

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DUVAR RESİMLERİNİN KORUMASINDA TEMİZLİK VE
TAMAMLAMA MÜDAHALELERİNDE AŞIRILIK SORUNSAĞI**

HAYRUNNİSA ÜNAL

Danışman : Doç. Serap YILDIZ

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Hatice TOZUN

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Muhammet BİLGİN

KASTAMONU-2025

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Hayrunnisa ÜNAL

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DUVAR RESİMLERİNİN KORUMASINDA TEMİZLİK VE TAMAMLAMA MÜDAHALELERİNDE AŞIRILIK SORUNSALI

HAYRUNNİSA ÜNAL

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
DANIŞMAN: DOÇ. SERAP YILDIZ

Duvar resimleri, kültürel mirasımız olan ve gelecek kuşaklara özgün biçimde aktarılması için sorumluluğunu taşıdığımız önemli tarihi eserlerdendir. Konservasyonunda genellikle belgeleme, analiz ve sağlamlaştırma işlemlerinden hemen sonraki aşamayı kapsayan temizlik müdahaleleri, özgüne en yakın görünümü elde etmek adına yapılsa da bazı durumlarda yeni ve canlı görünümler ortaya çıkararak tarihi dokusuna zarar verilebilmektedir. Genellikle estetik görünümün ve okunabilirliğin iyileştirilmesi için yapılan müdahaleler (temizlik, tamamlama vb.) özgünlük değerini doğrudan etkileyebilmektedir. Özgünlük; kültür varlığının anlam kazanabilmesi için gereken ve onun gerçekliğini, değerini ve bütünlüğünü kanıtlayan bir özelliktir. Aynı zamanda estetik uygulamalar da eserlerde ikonografik okunabilirlik durumu ve bütüncül yaklaşım açısından önem teşkil eden işlemlerdendir.

Ancak bu olumlu düşünceler ile yapılan onarım müdahalelerinin geri dönüşümü çoğu zaman olanaksızdır. Bu nedenle, müdahale öncesi yapılması gereken tüm değerlendirme raporları ve analizler titizlikle incelenerek karar verilmelidir. Temizlik müdahalesi de bu kapsamda özgüne zarar vermeme açısından oldukça hassas ilerlemesi gereken önemli işlemlerdendir. Duvar resimlerinin yüzeyi üzerinde yapılan detaylı inceleme ve analizler ile korunması gereken özgün tabaka veya tabakaların belirlenmesi gerekmektedir. Aksi durumda temizlik amacı ile yapılacak müdahalelerin özgün tabakalara zarar vermesi ya da özgün tabakanın artistik görünümünü değiştirmesi kaçınılmazdır.

Estetik görünüm açısından temizliğin önemli etkileri bulunmaktadır. Aynı zamanda okunabilirliğin artırılmasında da aynı derece öneme sahiptir. Fakat aşırı temizlik müdahalesini değerlendirecek olursak, okunabilirlikte yanıltıcılık etkisi oluşturduğu gibi estetik görünümde ileri seviye yeni ve canlı form ortaya çıkarmaktadır. Tamamlama müdahaleleri de benzer şekilde, estetik veya tarihsel anlamda eserlerin asıl karakterini yeniden ortaya çıkarmaya yönelik bir süreç olarak yapılmaktadır. Ancak bu müdahaleler de eserin özgün dokusunu değiştirebilecek nitelikte olup, dikkatli bir analiz ve titiz bir çalışma gerektirir.

Bazı durumlarda eser yüzeyinde bulunan bozulma tabakası olarak kabul edilen ve yüzeyden alınmasına karar verilen katmanlar, eserin günümüze gelene kadar hangi olaylar ile karşı karşıya kaldığı gibi tarihsel olaylar hakkında belge niteliği taşımaktadır. Kısaca, sadece estetik görünüm veya temizlik işleminin tatmin edici yeni ve parlak duruşu için yapılan müdahaleler, uzmanlar tarafından günümüzde hala tartışma konusu olmuştur. Çalışmada, temizlik

müdahalesindeki aşırılık sorunu, değişkenleri ve eser üzerindeki olumsuz etkileri ele alınmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Konservasyon, Temizlikte Aşırılık, Tamamlamada Aşırılık, Özgünlük ve Estetik

Ocak 2025, 87 Sayfa



ABSTRACT

MSC THESIS

THE PROBLEM OF EXCESS IN CLEANING AND COMPLEMENTARY INTERVENTIONS IN THE PROTECTION OF WALL PAINTINGS

HAYRUNNİSA ÜNAL

**KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
ART AND DESIGN MAIN ART DEPARTMENT
SUPERVISOR: ASSOC. PROF. SERAP YILDIZ**

Wall paintings are important historical artifacts that are part of our cultural heritage and for which we bear the responsibility of transmitting their original form to future generations. In their conservation, cleaning interventions, which usually follow documentation, analysis, and consolidation processes, are carried out to achieve the closest possible appearance to the original. However, in some cases, new and vibrant appearances may emerge, potentially damaging the historical texture. Interventions made primarily for improving aesthetic appearance and legibility (such as cleaning, completion, etc.) can directly affect the value of authenticity. Authenticity is an essential characteristic that proves the meaning, reality, value, and integrity of a cultural heritage item. Aesthetic practices are also significant processes that impact the iconographic readability and holistic approach of the artwork.

However, these positive intentions behind restoration interventions often lead to irreversible changes. Therefore, before any intervention, all evaluation reports and analyses must be thoroughly reviewed to make well-informed decisions. Cleaning interventions are especially delicate in this context, as they need to be carried out without damaging the authenticity of the work. Detailed examination and analysis of the wall painting's surface should identify the original layer(s) that need to be preserved. Otherwise, interventions made with the aim of cleaning may inevitably damage the original layers or alter the artistic appearance of the original surface.

Cleaning has significant effects on the aesthetic appearance of the artwork. It is also crucial in improving readability. However, when excessive cleaning interventions are considered, they can create misleading effects on readability and result in a new and vibrant form emerging in the aesthetic appearance. Completion interventions, similarly, are processes carried out with the aim of bringing the artwork's original character back to life. However, these interventions, too, can change the original texture of the artwork and require careful analysis and meticulous work.

In some cases, layers on the surface of the artwork, considered as deterioration layers, hold historical significance and document the events the artwork has undergone to reach its current state. In short, interventions made solely for the sake of a satisfying new and bright appearance such as cleaning or restoration remain a subject of ongoing debate among experts today. This

study addresses the issues related to excessive cleaning interventions, their variables, and their negative effects on the artwork.

KEYWORDS: Conservation, Excess in Cleaning, Excess in Restoration, Authenticity and Aesthetics

January 2025, 87 Page



TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren değerli tez danışmanım Doç. Serap YILDIZ'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Araştırma sürecimde desteklerini esirgemeyen ve çalışmama yön veren, kaynak sağlayan çok değerli hocam Doç. Ezgin YETİŞ'e ayrıca bu süreçte maddi manevi desteklerini esirgemeyen beni sabır ve anlayışla karşılayan sevgili eşim Muhammed ÜNAL'a sevgisiyle her zaman motive oluşuma yardımcı olan biricik kızım Gül Vera ÜNAL'a Lisansüstü serüvenime devam edebilmem için her aşamada bana ilham kaynağı olan, rehberliği ve destekleri ile hep ileriye teşvik eden, varlığını hep yanımda hissettiğim canım babam Kemal DURAK'a annem Firdevs DURAK'a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Son olarak bu yolculuğumda bana katkıda bulunan tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma gönülden teşekkür ediyorum.

Hayrunnisa ÜNAL

Kastamonu, 2025

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırma Problemi	2
1.2 Tezin Amacı	2
1.3 Tezin Önemi	3
1.4 Yöntem ve Sınırlılıklar	3
1.4.1 Araştırma Modeli	4
1.4.2 Araştırma Evreni/Örnekleme ya da Çalışma Grubu.....	5
1.4.3 Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri	5
1.4.4 Verilerin Toplanması	5
1.5 Literatür Özeti	5
2. DUVAR RESİMLERİ, MALZEME VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ, KORUNMASI VE ONARIMI, TEMİZLİK MÜDAHALELERİ	8
2.1 Tarihçe.....	8
2.2 Malzeme	12
2.3 Yapım Teknikleri	15
2.4 Koruma ve Onarım	19
2.5 Duvar Resimlerini Korunmasında Temizlik Müdahaleleri	22
2.6 Temizlik Müdahalelerinde Önemli Hususlar ve Teknikler	25
3. DUVAR RESİMLERİNİN KORUNMASINDA TAMAMLAMA TEKNİK VE YÖNTEMLERİ.....	28
3.1 Tamamlamanın Gerekliliği ve İlkeleri	28
3.2 Tamamlama Yöntemleri.....	32
3.2.1 Tamamlama Teknikleri.....	37
3.3 Temizlik ve Tamamlama Müdahalelerinde Aşırılık Sorunu Üzerine Örneklerin İncelenmesi	43
3.3.1 İspanya Borja Ecce Homo Freski Tarihi ve Özellikleri.....	44
3.3.2 Ecce Homo Freski Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları	45
3.3.3 İtalya Sistine Şapeli Tarihi ve Özellikleri	48
3.3.4 Sistine Şapeli Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları	50
3.3.5 Ankara Altındağ Zincirli Cami Tarihi ve Özellikleri	52
3.3.6 Zincirli Cami Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları	54
3.3.7 Fransa Lascaux Mağarası Tarihi ve Özellikleri	56
3.3.8 Lascaux Mağarası Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları.....	59
4. ONARIM MÜDAHALELERİNDE AŞIRILIK SORUNUNUN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	61
4.1 Temizlik ve Tamamlama Müdahaleleri Bakımından Değerlendirilmesi	62

4.1.1 Koruma Gerekliliğine Etkisi	67
5. SONUÇ	78
KAYNAKLAR	82



ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1 Fransa, Gargas mağarası, M.Ö. 25000'ler	8
Şekil 2.2 Duvar resmi katmanları.....	15
Şekil 2.3 Çatalhöyük'te bulunan geyik ve insan figürlü av sahnesi freski	15
Şekil 2.4 Secco tekniği örneklerinden, Vaftizci Yahya Şapeli, Ivanić Miljanski.....	16
Şekil 2.5 Tempera boya tabakası örneği, St. Lawrence Kilisesi, Požega (Hırvatistan), 14. yüzyılın ilk yarısı	17
Şekil 2.6 Enkaustik çalışma örneği, Allard Pierson Museum, Amsterdam Hollanda	18
Şekil 2.7 Duvar resmi temizlik çalışması, San Nicolas Obispo ve San Pedro Martir Kilisesi, Valencia (İspanya), 1694-1700.....	19
Şekil 2.8 Hacı Bayram Veli Cami ev hamamı, 18. yy sağlamlaştırma çalışması.....	20
Şekil 2.9 Hacı Bayram Veli Cami ev hamamı, 18.yy dolgu çalışması	21
Şekil 3.1 Tratteggio çalışmasının aşamalarını gösteren örnek.....	37
Şekil 3.2 Kromatik seçimde 3 ayrı rengin uygulama bölümleri	38
Şekil 3.3 Kromatik soyutlama aşamaları	40
Şekil 3.4 Nötr Tamamlama ile yapılan resim çalışması, Floransa	41
Şekil 3.5 Aitor Bengoa.....	44
Şekil 3.6 Vatikan Museum.....	48
Şekil 3.7 Ankara Zincirli Cami	52
Şekil 3.8 Konservasyon öncesi boyalı yüzey	54
Şekil 3.9 Konservasyon sonrası boyalı yüzey	54
Şekil 3.10 Lascaux Mağarası	56

1. GİRİŞ

Duvar resimleri, medeniyetin en eski görsel anlatım biçimlerinden biridir ve kültürel mirasın korunmasında benzersiz bir öneme sahiptir. Farklı dönem ve coğrafyalarda üretilmiş olan bu eserler, yaratıldıkları dönemin yaşam biçimini, inançlarını, doğayla ilişkilerini ve toplumsal yapısını anlamamıza yardımcı olur. Ancak bu sanat eserleri, yüzeysel çatlaklar, renk solmaları, biyolojik oluşumlar ve insan kaynaklı hasarlar gibi çeşitli nedenlerden dolayı zamanla zarar görmüştür. Bu durum, duvar resimlerinin gelecek kuşaklara bozulmadan aktarılabilmesi için koruma ve onarım süreçlerini gerekli kılmaktadır.

Restorasyon sürecinin iki temel aşaması olan temizlik ve tamamlama, resimlerin orijinal dokusunu koruma amacını taşımaktadır. Ancak geçmişte yapılan bazı müdahaleler, bu sürecin özgün sanat eserinin estetik bütünlüğü ve tarihsel gerçekliğine zarar vermesiyle sonuçlanmıştır. Temizlik işlemleri sırasında, eserin yüzeyindeki kir tabakasını, biyolojik zararlıları veya kimyasal tortuları gidermek amacıyla kullanılan bazı sert kimyasal solüsyonlar, resmin özgün pigmentlerinde kayba yol açmıştır. Benzer şekilde, mekanik temizleme yöntemleri, sanat eseri üzerinde aşırı aşındırıcı etkiler yaratarak yüzey dokusunu zedelemiştir. Bu durum, sanat tarihçileri ve arkeologlar tarafından özgünlüğe zarar veren “aşırı” müdahaleler olarak eleştirilmiştir.

Tamamlama süreçleri ise, eser üzerindeki boşlukların ve eksik bölümlerin yeniden canlandırılması adına gerçekleştirilmektedir. Ancak bu adımda yapılan aşırılıklar, özgün eserin estetik ve tarihsel bağlamını kaybetmesine yol açabilir. Özellikle eksik parçaların yoğun şekilde yeniden boyanması ya da ayrıntılı restorasyon çalışmaları, orijinal eserin anlatımını ve sanatsal bütünlüğünü bozmuştur. Tamamlama sırasında aşırıya kaçılan müdahaleler, eserin sadece fiziksel açıdan değil, kültürel ve sembolik açıdan da yeniden yorumlanmasına neden olmuştur.

Bu tez, temizlik ve tamamlama sürecinde yapılan aşırılıkları inceleyerek, bu müdahalelerin eserlerin tarihsel ve sanatsal değerleri üzerindeki olumsuz etkilerini ele almaktadır. Ayrıca, günümüzde daha hassas ve özgünlüğe duyarlı tekniklerin geliştirilmesine yönelik öneriler sunulacak, geçmişte yapılan müdahalelerin, daha

koruyucu bir restorasyon anlayışına ışık tutacak dersler sunduğu tartışılmıştır. Bu bağlamda, kültürel mirasın korunması ile restorasyon arasındaki dengede aşırılıklardan kaçınmanın önemi vurgulanmıştır.

1.1 Araştırma Problemi

Çalışma yapılacak alan ile alakalı literatür kısıtlılığı süreci etkilemiştir. Kütüphane çalışması sonucunda alan ile alakalı yayınlar belirlenerek inceleme, değerlendirme ve tespit yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı; eserlerde uygulanan temizlik ve tamamlama müdahalesi derecesinin belirlenmesinde rol oynayan faktörler. Tarihsel değer, özgünlük, algılanabilirlik, estetik görünüm gibi unsurların temizlik ve tamamlama müdahalesine etkisi ele alınmıştır.

1.2 Tezin Amacı

Antik dönemlerden günümüze kadar gelen duvar resimleri çeşitli nedenlerden dolayı bozulmaya uğrayarak özgün yapısını yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum beraberinde yapısal sıkıntılar, okunabilirliğin yitirilmesi ve estetik problemler gibi bazı sonuçlar doğurmaktadır. Bunun sonucunda eserin özgün yapısını koruma, okunabilirliği artırma, estetik görünümü iyileştirme amaçlı müdahaleler yapılmaktadır. Çalışma kapsamında duvar resimlerinin korunmasında temizlik ve tamamlama müdahalelerinin estetik, algılanabilirlik, özgünlük ve aşırılık bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Alt amaçlar;

1. Duvar resmi nedir?
2. Duvar resminde kullanılan malzeme ve yapım teknikleri nelerdir?
3. Duvar resimlerinde bozulma türleri ve nedenleri nelerdir?
4. Duvar resimlerinde temizlik müdahaleleri nelerdir?
5. Duvar resimlerinin korunmasında temizlik müdahalelerinin gereklilikleri nelerdir?
6. Duvar resimlerinin korunmasında estetiğin etkisi nedir?
7. Duvar resimlerinde tamamlama yöntem ve teknikleri nelerdir?

8. Tamamlamanın gerekliliğini belirleyen faktörler nelerdir?
9. Duvar resimlerinin korunmasında algılanabilirlik nedir?
10. Duvar resimlerinin korunmasında özgünlük nedir?
11. Temizliğin estetiğe etkisi nedir?
12. Temizliğin algılamaya etkisi nedir?
13. Temizliğin özgünlüğe etkisi nedir?
14. Duvar resimlerinin temizlik müdahalelerinde aşırılık nedir?
15. Aşırılık ve oluşturduğu problemler nelerdir?
16. Aşırılığın malzeme üzerindeki etkisi nedir?
17. Aşırılığın özgünlük üzerindeki etkisi nedir?
18. Aşırılığın estetik görünüm üzerindeki etkisi nedir?
19. Aşırılığın algılanabilirliğe etkisi nedir?

1.3 Tezin Önemi

Geçmiş dönemde ve günümüzde bazı durumlarda eserler için estetik görünüm ön planda tutulmuştur. Bu durum çoğu zaman temizlik uygulamasında ileri seviye de parlak ve yeni görünüm veya özgün yüzeyden parça alınması gibi sonuçlar doğurmuştur. Koruma ilke ve esaslarında özgün yüzeyde yapılan değişiklikler uygun görülmemektedir. Bazı durumlarda eser yüzeyinde bulunan bozulma tabakası olarak kabul edilen ve yüzeyden alınmasına karar verilen katmanlar eserin günümüze gelene kadar hangi olaylar ile karşı karşıya kaldığı gibi tarihsel olaylar hakkında bilgiler vermektedir. Bu geri dönüşümü mümkün olmayan koruma yönteminin eserlere göre farklı politikalar ile gerçekleştirilebileceği ve değişen kriterlerin olduğu bilinmektedir. Fakat estetik görünüm için veya koruma müdahalesi kapsamında yapılan aşırılık yaklaşımı sorununun sınırlandırılması gerektiği bilinmektedir. Çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4 Yöntem ve Sınırlılıklar

Koruma onarım çalışmaları kapsamında duvar resimlerinde uygulanan temizlik ve tamamlama müdahalelerinin eser üzerindeki estetik görünüm ve özgünlüğe etkisi ele alınacaktır. Konu, duvar resimlerinin korunmasında yaşanan problemler ve

yaklaşımlar ile sınırlı tutulacaktır. Duvar Resimleri, kültürel mirasımız olan ve gelecek kuşaklara özgün biçimde aktarılması için sorumluluğunu taşıdığımız önemli tarihi eserlerdendir. Konservasyonunda genellikle belgeleme, analiz ve sağlamlaştırma işlemlerinden hemen sonraki aşamayı kapsayan temizlik müdahaleleri özgüne en yakın görünümü elde etmek adına yapılsa da bazı durumlarda yeni ve canlı görünümler ortaya çıkararak tarihi dokusuna zarar verilebilmektedir. Genellikle estetik görünümün ve okunabilirliğin iyileştirilmesi için yapılan müdahaleler (temizlik, tamamlama vb.) özgünlük değerini doğrudan etkileyebilmektedir.

Tez çalışması kapsamında,

- Ulusal ve uluslararası literatür taraması,
- Yöntem ve teknikler açısından araştırma,
- Kriterlerin belirlenmesi, ulusal ve uluslararası yöntemler ve ilkelerin araştırılması,
- Estetik görünümde algılamanın tarihsel, dinsel, sanatsal, sosyal, bilimsel açıdan olumlu ve olumsuz etkileri,
- Okunabilirlik üzerinde etkisi,
- Tamamlama teknikleri ve gerekliliği
- Temizlik yöntemleri ve gerekliliği

Konuları ele alınmıştır.

1.4.1 Araştırma Modeli

Araştırmanın yapılmasında literatür tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma evrelerinden ilk aşama literatür taraması ve sonucunda veri toplanması, ikinci aşamada veriler sentezlenerek değerlendirmeler yapılmıştır.

1.4.2 Araştırma Evreni/Örnekleme ya da Çalışma Grubu

Araştırmanın evreni ve örnekleme duvar resimlerinin korumasında temizlik ve tamamlama müdahaleleridir. Duvar resimleri koruma ve onarım çalışmaları kapsamında; temizlik ve tamamlama yöntem / teknikleri, gerekliliği ve aşırılık sorunları, tamamlama yöntem ve teknikleri/gerekliliği, estetik görünüm ve özgünlük açısından değerlendirilmesi üzerinde çalışılmıştır.

1.4.3 Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri

Kütüphane çalışması, arşiv araştırmaları, ulusal ve uluslararası literatür taramaları ile verilere ulaşılmıştır.

1.4.4 Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında geçmiş zamanlarda ve günümüzde duvar resimlerinde uygulanan temizlik/tamamlama yöntem ve teknikleri, kütüphane çalışması, arşiv araştırmaları, dünya çapında ağ taramaları ve ilgili kurumlardan ve uzmanlardan alınan bilgiler yardımı ile verilere ulaşılmıştır. Teknikler ve sonuçların malzeme üzerindeki koruma etkisi ve görünüm etkisi değerlendirilerek veriler kaydedilmiştir.

1.5 Literatür Özeti

Sanat eserlerinin korunması ve restorasyonu, kültürel mirasın korunmasının yanı sıra, sanatın tarihsel, estetik ve kültürel değerlerini gelecek nesillere aktarmak için hayati bir öneme sahiptir. Restorasyon alanındaki teorik temeller, özellikle Cesare Brandi, Piero Mora, Paul Philippot ve Weyer gibi isimlerin katkılarıyla şekillenmiş, bu alandaki pratiği derinlemesine etkilemiştir. Bu teoriler, restorasyonun yalnızca fiziksel müdahalelerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda eserin kültürel, estetik ve tarihsel anlamının da korunması gerektiğini savunmaktadır.

Brandi, (1963). *Teoria del restauro restoration theory*. Brandi (1963), restorasyonun teorik çerçevesini oluşturmuş, modern restorasyon anlayışını geliştiren önemli bir figürdür. Brandi'nin *Teoria del Restauro* (1963) adlı eserinde, restorasyonu yalnızca

fiziksel bir onarımdan ibaret görmemiş, restorasyon sürecinin sanatsal ve tarihsel değerlerin yeniden canlandırılması gerektiğini vurgulamıştır. Brandi'ye göre, restorasyon eserin orijinal formunu ve estetik değerini bozmadan, onun bütünlüğünü koruyarak ona yeni bir hayat verir. Bu anlayış, restorasyon pratiğini sadece teknik bir işlem değil, aynı zamanda estetik ve kültürel bir sorumluluk olarak tanımlar. Brandi'nin özgünlük ve bütünlük anlayışı, restorasyonun temel ilkeleri arasında yer alır ve bu, restorasyonun felsefi yönlerini derinleştiren bir bakış açısı sunar.

Mora vd. (1984) *Conservation Of Wall Paintings*, Butterworths, Borough Green, England, Mora (1984), duvar resimleri ve fresklerin restorasyonu konusundaki derinlemesine çalışmalarıyla tanınır. Mora, restorasyonun sadece teknik değil, etik bir sorumluluk taşıdığını savunur. Mora'nın görüşlerine göre, restorasyon malzemelerinin titizlikle seçilmesi gerekir çünkü yanlış bir müdahale eserin özgünlüğüne zarar verebilir. Ayrıca, restorasyon sürecinin estetik değerlerin korunmasına odaklanırken, sanat eserlerinin tarihsel bağlamının da göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtir. Mora'nın bu yaklaşımı, restorasyonun kültürel sorumluluğu ve etik yönlerini vurgular, bu da teorik çerçevede önemli bir katkıdır.

Weyer vd. (2015). *Ewaglos-European Illustrated Glossary Of Conservation Terms For Wall Paintings And Architectural Surfaces*. Michael Imhof Verlag, Germany, Weyer (2015), Avrupa'daki duvar resimleri ve mimari yüzeylerin korunması üzerine kapsamlı bir çalışma sunmuştur. Weyer, duvar resimlerinin restorasyonunda karşılaşılan zorlukları ve bu zorluklara çözüm olarak geliştirilen metodolojileri ele alırken, restorasyon sürecinin sanatın kültürel ve tarihsel değerlerini bozmadan nasıl yapılması gerektiği konusunda önemli ilkeler sunar. Özellikle EWA-Glos adlı Avrupa projesinde, restorasyon terimleri için geliştirdiği kapsamlı sözlük, restorasyon pratiğinde kullanılan terminolojiyi standartlaştırarak uluslararası alanda önemli bir kaynak olmuştur. Weyer'in çalışmaları, restorasyonun etik ve kültürel bağlamdaki önemini yine vurgularken, restorasyon sürecinin sadece teknik değil, aynı zamanda kültürel bir sorumluluk taşıması gerektiğini belirtir.

Mora ve Philippot'un yanı sıra, Mora'nın 1984 tarihli eserinde, duvar resimlerinin restorasyonunda karşılaşılan zorluklar ele alınmış ve restorasyonun daha geniş bir

kültürel sorumluluk taşıdığına dikkat çekilmiştir. Mora, restorasyonun yalnızca bir onarım süreci değil, aynı zamanda eserlerin tarihsel, kültürel ve estetik değerlerini yeniden inşa etme süreci olduğunu savunur. Cohen ve Pradel (2003), prehistorik sanatın korunması bağlamında, eserlerin tarihi ve kültürel bağlamını anlamamanın restorasyon sürecindeki önemini vurgulamıştır.

Brandi, Mora, Philippot ve Weyer'in teorik katkıları, restorasyonun yalnızca fiziksel bir işlem değil, aynı zamanda derin bir kültürel ve etik sorumluluk gerektirdiğini anlatan temel taşlardır.

Sonuç olarak, Brandi, Mora, ve Weyer gibi isimlerin restorasyon teorileri, bir sanat eserine yapılan müdahalenin yalnızca estetik değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve etik bir sorumluluk taşıması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu teoriler, restorasyon pratiğinde kullanılan metodolojilerin temellerini atmış ve bu alanda daha bilinçli, sorumlu bir yaklaşımın gelişmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, restorasyon süreci sadece teknik bir müdahale değil, aynı zamanda eserin geçmişiyle, kültürel bağlamıyla ve özgünlüğüyle bir diyalog kurma sürecidir.

