönemine kadar ele alınmamıştır. Cumhuriyet ilan edildikten hemen sonra, 1924 yılında, İstanbul müzelerine bağlı olarak kurulan Tarihi Abideler Encümeni, bir talimatname yayınlarak anıtların bakım ve onarım işleriyle ilgileneceğini açıklamıştır. Ancak Kurtuluş Savaşı’ndan henüz çıkmış olan Cumhuriyet devleti, büyük bir imar faaliyetine başlamış ve bu imar faaliyeti sırasında tarihi anıtlar ve yapılar zarar görmüştür. Remzi Oğuz Arık bu dönemi anlatırken şu ifadeleri

¹²⁸ Remzi Oğuz Arık, **Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu**, Ankara, CHP Halkevleri Yayınları, 1953Arık, s.116.

kullanmıştır: “1930’dan önce Türk mimarlığının anıtlarını tehdit eden korkunç sefaleti size nasıl anlatabilirim, bilmiyorum!”.¹²⁹

Atatürk, anıtların durumuyla ilgili bu kötü gidişe 1931 yılındaki Konya gezisinden sonra müdahale etmiştir. Atatürk, Konya’yı ziyareti sırasında imar faaliyetlerinin anıtlar üzerindeki tahribatını görmüş ve Başbakan İnönü’ye çektiği telgrafla, anıtların onarımı ve korunması için gereken çalışmanın yapılmasını istemiştir. Bunun üzerine Hükümet, Müzeler Dairesi’ne bağlı olarak Abideleri Koruma Komisyonu’nu kurmuştur. Komisyon 1933 yılında 50.000 Liralık bütçeyle acil onarımlara başlamıştır. Komisyon tarafından yapılan çalışmalar sonucunda kurtarılan yapıların birçoğu, daha önce de belirtildiği gibi müze binası olarak kullanılmıştır. Böylece bu yapılar kurtarılmakla kalmamış, varlıklarının devamlılığı sağlanmıştır.

Yukarıda bahsedilen müzecilikle doğrudan ya da dolaylı ilişkili tüm çalışmalar, var olan müzeleri geliştirdiği gibi birçok yeni müzenin de kurulmasını sağlamıştır. Ancak 1923 – 1950 arasında kurulmuş müzelerin çeşitliliğine bakıldığında önemli derecede bir sınırlılık göze çarpmaktadır: bazı istisnalar dışında ağırlıklı olarak arkeoloji ve etnografya müzeleri açılmıştır. 1924 yılında kabul edilen 431 sayılı kanunla Osmanlı Devleti sarayları müzeleştirilmiş ve kısmi bir çeşitlilik yaratmıştır. Ayrıca özellikle Atatürk’ün ölümünden sonra kurulan Atatürk Evleri ve Müzeleri de bu çeşitlenmeye katkı sağlamıştır. İdari anlamda ise müzelerin çoğu Devlet Müzesi ve Milli Müze kapsamındadır. Özel idarelerden yardım gören müzeler kapsamında da bazı müzeler kurulmuştur; Kayseri ve Afyon müzeleri, bu kapsamdadır. Ancak daha sonraki yıllarda söz konusu müzeler merkez yönetime bağlanmıştır.¹³⁰

Müze binası olarak genellikle eski kilise, cami ve medrese gibi yapılardan yararlanılmıştır. Bunun sebebi, müze binaları yapabilecek maddi güçten yoksun olunmasıdır. Böylece abide ve anıt değeri olan yapılar korunmuş olacak ve aynı zamanda, içersinde arkeolojik ve etnografik eserler korunup sergilenebilecekti.

¹²⁹ Arık, **Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu**, s.34.

¹³⁰ Burçak Madran, **Müze Türleri: Yeniden Müzeciliği Düşünmek**, İstanbul, YTÜ Yayınları, 1999, s.12-14.

1933 yılına gelindiğinde Milli Eğitim Bakanlığı teşkilat şeması içerisinde Müzeler Müdürlüğü adı altında bir birimin yer aldığı görülür. Müzeler Müdürlüğü, 1944 yılında Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü ismini almıştır. Cumhuriyet devrinde, özellikle 1940'lı yıllara kadar, müzeler ve eski eserlerle ilgili birçok yasal düzenlemenin yapıldığı görülmektedir. Öncelikle 1924 yılında Asar-ı Atika Encümeninin Teşkilat ve Vazifelerine Dair Kararname yürürlüğe girmiştir. Bu kararnameye göre Asar-ı Atika Encümeni; eski eserler ve abidelerin tespitini yapıp yayınlıyacaktı. Ayrıca eski eser ve abidelerin bakım, onarım, koruma gibi işlerini yürütecekti. 1925 yılında kıymetli eserlerin harice ihracının menine dair bir kararname yayınlanmıştır. 1928 yılında, Etnografya Müzesi'nin İnkılâp Şubesi'ne kabul olunacak eserlere dair talimatname, Asar-ı Atika mimarimiz muhafazasına dair tamim ve antikacıların tabi olacağı şartlar hakkında diğeri bir tamim yayınlanmıştır.¹³¹

Müzelerin hukuki sorunlarını çözmeye yönelik atılmış en önemli adımlardan biri de 1934 yılında yürürlüğe giren Müze ve Rasathane Teşkilat Kanunu'dur. 1934 yılında yayınlanan iki tamim, bu kanunu tamamlar niteliktedir.

1937'de Dolmabahçe Sarayı'nın Veliht dairesinde Atatürk'ün emriyle kurulan Resim Heykel Müzesi, Türk resim tarihi içerisinde çok önemli bir olaydır. Türk sanatçılarının İstanbul'un en önemli mimari yapılarından biri olan Dolmabahçe Sarayı'nda eserlerin sergilenir olması, Atatürk'ün Türk sanatçılara ve sanata verdiği değerin bir göstergesidir. Akademi resim bölümü başkanı Leopold Levy'nin başkanlığında kurulan ve çoğunluğu Avrupa'dan yeni dönmüş olan ve asistanlık görevi üstlenen genç sanatçıların oluşturduğu bir seçiciler kurulu tarafından (Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel v.s) seçilmiştir. Türkiye'nin önemli mimari yapılarından ve saraylardan gelen resimler, bu müzenin temelini oluşturmuştur.

1940'lı yılların ortalarından sonra, özellikle de Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in görevden ayrılması ile birlikte devletin, müzeler ve eski eserlere yönelik çalışmalarında bir duraklama görülür. 1945'e kadar yoğun bir şekilde devlet tarafından yürürlüğe sokulan kanun, kararname ve tamimlerin bu tarihten

¹³¹ Arık, **Halkevlerinde Müze: Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu**, s.48.

sonra hızını kaybettiği görülse de son olarak 1949 yılında, UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu) Türkiye Milli Komisyonu yönetmeliği Milli Eğitim Bakanlığı'nın yazısı üzerine Bakanlar Kurulu tarafından yürürlüğe girmiştir.

Türkiye'nin çok partili dönem hükümetlerince yönetilmeye başlanmasıyla birlikte, ekonomik, siyasi ve bunlarla paralel olarak da kültürel politikaları da önemli değişikliklere uğramıştır. Türkiye'nin siyasi ve ekonomik anlamda Batı'nın özellikle de ABD'nin global egemenliği etkisine girmesi; Truman Doktrini (Mart 1947), Marshall Planı (Mayıs 1947), ve NATO'ya üyelik (1952) ile hızlanmıştır. Ve bu durum kültür politikaları üzerinde de bir izdüşümü oluşturmuştur. Devletin kültür olaylarını planlı bir şekilde yönlendirdiği, kültürsüz bir yeniden yapılanmayı düşünmediği 1923 – 1950 dönemi politikalarının tersine, 1950 sonrasında Demokrat Parti hükümeti, buna benzer bir uygulama içinde olmamış, kültür hareketlerinin dışında kalmıştır. Devletin, Resim ve Heykel Sergisi düzenlemenin dışında herhangi bir sanatsal etkinliğe doğrudan sahip çıkmadığı görülmektedir. Bu durum, devlet dışı oluşumların ve kurumların, kültür ve sanat olaylarına destekte bulunmalarına yöneltmiştir.

Kültür hareketlerinin ve politikalarının niteliğini belli eden en önemli göstergelerden biri de sergilerdir. 1950 – 1960 yılları arasında çeşitli özel galerilerin ve kültür merkezlerinin çoğaldığı görülür.

1950'lerle birlikte devletin sergileme etkinliklerine katkısı oldukça azalmıştır. Ankara'da bulunan Sergievi, işlevini yitirmiş ve kullanım dışı kalmıştır. Bununla birlikte savaş öncesi yıllara oranla sergileme mekânlarında önemli bir artış vardır. Devletin elini çektiği yerde özel kuruluşlar bu boşluğu doldurmuştur. 1952'de İzmir'de Turgut Pura'nın öncülüğünde bir devlet galerisi açılmıştır. Ancak esas olarak 1950'li yılların en karakteristik özelliği, kültür ve sanat dünyasına özel galerilerin girmesi ve kişisel sergilerin gözle görülür biçimde artmasıdır. 1954 – 1955 yıllarında İstanbul'da birçok sergi salonu kendinden söz ettirmektedir. Bu yapılanmalar, kültür ve sanatın gelişimi için hareket alanları yaratmışlardır. 1950 – 1960 yılları arasında özel sergilerin yoğunlaşmasının yanı

sıra müzelerde ve resmi devlet kurumları himayesinde açılan sergilerin de önemli bir yer tuttuğu görülmektedir.¹³²

1950 öncesi dönemde açılan sergiler devletin himayesi altındaki Halkevleri aracılığıyla düzenlenmekteydi. Halkevleri, yurt çapında, yurt gezileri yoluyla her yıl onlarca sergi açarak, Cumhuriyet ilkelerinin halk arasında benimsenmesini sağlamayı amaçlıyordu. Ayrıca 1930'lu ve 1940'lı yıllarda yoğun bir şekilde yayınlanan tamimlerle bu sergiler teşvik edilip destekleniyordu. 1950 - 1960 yılları arasında ise devletin sergi organizasyonlarına olan ilgisi azalmıştır. Tekrar vurgulamak gerekirse, bu dönemde devletin ve hükümetlerin sergi faaliyetlerine doğrudan bir müdahalesi yoktur. Bu durum 1950 öncesinde varlığı gözükmeyen özel sergi mekânlarının 1950'den sonra boşluğu doldurmasına ve faaliyet göstermesine yol açmıştır. 1950 sonrasında UNESCO ve ICOM'un da aracılığıyla Batı kültür geleneğinin sanat eserleri, sergi mekanlarında daha fazla yer bulmuştur. 1950'li yılların müzeciliğine damgasını vuran en önemli gelişme, UNESCO ve ICOM'a üye olunmasıdır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa ve ABD'nin çabalarıyla ülkeler arası kültür ve sanat sınırları ortadan kalkmaya başlamıştır. Birleşmiş Milletler örgütüne bağlı UNESCO'nun 1946 yılında kurulmasıyla birlikte bu hareket hız kazanmış ve Türkiye de kendisini bu hareketin içinde bulmuştur. Türkiye, UNESCO'ya üye olmasıyla birlikte, kültür faaliyetleri bakımından Batı dünyasıyla belirleyici bir etkileşime girmiştir. Özellikle de UNESCO'ya bağlı Uluslararası Müzeler Konseyi'ne (ICOM) üye olunması, Türkiye müzeciliğini doğrudan etkileyen bir unsur olmuştur. Müzecilik faaliyetleri, 1956'da ICOM Milli Komitesi kurulana kadar, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'nun kurduğu Müzecilik Komitesi tarafından yürütülmüştür. Türkiye'de çağdaş müzecilik ilkelerinin yerleşmesi için çok önemli bir rol oynayacak olan ICOM Milli Komitesi'nin kurulma çalışmaları, yine UNESCO Milli Komisyonu tarafından yürütülmüştür. Komisyon üyeleri, ICOM Milli Komitesi'nin bir an önce kurulması için gereken bürokratik ve yasal işlemlerin tamamlanması yolunda uğraş vermişlerdir.

¹³² Y. Zeynep Yaman, "50'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu", Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı: 79, 1998, s.99.

Türkiye uluslararası müzecilik hareketinin bir parçası olarak, dünya ölçeğinde kutlanan Müzeler Haftası'nın programına dâhil olmuştur. 1956 yılında yapılan 8. UNESCO Genel Konferansı'nda, 6 – 14 Ekim tarihleri arası “Müzeler Haftası” olarak belirlenmiştir. UNESCO ve ICOM'un “Müzeler Sahasında Uluslar arası Hamle” temasıyla düzenlediği Müzeler Haftası etkinliklerine ICOM Türkiye Milli Komitesi de Maarif Vekaleti'nin yardımlarıyla geniş ölçüde katılmaya çalışmıştır.

Anıt ve tarihi yapıların onarım ve koruma işi, bütünüyle bir müzecilik çalışması olarak görülebileceği gibi, bu onarımlardan sonra doğrudan müzeye dönüştürülen yapılar da mevcuttur. Bunlardan bir kısmı anıt müze olarak kurulmuş, bazıları ise içlerinde arkeolojik ve etnografik eserlerin sergilendiği müze binaları olarak kullanılmıştır. 1950-1960 yılları arasında üç arkeoloji müzesi ve dört de arkeoloji ve etnografya müzesi kurulmuştur. Bu müzelerdeki etnografik eserlerin önemli bir kısmı, Atatürk döneminde çıkarılan, tekke ve zaviyelerin kapatılmasını ve içindeki eşyaların müzelere devredilmesini buyuran kanun gereğince, dergâhlardan elde edilmiştir. Ayrıca 1930'lu yıllarda Halkevleri Müzecilik Kolu'nun çalışmalarının da sonraki yıllar için belirli bir birikim sağladığı düşünülebilir. 1950 – 1960 yılları arasında yapılan yedi müzeden beşi, müze binası olarak yapılmamış binalarda kurulmuştur. Bunlardan üçü de Selçuklu ve Osmanlı yapılarını kullanmıştır. Geri kalan iki müze ise ören yerlerinde yapılan küçük düzenlemelerle müze haline getirilmiştir. Devlet tarafından, özel müze binalarının yapımı için kaynak yaratılması ise çok daha ileriki tarihlerde gerçekleşecektir. 1960'lı yılların sonuna kadar koleksiyon ve içerik olarak genellikle arkeoloji, etnografya ve sanat tarihi müzelerinin kurulduğu görülmektedir. İdari anlamda ise müzelerin çoğu yine Devlet Müzesi ve Milli Müze kapsamındadır. Özel idarelerden yardım gören müzeler kapsamında da bazı müzeler kurulmuştur. 1950'li yıllarda sanat galerileri ve sergievlerindeki durumun aksine, özel müzelerin açılmasına yol açmamıştır. Bu durum, müze kurmanın, hem maddi hem de yasal engeller açısından, galeri ya da sanat derneği kurmaktan daha zor olmasından kaynaklanıyor olabilir. Dönemin sayısal verilerinin ve uygulamalarının ötesinde, çağdaş müzecilik anlayışında, uluslararası etkileşimin sağladığı bir gelişme gözlenmektedir. Dönemin müzecileri, çağdaş müzecilik anlayışı doğrultusunda müzelerin; bir eğitim-öğretim kurumu olarak kabul

edilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Müzelerin, özel olarak inşa edilmiş müze binalarında yerleşmesi gerektiği fikri de yine bu dönemde yerleşmiştir. Müzeciliğin bir bilimsel çalışma alanı olduğu ve pazarlama etkinliklerinin de müzelerde kullanılmasının önemli olduğu, dönemin yenilikçi fikirleri arasındadır. Ülkemizde çağdaş müzecilik anlayışının, en azından fikri olarak yerleşmesinde uluslararası örgütlerle işbirliğine gidilmesi çok önemli bir yere sahiptir.

Günümüzde mevcut müzeler teknolojik imkânlardan yeterince yararlanamamaktadır. Devlet, Resim ve Heykel Müzeleri için yeterince fon ayrılmadığından, çağın yapıtlarını gelecek nesillere aktarabilecek çalışmaların satın alınmadığı ve müzelerin çağdaş yapıtlardan yoksun olduğu görülmektedir.

Müzenin, toplumların gelişmesinde etkin ve yeni neslin kültürel birikimleri kavradıkları önemli kurumlar olarak görünmesi açısından son derece önemlidir ancak ülkemizde müzecilik sanat yapıtlarının korunması bakımından da büyük önem taşır. Bu bağlamda müzeciliğin toplumsal yaşama katkısını Sezer Tansuğ şöyle açıklamıştır:

“Çağdaş müzecilik anlayışı müzeleri yalnız bir tarihsellik kategorisi içinde anlamıyor, belki de daha çok bir ulusal eğitim konumu olarak düşünüyor. Bu eğitsel nitelik, müzeleri içinde tüm kültür alaylarının yaşadığı toplumla iç içe, canlı, yaşayan, bir kültür varlığı olarak görüyor. Bu anlamda müzeler, tıpkı üniversiteler gibi akademik eğitsel kurumlardır. Ama hiç kuşkusuz, müzelerin bu kültürel-eğitsel görevlerinin yerine getirebilmeleri için, her şeyden önce onların uygun bir binaya sahip olmaları gerekir. Bina bir anlamda onların varlık koşuludur.”¹³³

90'lı yıllara kadar sanatın sunumu, izleyiciyle buluşması sanat galerileri ve müzeler yardımıyla olmaktadır. Daha sonra gelişen festivaller, bianeller, trienaller ve yarışmalarla daha farklı ve evrensel alanlarda izleyiciyle buluşmaya başlamıştır. Ancak müzelerin varlığı hala -özellikle yapıtın korunması bağlamında- çok önemlidir ve bu yüzden fiziksel özelliklerinin geliştirilmesi ve teknolojik olanaklardan daha fazla yararlanması hayati önem taşımaktadır.

¹³³ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.197.

Cumhuriyet’le birlikte, arkeolojik, etnografik, Türk ve İslam sanatı eserleriyle oluşturulan müzeler, batılılaşma hareketleriyle başlamış ve ulusal kültürü korumayı hedefleyen ulusal bilinci oluşturma çabalarının yansıması olarak gelişmiştir.

Bundan sonraki bölümde, Devlet Resim ve Heykel Müzeleri’nin kuruluşu ve özel müze oluşumlarına değinilmiştir.

4.1.1. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1937 yılında Atatürk’ün emriyle Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesi’nde Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı olarak kurulmuştur. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Türkiye’nin ilk modern müzesidir.



Resim 66: MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi, Dış cephe.

1937 yılında müzenin kurulmasında Leopold Levy görev alarak, koleksiyonu üç kısıma ayırmıştır. İlk bölüm 1800- 1870’ler olarak, ikinci bölüm 1870-1800’lerin sonu, üçüncü kısmı 1900’lerde doğan ressamlar olarak ayrılmıştır. 1800-1870’ler kısmı; Ahmet Bedri, Salih Molla Aşkı, Mustafa Şeker, Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid, Ahmet Ziya Akbulut’un eserlerinden oluşmaktadır. 1870- 1800’lerin sonu kısmı; Halil Paşa, Ali Sami Boyar, Şevket Dağ, Avni Lifij, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat’ın eserlerinden oluşmaktadır.

1900'ler kısmında ise; Müstakil Ressamlar Birliği, D grubu ve bağımsız sanatçılardan oluşmaktadırdır.¹³⁴

İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin bulunduğu Veliiaht dairesi 1856 yılında yapılmıştır. 1894 yılında büyük bir onarımın ardından, müze olarak kullanımına karar verilmiştir.



Resim 67: MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi, Sergi alanı.

1941'de Halil Dikmen'in tadilat işlerine girdiği, daha sonrasında Nurullah Berk'in müdür olduğu müze, 1966 yılında Berk'in yazdığı metinden anlaşılacağı üzerine;

“... Soba ile ısıtılan bu binanın, bütün teşhir salonları yazın +30'a kadar yükselen bir sıcaklığa, kışın ise -10'a düşen bir soğuğa maruz kalmaktadır. Yazın tuvaller gerilmekte, kışın ise gevşemektedir. Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan sanat eserlerinin daha uzun müddet bu kötü şartlara dayanacağı tahmin edilemez. Eserlerin bazılarının boyaları dökülmekte olduğu şimdiden tespit edilmiştir. Öte yandan Resim ve Heykel Müzesi yine binasının elverişsizliği yüzünden teşhir edilemeyen eserlerin muhafazı bakımından aksaklıklar göstermektedir. Yetersizlik yüzünden eserler ya sarayın tavan arasında ya da

¹³⁴ Seçil Serpil, “Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2006, s.51-52.

ışıksız ve rutubetli odalarda muhafaza edilmektedir... Bu hal karşısında eserlerin çoğunun 5- 10 seneye kadar bozulacağını tahmin etmek güç değildir.”¹³⁵

1970’li yıllarda müzenin müdürlüğüne Hüseyin Gezer getirilmiş, 1976 yılında müzenin yangına dayanıksız olduğu için, müzenin kapatılmasına karar verilmiştir.

Bu durum ile ilgili olarak 1979- 83 yılları arasında müze müdürü olarak görev yapan Devrim Erbil’le yapılan röportaj bu durumundan bahseder.