2. DUVAR RESİMLERİ, MALZEME VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ, KORUNMASI VE ONARIMI, TEMİZLİK MÜDAHALELERİ



Şekil 2.1 Fransa, Gargas mağarası, M.Ö. 25000'ler (Sözbir, 2016, s. 17)

2.1 Tarihçe

İletişim, tüm varlıkların temel varoluş nedenlerinden biri olup evrensel bir kavramdır. Bilim, teknoloji ve sanat gibi alanların ortaya çıkışı, gelişimi ve sürekliliği, iletişim aracılığıyla mümkün hale gelmiştir. İletişim sürecinde kendini gözlemleme ve tanıma deneyimleri arttıkça, bireylerin el becerileri ve dil kullanımı da daha zengin hale gelmiştir. İnsan, yaşamına estetik bir anlam katma amacıyla enstrümanları çalma, şekil verme, çizim yapma, ses kullanma, konuşma ve beden dilini geliştirme gibi eylemlerini sanata dönüştürmüştür. Böylece doğayla ve kendi iç dünyasıyla kurduğu iletişim, daha da derinleşmiştir (Ören, 2005, s. 209).

İlk insanlar, çizdikleri resimlerle yalnızca duygu ve düşüncelerini değil, günlük yaşamlarını ve dönemlerinin yaşam koşullarını da aktarmışlardır. Günümüz araştırmaları, bu duvar resimleri sayesinde eski dönem hayvan ve bitki türlerine ve özelliklerine dair önemli bilgilere ulaşabilmektedir. İlk insanların yaptıkları bu resimler, aynı zamanda avlanma sahneleri ve eğlence ritüellerine yer vererek, dönemin yaşantısından kesitler sunan ilk bilimsel kayıtlar niteliğindedir (Özden, 2009, s. 73). Günümüze kadar ulaşan kaya ve mağara resimlerinde kullanılan boyaların, hayvan yağları ile karıştırılmış toprak, bitki özsuları, kabuk ve kök gibi doğal maddelerden elde edildiği ve renklerin sembolik anlamlar taşıdığı tespit edilmiştir (Yiğit, 2015, s.

81).

Paleolitik Çağ resimleri, insanlığın tarihsel gelişimini ve düşünce yapısını yansıtan en eski belgelerden biridir. Antik Dönem boyunca resmin evrimini incelediğimizde, insanların yaşadıkları ilk sığınaklarda sanatsal ifade çabalarını görmekteyiz. Bu dönemde, konut inşa etme bilgi ve becerilerinin kısıtlı olması nedeniyle, doğal barınaklar olarak kullanılan mağaraların kaya yüzeylerine çizimler yapılmıştır (Bingöl, 2015, s. 9).

Prehistorik dönemlerde insanlar, yazıyı geliştirmeden önce düşüncelerini çizimlerle ifade etmeye başlamıştır. Mağaralarda ve kaya çıkıntılarının korumalı bölgelerinde bulunan boyalı resimler ve çizgiler, bu dönemin insanların düşünce yapısını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Çizimlerini mağara duvarlarına aktaran insanlar, toprak, kömür (karbon), bitki öz suları, hayvan kanı, yağ, idrar ve süt gibi organik veya inorganik renk ve bağlayıcı maddelerden yararlanmıştır. Resimlerde konturlar, kazıma veya boyama yöntemiyle oluşturulmuştur. Bazı çizimler, boya karışımına daldırılmış ellerin mağara duvarlarına bastırılmasıyla pozitif el izleri şeklinde yapılırken, bazen de kaya yüzeyi hayvansal yağ ile kaplanarak ellerin kaya yüzeyine yerleştirilmesi yoluyla negatif el izleri bırakılmıştır. Bu işlem, toz haline getirilmiş boyanın kamış veya kemikten yapılan boru şekilli araçlarla el çevresine püskürtülmesiyle gerçekleştirilmiştir. (Emre, 2010, s. 7).

Kaya resimlerinin dikkat çeken özelliklerinden biri, özellikle hayvan betimlemelerinde kaya yüzeyindeki doğal kabartı ve çıkıntılardan yararlanılarak resimlerin derinlikli bir şekilde yapılmış olmasıdır. Çizimlerde kullanılan renkler çoğunlukla boyamak için değil, çizimlerde vurgu yaratmak için kullanılmıştır. Avrupa’da tesadüfen keşfedilen Paleolitik mağaralardan en eskisi olarak bilinen Fransa’daki Lascaux Mağarası’nda, en eski yerleşimin 40.000 yıl öncesine kadar uzandığı düşünülmektedir. Lascaux Mağarası’ndaki çizimler arasında, bizon saldırısına uğrayan bir insan figürü de yer almakta olup bu, dönemin insanların hayvan anatomisi ve hareketleri konusundaki bilgi ve gözlem yeteneklerini ortaya koymaktadır. İspanya’da bulunan ve tarihçesi 15-20.000 yıl öncesine dayanan Altamira Mağarası ise Paleolitik döneme ait diğer önemli kaya sanatı örneklerinden biridir (Emre, 2010, s. 7). Altamira Mağarası’nda yapılan

Çizimlerde, insanların boya yerine çamur ve kil, fırça yerine ise parmaklarını kullandıkları belirlenmiştir. izgi tekniğıyle yapılan bu resimler, aynı zamanda ilk konulu resimler olarak değerlendirilmektedir. Mağaralardaki hayvan figürlerinde kullanılan renklerin, eski insanların büyü ritüelleri, tapınma, düşmanlardan gizlenme veya daha korkutucu görünme arzuları ile estetik ve beğenilme içęüdülerine hitap edecek şekilde kullanıldığı düşünölmektedir (Sözbir, 2016, s. 10).

Neolitik dönemin başlangıcına tarihlenen bir diğer önemli duvar resmi ise Çatalhöyük'te bulunmuştur. Buradaki resimlerin, beyaz ince bir kil tabakasıyla kaplanmış kerpiç duvarlar üzerine yapıldığı görölmektedir. Bu tür duvar resimlerine Hasanlar, Can Hasan ve Bademağacı höyüklerinde de rastlanmıştır (Emre, 2010, s. 8-9).

Tarihsel süreç içinde sanat ve teknoloji, uygarlıkların sahip oldukları çevresel koşulların etkisi altında gelişmiş ve bu koşullar doğrultusunda farklı malzemeler ve teknikler üzerinde yenilikler yapılarak şekillenmiştir (Can, 2012, s. 97). Neolitik Dönem'de kullanılan sıva teknikleri, Mısır ve Mezopotamya'da kile saman karıştırılarak geliştirilmiştir. Mısır'da kesme taş gibi düzgün yüzeyler için 130°C'de ısıtılmış alçı sıva kullanılırken, yüzeyi düzgün olmayan taşıyıcılarda ise saman ve çamur karışımıyla yüzey düzeltilip alçı ile sıvanmıştır. Bu sıva harçlarında kullanılan alçı, farklı oranlarda kalsiyum karbonat ve kalsiyum sülfat içermektedir. Genellikle kuru sıva üzerine yapılan duvar resimlerine parlaklık kazandırmak amacıyla vernik ve balmumu gibi malzemeler uygulanmıştır, ancak bu uygulamalar bazen renklerin bozulmasına yol açmıştır. (Sözbir, 2016, s. 19-20).

Mısırlılar, mineral eksikliğini gidermek amacıyla kalsiyum silikat ve bakır bileşiklerini kullanarak mavi pigment olan “Mısır mavisi”ni geliştirmişlerdir. Bu pigment daha sonra Roma'da da kullanılmıştır. Kırmızı ve sarı renklere ek olarak, Antik Mısır'da mor, yeşil, beyaz, altın sarısı ve lapis lazuli'den elde edilen mavi de kullanılmaya başlanmıştır. Antik Mısır sanatında kullanılan bir diğer önemli teknik ise “enkaustik boyama”dır; bu teknikte, balmumu ve reçine pigmentlerle karıştırılarak ısıtılır ve sıcak palet bıçağı ile yüzeye uygulanır. Bir diğer teknik ise Mısır'a Babil'den gelen “tempera tekniğı”dir. Bu teknikte, pigmentler yumurta sarısı içinde saklanır ve

boyanın kurummasını önlemek için hızlı bir uygulama gerektirir (Sözbir, 2016, s. 19-20).

Altamira Mağarası'ndan Roma İmparatorluğu'na kadar uzanan duvar resimlerinin tarihsel gelişimi, sanatsal teknikler ve uygulamalarda çeşitlilik gösterir. Mezopotamya duvar resimleri, fresko tekniği için bir temel oluşturarak, daha sonraki dönemlerde Avrupa'da yaygın olarak kullanılan fresko sanatına öncülük etmiştir (Emre, 2010, s. 14).

Antik dönemden ortaçağa uzanan dönemde fresko ve tempera teknikleri yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle Knossos Sarayı duvar resimlerinde, Kral Minos'un yaptırdığı freskler önemli örneklerdir. Kireç ve toprak boyalarla yapılan bu fresklerde kırmızı, sarı, siyah, yeşil ve Mısır mavisi gibi renkler, saray hayatını betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Miken uygarlığındaki duvar resimleri de bu gelenekten etkilenmiş ve genellikle mitolojik konular ile günlük yaşam sahneleri tasvir edilmiştir (Emre, 2010, s. 17).

Roma dönemine gelindiğinde, fresko ve tempera tekniklerinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Roma mimarı Vitruvius, duvar resimleri için sağlam bir yüzey hazırlamanın önemini vurgulamış, üç kat kum harcı ve üç kat mermer harcı uygulamanın sağlamlığı artıracağını belirtmiştir. Vitruvius, sıvaların cilalanarak parlak ve uzun ömürlü bir sonuç elde edileceğini söylemiştir. Ayrıca sıva üzerine renklerin uygulanması sıva ıslakken yapılırsa, gözenekli hale gelen kireç renkleri sabitleyerek uzun süreli bir dayanıklılık sağlayacaktır (Vitruvius, 2015, s. 273). Vitruvius, duvarın fiziksel sağlamlığı ile estetik illüzyonizmi birleştirerek, resimlere ayna benzeri bir parlaklık kazandırmanın önemini vurgulamıştır (Mora vd., 1984, s. 89).

Roma resimlerinde perdahlamada yüzey sıvasına mermer tozu veya kil karıştırılarak, renklendirme sağlanmış; kırmızı, siyah gibi tonlara kil eklenerek parlak bir yüzey elde edilmiştir. Zeminde yumuşak pigmentler ve perdahlanabilir toprak boyalar, zircifre gibi mineral boyalar kullanılmıştır. Mermer tozu ve kil katkıları, sıvanın çatlamasını önlemiş ve çalışma süresini uzatmıştır. Plinius ve Vitruvius, duvarların korunması için

mum uygulandığını belirtirken, Roma fresklerinde geleneksel kil esaslı sıvaların ve sekko tekniğinde hayvansal tutkal, zamk, yumurta, bal ve süt gibi bağlayıcılar kullanıldığını kaydetmiştir. Ayrıca, duvar resimlerinin yapımında iskele seviyesini takip eden bir sıva tekniği benimsenmiş, detaylı alanlarda günlük sıvalama yapılmış ve bazı resimler taşınabilir hale getirilmiştir. Bu teknikler, hem dayanıklılığı hem de sanatın taşınabilirliğini sağlamıştır. Roma resminde fresko tekniği kullanılarak, mum yüzeye koruyucu olarak sürülmüştür. Yapılan çalışmalarda enkaustik (mum tekniği) resim olduğuna dair hiçbir ize rastlanmamıştır. Buna karşın fresko resim tekniği için kullanılan günlük çalışma sıvalarının yerlerini ve kompozisyonu takip edebilmek için yapılan taslak çizim(sinopia), iskele boyunu takip eden sıva seviyesi(pontata) ve çalışma sıvası(giornata) izleri gözlemlenmiştir (Mora vd., 1984, s. 89).

2.2 Malzeme

Duvar Resminin Yapısı: Duvar resimlerinin yapısında genellikle üç temel unsur vardır, bunlar; taşıyıcılar, sıva katmanları ve boya tabakasıdır.

Taşıyıcılar: İlk duvar resmi taşıyıcı tabakalar mağara duvarları gibi doğal yüzeyler olsa da ilerleyen dönemlerde yerini yapay duvarlara bırakmıştır. Bu duvarlar yapı sanatında örtücü ve taşıyıcı nitelikteki mimari bir elemandır. Bu yapay mimari elemanlar üzerine sıva yapılarak fresk çalışılmasına elverişli olacak şekilde; taş, kerpiç, ahşap, tuğla gibi malzemelerin tek veya birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur (Mora vd., 1984, s. 39-47).

Sıva Katmanları: Ana taşıyıcı yüzeyini düzeltmek için kireç, alçı, kil ve çamur gibi malzemelerin tek başına ya da başka malzemelerle karıştırılmasıyla elde edilen harçlar sıva olarak kullanılmıştır (Mora vd., 1984, s. 39-47). Bu harçlar, boyanın kalıcı ve dayanıklı olması için farklı boyutlarda hazırlanır ve yüzey bozulmasının nedenlerini önlemektedir. (Bahar, 2009, s. 17). Duvarın hazırlık aşaması iki veya üç katmandan oluşur.

Arricio (Kaba Sıva): Bu tabakaya ilk sıva tabakası denir ve agrega olarak daha kalın ve büyük boyutta elenmiş kum ve bağlayıcı olarak 1 birim kireç karıştırılarak elde edilir. Kullanıma bağlı olarak 1 cm kalınlığında veya 50 cm'ye kadar olabilir (MEB,

2007, s. 6). Duvar resminin ilk tabakası olan bu katman ayırt edilebilir. Nemi tutmak için daha kalın ve gözenekli olduğu söylenmektedir. İkinci ve daha ince olan katmana zemin hazırlar (Mora vd., 1984, s. 10)

Intonaco (İnce Sıva): Agregat ve bağlayıcının sıva oranına oranı birinci tabakada olduğu gibi 3/1'dir. Mermer tozu ve ince kum gibi daha ince agregalar kullanılır. (Yurtsal, 2009, s. 18).

İntonachino (bitirme sıvası): Son sıva tabakası olup boyamanın yapılacağı alandır. Diğer sıva tabakalarına göre çok daha ince taneli agregayla yapılır. Kullanılan mermer tozu resim için daha beyaz bir alan elde edilmesini yardımcı olmaktadır. Islak sıva üzerine yapılan boyama tekniğinde günlük olarak uygulanmaktadır (Bahar, 2009, s. 63).

Boya Tabakası: Boyamada kullanılan tekniğe göre uygulanan boya tabakasıdır. Çeşitli tipler mineral ve organik maddelerden elde edilen pigment ve bağlayıcıların karışımından oluşur. Bu, duvar resminin görsel etkisini yaratan katmandır. Resim yapımında kullanılan tekniğe bağlı olarak uygulanmış boya tabakasıdır (Mora vd., 1984, s.15).

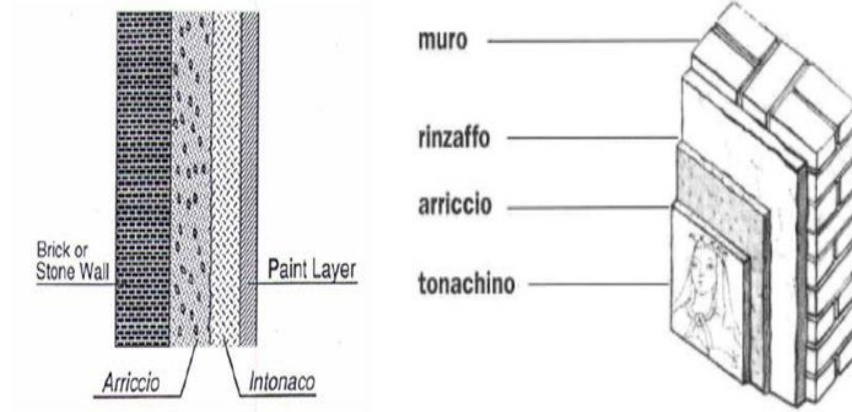
Sıvalarda Kullanılan Dolgu Maddeleri: Doğal veya yapay kaynaklı olabilen dolgu maddeleri, harç uygulamalarında sıkça kullanılan malzemelerdir. Bu dolgu maddelerinden bazıları, bağlayıcılarla reaksiyona girmezken, bazıları kireçle yavaşça reaksiyona girebilir. Özellikle kum, pozzolana, trass, kırılmış taş, mermer ve tuğla parçacıkları harçlarda yaygın olarak tercih edilen dolgu maddeleri arasında yer alır. Taş, mermer ve tuğla tozu gibi dolgu maddeleri genellikle yapay olarak hazırlanır. Bu maddelerin, harcın dayanıklılığını düşüren özellikleri olmasa da, dolgu maddesinin bağlayıcıya oranı ve parçacık boyutlarının uygun seçimi önemlidir. Örneğin, yalnızca tuğla tozunun pozzolana gibi hidrolik bir özelliği bulunmaktadır. Hidrolik kireç harcı için kullanılan pozzolana ve sönmüş kireç oranı, hacimsel olarak genellikle 1:2 ile 1:3 arasında değişmektedir. (Mora vd., 1984, s. 53-55).

Hidrolik özellik taşıyan harçların dayanıklılığının artması, su miktarının yeterli olması ve uygun sıcaklık koşullarında yapılmasıyla mümkündür. Yetersiz su kullanımı veya

düşük sıcaklık, harcın mekanik dayanıklılığını azaltabilir; buna karşın, su içinde veya çok nemli bir atmosferde prizlenme artış gösterebilir. Aşırı hızlı kuruma ise harcın pudramsı bir kıvamda kalmasına yol açabilir. Ayrıca, dolgu maddelerinin parçacık boyutları da harcın kalitesini doğrudan etkiler; çünkü harçtaki boşlukların miktarı, bağlayıcı miktarını belirler. Büyük parçacıklar arasındaki boşlukların, daha küçük parçacıklarla iyice doldurulması sağlanmalıdır. Bu sayede, parçacıkların yüzeyi kireç tarafından mümkün olduğunca az kaplanır ve kuruma sırasında hacim küçülmesi en aza indirgenir. Bu tür bir karışım, hem daha dayanıklı olur hem de çatlama riski azalır (Mora vd., 1984, s. 53-55).

Sıvalarda Kullanılan Katkı Maddeleri: Eski dönemlerde, harçların dayanıklılığını ve özelliklerini artırmak için organik maddeler çeşitli bağlayıcı ve katkı maddesi olarak kullanılmıştır. Kan, yumurta akı, şeker, tutkal, Arap zımkı, kemik tutkalı, bitkisel sıvalar ve reçineler gibi maddeler, harçların yapışkanlık ve katılaşma özelliklerini güçlendirmiştir. Vitruvius'tan öğrendiğimiz kadarıyla, harçlarda katılaşmayı sağlamak amacıyla incir sütü, çavdar hamuru, domuz yağı ve kesilmiş süt gibi maddeler kullanılmıştır. Katılaşmayı geciktirmek için ise yumurta akı tercih edilmiştir. Harç dayanıklılığını artırmak için kan, malt ve idrar gibi hava sürükleyici maddeler de eklenmiştir. (Mora vd., 1984, s. 143-151).

Bunun yanında, sıvalara keten, saman ve çimen gibi bitki lifleri ya da hayvan kılları eklenerek daha sağlam ve esnek bir yapı elde edilmiştir. Özellikle kireç ve alçı sıvalarda bu katkı maddeleri, sıvanın yapısını güçlendirmiş, çatlamaya karşı dayanıklılığını artırmıştır. Kireç ve alçı sıvalar için katkı maddesi olarak sağlam, yağ ve diğer kirlerden uzak olan öküz ve at kılları ile seyrek olmakla beraber keçi kılı ve insan saçları kullanılmıştır (Mora vd., 1984, s. 143-151).



Şekil 2.2 Duvar resmi katmanları (URL-1, 2023)

2.3 Yapım Teknikleri



Şekil 2.3 Çatalhöyük’te bulunan geyik ve insan figürlü av sahnesi freski (Emre, 2010, s. 9)

Fresko: Antik kaynaklara ve günümüz araştırmalarına göre sıva üzerine yapılan duvar resimleri genel olarak fresk¹ adını almaktadır. Bu uygulamada resimler ıslak sıva veya kuru sıva üzerine yapılmaktadırlar. Gerçek fresk tekniği; Buon Fresko ya da Al Fresko olarak adlandırılmaktadır. Burada su ya da su ve kireç bileşimi bir bağlayıcı² ile karıştırılan pigmentler³ ıslak sıva üzerine uygulanmaktadır. Uygulanan yüzey kurudukça kireç, pigmentin sıvaya yapışarak karışmasını sağlar. Bu uygulamada boyalar sıvanın içine geçerek kalın renkli bir sıva tabakası oluşturduğundan resim çok

¹ Fresk; pigmentlerin temiz suda karıştırılıp yeni ve nemli kireç sıvasına (intonaco) uygulanması ile yapılan duvar boyama tekniğidir.

² Bağlayıcı; pigment ya da dolgu malzemelerinin tümünü kaplayan, yapışkan bir kütle oluşturan, yapıştırıcı ve birleştirici özellikli maldemdir.

³ Pigment; sıvı malzeme ya da bağlayıcı ekleyerek renklendirici olarak kullanılan nispeten çözünmez organik veya inorganik, renkli veya renksiz toz.

dayanıklı olmaktadır (Yılmaz, 2012, s. 96). “Pigmentlerin temiz suda karıştırılıp yeni ve nemli kireç sıvasına (intonaco) uygulanması ile yapılan duvar boyama tekniği; pigmentler sıva yüzeyinde (karbonlaşma) oluşan kalsiyum karbonatın ince katmanının içinde sabitlenirler.” olarak tanımlanmış, yaş sıva üzerine boyama tekniğidir (EwaGlos, 2016, s. 71)



Şekil 2.4 Secco tekniği örneklerinden, Vaftizci Yahya Şapeli, Ivanić Miljanski (Weyer, 2015, s. 84)

Sekko: Resmin kuru sıva üzerine doğrudan yapılması tekniği ise “Secco” olarak adlandırılır (Özdemir, 1991, s. 59). Organik bağlayıcılar genellikle alçıdaki kireçle veya duvarın parlaklığıyla temas halindeki belirli pigmentlerin (ör: orpiment, azurit, cinnabar ve beyaz kurşun gibi) kimyasal etkilerine direnmek için kullanılmaktadır. Gölge yerine opak ve yumuşak flaşlar elde etmek için kullanılmaktadır. Kireç suyu veya sütle karıştırılıp kuru sıvaya uygulanan teknik, kireçli kuru fresko olarak adlandırılmaktadır. Pigmentlerin daha iyi tutmasını sağlamak için boyamadan önce sıva, temiz ya da kireçli su ile nemlendirilmelidir.” (EwaGlos, 2016, s. 85). Bu teknik, pigmenti sıvaya tutturmak için yumurta(tempera), tutkala veya yağ gibi bir bağlayıcı ortam gerektirir. Sekko fresklerinde hataları düzeltmek ve taze sıvanın alkali doğası nedeniyle freskte elde edilmesi mümkün olmayan tonlarda detaylar eklemek için sık sık kullanılmaktadır. Özellikle mavi renkte oluşan problemleri gidermek için kullanılmıştır. Örneğin mavi elbiseler üzerindeki boyayı elde etmek için kullandıkları

lapis lazuli ve azurit, ıslak sıva üzerine çalışmak için kimyasal olarak uyumlu olmadığından, genellikle mavi pigmentler sekko tekniği ile duvar resmine uygulanmıştır (Colalucci, 1987, s. 68).

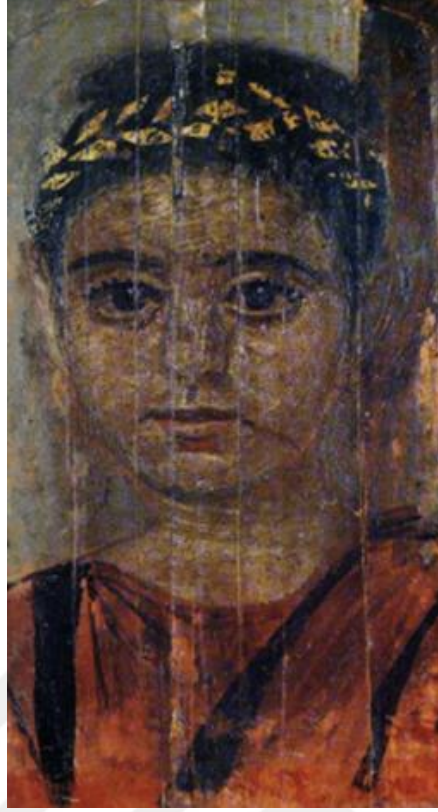


Şekil 2.5 Tempera boya tabakası örneği, St. Lawrence Kilisesi, Požega (Hırvatistan), 14. yüzyılın ilk yarısı (Weyer, 2015, s. 88)

Tempera: Pigment ve yumurta sarısının karıştırılmasıyla elde edilen sıvı doğrudan yüzeye sürülür. Gerçekleşen bu işleme Tempera⁴ adı verilir. Tempera duvar haricinde başka yüzeylere de yapılabilmektedir. Tempera, “Suda çözünebilen maddeler, pigmentler ve organik bağlayıcılarla oluşan resim.” olarak tanımlanmıştır, boyanın yumurta, tutkal gibi bağlayıcılarla karıştırılıp yüzeye uygulanmasıyla yapılan boyama işlemidir (EwaGlos, 2016, s. 89).

Yumurta sarısı, yumurta yağ emülsiyonları, reçineler ve sütteki protein maddesi olan kazein gibi çeşitli bağlayıcılar, tempera boyası için kullanılmıştır. Genel olarak ince, yarı opak ve saydam katmanlar şeklinde uygulanır ve hızlı şekilde kurumaktadır. Boya kurduğunda yüzey üzerinde mat ve pürüzsüz bir görüme sahiptir (Ersoy, 2019, s. 101).

⁴ Tempera; suda çözünebilen maddeler, pigmentler ve organik bağlayıcılarla oluşan resim.



Şekil 2.6 Enkaustik çalışma örneği, Allard Pierson Museum, Amsterdam Hollanda

Enkaustik: Ahşap üzerine yapılan bir tekniktir. Bu teknikte balmumu katkılı boyalar kızdırılmış demir spatülle ahşap üzerine eritilerek yapıştırılır. Ve taşıyıcı ile birlikte duvara veya zemine sabitlenebilir (Mayer, 1970, s. 324).

Stukka: “Adını, su, hayvansal tutkal ve pigmentlerle karıştırılan ince toz halinde ezilen doğal alçı taşının (gesso scagliola) bir türünden almıştır. Bir tür ‘hamur’ yapılır ve her renk ayrı bir şekilde karıştırılmaktadır. Eğer Siena mermeri ya da Verda antik mermer taklidi yapılacaksa, alabaster/ kaymaktaşı (tozu) kullanılmaktadır. Sonrasında yüzeyler (duvarlar, yerler, kolonlar, paneller vb.) ponza taşı, kurutucu yağ (keten tohumu, ceviz yağı vb.) ve en sonunda mum ile parlatılır ve gösterişli ve taş kadar sert hale gelir.” (EwaGlos, 2016, s. 117).

Toz halindeki mermer (sıva romano) veya alçı ve taş tozu ile karıştırılmış söndürülmüş kireçten yapılmış, dövülebilir bir alçı tipi sıva türüdür. Bu sıva normal sıvaya göre daha yavaş ayarlanır ve bu nedenle dış ve iç mimari elemanların şekillendirilmesine ve dekorasyonuna katkıda bulunmaktadır. Bu teknik duvarlarda ve tavanlarda artistik bir etki oluşturmak için kullanılmıştır. Metal, beton, cüruf gibi görsel olarak daha az

çekici yapı malzemelerini kaplamak için kullanılmaktadır. Stucco uygulaması bir çita üzerine kireç harcı uygulamadan oluşan tarihi bir tekniktir. Kirecin yanı sıra çamur, kil, saman ve çakıl içerdiği görülebilmektedir (Neguer ve Alef, 2014, s. 5).

2.4 Koruma ve Onarım

Duvar resmi koruma ve onarım müdahaleleri bozulma türlerine göre değişkenlik göstermektedir. Uygulanacak müdahale öncesinde yapılan analizler ve spot testler sonucunda eserin mevcut durumu, bozulma türü, malzeme ve teknik özellikleri dikkate alınarak koruma ve onarım reçetesi belirlenmektedir. Bu tanım doğrultusunda uygulanacak müdahaleleri şu alt başlıklarda incelememiz mümkündür:

Belgeleme, Analiz, Tespit, Tanı: Koruma ve onarım kapsamında yapılması gereken ilk çalışma, müdahale edilecek esere ait çizimler, kopyalar, fotoğraflar, haritalar ile desteklenmiş analiz ve değerlendirme raporu tutulmasıdır. Duvar resimlerinin mevcut durumu, eserin geçmiş ve günümüzde yaşamış olduğu süreç, tarihi, teknik ve bilimsel özellikleri, malzeme ve yöntemleri tespit edilerek veriler kaydedilmelidir. Eser için uygun tanı ve tedavi yönteminin belirlenmesi bu veriler ışığında incelenmelidir (Icomos İlkeleri, 2003).



Şekil 2.7 Duvar resmi temizlik çalışması, San Nicolas Obispo ve San Pedro Martir Kilisesi, Valencia (İspanya), 1694-1700 (Weyer, 2015, s. 304)

Temizlik: Temizlik genellikle ilk yapılan onarım uygulamalarından olsa da bazı durumlarda değişkenlik gösterebilmektedir. Bazı eserlerin mevcut korunma durumu durağan yapıdadır. Eser üzerinde sonradan oluşan patinalar çoğu zaman herhangi bir risk oluşturmayabilir. Hatta birçok eserde bu tabakalar koruyucu bir özellik sağlayabilmektedir. Yapılan ileri arkeometrik inceleme ve analizler sonrasında eser yüzeyinde hava giriş çıkışına zarar vermemesi ve malzeme ile olan uyumu tespit edilip herhangi bir müdahale yapılmamasına karar verilebilmektedir. Temizlik işlemi her koşulda gerekli olmayıp, müdahale kararı öncesindeki analiz çalışmaları ve spot test uygulamaları elzem bir durum haline gelmektedir. Eserde temizlik müdahalesi sırasında yaşanabilecek olumsuz bir durum olmaması adına bazen sağlamlaştırma müdahalesi temizliğin önüne geçebilmektedir. Belirlenen yöntem eserin mevcut durumu ve istenmeyen tabakanın türüne göre değişebilir. Temizlik geri dönüşümü mümkün olmayan bir müdahaledir. Bu nedenle oldukça hassas ilerlenmeli ve özğüne zarar vermeyecek malzeme ve teknik seçimi yapılmalıdır.

Temizlik, yüzeyin özğü yapısını olumsuz etkileyen eserin bünyesinde sonradan oluşan sert, yumuşak, yapışkan vb. kalıntıların yüzeyden arındırılma işlemini kapsamaktadır. Kullanılan temizlik yöntemleri, ıslak, kuru, fiziksel ve kimyasal yöntemlerdir.



şekil 2.8 Hacı Bayram Veli Cami ev hamamı, 18. yy sağlamlaştırma çalışması (Hayrunnisa Ünal Fotoğraf Arşivi)

Sağlamlaştırma: Duvar resimlerinin mevcut korunma durumu değerlendirildiğinde genellikle bünyesinde bulunan katmanların birbirinden ayrıldığı, boya yüzeyinde kabarma ve kırılmalık olduğu yüzeysel parça kopma riski olduğu gözlemlenir. Bu durumda öncelikle sağlamlaştırma işlemi yapılmalı sonrasında koruma müdahalelerine geçilmelidir. Sağlamlaştırma yapıldığında diğer müdahaleler sırasında eserin fiziksel dayanımı arttırılmış olur. Resmin fiziksel ve kimyasal özellikleri, çevre ve iklim koşulları, korunma durumu göz önünde bulundurularak malzeme seçimine karar verilir (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 125).



Şekil 2.9 Hacı Bayram Veli Cami ev hamamı, 18.yy dolgu çalışması (Hayrunnisa Ünal Fotoğraf Arşivi)

Dolgu ve Tamamlama: Koruma onarım uygulamaları içerisinde eserlerin yapısal olarak güçlendirilmesi ve yeniden olumsuz bir tahribatla karşılaşmaması için, sıva ve katmanlar arasında oluşan boşluk, hava cepleri, yüzeyde lakuna oluşumu gibi durumlarda özgüne uygun bağlayıcı dolgu malzemeleri ile doldurma işlemi yapılmalıdır (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 144).

Resim yüzeyinde aşınma, boşluk, kabarma gibi tahribatların sonucu olarak desen devamı sağlamaması, okunabilirlik, artistik görünüm, algılanabilirlik gibi durumları etkilemesinden dolayı özgüne uygun teknik yöntem ve malzeme ile faraziye den kaçınarak, sanatçının üslubuna zarar vermeden tamamlama yapılmaktadır.

Tamamlama, objenin korunmuşluk durumuna, tarihsel, teknik ve sanatsal önemine, eksik alanların boyutu ve niteliğine göre farklı şekillerde uygulanmaktadır.

Tamamlama uygulamaları eserin gerektirdiği ölçüde farklı tekniklerle yapılabilmektedir (Eskici, 2018, s.16):

- Kısmi veya destek tamamlama (yapısal tamamlama)
- Biçimsel tamamlama (formun tamamlanması)
- Dekoratif (cromatik / estetik) tamamlama

Dekoratif tamamlama kendi içinde bölümlere ayrılmaktadır.

- Mimetik (Taklitçi) Tamamlama
- Tratteggio
- Nötr Tamamlama
- Ton Altı Tamamlama
- Kromatik Soyutlama
- Kromatik Seçim

2.5 Duvar Resimlerini Korunmasında Temizlik Müdahaleleri

Duvar resimlerinin yüzeyinde, kir, eskimiş ve sararmış vernik, is tabakası, biyolojik oluşumlar, vb. çeşitli maddelerin biriktiği görülmektedir. Duvar resimlerinin genellikle mimaride atmosferik koşullara daha açık ortamlarda bulunması bu tür bozulmaların en önemli etkenlerindendir. Bu tarz birikimler boyalı yüzeydeki detayların, desenlerin ve renklerin bazı bölgelerini gizlemekte ve algıda eksiklikler veya yanılgılar meydana getirmektedir. Resimlerin ortaya çıkarılabilmesi için çeşitli temizlik müdahaleleri gerekmektedir. Bu müdahalelerin oldukça hassas ve dikkatli yapılması gerekir. Dolayısıyla genellikle sorulacak ilk soru boyalı yüzeyin temizlenmesine gerek olup olmadığıdır. Gerekli görüldüyse ölçüsünün, teknik ve

malzemesinin ne olacağı dikkate alınarak tespit yapılmalıdır (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 155).

Mekanik Temizlik Yöntemi: Mekanik temizlik işlemi sivri uçlu aletler (bistüri, iğne, metal çubuk vb.) farklı tür ve boyutta aşındırıcı tozlar, farklı başlıklar takılabilen mikromotorlar, sert veya silikon maddelerden yapılmış el aletleri, silgiler, ultrasonik ekipmanlar lazer vb. ürünler ile gerçekleştirilmektedir. Bazı durumlarda kullanılması gerekli olsa da boyalı yüzeye zarar verme ve geri dönüşümü mümkün olmaması nedeni ile oldukça hassas karar verilmelidir. Temizliğin ölçüsü ve derecesine dikkat edilmelidir. Temizlik müdahalesinde kullanılmakta olan tüm solüsyonlar su da dahil olmak üzere yüzeye yardımcı bir alet ile temas ederek uygulandığı için mekanik müdahale olarak değerlendirilmektedir. (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 155).

Çözücü Kullanılarak Yapılan Temizlik Yöntemi: Çözücüler kullanılarak yapılan temizlik müdahalelerinde dikkat edilmesi gereken bazı temel unsurlar bulunmaktadır. Mevcut durumda bozulma türüne uygun ve özgüne zarar vermeyen çözücülerin seçimi, yanıcılık özelliğinin düşük olması, buharlaşma hızının yeterli olması, viskozite yoğunluğu, bileşim saflığı, reaksiyon süresinin belirlenmesi ve yeterli sürede uygulanması, arındırma işleminin pratikliği, yüzeyde veya bünyede kalıntı bırakmaması gibi durumlar dikkate alınarak çözücülerden hangilerinin kullanılacağına karar verilir (Mora vd., 1984, s. 287-291).

Çözücüler çoğu zaman hazırlanan karışımlar ile uygulanmaktadır. Bunun sebebi çözücülerin karıştırılması buharlaşma hızı, nüfuz etme özelliği, yönetme pratikliği, seyreltilebilme özelliği gibi nedenlerdendir. Kalıntı üzerinde bekletilen çözücünün seyreltilmesi, maddeler ile daha uzun süre temas gerektiren durumlarda zararın en aza indirilerek tabakanın şişmesini ve yüzeyden ayrılmasına olanak sağlamasıdır (Mora vd., 1984, s. 287-291).

Su ile temizlik: Su duvar resimlerinde temizlik sağlanması ve temizleme etkisini arttırmak için tek başına veya çeşitli organik çözücüler, noniyonik deterjanlar, sabunlar gibi bazı katkı maddeleri ile birlikte kullanılabilir. Pratik ve uygun olduğu için sıklıkla tercih edilmektedir.

Organik çözücüler ile temizlik: Organik çözücüler yağları, yosun lekelerini, mantarları, eskimiş organik vernikleri, boya, yapıştırıcı ve benzeri maddeleri yüzeyden arındırmak için kullanılır. Etkili çözücüü belirlemek uzmanlık gerektirmektedir. Çözücüler metanol, etanol, propanol, butanol, asetik asit aseton, etil, vb. formüller ile hazırlanmaktadır. (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 156).

Emici maddeler kullanılarak yapılan temizlik yöntemi: Çözücüler fırçalar veya çubuklarla yüzeye uygulandığında, temas halinde olabilecek aşınmayı önlemek adına emici bir malzeme ile yüzeye uygulanmaktadır. Aynı şekilde yüzeyden alınması gereken tabakanın kalınlığının yüksek olması, yapılacak müdahalenin boya tabakasına zarar verme gibi risklerin olması da çözücünün nüfuz etme derecesinin sınırlandırılması ve kontrolün sağlanması için emici malzeme ile uygulanmasını gerektirmektedir. Bu müdahaleler için çeşitli jeller kullanılmaktadır. Bunlar; metil selülozdan elde edilen organik jeller, kaolin, sepiyolit, atapulgit, selüloz hamuru, japon kağıdı, mum yada parafin gibi maddelerdir (Mora vd., 1984, s.287-291).

Lazer Yöntemi ile Temizlik: Günümüzde gittikçe yaygınlaşan ve zarar verme seviyesi minimum olan, uzmanlar için oldukça kolaylık sağlayan ve modern teknolojinin koruma alanında etkisini gösteren bir diğer yöntem ise lazer ile temizlik yöntemidir. Bu yöntem aşırı hassas yüzeylerde sağlamlaştırma öncesi temizleme imkanı da sağlamaktadır. Aynı zamanda herhangi bir aşındırıcı malzeme veya kimyasal kullanımı gerektirmez. Kontrol sağlamak pratik ve kolaydır. Şok dalgası ile çalışan bu cihazlar oldukça güvenilirdir.

Kimyasal Temizlik Yöntemleri: Duvar Resimlerinin temizliğinde güçlü asitlerin kullanımı artık eskisi kadar tercih edilmemektedir. Resim yüzeyinden tamamen arındırılamaması, reaksiyon süresinin kontrol altında tutulmasındaki güçlükler, çözücü özelliğinin ciddi oranda olması vb. durumlardan dolayı seyreltilmemiş ve karışım yapılmamış asitler istisnai durumlarda kullanılmaktadır.

Fosforik asit, hidroflorik asit, asedik asit, formik asit, sitrik asit gibi organik asitlerin duvar resimlerinde temizlik maddesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Genellikle zayıf asitlerin etkisi hızlı ve zararlı olmayabilir fakat yine de oldukça hassas müdahale

edilerek arındırma işleminin iyi yapılması gerekmektedir. Tüm asitler ve bazlar sulu çözeltilerde kullanılır. Organik asitler kullanılmasının en önemli nedeni uçucu özelliğinin bulunmasıdır. Alkali veya alkali tuzlarla oluşturulan solüsyonlar pH'nın arttırılması ve iyonizasyon emilim yolu ile negatif yükler oluşturarak yüzeydeki tabakanın daha hızlı ve kolay çıkmasını sağlamaktadır. Amonyak ve türevleri, alkali metal karbonatları gibi zayıf bağlar, temizlikte geniş kullanım alanına sahiptir. Bunlar, metilamil, etil metil, formamid, amonyum bi karbonat vb. maddelerdir. Temizlik yöntemi değişkenlik göstermektedir (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 163).

Bazen paketleme yöntemleri ile bazı durumlarda ise pamuk sarılı bambu çubuk, kağıt hamuru vb. yardımcıları ile yüzeye uygulanır. Bekletme ve reaksiyon süresi spot testler ile belirlenmektedir.

Sabun ve Deterjanlar ile Temizlik: Sabunlar kimyasal olarak organik asitlerin tuzları diye tanımlanırlar. Yağlar alkaliler ile kaynatıldığında yağ asitlerinin tuzları yani sabunlar oluşmaktadır. Deterjanlar ise genellikle mineral asitlerden üretilmektedir. Bunlar sülfirik asit, fosforik asit, vb. anyonik deterjanlar olarak adlandırılır. Katyonik deterjanlar koruma müdahalelerinde kullanılmazlar. Yapılan tüm müdahalelerde deiyonize su kullanılmalıdır ve yüzeyden iyice arındırılmalıdır. Aksi takdirde yeniden kirlenmeyi arttırabileceği yüzeyin kirliliği daha hızlı çekebileceği gibi veriler bulunmaktadır. (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 163).

Biyolojik Enzimler ile Temizlik: Enzimler protein içeren maddeler için organik katalitik reaktiflerdir. Ve oldukça etkili çözücüler olduğu bilinmektedir. Bazı karışımlarda reaksiyon hızını arttırabilme özelliğine de sahiptirler (Mora vd., 1984, s. 292-293). Günümüzde duvar resmi temizlik müdahalelerinde kullanılan sentetik salyalar örnek olarak gösterilebilir. Yüzeye pamuk ile dairesel hareketler yaparak uygulanmaktadır. Kimyasal solüsyonlar ile karıştırılabilir.

2.6 Temizlik Müdahalelerinde Önemli Hususlar ve Teknikler

Temizlik müdahalesinde dikkat edilmesi gereken önemli ayrıntılar;

- Olumsuz bir durumla karşılaşmamak için solüsyonların bileşim maddeleri iyi

bilinmelidir. Miktarı belirlenmeden önce spot testler yapılmalıdır.

- Ne kadar iyi korunmuş olsa da her müdahale öncesi tedbirler alınmalı ve hassas, kırılğan eserlere yaklaşımla aynı olmalıdır.
- Temizlik müdahalesi teknik bir konu değildir ve geri dönüşümü mümkün olmayan riskli bir uygulamadır. Bazen sadece su kullanımı bile eserin yüksek derecede tahrip olmasına yol açabilmektedir.
- Dikkat edilmesi gereken en temel konu süreç içerisinde eleştirel ilerleyerek prosedüre uygun devam edilmelidir.
- Malzemenin duyarlılığı göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin kireç ve birçok pigment suya karşı dayanımı az olan malzemelerdir. Müdahalede su ile temas gerektiren bir durumda tahribat oluşması kaçınılmazdır.
- Distemperler, yağlar, zamlar genelde organik çözücülere karşı oldukça yüksek dayanım gösterirler fakat bazı zamlar su ile kolayca arındırılabilir.
- Bazlar ve alkaliler çok dikkatli kullanılmalıdır. Çünkü birçok pigment bu durumdan olumsuz etkilenebilmektedir. Fresk ve kireç boyama durumunda bu yöntemler daha az risk taşımaktadır.
- Yumuşak tozlar, bir fırça veya hava kompresörü yardımı ile kolayca çıkarılabilir fakat boya tabakasına yapışmış ise nemli pamuk, silgi vb. aletlerin kullanılması daha iyi olacaktır.
- Yağlı tabakalar için %5-20 oranında seyreltilmiş alkali kullanımında iyi sonuç alınabilir.
- İnorganik kabuklanmaların ortadan kaldırılması için kimyasal maddelerden yardım alınabilir. Bu mekanik yöntemle eseri daha fazla müdahaleye maruz bırakmamak adına etkili bir seçim olacaktır.

- Bal mumu, wax, sararmış cila ve vernikler için, hidrokarbonlar kullanılabilir. Oranlar eserin mevcut durum ve yapısına göre ayarlanmaktadır.
- Hayvansal yapıştırıcılar, süt ürünleri genellikle su ile yumuşayarak çıkarılabilir. Fakat yerleşmiş ve derinleşmiş malzemeler için saf suya bir miktar kimyasal eklenmesi gerekebilir.
- Yüzeyde çözünebilen tuz kristalleşmesi varsa (sodyum, potasyum, magnezyum, kalsiyum sülfatları; sodyum klorit,) bazen fırça ile alınabildiği gibi katılaşması durumunda suya hassas değilse su ile uzaklaştırılabilir. Hassasiyet var ise uygun solvent ve emici killer ile yüzeyden ve bünyesinden uzaklaştırılmalıdır. Çözünmeyen tuzlar (kalsiyum karbonat, silikon dioksit) yüzeyde kalın bir tabaka oluşturduğundan bistüri, iğne, metal çubuk vb. el aletleri ile hassas kazıma tekniği kullanılarak uzaklaştırılır. Etkili yöntemlerden bazıları ise resme zarar vermeyen kimyasal ürünler kullanılarak uzaklaştırmaktır (Mora vd., 1984, s. 293-297).

Dezenfeksiyon: Biyolojik canlıların eser bünyesinde yaşamını devam ettirmemesi için temizlik müdahalesi tek başına yeterli gelmemektedir. Temizliğin yanı sıra dezenfeksiyon yönteminde beraberinde periyodik olarak takip edilmelidir. Piyasada bulunan bazı uygun ve zararsız tarım ilaçları bu konuda etkili olmaktadır (Mora vd.; 1984, s. 293-297).

3. DUVAR RESİMLERİNİN KORUNMASINDA TAMAMLAMA TEKNİK VE YÖNTEMLERİ

3.1 Tamamlamanın Gerekliliği ve İlkeleri

Tamamlama uygulaması hakkında ilk düşünceler 1931 yılında yayınlanan *Carta Del Restauro Tüzüğü*'nde yer almaktadır. Tüzüğün 3. maddesinde, antik dönem eserlerine yapılacak olan tamamlama uygulamalarına kesinlikle karşı çıkmıştır. Bu eserlerde sadece anastilosis yapılabileceği bunun da minimum ek ve nötr malzeme kullanımı ile yapılması gerektiği belirtilmiştir. 7. madde de, bir esere herhangi bir amaçla tamamlama yapılması gerekirse yeni öğelerin minimum düzeyde tutulması, orijinal düzeni yansıtıcı olması gerektiği, benzer üslupta bir ekin ancak yapının mevcut çizgilerini devam ettirmek ve bezemeden arınmış geometrik anlatımlar söz konusu olduğunda kabul edilebileceği vurgulanmıştır. Tüzüğün 8. maddesinde ise, kullanılacak eklerin orijinal eserden farklı bir malzeme seçilerek ayırt edilebilir bir şekilde uygulanması gerektiğinden bahsedilmiştir (ICOMOS, 1931; Ahunbay, 2011).

1964 yılında yayınlanan *Venedik Tüzüğü*'nün 12. maddesinde; eksik kısımlar tamamlanırken, tamamlanan kısmın yapının geneli ile uyum içerisinde olması ancak tarihi tanıklığı yanlış ifade etmemesi için orijinalinden ayırt edilebilecek şekilde uygulanması gerektiği vurgulanmıştır. Tüzüğe göre tamamlama uygulamasından beklenen; özgün eser ile uyum içerisinde olması ve sonradan uygulanmış olan bir müdahale olduğunun anlaşılmasıdır.

ICOMOS'un 1990 tarihli *Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü*'nün 6. maddesinde; arkeolojik alanlarda korumanın hedefi, uzun vadede yerinde korumayı sağlamak, şeklinde açıklanmıştır. Aynı tüzüğün 7. maddesinde; halkın arkeolojik miras hakkında bilgilendirilmesinin mirası koruma için en iyi yöntem olduğu belirtilmiştir. Ayrıca maddede tamamlamanın; deneysel araştırma ve yorum gibi iki önemli amaca hizmet ettiği, mevcuttaki yapılara zarar vermeden yapılması gerektiği, doğrudan arkeolojik kalıntı üzerine yapılmaması gerektiği ve orijinalinden ayırt edilebilir olması gerektiği vurgulanmıştır (ICOMOS, 1990).

Tüzüklerdeki maddelere bakılarak tamamlama uygulamalarında; tamamlanan bölüm ile orijinal bölümün ayırt edilebilir olmasına fakat tamamlama uygulamasının orijinalliğın önüne geçmemesine, kullanılacak olan malzemenin fiziksel ve kimyasal özelliklerinin orijinal malzeme ile uyumlu olmasına dikkat edilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır. Tarihsel gelişim içerisinde değerlendirme ölçütleri değişiklik göstermiştir. Carta Del Restauro’da tamamlamaya karşı çıkılırken Venedik Tüzüğü ve Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü’nde gerekli olması durumunda kullanılabilecek bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak gereklilik kavramı da göreceli olabilmektedir. Tamamlamada gereklilik; yapıya yeni işlev vermek veya özgün işlevini tekrar kazandırmak, estetik bütünlük sağlamak, strüktürel bütünlük sağlamak olabilmektedir (Kafa ve Köşklük, 2020, s. 274).

Koruma ve restorasyon alanında ortaya çıkan çeşitli ekoller; Üslup Birliği (Viollet le DUC 1814-1879), Romantik Görüş (John Ruskin 1819- 1900), Tarihi Restorasyon (Luca Beltrami 1854-1933) ve Çağdaş Restorasyon (Camillo Boito 1836-1914) gibi farklı kuramsal yaklaşımlara göre sürdürülmüştür (Ahunbay, 2017, s. 20). Tamamlama uygulamalarının gelişimine yönelik bilimsel araştırmalar İtalya’da başlamıştır. Cesare Brandi’nin 1940’larda etkilendiği *Gestalt* kuramı, görselliğin algılanmasındaki parça-bütün ilişkisi bağlantılı olarak geliştirilen tamamlama teknikleri ve kuramsal boyutu, günümüz yaklaşımlarının belirlenmesinde etkili olmuştur (Brandi, 1977, s. 71-76’dan akt. Yetiş, vd., 2021, s. 18). Bu doğrultuda tamamlama işlemleri belirli ilkeler doğrultusunda, ayırt edicilik sağlanarak rahatsız edici görüntünün ortadan kaldırılması ile gerçekleştirilmiştir. Bu uygulamalar teknik olarak farklılık gösterse de, izleyici için eserin sunumu ile ilgili problemlere odaklanan estetik gereklilik olarak ortaya çıkmıştır (Yetiş vd., 2021). Bu gereklilik 19. Yüzyılın sonlarından itibaren farklı teknik, yöntem ve malzemelerin tartışılarak uygulandığı çalışmaları beraberinde getirmiş ve bu doğrultuda farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir.

1961 yılında New York’ta bir kongre düzenlenmiştir. Burada Cesare Brandi’nin etkisi ile eksik kısımların tamamlanmasında üç temel ilkeyi formülleştirilmiştir (Ersen, 2009, s. 28).

- 1- Herhangi bir tamamlama, yakın mesafeden incelendiğinde anlaşılmalı fakat daha uzaktan bakıldığında estetik bütünlüğü zedelememelidir.
- 2- Formları oluşturan malzeme değiştirilemez, sağlamlaştırma ve tamamlamanın strüktürde yapılması gerekmektedir (Tamamlamada bezeme formları yapılmamalıdır).
- 3- Yapılan tamamlamanın ileride yapılacak restorasyonları engellememesi gerekmektedir.

Aynı zamanda kayıp alanlar için taklitçi tamamlama, tamamlama yapılmaması ve ayırt edici tamamlama gibi kavramlarla ifade edilen yaklaşımlar ilk defa detaylı olarak tartışılmıştır (Muir, 2010, s. 25).

Resim konservasyonunda tamamlamaların gelişimi, bilimsel tabanlı çalışmalar İtalya'da başlamıştır. Cesera Brandi çalışmalara olan katkıları ve öncülük ettiği kuramlar sayesinde tamamlamaya olan bakış açısına yeni bir boyut kazandırmıştır. Brandi'nin öncülük ettiği kuram bağlamında parça bütün ilişkisi optik renk karışımı ilkeleri ile yapılmaktadır (Yetiş, vd., 2021, s. 23)

Optik renk karışımında renkler birbiri ile karıştırılmadan bağımsız şekilde çizgi, nokta, leke vb. şekilde uygulanır renklerin bütünselliği göz retinasında gerçekleşir ve tek bir renk olarak algılanmaktadır (Briggs, 2012 s. 62).