Erbil: “ ...Müze’nin çatısının akması üzerine, Hüseyin Gezer şemsiyeli bir basın toplantısı düzenliyor. Diyor ki; çatısı akıyor, parası yok böyle bir müze olmaz deyip müzeyi kapatıyor... Gezer zannediyor ki; National Galeri kapansa İngiltere’de, ya da Metropolitan Müzesi kapansa New York’ta, Louvre kapansa Paris’te ne olur? Bütün herkes ayağa kalkar...” (Devrim Erbil ile Röportaj, 2 Mayıs 2013)

Türkiye’de Resim Heykel müzenin kapatılmasının ardından, halkın ve sanatçıların tepkisiyle karşılaşılmamıştır. 1980 yılına kadar müze kapalı kalmış, Akademi’de hocalık yapan Devrim Erbil’in müze müdürü olmasıyla, müze yeniden faaliyete geçmiştir.

Devrim Erbil, 1979 yılında senotonun müzere müdürü olarak tayin etmesinin ardından; kapalı bir müzede, kadro yetersizliğiyle ne yapabileceğini düşünürken, müzeyi tekrar ayağa kaldırmanın yollarını aramıştır. Bu konu hakkında dünya müzelerine yazılar yazar ve bazı kataloglar gönderilir. Müzenin faaliyete geçebilmesi için bütçe oluşturması gerekmektedir. Bu konuda dönemin Sınai ve Kalkınma Bankası’nda görevli Mekin Dinçer’i müzenin koşullarından bahsetmek üzere davet etmiştir. Dinçer’den danışmanlık alarak, müzeye bütçe oluşturmak üzere Uluslararası Tıp Kongreleri düzenlemiştir. Ayrıca bu kongreler sırasında itfaiye ekiplerinin beklendiğinden bahseder. Erbil, bu durumla ilgili olarak; yurtdışında (Amsterdam) Rijks Museum’da, toplantıların kokteyli’nin müzede yapılmasına benzer bir uygulamanın, aynı modern anlayışla İstanbul

¹³⁵ İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi, 11.03.1996 tarih, 45/ 390 sayılı belge.

Resim ve Heykel Müzesi'nde de yapar. Müze'nin açılması için epey uğraşır, bunun için çeşitli kurum, kuruluşlardan destek alarak bir dernek kurulmasını sağlar. Müze 1980 yılında; Akbank'ın afişlerini hazırlaması, Sezer Tansuğ'un didaktik anlamda müzeyi anlatan yazılar yazması, Lion'lar, Rotary'le ve ayrıca Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden alınan desteklerle kamoyuna açılmıştır. Ayrıca o günlerde müze'yi günde 1600 kişinin gezdiği bir yer olduğu söylenmiştir. (Devrim Erbil'le Röportaj, 2 Mayıs 2013)

Velihaht Dairesi'nin Milli Saraylar'a bağlı oluşu, müze yönetiminin Milli Saraylar, işletmesinin de Akademi tarafından yürütülmesi başlı başına bir problemdir. Binanın Saray'ın bir parçası olmasından dolayı, yeterli bilgi sahibi olunmadan duvarına bile dokunulmaması gereken bina da, müzecilik yapılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan, Resim Heykel Müzesi'nin yaşadığı mekan problemi sonucunda, tarihin bir çok aşamasında müzenin taşınması gündeme gelmiştir.

1954 yılında Celal Bayar ve Adnan Menderes tarafından ziyaret edilen müze, koleksiyonda yer alan eserlerin heba olmaması için, müzeye yeni yer olarak o dönemde Dağcılık Klübü'nün bulunduğu alan (Taksim parkı civarı) önerilmiştir. 1966 yılında Nurullah Berk modern bir müze binası yapılması görüşünü ortaya atmıştır.¹³⁶

Müze binasının tarihi eser olmasından dolayı, yapıya herhangi bir müdahale yapılamamıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde 2500'e yakın orjinal tablonun, 250 reproduksiyon tablonun ve 400 heykelin olduğu tahmin edilmektedir. Müze de yerli yabancı bir çok sanatçının eseri bulunmaktadır.¹³⁷ Ayrıca 1975 yılında Bakanlık kanalıyla 75 eserden oluşan Walker koleksiyonu gelmiştir. Bu eserlerin büyük bir kısmı yağlıboya eserlerden oluşmaktadır.¹³⁸

¹³⁶ Ayşe H. Köksal, "İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin Dayanılmaz Hafifliği", (Çevrimiçi), <http://www.e-skop.com/skopbulten/resim-ve-heykel-muzesini-tarihinden-koparma-darbesi-ya-da-veliaht-dairesini-isgal-et/493>, 16.01.2012.

¹³⁷ Serpil, A.e., s.51.

¹³⁸ Levent Çalıkoğlu, **Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları 2009, s.45.

Tomur Atagök'ün Çalikoğlu ile 2 Kasım 2007'de gerçekleştirmiş olduğu röportajda, müzecilik yönetimi ve alınan kararlardan bahsetmiştir:

“... Resim Heykel Müzesi Yönetmenliği için bir dizi çalışma yıllarca sürmüş, en son müzede çalıştığım sırada, Müdür Özdemir Altan yönetmelik için hazırladığı metni Akademi Yönetimine sunmuştur, YÖK'le başa gelen Rektör ve yeni Müze Müdürü Belkis Mutlu kararların Rektör tarafından alınmasıyla böyle bir yönetmeliğe gerek kalmadığını ifade ederek ta çok yakın tarihlere kadar bu yönetmeliğin yasallaşmasını engellediler. Müze koleksiyon yönetimi diye bir şey bilmiyoruz bana sorarsanız. Müze envanterinden eserler başka kurumlara gönderilmişler... Devlet Güzel Sanatlar Galerilerinin ilerde müze olma düşüncesi ile buralara müzelerden eser gönderilmiş...”¹³⁹

Müze'nin gerekli ihtiyaçlarının karşılanamaması, bakım ve onarımda karşılaşılan sıkıntılar, iç mekanda herhangi bir tasarıma gidilememesi, sergi mekanı olarak kullanılacak duvarların sınırlı ve denize yakın olmasından dolayı rutubet oranının yüksek olması yapının kullanımı esnasında problemler yaratmıştır.¹⁴⁰

Ayrıca müze de yer alan eserlerin sayıca fazla olduğu ve bugün bu koleksiyonun nasıl muhafaza edildiği bilinmemektedir. 2006 yılında Veliht dairesinin restorasyon çalışmaları nedeniyle, müzede yer alan eserler depoya nakledilmiştir. Restorasyon çalışmaları devam ederken, binanın Antrepo 5'e taşınacağı haberleri yazılı ve sosyal medyada yer almıştır.

Bu çalışmalar ile ilgili olarak, Derya Yazman'ın 21 Ekim tarihinde “Antrepoya Yeni Müze Yolda” yazısına göre;

“...Antrepo 5, restorasyon atölyesi, açık ders alanı, kütüphane, kafe, gösteri alanı ve workshop odası gibi fonksiyonları barındıracak. 2013 yılında açılması planlanan müzenin daimi sergi alanında, 12 bin eser barındıran Resim Heykel

¹³⁹ Çalikoğlu, A.e., s.45.

¹⁴⁰ Ayfer Karabıyık, “Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye'deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2007, s.118.

Müzesi koleksiyonunun, cumhuriyet sonrasına ait 8 bin eserlik bölümü dönüşümlü olarak sergilenecek..”¹⁴¹

Konuyla ilgili olarak Aydınlık Gazetesi’nin 30 Ocak 2012 tarihinde yayınlanan “Resim Heykel Müzesi Depo Depo Gezdiriliyor” başlıklı haberinde Dolmabahçe görevlisi Güveli’ye göre; “Veliht dairesiydi, dairede gerek meclis toplantıları, gerekse restorasyon çalışmaları olması Resim- Heykel Müzesi’nin Dolmabahçe’den Antrepo 5’e taşınmasına neden oldu. Dolmabahçenin zaten kendi bünyesinde olan, sergilenen eserleri var. Restorasyon çalışmalarından sonra Müze eserlerinin tekrar Dolmabahçe’ye gelmesi şuan söz konusu değil. Konuyla ilgili şuan herhangi bir çalışma yok.”

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin Veliht Dairesi’nde kurulması, Atatürk’ün Louvre Müzesi modeliyle örtüştüğü, ulus-devlet olmanın bir simgesidir. Bu bağlamda, Veliht Dairesi sadece Resim ve Heykel Müzesi’ne ait eserlerin sergilendiği bir yer değildir. Türkiye’nin ilk kamusal sanat müzesinin kurulduğu; bir tarihi, bir dönemi, geçmişini anlatan bir yer olarak ele alınmalıdır.

4.1.2. Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Ankara Resim ve Heykel Müzesi, dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından 2 Nisan 1980 yılında açılmıştır. Müze binası, Arif Hikmet Koyunoğlu’nun Türk ocakları merkez binası restore edilerek, müzeye uygun hale getirilmiştir. Müze’de teşhir edilecek eserler; Prof. Turan Erol, Prof. Devrim Erbil, Prof. Mustafa Plevneli, Mehmet Özel ve Müze müdürü Tunç Tanışık’tan oluşan bir kurul tarafından kararlaştırılmıştır.

Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunun genişletilmesinde, Sara Akdik’in eşine ait 40 parçalık Şeref Akdik Koleksiyonu, Emel Korutürk’ün Çallı portreleri koleksiyonu, Mehmet Özel’in Ayvazovski, Hikmet Onat, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren ve Arif Kaptan’ın birer yapıtından oluşan eserler kabul edilmiştir.

¹⁴¹ Derya Yazman, “Anteropa’ya Yeni Müze Yolda”, (Çevrimiçi)
<http://www.arkitera.com/haber/index/detay/antrepora-yeni-muze-yolda/4123>, 21 Ekim 2011.



Resim 68: Ankara Resim Heykel Müzesi, Dış mekan.

1992 yılındaki demirbaş listesine göre; 1289 eser bulunduğu belirtilmiştir. Bunlardan 890'ı resim, 211'i heykel, 54'ü seramik ve 16'sının da Türk süsleme sanatından oluştuğu belirtilmektedir. Bu eserlerin 250 tanesi daimi sergi salonunda yer almaktadır. Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonu, ağırlıklı olarak yağlıboya tablolardan oluşmaktadır.¹⁴²

Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü'ne bağlıdır. Müze'de daimi sergilerin teşhir edildiği altı salon, üç güzel sanatlar galerisi (Korutürk, Arif Hikmet Koyunoğlu ve Sedat Simavi), üç atölye (resim, heykel, seramik), altı teşhir salonu, bir restorasyon atölyesi, güzel sanatlar uzmanlık kitaplığı, şark salonu, yönetim bölümü, kafeterya ve deposu bulunmaktadır.¹⁴³

Müze koleksiyonunun ağırlıklı olarak yağlıboya resimlerden oluşması ve müzenin restorasyon birimi hakkında yapılan röportajda, müze müdürü Berna Kaya Okan'dan edinilen bilgiye göre;

“Müzemizde restorasyon atölyesi bulunmaktadır. Ancak tablo konusunda uzman restoratör ve konservatör bulunmadığından aktif bir onarım çalışması yapılmamaktadır. Daha önceki dönemlerde restorasyon görmüş resimler çok fazla

¹⁴² Serpil, s.52-53.

¹⁴³ Devlet Resim ve Heykel Müzesi- Ankara, (Çevrimiçi) <http://www.sabancivakfi.org/sayfa/devlet-resim-ve-heykel-muzesi>, 15 Haziran 2013.

sayıda olmasa da var, bunlar iyi niyetle yapılmış ama müdahalenin doğruluğu tartışılabilir uygulamalardır. Bu konuda da yine bir tablo uzmanının görüşünün alınması gerekir. Ayrıca uygulamaların her biri ayrı birer bilimsel yayın olma özelliğine sahip olabilirler. ” (Berna Kaya Okan ile röportaj, 15 Nisan 2013)



Resim 69: Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Arif Kaptan sergi salonu.

Berna Kaya Okan ile yapılan röportaj, müzede koruma ve restorasyon konusunda uzman bir kadronun olmamasından bahsedilmiştir. Bu röportajdan anlaşılacağı üzere, konservasyon ve restorasyon konusunda uzman kadronun oluşturulmadığı takdirde, eserlerde meydana gelebilecek tahribatın, gelecek nesillere aktarımında büyük sorunlar yaratacağının habercisidir.

4.1.3. İzmir Resim ve Heykel Müzesi

İzmir Resim ve Heykel Müzesi, 1952 yılında ilk olarak Güzel Sanatlar Galerisi olarak açılmış sonrasında müzeye çevrilmesine karar verilmiştir. 1973 yılında Mimar Muhlis Türkmen ve İnal Göral tarafından yapılan bina, İzmir'in Konak ilçesinde yer almaktadır. Müze koleksiyonu, 342 adet resim, 25 adet heykel, 12 adet seramik ve 24 adet baskı resminden oluşmaktadır. Koleksiyonda, Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Hikmet Onat, İbrahim Çallı gibi sanatçıların eserleri yer almaktadır.



Resim 70: İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Koleksiyonda bulunan eserler restorasyon atölyelerinde, zamana karşı dirençli hale getirilmektedir. İzmir Resim ve Heykel Müzesi, 6 Ağustos 2002 tarihinde depreme dayanıksız olduğu gerekçesiyle, faaliyetlerini Kültür Park'ta sürdürmektedir.¹⁴⁴

4.2. Özel Kurum Müzeleri

Ülkemizde çağdaş müzecilik anlayışının gelişimi 2000'li yıllara rastlamaktadır. Bu dönemde çağdaş müzecilik alanında patlama yaşanmıştır. 2004 yılında ilk çağdaş müzesi İstanbul Modern'in açılması, ardından Pera Müzesi, 2002 yılında kurulmasına rağmen asıl görünürlüğü yurtdışından getirdiği sergilerle Sabancı Müzesi, 2007 yılında hayata geçen Santral İstanbul ve 2001 yılında Güncel Sanat Müzesi olarak açılan Proje 4L ile ülkemizde müzecilik anlayışına yeni bir bakış getirmişlerdir.

4.2.1. İstanbul Modern Müzesi

İstanbul Modern 2004 yılında kurulan Türkiye'nin ilk çağdaş müzesidir. İstanbul Modern Müzesi'nin kuruluş düşüncesi, 1987 yılında I. Uluslararası Çağdas Sanat Bienali'nde (Uluslararası İstanbul Bienali) atılmıştır. İstanbul Sanat Vakfı kurucusu Dr. Nejat F. Eczacıbaşı, İstanbul'da modern sanat müzesi kurmak için, proje çalışmalarını başlatmıştır.

¹⁴⁴ Karabıyık, A.e., s.115- 116.



Resim 71: İstanbul Modern Müzesi.

1991 yılında Haliç'te 19. yüzyılda sanayi alanı olarak kullanılan Feshane, çağdaş sanat müzesine dönüştürülmüştür. 1991 yılında 3. İstanbul Bienali kapsamında bina sergi alanı olarak kullanılmış fakat modern müze projesi gerçekleştirilememiştir.



Resim 72: İstanbul Modern Müzesi, Sergi alanı.

2001'de İstanbul Bienali'ni kapsamında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi'nin yanında bulunan dört numaralı gümrük mekanı, sergi alanı olarak kullanılmasının ardından yeniden değiştirilmiştir. T.C Denizcilik işletmeleri için yük deposu olarak inşa edilen bina, 8000 metrekarelik alan, Tabanoğlu mimarlık tarafından modern müzeye dönüştürülmüştür.

İstanbul Modern'in koleksiyonu, ağırlıklı olarak Oya- Nejat Eczacıbaşı'nın koleksiyonundan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra, Türkiye İş Bankası ve Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi'nden eserler yer almaktadır.

İstanbul Modern'in sergi mekanı sürekli ve süreli sergiler olmak üzere iki ana mekana ayrılarak, üst katta sürekli sergi yıl boyunca devam ederken, alt katta süreli sergiler her üç ayda bir değişmektedir. İstanbul Modern'in sanat yapıtlarını sergileme dışında, çocuklara ve gençlere yönelik programlarının yanı sıra yetişkinlere yönelik eğitim projeleri de devam etmektedir. İstanbul Modern'in dünyadaki diğer çağdaş müzelerde yaygın olan, kafe ve satış kısmı bulunmaktadır.¹⁴⁵

4.2.2. Sakıp Sabancı Müzesi- SSM

Sakıp Sabancı Müzesi, Haziran 2002'de Sakıp Sabancı Üniversitesi'ne bağlı olarak açılmıştır. Tarihi Atlı Köşk, Sabancı Üniversitesi'ne 1998 yılında, kırkdokuz yıl süreyle kullanması için izin verilmiştir.



Resim 73: Sakıp Sabancı Müzesi.

Tarihi Atlı Köşk olarak bilinen mekan, 1951 yılında Prens Mehmed Ali Hasan'ın oğullarından Hacı Ömer Sabancı tarafından satın alınmıştır. Köşk, 1969-99 yılları arasında Sakıp Sabancı ailesi tarafından konut olarak kullanılmıştır. Bina daha sonrasında, müze standartlarına kavuşturularak, 3500 metrekarelik alan sergilenmeye uygun hale getirilmiştir.

¹⁴⁵ Karabıyık, A.e., s.124-125-126.



Resim 74: Sakıp Sabancı Müzesi, Sergi alanı.

Sakıp Sabancı Müzesi sürekli ve geçici sergiler ve hafta sonu müzik etkinliklerine ev sahipliği yapmaktadır. Bunun dışında Müze, Sabancı Üniversitesi'ne bağlı olarak çeşitli eğitim programları gerçekleştirmektedir.

Sabancı Koleksiyonu'nda; küçük heykeller, madeni eser, porselen, obje ve mobilyalardan oluşan dekoratif sanat eserleri, 1940 yılından itibaren Hacı Ömer Sabancı tarafından oluşturulmaya başlanmıştır. 1970'li yıllarda Sakıp Sabancı'nın çabalarıyla koleksiyon zenginleştirilmiştir.

Sakıp Sabancı Müzesi'nin resim koleksiyonu, 19. yüzyıldan günümüze ulaşmış Osman Hamdi, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Fikret Mualla gibi Osmanlı ve Türk sanatçıların yanı sıra, Fausto Zonaro ve İvan Aivazovski gibi Avrupa'lı sanatçılardan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra, Atlı Köşk'ün birinci katında, Osmanlı'nın 500 yıllık hat sanatına ait 400 eserden oluşan bir koleksiyon bulunmaktadır. Ayrıca Sakıp Sabancı Müzesi'nde konservasyon ve restorasyon laboratuvarı bulunmaktadır.

Laboratuvar çalışma alanı, eserin orijinali ve gelenekselliğine müdahale edilmeden, teknolojik gelişmeler yardımıyla çalışmalarını sürdürmektedir. Laboratuvar çalışmalarında, restorasyonun etik anlayışına uygun olarak, eserin geri dönüşümüne izin verecek biçimde teknik ve malzeme kullanımı uygulanmaktadır. Sakıp Sabancı Müzesi konservasyon ve restorasyon uzmanları,

bilimsel araştırmalarla konservasyon ve restorasyon alanında gelişmelere katkıda bulunmak amacıyla, çeşitli kişi ve kurumlarla işbirliği yapmaktadır.¹⁴⁶

4.2.3. Proje 4 L - Elgiz ağdaş Sanat Müzesi



Resim 75: Proje 4 L- Elgiz Müzesi.

2001 yılında, Türkiye’de güncel sanatı ve sanatçıyı desteklemek amacıyla kurulan ve müze olarak tasarlanan bina, 2000 metrekarelik bir alanda yer almaktadır. Elgiz ailesi tarafından kurulan Proje 4 L, ağdaş sanatın gelişmesini desteklemek amacıyla, kr amacı gütmeyen, halka açık, ilk uluslararası müze olma özelliğini taşımaktadır. 2005 yılında Proje 4L- Elgiz ağdaş Sanat Müzesi olarak, Elgiz koleksiyonunu sergilemeye başlamıştır. Proje 4L- Elgiz ağdaş Sanat Müzesi, Türkiye’de ağdaş sanat müzesi eksikliğini gidermek amacıyla kurulmuştur. Ayrıca Açık Arşiv Odası ve Proje Odaları ile genç sanatçıların üretimine destek vermeyi amaçlamaktadır.

“zel Koleksiyon Müzesi” olması nedeniyle, yurtdışından davet edilen koleksiyonerlerin deneyimlerini anlattıkları, söyleşi ve paneller düzenleyen güncel bir sanat merkezidir.

Elgiz Koleksiyonu, dünyadaki ağdaş sanatın önemli temsilcilerinden; Tracey Emin, Jan Fabre, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Andy Warhol, Peter Halley, Paul McCarthy ve Robert Rauschenberg’in yanı sıra, Erol Akyavaş, Ömer

¹⁴⁶ Karabıyık, A.e., s.129- 130.

Uluç, Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim ve Abdurrahman Öztoprak gibi Türk ustalarının eserlerine de yer vermektedir.¹⁴⁷

Proje 4 L- Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nin ana sergi salonunda, sürekli sergi olarak, Sevda ve Can Elgiz'in 1980'li yıllarda oluşturmaya başladıkları Elgiz Koleksiyonundan kesitler sergilenmektedir.¹⁴⁸

4.2.4. Pera Müzesi

Pera Müzesi, 8 Haziran 2005 yılında Suna-İnan Kırac Vakfı tarafından, nitelikli kültür-sanat hizmeti verebilmesi amacıyla kurulmuştur. 2003-2005 yılları arasında Tepebaşı'nda tarihi Bristol Otel'inin ön cephesi korunarak müze haline dönüştürülmüştür.



Resim 76: Pera Müzesi, Dış Mekan.

Pera Müzesi'nde, Suna ve İnan Kırac Vakfı'na ait koleksiyon'dan, "Oryantalist Resim", "Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri" ve "Kütahya Çini ve Seramikleri" sergilenmektedir.

Pera Müzesi aralarında, Tate Britain, Victoria ve Albert Müzesi, St. Petersburg Rus Devlet Müzesi, JP Morgan Chase Koleksiyonu, New York School

¹⁴⁷ Elgiz Müzesi, (Çevrimiçi) <http://www.elgizmuseum.org>, 22 Haziran 2013.

¹⁴⁸ Karabıyık, A.e., s.131.

of Visual Arts, Maeght Vakfı gibi dünyanın önde gelen müzeleriyle ortaklaşa sanat projeleri yürütmektedir. Ayrıca ulusal ve uluslararası eğitim ve sanat kurumlarıyla iş birliği yaparak, genç sanatçıları destekleyen sergiler de düzenlenmektedir.¹⁴⁹



Resim 77: Pera Müzesi, Güncel sergi salonu.

Pera Müzesi, 2004 yılının başında ön cephesi dışında, Mimar Sinan Genim tarafından yeniden yapılandırılmıştır. Müze, toplamda sekiz katlı bir yapı olarak, 3700 metrekarelik bir alana sahiptir. Pera Müzesi'nin bölümleri, Suna- İnan Kıracı Vakfı'na ait koleksiyonların yer aldığı, 1. ve 2. katında sürekli sergiler, çok amaçlı sergi salonları, oditoryum/ fuaye (bodrum kat), Perakende- Art shop, Pera Kafe gibi kısımlardan oluşmaktadır.

Suna- İnan Kıracı Vakfı'na ait toplamda üç yüzü aşkın Oryantalist Resim Koleksiyonu sergilenmektedir. 17. yüzyıldan 19. yüzyıl'a kadar olan dönemde, Osmanlı dünyasından esinlenilmiş Avrupalı "Oryantalist" ressamların gözünden eserlere ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca Osman Hamdi'nin yapıtları ve ünlü Kaplumbağa Terbiyecisi bu koleksiyonda yer almaktadır.¹⁵⁰

Barış Kıbrıs'la gerçekleştirilen röportajda:

Pera Müzesi'nin restorasyon laboratuvarı ve birimi olmadığı fakat koleksiyonun konservasyonu için önlem alındığı belirtilmiştir. Müze'nin, depo

¹⁴⁹ Pera Müzesi, (Çevrimiçi) <http://www.peramuzesi.org.tr/default.aspx>, 15 Haziran 2013.

¹⁵⁰ Karabıyık, A.e., s.132-133.

kısmında yer alan önemli eserler için ısı ve nem oranının ölçüldüğü bir izleme sisteminin olduğundan bahsetmiştir. Ayrıca depo kısmında yer alan eserlerin ışık almadığı belirtilmiştir. Sergilenen eserlerin ışığının ölçüldüğü, kağıt eserler için 50 lüks (lux), yağlıboya eserlerin aydınlatılmasında 200 lüks (lux) olarak belirtilmiştir. Müze'nin kendi içinde özel bir laboratuvar olmadığını, bunun yerine Suna- İnan Kıraç Vakfı'nın desteği ile İtalya'ya gönderilen restoratörler olduğuna değinilmiştir. Bunun dışında, restorasyon konusunda dışarıdan iyi restoratörler tarafından destek alındığından bahsedilmiştir. Hadice Nalçabasmaz ve Özer Aktimur gibi isimlerle çalışıldığından söz edilmiştir. (Barış Kıbrıs ile Röportaj, 17 Nisan 2013, Pera Müzesi)

5. Koleksiyon ve Koleksiyonerlik Bilincinin Gelişimi

Koleksiyon ve koleksiyonculuk, temel olarak bir “biriktirme etkinliği” olarak algılanabilir. Koleksiyonculuk, eski çağlardan beri, tutku, sahiplenme ve koruma gibi çeşitli faktörlerle toplumsal hayatın içinde yer almış ve dönemin kültürel yapısı, inançları etkisinde şekillenmiştir.



Resim 78: Medici Galerisi, Oto- portreler, Uffizi.

Örneğin Ortaçağ Avrupa'sında, yüklendiği dini nedenlerle kiliselerde ve manastırlarda toplanan değerli nesnelere, soyluların kabinelerinde zenginliğin göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Zaman içerisinde doğa, bilim ve sanat gibi türlerle zenginleşerek, sistematik bir bakış açısı kazanan koleksiyonlar, dünyayı tanımlamaya yönelik araştırmaların odak noktası olmuşlardır.

Avrupa'da koleksiyon ve koleksiyonerlik bilincinin gelişimi, 15. ve 16. yüzyılda Medicilerin sanatın hamiliğini üstlenmesiyle bağlantılıdır. Medici ailesi, 15. ve 16. yüzyılda Floransa'da hüküm sürmüştür. Mediciler, aristokrat ve soylu sınıfa mensup değillerdir. Buna rağmen, Mediciler'in sanata olan ilgileri, İtalya ve Avrupa'da etkin bir saltanat sürmelerini sağlamıştır. Mediciler soylu bir sınıfa mensup olmamalarının açığını, müzeler kurarak ve koleksiyon oluşturarak kapatmışlardır.

15. yüzyılda İtalyan ve Flemenk sanatının en büyük koleksiyonu Palazzo Medici'de kurulmuştur. 16. yüzyılda Medici Koleksiyonları Galeria Uffizi'ye taşınmıştır. Galeri Uffizi'nin mimarlığını Vasari üstlenmiştir. Aynı zamanda Vasari, Mediciler'in yükselişindeki kilit isimdir. Vasari'nin yazmış olduğu,

“Cimabue’den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Yaşamı” adlı eser ilk sanat tarihi kitabıdır. Ayrıca Medici koleksiyonlarının küratörü, bugünün tabiriyle ‘sanat yönetmeni’dir.

İlk sanat akademisi Academia Dell’Arte del Disegno 1563 yılında kurulmuştur. Mediciler’in kültürel anlamda yaptıkları gelişmeler, müzelerin kurulmasında, üniversitelerin, akademilerin ve kütüphanelerin kurulmasında örnek teşkil etmiştir. Mediciler’in siyasal ve sanatsal egemenliğinin arkasında, güçlü bir finans ağı ve özel himaye sistemi mevcuttur. Medici koleksiyonlarında görülen, sanatın kamusallaştırılması, tarihselleştirilmesi Louvre’un kurulmasıyla bir sisteme kavuşmuştur.¹⁵¹

Koleksiyonculuğu anlamak için, koleksiyon kavramına yer vermek faydalı olacaktır. Türkiye 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma kanuna göre koleksiyon; “Müzenin misyonu ve amacını yansıtan karakteristikte sanat eseri topluluğudur. Bir koleksiyon bir coğrafi alan, bir zaman dilimi gibi temalar üzerine kurulu olabilir. Koleksiyon aynı zamanda daha büyük bir kuruluşa ait parçalar ya da bir şahıs tarafından sahip olunan bir grup sanat eseri anlamını da taşıyabilir” (Traditional Fine Arts Organization, 10 Kasım 2006)

5.1. Türkiye’de Resim Koleksiyonerliğinin Gelişimi ve Önemli Koleksiyonlar

Yaşadığımız coğrafyada da koleksiyon oluşturma geleneğinin izlerine; göçebe kimliğin biriktirmeyi zorlaştırması nedeniyle ancak 15. yüzyılda, Osmanlı padişahların özel zevkleri doğrultusunda rastlanabilmektedir. Bu izler ise İslami kültürün etkisindeki halk tabanına yansımamaktadır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “Öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelerin bütünü, derlem” tarifiyle açıklanan koleksiyon kavramı; bu tariften hareketle doğal olarak müze ve özel koleksiyonların yanı sıra genel anlamda, kütüphane ve arşivleri de kapsamaktadır.

Osmanlıda padişahın beğenisiyle oluşturulan, ganimetler ve diplomatik hediyeler yoluyla zenginleşen saray hazineleri, toplanma sistemi ve mantığı

¹⁵¹ Çalıköğlü, *Çağdaş Sanat Konuşmaları, Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik*, s.20-22.

bakımından, Ortaçağdaki Avrupalı prens ve soyluların koleksiyonlarıyla benzerlik gösterir. Ortak noktaları belli bir nesne ya da tema fikri gözetilmeden, özel bir alanda odaklanılmadan toplanmış olmalarıdır. Tıpkı batılı soylular gibi, sultanın koleksiyonu için de temel kıstas, nesnenin maddi değeri ya da türüne rastlanılmadık ilginç bir nesne olmasıdır. Osmanlı saray koleksiyonlarının, Ortaçağ prenslerinin koleksiyonlarıyla olan diğer benzerliği ise; itibar aracı olarak çok sınırlı bir kesime açık olmalarıdır. Dokumalar, mücevherler, elyazmaları, silahlar, porselenler ve başka birçok nadir nesnenin bir araya gelmesiyle oluşan ve envanter kayıtlarıyla belgelenen bu zengin koleksiyona dair notlar arasında, imparatorluğu ziyaret eden Avrupalı seyyahların aktardıkları dikkat çekicidir. Değişik zamanlarda sarayda bulunmuş seyyahların anılarında aynı objelerden bahsetmesi, saray koleksiyonlarının yabancı konuklara özellikle gösterildiği izlenimi yaratmaktadır. Bu kaynaklar, hazinede bir araya gelen koleksiyonda belirleyici tek unsurun maddi değer ölçütü olmadığını, manevi birtakım prensiplerin de etkili olduğunu kanıtlamaktadır. Fethedilen şehirlerin anahtarlarının değerli eşyalar, kutsal hazineler ve silahlarla birlikte korunmuş olması, koleksiyona manevi bir anlam yüklemektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda, koleksiyonculuk yüzyıllar boyunca sarayın tekelinde kalmıştır. Padişahların şahsı mülkü sayılan bu koleksiyonlar da, görsel anlamda ve hatta hiçbir anlamda halkla paylaşılmamışlardır.

İlk kez Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861), sandıklarda, bohçalarda ve hatta dolaplarda saklanan imparatorluk varlığının bir kısmı, tahtadan yapılmış vitrinlerin içine yerleştirilmiş, ancak halkın bu hazineyi görmesine izin verilmemiştir. Oysa aynı dönemde (18. - 19. yüzyıl) Avrupa'da hemen her alanda yaygınlaşan sistemli koleksiyonlar halka açık müzelere dönüşmüş hatta özel koleksiyonlar bile araştırmacıların ve meraklı kimselerin ziyaretine açılmıştır.¹⁵²

19. yüzyılın başında Cumhuriyet dönemine kadar ciddi bir resim koleksiyonerliğinden bahsedilemez. Cumhuriyet döneminde bazı gelişmeler yaşansa da, resim koleksiyonerliğinin başlangıcı 1970'li yıllarda açılan galerilerle

¹⁵² Filolog İrem Konukçu, “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s.31.

ancak 1980'li yıllarda bir gelişim göstermiştir. Türkiye'de resim koleksiyonerliğinin oluşumu 25-30 senelik bir süreçtir. Avrupa'da 16. ve 17. yüzyılda kentlerin ve ticaretin gelişmesiyle, yeni bir sınıf (burjuvazi) ortaya çıkmıştır. Bu sınıfın soylulara özenerek, sanat ve resme yönelmesi, sanatçının artık mesen ya da sipariş üzerine çalışmasının yerine, kendi isteği doğrultusunda resimler yapabilmesine olanak sağlamıştır. 19. yüzyılda sanayi devrimiyle zengin sınıfı oluşmuş, bu sınıf belli bir beğeni düzeyine ulaştığında koleksiyonerlik kavramı gelişmeye başlamıştır. Bu bağlamda, Avrupa bir yandan doğuya (Oryantalizm), bir yandan da Rönesans'a (Antik Dönem ve Hümanizm) yönelerek önemli koleksiyonlar oluşturmuştur. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda, Osmanlılar ve Levantenler burjuva olarak nitelendirilse de, bu dönemde Batılı anlamında koleksiyonerliğin gelişiminden bahsetmek olanaksızdır.

19. yüzyılda bu durum daha çok saray çevresinde gelişim göstermiştir. Dönemin nakkaşları, şairleri, müzisyen ve hattatları, Avrupa'da Ortaçağ'da "mesenlik" uygulamasına benzer bir şekilde, sarayda yaşayabiliyorlardı.

Osmanlı'dan yakın zamana dek en büyük koleksiyonerler ressam olmuştur. 19. yüzyılda ressamlar, resimlerinin bir kısmını, dönemin ileri gelenlerine, yakınlarına, dostlarına hediye ediyor ya da karşılıklı tablo değişimleri yapıyorlardı. Bunların sonucunda, "ressam koleksiyoner" tipi ortaya çıkmıştır. Kendi koleksiyonları için sakladıkları resimler yıllar sonra; Ressam Koleksiyonları'ndan, Aile Koleksiyon'u olarak müzayedelerde yer almıştır.¹⁵³

19. yüzyılın ikinci yarısında dünyanın önde gelen koleksiyoncularından biri de Atina, St. Petersburg, Viyana ve Paris'te diplomatik görevler üstlenmiş Halil Şerif Paşa'dır. 100'ün üzerinde tablodan oluşan koleksiyonunu Paris'te satışa çıkarmıştır. Eserlerin müzayede kataloğu, Théophile Gautier tarafından yazılmıştır. Gautier'e göre Halil Şerif Paşa İslam dünyasının ilk resim koleksiyoncusudur.¹⁵⁴

¹⁵³ Murat Ural, "Türkiye'de Resim Koleksiyonerliği", Sanat Dünyamız, Sayı: 103, 2007, s.49-53.

¹⁵⁴ Kaya Özsezgin, **Çağa Resim Koleksiyonu 1975- 2002**, Katalog, 2002, s.32-33.

Cumhuriyet Dönemi, eser üretimi, koleksiyonların oluşumu bakımından oldukça önemlidir. Halk Partisi'nin düzenlemiş olduğu Yurt Gezileri, görsel sanatların halk tarafından benimsenmesi bakımından önemlidir. Bu bakımdan Yurt Gezileri, kültürel bir hareket olarak değerlendirilebilir.

1937 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılması, kültür politikasının bir örneği olarak ele alınabilir. Bu bağlamda devlet, sanat üretimine destek vererek, sanatçılara teşvik ödülleri vermiştir. Devlet Resim ve Heykel sergilerinin oluşturulması, sanatçıların devlet tarafından desteklenmesi göstermektedir.

1926 yılında Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası, 1931 yılında Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 1940'lı yıllarda İş Bankası koleksiyon oluşturmaya başlamıştır.¹⁵⁵

1937- 1944 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri'ne katılan sanatçıların malzemeleri, devlet tarafından finanse edilmiştir. 1938 yılında Yurt Gezileri'nin ilk sergisi gerçekleştirilmiş ve sergide bulunan eserlerin bir çoğu devlet kurumları tarafından satın alınmıştır. Yurt Gezileri Projesi'nin sonunda toplam 675 resimden oluşan bir koleksiyon ortaya çıkmıştır. Bu resimlerden günümüze 70 tanesinin ulaşabildiği, bir kısmının ihmalden dolayı kaybolmuş ya da bakımsızlıktan çürüdüğü düşünülmektedir.¹⁵⁶

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanat galerisinin 1939 yılında Daimi Resim-Heykel Satış Galerisi olduğu bilinmektedir. Bu galerinin alıcı kitlesi; dönemin Maarif Bakanlığı ve üst düzey devlet bürokratlarından oluşmaktadır. Bu dönemde devlet için yapılan resimler, devlet tarafından satın alınmaktaydı. Daha sonraları İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'ın resimleri Cimcoz ailesi tarafından alınarak, koleksiyon oluşturulmaya başlanmıştır.

1950'li yıllara gelindiğinde Adalet Cimcoz tarafından Beyoğlu Kallavi Sokak'ta Maya Galerisi açılmıştır.

¹⁵⁵ Konukçu, A.e., s.45-46.

¹⁵⁶ Serpil, A.e., s.46.

1952 yılında İstanbul Beşiktaş'ta Fethi Karakaş tarafından açılan küçük Galeri, 1956'da Beyoğlu'nda İrfan Etem tarafından açılan Ertem Galerisi, 1954 yılında devlet destekli açılan Beyoğlu Şehir Galerisi bu dönemde açılan ancak uzun ömürlü olamayan galerilerdir.¹⁵⁷

Türkiye'de 1950'li yıllara kadar, sanatın destekçisi devlet ve kamu kuruluşları olmuştur. 1950 yılından sonra devletin, sanata olan desteği giderek azalmıştır.

1950'lerde "sivil" resim toplayıcıları yani ilk koleksiyonerler ortaya çıkmıştır. Bu ilk koleksiyonerler; doktor, avukat, yönetici gibi eğitilmiş "serbest meslek" sahiplerinden oluşmaktadır. Bu koleksiyonerler, bilinçli, seçici koleksiyoner olmasa da, ilk resim koleksiyoneri denilebilecek özellikleri taşımaktadırlar.

Çallı Kuşağı döneminde, devlet resamlara konu vererek resim yaptırmıştır. Bu kuşağın resamları, resimlerin büyük bir kısmını ellerinde tutmak zorunda kalmışlardır. Bu yüzden "ressam koleksiyonları", ressam öldükten sonra 1960'lı ve 70'li yıllarda piyasada yer alarak, antikacı ve mezarçılar tarafından ilk koleksiyonerlere ulaşmıştır.

1960'lı yıllarda sürekli açık kalabilen bir sanat galerisi yoktur. Bu dönemde açılan kısa ömürlü Galeri 1'dir. İlk özel kurum galerisi Vakko Sanat Galerisi de uzun ömürlü olamamıştır.

1970'li yıllar Türk resminde galeri ve koleksiyonerlik bakımından dönüm noktasıdır. 1970'li yıllarda ortaya çıkan mütavazi galericilik anlayışı 1980'li yıllarda daha bilinçlenerek, kendi koleksiyonerlerini ve çevrelerini oluşturmaya başlamıştır.¹⁵⁸

1970'li yıllarda açılan Galeri Melda Kaptana, Galeri 1, Artisan ve Cumalı galerileri istikrarını sürdüremese de, 1980'li yıllar sanat piyasasında hareketliliğin başladığı yıllardır. Bu tarihten önce Resim ve Heykel Müzesi'nin güncelliğini

¹⁵⁷ Burcu Pelvanoğlu, "Koleksiyonculuk Üzerine Bir Kaç Söz/ Anekdot", Sanat Dünyamız, Sayı:103, 2007, s. 119.

¹⁵⁸ Ural, A.e., s.57-58.

kaybetmesine rağmen ekonomik alt yapının oluşmasıyla, galerilerin sayıca arttığı görülmektedir.

1970'li yıllar ve 80'ler sonrası özel şahıs koleksiyonları görülmeye başlanmıştır. Bu ilk özel koleksiyonerlerin, koleksiyon bilincinden uzak oldukları anlaşılmaktadır.¹⁵⁹

1970'li yıllarda Kemal Erhan, Ali Koçman ve Yahşi Baraz gibi ilk ciddi koleksiyoncular ortaya çıkmıştır. Bu isimler, sanat piyasasını Zincirli Han ve Babiali'den çekerek, Teşvikiye- Nişantaşı'na yönlendirmişlerdir.

1980'li yıllarda serbest piyasa ekonomisinin benimsenmesiyle, sanat yapıtlarında alım-satım artmıştır. Türkiye'de resim koleksiyonerliğinin gelişimi 1980 sonrasına rastlamaktadır. Bu gelişme Özal'ın 1980 yıllarında özelleştirme politikalarıyla paralellik gösterir.

1990'lı yıllarda Körfez krizi sanat piyasasının gelişimine darbe vurmuştur. Kriz sırasında yeni kuşak sanatçıların eserlerinin alıcısının azaldığı, ellerinden resimleri çıkarmak isteyenlerin de resimlerini satamadığı bir dönemdir. Eski ve güvenilir sanatçıların eserlerinin fiyatlarının arttığı, bu bakımdan resmi kısa vadeli olarak görenlerin düşüncelerinin değiştiği bir dönemdir. 90'lı yıllar resim koleksiyonerliği bilincinin aşama kaydettiği bir dönem olarak ele alınabilir.

1990 sonrasında kültürel birikimin oluşmasında, kurumsal galerilerin yaptıkları çalışmalar bu ölçüyü kapamıştır. Bu dönemde kamu kuruluşları ve müzeler koleksiyonlarını yayınlamaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda resim piyasası toparlanmaya çalışsa da, 2000'li yıllarda yaşanan krizin sonucunda, eski koleksiyonerlerin bir kısmı piyasadan uzaklaşmıştır.