Resimlerde temizlik, sağlamlaştırma, dolgu ve tamamlama aktif koruma işlemlerindendir. Sanat eserlerinin boyalı yüzeyinin tahribata uğraması, estetik ve manevi anlamda değişkenliklere yol açarak estetik değer kaybına neden olur ve eksilen kısımlar eserin okunabilirlik, algılanabilirlik, ikonografik okunurluk, artistik görünüm gibi bazı özgün durumlarını olumsuzluğa uğratmaktadır. Eser için bu tarz olumsuzlukları ortadan kaldırmak için zamanla çeşitli tamamlama yöntem ve teknikler geliştirilmiştir (Yetiş, vd., 2021.)

Bu gelişimlere önemli ölçüde katkı sağlayan ve ışık tutan Cesare Brandi ve Umberto Baldini, modern restorasyonun öncüleri olarak ilk akla gelen isimlerdir (Muir, 2010,

s. 19).

1961 tarihinde New York'ta resimlerde oluşan eksikliklerin tedavi edilmesi adına birçok sorunun ele alındığı kongrede Cesera Brandi'in savunduğu görüşler etkili olmuş ve taklitçi tamamlama, ayırt edici tamamlama, tamamlama yapılmaması gibi konular ilk kez detaylı bir şekilde incelenerek tartışılmıştır (Muir, 2010, s. 19).

Tamamlama, potansiyel bütünlük, algılanabilirlik, okunabilirlik ve estetik açıdan değerlendirildiğinde güvenli bir temele dayandırıldığında düşünülebilir. Geçmişte ve günümüzde hala tartışmalara açık olan bu konu için yenilenen ilkeler devam etmektedir.

Eserde tamamlama yapılmasına karar verilirken; tamamlama yapılacak alanın boyutu, sanatsal niteliği, konumu, tamamlama yapılması halinde renk doku ve üslup bakımından sanatsal nitelikleri tahrip etmemesi dikkate alınmalıdır. Öncelikle renk doku ve yapı uyumu ele alınmalı aynı zamanda ayırt edilebilir özelliği olması gerekmektedir. Yapılan müdahaleler estetik ve algılanabilirlik açısından yeterli seviye elde edilinceye kadar yapılmalıdır varsayımlara dayandırılmamalı ve sanatçının üslubuna zarar vermekten kaçınılmalıdır. Büyük kayıp alanların tonu sadece çevre ile uyum sağlayacak şekilde oluşturulmalıdır (Agrawal ve Pathak, 2001, s. 197). Bazı durumlarda tamamlama, yapısal gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin mevcut durumunda güçlendirme, yapısal dayanım arttırımı gibi sebepler de tamamlamayı zorunlu kılabilir.

Duvar resminde yapılan koruma müdahaleleri içerisinde oldukça önemli bir yer tutan bir diğer yöntem ise tamamlama yöntemidir. Günümüzde hala bazı tartışmalar, eleştiriler olmakla birlikte algılanabilirlik, okunabilirlik, artistik görünüm, yanıltıcılık olmaması durumunda yapılması gereklidir görüşünü destekleyen uzmanların sayısı da oldukça fazladır.

Duvar resimlerinde karşılaştığımız bozulmalar içerisinde kayıp alan oluşumu, eksiklikler, aşınmaya bağlı boyalı yüzey kaybı gibi sorunlar bulunmaktadır. Diğer resim sanatlarında tamamlama müdahalesinde estetik, tarihi, sosyal ve kültürel değerlere dikkat edildiği gibi bu alanda da aynı yaklaşım sergilenmelidir. Tamamlama

öncesinde Brandi tarafından kesinleştirilmiş temel prensiplerin hatırlanması fayda sağlayacaktır. Uygulama esnasında eserin özgün üslubuna saygı gösterilmeli, faraziyeden kaçınılmalı, yeniden yapım ve üzerine (aşırı) boyama teknikleri kullanılmamalıdır. Bütüncül yaklaşım baz alınarak sahtelik hissi oluşturacak müdahalelerden kaçınılmalıdır. Bu düşünce tarzı bazı durumlarda da tamamlamayı reddetmeye neden olmuştur. Özgünlük ve tarihsel değer açısından haklılık payı olsa da bazı durumlarda hatalı sayılabilir. Çünkü estetik gereklilik sanat eserinin anlaşılması için önemli bir konumdadır. Brandi'nin Gestalt teorisine bakıldığında ayırt edilebilir uygulamaların yapılması herhangi bir sorun teşkil etmemektedir (Mora vd., 1984, s. 301-302).

Bazı durumlarda koruma ile alakalı kararlar estetik gerekçeler göz önünde bulundurularak verilir ve bu özgün veya daha önceki mevcut durumu göz önünde bulundurularak yapıldığı için eserin bütünlüğüne bağlıdır. Bozulmanın kapsamı ve türü, diğer kriterler, nesnenin doğasında bulunan sosyo-kültürel ve sanat tarihi bağlamlarının yanında, içinde sunulacağı ve sergileneceği müzeolojik/müzeografik çerçeveyi içermektedir. Estetik kaygı ve algılanabilirliğin artırılması için yapılan müdahaleler koruma kurulları tarafından kabul edilmektedir. Tüm bu faktörler, konservatörün uzmanlığı ve doğru uygulama seçimi ile belirlenmelidir (Doumas, 2010, s. 83). Tamamlama, geri dönüşümü mümkün olan bir müdahale olarak görülmemeli ve eserin tarihsel değerine zarar vermemelidir. Bu gereklilik, yalnızca yeniden tamamlama yapılan bölgelerin değil, aynı zamanda eserin diğer bölümlerinin özgünlüğünün korunması için de dikkate alınmalıdır (Brandi, 1963, s. 322-332).

3.2 Tamamlama Yöntemleri

Tamamlama yapılacak yöntem seçilirken diğer tüm uygulamalarda olduğu gibi, malzeme yapısı, bozulma türü ve boyutu, bozulma derecesi, geçmiş verileri incelenerek müdahale belirlenmektedir.

Tamamlama yöntemlerini üç ana başlığa ayırmamız mümkündür.

1- Taklitçi Tamamlama / Mimetik- İlizyonist Tamamlama

2- Tamamlama Yapılmaması

3- Ayırt Edici Tamamlama

Taklitçi Tamamlama: İtalya’da 20. yüzyılın başlarına kadar, koruma yaklaşımlarında amatör restoratörler genellikle taklitçi tamamlama yöntemini tercih etmişlerdir. Bu yaklaşım, estetik gerekçelerle yapılan ve orijinal eserin renk ve dokusuna sadık kalarak, eksik bölümlerin tamamlanmasını amaçlayan bir uygulamadır. 1930’lar ve 1940’lara kadar bu teknik, restorasyon için alternatifsiz bir yöntem olarak kabul edilmiştir. Ancak, 19. yüzyılın son çeyreğinde Gaetano Bianchi’nin, Floransa’daki Santa Croce Kilisesi’ndeki Bardi Şapeli’nde yaptığı, eski dönemlerin simgesel öğelerini yanıltıcı bir biçimde yeniden uyguladığı restorasyon eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin ardından, John Ruskin ve Giovanni Battista Cavalcaselle, minimal müdahaleyi savunarak restorasyon çalışmalarında uzman tutumunun gerekliliğine dikkat çekmişlerdir. Farklı felsefi yaklaşımlar çerçevesinde yapılan tamamlama süreçlerinin, genellikle çalışan uzmanların ve eserin sosyal içeriğinin etkisiyle şekillendiği vurgulanmıştır (Hoeniger, 1999; Olsson, 2003; Muir, 2010; Yetiş vd., 2021).

Taklitçi tamamlama, eserin eksik kısımlarının orijinaline benzer şekilde tamamlanmasını hedefler. Bu uygulamada, eksik alanların orijinal yüzeylerle ayırt edilememesi amaçlanır, ancak bu yaklaşım konservasyon etiği açısından kabul edilebilir değildir. Özellikle etnografik objelerde, koleksiyon sahiplerinin talepleri doğrultusunda zaman zaman başvurulanan bir tekniktir (Mora vd., 1984, s. 186). Bu tür bir müdahale, eserin görsel bütünlüğünü koruma amacı taşıırken, özgünlüğü ve tarihsel değeri göz ardı edebilir.

Bu tür uygulamalar mimetik ya da ilüzyonist tamamlama olarak da bilinir ve amacı, eserin eksik bölümlerinin mümkün olduğunca özgün resmin üslubuyla benzer şekilde yeniden yapılmasıdır. 1930’lar ve 1940’lar arasına kadar, bu tür müdahalelere alternatif bir yöntem geliştirilmemiştir (Muir, 2010, s. 20). Bu uygulama, eksik alanların orijinal resimle uyumlu bir şekilde yeniden yapılmasını içerir. Sanatçının üslubuna sadık kalındığı için, yapılan müdahaleler genellikle ayırt edilmesi güçtür

(Agrawal ve Pathak, 2010, s. 193). Mimetik tamamlama yapacak kişinin, alanda yeterli deneyim ve bilgiye sahip olması gerektiği vurgulanmaktadır (Brandi, 2005, s. 142).

Bu teknik, günümüzde hala tartışılmakta olup, ilk olarak pratikte geliştirilmiş ve 20. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmaya devam etmiştir (Muir, 2010, s. 21). Eserin tarihsel değeri ile birlikte sanatçının üslubuna saygı gösterilmeden yapılan, tamamen üstüne boyama tekniğine dönüşen müdahaleler ise kabul edilemez olarak nitelendirilmektedir. Bu yaklaşım, hasarlı bölgelere görsel bütünlüğü sağlamak için, orijinal yüzeyle aynı renk ve tonlarla yapılan renklendirmeyi içerir (Çağlar Eryurt ve Eskici, 2017, s. 326). Estetik amaçlı yapılan bu tür tamamlamalar, felsefi bir temele dayanmadığı için pratikte geliştirilmiş ve neredeyse 20. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmıştır. Taklitçi tamamlamalar, tarihi değere saygıyı aşarak, üstüne boyama mantığına dönüşmüştür (Yetiş, vd., 2021, s. 28).

Tamamlama işlemi yapılırken, kullanılan boyaların orijinal malzeme ile uyumlu olması gerekmektedir. Orijinal yüzeyle uyumsuz parlaklıkta boyalar, dağılma riski taşıyabilir ve farklı ışık koşullarında farklı görünebilir. Bu nedenle, rötuşlar mümkün olduğunca görünmez olmalı ve dikkatli bir şekilde yapılmalıdır (Glaser, 2009, s. 34).

Kayıpların telafisi, koruma odaklı teorik ve etik yaklaşımlarda büyük önem taşımaktadır (Hill Stoner ve Rushfield, 2012 s.19). Konservatörler, orijinal boya tabakalarının kaybı veya değiştirilmesinden kaynaklanan görsel bozulmayı, taklitçi rötuş yöntemiyle giderilebilirler. Boyama, koruma tedavisinin en önemli adımlarından biridir (Idelson ve Severini, 2012, s. 3). Mimetik tamamlama hala sıklıkla tercih edilmekte olup, özellikle özel koleksiyon sahipleri tarafından uygulanmaktadır, çünkü estetik açıdan hoş bir görünüm sağlar. Ancak, konservasyon açısından yanıltıcı bir görünüm sunduğu için pek tercih edilmez.

Genel olarak korumacılar, kullanılacak malzemelerin geri dönüşümlü olmasına ve tamamlama yapılacak alanın sadece eksik kısımlarla sınırlı tutulmasına özen göstermektedirler. Ancak yine de mimetik tamamlamanın aldatıcı bir yaklaşım olduğu görüşü sıkça dile getirilmiştir. Günümüzde, eserin mevcut durumu, sergilenme alanı ve kültürel değerleri gibi faktörler göz önünde bulundurularak taklitçi tamamlama

kararı verilmesi aşamaları oluşmaktadır.

Ayırt Edici Tamamlamalar: 20. yüzyılın başlarına değin ayırt edici tekniklerin uygulandığına dair bir alt yapı bulunmamaktadır. Brandi'ye göre; kayıp alanların benzetme veya tümevarım yoluyla tamamlanmasını amaçlayan herhangi bir müdahale, sanat eserinin soyut düşüncesinin önüne geçmektedir. Restoratörün üzerine düşen, sanat eserine saygı duymak ve eseri günümüze geldiği şekli ile bütünlüğünü korumaktır. Bu yaklaşım doğrultusunda eserden geriye kalanlar ile sınırlandırma yapılmalı, analogik tamamlama yapılmaksızın sanat eserinin herhangi bir kısmının özgünlüğünden şüphe edilmesine sebebiyet verilmemelidir (Brandi 1977'den aktaran Yetiş vd., 2021, s. 24). Çeşitli teknikler ile geliştirilen ayırt edici tamamlama, tarihi ve sanatsal niteliğe göstermiş olduğu saygısı açısından daha çok benimsenmiştir. Bu doğrultuda yaygın olarak bilinen “tratteggio, nötr tamamlama, ton altı tamamlama, kromatik soyutlama ve kromatik seçim” olmak üzere beş farklı ayırt edici tamamlama tekniği kullanılmıştır (Yetiş, vd., 2021, s. 21).

Bu doğrultuda kültürel bir esere yapılan her insan müdahalesi, tarihsel olarak ne kadar motive edici olursa olsun, kaçınılmaz olarak nesneyi şimdiki zamanın değerlerine bağlı yeni bir duruma getirmektedir (Hoeniger, 1999, s. 1).

Tamamlama Yapılmaması: Eksik alanlara müdahale edilmemesi politikası II. Dünya savaşının sonunda başlayarak, özellikle yoğun tahribata uğrayan eserlerde yanıltıcılık olmaması adına benimsenmiştir. Arkeolojik restorasyon adı ile faaliyete başlamış, pratikte ilerleme kaydedilmiştir. Eserlerde yalnızca, temizlik, sağlamlaştırma, sabitleme gibi müdahaleler yapılmış ve eksik alanları ile birlikte korunmasıdır (Boticelli, 2003, s. 145).

Eksik kısımlarda tamamlama, eldeki bilgi ve belgelerin eksikliği aynı zamanda eksik alanların boyutunun yüksek seviyelerde olması halinde yapılmamalıdır (Mora vd., s. 310).

Özellikle İtalya'da resimsel tamamlamanın olumsuz sonuçlarına dair teoriler uzun bir geçmişe sahiptir. Genelde kalitesiz ve eserin özgünlük değerlerine zarar verdiği düşüncesi ile tamamlama yapılmaması yaklaşımı benimsenmiştir. Bir eserin restoratör

tarafından bitirilmesi ya da yenilenmesindense, tahrip olmuş halde korunması daha iyidir görüşü 19. yy da Cavalcaselle tarafından savunulmuştur (Muir, 2010, s. 21).

Müdahalesiz yaklaşımlar genelde “arkeolojik” olarak tanımlanır. Sebebi ise eserin tahrip görünümünden kaynaklanmaktadır. Arkeolojik yaklaşım metodolojisi 20.yy ortalarındaki erken İtalyan resimlerin incelenmesi ile yakından ilişkilidir (Muir, 2010, s. 21). Tahrip olan alanların tamamlanmasında kullanılacak teknikler ve malzemeler uzun yıllar boyunca tartışılmış ve farklı görüşler ortaya atılmıştır. Orijinal resmin özelliklerini arka plana atan ve bütün görünümü bozan tamamlamalardan kaçınılmalıdır. Tamamlama işlemi, genellikle az bozulmaya uğramış alanlarda tercih edilir ve kesinlikle zorunlu bir adım değildir. Boşlukların büyük olduğu ve devam eden desenlerin belirgin olmadığı durumlarda tamamlama yapılmamalıdır. Rötüş yerine fon oluşturan tamamlamalar tercih edilebilir (Baliao, 2014, s. 15-17).

Bazı durumlarda eser, tahrip olmuş veya kısmen tahrip olmuş bir şekilde sergilenmektedir (Yetiş, vd., 2021, s. 22). Restorasyon konusunda değişen ve farklı görüşler bulunmaktadır. Örneğin, Ruskin konservasyonu önerirken, restorasyonu doğru bulmuyordu. Yirminci yüzyılın başından sonlarına kadar dünya koşullarının ve yerel kültür miraslarının farklılığı, restorasyonun gerekli olduğunu kanıtladı. Ancak restorasyonu bilimsel olarak tanımlayan ve sınırlarını belirleyen ilkelerin oluşmasında, Brandi’nin paradigmasının özel bir yeri vardır.

Restorasyonda tarihi ve estetik kriterler arasında bir çelişki olduğunda, karar eserin bütün görünümüne göre verilmelidir. Eserlerde estetik kriter ön plandaysa ve daha değerli bir yüzeyi örten ikincil önemdeki bir dönem müdahalesi varsa, yeterli belgeleme yapılarak, estetik bütünlük lehine örten katmanın kaldırılması uygun görülmektedir. Yapılan bütünleme, ileride yapılacak restorasyonları engellememelidir (Ersen, 2011, s. 7-10).

Kısacası tamamlama yapılmaması politikası, özgüne sonradan eklenen tüm eklerin reddedilmesi ile bağdaşmaktadır.

Günümüzde de bu politika geniş kitleler tarafından benimsenmektedir. Aşırılık olmadığı sürece her eser için aynı durum söz konusu olmayabilir.

3.2.1 Tamamlama Teknikleri



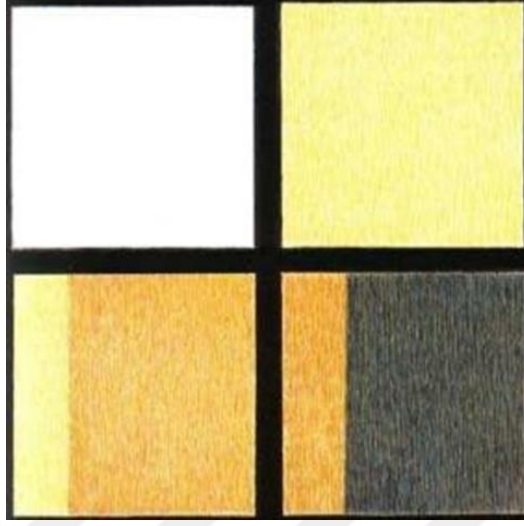
Şekil 3.1 Tratteggio çalışmasının aşamalarını gösteren örnek (Grenda, 2010)

Tratteggio: Rötüş işlemi, sulu boya renkleri ile derz dolgu üzerine yapılır. Tratteggio tekniği, eserin orijinal renklerine sadık kalarak rötüş yapılacak alanı ince dikey fırça darbeleriyle tamamlamaya dayanır. Bu teknikle klasik bir görüntüden uzaklaşmak için aynı rengin farklı tonlarıyla gölge ve ince nüanslar oluşturulabilir. İşlem sırasında vuruşların kalınlığı değişiklik gösterebilir, ancak tüm vuruşlar dikey olmalıdır. Soğuk tonlardan sıcak tonlara geçmek gerektiğinde, açık tonlardan başlayarak doğal bir geçiş sağlanır.

Bu teknikte kullanılan malzemeler, eserin yapısına uyumlu ve geri dönüşümlü özellikte seçilmelidir; kaliteye özen gösterilerek, iyi performans sağlayacak malzemeler tercih edilmelidir. Kullanılan renkler, eserin orijinal renklerinin alt tonları olmalıdır. Müdahaleler genellikle ince ve yumuşak fırçalarla yapılır (Napoleone, 2008, s. 19). Tratteggio, karıştırılmadan uygulanan dört ana renk grubuna dayanır: sarı, kırmızı, yeşil, siyah ya da sarı, kırmızı, mavi, siyah gibi kombinasyonlar tercih edilir. Optik filtreler kullanılarak dört renk grubundan biri seçilir. Resme göre renkler değişiklik gösterebilir. İşlem ince bir dikey vuruşla başlar, ardından ters yönde çapraz vuruşlar yapılır. Bu uygulama, bazı vuruşların saf renklerinde kalmasını sağlarken, diğer vuruşlar üst üste gelerek renk karışımına yol açar.

Ayırt edilebilir bir teknik olduğu için genellikle küçük alanlarda uygulanır. Uzaktan bakıldığında bu renkli vuruşlar bir araya gelerek estetik bir bütünlük oluşturur, ancak

yakından incelendiğinde rötuş ile orijinal yüzey arasındaki fark belirgin hale gelir (Nicolaus, 1999, s. 291).



Şekil 3.2 Kromatik seçimde 3 ayrı rengin uygulama bölümleri (Casazza, 2007, s. 33)

Kromatik seçim: Bu teknik, eksik alanları tamamlamada gözün renkleri bütün olarak algılama yetisine dayanır. Eserin orijinal rengi, tüp boyaların karıştırılmadan küçük taramalarla yan yana uygulanmasıyla elde edilir. Farklı renklerin saf haliyle uygulanması, rötuşa canlı bir titreşim kazandırır. Roma geleneğinden farklı olarak, bu teknikte imgedeki formu izleyerek renklerin uygulandığı görülür. Renkler karıştırılmadan yan yana uygulandığında, elde edilemeyecek bir parlaklık ve kontrast sağlanır.

Ana ve ara renklerin birleşimi, istenilen tüm tonlara ulaşmayı mümkün kılar; ancak renklerin saf kalması önemlidir. Yalnızca ışık değerlerini değiştirmek için beyaz ve siyah eklenebilir, fakat beyazın tek başına kullanımı önerilmez. Beyazın doğrudan uygulanması, rengin parlaklığını kırar ve opaklık yaratır, bu da renklerin canlılığını azaltır.

Taramalar üst üste gelmemeli, her rengin bir kısmı görünür olmalıdır. Bu, renklerin hem kendi saflığını korumasını hem de diğer renklerle etkileşerek istenen tonlara ulaşmasını sağlar. Renklerin tek tek ayırt edilebilir olması, rötuşun ışık ve titreşim etkisini güçlendirir. Üçten fazla saf renkle bir rengi elde etmeye çalışmak, bu etkiyi

zayıflatır. Kullanılan renk sayısının azlığı, rötuş tekniğinin canlılığıyla doğru orantılıdır (Kaplan, 2009, s. 209-210).

21. yüzyılda yaygın bir yöntem olarak, kromatik tamamlama tekniğinde sulu boyaya öncelik verilir. Sulu boyalar, yüksek pigment oranı ve su bazlı yapılarıyla kalıcı bir uygulama sağlar. Ancak, birkaç kat uygulama gerektiren durumlarda ton karıştırma amacıyla uygun olmayabilir (Cardeira vd., 2018, s. 33).

Korunması gerektiği düşünülen eski bir rötuşun üzerinde işlemler yapılması gerektiği bazı koşullar olabilmektedir. Bu durumlarda komplementer renk teorisini ve ışık gölge etkilerini bilerek hareket etmek gerekir. Her rengin bir komplementeri vardır. Eski rötuşta tahribata uğrayan, sararan veya koyulaşan renkler bu bilgi doğrultusunda istenen duruma getirilebilir. Sıcak ve koyu bir kırmızının keskin görüntüsünü azaltmak için üstüne komplementerinden birkaç tarama yapılabilir. Sonuç ise, soğuk açık mavidir. Rötuşun fark edilir, olmasında, taramaların niteliği ve büyüklüğü önemlidir. Net, temiz ve düzenli çizgiler yapılmalıdır. Net olmayan çizgiler birbirine karışır, mat ve sığ bir renk verir. Tarama büyüklüğü ve yönü tabloya göre değişir. Büyük resimlerin üst kısımlarında görme açısı düşünüldüğünde, daha büyük darbelerle çalışılabilir. Fırça izleri incelik küçüldükçe vibrasyon artar. Fakat izler fazla küçülürse renk karışır ve dinamizm söner. Özellikle yağlıboya tuval resimlerde rötuşun vernik üstüne atılması gerekir. Bu durumda önceden stukko üzerine su bazlı temperayla bir zemin rengi hazırlanır, sonrasında vernik üstüne özel vernik boyaları kullanılır. Bu, yağlıboyanın şeffaf parlaklığı için gereklidir. Ancak olası bir tempera resminde vernikten önce suluboyayla direkt olarak beyaz stukko üzerine çalışmak uygun olmaktadır (Kaplan, 2009, s. 212). Kromatik seçim tekniği, 1970 ve 1980’li yıllarda Floransa Restorasyon Laboratuvarı’nın başında bulunan Umberto Baldini tarafından geliştirilmiştir. Baldini, İtalyan sanat tarihçisi ve restorasyon teorisyeni Cesare Brandi’nin tamamlama yaklaşımlarını temel alarak, *tratteggio* tekniğinin yeterince tatmin edici olmadığını düşünmüş ve kendi tekniklerini bu teori çerçevesinde geliştirmiştir. Bu yenilikçi yaklaşımı ile Baldini, restorasyonda renklerin seçimi ve kullanımında yeni bir anlayış sunmuş ve kromatik seçim tekniğinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır (Baldini, 1997; Baldini, 2001, s. 27).



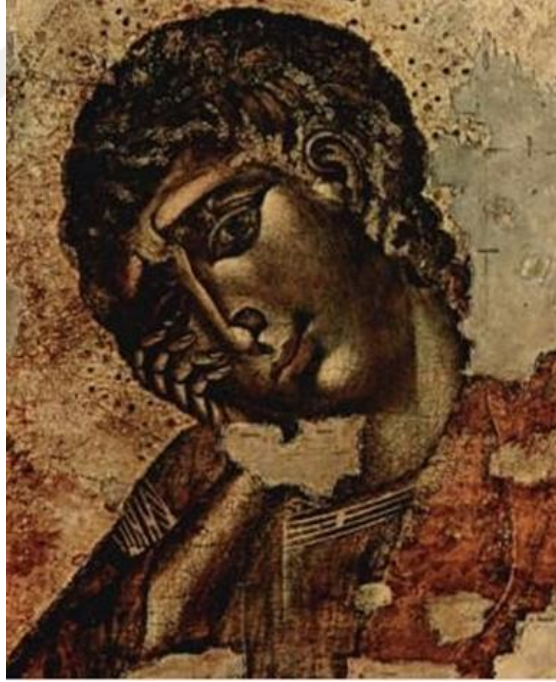
Şekil 3.3 Kromatik soyutlama aşamaları (Casazza, 1981, s. 70)

Kromatik soyutlama: Kromatik seçim tekniği, ilk kez 1966'da Floransa'daki sel felaketinde ciddi şekilde zarar gören Cimabue'nin ünlü "Çarmıha Gerili İsa" eserinde kullanılmıştır. Bu teknik, tamamlanması mümkün olmayan büyük boşluklarda tercih edilir. Eserde sarı, kırmızı, mavi ve siyah taramalar, çapraz bir örgüyle, birbirini nötrleyen şekilde uygulanır. Bu yöntemle eserin bütününde nötr bir buğu etkisi yaratılarak, eksik alanlar arka plana itilmiş olur. Bu uygulama, Brandi'nin nötr ton yerine önerdiği "camdaki leke etkisi"nin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Kromatik soyutlama tekniğinde, çok renkli bir alan üzerinde renkler farklı açılarda, bağımsız bir şekilde ve karışmadan yan yana uygulanır. Burada amaç, yeni bir renk oluşturmak değil, mevcut renklerden dinamik fakat etkisiz bir ağ oluşturmaktır. Renklerin karışmaması sayesinde grilik meydana gelmez; dolayısıyla ortaya çıkan renk, eserin genel renk yapısıyla doğrudan etkiler. Gerekli vibrasyonun sağlanabilmesi için, taramaların farklı açılardan yapılması önemlidir. Bu teknik, yön algısını ortadan kaldırarak mümkün olduğunca homojen bir doku oluşturmaya hedefler. Günümüzdeki eğilim, soyutlamanın bulunduğu konuma göre uyarlanmasıdır. Bu nedenle, aynı soyutlama tekniğiyle tamamlanmış iki alan, konumlarına göre tamamen farklı görünebilmektedir. Aynı renkler kullanılarak tonların oranlarıyla sayısız tarama varyasyonu elde edilebilir; sıcak veya soğuk tonlar da baskın olacak şekilde ayarlanabilmektedir. Seçilen renk tonlarının dikkatli bir şekilde seçilmesi, bu bağlamda oldukça önemlidir (Kaplan, 2009, s. 216). Kromatik soyutlamanın bu

konsepti, nötr tamamlama ile benzerlik gösterir ancak renk titreşimleri nedeniyle nötr tamamlama ve glazing gibi diğer tekniklerden ayrılmaktadır (Yetiş vd., 2021, s. 28).