2000'li yıllarda koleksiyonerlerin çehresi değişmiş; daha genç, araştıran, inceleyen, genç sanatçılara yönelen bir koleksiyoner tipi ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, yeni galerilerin sayıca artarak açıldığı bir dönem olmuştur. Bunun dışında, sanat dünyası internet üzerinden varlığını sürdürmeye başlamış ve bazı

¹⁵⁹ Serpil, A.e., s.48.

galeriler, internet üzerinden müzayede düzenlerken, bir kısmı da “Sanal Müze” gibi içeriklerle sanal sergiler düzenlemiştir.

2000’li yıllarda genç orta sınıfın kalite ve konfor arayışı, mimari ve ev dekorasyonu alanına yönelmiştir. 2000’li yılların en önemli özelliklerinden birisi, resim koleksiyonu yapan ya da sanata destek veren ailelerin, vakıflar kurarak, müze etkinliklerini başlatmalarıdır. Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, Rahmi Koç Müzesi gibi özel müzelerin, aile koleksiyonlarını sergilemeye başladığı görülmektedir.¹⁶⁰ Cumhuriyet döneminde temeli atılan kültür politikaları yerini, bankalar ve özel koleksiyonlara bırakmıştır.

5.2. Banka ve Kurum Koleksiyonları

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, devlet kültür-sanatın teşvik edilmesi için, 1930 yılında sanat eseri bulundurma yasası çıkarmıştır. Bu yasaya göre; sanatı ve sanatçının teşvik edilmesi için, devlet kurumları ve bankalar eser satın almaya başlamıştır. Bankaların zorunlu eser satın almaları, 1970’li yılların sonu ve 80’li yıllarda prestij haline gelmiştir.

Bankalar, koleksiyon oluşturmalarının yanı sıra, 1980’lerde özel galerilere rekabet oluşturabilecek kurumlar haline gelmişlerdir. Bankalar, sanat galerileri dışında; Türk sanat tarihi üzerine kaynak kitap basmaları, koleksiyon kataloglarını çıkarmaları ve düzenledikleri yarışmalarla Türk resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bankalar belli bir üslup, belli bir temaya bağlı kalmadan eser toplamaktadırlar. Aynı sanatçı ve aynı temaya farklı banka koleksiyonlarında rastlamak mümkündür.¹⁶¹

Bu anlamda, Merkez Bankası, İş Bankası, Ziraat Bankası gibi devlet kurumları, sonrasında açılan yeni bankalar için örnek teşkil etmektedirler. Bankalar bir çok sanat eserine sahip çıkarak, koleksiyonculuk faaliyetlerini sürdürmüştür. Bugün banka koleksiyonlarının sahip olduğu eser sayısı, Türkiye’de bir çok müzenin eser toplamından daha fazladır. Ayrıca banka

¹⁶⁰ Ural, A.e., s.58-59.

¹⁶¹ Serpil, A.e., s.54.

koleksiyonlarının, Türk resim sanatının gelişim aşamalarını belgelemesi ve kültürel benliğin korunmasında önemli bir rolü vardır.¹⁶²

Banka koleksiyonları, Türk sanat tarihinin gelişiminde belge niteliği taşıması açısından önemlidir. Kurumlar bu amaçla; katalog basmakta, temalı sergi düzenlemekte ya da geçici sergilere koleksiyonundan ödünç eser vermektedirler. 2002 yılında Yapı Kredi ve Bankası'nın düzenlemiş olduğu; "Banka Koleksiyonundan Seçmeler" isimli sergide, kurumlar koleksiyonlarından oluşan önemli bir seçkiyi halkla paylaşmıştır.¹⁶³ Yapı ve Kredi düzenlemiş olduğu bu seride eser seçimlerini bankalara bırakmış, dolayısıyla bankalar kendilerini en iyi temsil eden eserlerle sergiye katılım göstermişlerdir. Sergiye; 1926 yılında koleksiyon oluşturmaya başlayan Ziraat Bankası, 1946'da başlayan Garanti Bankası, 1924 yılında başlayan İş Bankası, 1970'li yıllarda başlayan Türkiye Kalkınma Bankası, 1944'de başlayan Yapı ve Kredi Bankası, 1930'lu yıllarda Merkez Bankası, 1948'de başlayan Akbank, 1987'de başlayan Şekerbank, 1986'da başlayan Türk Ticaret Bankası katılım göstermiştir.¹⁶⁴

Türkiye'de bankalar dışında, zamanla kurumlar da sanata destek vermeye başlamıştır. Kurum koleksiyonları, bankalarla farklılık göstermektedir. Bu bağlamda, kurumların sanata destek vermeleri yatırımın yanı sıra, tanıtım, prestij, vergi ayrıcalığı ve sanatın modern hamiliğini üstlenmeleri olarak değerlendirilebilir. Ayrıca kurumların sanat eserlerini yatırım aracı olarak görmeleri, bilinçli olarak alınan bir sanat eserinin uzun vadede yüksek getiri sağlamasıdır.

Kurum koleksiyonculuğunda birinci etken, yatırım amacı olmadığı savunulsa da, koleksiyonlar doğrudan ya da dolaylı olarak, şirketin ticari çıkarlarına hizmet etmektedir.(Konukçu, 2007: 53)

1980'lerde iktisadi alanda başlayan özelleştirme politikası siyasi toplumsal ve kültürel alanda etkili olmuştur. Sanat ve sanatçının hamiliği yeni kavramlar

¹⁶² Konukçu, A.e., s. 50-53.

¹⁶³ Konukçu, A.e., s.57.

¹⁶⁴ Serpil, A.e., s.55.

olmasa da, günümüzde firma ve vakıflar tarafından sürdürülmektedir. Bu firmalar ve vakıfların çoğunlukla “aile kurumları” olması dikkat çekmektedir. Özel sektörün 1980’lerde dernek ve vakıf kurarak, gerek kendi imajının temsili gerekse toplumdaki imajının güven vermesi, kültür- sanat ve sponsorluk kavramlarını gündeme getirmiştir.¹⁶⁵ Bunun dışında, kurumlar koleksiyonlarını eski yapıtlardan oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu bağlamda, koleksiyonlarını oluştururken, “En iyi sanatçı ölü sanatçıdır!” sloganından yola çıkarak, koleksiyonlarında ağırlıklı olarak eski yapıtlara yer vermektedirler.¹⁶⁶

5.3. Özel Koleksiyonlar

20. yüzyılın ilk yarısına kadar Türkiye’de koleksiyonerlik bilinci oluşmamıştır. Bu dönemde galerilerin yetersiz oluşu ve sergilerin sürekli olmayışı, bu yönde gelişimi olumsuz yönde etkilemiştir. Türkiye ithalatçı politikayı bırakıp, ihracat politikasına geçiş yaptıktan sonra, 80’li ve 90’lı yıllarda sanat piyasasına ciddi bir yönelim söz konusudur.

Özel koleksiyonların oluşması; süreklilik, bilgi, tecrübe ve sabır isteyen bir uğraştır. Bu bağlamda hobi olarak başlayan biriktirme, tutkuya dönüşerek zamanla sosyal çevrede prestij haline dönüşmektedir.¹⁶⁷

Özel koleksiyonların yaygınlaşmasında, galerilerin, müzelerin, mezatların ve kanunların önemli payı vardır. Bu bakımdan günümüzde galeriler, mezatlar ve müzeler, koleksiyoncuların bilinçlendirilmesine yönelik eğitici faaliyetler de yürütmektedir. Ayrıca galeriler, yayınlar ve seçici sergilerle, koleksiyonerlik bilincinin gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Resimde özel koleksiyonculuk, 1970’li yıllarda başlamasına rağmen 1950-1960 yılları arasında ciddi koleksiyonlar oluşturulmuştur. 1923-1970 yılları arasındaki koleksiyonerlerin önemli özelliği, sanat piyasasının oluşmadığı bir dönemde resim toplamaya başlamalarıdır. 1950-1960 yılları arasında koleksiyon

¹⁶⁵ İ.Begüm Kösemem, “Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanında Artan Görünürlüğü”, Marmara Üniversitesi İBB Dergisi, 2012, Cilt:33, Sayı:2, s.152-153.

¹⁶⁶ Pelvanoğlu, A.e., s.122.

¹⁶⁷ Konukçu, A.e., s.64.

oluşturanlar, Kemal Erhan, Mesut Hakgüden, Hüseyin Kocabaş, Sabahattin Ergi ve Jale Yasan gibi isimlerdir.¹⁶⁸

1950-1960 yılları arasında oluşturulan koleksiyonların, yatırım amacı gütmeyen belli bir beğeni üzerine oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Türkiye’de özel koleksiyonlar, sermaye sahibi ve entellektüel birikimi olan burjuva sınıfının ortaya çıkmasıyla paralel olarak galeriler ve sanat piyasası gelişim göstermiştir.

1973-1980 yılları arasında galerilerin açılmasıyla, aydın burjuva sınıfı düzenli olarak resim almaya başlamış ve koleksiyonlarını oluşturmaya başlamıştır. 1980’li yıllara gelindiğinde sanat piyasasının açılımı, ekonomik gelişmelerle paralellik göstermiştir. 1980’li yıllarda serbest piyasaya geçişle, sanat eserlerinin fiyatlarında da artış yaşanmıştır. Bu gelişmelerle birlikte, sanat eserleri üst düzey gelir gruplarına hitap etmeye başlamıştır.

Sanat eseri alanların gelir düzeylerine paralel olarak, İstanbul’un lüks semtlerinde bir çok galeri açılmıştır.¹⁶⁹

Türkiye’de 1970’lerden itibaren oluşturulan önemli koleksiyonlar arasında, Bezmen Koleksiyonu, Bilginsoy Koleksiyonu, Bilge Koleksiyonu, Çağa Koleksiyonu, Elgiz Koleksiyonu, Kabakçı Koleksiyonu, Şahin Koleksiyonu ve Taviloğlu Koleksiyonu gösterilebilir.¹⁷⁰

1970 sonrası koleksiyon oluşturmaya başlayanları, sosyal ve ekonomik statü açısından, önceki dönem koleksiyonerlerinden ayıran en önemli özellikleri çağdaş sanata ağırlık vermeleridir. Ayrıca koleksiyonerlerin ortak özelliği, koleksiyonlarını oluştururken orjinal bir resme sahip olma isteği ile başlamalarıdır.¹⁷¹

¹⁶⁸Serpil, A.e., s.69.

¹⁶⁹ Serpil, A.e., s.81- 82.

¹⁷⁰ Serpil, A.e., s.120-121.

¹⁷¹Serpil, A.e., s.118.

Koleksiyoner için, sahip olunan objenin eşsiz olması önemli bir kriterdir. Bu sadece nesnenin eşsizliğinden kaynaklanabileceği gibi, kişilerin anıları arasında öznel bir bağ kurabileceği bir parça da olabilir.

Koleksiyon oluşturmada en önemli konulardan birisi, bir şeyi biriktirmenin zaman duygusu ile ilgisidir. Bu bağlamda, geçmiş tarih koleksiyonunun oluşturulmasında belirleyici etkindir. Ayrıca yatırım ve beğeni fikri de hakimdir.¹⁷² Bazı koleksiyonların salt yatırım aracı olarak görülmediği hakkında, Çağa Koleksiyonunu betimlenirken Kaya Özsezgin şöyle demiştir:

“... zaman içinde öğrenme ve bilgilenme arzusu çerçevesinde yıldan yıla artan bir tutkuyla gelişerek süren bu etkinlikler, bütün benzer koleksiyonlar gibi ilk bakışta “yatırım” dır. Ancak bu yatırım ekonomik kökenli bir yatırım olmaktan çok, çağdaş Türk resmine ulaşmak adına üstlenilmiş bir görev biçiminin ürünüdür.” (Özsezgin, 2002: 37-38)

Türkiye’de resim koleksiyonerliğinin gelişiminde, galerilerin dışında müzayede evlerinin de önemli bir yeri vardır. Bu anlamda koleksiyonculuğun gelişiminde, eserlerin el ve yer değiştirmesinde etkin bir oynamışlardır.

Müzayede evleri, maddi beklentilerin yanı sıra, eğitim misyonu, kültürel organizasyonlar, katalog basımı, paneller ve ücretsiz ekspertizlik hizmeti vermektedirler. Bu bağlamda günümüz koleksiyonerleri, ağırlıklı olarak müzayedelere yönelmiştir.¹⁷³

Türkiye’de 1980 sonrası başlayan kurum ve özel koleksiyonlar, sanat piyasasının gelişimi açısından önemlidir. Bu alanda yaşanan gelişmeler ve eski eserlere olan ilginin artması; pek çok açıdan spekülasyonu da beraberinde getirebilmektedir. Günümüzde koleksiyonerler kendilerini geliştirmek adına, çeşitli kurum ve kuruluşların programlarından yararlanarak, daha bilinçli bir şekilde koleksiyonlarına yön verebilmektedir.

¹⁷² Levent Çalikoğlu, “**Koleksiyonerlik Üzerine Bir Tartışma**”, Sanat Dünyamız, Sayı.103, Yaz 2007, s.209.

¹⁷³ Konukçu, s.59.

6. Türkiye’de Restorasyonun Tarihçesi ve Gelişim Evreleri

Türkiye’de konservasyon ve restorasyon çalışmalarının, 1846 yılında kurulan ilk müze Aya İrini’de bulunan eserlerin bozulmaları sonucu, başladığı belirtilse de, 1961 yılına kadar nitelikli eleman yetiştirilmesinde herhangi bir kurum ve kuruluştan bahsedilemez.

Taşınır kültür varlıklarının konservasyon ve restorasyonunun gelişim aşamaları beş aşamada incelenmiştir.

1. Konservasyon ve restorasyon öncesi dönem.
2. Sadece restorasyona dönük uygulamaların yapıldığı dönem.
3. Konservasyon ve restorasyonun sadece restorasyon ağırlıklı yapıldığı dönem.
4. Konservasyon ve restorasyona eşit önem verildiği dönem.
5. Konservasyon ve restorasyonda seçici olunan dönem.

Bu aşamaların ilk üçünde restorasyon, bir uzman tarafından değil de, görerek, deneyerek öğrenmiş, eli yatkın kişiler tarafından yapılmıştır. Daha sonraki aşamada, ilgili mesleklerden birine sahip, yeteneği ve el becerisi olan kişilerin çeşitli eğitimler almalarıyla uzmanlık dallarına uyguladıkları aşamadır.

Konservasyon ve restorasyonda seçici olunan aşama ise; mesleğin etiğini, kapsamını, uygulamasının yanı sıra, farklı yöntem ve malzemeyi tanıyan aynı zamanda bunlar içinde ideal olanı uygulayan, restorasyondan önce konservasyonu önemseyen bir görüşün yaygın olduğu dönemdir.

Taşınabilir kültür varlıklarının konservasyonu ve restorasyonu konusunda, ülkemizde yaşanan aşamalar kronolojik olarak sunulmuştur.

1961 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na sunulan Güzel Sanatlar Komitesi Raporunda; İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde ışık durumu nedeniyle, resimlerin boyalarının çatlamaya başladığı belirtilmiştir. Bu sürecin devam etmesi durumunda, resimlerin geri döndürülemeyeceği ve resim tamir atölyesinin olmadığı vurgulanmıştır. İzmir Resim Heykel Galerisi’ndeki eserlerin nemin etkisiyle bozulduğu belirtilmiştir.

Resim ve Heykel Müzeleri’nde tamir atölyeleri için, 1962’de İtalya’ya iki kişi gönderilmiştir. Güzel Sanatlar Müzeleri kadrolarına iki teknik müdür

yardımcısı kadrosu verilmiş ve heykeltıraş ile ressam olan müdür yardımcılarının ünvanları “konservatör” olarak belirlenmiştir.

1965-1966 yılında Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde Çatalhöyük Freskleri ile başlayan ilk konservasyon çalışmalarına, İngiliz konservatör Henry Hodges ve müze elemanları ile birlikte yürütülmüştür.

1968-1970 yılları arasında Kültür Bakanlığı ilk hizmet içi eğitim olarak, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde 15’er günlük kurslar halinde düzenlenen, Tanju Anlağan ve Pamela French yönetiminde konservasyon eğitimi verilmiştir. Bu tarihten sonra konservasyon ve restorasyon ile ilgili çalışmalar yoğunluk kazanmıştır.

1972’de ICROM’un tarafından duvar resimlerine yönelik Göreme’de okul-kurs niteliğinde uygulamalar başlatılmıştır.

1972 yılında Berlin’den gelen bir halı restoratörü alt yapının hazır olmamasından dolayı geri gönderilmiş. Ancak, bu alandaki restorasyon uygulamaları 1983 yılında İslam Eserleri Müzesi’nde başlamıştır.

1973 yılında 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu yürürlüğe girmiştir. Bu kanunun 20. maddesinde “taşınır” kavramı ilk kez kullanılmıştır.

1973’de MTA tarafından Türkiye Madencilik tarihi araştırmaları ile modern analizlerin yapımına başlanması, modern ve bilimsel konservasyon açısından önemli bir adımdır.

1983 yılında 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kanunu’nda; taşınır kültür varlıklarının muhafazası, bakım, onarım ve restorasyon işlerinden söz edilmiştir. Bunların korunup, değerlendirilmesi devlete bırakılmıştır. Bu görevin müzelere yönlendirilmiş olmasına karşın, müzeler iç yönetmeliğinde, konservasyon meslek elemanının tanımı yapılmamasının yanında sorumlu uzmanın konuya ilişkin bilimsel formasyonu yok ya da yok denecek kadar azdır.

1983 yılında Kültür Bakanlığı’na bağlı, Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı’nın İstanbul’da kurulması için ön çalışmalar başlatılmıştır.

Bu ön çalışmalar sonucunda, 1984 yılında İstanbul Konservasyon ve Restorasyon Laboratuvarı kurulmuştur. Taşınır kültür varlıklarının konservasyon ve restorasyonu ilk kez devletin bir kurumu tarafından bilimsel yöntemler ve etik kurallar çerçevesinde, yurtdışı eğitilmiş uzmanlar tarafından ele alınmıştır. İstanbul Konservasyon ve Restorasyon Laboratuvarı üstüne düşen görevi, sürdürmeye devam etmektedir.

1987 yılında 3386 sayılı kanun ile 2863 sayılı kanundaki eksiklikler giderilmiş; taşınır kültür varlıklarının kapsamlı tarifi açıklanmıştır.

1987 yılında Dolmabahçe Sarayı'nda ilk defa bazı taşınır kültür varlıklarının, bilimsel yöntemlerle konservasyonuna başlanmıştır.

1989 yılında Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu kurularak, taşınabilir kültür varlıklarının konservasyonu ve restorasyonu konusunda, Türkiye'de ilk kez, "konservasyon teknikleri" üzerine, meslek elemanları yetiştirilmek üzere eğitime başlanmıştır. Kuruluş aşamasında konservasyon ve restorasyon amaçlanırken, sonrasında iki yıllık eğitim veren Turizm Rehberliği Yüksekokulu'na dönüştürülmesi ve 1995 yılında Meslek Yüksekokulu'ndaki Turizm Rehberlik programının başka bir Yüksekokula devredilmesiyle kuruluş aşamasında amaçlanan kapsamına yeniden dönebilme şansı yakalamıştır.¹⁷⁴ Daha sonraki yıllarda ise;

1993 yılında İstanbul Üniversitesi Taşınabilir Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Bölümü kurulmuştur.

2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü kurulmuştur.

2011 yılında Yeni Yüzyıl Üniversitesi Resim Teknolojisi ve Restorasyonu Yüksek Lisans programı açılmıştır.

15 Mart 2012 Türkiye'nin resim sanatı adına sahip olduğu değerli mirası korumak ve gelecek kuşaklara ulaştırmak için İş Bankası'nın Mimar Sinan Güzel

¹⁷⁴ Işık Bingöl, "Türkiye'de Konservasyonun Tarihi, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyumu", 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s.9- 14.

Sanatlar Üniversitesi bünyesinde kurduğu, Türkiye'nin ilk bilimsel Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Laboratuvarı hizmete girmiştir.

6.1. Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Laboratuvarı



Resim 79: Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Laboratuvarı.

İş Bankası ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi işbirliğinde, ülkemizde konservasyon ve restorasyonun gerçekleştirilmesinde bilimsel bir laboratuvar kurulması için 2010 yılında bir proje başlatmıştır.

Bu kapsamda, 14 Mart 2012 tarihinde Türkiye'nin ilk bilimsel "Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Laboratuvarı" açılmıştır. Ayrıca bu alanda uzman yetiştirilmesini desteklemek amacıyla lisans programı da açılmıştır. Bu amaçla kurulan laboratuvar, İş Bankası'nın 1940'lı yıllardan bu yana toplamda ikibinin üzerinde geniş bir resim koleksiyonundan oluşan eserlerin, bilimsel yöntemler ışığında konservasyon ve restorasyonu gerçekleştirilmesidir.¹⁷⁵

6.2. Türkiye'de Restorasyon Eğitiminde Sorunlar Ve Çözüm Önerileri

Ülkemizde taşınabilir kültür varlıklarının korunması ve onarım eğitiminin kapsamında, iki yıllık Yüksekokulları sayıca fazla olmasına rağmen, lisans bölümlerinde aynı durum söz konusu değildir. Ayrıca Yüksekokulların iki yıllık olmasından dolayı, bu okullardan mezun olan öğrencilerin istihdam sorunu vardır.

¹⁷⁵ İş Bankası Laboratuvarı, (Çevrimiçi), <http://v3.arkitera.com/h50629--sanata-bakim-ve-onarim-destegi-.html>, 1 Mart 2010.

Bu programlardan mezun olan öğrenciler; “konservasyon ve restorasyon teknikeri” olarak nitelendirilen öğrencileri oluşturmaktadır. Programın iki yıllık oluşu pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir.

Bu anlamda 1993 yılında kurulan, İstanbul Üniversitesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım bölümü, bu alanda uzmanlar yetiştirilmesini amaçlamaktadır. Dört yıllık eğitim uygulanan bölümde, eski eserlerin durumlarını bilimsel yöntemlerle saptanması ve tedavi yöntemlerinin belirlenmesi, geliştirilmesi esasına dayanmaktadır. Arkeoloji ve sanat tarihine yer verilen programda; metal, cam, toprak ürünü eserler, taş eserler, duvar resimleri, mozaikler, ahşap, kağıt, kemik, tekstil gibi kültür varlıklarının konservasyonu ve restorasyonu alanında eğitim vermektedir.

2010 yılında kurulan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü, dört yıllık lisans eğitim programıdır. Program kapsamında; resim ve heykelin yanısıra, seramik, kağıt, ahşaptan üretilmiş eserlerin konservasyonu ve restorasyonunu içeren, teorik ve uygulamalı derslerle desteklenmiştir.

Taşınabilir Kültür Varlıklarının Korunması ve Onarım Bölümü olarak temsil edilen bölümde, çok sayıda “ara eleman” yetiştirilmektedir. Bu ara elemanların kendilerini bilimsel teori ve uygulama açısından yönetip, yönlendirecek meslek uzmanlarının bulunmadığı bir ortamda bu kişiler kendilerini karar merciinde görmektedirler. Bunun sonucunda, gerek meslek etiği gerekse konservasyonu yapılması gereken “kültür varlıkları” açısından ciddi sorunlara ortaya çıkmaktadır.

Bu bakımdan köklü bir geçmişe sahip Avrupa ülkelerinde, özel ön koşulların arandığı ve en kısa öğretim süresinin 3 yıl olduğu göz önüne alınırsa, ülkemizdeki eğitimin önlisans düzeyinde olması yetersiz olmaktadır. Yüksek okullarda yürütülen “Tanınır Kültür Varlıkları Konservasyonu” programında önemli bir diğer sorun, yeterli planlama yapılmamasıdır.

1. Eğitim programı oluşturulurken gerekli alt yapının hazırlanması,
 - a. Laboratuvar veya atölye gibi uygulama alanlarının yokluğu,

- b. Koruma ve onarım işlemleri sırasında kullanılacak ekipman, araç, gereç ve malzeme yokluğu,
2. Ders programı ve içeriğin gerektirdiği öğretim elemanlarının görevlendirilmesi yerine, öğretim elemanlarının formasyonlarına uygun ders programlarının uygulanması,
3. Öğretim kadrosunun sayıca azlığı gibi sorunlar, programın niteliğini olumsuz şekilde etkilemektedir.

Önlisans eğitiminin en büyük çıkmazlarından birisi, öğrencilerin mezun olduktan sonra çaresiz bırakan “istihdam” sorunudur. Bu alanda kadro tanımı yapılmamış bir meslek dalında eğitim görmeleri ve başarılı olsalar dahi, istihdam sorunu yüzünden farklı alanlara yönelmeleridir.¹⁷⁶

Ülkemizde restorasyon eğitimi, dünyadaki örnekleri ile karşılaştırıldığında bu alandaki eğitim programlarının yetersiz olduğu ve tek bir alanda uzmanlaşmanın olmadığı görülmektedir. Ayrıca, restorasyon eğitimi veren programlara başvurular, özel yetenek sınavına gerek görülmeden alınmaktadır. Oysa restoratörün sanat eserleri üzerinde uygulama yapan ve bu alanda uzmanlığa sahip bir kişi olması gerekmektedir. Bu bakımdan önlisans eğitimi veren okullar, teknik personel ile restoratör arasında eğitim vermektedir. Bu şekilde mezun olan öğrenciler, ne alt teknik kadro ne de restoratör olarak yeterli eğitime sahip değildirler. Bu alanda yaşanan en büyük tehlike, teknik eğitim konusunda yetersiz olan mezunların, kendilerini her konuda restorasyon yapabilecek yeterlilikte görmeleridir.¹⁷⁷

Mezun öğrencilerin kadrosuzluk nedeniyle, iş bulma sıkıntıları ve yeterliklerini aşan görev zorunlulukları, eğitimin iki yıl oluşu, bu alanda yaşanan sorunlar arasındadır.

Konservasyonu yapılacak malzemelerin pek çoğunun maddesel nitelikleri; yaşları, yapım teknolojileri, bozulmaları dolayısıyla konservasyonu farklıdır. Bu

¹⁷⁶ Hande Kökten Ersoy, “Türkiye’de İki Senelik Konservasyon ve Restorasyon Eğitiminin Sorunları ve Çözüm Önerisi”, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyumu, 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s.17- 21.

¹⁷⁷ Celal Küçük, “Türkiye’de Restorasyon Eğitimi Sorunları ve Sonuçları”, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyumu, 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s.26- 27.

farklılıklardan yola çıkarak, üç temel lisans programı; Arkeolojik Eserler Konservasyonu, Etnografik Eserler Konservasyonu ve Sanat Eserleri Konservasyonu bölümleri oluşturulabilir.

Türkiye’de müzelerin %95’inde konservasyon laboratuvarı olmadığı ve eserlerin bozulmaya başlaması, uzman kadroya duyulan ihtiyacı arttıracaktır.

Avrupa’da konservasyon ve restorasyon eğitimi, tek bir alanda uzmanlaşmayı gerektirir. Bu alanda bazı eğitim kurumlarından örnek vermek gerekirse;

Köln Üniversitesi, Kültür ve Sanat Varlıkları Restorasyonu ve Konservasyonu (4 Yıl);

- Yağlıboya Tablo- Boyalı Ahşap Heykel Konservasyonu ve Restorasyonu.
- Yazılı Eserler- Grafik- Kitap Konservasyonu- Restorasyonu.
- Tekstil- Deri Konservasyonu ve Restorasyonu.
- Cam, Seramik ve Kültür Varlıkları Konservasyonu- Restorasyonu.

Danimarka, Kopenhag Restoratör Okulu (4 Yıl);

- Yağlıboya Tablo
- Heykel
- Duvar Resmi

İtalya Sicilya, Kültür ve Çevre Varlıklarının Konservasyonu Yüksek Okulu (3 Yıl);

- Arkeolojik Eserlerin Konservasyonu Bölümü
- Tarih- Sanat Değeri olan Eserlerin Konservasyon Bölümü

Üniversitelerin ilgili bölümlerinde, Avrupa’daki eğitim sistemlerinde tek bir alanda uzmanlaşmaya gidildiği görülmektedir.

Türkiye’de benzer bir uygulamaya gidilmesinde yarar vardır. Bu bakımdan kültür varlıklarının gereksinimlerine yönelik, dört yıllık lisans programlarının oluşturulmasına ve tek bir alanda uzmanlaşılması daha doğru olmaktadır.

Türkiye’de oluşturulacak taşınabilir kültür varlıkları konservasyonu lisans programı şu şekilde sıralanabilir;

- Arkeolojik Eserler Konservasyonu
- Etnografik Eserler Konservasyonu
- Yağlıboya Tablo ve Boyalı Ahşap Heykel Konservasyonu
- Ahşap Eserler Konservasyonu
- Yazma Eserler, Grafik, Kitap ve Deri Konservasyonu
- Tekstil Konservasyonu
- Cam ve Seramik Konservasyonu gibi anabilim dallarına ayrılabilir.¹⁷⁸

Ülkemizde iki yıllık bölümlerden mezun olan öğrencilerin, istihdamında yaşadığı problemlerin, açılacak lisans programlarıyla çözülebileceği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda açılacak lisans programları sayesinde, konservasyon ve restorasyon alanında yaşanan sorunlara çözüm getirebileceği düşünülmektedir. Ayrıca öğretim görevlisi sayısının az oluşu ve müzelerde restorasyon birimlerinin olmayışı, yaşanan diğer problemler arasındadır.

6.3. Ülkemizde Yağlıboya Resim Restorasyonu Yapan Uzmanlar ve Restorasyonda Etik Anlayış

6.3.1. Uzmanlar

Ülkemizde resim restorasyonu ve ekspertiz uzmanlığı konusunda; İhsan Şurdum, Fethi Kayaalp, Bayram Karşit ve Ahmet Özel, yurtdışında eğitim almış ya da çeşitli uzmanların yanında yetişmiş isimlerdir. Bunun dışında restorasyon konusunda çeşitli kurum ve kuruluşların tercih ettiği uzmanlar arasında; Hatice Nalçabasmaz, Sevinç Altan ve Özer Aktimur da yer almaktadır.

Restorasyon ve eksper kadronun yetersiz oluşu, pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Sanat Eserleri Konservasyon ve Restorasyon Bölümü'nde yetişecek uzmanların, bu açığı önemli ölçüde kapatacağı düşünülmektedir.

¹⁷⁸ Nil Baydar, “Türkiye’de Taşınabilir Kültür Varlıklarının Konservasyonu ve Uzmanlaşma”, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu, 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s.40-43.

6.3.1.1. İhsan Şurdum

1930 yılında Konya’da doğdu. 1947 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’ne başladı ve 1954–55 öğretim yılı döneminde Bedri Rahmi Atölyesi Yüksek Resim Bölümü’nden mezun oldu. 1956 yılında Fransa’ya gittiği ve 1961’de Türkiye’ye döndüğü bilinmektedir. 1963 yılında Balıkesir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’ni kurdu. 1965 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde görevlendirildi. 1967’de İtalyan hükümeti bursu ile Roma Merkez Restorasyon Enstitüsü’nden sertifika aldı. Aynı zamanda ressam kimliğiyle sergiler açmaktadır, 1949 yılından beri pek çok karma sergilere katılmıştır.

İhsan Şurdum, 1976 yılı devlet sergisinde Başarı Ödülü aldı. 1978’de Belçika hükümetinin davetlisi olarak Belçika’da mesleki araştırma yaptı. 1982’de Mimar Sinan Üniversitesi’nde Restorasyon Atölyesi’ni kurdu. 1995 yılında emekli olmuştur.¹⁷⁹

6.3.1.2. Fethi Kayaalp

1923’de Ezine’de doğdu. İlköğretimini Bozcada’da, orta öğretimini Çanakkale’de tamamlamıştır.

1940’da Güzel Sanatlar Akademisi’nde, Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Zeki Kocamemi atölyelerinde eğitim gördü. Bu arada Sabri Berkel ve Leopold Levy ile gravür çalışmalarını sürdürdü.

1947’de Nurullah Berk Atölyesi’nden mezun oldu. 1952’de Sağlık Bakanlığı ressamlığına atandı. Daha sonrasında Kastamonu ve Bolu Liseleri ile Bursa Eğitim Enstitüsü’nde resim öğretmeni olarak çalıştı. 1962 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Restorasyon Atölyesi ressamlığına getirildi. 1966’da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Gravür Atölyesi’ne öğretim üyesi olarak atandı. 1981’de kendi isteğiyle emekliye ayrıldı. 1987’de Kayaalp Sanat Galerisi Danışmanlığını yaptı. Halen serbest ressam ve restoratör olarak çalışmaktadır.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Wikipedia, (Çevrimiçi) http://tr.wikipedia.org/wiki/İhsan_Şurdum, 17 Haziran 2013.

¹⁸⁰ Sanat Ansiklopedisi, (Çevrimiçi) <http://sanatkop.com/index.php/fethi-kayaalp/>, 26 Haziran 2013.

6.3.1.3. Ahmet Özel

1960'da Çanakkale, Biga'da doğdu. Kabataş Erkek Lisesi'ni bitirdi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Lisans Bölümü'ne girdi. 1982'de IDGSA Yüksek Resim Bölümü'nden mezun oldu. 1987- 88 yılları arasında İtalyan Sanat bursu ile Roma ve Floransa'da sanat araştırmaları yaptı, resim restorasyonu ve ekpertiz konusunda eğitim gördü. 1985- 97 yılları arasında Resim Heykel Müzesi'nde görev yaptı. 1996 yılında Marmara Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanatta yeterlilik/ doktora çalışmasını tamamladı. Sanatçı kimliğini sürdürerek, Ulusal ve Uluslararası kişisel sergi ve karma sergilere katıldı. Ayrıca eserleri Akbank, Garanti Bankası gibi kurum koleksiyonlarının yanı sıra, yurtiçi ve yurtdışı özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Restorasyon çalışmalarına İstanbul'daki atölyesinde sürdürmektedir.

6.4. Restorasyonda Etik Anlayış

Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi ülkemizde restorasyonun önemi yeterince kavranamamış, bu nedenle sağlıklı restorasyon işletmeleri kurulamamıştır. Yağlıboya resim söz konusu olduğunda ise söz konusu işletme dalının yeni olması nedeniyle pek çok sorunla karşı karşıya kalınmaktadır ve alanda etik tartışmalar da gündeme gelmektedir. Tartışmalara neden olan etkenlerin başında karar verme noktasında olan yöneticilerin, restorasyon konusunda yeterli bilgiye sahip olmamaları, yöneticilerin restorasyonun önemini kavramamış olmaları ve restorasyon fiyatlarını yüksek bulmaları, restorasyonun gerekliliğine inanılmamaları gibi nedenler sayılabilir.

Yağlıboya resim restorasyon konusunda ülkemizde sayıları az da olsa yetişmiş ve deneyimli uzmanlar mevcuttur. Ancak bu restoratörler çoğu kez karar alma merciinde bulunmamaktadırlar. Özellikle devlete bağlı kurumların başındaki idareciler değişen iktidarlarla birlikte bile çoğu kez değişmekte, siyasi kararlarla iş başına gelen yöneticiler kurum dışından olabilmektedirler. Dolayısıyla restorasyon konusunda karar verme noktasına gelen bir yönetici bazen konuyla ilgili bilgi sahibi olmadığı için restorasyon konusunda uzmanlara danışarak bilgi almakta ve bu boşluğu doldurmaya çalışmaktadır. Ancak bu karar alma süreci uzun zaman almakta ve restorasyon uygulamasına başlandığı andan itibaren

bozulmaya başlayan yağlıboya resminde, bazen geri dönüşü olmayan sonuçlara neden olmaktadır. Ayrıca, karar merciinde olan yöneticilerin restorasyon fiyatlarını yüksek bulmaları da önemli bir etkidir.

Türkiye'deki yağlıboya resim restorasyonunda, devlet kurumlarındaki bilgisizlik, özel kuruluşlardaki ticari kaygılar ya da teknik imkânların yetersizliği nedeniyle onarımı yapılması istenen tablolar çoğu kez yeterli bir ön çalışmaya alınmamaktadır. Yöneticiler, ön çalışmadan ödün verilmesi pahasına baştan onarım için ayrılan bütçenin kullanılmasını talep etmektedirler.

Dünyanın her yerinde yatırım aracı olarak görülen tablo alım satımı ülkemizde yıllardır hep konuşulan ama bir türlü ispatlanamayan ve dedikodu olarak kalan sahtecilik olaylarını gündeme getirmektedir. Son yıllarda hem yatırım aracı olarak hem de koleksiyoner ve sanatseverlerin sanat piyasasına yönelmesiyle Türk resminde sahtecilik olayları da daha sık tartışılır olmaya başlamıştır.¹⁸¹

Restorasyon çalışmalarında etik değerlerin tartışılmasını tırmandıran diğer etkenler ise; iş alanının kısıtlı olmasıyla restoratörün geleceğinin belirsiz olması, kurum ve kuruluşlar açısından kalifiye eleman istihdam etmenin maliyetinin yüksek olması, kalifiye eleman bulmakta çekilen zorlukların olması, restorasyon konusunda bilgi sahibi olmanın gerekli olduğunun bilincine varılamaması, teknik açıdan yeterli laboratuvarların azlığı ve restorasyonu yapacak uzman bir ekibin olmaması da sayılabilir.

Restorasyonda etik anlayışın, ahlaki bir yönü de vardır. Bu bakımdan Kaya Özsezgin'in Ahmet Özel ile gerçekleştirdiği röportaj da:

“Vicdan sahibi olmanız gerekir. Bu zaafların olduğu dönemi de gördüm. O açıdan ahlaki yapı bu konulara müdahale etme aşamasında çok önemli diyedüşünüyorum. Tabii iyi niyetli olabilirsiniz ama bilginiz yoksa alacağınız sonuçlar doğru olmayabilir. Bunun için olması gereken resim ile karşılaşmak, katmanlarına biz restoratör olduğumuz için dokunabiliyorduk.

¹⁸¹ Tuncay Opçin, **Değmesin Yağlıboya**, İstanbul, İyi Adam Yay., Mayıs 2001, s.6-8.

Bunların hepsi hem sanat tarihi hem teknik bir birikim olarak tablolara bakışta bize çok yardımcı oluyordu.”¹⁸²

Restorasyon da etik anlayışa göre; uzmanın tek başına resmin özgünlüğünün korunmasına müdahale eden kişi değildir. Söz konusu restorasyonu yapılacak eser konusunda uzmanın belli bir birikim ve sanat tarihi bilgisine sahip olması gerekmektedir.

¹⁸² Kaya Özsezgin, “Ahmet Özel: Tablonun Kimyasal Analizi”, Rh+artmagazine, Mayıs- Temmuz-Ağustos 2013, s.91.

7. Sanat Eserlerinin Tespitinde Uygulanan Bilimsel Yöntemler ve Ülkemizde Yağlıboya Resminde Yaşanılan Sorunlar

Avrupa'da bilim ile sanat arasındaki bağ 18. yüzyıla rastlamaktadır. 19. yüzyılda araştırma yapan, Louis Pasteur ve Wilhelm Roentgen bilimsel çözümleme yöntemlerini sanat yapıtlarına uygulamışlardır. 1895'de Rountgen, X ışınları keşfederek, ilk kez bir tablonun radyografisini gerçekleştirmede kullanmıştır.

20. yüzyılın ortasında Avrupa'da büyük müzeler, üniversiteler ve bazı araştırmacılar, gözün sınırlarını aşan inceleme olanaklarına sahip olmuşlardır. Kızılötesi ve X ışınları, tahtanın veya tuvalin yaratım sürecinin evreleri hakkında bilgi sunmaktadır. Bu yöntemler tekniğin ortaya çıkartılmasına yardımcı olsa da, eski sanatçıların kullandıkları maddelerin çözümlenmesinde etkin değildir.

Resim tarih boyunca süregelen yaratıcı bir biçimdir. Sanat yapıtı hem bir etkinliğin hem de bir düşüncenin ürünüdür. Bu bakımdan sanatsal baş yapıtların hazırlanmasında ve anlaşılmasında önem teşkil etmektedir.

Bilimsel tekniklerin, sanat tarihine olan katkıları tartışma götürmez bir gerçektir. Bu bakımdan resmin sahte mi yoksa gerçek mi olduğunu belirlemek için, elektronik mikrosonda ve X-ışını mikrofloreansı gibi ileri teknikler kullanılmaktadır. Bu teknikler sanatçının ve dönemin teknolojisinin anlaşılmasında yardımcı olarak, malzemelerin çözümlenmesine olanak sağlamaktadır. Bu bakımdan malzemenin ne yönde yıprandığının anlaşılmasına ve yapıtın tarihi hakkında bilgi vermektedir.

Bilimsel incelemeler resimlerin korunmasında temel bir rol oynamaktadır. Laboratuvarda belli bir işlemlere başlamadan önce, teşhisin belirlenmesi sanat yapıtının sağlığı açısından zorunludur. Sahte yapıtların çoğalmasında, ileri tekniklerin kullanılması pek çok sahtecilik olayının engellenmesinde kullanılmaktadır.¹⁸³

¹⁸³ Magdeleine Hours, “Sanatın Hizmetinde Önemli Bir Silah: Bilim”, Görüş Dergisi, Sayı: 3, Mart 1981, s.5.

Radyografi, yağlıboya tablonun gerçek olup olmadığının araştırılmasında, uygulanan yöntemlerden biridir. Bu yöntem sayesinde, yapıtın iç yapısını ortaya çıkarmakta, ilk çalışma taslağı ve içerebileceğı aksaklıkları sergileyerek, incelenen yapıtın gerçeklikleri kesin tabloların özellikleriyle karşılaştırma olanağı sunmaktadır.¹⁸⁴

7.1. Bilimsel Yöntemlerle Özgün Eserlerin Tespiti

Bu bilimsel yöntemler, Avrupa’da tarihsel resimlerin tespitinde, yapıtların özgünlüğünü kanıtlanmasında kullanılmaktadır. Bu yapıtlardan; Taddeo di Bartolo’nun “Meryem Ana”, Rembrandt’ın “Genç Adam Portresi” ve Goya’nın “Vesta’ya Kurban Vermek” tabloların özgün olduklarının kanıtlanmasında, kullanılan bilimsel yöntemlere değinilmiştir.

7.1.1. Meryem Ana Tablosu



Resim 80: Taddeo di Bartolo, Meryem Ana Tablosu, Musée du Petit Palais, Avignon.

15. yüzyıl ressamlarından Taddeo di Bartolo’nun, Meryem Ana tablosu X-ışınları ve analizler sonucunda gerçekliği kanıtlanmıştır. Bu işlemlerin uygulanmasında öncelikli olarak radyografiden yararlanılmıştır. Radyografi kompozisyonun ve resmin yapıldığı tahtanın açık bir görüntüsünü sağlamıştır.