Eserde, aşınma veya çizilme gibi durumlarda stukko uygulamasına gerek olmadığına farklı çözüm yöntemleri kullanılmalıdır. İlk olarak, eserin okuma kolaylığı göz önünde bulundurulmalıdır. Aşınma, eserin orijinal dokusuyla bütünlük taşır ve orijinal kısımların yapısına benzer özellikler gösterir. Eğer aşınma, gözle algılanabilir bir rahatsızlık yaratmıyorsa, algı aşınmış alanı ikinci plana atar ve orijinal kısımlar ön plana çıkar. Bu durumda, aşınmış bölgelere müdahale edilmemelidir; bu alanlar, eserin yaşanmışlığını ve patinasını yansıtır. Ancak, yalnızca okuma bütünlüğünü bozan alanlara minimal müdahale yapılmalı ve bu müdahale tümünden yeniden boyamaya dönüşmemelidir. Çoğu zaman birkaç küçük nokta yeterli olmaktadır. Ayrıca, eserin yaratılış sürecinden kaynaklanan krakle dokusu gibi doğal izler hiçbir şekilde örtülmemelidir (Kaplan, 2009, s. 216).



Şekil 3.4 Nötr Tamamlama ile yapılan resim çalışması, Floransa (Napoleone, 2008, s. 22)

Nötr tamamlama: Boşluk boyutunun geniş olduğu ve güvenilir kaynak eksikliğinin bulunduğu durumlarda, nötr tamamlama tekniği tercih edilir. Bu teknik genellikle suluboya renkleri ile derz dolgu üzerine uygulanır ve kullanılan renklerin doğru seçimi büyük bir hassasiyet ve deneyim gerektirir. Yöntemin amacı, eserin hayatta kalan

resimsel dokusunun renklerini kullanarak eksik alanlarda oluşan açık renkli görüntüyü ortadan kaldırmaktır. Bu uygulamada, orijinal yüzeyle uyumlu ve geri dönüşümlü malzemelerin kullanılması esastır. Boşluklar, çevresel faktörler, yaşlanma gibi çeşitli olumsuz etkenlerden kaynaklanmış olabilir, bu yüzden restorasyonun ardından koruma çalışmalarının düzenlenmesi önem taşır.

Nötr tamamlama tekniği bazı eleştiriler almıştır; çünkü restorasyonda tamamen nötr bir görünüm sağlamak mümkün olmayabilir. Belirlenen bir renk tonunun kullanımında hassas olunmalı, işlem sırasında resmin hayatta kalan alanı dışında figüratif detayları yeniden konumlandırmaya yönelik hatalardan kaçınılmalıdır. Bu sayede, eserin özgünlüğü korunmuş olup eserlerde tahrip olmuş alanları bütünleştirmek için doğru nötr rengi bulmak zordur ve bu durum, her zaman bir resmin genel etkisinin hem renk hem de form açısından değişikliğe uğramasına neden olur. Nötr tamamlama tekniğiyle yapılan rötuşlar, resmin genel formunu etkiler; çünkü her nötr rötuş düzlemseldir ve orijinal resmin bitişik uzamsal şeklini kendi formunun sınırları ile bozar. Genellikle, nötr tamamlama ile yapılan rötuş işlemleri, resmin genel etkisi açısından standart bir rötuş tekniğinden daha farklıdır (Nicolaus, 1999, s. 291).

Nötr tamamlamanın en çok tercih edildiği alanlar arkeolojik alanlardır. Bu teknik, kromatik devamlılığı sağlamak amacıyla kullanılır. Özellikle boyutları büyük olan duvar resimlerinde ve rahatsız edici bir parlaklığa sahip sıvalarda nötr tamamlama uygulanmaktadır (Mora, 1984, s. 311-315; Mittone, 2010, s. 302-303).

Nötr tamamlama, Trompe-l'oeil ve tekrar eden dekoratif resimlerin tamamlanmasında hızlı bir yöntem olarak tercih edilmektedir. Tamamlama öncesinde yapılan boşlukların dolguları, orijinal yüzeyden aynı veya bir tık daha aşağıda yapılması restorasyon işlemlerinin ayırt edici özelliğini sağlamaktadır (Mora, 1984, s. 311-315; Mittone, 2010, s. 302-303). Ayrıca, tamamlama işlemlerinde kullanılan renklerin çevresindeki renklerle uyumlu olması gerekmektedir. Bu da işlemi yapan kişiye göre özeldir (Yetiş, vd., 2021, s. 29). Aşırı ve gereksiz müdahaleler önlenir (Napoleone, 2008, s. 21-22).

Ton altı: Kavramsal açıdan tamamlama uygulamaları, eserden ayırt edilebilmeli ve zamanın damgasını vurmalıdır. Yapılacak tamamlama, orijinal yüzeyle uyumluluğu analiz edilerek gerçekleştirilmelidir; eserlerin geçmiş değerleri üzerinde değişiklikler yapılmamalıdır (Del Sole, 2021, s. 261). Yıpranma, aşınma gibi problemler sonucunda oluşan küçük kayıpların, resimsel formdan daha düşük tonlarla tamamlanması gerektiği ifade edilmektedir. Bu tür tamamlama işlemleri, normal görüş mesafesinden yeniden yapılmış gibi görünebilir, ancak yakın mesafeden bakıldığında bu durum kolayca anlaşılabilir.

Bu sayede, dolguların beyazlığı azaltılarak, aynı tonun bir seviye açığı ile teknik uygulanır. Orijinal resimdeki küçük boyutlardaki dolguların parlaklığı, görüntünün ön planına geçmesini engellemek amacıyla dikkatlice ayarlanır. Dolguların alanlar, orijinal resmin bir lekesi gibi görünmemelidir (Mora, 1984, s. 307; Baroni, 2003, s. 150).

Bu teknik uygulanırken, glazing tekniği (suluboya ile şeffaf tabakalar oluşturmak) ile beraber *tratteggio* gibi çeşitli teknikler, kısa çizgiler ve noktalama yöntemleri kullanılabilir. Dolgu yapılan alanlar, orijinal resmin pigmentine uygun bir renk seçilerek glazing tekniği ile suluboya kullanılarak şeffaf tabakalar oluşturulur. Oluşturulan şeffaf tabakalar, mevcut orijinal rengin tonundan daha düşük bir ton elde edilene kadar tekrar edilir. Ayrıca, noktalama veya tarama yöntemi kullanılarak orijinal renkten biraz daha soğuk veya nötr tonlar eklenerek, boşluğun arka planda kalması sağlanır (Yetiş, vd., 2021, s. 29).

3.3 Temizlik ve Tamamlama Müdahalelerinde Aşırılık Sorunu Üzerine Örneklerin İncelenmesi

Temizlik ve Tamamlama müdahalelerinde sınırların belirlenebilmesi adına Uluslararası bilinen örnekler üzerinde inceleme yapıldı. Bu örneklerdeki onarım ve müdahale sorunlarının eser üzerinde oluşturduğu olumsuz sonuçlar değerlendirildi.

3.3.1 İspanya Borja Ecce Homo Freski Tarihi ve Özellikleri



Şekil 3.5 Aitor Bengoa

Ecce Homo freski, İspanya'nın Borja kasabesindeki Merhamet Tapınağı'nda bulunan ve İspanyol sanatçı Elias García Martínez tarafından 1897 yılında yapılmış bir fresktir. Hristiyan ikonografisinde önemli bir yer tutan bu fresk, İsa'nın halk önünde dikenli taçla ve acı içinde yargılanmasını tasvir eder (Wood, 2018, s.5).

Freskin en dikkat çekici özelliklerinden biri, kullanılan sıcak toprak tonları ve kırmızılarının etkileyici biçimde vurgulanmış olmasıdır. İsa'nın acısını ve ruhsal derinliğini yansıtmak için kullanılan kahverengiler, kırmızı ve bej tonları freskin geneline hâkimdir (Wood, 2018, s. 6). Bu renkler, İsa'nın yüzündeki duygusal yoğunluğu daha belirgin hale getirirken, izleyicinin bu kutsal figüre empati duymasını sağlamak amaçlanmıştır. Freskte kullanılan mavi, beyaz ve krem tonlarındaki giysiler, İsa'nın saf ve ilahi doğasını simgeler (Scalia ve De Benedictis, 1984, s. 64).

2012'de yapılan restorasyon, özellikle Cecilia Giménez'in müdahalesi ile büyük bir tartışma konusu olmuştur. Bu restorasyon, İsa'nın yüzündeki ince detayları bozmuş ve fresk, orijinalinden oldukça farklı bir hale gelmiştir (Wood, 2018, s. 7). Başlangıçta büyük eleştiriler almış olan bu müdahale, zamanla Borja kasabasına büyük bir turistik çekicilik kazandırmış ve ekonomik katkı sağlamıştır. Ancak bu olay, sanat eserlerinin

orijinal hallerinin korunmasının önemini bir kez daha gözler önüne sermiştir (Scalia ve De Benedictis, 1984, s. 69).

Bu tartışmalar, kültürel mirasın korunmasına dair önemli soruları gündeme getirmiştir. Restorasyon tekniklerinin sınırları ve etik sorunlar, günümüzde hala sanat dünyasında tartışılmaktadır (Minder, 2012, s. 1). Freskin hikayesi, sanat eserlerinin orijinal hallerinin korunması gerekliliği ile halkın erişiminin ve sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasının arasında nasıl bir denge kurulması gerektiğine dair derinlemesine düşünmemizi sağlamaktadır.

3.3.2 Ecce Homo Freski Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları

Ecce Homo freskine yapılan restorasyon, 2012’de Cecilia Giménez tarafından gerçekleştirilen ve çokça tartışılan müdahale ile gündeme gelmiştir. Bu restorasyon, freskin yüzeyindeki eski boyaların büyük ölçüde hasar görmesine ve bazı detayların kaybolmasına yol açmıştır. Restorasyon öncesi freskin yüzeyinde, toprak tonları ve kırmızı renklerde solmalar ve kayıplar vardı. Giménez, freskin yeniden görünür ve tanınabilir olabilmesi amacıyla müdahalede bulunmuştur. Ancak, kullanılan malzemeler ve teknikler özellikle restorasyon sonrasında büyük eleştiriler almıştır.

Giménez’in müdahalesi sırasında, freske özellikle yağlı boya uygulanmış ve eski detaylar yanlış bir şekilde yeniden çizilmiştir. Bu müdahale, freskin orijinal çizimlerine ve renklerine sadık kalmadan, oldukça farklı bir görünüm ortaya çıkarmıştır. Kullanılan malzemelerin kalitesi ve uygunluğu da ciddi şekilde tartışılmıştır. Bazı uzmanlar, kullanılan malzemelerin freskin özgün yapısına zarar verdiğini ve sonuçta eserin estetik bütünlüğünün bozulduğunu savunmuşlardır.

Giménez’in restorasyonu sonrasında ortaya çıkan “yeni” görünüm, özellikle İsa’nın yüzündeki büyük değişimle dikkat çekmiştir. Bu değişim, freskin eski ifadesini önemli ölçüde bozmuş ve eserin orijinal ruhunu kaybettirmiştir. Ancak, bu restorasyon, Borja kasabasına büyük bir turistik ilgi getirmiştir. Restorasyonun hem estetik hem de etik boyutları, sanat dünyasında uzun süre tartışma konusu olmuştur. Bu olay, modern restorasyon tekniklerinin sınırlarını ve etik sorunlarını gündeme getirmiş ve kültürel mirasın korunmasıyla ilgili daha geniş tartışmalara yol açmıştır. Freskin orijinal hali

zamanla bozulmuş ve birçok yerinden aşınmıştı. 19. yüzyılda Elias García Martínez tarafından yapılan fresco, zaman içinde iklim koşulları, nem ve diğer dış etmenlerden dolayı zarara uğramıştı. Freskteki bazı renkler solmuş, toprak tonları ve kırmızılar parlaklığı kaybolmuştu. Bunun sonucunda, freskin detayları net bir şekilde okunamaz hale gelmişti. Restorasyon ihtiyacı, bu bozulmaların giderilmesi ve freskin yeniden tanınabilir bir hale getirilmesi amacını taşıyordu (Minder, 2012, s.1)

Cecilia Giménez, restorasyon için başvuru alan ilk kişi değildi. Ancak yapılan onarımlar, freskin eski görünümüne kavuşmasından çok, modern bir görsellik kazandırmıştı. Bununla birlikte, kullanılan teknik ve malzemelerin büyük kısmı, geleneksel restorasyon yöntemlerine göre çok daha farklıydı ve modern malzemelerin müdahaleye dahil edilmesi, tartışmaları beraberinde getirdi. Restorasyon sürecinde kullanılan malzemeler arasında akrilik ve su bazlı boyalar dikkat çekmektedir. Akrilik boyalar, 20. yüzyıldan itibaren restorasyon çalışmalarında sıklıkla kullanılan modern bir malzemedir. Bu boyaların en büyük avantajı, hızlı kuruma süreleri ve yüksek dayanıklılıklarıdır. Akrilikler, özellikle taze fresklerde uygulanması gereken katmanları daha hızlı kurutmaya yardımcı olur. Bu da restorasyon sürecinin hızlanmasını sağlar Ancak, bu boyaların tarihi bir freske uygulanması, freskin orijinal dokusunu bozma riski taşır. Akrilik boyaların renkleri, genellikle oldukça belirgin ve yoğun olur, bu da freskin tarihsel bağlamından uzaklaşmasına neden olabilir.

Bunun yanında, su bazlı boyalar da kullanılmıştır. Su bazlı boyalar, fresk restorasyonlarında kullanılan bir diğer yaygın malzeme türüdür. Bu boyalar, su ile karıştırılan pigmentlerden oluşur ve taze fresklerle uyumlu bir şekilde, orijinal malzemelere daha yakın bir renk ve doku elde etmek için tercih edilir (González, 2016, s. 154). Su bazlı boyaların, akriliklerden daha az belirgin olan renkleri, freskin daha doğal bir görünüm kazanmasını sağlar. Ancak, su bazlı boyaların da taze freskler üzerinde etkili olduğu, ancak modern yüzeylerde aynı etkiyi yaratmadığı ifade edilmiştir (Minder, 2012, s. 1). Restorasyon süreci sırasında kullanılan akrilik ve su bazlı boyaların, freskin özgünlüğüne zarar verdiği tartışma konusu olmuştur. Giménez'in müdahalesi, özellikle İsa'nın yüzündeki özellikleri ciddi şekilde değiştirmiştir. Yüzdeki detayların silinmesi ve figürün ifadelerinin değişmesi, freskin estetik bütünlüğünü bozmaktadır. Akrilik boyalar, orijinal freskten çok daha parlak ve

dikkat çekici bir renk paleti oluşturmuş, bu da freskin tarihsel dokusunu bozan bir etki yaratmıştır. Giménez'in müdahalesi, sanat dünyasında, restorasyonun etik sınırlarını zorlayan bir örnek olarak kabul edilmektedir. Restorasyon sürecinde yapılan hata, sadece estetik açıdan değil, kültürel ve tarihsel açıdan da büyük bir kayıp yaratmıştır. Birçok sanat tarihçisi, modern malzemelerin tarihi bir freske uygulanmasının, sanatın asli değerini ve özgünlüğünü zedelediğini savunmaktadır. Bununla birlikte, bu müdahale, global ölçekte ilgi uyandırmış ve borja kasabasına büyük bir turistik katkı sağlamıştır. Ancak, bir sanat eserin restorasyonu sırasında, kullanılan malzemelerin doğru seçilmesi ve yön 2012'deki Ecce Homo restorasyonu, hem restorasyon dünyasında hem de genel halk arasında büyük tartışmalara yol açmıştır. Akrilik ve su bazlı boyaların kullanılması, tarihi bir eserde doğru malzeme seçiminin önemini ortaya koymuş ve restorasyonun etik sınırlarını sorgulatan bir vaka teşkil etmiştir dikkatli uygulanması gerektiği bir kez daha ortaya çıkmıştır (Minder, 2012, s. 1). Bu olay, restorasyonun yalnızca bir sanatsal uygulama değil, aynı zamanda kültürel bir sorumluluk olduğunun altını çizmiştir.

Freskin orijinal haline sadık kalmak ve restorasyon sırasında kullanılan malzemelerin uygunluğunu değerlendirmek, gelecekteki restorasyon projeleri için önemli dersler içermektedir. Bu olay, modern restorasyon tekniklerinin sanatın tarihsel değerlerine nasıl müdahale edebileceğini ve izleyicinin bu müdahalelere nasıl tepki verebileceğini anlamamıza yardımcı olmuştur.

3.3.3 İtalya Sistine Şapeli Tarihi ve Özellikleri



Şekil 3.6 Vatikan Museum

Sistine Şapeli, Vatikan'da bulunan ve Michelangelo'nun ünlü tavan freskleriyle tanınan, Rönesans sanatının en önemli örneklerinden biridir. 1473 ile 1481 yılları arasında Giovanni dei Dolci'nin yönettiği yapım sürecinin ardından, Papa II. Sixtus'un ismiyle anılmaktadır. Şapel, sadece dini bir mekan olmanın ötesinde, Batı sanatının en değerli yapılarından biri haline gelmiştir. Şapel, hem papalık ayinlerine hem de seçimlerine ev sahipliği yapmaktadır (Colalucci, 1986, s. 56). Sistine Şapeli, başlangıçta Papa IV. Sixtus tarafından inşa ettirilmiş ve papalık için özel bir dua mekanı olarak tasarlanmıştır. Ancak, asıl ününü Michelangelo'nun 1508-1512 yılları arasında tavanına yaptığı fresklerle kazanmıştır. Papa Julius II, şapelin tavanını yeniden boyatmaya karar verdiğinde, başlangıçta Michelangelo'ya duvar freskleri için teklif götürmüştü. Ancak, Michelangelo, kendi sanat anlayışına uygun bir şekilde, bu projeyi büyük bir sanat manifestosuna dönüştürmüştür. Tavanı süsleyen fresco dizisi, Genesis'in sahnelerinden Adem'in Yaratılışı gibi önemli ikonografik öğeleri içerir. Michelangelo'nun çalışması, insan anatomisinin mükemmel işlenişi ve dramatik perspektif kullanımıyla, Batı sanatında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Şapelin mimari yapısı, Rönesans dönemi İtalya'sının klasik antik çağdan ilham alan çizgilerini taşır. 40,9 metre uzunluğunda, 14 metre genişliğinde ve 20,7 metre yüksekliğindedir. Dört duvarda sıralanan freskler ve tavanın yanı sıra, şapelin iç mekânı, ziyaretçileri etkileyen bir büyüklüğe sahiptir. Yüksek pencerelerden gelen doğal ışık, tavanın

zengin fresklerini aydınlatır ve bu da şapelin genel atmosferine mistik bir hava katar. Şapelin sade mimarisi, iç mekânda yer alan sanat eserlerinin ihtişamını daha da vurgular (Colalucci, 1986, s. 58). Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki çalışması, Batı sanatındaki en önemli dönüm noktalarından biridir. Michelangelo'nun, dini sembolizmle modern sanat anlayışını harmanladığı tavan freskleri, Yaratılış teması üzerinden insanın ilahiyle olan ilişkisini derinlemesine ele alır. Şapelin tavanındaki en ünlü sahne, Adem'in Yaratılışı sahnesidir; burada, Tanrı ve Adem'in parmakları neredeyse birbirine değecek şekilde tasvir edilmiştir. Bu sahne, insanın ilahi yaratılışla olan bağlantısını simgeler ve çok derin bir duygusal yoğunluk taşır (Beck ve Daley, 1996, s. 9).

Tavanın tamamı, insanın yaratılışından başlayan bir dizi sahneyle süslenmiştir. Bu sahneler, geleneksel Hristiyan ikonografisinin bir yansıması olmakla birlikte, aynı zamanda Michelangelo'nun bireysel sanatsal vizyonunu yansıtan öğelerle de doludur. Michelangelo, kendi zamanının en yetenekli sanatçılarından biri olarak, figürlerin anatomisini mükemmel bir şekilde tasvir etmiş, her bir figürün hareketlerini ve duygusal hallerini özgün bir şekilde ifade etmiştir. Bu nedenle, tavan freskleri sadece dini bir anlatı değil, aynı zamanda sanatın mükemmeliyetine dair bir başyapıttır (Beck ve Daley 1996, s. 11). Sistine Şapeli, zaman içinde çeşitli restorasyonlar geçirmiştir. En dikkat çekici olanı, 1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında yapılan restorasyondur. Bu restorasyon sırasında, fresklerin altındaki kirli katmanlar ve oksitlenmiş vernikler temizlenmiş ve renkler yeniden belirginleştirilmiştir. Restorasyon, tavanın özgün renklerinin ve çizimlerinin yeniden görünür hale gelmesini sağlamış, ancak bazı sanat eleştirmenleri, bazı detayların kaybolduğunu iddia etmiştir. Bu restorasyon, modern tekniklerin tarihsel sanat eserlerine nasıl etki ettiğini sorgulayan tartışmalara da yol açmıştır (Colalucci, 1986, s. 56).

Şapelin korunması, dünya çapında çok büyük bir öneme sahiptir ve her yıl milyonlarca turist tarafından ziyaret edilmektedir. Sistine Şapeli, sadece dini bir mekân değil, aynı zamanda sanat ve kültür açısından eşsiz bir değer taşır. Hem iç mekânın korunması hem de tavanın restorasyonu ile ilgili devam eden tartışmalar, bu tarihi eserin gelecekteki nesillere nasıl aktarılacağı konusundaki soruları gündeme getirmektedir (Gombrich, 1984, s. 26)

3.3.4 Sistine Şapeli Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları

Aşırı Temizlik, Sistine Şapeli'nin restorasyonunda yapılan en büyük yanlışlardan biri, fresklerin yüzeyindeki eski vernik katmanlarının aşırı derecede temizlenmesiydi. Bazı freskler, orijinal koruyucu katmanları kaybetmiş ve tahrip olmuştur. Bu, fresklerin tarihsel katmanlarını kaybettirmiştir Sistine Şapeli'nde restorasyon öncesinde fresklerin yüzeylerinde zamanla birikmiş kir, is tabakası ve eski vernik katmanları vardı. Bu eski katmanlar, fresklerin orijinal rengini korumasına yardımcı oluyordu. Ancak, restorasyon sırasında yapılan temizlik işlemi, çok sert ve agresif yöntemlerle yapıldı. Fresklerin yüzeyine zarar veren aşırı temizlik işlemleri, eserlerin özgün koruyucu katmanlarını ve doğal renklerini de kaybetmesine neden olmuştur (Beck ve Daley, 1996, s. 13).

Temizlik için solüsyonlar ve asidik çözücüler kullanılmıştır. Ancak bu tür kimyasallar fresklerin doğal dokusunu zedeledi ve renklerin solmasına yol açmıştır. Özellikle fresklerin bazı bölümleri, aşırı temizlik yüzünden gri ve solmuş bir görünüme bürünmesine sebep olmuştur. Michelangelo'nun özgün renk paletindeki bazı koyu tonlar ve alt tonlar silinerek yerine soluk renklerin kalmasına neden olmuştur. Bu temizlik, fresklerin tarihsel değerini de kaybettirerek, restorasyon sonrasında eski yüzeydeki ayrıntılarında kaybolduğu bilinmektedir (Colalucci, 1987, s. 57). Sistine Şapeli restorasyonu, sanat tarihçileri ve restorasyon uzmanları tarafından büyük bir tartışma konusu olmuştur. Aşırı temizlik ve yanlış çizimlerin, fresklerin özgünlüğünü zedelediği konusunda yaygın bir görüş birliği vardır. Restorasyon sonrası gelen eleştiriler, restorasyonun doğru yapılması gerektiğine dair büyük bir farkındalık yaratmıştır. Bu hata, sanat eserlerinin korunması ve restorasyonu konusunda daha dikkatli ve özenli bir yaklaşımın önemini vurgulamaktadır (Beck ve Daley, 1996, s. 11).

1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında gerçekleştirilen restorasyonlar sırasında, bazı fresklerin yüzeyindeki ince detaylar kayboldu veya yanlış şekilde yeniden çizildi. İsa'nın Yargılanması gibi önemli figürlerin yüz ifadeleri, orijinal tasarımdan farklı bir şekilde yeniden şekillendirildi. Michelangelo'nun özgün dokusunu yansıtmak yerine, detaylar abartıldı ve bazı yüzler yanlış bir şekilde modern

sanat anlayışına uygun hale getirilmeye çalışıldı. Restoratörler, fresklerin rengini ve tonunu yeniden canlandırmayı amaçladılar, ancak kullanılan teknikler, orijinal mimari çizimlerin özünü kaybettirdi. Bu müdahaleler, fresklerin tarihi ve sanatsal değerini zedelemiş ve izleyicilere yanlış bir izlenim sunmuştur Yanlış renk ile tamamlama; Bazı restorasyonlarda, fresklerin orijinal renk paletine sadık kalınmadığı ve bazı renklerin yanlış bir şekilde yeniden oluşturulduğu belirtilmiştir. Özellikle bazı figürlerin yüz ifadelerinin ve detaylarının, restorasyon sırasında yanlış bir biçimde yeniden çizilmesi, estetik bütünlüğü bozmuştur. Ayrıca, fresklerde kullanılan boyaların uyumsuzluğu da büyük eleştiri almıştır. Akrilik Boyaların Kullanımı; 1980'lerde yapılan restorasyonlarda akrilik boyaların kullanımı, tarihi restorasyon pratiğiyle uyumsuzdur. Akriliklerin kullanımı, fresklerin doğal dokusuna zarar vermiştir. Akrilik boyalar, özellikle pigmentlerin ışıkla etkileşime girme özellikleri nedeniyle, zamanla sararmış ve fresklerin estetik bütünlüğünü bozan bir etki yaratmıştır (Getty Conservation Institute, 1987, s 16). Freskin yanlış aktarımı; Fresklerin bazı bölümlerinde, orijinal figürler ve motifler yanlış şekilde yeniden çizilmiştir. Bu hatalar, özellikle fresklerin detaylı insan figürlerinde belirgindir. Bu durum, restorasyonun estetik kaygıları ön plana almasıyla ortaya çıkmıştır, ancak bu müdahaleler fresklerin özgünlüğünü ciddi şekilde zedelemiştir (Beck ve Daley, 1996, s. 23).