¹⁸⁴ Hours, A.e., s.14.

İncelemeler sırasında, tahtanın Meryem Ana'nın göğüs hizasında bir budak bulunmasına rağmen, kavak ağacından yapılmış ahşap panonun, iyi korunduğu ve X- ışınlarının geçmesini engelleyen bir maddeyle macunlandığı tespit edilmiştir. Pano, ışık geçirmez bir macunla bitleştirilmiş, boylamasına iki tahtadan oluşmaktadır. Kompozisyonun X- ışınlarıyla elde edilen görüntüsünde yoğunluğu boya maddesinde yer alan toprak, lacivert taşı ve sarı vernik gibi elementlerin atom ağırlıklarının düşük olması nedeniyle oldukça azdır. Yüzün ayrıntıları, saçlar, başı örten tül ve elbisenin plileri yumuşak fırça darbeleriyle gerçekleştirilmiştir. Ağacın damarlarındaki dik ince çatlaklar, kullanılan malzemeyi etkilemiştir. Kızılötesi fotoğraflarda da, sanatçının rahat, akıcı üslubunu ortaya çıkarmıştır. Resimde kullanılan boya, dönemine ve kökenine uygun olduğu tespit edilmiştir. Resmin 15. yüzyıl başlangıcındaki İtalyan resim geleneğiyle uyum göstermiştir. Bu resmin ortaya çıkartılması, bir dizi sahte İtalyan Primitifin saptanmasını sağlamıştır.¹⁸⁵

7.1.2. Rembrandt'ın Genç Adam Portresi

Rembrandt'ın 1658'de yaptığı Genç Adam Portresi, yapının laboratuvarında incelenmesi sonucunda, resmin temel yapısı ve özellikleri sayesinde sanatçının diğer yapıtlarıyla karşılaştırılmasına olanak sağlamıştır.

Sanatçının portreyi yaparken kullandığı tekniğin saptanması, bütünsel ve ayrıntılı olarak, iki yöntem aracılığıyla tespitidir. Bu bağlamda radyografi, portrenin ilk taslağı ve kompozisyon yapısını ortaya çıkarırken; küçük boyutlu bir kesitin ayrıntılı incelenmesi ressamın kullandığı malzemenin stratigrafik düzenlerini ve teknik özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Bu bakımdan radyografik görüntü sayesinde, tuval üzerinde oluşturulan ilk kompozisyon ortaya çıkartılmıştır.

Bir onarım sırasında tablonun orta bölümünden alınan küçük bir örneğin kesitinde, mikroskopla yapılan inceleme sonucunda, tuvalde birden fazla resmin bulunduğu doğrulanmıştır. Ayrıca bu kesit üzerinde, elektronik mikrosonda ile yapılan çözümlenme, malzemenin kompozisyonuna giren elementlerin tabaka

¹⁸⁵ Hours, A.e., s.13.

halinde belirlenmesine olanak sağlamıştır. Böylece yapıtın Rembrandt'ın eserinin bilimsel incelemelerin süzgeçinden geçirilmiş diğer yapıtları ile uyumlu olduğu kanıtlanmıştır.¹⁸⁶



Resim 81: Rembrandt, Genç Adam Portresi, Louvre Müzesi Koleksiyonu.

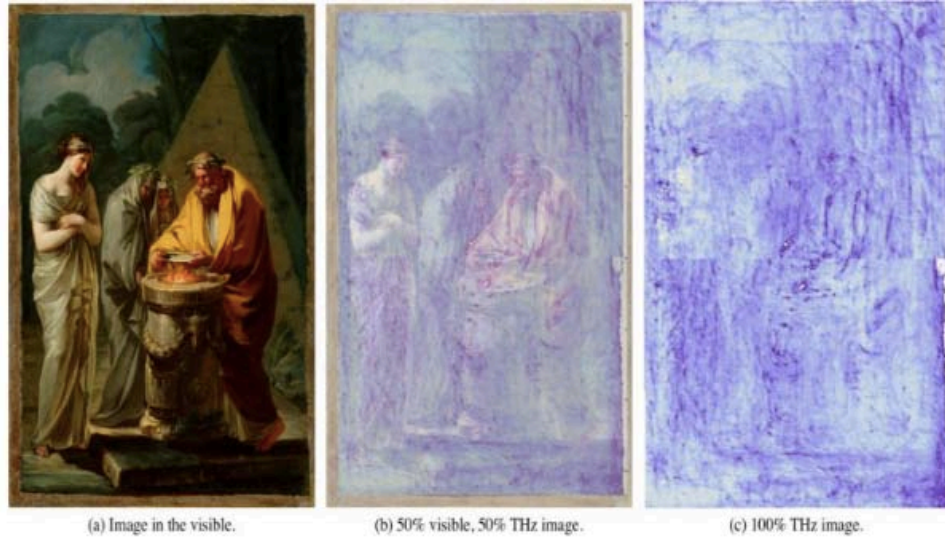
7.1.3. Terahertz Dalgası İle İmzanın Tespiti

Terahertz radyasyon elektromanyetik tayfin (spektrum) kızıl ötesi ve mikrodalga arasındaki aralığını kapsar. Yakın zamana kadar bu dalgaların algılanmasında güçlükler, bu teknolojinin göz ardı edilmesine sebep olmuştur.

Günümüzde yeni nesil kamera ve dalga üreticileri ile dalga boyunun üretilmesi ve algılanması mümkün olmuştur.

Terahertz dalgaları, İspanya'da Barcelona Üniveritesi Cristina Seco-Martorell ve arkadaşları tarafından, eserlerin orjinalliğinin tespit edilmesinde yeni bir analiz tekniği olarak kullanmıştır. Bu şekilde resim, 1 mm boyutlarında karelere bölünerek görüntülenmiştir. Therahertz dalga yansımaları ile, resmin katmanlarını teker teker algılayıp sonrasında birleştirerek, resmin taranmış halini elde etmişlerdir.

¹⁸⁶ Hours, A.e., s.12-13.

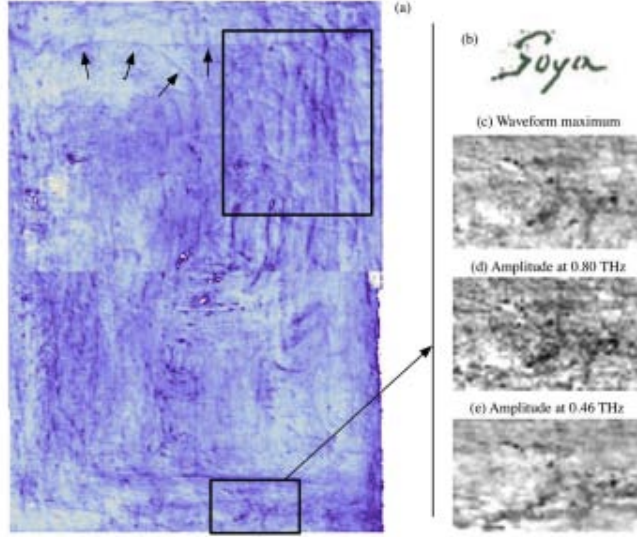


Resim 82: Goya, Vestaya Kurban Vermek, Tuval üzerine yağlıboya.

Elde edilen görüntüler; kızılötesi ve x-ışını ile yapılan taramalardan daha fazla bilgi içermektedir. Terrahertz dalgaları, resimdeki bir çok katmanın ayrı ayrı yansıtılmasıdır. Bu sayede, resmin üç boyutlu olarak katman katman görüntülenmesi mümkün olmuştur. Buna ek olarak, Terahertz dalgaları farklı boya pigmentleri tarafından absorbe edilip yansıtıldığından, resimde kullanılan boyaların spektroskopik (tayfsal) bilgilerinin de bu metodla tespit edilmesi mümkün olmaktadır. Cristina Seco- Martorell ve arkadaşları, Goya'nın 1771'de yapmış olduğu tahmin edilen, "Vesta'ya Kurban Vermek" adlı çalışmasında bu teknolojiyi kullanmışlardır.

Goya'nın bu eseri yaptığına dair bir takım kuşku olmasına rağmen, sanatçının üslubu çok nettir ve bir çok uzman tarafından onaylanmıştır. Ancak eserde imzanın olmaması, bu kuşkuları güçlendirmiştir.

Genç İspanyol ressam Goya 1771'de gelişimi açısından, büyük usta ressamlardan öğrenmek ve esinlenmek için Roma'ya gitmiştir. Goya'nın gittiği yıl resmettiği tahmin edilen, "Vesta'ya kurban vermek" (The Sacrifice to Vesta) adlı eserinde ateş tanrısına sunulan bir kurban resmedilmiştir. Goya'nın yetişme çağındaki sanatsal gelişmelerini göstermesi açısından bu eser önemlidir.



Resim 83: Goya İmza Detay.

Cristina Seca – Martorell ve arkadaşları, Terahertz dalgaları sayesinde Goya'nın eserindeki kayıp imzanın, kararan cilanın (verniğin) altında gizlendiğini bulmuşlardır. Yapılan analizdeki en büyük sürpriz, resmin sağ alt köşesinde bir imzanın keşfedilmiş olmasıdır. Seco-Martorell ve arkadaşları, analiz sonucu elde edilen görüntülerde Goya'nın imzasındaki G ve "ya" kısımlarının net bir şekilde görüntülendiğini "o" nun ise silik olduğunu belirtmişlerdir.

İmzayı meydana getiren karbon atomlarının ve etrafındaki boyanın atomsal ağırlıklarının birbirine yakın olması, bu farkın x-ışını ile ayırt edilmesini imkansız hale getiriyor. Resimde keşfedilen imza, eserin sahibi konusundaki bütün tereddütleri de ortadan kaldırmıştır. Ayrıca Terahertz görüntülemenin resim analizlerinde yeni ve önemli bir metod olarak kullanılacağına da göstergesidir.

Böylece, Terahertz görüntülemenin spektroskopik (tayfsal) özellikleri bir resimde kullanılan boya pigmentlerinin ve diğer malzemelerin net bir şekilde ayırt edilmesine de olanak sağlamaktadır.

Örneğin, yukardaki resimlerde, daha parlak görünen alanlar büyük olasılıkla metal yoğunluğu daha yüksek pigmentleri göstermiştir.

Ancak, kimyasalların ve pigmentlerin kesin tespiti için, bilinen kimyasal imzalar ile karşılaştırılmaları gerekmektedir. Sanatsal malzemeler için bu bilgi henüz bulunmamaktadır.

Bu sayede, dünyanın dört bir yanındaki sanat tarihçileri ve restoratörler terahertz görüntüleme teknolojisini kullanarak tanınmış eserlerdeki gizli kalmış özellikleri bulmaya çalışacaklardır.¹⁸⁷

7.2. Sanatta Sahtecilik

Bir sanat yapıtında eserin gerçekliğinin ve sahteliğinin gözün seçiciliğine göre tespit edilmesi zordur. Bu yüzden bilimsel tekniklerin kullanılması, sahteciliğin önüne geçilmesinde alınabilecek en güvenilir yöntemdir.

Yüzyıllardır, ünlü tabloların benzerleri (reprodüksiyon) sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu yönde yapılan kopyalar, ünlü ustaların eserlerine bağlı kalınarak, öğretici amaçlı yeniden üretilen çalışmalardır. Kopyası yapılan çalışmaların çoğu anonimdir. Bu bağlamda özgün yapıtı üreten sanatçı, ya sahte bir kimlik kullanır ya da imza atmadığı görülür. Bu durumda resimlerin hangisinin özgün olduğu, hangisinin çağdaşı tarafından yapıldığının belirlenebilmesinde bilimsel yöntemlere başvurulmalıdır.

Taklit yapıtlar üç kategoride ele alınabilir. Birincisi hiç bir örneğe dayanmayan taklitler, ikincisi bir yapıtta yapılan değişiklik ve ekler, üçüncü olarak da devşirmeciliktir. Taklit yapıt özgün sanat ürünlerinden alınan öğelerden oluşur.

Sahteciler yapıtlara eski olduğu izlenimi vermek için, resimlerin yüzeylerinde belirli işlemler uygulamaktadır. Boyalı bir yüzey üzerindeki çatlaklar, tuvalin ya da tahtanın gerilmesindeki değişimleri izleyemeyecek kadar sertleşen boya maddelerinden ya da sıvadan kaynaklanabilmektedir. Ayrıca yüzeylerin kimyasal işlemler vasıtasıyla bozulmaları sağlanabilmektedir.

Sanat eseri aynı dönemde, aynı yöntem ve malzeme ile çalışılmış ise; yapıtları ayırt etmekte zorluk yaşanabilmektedir. Kopya edilen resim, özgün

¹⁸⁷ C. Seco, V. López, G. Arauz, A. Redo, J. Palacios, J. Tejada, “Goya's artwork imaging with Terahertz waves”, (Çevrimiçi), <http://arxiv.org/abs/1305.3101>, 14 Mayıs 2013.

eserle benzerlik göstermesine rağmen radyografi tekniği sayesinde, kopyacının ele aldığı tablo genellikle özgün tabloda farklılık göstermektedir. Radyografi sonuçları, yapıtın orijinalliğinin tespitinde önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda, özgün resimlerin eski kopyaları, yüzey ve palet özelliklerini, kimliksel özelliklerini ayırt etme olanağı tanımaktadır. Bunun dışında bir diğer sahtecilik olayı ise; imza kısmında görülmektedir. Tablodaki imzanın doğruluğu, çözümlenmesi gereken temel sorunlardan biridir.

Özgün imza ile sahtesini birbirinden ayırmak zordur. Genellikle ressam yapıtını tamamladığında, imzasını boyası kurumadan atar. Resmin üzerindeki boyanın zamanla kuruması, bu süreçte imzanın da aynı anda katılaşmasına neden olur. Tablo yüzeyinde boya çatlama meydana geldiğinde, aynı durum imzada da görülmektedir. Eğer imza uzun atılmışsa ve sahibinin el becerisini yansıtacak düzeyde ise, özgün resimde meydana gelen boya çatlama, imza için de geçerli olacaktır. İmza, resim kuruduktan veya çatlama başladıktan sonra atılmış ise, mikroskop altında durum saptanabilmektedir.¹⁸⁸

7.3. Ülkemizde Yağlıboya Resminde Yaşanan Sorunlar

Ülkemizde “kalem işi restorasyon” adı altında yapılan çalışmaların çoğunda koruma prensipleri dışında hareket edilmekte, restore edilecek yağlıboya resimler yeniden boyanarak orjinal yüzey kapatılmakta, hatta kimi zamanda yok edilmektedir. Bu olumsuzlukların yanı sıra, bozulmaya neden olan sorunlar giderilmeyip sadece geçici bir süre görünmez hale getirilmektedir.

Koruma-onarım çalışmalarının gerektiği gibi yapılmamasının nedenlerinin başında yakın zamana kadar, bu konuda yeterli düzeyde eğitim verebilecek kurumun olmaması ve yağlıboya resmi koruma yöntemleri konusunda ülkemizde yeterli miktarda yazılı kaynak bulunmaması da gelmektedir.

Yağlıboya resimlerin sağlıklı olarak onarılabilmesi ve yaşatılabilmesi için öncelikle mevcut orjinal malzemelere uygun onarım tekniğinin tespit edilmesi ve

¹⁸⁸ Madeleine Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, Çev. Kaya Özsegin, İmge Kitabevi, Kasım 2011, 1. Baskı, s.124-133.

onarım malzemelerinin hazırlanması gereklidir. Ayrıca günümüzde restore edilecek alanlar için, su bazlı boyalar da kullanılmaktadır.

Yağlıboya resimlerin onarım öncesinde gerek orjinal malzemelerin, gerekse kullanılacak malzemelerin tüm özellikleri bakımından tanımlanması gerekmektedir. Kullanılacak yeni malzemelerin orjinallerle uyumlu olması için, bu tanımlamaların yapılması zorunludur. Orjinale uygun olmayan, tuval malzemelerinin ve boyaalarının kullanılması bir çok sorunu da beraberinde getirmektedir. Ayrıca dökülmüş olan boyaaların, tekrar bir araya getirilmesi ve bağlayıcı özelliğini arttırmak için doğal malzemelerin kullanılmasında da yarar vardır.

7.3.1. Ülkemizde Sanat Ekspertizliği

Günümüzde sanat piyasası, serbest piyasa ekonomisinin uygulandığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Bu durum, sanat eserlerinin pek çok spekülasyonun yaşandığı bir alan haline getirmektedir. Sanat eserlerinin satışını yapan, galeri ve müzayede evleri, ellerine ulaşan yapıtları kendi denetimlerinden geçirmektedirler. Bu bakımdan müzayede evlerinin ve galerilerin kendi bünyelerinde eksperleri; eserlerin otantikliği hakkında olumlu ya da olumsuz rapor verebilmektedir.

Ülkemizde ekspertiz olarak bilinen uzmanlar arasında; Fethi Kayaalp, İhsan Şurdum, Ahmet Özel, Agop Egoyan, Faruk Cimok, Orhan Ersoy, Doğan Paksoy ve Bayram Karşıt'tır.

Türkiye'de 1990'lı yıllarda sanat piyasasında yaşanan canlanma bu alanda pek çok sahtecilik olayını da beraberinde getirmiştir. Bu durum eksperlerin, eserlerin özgünlüğünün belirlenmesinde, karar mercii olmalarını sağlamıştır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren görülen sahtecilik olayları, Türk resim piyasasında tartışılır hale gelmiştir.

Müzayede evlerinin ve galerilerin açılmasıyla birlikte, ekspertiz konusu gündeme gelmiştir. Türk resim piyasasında koleksiyonerlerin artmasıyla, bu konuda yeterli bilgiye sahip olmayan alıcılar için, otantik(özgün) resmin alımında ekspertizlere başvurulması, bu alanda yaşanan spekülasyonların başlamasına neden olmuştur. Bu bakımdan ülkemizde ekspertler, resimlere orjinal ya da değil olarak rapor vermeye başlaması, bu raporların herhangi bir bilimsel yöntemle dayanmaması, bu alanda yaşanan temel sıkıntıdır. Bugün bu anlamda, müzayede evlerinin güvendiği tek ekspertin Bayram Karşıt olması, bu sorunu ortaya koyar.

Bayram Karşıt, Fethi Kayaalp'in yanında uzun bir süre tablo restorasyonu yapmış ve daha sonrasında ekspertlik konusunda uzmanlığa yükselmiştir.¹⁸⁹

Ülkemizde ekspertliğin sadece gözün seçiciliğine göre yapılması, belli bir uzmanlık gerektirmeden, yağlıboya ile uğraşan herkesin kendini uzman ilan edebilmesi, ciddi bir eğitim sorununun göstergesidir.

“...Ekspert bir çeşit uzman ya da bilirkişidir. Belirli bir konuda bilgisi, görgüsü, öngörülere ve becerileri olan kişidir. Başka bir deyişle uzmanı olduğu alanda gerçeğin takipçisidir. Dünyada artık her alanda bir nesnenin ya da herhangi bir şeyin değeri, gerçek olup olmadığı ya da değerinin artıp artmayacağı uzman kişiler tarafından belirlenmektedir...” (Özer, 2013: 82)

Ülkemizde resim piyasasında alım satımlarda, müzayede evlerinin kendi bünyelerinde yer alan ekspertlerin, eserlerin otantikliğini gözün seçiciliğine göre tespit etmesi, bu alanda yaşanan çarpıklığın göstergesidir.

Bugün Gazetesi'nde, Tuncay Opçin'in kaleme aldığı “Ebru Gündeş'in milyonlarca lira ödediği tablolar sahte çıktı” 28 Mayıs 2013'de yayımlanan haberde, Rh+sanat dergisi ve sanat galerisi sahibi Tefik İhtiyar'a göre;

“Türkiye’de resim piyasasında 5-6 ekspert var. Ancak Bayram Karşıt ve Fethi Kayaalp dışındaki isimlerin söylediklerine itibar edilmiyor. Oysa herkesin olduğu gibi, bu isimlerin de yanılma ihtimali var.”¹⁹⁰

Ülkemizde bu alanda uzman kişilerin sayısı bir elin parmağını geçmeyecek durumdadır kaldı ki, otantikliğin tespitinde belli kişilerin aktif olarak yer alması, bu alanda yaşanan sıkıntının nedenini ortaya koymaktadır. Bu alanda yaşanan sorunların nedeni, bilimsel bir dayanağa dayanmayan uzman görüşleridir. Bu uzmanların, herhangi bir eğitim kurumundan mezun olmaması ise, bu alanda yaşanan sıkıntının temel kaynağıdır.

Aydın Cumalı'ya göre:

“Diploması olmayan dişi, doktor, avukat v.s olamıyor ama eksper kendi kendini ilan ediyor. Ekspertiz bir tablo için görüş belirtirken garanti vermezler.

¹⁸⁹ Kaya Özsezgin, “**Ekspertiz Sorunu Çevresinde**”, Rh+artmagazine,Sayı:100, Haziran- Temmuz-Ağustos 2013, s.75.

¹⁹⁰ Tuncay Opçin, “**Ebru Gündeş'in milyonlarca dolar ödediği tablolar sahte çıktı**”, (Çevrimiçi) <http://gundem.bugun.com.tr/7-milyonluk-sok-haberi/642438>, 28 Mayıs 2013.

Sadece görüş belirtirler. Belgede “Görüşüme göre veya tablonun şu ressamına ait olduğu düşüncesindeyim” der. Kısaca tasdik etmez.”¹⁹¹

Bu bakımdan eksperin, rapor verecek kişi olmadığı sadece görüş bildiren kişi olması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda eksperliğin tanımını yapan Fırat Arapoğlu’na göre ise;

“ Sanat uzmanı (art expert) sanat, sanat tarihi ve sanat yapıtı fiyatları üzerinde yanlış kanıları ortadan kaldıran, reel bir biçimde analiz edip yorumlayan, kişileri tanımlamaktadır.”¹⁹²

Ülkemizde müzayede evlerinin eserin otantikliği konusunda rapor düzenlemesi, kendi eksperlerinin bu raporu gözün seçiciliğine göre onaylaması, bu alanda kısır bir döngüye sebep olmaktadır. Bu bağlamda, bir eserin özgünlüğüne dair rapor verecek yer ancak laboratuvarlardır. Yurtdışında müzelerin laboratuvarları bu anlamda çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Eserin tespit edilmesinde pek çok yöntem kullanılmakta ve otantik olup olmadığı yapılan boya analizleriyle ortaya çıkartılmaktadır.

Sahte bir resim için gerçektir raporu almanın hiç de zor olmadığı, üstelik sahte için gerçek, gerçek için sahtedir diye görüş bildirenler, hiç bir yasal sorumluluk altına girmedikleri anlaşılmaktadır. Bu bakımdan bilirkişilerin raporları, “kanısına varılmıştır” ya da “izlenimi edinilmiştir” diye verilen raporlara, aynı bilirkişinin aynı tablo için önce gerçek sonra sahte ya da sahte sonra gerçek raporu verdiklerine sık sık tanık olunmaktadır.¹⁹³

Bu bağlamda eksperlerin rapor vermeleri, herhangi bir bilimsel gerçeğe dayanmadığı için, olumlu ya da olumsuz rapor vermeleri gerçekçi görünmemektedir. Ekspertiz, bu gerçektir ya da değildir şeklinde rapor hazırlaması, hem bilimsel değildir hem de etik anlayışa aykırıdır. Bu bağlamda, eksperin gözün seçiciliğine göre hazırladığı rapor da yanılma olasılığı vardır. Bu bakımdan laboratuvar tarafından bilimsel yöntemler ışığında, eserin özgünlüğünü kanıtlayan raporlar asıl karar merciisidir.

¹⁹¹ Aydın Cumalı, “**Aydın Cumalı’nın Görüşü**”, Rh+artmagazine, 2013, Sayı:100, s.84.

¹⁹² Fırat Arapoğlu, “**Sanatta Uzmanlığın Önemi ve Türkiye’deki Eksikliği Üzerine**”, Rh+artmagazine, Sayı:100, Haziran- Temmuz- Ağustos 2013, s.89.

¹⁹³ Tuncay Opçin, **Değmesin Yağlıboya**, s.80.

Kaya Özsezgin'in Ahmet Özel ile gerçekleştirmiş olduğu röportaj' da:

“Ekspertler bir tabloyu incelerken bilimsel verileri kullanarak görüşlerini desteklemelidir. Bizdeki rapor sistemi şöyledir: ‘Benim kanaatime göre bu tablo orjinal, İbrahim Çallı tablosudur.’ Bu çok subjektif ve yetersiz bir yaklaşımdır.”¹⁹⁴

Ülkemizde ekspertliğin iyi yönetilmediği, bu durumun sıkıntılı bir hal almasında, cezai işlem veya caydırıcı bir yasanın olmayışı bu alanda yaşanan sıkıntının ana kaynağı olarak görünmektedir. Ayrıca ekspertliğin etik bir anlayış çerçevesinde olması, doktorların Hipokrat yeminine benzer bir anlayışta yapılması gerektirir. Bu bağlamda verilecek raporlar da, karar merciisi ekspertiz değil, laboratuvar olmalıdır.

7.3.2. Türk Resim Piyasasında Sahtecilik

Türk resim piyasası 1980'lerden itibaren koleksiyonerlerin oluşmasıyla, pek çok spekülasyona açık hale gelmiştir. Son yıllarda yatırım aracı olarak sanat eserlerinin tercih edilmesi, koleksiyonerlerin çoğalması, Türk resim piyasasında patlama yaşanmasına sebep olmuştur. Bu bakımdan eserleri bulunamayan ya da çok yüksek fiyatlara alıcı bulan sanatçıların eserleri sahtecilik olaylarını gündeme getirmiştir. Buna bağlı olarak, sahte resimler koleksiyoner ya da galeri ve müzayede kataloglarında yer almaktadır. Ayrıca halen hayatta olan sanatçıların yapıtlarında sahteleriyle karşılaşılması ciddi bir sorun olduğunun göstergesidir.

Sahte sanat resim piyasası ile ilgili, 1980'lerde galericiliğe başlayan Yahşi Baraz'ın 11 Aralık 2011 tarihli Akşam gazetesinde yer alan ‘Sahte Resimlerin Gizli Kalmış Dünyası’ başlıklı haberine göre:

“Baraz, kurumlaşmamış hiç bir yerden sanat eseri satın alınamayacağını belirtmiştir. Eğer kuruma güvenilmiyorsa, danışmandan destek alınabileceği ve eserin daha önceki sahipleri hakkında bilgi edinmenin yararlı olacağına değinmiştir. Bunun nedeni ülkemizde sanat eserlerinin arşivinin olmaması ve eserlerin envanterlerinin tutulmamış olmasıdır.”¹⁹⁵

¹⁹⁴ Kaya Özsezgin, “Ahmet Özel: Tablonun Kimyasal Analizi Önemlidir”, s.91.

¹⁹⁵ Eyüp Tatlıpınar, “Sahte resimlerin gizli kalmış dünyası”, (Çevrimiçi)
<http://www.aksam.com.tr/ekler/pazar/sahte-resimlerin-gizli-kalmis-dunyasi--84733h/haber-84733>, 11 Aralık 2011.

Türk resim sanatı üzerine yazılı kaynakların azlığı, sahte tabloyu ayırabilecek uzman kişilerin kısıtlı sayıda olması ya da güvenilmemesi, Türk resim sanatının bir kaç istisna dışında ağırlıklı olarak yerel kalması, uluslararası piyasada yerel piyasadaki değerlere sahip olmaması diğer sorunlar arasında yer almaktadır. (Serpil, 2006: 119)

Ülkemizde sanat eseri piyasasında yaşana sorunlar, bilimsel yöntemlere başvurulmadığı takdirde devam edecektir.

Bu sahteler özel koleksiyonlarda çıkabildiği gibi bazen banka kataloglarında da rastlanmaktadır. Bu bağlamda Halk Bankası Koleksiyonunun katoloğunda yer alan resimlerin bir kısmının sahte olduğu iddia edilmiştir. Bu iddialar restoratör- eksper İhsan Şurdum tarafından da doğrulanmıştır.

"Halkbank Koleksiyonu" katalogunda yerli ve yabancı sanatçılardan oluşan 356 sanat yapıtına yer verilmiştir. Bu iddialara göre, katalogda yer alan 15 resmin sahte olduğu anlaşılınca, katalog hakkında tartışma yaşanmasına sebep olmuştur. Katalogda yer alan; Hasan Vecih Bereketoğlu, Ali Rıza Beyazıt, Üsküdarlı Cevat, Mahmut Cuda, İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Feyhaman Duran, Hoca Ali Rıza, Hikmet Onat, Süleyman Seyyid ve Nazmi Ziya gibi ressamların eserlerinin, sahte olduğu iddia edilmiştir. Bu iddiaları onaylayan diğer bir isim de, antika ve resim ticareti yapan Yaman Mursaloğlu'dur.

İhsan Şurdum'a göre, katalogun 87. sayfasında yer alan Hasan Vecih Bereketoğlu'nun natürmort resminde imza problemi olduğu belirtilmiştir. Katalogun 126. ve 127. sayfalarında Üsküdarlı Cevat'ın "Üsküdar'dan Kızkulesi" ve "Yemen, San'a'dan" resimleri, sanatçıya izafe edilemeyecek kadar kötü olduğu belirtilmiştir. Ayrıca 131. sayfada Mahmut Cuda'nın natürmortu, 133. sayfada İbrahim Çallı, 153. sayfada Şevket Dağ imzalı "Cami Kapısı" ve koleksiyonda yer alan Hoca Ali Rıza imzalı peyzaj ve desenler, Hikmet Onat'ın 322. sayfada yer alan tablosu, iyi intiba bırakmayan resimler arasındadır.¹⁹⁶

Katalogda yer alan sanat yapıtlarının sahte olduğu iddialarına Halkbank'ın sanat danışmanı Yrd. Doç. Dr İbrahim Demirel'in verdiği cevap:

¹⁹⁶ Opçin, **Değmesin Yağlıboya**, s.8- 11.

“ İyî niyetle çalıştık, eğer imza atmışlarsa bunu hangi müzede bilgisayarla, lazer ışınlarıyla inceleyip belirleyeceksiniz? Var mı Türkiye’de öyle imkan? Piyasada sahte resim yapan, satan varsa ve bizde yutmuşsak suç bizde mi?”

Halkbankası Genel Müdürü Yenal Arsen’de İbrahim Demirel’i savunarak:

“ Bu resimlere sahte diyenleri bilmiyorum, eğer kendilerini otorite kabul ediyorlarsa, şüphelerini yazsınlar, inceleyelim. Bizim sanat danışmanımız bu sahada otoritedir.”¹⁹⁷

Kataloglarda yer alan resimler hakkında ortaya atılan kuşklar, iddiadan öteye gidememiştir. Türkiye’de özgün eserlerin saptanması, sanat danışmanı veya eksperin gözünün seçiciliğine göre yapılmaktadır. Bu bağlamda, ortaya atılan iddialar ancak, eserin yaşının saptanması yani radyo karbon testi gibi bilimsel yöntemlerle kanıtlanabilir.

Sahtecilik alanında yaşanan başka bir iddia da, Milliyet Gazetesi’nde Ayça Atikoğlu’nun kaleme aldığı “İmzası Sonradan Atılan 800 Milyonluk Tablo” adlı haberdur. Bu haberde, restoratör Ahmet Özel tarafından restorasyonu yapılan resmin, sonradan Şevket imzası atılması üzerine, gazetesinin 28.03.1995 tarihinde yayınladığı habere göre;

“ Böylesine açık ve denetimsiz ortamda sahte resimler hiçbir yasal ve ticari engelle karşılaşmadan alınıp satılabiliyor. Kataloğa alınan sahte resme, daha sonrasında rant sağlamak gibi kültür hayatımızı derinden yaralayacak yanlışlıklar ve umarsızlıklar yaşanabiliyor. Herhangi bir aracı kurum broşüründe yer alan sahte resim, sonraki satışlarda bir referans kitabı gibi kullanılabilir. Sahtecilik örnekleri çok çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabiliyor.”

Ahmet Özel restorasyon da etik anlayış ile ilgili olarak;

“Resmin tümüyle ressamın tamamladığı biçimiyle sunulması gerekir. Restorasyon ve bakım çalışmaları eserin ömrünü uzatan gerekli müdahalelerdir. Onun dışında herhangi bir müdahale eserin orijinalliğini zedeler. Ressamı tarafından da olsa, sonradan atılan imza her zaman problem taşıyan konulardır.

¹⁹⁷ Opçin, **Değmesin Yağlıboya**, s.14-15.

Son yıllarda dağılan Sovyetler Birliği Cumhuriyetleri'nden gelen bazı resimlerin, Cumhuriyet dönemi Türk resmine olan yakınlıkları nedeniyle sahte resim devşirmeleri için kullanıldığını görmekteyiz.” Ayrıca konu ile ilgili olarak, eserin Sabancı koleksiyonunda yer alan Şevket imzalı tablo olduğu ve imzanın sonradan atıldığı, iddialar arasında yer almıştır. Bu eserin, Şevket Dağ üslubunda olması ve imza taklitinin sanatçının o dönem imzasının seçilerek atılmış olması, Şevket Dağ dışında herhangi bir ressamı düşündürmesinin imkansız olduğuna değinilmiştir. Antik A.Ş'nin 400 milyon bedelle satışa sunduğu bu eser, 800 milyona Sabancı Koleksiyonu'na satılmıştır.¹⁹⁸

Bu iddialara benzer bir çok haber, yazılı basında yer almaktadır. Hürriyet'te 13. 05. 2001'de Emel Armutçu tarafından yazılan “Resim Sektöründe Susurluk Kokuları Yükseliyor” başlıklı habere göre:

“Resim piyasasındaki en taze dedikodu, Koleksiyon Müzayede Organizasyonları şirketinin 1 Nisan 2001 tarihinde Çırağan Sarayı'nda düzenlediği müzayedeye giren bazı resimlerle ilgili olarak çıktı. 12 yıldır her ay bir müzayedeye yapan şirketin, bu 114'üncü müzadeyesinde, İbrahim Çallı'nın bir, Fikret Mualla'nın iki, Eşref Üren'in üç ve Vecihi Bereketoğlu'nun bir resminin sahte olduğu önce kulaktan kulağa, sonra da yüksek sesle söylendi. Kile Sanat Galerisi'nin sahibi Kaya Şimşek, Çallı'ya atfedilen Manolya adlı tablonun, iki yıl önce Maçka Mezat'ta satışa çıkarıldığını, müzayedeciler Can Has ve Duran Tantekin tarafından ayrı ayrı eksper Faruk Cimok'a incelettirildiğini ve “sahtedir” sonucunu aldıklarını anlattı.”¹⁹⁹

Türk resim piyasasında sahtecilik olayları, çığırından çıkarak artarken sahtesi yapılan resimler de vardır. Maçka Mezat'ın yayınladığı katalogda, Mustafa Taviloğlu Koleksiyonunda, Orhan Peker'in “Köpek ve Çocuk” kompozisyonu ve Avni Arbaş'a ait olduğu iddia edilen yapıtlar, müzayededen kaldırılmıştır.²⁰⁰

¹⁹⁸ Ayça Atikoğlu, “İmzası Sonradan Atılan 800 Milyonluk Tablo”, (Çevrimiçi) <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Şevket%20Dağ/>, 28 Mart 1995.

¹⁹⁹ Emel Armutçu, “Resim Sektöründe Susurluk Kokuları Yükseliyor”, (Çevrimiçi), <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=-242972>, 13 Mayıs 2001.

²⁰⁰ Opçin, *Değmesin Yağlıboya*, s.23.

Yaşarken sahte eseri yapılan ressamın kervanına Devrim Erbil de katılmıştır. Devrim Erbil, çalışmalarını yurtdışında bazı sanatçıların da uyguladığı bir yöntemle yani ekip çalışması ile sürdürür. Bu durum da pek çok olası sorunu beraberinde getirebilmektedir. Devrim Erbil'in anlattığına göre:

Erbil'in bir resmi kopya edilerek, avukat bir arkadaşına satılmaya çalışılmış. Bunun üzerine Devrim Erbil, olayı araştırdıktan sonra öğrencilerinden birinin, resmini taklit ettiğini öğrendiğini ancak geleceğini düşünerek kendisini mahkemeye vermediğini belirtmektedir. (Devrim Erbil ile Röportaj, 14 Haziran 2013)

Türk resim piyasasında sahtecilik olayları, cezai bir yaptırım olmadığı için devam etmektedir. Bazen imzasız bir resim imzalanabilmekte ya da bir tablo ayrıştırılarak iki resme dönüştürülebilmektedir. İmzası sonradan atılan resimlerden birisi de, Namık İsmail'in resmidir. 21 Şubat 1993'te Maçka Mezat'ın düzenlemiş olduğu müzayede de Namık İsmail'in 35/50 cm. ebatında, imzasız resmi 154 kod numarasıyla satılır. 15 Ocak 1994'te bir başka müzayede de, aynı tablo "Cepheden" ismiyle satışa sunulurken, resmin tanıtımında imzalı olduğu vurgulanmış ve aynı resim, Zeynep Rona'nın hazırlamış olduğu Yapı Kredi Yayınlarından yayınlanmış, Namık İsmail kitabının 167. sayfasında, 154 numaralı resim imzasız olarak yer almıştır.²⁰¹

Türk resim piyasasında, bir resmin gerçek ya da sahte olduğu gözün seçiciliğine göre yapıldığı sürece ülkemizde bu alanda yaşanan sorunlar devam edecektir. Bu bağlamda sahtecilik olaylarının azalmasında, çağdaş tekniğin sağlamış olduğu yöntemleri yok saymak yerine, teknoloji yardımıyla elde edilen görüntülere bakarak sahte bir yapıtın, gerçeğinden ayırmadaki güçlüğü ancak bu sayede çözümlenebilir.

²⁰¹ Opçin, **Değmesin Yağlıboya**, s.41.

SONUÇ

Yağlıboya resim tekniğinin, Batı sanatında Rönesans ile birlikte kullanılmaya başlanması, zamanla gelişim göstererek güncel hayata, politikaya ve bilime etkileri olmuştur. Resim sanatında, Rönesans öncesi dönemlere bakıldığında çeşitli uygarlıklarda farklı resim tekniklerinin kullanıldığı görülür. Bu tekniklerden bir çoğu zamana karşı yenik düşmüştür. Örneğin Antik Yunan sanatı, mermerden yapılan heykelleriyle bilinirken, resim alanında, ancak vazoların üzerindeki örnekler zamanımıza ulaşabilmiştir. Ahşap üzerine, enkostik tekniğiyle yapılan Yunan resmi; ahşapın yanması, çürümesi ya da yok olması nedeniyle günümüze ulaşamamıştır. Bu nedenle tezimde ağırlıklı olarak yağlıboya resmin serüveni ele alınmıştır. Yağlıboya tuval resminin serüveni, Batı'da bir bakıma 500 yıllık bir gelişim göstererek, dünyanın bir çok ülkesinde yankılar uyandırdığı ve pek çok kültürün etkilendiği bir süreç olarak ele alınabilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi gücünü ve askeri üstünlüğünü yitirdiği dönemlerde, Batılılaşma hareketleri başlamıştır. Yaklaşık olarak 200 yıllık bu serüven, Türk sanatçıların yağlıboya resmin sorunlarıyla da karşı karşıya getirmiştir. Her ne kadar, 20. yüzyılın sınır tanımaz akımları, tuval resminin ilerisine geçmişse de, tuval resminin geleceği ve sürekliliği konusunda kehanette bulunmaya gerek yoktur. Önemli olan, son 200 yıl içerisinde, Türk yağlıboya resim sanatı örneklerinin geleceği ile ilgili gerekli önlemlerin alınmasıdır. Bu bağlamda, Türk sanatının, korunması ve sürekliliği adına restorasyon konusu gündeme gelir.

Batılılaşma hareketlerinin, her ne kadar Fatih'in ünlü İtalyan sanatçısı Bellini'ye yaptırdığı portreyle başladığı belirtilse de, 18. yüzyılın sonuna kadar Türk sanatçıları minyatür geleneklerine bağlı kalarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Osmanlı döneminde, savaşlarda yenilginin nedeni olarak, Batı savaş tekniklerinin üstünlüğü görülmüştür. Bu gelişmelerin takip edilmesi adına, Batı'da eğitim görmek üzere, askeri okullardan öğrenci gönderilmiştir. Özellikle harita ve perspektif konularında eğitim verebilecek, öğretmen yetiştirilmesi planlanmıştır. Bu bakımdan Batı ile olan bu ilişkiler yağlıboya tekniği, resmin başlangıcını oluşturmuştur. Ancak, Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, Batı sanatının en hareketli dönemi olan Paris'te, yağlıboya resminin büyümesine

kapılmışlardır. Bu süreç içerisinde, Osmanlı- Türk sanatında çok önemli isimlerin yetiştiği ve belli akımların temsilcileri olarak yer aldığı görülür. Örneğin Oryantalizm akımının gerçek bir temsilcisi olan Osman Hamdi gibi.

19. yüzyılda Avrupa'da yaşanan Sanayi Devrimi ile batıyı takip etmeye çalışan Osmanlı, bu dönemde Batı'dan makineler ithal etmeye başlamıştır. Bu durum Avrupa ile ilişkilerin geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır. 1851'den itibaren Osmanlı, bu gelişmeleri takip etmek açısından uluslararası sergilere katılım göstermiştir. 19. yüzyılda Avrupa'ya gönderilen asker ressamı, yurda döndüklerinde sergi açmaya başlamışlardır.

1914 yılında batıdan yurda dönen Çallı Kuşağı olarak da bilinen sanatçılar, Fransız akımı Empresyonizm'in (İzlenimcilik) etkisinde kalmışlardır. Ancak, bu sanatçılar savaştan yeni çıkmış bir ülkede, malzeme yetersizliği gibi sorunlarla karşı karşıya kalmışlardır. I. Dünya Savaşı'ndan kaynaklanan pek çok sorun gibi, malzeme yetersizliği de bu dönemin sorunları arasındadır.