3.3.5 Ankara Altındağ Zincirli Cami Tarihi ve Özellikleri



Şekil 3.7 Ankara Zincirli Cami (VGM, 2023 Fotoğraf Arşivi)

Cami, Ulus Meydanı'ndan Hükümet Caddesi'ne kadar uzanan alanda yer almakta olup han binaları, Kuyulu Cami, Kuyulu Kahve ve İstanbul Pastanesi ile birlikte Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Karaoğlan Çarşısı olarak anılan bölgede bulunmaktadır (Ergenç, 1980, s. 94). Ankara'nın Aşağı Yüz olarak bilinen kesiminde konumlanan Karaoğlan Çarşısı, 17. yüzyılda şehrin ana merkezi olan At Pazarı, Hanlar Bölgesi ve Bedesten'in yanında ikincil bir ticaret merkezi halindeydi. 18. ve 19. yüzyıllarda Tahtakale Çarşısı ile birleşerek Ankara'nın önemli bir ticaret bölgesine dönüşmüştür (Tunçer, 2001, s. 46-63). Ankara'ya demiryolunun gelmesiyle birlikte çarşının önemi artmış; ancak sof ve deri üretimindeki azalma, Karaoğlan Çarşısı'nın ticari değerinde gerilemeye yol açmış ve Ankara'da "içine dönük bir ticaret hayatı" gelişmiştir (Erdoğan vd., 2007b, s. 130-131).

Zincirli Cami ise Osmanlı döneminde Ankara'da imar faaliyetlerinin hız kazandığı bir süreçte inşa edilmiştir (Ceylan ve Aydın, 2018, s. 2). Ankara'nın Ulus semtinde yer alan Aslanhane, Hacı Bayram-ı Veli, Karacabey İmareti ve Cenabi Ahmed Paşa Külliyesi'nin aksine, bu cami bir külliye yapısı kapsamında inşa edilmemiştir

(Erdoğan vd., 2007b, s. 136). Caminin, bitişiğindeki medrese ile birlikte Şeyhülislam Mehmed Emin Ankaravi tarafından 1687 yılında yaptırıldığı kabul edilmektedir.

Zincirli Cami'nin 1879-1880 yılları arasındaki onarımı, dönemin Ankara Valisi Hurşit Paşa tarafından gerçekleştirilmiştir. 1911 yılındaki onarım ise Taşpınarzadeler tarafından yapılmış, 1937'deki kapsamlı onarım ise Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından üstlenilmiştir (Yaman, 1981, s. 700). 1937 ve 2001 yıllarında yapılan onarımlar, camiye ait kitabeler ve kaynak taramaları aracılığıyla belirlenmiştir (Kırpık vd., 2015, s. 274). Camideki minberdeki motifler Nakkaş Mustafa tarafından işlenmiş, 1925'te restore edilen kapı ise Macit Usta tarafından yapılmıştır (Akpolat ve Eser, 2004, s. 105).

Zincirli Cami, Şeyhülislam Mehmet Emin Efendi'nin yaptırdığı ve günümüze ulaşabilen tek eseridir (Kırpık vd., 2015, s. 271). Diğer yaptırdığı eserler arasında mescid, medrese, darü'l-kurra, mektep ve çeşmeler bulunmaktadır (Erdoğan vd., 2007b, s. 130, 139). Şeyhülislam, vakıf hayratının giderlerini kendi mülkleri, satın aldığı mülkler, kiraladığı arsa ve hamamlar ile karşılamıştır (Kırpık, Erdoğan ve Çam, 2015, s. 334). Ayrıca, Şeyhülislam Ankaravi Mehmed Emin Efendi'nin, Suluhan, Hasan Paşa Hamamı ve Şengül Hamamı'nı satın alarak gelirlerini hayratına vakfettiği de kaynaklarda yer almaktadır (Erdoğan vd., 2007b, s. 139, 196).

Zincirli Cami, Kazasker (Kadıasker) adıyla da anılmaktadır (Kırpık vd., 2015, s. 271). Bununla birlikte, caminin yanında eskiden Kazasker Cami adında bir başka cami yapısının bulunduğu, Şeyhülislam Mehmet Emin Efendi'nin yaptırdığı caminin aslında bu cami olduğu ve yıkıldıktan sonra kitabenin Zincirli Cami'nin duvarına konmuş olabileceği de ileri sürülmüştür (Eyice, 1971, s. 112).

Yapı, dıştan bakıldığında yaklaşık 12 metre x 20 metre ana ölçülere sahiptir. Dikdörtgen planlı olan caminin ana girişi kuzey yönünde yer almaktadır. Üç basamakla ulaşılan giriş, son cemaat yerinin ortasında konumlanmıştır. Bu bölümde yer alan üç sivri kemer ve yanlardaki birer kemer ahşap doğramalarla kapatılmış ve iç mekâna dahil edilmiştir. (Öney, 1971, s. 84).

Son cemaat yerinden asıl ibadet alanına geçiş, kuzey cephenin merkezinden sağlanır ve bu geçişin iki yanında dikdörtgen pencereler bulunur. İç mekânın konfor koşulları, caminin kullanımı sırasında cemaat üzerinde doğrudan etki yaratmaktadır. Özellikle Ankara'nın karasal iklimi göz önünde bulundurularak, son cemaat yerinin kış aylarında kullanımı için restorasyon sırasında camekânla kapatıldığı görölmektedir (Öney, 1971, s. 84).

3.3.6 Zincirli Cami Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları



Şekil 3.8 Konservasyon öncesi boyalı yüzey (URL-2, 2024)



Şekil 3.9 Konservasyon sonrası boyalı yüzey (URL-2, 2024)

2021 yılında konservasyon çalışmaları başlayarak eski hatalı onarımların kaldırılması ve belirlenen özgün renklerin yeniden canlandırılması amaçlanmıştır. Yapılan bu uygulamalar estetik görünüm açısından ziyaretçilere hitap etse de konservasyon etikleri göz önünde bulundurulduğunda sanatçı üslubuna yapılan yanlış olarak nitelendirmemiz pek de yanlış olmayacaktır. Neredeyse tüm boyalı yüzeylerde overpainting yöntemi ile ilerleme sağlanmıştır. Onarımında özgün renk ve organik toz boya, su bazlı akrilik boyalar kullanılmış olsa da yapılan bu parlak ve canlı işlem ikonografik okunabilirliği doğrudan etkilediği gibi eserin tarihsel değerine de verdiği zarar kaçınılmazdır. Yapılan uygulamaların iyi niyet barındırdığı herkes tarafından bilinmektedir. Fakat ziyaretçinin algılamasında uyandırdığı yanıltıcılık etkisi bu tarz uygulamaların insani sorumluluk taşıdığı unutulmamalıdır. Kullanılan tüm

malzemelerin özgüne uygun olması yapılan işlemi doğrulasa da, uygulama yapan konservatörün sınır belirlemede, yani duracağı noktayı tespit edebilme yetisinde yapacağı en küçük hata eserin sonraki yaşamına ve geçmişteki hatırasına bıraktığı hasardan ileriye gidemeyecektir.

Uygulama yapılacak alanlarda boya seçiminde öncelikli olarak çevreye duyarlılık ve koruma özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca, pigmentlerin uygunluğu değerlendirilirken, özgün boya tabakasıyla uyumluluğun sağlanması büyük önem taşır. Bunun yanı sıra, renk ve ton uyumu, doygunluk derecesi, pigmentin kırılma indisi (RI), şeffaflık ve opaklık dereceleri, solmaya karşı dayanıklılık ve kararlılık, inertlik özellikleri ile tanecik boyutu, şekli ve davranışları dikkate alınmalıdır. Boya tabakasında yapılan estetik tamamlama işlemleri, duvar resimlerinin estetik ve ikonografik değerlerinin daha iyi algılanmasını sağlamayı amaçlar. Bu tür uygulamalarda, özgün boya tabakasına yapılacak herhangi bir müdahale (örneğin, aşırı boyama) genellikle kabul görmez. Müdahaleler, yalnızca kayıp alanların telafisiyle sınırlı olmalı ve özgün dokunun korunmasını esas almalıdır. Arkeolojik alanlarda yer alan duvar resimleri genellikle büyük boyutlara sahiptir ve ziyaretçiler tarafından belirli bir mesafeden izlenmektedir. Bu nedenle, görsel açıdan kılavuz niteliği taşıyan *tratteggio* gibi yöntemler sıkça tercih edilmektedir. Öte yandan, alt tonda tamamlama uygulamaları, yakın mesafeden kolayca fark edilebilen, ancak özgün dokuyla uyumlu bir görünüm sunma avantajı sağlar (Gürçay, 2023, s. 168-169).

Doğru estetik tamamlama yöntemi, duvar resminin mevcut durumu, özellikleri, kayıp alanın boyutları, arkeolojik alanın genel dokusu, kurum politikaları ve konservatörün uzman değerlendirmesi çerçevesinde belirlenir. Bununla birlikte, başarılı bir uygulama, kayıp alanların uygun tekniklerle ve büyük bir ustalıkla doldurulmasına bağlıdır. Ancak, şu temel prensip unutulmamalıdır: Varsayıma dayalı hiçbir müdahale, koruma ve onarım yaklaşımlarında yer bulamaz; her bir fırça darbesi bilimsel ve etik temellere dayanmalıdır (Gürçay, 2023, s. 168-169).

3.3.7 Fransa Lascaux Mağarası Tarihi ve Özellikleri



Şekil 3.10 Lascaux Mağarası

Lascaux Mağarası, tarih öncesi döneme ait en önemli sanat eserlerinden birini barındıran Fransa'nın Dordogne bölgesinde yer alır. Üst Paleolitik döneme tarihlenen bu mağara, 1940 yılında keşfedildikten sonra dünya çapında büyük ilgi görmüştür. İçindeki duvar resimleri, tarih öncesi insanların yaşamları, inançları ve dünyaya bakış açıları hakkında değerli bilgiler sunar. Lascaux Mağarası, M.Ö. 17.000-15.000 yıllarına tarihlenen duvar resimleri ile ünlüdür. Bu resimler, Fransa'nın güneybatısındaki Dordogne bölgesindeki Montignac kasabasına yakın bir tepe üzerinde bulunan mağaranın iç duvarlarına yapılmıştır. Mağara, 12.000 yıl boyunca unutulmuş ve 1940 yılında bir grup genç tarafından keşfedilmiştir. Mağaradaki ilk keşif, büyük bir kültürel heyecan yaratmış ve Lascaux'un ne denli önemli bir arkeolojik alan olduğunu tüm dünyaya duyurmuştur (Aytaç, 1981, s. 12).

Lascaux'un tarihini anlamak için, bu dönemdeki avcı-toplayıcı kültürün yaşam biçimlerini ve onların doğa ile olan ilişkilerini incelemek gereklidir. Resimlerin çoğu, avcılarının günlük yaşamlarını ve mistik inançlarını simgeler. Yıllar içinde yapılan kazılar ve araştırmalar, mağaranın yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda dini ve kültürel anlamlar taşıyan bir alan olduğunu göstermektedir (Curtis, 2006, s. 133). Yaklaşık 250 metre uzunluğunda, karmaşık bir yapıya sahip bir mağara sistemidir. İçerisinde birçok odadan oluşan bu sistemde, en dikkat çeken alanlar arasında "Büyük

Boğa Salonu” ve “Kedi Salonu” bulunmaktadır. Bu salonlar, mağaranın en büyük ve en dikkat çekici resimlerini içermektedir (Güler, 1995, s. 9).

Mağara içindeki resimler, belirli bir düzen ve kompozisyon içerisinde yer alır. “Büyük Boğa Salonu”ndaki büyük boğa figürü, mağaranın en ikonik sembollerinden biridir ve yaklaşık 5,2 metre uzunluğundadır. Bu figür, Paleolitik dönemin insanların avcılık ve hayvan figürlerine olan ilgisini simgeler (Clottes, 2008, s. 30).

Mağaranın mimarisi doğal olarak içeriye sınırlı ışığın girmesine neden olur, bu da resimlerin korunmasını sağlamıştır. Ayrıca, mağara içindeki resimler, genellikle zor erişilen alanlarda yer aldığı için, bu resimlerin korunması, tarihsel anlamda oldukça değerlidir (Curtis, 2006, s. 139). Lascaux Mağarası, tarih öncesi sanatın en iyi örneklerinden biri olarak, içindeki duvar resimleriyle zengin bir ikonografi sunar. Mağaranın çeşitli bölümlerinde toplamda 600’den fazla figür yer alır; bunların büyük bir kısmı hayvan figürlerinden oluşurken, bazıları geometrik desenler ve semboller içerir (Clottes, 2008, s. 29). Mağaradaki resimler, özellikle hayvanlar aracılığıyla doğaya ve sosyal ritüellere dair önemli ipuçları verir.

Büyük Boğa Salonu; Lascaux Mağarası’nın en tanınmış ve dikkat çekici bölümüdür. Burada yer alan boğa figürleri, yaklaşık 5 metre uzunluğunda olup, mağaradaki diğer hayvan figürlerine göre oldukça büyüktür. Büyük boğalar, bu figürlerin o dönemdeki insanlar için özel bir anlam taşıdığını düşündürmektedir. Ayrıca, bu salonda büyük boğaların yanı sıra atlar, geyikler ve bizonlar da yer alır. Hayvanlar, genellikle koşma veya birbirleriyle etkileşimde bulunma pozisyonunda resmedilmiştir, bu da figürlere bir dinamizm ve canlılık katar (Curtis, 2006, s. 134).

Boğaların devasa boyutları ve belirgin özellikleri, bu figürlerin toplumsal veya ritüel bir öneme sahip olduğunu düşündürmektedir. Tarih öncesi sanatçılar, boğaların gücünü ve kudretini betimleyerek bu hayvanlara olan saygılarını ifade etmiş olabilirler. Ayrıca, boğaların pozisyonları ve yanlarındaki diğer hayvan figürleri, mağaradaki kompozisyonun bir tür av sahnesini veya doğayla olan bağı temsil ettiğini gösterir (Güler, 1995, s. 10).

Kedi Salonu; mağaranın daha derinlerinde bulunan ve genellikle daha küçük figürlerin yer aldığı bir bölümdür. Bu bölümde, bizon ve at gibi tanıdık figürlerin yanı sıra, daha nadir görülen kedi benzeri hayvan figürleri de bulunur. Kedilere benzeyen bu figürlerin varlığı, Lascaux'da yalnızca avcı hayvanların değil, daha geniş bir hayvan yelpazesinin de yer aldığını göstermektedir (Clottes, 2008, s. 32). Kedilerin diğer hayvanlardan farklı olarak çizilmiş olması, onların o dönemin insanları için özel veya nadir görülen varlıklar olabileceğini düşündürmektedir (Aytaç 1981, s. 15).

Kedi Salonu'ndaki figürler, diğer bölümlerdeki resimlere göre daha az belirgin detaylarla yapılmıştır. Bu durum, bu bölümdeki resimlerin farklı bir dönemde veya farklı bir amaç için yapılmış olabileceğine işaret etmektedir. Ayrıca, bu hayvan figürlerinin mağaranın daha erişilmesi zor alanlarına çizilmiş olması, onların bir tür gizlilik veya kutsallık taşıyor olabileceğini düşündürmektedir (Curtis, 2006, s. 136).

Çukur alanı ve insan figürleri; Lascaux Mağarası'nın en dikkat çeken alanlarından biri de Çukur Alanı'dır. Bu bölümde yer alan figürler arasında, yaralı bir insan figürü, bizon ve kuş kafasına benzeyen semboller bulunur. Çukur Alanı'ndaki bu sahne, mağaranın diğer kısımlarında bulunmayan nadir bir insan figürü içerdiği için eşsizdir. Bu figür, bir av sahnesini veya mitolojik bir hikayeyi temsil ediyor olabilir (Aytaç 1981, s. 15).

Yaralı insan figürü, tarih öncesi sanatta nadiren karşılaşılan insan tasvirlerinden biridir. Bu figürün yanındaki yaralı bizonla birlikte betimlenmesi, bir av kazası veya ritüel bir hikaye ile ilişkilendirilmiş olabilir. Özellikle kuş kafalı sembol, bu sahnenin bir tür ritüel veya mitolojik anlam taşıdığını düşündürmektedir (Curtis, 2006, s. 138). Lascaux Mağarası'ndaki fresklerde kullanılan renk paleti oldukça zengin ve dönemin sanatçıları için oldukça gelişmiş bir teknik yelpazeye sahiptir. Resimlerde kırmızı, sarı, siyah ve kahverengi tonları yoğun olarak kullanılmıştır. Bu renklerin çoğu, doğal minerallerden elde edilmiştir. Örneğin, kırmızı ve sarı tonları hematit gibi demir oksit minerallerinden elde edilmiş, siyah renk ise genellikle kömür veya manganle sağlanmıştır (Clottes, 2008, s. 34).

Renklerin mağara duvarında uygulanış biçimi, sanatçıların detaylı bir teknik kullandığını göstermektedir. Boyalar, duvarlara doğrudan sürülmüş veya tüylü fırçalarla uygulanmıştır. Bazı resimlerde püskürtme tekniği kullanılarak belirgin hatlar oluşturulmuştur. Bu teknik, sanatçının doğadaki detayları ve derinliği yansıtmak için oldukça çaba sarf ettiğini gösterir (Aytaç, 1981, s. 16).

Renklerin kullanımı da sembolik anlamlar taşır. Örneğin, kırmızı renk yaşam ve güçle ilişkilendirilirken, siyah daha çok gizem ve ölümle bağdaştırılmış olabilir. Renklerin bu şekilde bir anlam taşıması, tarih öncesi toplumların dünya görüşlerini ve inanç sistemlerini yansıtır (Curtis, 2006, s. 142).

3.3.8 Lascaux Mağarası Onarım Müdahaleleri ve Sonuçları

Lascaux Mağarası, ilk kez 1940 yılında keşfedildiğinden beri, sanatsal ve arkeolojik açıdan büyük bir öneme sahiptir. Ancak, artan turist sayısı ve çevresel etmenlerin etkisiyle mağara duvarlarındaki resimler zarar görmeye başlamıştır. Bu zararın önüne geçebilmek için çeşitli restorasyon çalışmalarına başvurulmuş ve farklı müdahaleler gerçekleştirilmiştir. Ancak yapılan müdahaleler, bazı yönlerden eleştirilmiştir. Lascaux Mağarası'ndaki freskler, 1940'ların sonlarına doğru, artan ziyaretçi sayısının ve çevresel faktörlerin etkisiyle ciddi bir şekilde tahribata uğramaya başlamıştır. Mağaraya gelen her turistin nefesi, karbon dioksit, nem ve vücut ısısı gibi unsurlar, duvarlardaki mantar ve alg oluşumuna yol açmıştır. Bunun yanı sıra, mağara duvarlarındaki resimler, zamanla biyolojik zararlılar tarafından tahrip edilmiştir (Bahn ve Vertut, 1997, s. 98). 1963'te mağara halka kapatıldıktan sonra, ilk restorasyon müdahaleleri yapılmaya başlanmıştır. 1960'lı yıllarda yapılan kimyasal temizlikler, duvarlarda bulunan mantar ve alglerin temizlenmesi amacıyla çeşitli solüsyonlar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Ancak, bazı araştırmacılar, kullanılan kimyasalların resimlerin yüzeyine zarar verdiğini ve pigmentlerin solmasına yol açtığını öne sürmüşlerdir (Clottes, 2008, s. 41). Bu erken dönemde yapılan kimyasal müdahaleler, duvarların yüzeyindeki doğal dokunun kaybolmasına ve resimlerin özgünlüğünün azalmasına neden olmuştur. Bu durum, mağara sanatının orijinalliği ve tarihsel değeri üzerinde kalıcı etkiler yaratmıştır. 2001 yılında yapılan restorasyon, özellikle antifungal ve antibakteriyel kimyasalların kullanımıyla dikkat çekmiştir. Bu

kimyasallar, mağaradaki mantarları ve algleri öldürmeyi amaçlamış, ancak bazı uzmanlar, bu tür kimyasalların fresklerin yüzeyine zarar verdiğini ve hatta resimlerin renklerinde değişikliklere yol açtığını savunmuşlardır. Özellikle antifungal tedaviler, resimlerin pigmentlerini silmiş ve duvarlarda belirgin siyah lekeler oluşturmuştur. Ayrıca, kimyasal maddelerin uzun vadede mağara duvarlarına zarar verme potansiyeli bulunması nedeniyle, bu tür müdahalelerin risk taşıdığı düşünülmüştür (Curtis, 2006, s. 146).

Bunlara ek olarak, bazı arkeologlar, bu kimyasal temizleme işlemlerinin tarihsel materyallerin orijinal halini bozan aşırı bir müdahale olduğunu ileri sürmüşlerdir. Kimyasalların yanı sıra, restorasyon çalışmalarında kullanılan mekanik yöntemler de eleştirilmiştir. Örneğin, bazı fresklerin temizlenmesi için fiziksel fırçalama tekniklerinin kullanılması, sanat eserlerinin yüzey dokusunu yok etmiş ve bazı detayların kaybolmasına neden olmuştur (Curtis, 2006, s. 146). Lascaux Mağarası'ndaki restorasyonların, kullanılan teknikler açısından aşırı ve tartışmalı bir hal aldığı belirtilmektedir. İlk dönem restorasyonlarındaki kimyasal temizlikler ve kullanılan çözeltiler, resimlerin kalıcı olarak zarar görmesine yol açmış ve bazı figürler kaybolmuştur. Ayrıca, mağaradaki doğal iklimi kontrol altına almak için yapılan müdahaleler, ortamın biyolojik dengesini bozmuş ve dolayısıyla restorasyonun etkisi, kısa vadeli bir çözüm sunmaktan öteye gidememiştir (Bahn ve Vertut, 1997, s. 99).

Dijital restorasyonun getirdiği yenilikler, mağara sanatının korunması açısından büyük bir adım olsa da, bu yeni müdahale biçimlerinin de tarihsel özgünlüğü ve estetik değerleri koruyamadığı düşünülmektedir. Dijital kopyaların orijinal mağara duvarları ile karşılaştırıldığında, sanat eserinin fiziksel gerçekliği ve tarihsel bağlamı kaybolmaktadır. Bu nedenle, dijital restorasyon projeleri de bazı eleştirmenler tarafından yeterli görülmemektedir (Bahn ve Vertut, 1997, s. 99).

4. ONARIM MÜDAHALELERİNDE AŞIRILIK SORUNUNUN DEĞERLENDİRİLMESİ

Günümüzdeki çağdaş konservasyon anlayışı, uzun bir geçmişe dayanan bir sürecin ve tartışmanın sonucudur. Bu süreç, özellikle “üslup birliği/anti-restorasyon” fikir çatışması ve “özgünlük (otantiklik)” kavramının önemsenmesi gibi ortak kabul edilen temel ilkeleri içermektedir. İnsanlık, kültürel mirasının özgünlüğünü koruma çabasında, mimari koruma alanını yerel ve kişisel yaklaşımlardan daha geniş, evrensel bir boyuta taşımıştır. Üslup birliği anlayışına karşı tepkiler ilk olarak 1790’larda İngiltere ve 1830’larda Fransa’daki kilise yenileme çalışmaları sırasında ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ortalarında, bir yapının tasarımındaki mimarın ve bezemelerin yaratıcısının benzersizliği ve tekrarlanamazlığı vurgulanmaya başlanmış, bu görüşün savunucusu ise John Ruskin olmuştur. Ruskin’in anti-restorasyon kuramı zaman zaman yanlış anlaşılmış ve romantik bir bakış açısı olarak eleştirilmiş, hatta ihmal edilmiştir. Ancak Ruskin’in görüşlerinin doğru anlaşılması, bugünkü bilimsel çalışmalar ve konservasyon enstitüleri, laboratuvarlar ve eğitim programlarının değerini kavrayabilmek adına önemli bir başlangıç noktasıdır (Ersen, 2011, s. 53-54).