29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in kurulmasıyla kültür ve sanat alanında birçok gelişme söz konusu olmuştur. Devletin sanatı ve sanatçıyı desteklediği İnkılap sergilerinin açılması, Türk sanatının gelişimi açısından önemlidir. Bunun dışında, 16 Eylül 1937'de Atatürk'ün kararıyla, Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, Türk sanatçılarının onurlandırılması açısından çok önemli bir olaydır. 1950'li yıllara kadar devletin sanat ve sanatçıyı desteklediği görülürken, 1950'den sonra devlet desteği, yerini özel kurumlara bırakmıştır. Bu zaman diliminde pek çok sanatçı grubunun oluştuğu ve çeşitli akımların benimsendiği görülür.

1970'li yıllarda az da olsa galerilerin açılmaya başladığı, 1980'lerde ise galerilerin sayıca arttığı görülür. 1980'li yıllarda benimsenen serbest piyasa ekonomisi, bu dönemde galerilerin ve koleksiyonerlerin oluşmasında önemli rol oynamıştır.

1990'lı yıllara gelindiğinde, sanat piyasası 1980'li yılların devamı niteliğinde olmuş ancak, bu dönemde gelişen iletişim ağları sayesinde sanatçılar dünyada olup biteni birebir takip etmeye başlamıştır.

Türkiye’de 1990’lı yılların sanat ortamının, 1980’li yıllara göre daha hareketli olduğu görülür. Bu dönemde düzenlenen bienallerde, uluslararası sanatçıların bir araya getirilmesi ve yabancı küratörlerle çalışılması Türk resim sanat ufkunun genişlemesi bakımından önemlidir. Bu bakımdan bienallerin, modern Türk sanatının gelişiminde önemli katkısı olmuştur. Türk sanat ortamı bu sayede, 1990’lı ve 2000’li yıllarda çeşitli kavramlarla şekillenmiştir.

Müzelerin varlığı, sanat eserlerinin gelecek nesillere aktarılması açısından önemlidir. Ülkemizde müzeciliğin tarihine baktığımızda, Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte müzelerde büyük bir artış yaşandığı gözlenir.

Tezde bahsedilen diğer bir konu ise, yağlıboya resminin konservasyonu ve restorasyonudur.

17. yüzyıldan itibaren Avrupa’da koleksiyonerliğin yaygınlaşmasıyla birlikte resimlerin konservasyonu ve restorasyonuna yönelik çalışmalar başlamıştır. Bu dönemde resimlerin korunmasında uygulanan çalışmalar; resmin astarlanmasına, verniğin değiştirilmesine, dökülen kısımların tamamlanmasına yöneliktir. 19. yüzyılda Almanya, restorasyonun bilimsel bir arka plana dayanması gerektiğini fark ederek, Berlin’de müze araştırma laboratuvarı kurmuş ve dünyanın bir çok müzesinde, araştırmaya yönelik konservasyon birimleri oluşturulmuştur. Bunun dışında, resimlerin konservasyon ve restorasyonunda kullanılan koruma yöntemleri ve restoratörün gözetmesi gereken ilkelere değinilmiştir. Resimlerin konservasyonunda, ısı, ışık, nem ve hava kirliliği gibi çevresel faktörlere de göz önüne alınmıştır. Bu faktörlerin gözetilmesi, sanat yapıtlarının gelecek nesillere aktarılması ve kültürel değerlerin korunması bakımından önem kazanmaktadır.

Ülkemizde her ne kadar 1876 yılında Aya İrini Müzesi’nde eserlerin bozulmaya başlamasının ardından ilk çalışmalar yapılmış olsa da, uygulanan bazı bakım yöntemlerinin bilimsel esaslara uygun konservasyon çalışmaları olarak nitelendirmek doğru olmaz. 1961 yılına kadar herhangi bir kurum ya da kuruluş tarafından, bilimsel yöntemlerle konservasyon ve restorasyon yapılmamıştır. 1961’den itibaren yurtdışına eğitim için gönderilen uzmanlar, yurda döndüklerinde Resim ve Heykel Müzeleri’nde konservasyon çalışmalarına müze bünyesinde kurulan restorasyon atölyelerinde başlamışlar, ancak bu dönemde

bilimsel gereklere uygun konservasyon laboratuvarların oluşumu söz konusu değildir.

1984 yılında kurulan İstanbul Merkez Laboratuvarı ile eski eserlerin (arkeolojik) konservasyonu ve restorasyonuna başlanmıştır. Üniversiteler’de iki yıllık bölümlerin açılması, istenilen nitelikli eleman ihtiyacını karşılayamamaktadır. Diğer yandan Avrupa’daki okullar konservasyon ve restorasyon konusunda uzmanlaşırken, ülkemizdeki okulların ara eleman yetiştirmesi, yaşanan sorunların temel kaynağını oluşturmaktadır. Bu alanda yaşanan genel sıkıntılar arasında, iki yıllık bölümlerinin istihdam problemi yaşamasıdır. Müzelerin konservasyon ve restorasyon birimlerinin yetersiz oluşu, sahtecilik olaylarının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Konservasyon ve restorasyon, bilgi isteyen, belli bir sistemi olan, bilimsel yöntemlere dayanmaktadır. Bu durum ülkemizde resim piyasasında yaşanan sorunlarla da ilintilidir. Nitelikli uzmanın yetiştirilmemesi ve bilimsel laboratuvarların olmaması, bu alanda sahtecilik olaylarını da gündeme getirmiştir. Avrupa’da sahtecilik olayları görülse de, laboratuvarlarda yapılan incelemeler ışığında; boya analizi, karbon 14 testi, X ray, Kızıl ötesi ışınlar gibi yöntemlere başvurularak, resimlerin otantikliği (özgünlüğü) hakkında bilgi edinebilmektedir.

Tezimde, yağlıboya resim piyasasında yaşanan güncel sorunlar ele alınmıştır. Koleksiyonerlerin resme yönelmesi ve bu eserlerin yüksek fiyatlara alıcı bulması, sahtecilik olaylarında artış yaşanmasına sebep olmuştur. Ayrıca ülkemizde yaşanan eksper sorunu da, sahtecilik olaylarının devam etmesinde temel bir sorun olmaktadır. Sahte resimlerin ayırt edilememesi ya da sahte resimlere, orijinal olduğu şeklinde raporların verilmesi, resim piyasasındaki sorunları arttırmıştır. Yağlıboya resim piyasasında yaşanan bir diğer sorun da, konservasyon ve restorasyonun uzman olmayan kişiler tarafından yapılmasıdır.

Sonuç olarak ülkemizde konservasyon ve restorasyon sorununun çözümlenmesi, nitelikli elemanların yetiştirilmesiyle bağlantılıdır. Bu bakımdan müzelerde konservasyon ve restorasyon birimlerinin oluşturulması ve bunun için nitelikli elemanların yetiştirilmesi gerekmektedir. Ayrıca yüksekokulların iki yıllık bölümlerinden mezun öğrencilerin istihdam sorunlarının çözümlenmesi

adına, bu okullardan mezun öğrencilerin yetenek sınavlarına tabi tutulması ve iki yıllık ek eğitim verilerek uzmanlaşmaları sağlanmalıdır.

Ülkemiz resim piyasasında denetimsiz alım satımların olması, bu alanda pekçok spekülasyonu beraberinde getirmektedir. Bu anlamda herhangi bir belgeleme yönteminin kullanılmaması, resim piyasasında yaşanan sıkıntıların temel kaynağıdır. Eski eserler kanuna göre, bu eserlerin alım satımlarının deklare edilmesi, eser sahibi ile satın alan kişinin arasında yapılan ticaretin belgelenmesi ve eserin hangi koleksiyonunda olduğunun belirtilmesi açısından önemlidir. Bu bakımdan resim piyasasında, alım satımların bir belge sistemi (sertifika) ile eski eserlerde olduğu gibi deklare edilmesi sayesinde, bu alanda yaşanan sahteciliğin önüne geçilebilir.

Yağlıboya resim konservasyonu ve restorasyonu lisans bölümü ve laboratuvarların açılması, yağlıboya resimlerin özgünlüğünün tespit edilmesi bakımından büyük bir önem arz etmektedir. Bu bakımdan devlet kurumlarında, önce müzeciliğin geliştirilmesi, sonrasında da laboratuvarların kurulması ve bu alanda uzman yetiştirilmesi gerekmektedir. Müzelerde kurulacak laboratuvarlar, sanat eserlerinin teşhis ve tedavisi bakımından önemli bir işlevi yerine getirecek ve sahte resim olaylarının önüne geçmeyi sağlayacaktır.

Ülkemizde yaşanan ekspertiz sorunu ve sanat piyasasında yaşanan sahtecilik olayları halen devam etmektedir. Medyada bu konudaki haberler sıklıkla yer almaktadır. Ciddi bir eksper ve restoratör açığı söz konusudur. Yaşanılan bu sorunlar, sanat piyasasını olumsuz etkilemektedir. 1990'lı yıllardan itibaren gelişen sanat piyasasında, galeri ve müzayede evlerinin, oluşan bu belirsizlik ortamına müdahale etmemesi, bu sorunun devam etmesine katkıda bulunmuştur.

Bir eserin otantikliğine (orijinal) karar verme aşamasında, eksperin laboratuvar sonuçlarını dikkate almayarak, salt gözlem yoluyla rapor oluşturması bilimsel bir anlam taşımaktan uzaktır. Ayrıca, laboratuvarların eksikliği sahtecilik olaylarının ciddi bir boyut kazanmasının başlıca nedenidir. Bu bağlamda, uzman laboratuvarların olmaması, ekspertiz alanındaki sorunların devam etmesine neden olmaktadır.

Ülkemizde müzeler ve üniversiteler bünyesinde kurulacak bilimsel laboratuvarlar, bu konuda yürütülecek eğitim programları, bu alanda yaşanan istihdam sorunlarını çözmeyi ve sanat piyasasında yaşanan sahtecilik olaylarının önüne geçmeyi sağlayacak önemli adımlardır.

Konservasyon ve restorasyon bilimsel bir alan olarak kabul görmeli ve kendi uzmanlıklarının gelişimi sağlanmalıdır. Sanat piyasasında, bilimsel yöntemler geliştirilmediği ve kullanılmadığı sürece bu alanda yaşanan sorunlar devam edecektir.

KAYNAKÇA

Akbulak, Elif: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Çözümlemeleri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bolu 2006.

Akdağlı, Serpil: 1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2007.

Anmaç, Elvan: Tekstilde Kullanılan Lifler, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004.

Arık, Remzi Oğuz: Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu, Ankara, CHP Halkevleri Yayınları, 1953.

Arapoğlu, Fırat: “Sanatta Uzmanlığın Önemi ve Türkiye’deki Eksikliği Üzerine”, Rh+artmagazine, Sayı:100, Haziran- Temmuz- Ağustos 2013, s.89-90.

Arda, Zuhale: Sanat Eğitimi ve Ressam Aydın Ayan’ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya 2007.

Ayhan, Erhan: 1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, Mayıs 2006.

Baydar, Nil: “Türkiye’de Taşınabilir Kültür Varlıklarının Konservasyonu ve Uzmanlaşma”, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu, 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s. 39 - 44., s.20.

Berk, Nurullah: “Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2 - 3, 1953, s. 143- 160.

Berk, Nurullah - Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Bingöl, Işık: “Türkiye’de Konservasyonun Tarihi”, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu”, 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s.9- 15.

Cumalı, Aydın: “Aydın Cumalı’nın Görüşü”, Rh+artmagazine, 2013, Sayı:100, s. 84- 85.

Çalıköğlü, Levent: Çağdaş Sanat Konuşmaları 3- 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2008.

Çalıköğlü, Levent: Çağdaş Sanat Konuşmaları 4- Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, Ekim 2009.

Çalıköğlü, Levent: “Koleksiyonerlik Üzerine Bir Tartışma”, Sanat Dünyamız, Sayı.103, Yaz 2007, s. 209- 224.

Çetin Yusuf, Avcı Mehmet A.: “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi- i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme”, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi/Journal Of Institute Of Fine Arts, Sayı 25, 2010 , s. 52-66.

Çubukçu, İbrahim Agah, Türk- İslam Kültürü Üzerinde Araştırmalar ve Görüşler, Ankara, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, No: 183, 1987.

Emre, Gülder: Yağlıboya Tablolarda Konservasyon ve Restorasyon Sorunları ve Çözüm Önerileri, İstanbul Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

Erbay, Fethiye M., Cumhuriyet Dönemi (1923- 1938) Atatürk’ün Sanat Politikası, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Mayıs 2006.

Erbil, Devrim: “İlk Yağlıboya Ressamları”, Akademi- Mimarlık ve Sanat Dergisi, Sayı: 3- 4, 1967, s. 20-26.

Erbil, Devrim: “Ülkemizde Müzecilik ve Restorasyon” konulu röportaj, İstanbul: 2 Mayıs 2013.

Ersoy, Ayla: Günümüz Türk Resim Sanatı, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi Yay., 1998.

Ersoy, K. Hatice: “Türkiye’de İki Senelik Konservasyon ve Restorasyon Eğitiminin Sorunları ve Çözüm Önerisi”, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu, 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s.17- 21.

Feilden, Bernard M.: “Koruma İlkeleri”, Görüş Dergisi, Sayı:3, Fransa, Mart 1981, s.27- 28.

Germaner, Sema, Zeynep İnankur: Oryantalistlerin İstanbul’u, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Gören, Ahmet K.: Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, İstanbul, Şişli Belediyesi Yayınları, 1997.

Hours, Magdeleine: “Sanatın Hizmetinde Önemli Bir Silah: Bilim”, Görüş Dergisi, Sayı: 3, Mart 1981, s. 5-20.

Hours, Madeleine: Başyapıtların Gizemli Dünyası, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Kasım 2011, 1. Baskı, İstanbul.

İsmayilov, Nergiz G.: Modern Sanat Müzeleri ve Toplum İlişkisi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2007.

Kalkan, Müberra: Resim Sanatında Soyutlama, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli 2006.

Karabıyık, Ayfer: Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye’deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2007.

Karahan, Jülide: Türkiye’de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008.

Kaya, O. Berna: “Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nde Konservasyon ve Restorasyon” konulu röportaj, Ankara: 15 Nisan 2013.

Kheristchi (Herisci), Ali: “Resim Konservasyonunda Pratik Öneriler, Ünlü Tablolarda Restorasyon ve Rafael Santi’nin “ Sixtine Madonnası”, Antik & Dekor Dergisi/ Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi, Sayı: 20, İstanbul, 1993, s.68- 71.

Kıbrıs, Barış: “Pera Müzesi’nde konservasyon ve Restorasyon” konulu röportaj, İstanbul: 17 Nisan 2013.

Konukçu, İrem: Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007.

Kozlu, Düriye: Türkiye’nin 1990 ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2, 2011.

Kösemen, İpek B.: Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanında Artan Görünürlüğü, Marmara Üniversitesi İBB Dergisi, 2012, Cilt:33, Sayı:2, s.145- 172.

Küçük, Celal: Türkiye’de Restorasyon Eğitimi Sorunları ve Sonuçları, I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokiyumu, 6- 7 Mayıs 1999, Ankara, s.23- 27.

Limon, Birsen: Çağdaş Türk Resminde Örgütlü Sanat Hareketlerinin Türk Toplumunda Sanat Alt Kültürü’nün Oluşmasına Etkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya, 2008.

Madran, Burçak: Müze Türleri: Yeniden Müzeciliği Düşünmek, İstanbul, YTÜ Yayınları, 1999.

Nicolaus, Knut: The Restoration of Paintings, Konemann, Slovenia, 1999.

Opçin, Tuncay: Değmesin Yağlıboya, İstanbul, İyi Adam Yay., Mayıs 2001.

Öner, Sema: Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923), Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1991.

Özel, Ahmet: 19. Yüzyılda Osmanlı'da Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1996.

Özel, Ahmet: “Sanat Eseri Korumacılığı ve Resim Restorasyonu”, İstanbul, rh+sanat: Plastik Sanatlar Dergisi, s.4., Mart-Nisan 2003, s.46-48.

Özel, Ahmet: Restorasyona Bakış ve Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundaki İki Tabloda Yapılan Restorasyon Uygulamaları: Palmet III, İstanbul, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi Yayınları, 2003, s. 121-135.

Özel, Ahmet: “ 1914 Kuşak Sorunları ve Konservasyon” konulu röportaj, İstanbul: 13 Ocak 2013.

Özer, Denizhan: “Sistem için Gereken”, Rh+artmagazine,Sayı:100, Haziran- Temmuz- Ağustos 2013, s. 82.

Özsegin, Kaya: Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

Özsegin, Kaya: Çağa Resim Koleksiyonu 1975- 2002, Katalog, 2002.

Özsegin, Kaya: “Ekspertiz Sorunu Çevresinde”, Rh+artmagazine,Sayı:100, Haziran- Temmuz- Ağustos 2013, s. 73-76.

Özsegin, Kaya: “Ahmet Özel: Tablonun Kimyasal Analizi”, Rh+artmagazine, Mayıs- Temmuz-Ağustos 2013, s. 91-92.

Pelvanoğlu, Burcu: “Koleksiyonculuk Üzerine Bir Kaç Söz/ Anekdöt”, Sanat Dünyamız, Sayı:103, 2007, s. 119-123

Poyraz, Mustafa: Müzelerde Isı ,Işık ve Nem, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana 2008.

Pöhlmann W., Handbuch Zur Ausstellungsproxis, Goethe Institut, München, 1984.

Renda, Günsel: Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

Seyirci, Musa: Atatürk ve Çağdaş Müzeciliğimiz, Afyon, Türkeli Yayınları, 1981.

Silahtarlıoğlu, Tuçe: Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnsiyatifi, Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Nisan 2009.

Smith, Ray: Sanatçının El Kitabı, Düz. Aylin Toran, İnkılap Kitabevi, Sertifika No: 10614, Londra, 2003.

Stout L.G, The Care of Pictures. Dover Publications INC, NewYork. The Care of Pictures. Dover Publications INC, NewYork, 1975.

Tansuğ, Sezer: Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Tansuğ, Sezer: Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.

Topuz, Hıfzı: Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları, İstanbul, Adam Yayınları, 1998.

Turani, Adnan: Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984.

Turani, Adnan: Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012.

Türe, Ahmet: 1940’dan Sonra Türk Resmi’nde Toplumsal Gerçekçilik, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2002.

Türk Tarih Kurumu, **III. Türk Tarih Kongresi Türk Tarih Kurumu Sergisi ve Kurum Çalışmaları Hakkında Bir Hülasa**, Ankara, TTK Basımevi, 1943, s.13.

Ural, Murat: “Türkiye’de Resim Koleksiyonerliği”, Sanat Dünyamız, Sayı: 103, 2007, s.49-59.

Ünsal, M: “Yağlıboya Tablonun Teşhire Hazırlanması ve Teşhir Edilmesi Sürecinde Dikkat Edilecek Hususlar”, II. Müzecilik Semineri Bildiriler, s.58-60, 1994.

Yaman, Y. Zeynep: “50’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu”, Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı: 79, 1998, s. 99-136.

Yücel, Erdem: Türkiye’de Müzecilik, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1999.

İNTERNET

Atıkoğlu, Ayça: “İmzası Sonradan Atılan 800 Milyonluk Tablo”, (Çevrimiçi) <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Şevket%20Dağ/>, 28 Mart 1995.

C. Seco, V. López, G. Arauz, A. Redo, J. Palacios, J. Tejada, “Goya's artwork imaging with Terahertz waves”, (Çevrimiçi), <http://arxiv.org/abs/1305.3101>, 14 Mayıs 2013.

Emel, Armutçu: “Resim Sektöründe Susurluk Kokuları Yükseliyor”, (Çevrimiçi), <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=-242972>, 13 Mayıs 2001.

Elgiz Müzesi: (Çevrimiçi) <http://www.elgizmuseum.org>

Tatlıpınar, Eyüp: “Sahte resimlerin gizli kalmış dünyası”, (Çevrimiçi) <http://www.aksam.com.tr/ekler/pazar/sahte-resimlerin-gizli-kalmis-dunyasi--84733h/haber-84733>, 11 Aralık 2011.

Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara: (Çevrimiçi) <http://www.sabancivakfi.org/sayfa/devlet-resim-ve-heykel-muzesi>, 15 Haziran 2013.

Opçin, Tuncay: “Ebru Gündes’in milyonlarca dolar ödediği tablolar sahte çıktı”, (Çevrimiçi) <http://gundem.bugun.com.tr/7-milyonluk-sok-haberi/642438>, 28 Mayıs 2013.

Sanat Ansiklopedisi: (Çevrimiçi) <http://sanatkop.com/index.php/fethi-kayaalp/>, 26 Haziran 2013.

Wikipedia: (Çevrimiçi) http://tr.wikipedia.org/wiki/Ihsan_Şurdum, 17 Haziran 2013.

Köksal, Ayşe H.: “İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin Dayanılmaz Hafifliği”, (Çevrimiçi), 16.01.2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/resim-ve-heykel-muzesini-tarihinden-koparma-darbesi-ya-da-veliaht-dairesini-iskal-et/493>, 18.06.2013.

Traditional Fine Arts Organization Web Sitesi: (Çevrimiçi), 10 Kasım 2006, www.tfaoi.com/aa/5aa/5aa24.htm.

Yazman, Derya: “Anteropa’ya Yeni Müze Yolda”, (Çevrimiçi), <http://www.arkitera.com/haber/index/detay/antrepoya-yeni-muze-yolda/4123>, 21 Ekim 2011.