Bir anıtsal yapının restorasyonu söz konusu olduğunda, özgün formlara sadık kalarak yapılan kopyalar, aslında bu formların yeni malzemeye “yeniden üretimi”dir. Bu noktada Ruskin, sanatçının “ünik ve otantik” ürününün tahrif edilmesini eleştirmektedir. Ancak, bu eleştiri yalnızca resim, heykel ve mimari dekoratif yüzeyler için geçerlidir. Anti-restorasyon düşüncesi, ihmalkarlık veya hiçbir müdahalede bulunmama anlamına gelmez. Aksine, Ruskin bu bağlamda genellikle yanlış anlaşılmıştır. O, sanat eserlerinin düzenli ve periyodik bakımını savunur ve bu sayede restorasyon müdahalesine gerek kalmayacağını belirtir. Ruskin, mimari yüzeylerin kötü restorasyonlarla tahrip olması yerine, zamanın ve iklimin yol açtığı doğal erozyonla yaşlanarak yavaşça bozulmasının daha doğru olduğunu savunur. Onun görüşüne göre, bezemeli taş yüzeylerin son birkaç santimetrelik kısmı eridiğinde, artık hiçbir restorasyon bu kaybı geri getiremez (Ersen, 2011, s. 53-54). Bütün bu gelişmeleri değerlendirecek olursak günümüz çağdaş restorasyon ilkelerinin bazı eserlerin onarımlarında göz ardı edildiği ve onarım konusunda yapılan aşırılıkların geri

dönüşsüz felaketlere yol açtığı görülmüştür. Bu olumsuz sonuçlar zihnimize tekrardan “Bir yapının başına gelebilecek en büyük felaket restorasyondur” sözünü getirmektedir. Eser için estetik görünüm, koruma gerekliliğinin gerisinde kalsa da oldukça önemli konulardandır. Fakat yapılan aşırılıklar, nerede ne zaman durulması gerektiğinin tespit edilememesi, estetik kaygının ön planda olması, yanlış malzeme seçimi, uzman kişiler tarafından yapılmaması, eserin önceki belge ve verilerinin iyi değerlendirilmeden müdahale kararı verilmesi, bütüncül ve korumacı yaklaşımdan uzak kalınması, temiz ve parlak görünüm arzusu, yeterli veri olmadan tamamlama işleminin yapılması, temizlik uygulamaları için seçilen kimyasal malzemelerin ve yüzeyde tutma sürelerinin analiz sonuçları veya spot test deneyleri olmadan kullanılması gibi birçok neden eser için olumsuz sonuçlar meydana getirebilecek durumlara yol açmaktadır. Bu durumda eserlerin yanıltıcılık etkisi yoğun oranda bulunduğu gibi, ikonografik okuma, koruma gerekliliği, özgünlük, tarihsel değeri gibi birçok pozitif özelliğine ciddi zarar vermektedir. Aşırılık sorununun çözülmesi adına atılacak ilk adım eserlerimizi sadece alanında uzman kişilere emanet etmek olacaktır. Uzman kişilerin de bu konuda alacağı ilk önlem eserin özgünlüğüne saygı, sanatçı üslubuna saygı, faraziyeden uzak, ender olduğu düşüncesi ve bütüncül yaklaşım ile müdahale kararlarını belirlemesidir. Estetik görünüm eser için oldukça önemli bir yaklaşım olsa da ilk etapta koruma ile birlikte sürdürülebilirlik esas alınmalıdır. Yapılacak her bir müdahale kararı öncelikle eserin özgünlüğüne zarar vermeyen sanatçının üslubunu koruyacak şekilde, yapay ve faraziye etkisi altında kalmış parlak görünümünden uzak olmalıdır. Bu kapsam dışında yapılan temizlik ve tamamlama uygulamaları eser için koruma kavramının dışına çıkarak estetik duygu tatmini durumunu ortaya koymaktadır. Aynı zamanda kullanılan kimyasal malzemelerin sadece yüzey parlatma ve yenileme gibi aşırılık düzeyinde bekletilmesi ve çok kullanılması, eserin yaşam mücadelesine zarar vererek dış etkenlere karşı savunma mekanizmasını zedelemektedir.

4.1 Temizlik ve Tamamlama Müdahaleleri Bakımından Değerlendirilmesi

Koruma ve onarım çalışmalarında, temizlik işlemi her eser için aynı şekilde reçete edilememektedir. Bazı durumlarda eser yüzeyinde sonradan oluşan patinalar koruyucu bir görev üstlenebildiği gibi tarihsel bir belge niteliğinde taşıyabilmektedir. İşlem

öncesinde temizlik gerekliliğinin analizler ve eldeki bilgi belgelere dayanarak belirlenmesi gerekmektedir. Bu kapsamda eserin dayanımını ve yaşam süresini olumsuz etkileyeceği tespit edilen tabakalarda temizlik işlemi yapılmasına karar verilmelidir. Temizlik işlemi, dış yüzeyi kaplayan, tarihî veya estetik açıdan bir değer taşımayan yüzey kalıntılarını ve esere zarar veren kirleri ortadan kaldırmayı amaçlar. Geri dönüşü olmayan bu işlem sırasında, yüzeyde koruyucu bir tabaka olan patina ve eserin orijinal yüzeyi özenle korunmalı; işlem, uygulayıcının kontrol edebileceği bir hızda ve gereksiz aşırıktan kaçınılarak yapılmalıdır. Temizlik yöntemi ve kullanılan malzemeler, ileride koruma sorunlarına yol açabilecek kalıntılar bırakmamalı ve eserin orijinal malzemesinde aşınmaya veya mikro çatlaklara neden olmamalıdır. Temizlik yöntemi, temizlenmesi gereken kir türüne, orijinal malzemenin özelliklerine ve alanın büyüklüğüne uygun olarak seçilmelidir (Dikilitaş, 2005, s. 54). Aynı zamanda, koruma ve onarım çalışmalarında büyük öneme sahip olan temizlik işlemi, malzeme yüzeyine doğrudan müdahale gerektirdiği için bazı teknik zorlukları da beraberinde getirir. Temizlik işlemlerinin ana hedefi, temizlenecek yüzeyin orijinal dokusuna zarar vermeden çalışmaktır. Yanlış bir yöntem kullanımı, orijinal yüzeylerde geri dönülemez hasarlara yol açabilir. Bu tür durumlarda, tam olarak birleşmemiş yüzeylerin korunması için gerekli önlemler alınmalı; örneğin, temizlik işleminden önce güçlendirme işlemleri yapılmalıdır. Bu nedenle, temizlik işlemi öncesinde çeşitli inceleme ve tespit çalışmalarının gerçekleştirilmesi gereklidir. Bu çalışmalar, ilgili analizlerin sonuçları doğrultusunda önerilen deneysel uygulamaları da içermelidir. Laboratuvar analizlerinin yanı sıra doğrudan yapı üzerinde yapılacak bu deneysel çalışmalar, koruma yöntemlerinin güvenilirliğini sağlamak için oldukça önem taşır. Restorasyon projelerinin bir parçası olan ve uygulanabilirlik açısından önemli olan bu tespit ve analiz çalışmaları, arkeometrist ve petrograf gibi malzeme bilimcilerinin katkılarıyla “malzeme koruma uzmanları” tarafından yürütülmelidir (Eskici, 2009, s.775). Günümüzde sanat eserlerinin korunumu ifadesi daha sık kullanılır; bu terim, hasar görmüş ya da bozulmuş eserlerin onarımıyla birlikte, sanat eserlerini uygun koşullarda koruma veya muhafaza etmeye yönelik tüm önlemleri ve uygulamaları kapsar. Restorasyon ise yalnızca eksik kısımların yeniden oluşturulması, orijinali taklit eden boya işlemleri veya heykellerin eksik parçalarının tamamlanması anlamına gelir. Bu ayrım yerinde olsa da, sanat dünyasında genellikle tüm sürece restorasyon denmesi

ve uygulayıcılara restoratör olarak hitap edilmesi yaygın bir kullanım olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak, bu sürece restorasyon denebilir.

Eserin korunmasında yeterlilik yalnızca temel sanat ve kimya bilgisi, malzemeler ve yöntemlerden ibaret değildir; bu bilgi ve donanım gereklidir ancak etkili bir şekilde kullanılması, uzman beceri ve tecrübe ile gelişen bir değerlendirme yeteneğinin sonucudur. İşini yapan kişi, teknik bilgiye hâkim olmanın yanı sıra, üzerinde çalıştığı eserin sanatsal yönünü de yeterince kavramış olmalıdır. Deneyimli bir konservatör, sürekli olarak yeni bilgiler edinir ve kendini geliştirir. Korumaya ilişkin çoğu kural ve talimat, belirli istisnalar, değişiklikler ve sınırlamalar içerir; bunlar deneyimli bir uygulayıcı için anlaşılır olmalıdır. Ancak, ne zaman bir adımı atlayabileceğinize, kısa yol kullanabileceğinize veya bir önlemi geçebileceğinize karar vermek için deneyim gereklidir; bu adımlardan bazılarını ihmal etmek ciddi sorunlara yol açabilir. Aşırı restorasyon yapmaktansa, eserin biraz eksik ancak orijinaline daha sadık kalması tercih edilmelidir. Bu süreç önceden planlanmalı ve uygulamada dikkatli bir değerlendirme yapılmalıdır. Eski kaynaklara göre, sanat eserlerinin korunmasında doğru bir estetik anlayış ve uyumlu sonuçlar elde etmek her zaman önemli görülmüştür; bu konudaki modern yaklaşımlar, daha önceki yazarların görüşleriyle büyük oranda örtüşmektedir. (Mayer, 1940, s. 487-495).

Yeniden boyama (veya iç boyama), orijinal boyanın üzerine gelmeden ve resmi “iyileştirme” amacı taşımadan, sadece eksik kısımları tamamlamak için yapılmalıdır.

Birçok yazar, sanatsal değeri olan bir eser söz konusu olduğunda yeniden boyama konusunda farklı yaklaşımlar önermiştir; genellikle bu tür müdahalelerin gerektiğinde yeniden gözden geçirilmesi önerilmektedir. Eserin onarımını, tam anlamıyla göze çarpmayan ama yakından incelendiğinde tüm müdahalelerin tespit edilebileceği şekilde yapmak önemlidir. Bu hedefe ulaşmak için önerilen bazı yöntemler, çevredeki boya darbelerinden tamamen farklı teknikler kullanmaktır (çizgileme, noktalama vb.); dolguları yüzeyin biraz altında olacak şekilde biçimlendirmek; onarılan alanları çevredeki tonlardan bir-iki ton farklı renklendirmek veya bu alanları belirsiz bırakıp çevreye uygun tonlarla hafifçe renklendirmektir (Mayer, 1940, s. 487-495).

Restorasyonda temel amaç, çürümeyi durdurmak ve daha fazla hasarı önlemenin yanı sıra, esere kabul edilebilir bir bütünlük kazandırmaktır. Böylece eser, büyük kusurların dikkat dağıtıcı etkisinden arındırılarak bir bütün olarak değerlendirilebilir hale gelir. Restoratörün görevi, kusurlu alanı tamamen yeniden yaratmak veya orijinali taklit etmek değil, boşlukların veya hatalı kısımların doğal bir bütünlüğe katkıda bulunmasını sağlamaktır. Örneğin, figürdeki bir leke veya solgun gökyüzü gibi belirgin bir kusur, koyu arka plandaki benzer bir kusura göre izleyicinin daha fazla dikkatini çekmektedir (Mayer, 1940, s. 487-495).

Modern restorasyon anlayışı, bazen geleneksel yaklaşımlara karşı aşırı bir tepki olarak, kayıp parçalarla herhangi bir müdahalenin radikal bir şekilde reddedilmesine yol açmıştır. Bu tepki, tarihsel nesnellığe ve etik gerekliliklere dayandığı için belirli bir ölçüde geçerli olabilir. Ancak bu yaklaşımın temelde yanlış olduğu belirtilmektedir çünkü sanat eserinin özünü ve restorasyonunun temelini, yani estetik gerçekliğini göz ardı etmektedir. Estetik gerçekliğin, sanat eserinin görünümünde yattığı ve eserin sunumundan ayrı düşünülmemeyeceği ifade edilmektedir. Bu nedenle, kayıpların etkisini bütünsel bir şekilde ele alma fikrinin terk edilmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Aksi takdirde, sanat eserinin bir bütün olarak değerlendirilmek yerine yalnızca arkeolojik ve belgesel bir objeye indirgenmiş olacağı belirtilmektedir. Ayrıca, eserin görüntüsünü ve okunabilirliğini etkileyen bir müdahaleden kaçınmanın, estetik sorununu hiçe sayan bir yaklaşım olacağı dile getirilmektedir. Çünkü restorasyonun modern anlamda, eksik doğanın ötesinde, kayıpların yarattığı okuma güçlükleriyle ilgilendiği ifade edilmektedir.

Bir resimdeki kayıpların iki düzeyde rahatsızlık yarattığı belirtilmektedir. Birincisi, kaybın, eserin görüntüsünü zorlaştırdığı çünkü resmin bir bütünlük haline gelmek yerine bir desen gibi algılanmaya başlandığı aktarılmaktadır. İkincisi, kaybın, biçimsel açıdan eserin sürekliliğini kesintiye uğrattığı ifade edilmektedir. Bu rahatsızlıkları en aza indirmenin, kaybolanları yeniden birleştirerek eserin özgünlüğüne saygı göstererek mümkün olacağı belirtilmektedir. Bu durumun, kaybolan parçaların yeniden bütünleştirilmesinin kritik sorunu haline geldiği vurgulanmaktadır.

Eksik parçaların yeniden inşa edilmesinin, doğru tanımlanmış sınırlar ve pratik araçlarla yapılması gerektiği ifade edilmektedir. Bu yaklaşımın, Cesare Brandi tarafından savunulduğu ve estetik bir bakış açısıyla, sanat eserinin bir bütün olarak formun birliğiyle canlandırıldığı vurgulandığı belirtilmektedir. Sanatçının yarattığı görüntünün, fiziksel nesneden ve parçaların toplamından farklı olduğu, bu nedenle eserin bölünmesinin mümkün olduğu aktarılmaktadır. Sonuç olarak, bir eserin parçalanmış olması durumunda, kayıpların yeniden birleştirilmesinin estetik bütünlüğün sağlanması açısından gerekli olduğu ifade edilmektedir (Mora vd., 1984, s. 302).

Fakat bu müdahalelerin uygulanırken temizlik ve tamamlama aşamasında yapılan aşırılıkların eserin sanatsal ve tarihsel değerine ciddi zarar vermesi ile sonuçlanabileceği belirtilmektedir. Örneğin, daha önce yangın yaşamış bir duvar resminin yüzeyinde bulunan is tabakasının, eser için kritik bir sorun oluşturmuyorsa belge niteliği taşıdığı ve yüzeyden kaldırılmamasının tercih edilebileceği ifade edilmektedir. Veya savaş dönemine denk gelmiş bir eserin yüzeyinde bulunan bazı lekelenme, darbe gibi fiziksel etkenlerin, eserin yaşamış olduğu dönem ve sosyal, siyasi, kültürel hayatla ilgili bazı veriler sunduğu belirtilmektedir. Bu tarz belge görevi taşıyan bazı istenmeyen kalıntıların bile korunması gereken fenomenler olarak incelenebileceği ifade edilmektedir. Yapılan müdahalelerde verilen yanlış kararların, analizlerin doğru okunamamasının, bekletme süresinin, yanlış malzeme seçiminin, durmak gereken konum ve katmanın bilinmemesinin geri dönüşümü olmayan büyük boyutta zararlar meydana getirdiği belirtilmektedir. Bir duvar resminde temizlik müdahalesi sırasında yüzeyden istenmeyen tabaka alınırken, boya tabakasının yüzeye olan yakınlığının tespit edilememesi durumunda zarar görmesinin kaçınılmaz olduğu aktarılmaktadır. Aynı zamanda kullanılan kimyasal malzemenin yüzeyde bekletme süresinin, solüsyon oranlarının, uygulama yöntemlerinin analiz ve spot testler ile belirlenerek yapılması gerektiği vurgulanmaktadır. Aksi halde özgün tabakanın tamamen yok olmasının söz konusu olabileceği belirtilmektedir. Uzun yıllar yüzeyde kalarak tamamen bütünleşmiş bazı istenmeyen tabakalar ile de karşılaşılabilirdiği ifade edilmektedir. Bu tabakayı yüzeyden arındırmak için sarf edilen çabanın ve gayretin, esere yapılan müdahale süresini uzatarak yıpranma sorunu oluşturabileceği belirtilmektedir. Bu yüzey ile bütünleşmiş tabakayı arındırma işlemi için yapılan her

müdahalenin, eserin yaşamını sürdürürken karşılaşacağı diğer zorluklara karşı savunmasız hale getireceği aktarılmaktadır. Bazı patinaların zamanla eser için koruyucu hükmüne geçebildiği ve bu koruyuculuğun belirlenmesinin yapılan analizler sonucu tespit edildiği belirtilmektedir. Tamamlama uygulamasının bütüncül bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi gerektiği ifade edilmektedir. Geçmişte ve günümüzde yapılan bazı yanlış uygulamaların farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olduğu belirtilmektedir. Sanatçı üslubuna zarar vererek tamamen kişinin estetik algısı ile yapılan uygulamaların, parlak ve yeni yüzey oluşturan uygulamaların, özgün ile uyumlu renk ve dokuda olmayan uygulamaların, belirtme unsuru barındırmayan yanıltıcılık etkisinin yüksek olduğu uygulamaların tamamlama müdahalesi konusunda korkutucu bir iz bıraktığı vurgulanmaktadır. Eserin korunmasının, estetik bütünlüğün sağlanması açısından çoğu zaman ihtiyaç duyulan bu müdahalede yapılan aşırılıkların çeşitli olumsuz yaklaşımlar doğurduğu ifade edilmektedir. Tamamlama uygulamasında eldeki veri, bilgi ve belgelerin olması gerektiği, eserin fiziksel mukavemet ve estetik bütünlük sağlaması gerektiği, sanatçının taklit edilmeden üslubunun korunarak yapılmasının önemli olduğu ve kullanılan malzemelerin özgün ile uyumlu renk ve dokuda olması gerektiği belirtilmektedir. Bunların dışına çıkıldığında aslında gerekli olan bu müdahalenin eleştirel bir boyuta taşınarak günümüzde hâlâ tartışma konusu olmaya devam ettiği aktarılmaktadır. Temizlik ve tamamlama müdahalelerinde yapılan aşırılık eylemlerinin eserler üzerindeki olumsuz etkilerinin sadece koruma açısından olmayıp, aynı zamanda ikonografik okunabilirlik ve özgünlük açısından da etkilerinin bulunduğu vurgulanmaktadır.

4.1.1 Koruma Gerekliliğine Etkisi

Eserler, bilgiyle dolu birincil belgelerdir ve bu mirası doğru okuyabilmek tedavisi için gerekli koşulları, müdahale kararlarını doğru tespit edebilmek oldukça önemlidir. Günümüzde, bu tür nesnelerin sunduğu bilgiye duyulan saygı, sahip olunan bilgi ve analitik güçle giderek artmaktadır. Gelecekte, bu nesneleri daha derinlemesine incelemek için daha güçlü araçların geliştirileceği kesindir. Bu nedenle, yirmi birinci yüzyıldaki konservatörler, antik materyali işlerken son derece dikkatli davranmaktadır. Konservatörler, kimyasal ve fiziksel kanıtların birikimlerde veya değişim katmanlarında bulunduğunu ve patinanın, yaşın ve zamanın geçişinin bir

kanıtı olarak işlev gördüğünü kabul etmektedir. Fiziksel gerçeklik, alternatif gerçekliklerin sürekli olarak meydana okuduğu bir dünyada, bu tür kanıtlar geçmişin gerçekleri için önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Günümüzde, parçalanmış bir heykelin olduğu gibi bırakılması daha olasıdır. Cavalcaselle'in alçı kopyaları gibi bilgisayar modelleme teknikleri, nesneye kalıcı bir değişiklik yapmadan, nasıl görünebileceğine dair birçok müdahalesiz alternatif sunmaktadır. Gerekğinde, dolgular nesneyi birleştirmekte ancak modern eklemeler olarak açıkça ayırt edilebilir biçimde uygulanmaktadır. Antik bir nesnenin muamelesi ne kadar asgari düzeyde olursa olsun, bu ifade tam anlamıyla alındığında doğruluğunu korumaktadır. Bir nesne kırılmış veya yeniden monte edilmiş, yüzeyinde biriken kirle bırakılmış veya temizlenmiş, asgari düzeyde onarılmış veya tamamen restore edilmiş olsun, kaçınılmaz sonuç, daha önce hiç var olmadığı yeni bir durumun ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle konservatörün amacı, özgün yapıyı, amacını ve yaş kanıtını korurken değişimi yönetmek ve erişilebilirliği sağlamaktır.

Modern teknoloji, koruma çabalarına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Artık antik bir bronzun parçalarını birleştirmek için kaynakçının meşalesine veya dökümhanenin erimiş metaline ihtiyaç duyulmamaktadır. Günümüzün yapıştırıcıları, bir zamanlar parçaları bir demir iskelete sabitleyen vidalar ve cıvatalar için gereken antik kumaştaki delikleri önlemek için yeterince güçlüdür. Modern yüksek mukavemetli alaşımlar, antik kumaşın daha az bozulmasıyla yapısal destek ve durağanlık sağlamaktadır. Lazerler ve mikroskoplar, gerekli temizliğin antik yüzeye veya korunan kanıtlara zarar vermeyeceğinden emin olmak için araçlar sunmaktadır. Kısacası, zarar vermek için çok az bahane kalmış ve geçmişi korurken bilgiyi genişletmek için her fırsat bulunmaktadır.

Zamanın geçişine eşlik eden değişim ve kayıp kabul edilmeye başlanmıştır. Ve bir parçanın, bütünden daha büyük veya en azından daha geniş bir anlama sahip olabileceği düşünülmektedir. Konservatörlerin dikkati artık nesneyi sabitleyen ve gelecekte erişilebilirliğini garanti eden işlemlere yönelmektedir (Gazda vd., 2011, s. 43).

Güzel bir duvar resminin temizlendikten sonra yapılması gereken en doğru şey, mümkün olduğunca az müdahalede bulunmaktır. Bu tür duvar resimlerini daha da güzelleştirmek ya da sanatçının eserinde herhangi bir değişiklik yapmak için çaba harcanmamalıdır. Eğer güzellikleri tamamen kaybolmuşsa, bu eksiklikleri kabullenmek gerekmektedir. Ağır hasar görmüş güzel duvar resimleri, yalnızca güzel duvar resimlerinin kalıntıları olarak görülmeli ve korunmalıdır. Duvar resimleri, tamamlanmış ya da tamamlanmamış olsun, bütünlükleri içinde korunduklarında ilgi çekici ve değerlidir; çünkü ancak bu şekilde sanatın ve medeniyetin gelişimi, farklı ustaların yetenekleri ve gelişim süreçleri değerlendirme fırsatı sunmaktadır. Bir rengin solmuş veya aşınmış olduğu durumlarda, gölge ve çizgilerin "güçlendirilmesi" yoluyla "düzeltmesi" son derece hassas ve dikkatli yapılması gereken bir işlemdir. Çıplaklık ne kadar fazlaysa, gölgelerin başlangıçta ne kadar derin olduğunu anlamak ve duvar resminin bozulmamış durumunu tespit etmek o kadar zorlaşmaktadır. Bu tür hatalar, solmuş alanların şu anki zayıf hallerinin aksine, gereğinden fazla güçlendirilmesine neden olabilmektedir. Bu gibi durumlarda yalnızca en belirgin müdahaleler yapılmalıdır; çünkü restorasyon fanteziye kapıldığında, hoşnutsuzluk ve sonu gelmeyen tartışmalara neden olmaktadır.

Restoratörlere yönelik yapılan sert suçlamaların çoğu, aslında amatörlerin aşırı müdahalelerinden kaynaklanmakta olup, profesyonel bir restoratörün titizlikle yaptığı işin yanlış anlaşılması sonucu ortaya çıkmaktadır. Bazı amatörler, en tehlikeli çözücülerle deney yapmaktan keyif almakta ve çalışmak için genellikle en hassas ve ince işlenmiş sanat eserlerini seçmektedir. Deneyimlerinin bir noktasında, eğer bu işlemler yalnızca bir kapı pervazında denenmiş olsaydı, verniği çıkarmanın alttaki tabakaya zarar vermeden neredeyse imkânsız olduğunu fark edecekleri bilinmektedir. Üzerinde sahte boya tabakası bulunan bir duvar resminin altından çok değerli bir eserin ortaya çıktığı istisnai örneklerin varoluşu, temizlik sürecini yanlış yorumlayabilmektedir (Holyoake, 1870, s. 4-5).

Bu amatör ve tecrübesiz yaklaşımlar, eserlerin korunmasında olumsuz rol oynamakta olduğu gibi çoğu zaman tehlikeli çözücülerle yapılan deneyler, tamamen yok olmasına neden olmaktadır. Bu aşırılık sorunları temizlikte olduğu gibi tamamlama örnekleriyle de karşılaşılmaktadır. Tamamlama sırasında kullanılan dolgu malzemesinin eserin

özgün yapısı ile uyumlu olmaması, zamanla genişleme katsayısı farklılığı, ısıya ve neme karşı reaksiyon farklılığı gibi sorunlarla eserde kaçınılmaz tahribatlara neden olabilmektedir. Koruma adına yapılan bu işlemler, sonrasında büyük tahrip edici sonuçlar doğurarak koruma ilkesine bağlı kalınmamasına sebep olmaktadır.

Özgünlük ve İkonografik Okunabilirliğe Etkisi; Sanat eserine yapılan müdahalenin niteliği, esere atfedilen sanatsal değere dayalı olarak belirlenir. Eğer sanat eseri, bu değeri belirleyen yargıya sıkı sıkıya bağlıysa, müdahale de bu yargıya göre şekillenecektir. Bu, restorasyon sürecinin, sanat eserinin diğer insan yapımı ürünlerle paylaşabileceği bir aşama olduğuna işaret eder. Restorasyona yapılacak her müdahale, eserin kendine özgü niteliklerini tamamlayan bir aşama olmalıdır. Dolayısıyla, sanat eseri restorasyonunu, daha önce tanımladığımız genel restorasyon anlamından ayırarak, özel ve tekil bir süreç olarak değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda, restorasyon kavramını yalnızca somut pratikler üzerinden değil, sanat eseri kavramının kendisine dayanarak ele almak daha doğru olacaktır. Böylece, restorasyonun sanat eseriyle değil, sanat eserinin restorasyonu ile koşullandığını kabul etmiş oluruz. Sanat eseri, ancak kabul edildikten sonra yeniden bütünleşebilir. Restorasyon ve sanat eseri arasındaki ilişki, bu kabul edilme eylemine dayanır. Restorasyonun nasıl yapılacağı ve öncülleri de bu kabul edilişten türetilir. Sanat eserinin yapıldığı malzeme ve eserle ilgili bilinçli algılar, yalnızca bu kabul edilişle birlikte doğru bir şekilde ele alınabilir. Sanat eserinin korunması, hem yapısal bütünlüğüne hem de imgenin maddi tutarlılığına yönelik olmalıdır. Koruma çabaları, eserin maddi tutarlılığını uzun süre ayakta tutmayı hedefler. Yapılacak müdahaleler, sanat eserinin varlığını sürdürebilmesi için bilimsel temellere dayalı olmalı ve gerektiğinde tek başına değil, ilk müdahale olarak uygulanmalıdır. Ancak sanat eserinin imgesi ile fiziksel yapısı, aynı kapsama sahip olsalar da birbirlerinden farklıdır; imge, fiziksel malzeme ile yan yana değildir. Bu nedenle, eserin maddi yapısının korunması ve restorasyonu, imgenin devamlılığını sağlamak için gereklidir. Sanat eseri, maddi tutarlılığını kaybetmeden, estetik değerlerine ve özgünlüğüne sadık kalınarak korunmalıdır. Bu, sanat eserinin kendine has niteliği ve sanatsal karakteri için önemlidir; bu karakter kaybolursa, eser özünden sapar. Sanat eseri, iki farklı tarihselliğe sahiptir. İlki, eserin yaratıldığı döneme ve sanatçının bağlamına işaret eden tarihsel bir boyuttur. İkincisi ise, eserin şu anki zaman diliminde, yani bugünkü bilincin ve mevcut durumun izlediği

tarihsellikten kaynaklanır. Sanat eserinin geçmişi, sürekli gelişen ve değişen bir zaman diliminde canlı izler taşıyarak, hem geçmiş hem de şimdiki zamanı yansıtır. Bu bağlamda, restorasyonun amacı, sanat eserinin birliğini ve özgünlüğünü yeniden kurmak olmalıdır. Ancak bu, sanatın veya tarihin doğasına zarar vermeden, eserin geçmişine ait izlerin korunarak yapılmalıdır. Bu, restorasyonun temel ilkelerinden biridir ve sanat eserinin geçmişine saygı gösterilerek gerçekleştirilmelidir (Brandi, 1963, s 11-14).

Özgünlük kavramı, çağdaş koruma uygulamaları tarafından sanat ve mimari eserlerinin belgeler olarak ele alınmasına ve hayranlık duyulmasına doğru bir yönelim geliştirmiştir. Bu yaklaşımda, özgünlüğün maddi ifadesine daha fazla önem verilmiştir. Ruskin, restorasyonu “baştan sona bir yalan” olarak suçlamış ve bu görüşü, tarihi dokuyu kurtararak yaş ve kanıt olarak özgün karakteri tanımlayan ve koruyan, görünür ve dürüst müdahaleleri tercih etmesine neden olmuştur. (Brandi, 1963, s 11-14). Cesare Brandi şöyle ifade eder: "Korumanın birinci amacı, eserin özgün malzemesinin ve dolayısıyla maddi özgünlüğünün korunması; ikinci amacı ise, sahtecilik yapmadan ve tarihsel izlerini silmeden, amaçlanan imaj ve potansiyel birliğin mümkün olduğunca yeniden tesis edilmesidir." (Matero, 2007, s. 50-52).

Hem Brandi hem de Philippot, eleştirel bilince dayalı modern bir koruma teorisinin oluşturulmasına yardımcı olmuşlardır. Tüm kültürel eserlerin sürekli bir tarihe sahip olduğunu, kullanıldığını, hasar gördüğünü, onarıldığını, temizlendiğini ve restore edildiğini, bazen de yok edildiğini kabul etmemizi teşvik eden yeni bir özgünlük tanımı ortaya çıkmıştır. Mevcut durumları yalnızca yaratılış anını değil, aynı zamanda tüm bir sonraki olay dizisini de kaydetmektedir. Bu nedenle, Philippeot’nun da belirttiği gibi, *“geçmişle herhangi bir özgün ilişki, yalnızca tarihselcilikten sonra bizimle geçmiş arasında oluşan kapatılamaz boşluğu tanımakla kalmamalı; aynı zamanda bu mesafeyi, müdahaleyle üretilen eserin gerçekleştirilmesi ile bütünleştirmelidir.”* (Matero, 2007, s. 50-53).

Bu durum, farklı insan grupları ve farklı iş türleri için farklı ancak eşit özgünlük ifadelerine yol açmıştır. Sanat tarihçisi Gombrich’in yazdığı gibi, geçmişin eserlerine teleskopun yanlış ucundan bakıyoruz; görsel bir okuma yoluyla anlam ve niyetin

değerlendirilmesi her zaman “daha fazla veya daha az” sorusu olacaktır, asla tam olarak değil (Matero, 2007, s. 50-55). Tüm görsel eserlere biçim, yapı ve işlev yapıları üzerinden yaklaşarak, bu basit model, aşınma ve kayıp için tazminat da dahil olmak üzere herhangi bir müdahale kararının anlık sonuçlarını ve uzun vadeli etkilerini değerlendirmenin bir yolunu sunabilir. Çağdaş koruma, zanaat geleneğinde olduğu gibi, bilgi ve deneyimin birbirine bağlandığı hem ürünü hem de süreci kabul ederek bir orta yol bulmaya çalışmalıdır (Matero, 2007, s. 50-56).

Korumanın birincil yükümlülüğü, eserin tüm ömrünü uzatmak olup, bu da özgün ve müteakip sanatsal niyetin yaratıcı enerjileri, zaman içinde kabulünün eşit derecede uzun ve karmaşık tarihini de kucaklamalıdır. Modern bir uygulama olarak koruma, amaçlarının ve yöntemlerinin dahil olduğu bilimsel bir faaliyettir, ancak aynı zamanda hümanist kaygılarla yönlendirilir. Bu nedenle, çağdaş uygulama artık her biri soruna kendi disiplinsel uzmanlıklarını getiren çeşitli koruma uzmanlarından girdi gerektirir. Koruma bir çalışmadan başlar ve bir dizi süreç aracılığıyla o çalışmaya geri dönmelidir. Geniş bir yelpazede alanlara aittir ve çalışmanın çağdaş kültürel ve sosyal bağlamına bağlıdır. Bu amaçla, kayıp, aşınma ve telafi, mirasın inşasında önemli bir rol oynar. Brandi’nin bir nesil önce uyardığı gibi, tüm restorasyonlar zamanının bir ürünüdür ve bu nedenle eleştirel bir yorumlama eylemidir (Matero, 2007, s. 50-55).

Özgünlük ilkesi yaklaşımı ile müdahaleden kaçınma kararı, tedavi altındaki sanat eserinin taşıdığı yüksek statüden kaynaklanabilir; çünkü bu eser, üretildiği dönemin veya sonraki bir dönemin sanat eserlerinin ayırt edici bir örneği ya da temsilcisi olarak sosyal, kültürel ve/veya sanatsal açıdan büyük bir öneme sahip olabilir. Ancak, bu tür önem, benzersizlik ya da şöhret, her zaman restorasyonun tamamen reddedilmesini gerektirmez; aksine, bu tür nitelikler, bazen yoğun restoratif müdahalelerle ilişkilendirilebilir. Her durumda, sanat eseri ‘kutsallaştırılır’; ya tarihi bir belge olarak saygı görür, bu yüzden herhangi bir restorasyon saygısızca kabul edilir, ya da sanatsal işlevi nedeniyle saygı görür, bu da restorasyonun gerekliliğini doğurur (Doumas, 2010, s. 84).

Özgünlük: Mimari kültür varlıklarının özgünlüğü, onları anlamlı kılan ve değerini, gerçekliğini ve bütünlüğünü kanıtlayan tüm özellikleri kapsar. Bir mimari mirasın

özgünlüğü, o yapının konumu, tasarımı, kullanılan malzemeler ve işçilik özellikleri gibi unsurların, o dönemin kültürünü bozulmamış ve tahrif edilmemiş bir şekilde yansıtmasıyla tanımlanır. Yani, bir yapının her bir bileşeni, yapının kimliğini oluşturur ve bu kimlik, yapının özgünlüğünü tanımlar (ICOMOS, 2013).

Bu bağlamda, tarihsel süreçte yapıların içinde yer alan katmanlar, yapının özgünlüğünü oluşturan unsurlar arasında yer alır. Bu katmanlar, yapının zaman içindeki gelişimini ve kültürel bağlamını yansıtır. Mimari mirasın korunmasıyla ilgili yaklaşımlar ve uygulamalar, bu özgünlüğün korunmasını hedeflemelidir. Çünkü, özgünlüğü kaybetmiş bir yapının korunmasından bahsedilemez (ICOMOS, 2013).

Bir yapının özgünlüğü, tüm unsurlarıyla korunmalıdır. Örneğin, konum, tasarım, malzeme, işçilik gibi özgün unsurlar kaybolduğunda, o yapının aslına uygun bir şekilde korunmuş olduğundan söz edilemez. Eğer bir yapı, özgün yapım özelliklerinden, taşıyıcı sisteminden, malzemesinden ve işçiliğinden tamamen farklı bir şekilde yeniden inşa edilmişse, o yapı aslında korunmuş sayılmaz. Aynı şekilde, bir yapının çevresel bağlamı değişmişse ya da bir dönem var olmuş ancak şu anda mevcut olmayan bir yapı yeniden inşa ediliyorsa, eğer bir savaş ya da benzeri bir olağanüstü durum söz konusu değilse, bu yeniden inşa uygulaması da koruma olarak kabul edilmez (ICOMOS, 2013).

Bu tür durumlar, yasalar, yönetmelikler ve ilke kararlarında yer alsalar bile, mimari kültür mirasının yok edilmesine ve yanıltıcı sonuçların ortaya çıkmasına yol açabilecek uygulamaların doğruluğundan bahsedilemez (ICOMOS, 2013).

Özgünlük ve kimlik: Kültürel mirasın özgünlüğü, toplumların kültürel kimlikleriyle doğrudan ilişkilidir. Amerika'nın kültürleri, gelişim süreçleri ve etkileri bakımından diğer kıtalardan farklıdır. Bu farklılık, dil, ekonomik yapı ve dini inançlar gibi unsurlarda kendini gösterir. Ancak, bu çeşitliliğe rağmen, Amerika'yı bir arada tutan güçlü bağlar da mevcuttur. Farklı grupların katkılarıyla oluşan çok kültürlülük, kıtasal kimliğin temelini oluşturur. Bu da özgünlük kavramının, sadece bir geçmişe ait değil, dinamik bir kimliğe de sahip olduğunu gösterir (ICOMOS, 1994)

Özgünlük ve tarih: Bir kültürel mirasın özgünlüğü, tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde daha anlamlı hale gelir. Bu mirasın anlamı ve özgünlüğü, onu tanımlayan tarihsel süreçlere, kökenlere ve evrimine dayanır. Bir sit alanının tarihi yalnızca o alanla ilişkili olan gruplar tarafından değil, daha geniş bir çerçevede ele alınarak anlaşılmalıdır. Özgünlüğün tanımlanmasında, mirasın tarihsel değerlerinin yanlış yorumlanmaması gerektiği de vurgulanmalıdır; çünkü bir sitin geçmişi, sadece bir grup tarafından değil, tüm toplumun ortak değerleriyle ilişkili olarak değerlendirilmelidir (ICOMOS, 1994).

Özgünlük ve malzemeler: Bir kültürel mirasın malzemeleri, onun özgünlüğünü belirleyen temel unsurlar arasında yer alır. Venedik Tüzüğü'nde belirtildiği gibi, eski ve özgün malzemelerin varlığı, bir mirasın değerini artırır. Bu malzemeler, geçmişimizle olan bağlarımızı anlamamıza yardımcı olur ve kimliğimizi şekillendirir. Bu bağlamda, özgünlük sadece estetik değil, aynı zamanda tarihsel bir anlam taşır ve bu anlam, mirası korumanın en önemli nedenlerinden biridir (ICOMOS, 1994).

Özgünlük ve sosyal değer: Kültürel miras alanları, toplumsal yaşamın derin ruhsal ve kültürel değerlerini yansıtan mekânlardır. Bu yerler, geçmişin anılarını yaşatmak ve kültürel mirası aktarmak için önemli birer araçtır. Toplumsal yaşamı ve gelenekleri destekleyen bu miras, insanların ruhsal anlamda zenginleşmesine katkı sağlar. Geçmişle bağ kurmak, sadece bir nesneye ya da yapıya sahip çıkmak değil, aynı zamanda toplumsal bir hafızayı canlı tutmak anlamına gelir (ICOMOS, 1994).

Yukarıda bahsedilen Icomos ilkeleri ile özgünlüğün korunmasının eserler üzerinde doğrudan etkileri ele alınmıştır. Araştırma kapsamında bahsedilen aşırılıkların özgünlüğe, ikonografik okunabilirliğe ve koruma ilkesine olan etkileri belirtilmiştir. (ICOMOS, 1994).

Estetik, restorasyon çalışmaları karşısında meşru bir önceliğe sahiptir. Restorasyonun temel ilkesi, sanat eserinin yalnızca maddesini korumak değil, aynı zamanda bu maddeyi geleceğe aktarmaktır. Bu bağlamda, sanat eserinin somut maddesinin korunması esastır. Eserin yapıldığı malzemenin sadece belirli bir alaşım değil, mevcut halinin bileşkesi olarak düşünülmesi gerekir. Eserin biçimi madde karşısında

önceliklidir; bu nedenle, belirli bir biçime indirgenmiş madde, biçimden yoksun bir maddeyle aynı düzlemde değerlendirilemez. Bu durum, koruma amaçlı yapılan diğer çalışmalar için de geçerlidir.

Antikçağ duvar resimleri konusunda da benzer bir sorun bulunmaktadır. Amaç, renkleri eski parlaklığına kavuşturmak veya eserin hipotetik ilk hâline geri döndürmek değil; eserin imgesinin ve anlamının korunarak geleceğe taşınmasını sağlamaktır. Bu bağlamda, renklerin yeniden üretilmesi veya eserin oluşturulmasında kullanılan teknik yordamın aynen uygulanması beklenemez. Bu tekniklerin tam olarak bilinmemesi restorasyon için büyük bir engel teşkil etmez. Felemenk resminin eksik bilgiye rağmen restore edilebildiğini daha önce belirtmiştik. Bu durumda, fresko veya Ortaçağ detrampları ya da modern yağlı boya resimlerinin restorasyonunu, ilk yapım yöntemlerini taklit ederek yapmak mantıksız olacaktır. Fresko yapmak, fresko restorasyonu anlamına gelmez; detrampları veya yağlı boya resimleri kendi teknikleriyle yeniden oluşturmak da restorasyon demek değildir. Bu yöntemleri birebir taklit etmeye çalışmak, ciddi bir hata olacaktır. Restorasyonun özsel amacı, eserin sadece şu anki varlığını korumak değil, aynı zamanda geleceğe taşınmasını sağlamaktır. Eserin ileride başka müdahalelere ihtiyaç duymayacağını garanti etmek mümkün olmadığı için, gelecekte yapılacak müdahaleleri kolaylaştırmak gerekir. İnce bir resim tabakasına sahip duvar resimleri söz konusu olduğunda, koruma açısından en basit ve uygun yöntem, resmin tuvale aktarılmasıdır. Bunun tek sebebi, ileride farklı taşıyıcılara aktarılabilmesi değil; hangi sert madde seçilirse seçilsin, ilk taşıyıcı katmanın daima üst üste yerleştirilmiş tuval tabakalarından oluşmasıdır. Restorasyon, her zaman bütünleştirme çalışmasına başvurmadan yapılabilir; ancak gerektiğinde bu bütünleştirme işleminin çıplak gözle anlaşılabilir olması önemlidir. Duvar resimlerinin yüzeyini yenilemek amacıyla uygulanan yöntemler bazen eserlerin korunması açısından riskler taşımaktadır. “Tazeleme” ifadesini burada bilerek kullanıyoruz çünkü yapılan işlemler sıklıkla eseri tazelemek amacı taşır. Ancak bu tür müdahalelerin birçok soruna yol açabileceğini belirtmek gerekir (Brandi, 1957, s. 85-95).

Antikçağ’da kullanılan bazı yöntemlerin günümüzde de yorumlanması, Antikçağ, Ortaçağ ve hatta modern resimlerde benzer uygulamaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bazı restorasyon okulları tarafından farklı amaçlarla savunulan bu tür

yöntemler yeniden popüler hale gelmiştir. Ancak duvar resimlerinde bu tür işlemler sararmaya, görüntünün kararmasına ve orijinal yüzeydeki çiçeklenme sorunlarının engellenememesine yol açabilir; hatta bu etkileri ağırlaştırabilir. Uygulanan katmanlar çoğu zaman tarihsel tabakayı korumadığı gibi, eserde bozulmaların meydana gelmesine de neden olabilir. Bu katmanların tamamen temizlenmesi de oldukça zor olup, güçlü kimyasallar gerektirmektedir. Resimlerin temizlenmesiyle ilgili tartışmalar, tamamen temizlenmesinden yana olanlar ile patinanın korunmasını savunanlar arasındaki görüş ayrılığını daha da derinleştirmiştir. Ayrıntılı temizlik taraftarları, patinanın sadece pislik ve eski verniklerden ibaret olduğunu öne sürerler, ancak bu görüş denetlenemez ve keyfî bir varsayımdan ibarettir. Patinanın gerçek varlığının genellikle kanıtlanabileceği, özellikle velatura ve renkli verniklerle ilgili olduğu vurgulanır. Ayrıca, temizlik sırasında eski sanat eserlerine zarar verilmesinin, orijinal özelliklerin kaybolmasına yol açabileceği de belirtilmektedir (Brandi, 1957, s. 85-95).

Hoeniger'in 1999 tarihli makalesinde, erken İtalyan resimlerinin restorasyonundaki temizlik sorunları ele alınmaktadır. Özellikle aşırı temizlik uygulamaları, eserlerin tarihi katmanlarını ve estetik değerlerini riske atmaktadır. Restoratörler, genellikle resmin "özgün" görünümünü elde etmeyi amaçlayarak, eski katmanları ve patinayı yok edebilecek müdahalelerde bulunmuşlardır. Ancak Hoeniger, bu yaklaşımın, sanat eserinin tarihsel bütünlüğünü göz ardı ettiğini ve restorasyonun, sadece eski görünümün yeniden elde edilmesi değil, aynı zamanda sanatçının orijinal niyetine zarar vermemek amacıyla dikkatlice yapılması gerektiğini savunmaktadır. Hoeniger, erken İtalyan resimlerinin çoğunun çok sayıda restorasyona tabi tutulduğunu belirtmiştir. Eserlerin çoğu zaman ciddi hasarlar almış ve daha sonra yapılan restorasyonlar, bu hasarları gizleyerek resmin gerçek yüzeyini bozmuştur. Bu tür aşırı restorasyonlar, sahtecilik ile orijinal arasındaki farkı belirsizleştirerek eserin doğruluğunu sorgulayan bir izlenim oluşturmaktadır. Bu yüzden, restorasyon sürecinde eserin orijinal halinin korunması gerektiği vurgulanmıştır. Restorasyon süreci, her zaman eser üzerinde değişiklikler yaratır ve bu değişiklikler, dönemin değerlerinin yok olma riskini de taşımaktadır (Hoeniger, 1999, s. 3-7).

Erken İtalyan resimlerinin korunması ve restorasyonu konusunda yapılan tartışmalar, orijinal eserlerin özgünlüğünü koruma çabalarına dayanmaktadır. Bu çabalar, restorasyonun aşırı yapılmasının eserin gerçek kimliğini bozacağına dair endişeleri de beraberinde getirmektedir. Yale Üniversitesi'ndeki restorasyon programında, orijinal unsurlar dışında yapılan her türlü eklemenin reddedilmesi gerektiği savunulmuştur. Bu yaklaşım, resmin orijinal haliyle tam olarak korunmasına, sonraki eklemelerin eserin estetik ve tarihsel değerini zedelememesi için bir gereklilik olarak görülmüştür. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'nde 1951-1972 yılları arasında yapılan restorasyon çalışmasında, orijinal görüntüyü ön plana çıkarmak için önceki restorasyonlar sistematik olarak kaldırılmıştır. Bu yaklaşımda, boya kayıpları ve aşınmalar gibi doğal izlerin görünür bırakılması esas alınmaktadır. Restoratörler, eserin özgünlüğünü ve gerçekliğini vurgulamak amacıyla sadece orijinal unsurları koruyarak, sonradan yapılan eklemeleri reddetmişlerdir. Bu minimalizm felsefesi, sanat eserinin doğru şekilde restorasyonunun en önemli ilkesi olarak kabul edilerek orijinal sanatçının eseri ile sonradan yapılan müdahalelerin ayrımını yapmayı amaçlamıştır (Muir, 2010, s. 20-22).

Bütün bu gelişmeler ele alındığında bütüncül yaklaşım, deneyim ve doğru karar, enderlik düşüncesi, koruma yaklaşımı ile hareket etmek, eserlerin tarihsel, sosyal, dini ve ticari değerleri göz önünde bulundurulmadan yapılan tüm müdahalelerin aslında eser için bir felaket olarak sonuçlanacağı gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Çoğu zaman tamamen iyi niyetle yapılan aşırılıkların yalnızca eserlere değil gelecek kuşaklara da yapılan bir haksızlık olduğu bilinmelidir. Müdahale kararı vermeden önce, tam anlamı ile neyi ne zaman, nasıl ve ne ile korumalıyız sorularına doğru şekilde cevap verilmelidir. Güzel görme arzusu ve estetik kaygımızı bir kenara bırakıp öncelikle eser için hangi yaklaşımın en faydalı olacağı tartışılmalı sonrasında eyleme geçilmelidir.

5. SONUÇ

Sanat eserlerinin temelinde imge ve madde arasındaki ilişki bulunmaktadır. Maddenin imgeyi gölgede bırakması durumunda estetik değer zedelenir. Doğal izlerin korunması, bu dengeyi sağlamak adına oldukça önemlidir. Çünkü bu unsurlar eserin tarihi sürecini ve özgün kimliğini yansıtır. Aksi halde eser sadece bir tarihsel belgeye dönüşebilir. Bu nedenle, hem tarihsel süreci hem de estetik değerleri göz önünde bulundurarak, bu unsurların denge içinde korunması gereklidir.

Restorasyon ve konservasyon süreçlerinde, eserin özgünlüğünü korumak temel bir ilkedir, kültürel mirasın özgünlüğü, toplumların kimliğiyle doğrudan ilişkilidir ve tarihsel süreçler, malzemeler ve sosyal değerlerle şekillenmektedir. Bu mirasın korunmasında, geçmişin anlamını koruyarak, modern müdahalelerin yapının özgünlüğünü bozmadan entegrasyonu sağlanmasıdır. Miras alanlarının yönetimi, sürdürülebilir koruma stratejileri gerektirirken, ekonomik kalkınma ve turizm faaliyetleri de özgünlüğü tehdit edebilmektedir. Bu nedenle, kültürel miras alanlarının özgünlüğünü korurken, toplumsal değerleri ve kültürel hafızayı yaşatmak büyük önem taşımaktadır. ICOMOS ilkeleri doğrultusunda yapılan koruma çalışmalarının, mirasın özgünlüğü üzerindeki etkileri dikkatlice değerlendirilmelidir. Bir eserin kopyasının yapılması ya da yerine yenisinin konulması, hem estetik hem de tarihsel açıdan doğru değildir. Eserin özgünlüğünü bozan her müdahale, kimlik ve bütünlük sorunlarına yol açmaktadır. Bu sebeple, restorasyon ve konservasyon süreçlerinde eserin özgün kimliği ve yapısı korunarak müdahale yapılmalıdır. "Olduğu gibi, olduğu yerde" yaklaşımı nostaljik bir düşüncedir. Fakat eserlerin yeniden inşa edilmesi sanatın özünü tahrip edebildiği gibi orijinal sanat eserinin bütünlüğüne zarar vermektedir.

Her kırık sütunun yerinden kaldırılıp yeniden kurulmasının doğru olduğu düşüncesi yanlış kabul edilmektedir çünkü bu tür müdahaleler, tarihsel ve estetik anlamda değer taşıyan bir yapıyı olumsuz etkilemektedir. Zamanın geri çevrilebileceğini ve sanat eserlerinin dilediğimiz gibi yeniden üretilbileceği varsayımı oldukça tehlikelidir.

Duvar resimlerinin temizlik ve tamamlama süreçlerinde yaşanan aşırılıklar, kültürel mirasın korunmasında yaşanan temel sorunları gözler önüne sermektedir. İlk bakışta

koruma amacı taşıyan bu müdahaleler, kontrolsüz şekilde uygulandığında eserin özgün estetik değerine, renklerine, sembolik yapısına ve tarihsel bağlamına zarar verebilir. Kimyasal temizlik işlemlerinde kullanılan maddeler, biyolojik ve kimyasal zararlıların yok edilmesini sağlarken aynı zamanda resimlerin pigmentlerini soldurmuş, renklerin doğallığını kaybettirmiştir. Bunun yanı sıra, sert fırçalama ve aşındırıcı maddelerle yapılan mekanik temizlikler, bazı eserlerin fiziksel dokusunu aşındırarak hem görsel hem de tarihsel dokuyu zedelemiştir.

Tamamlama sürecinde yaşanan aşırılıkların olumsuz etkileri de tıpkı diğer tüm müdahalelerde yapılan yanlışlarla aynı şekilde istenmeyen reaksiyona neden olmaktadır. Yapılan faraziye uygulamalar, sanat eseri üzerinde yeni ve farklı bir anlatım oluşturarak sanat eserinin özgünlüğünün kısmende olsa kaybolmasına sebebiyet vermektedir. Bu durum, tarihsel, sanatsal ve sosyal kimliğe zarar vermekte olup, eserin günümüzdeki ziyaretçileri tarafından yanlış yorumlanmasına neden olmaktadır.

Diğer tüm eserlerde olduğu gibi duvar resimlerinde de yapılan her müdahalede sanatçının üslubuna saygı duyulması bir reçete olarak belirlenmelidir. Eser kavramı, tarihsellik temelinde ele alınmalı ve restorasyon çalışmalarında, insan faaliyetlerinin sonucu olan bu miras, ulaşılabilen en eski tarihsel belge olarak değerlendirilmelidir. Fakat bu durum uygulama esnasında gelişen heyecan, analiz yapılmadan ilerlenmesi, müdahale kararında verilen yanlışlar, bazı durumlarda tecrübe eksikliği gibi nedenlerden dolayı göz ardı edilebilmektedir. Yüksek oranda tahribata uğramış ve sadece küçük boyutta günümüze gelen eserler için de aynı hassasiyetle ilerlemek gerekmektedir. Bazı görüşler, zarar görmüş ya da tamamen yok olmuş kalıntıların estetik değer taşımadığını savunmaktadır. Mevcut parçanın tamamen mimetik tamamlama uygulaması yapılması yaklaşımları olduğu gibi tamamen gereksiz bir koruma eylemi olduğunu da savunanlarda bulunmaktadır. Her iki durumda da verilecek karar tek başına anlamsız ve yetersiz olduğu düşünülmektedir. Eserlerden geriye kalan tüm parçaların belge niteliği taşıdığı ve kullanıldığı malzeme açısından dahi olsa tarihsel ve sosyal anlamda geçmişe ışık tutacağı unutulmamalıdır. Her iki görüş bu doğrultuda incelendiğinde hem faraziyeden kaçarak hem de mevcut durumu

koruyup durağan hale getirerek aşırılıktan kaçınmış ve sorumluluklarımızı yerine getirmiş olmalıyız.

Bu meseleler, duvar resimlerinin korunmasında daha dikkatli, bilimsel temellere dayalı ve sanatsal değerleri gözeten bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır. Temizlik ve tamamlama işlemleri, eserin fiziksel bütünlüğünü koruyacak şekilde yapılmalı, aynı zamanda özgün sanatsal ifade ve tarihsel bağlam zarar görmemelidir. Dijital restorasyon teknikleri, biyolojik temizlik yöntemleri ve mikro-restorasyon gibi yaklaşımlar, aşırı müdahalelerden kaçınarak eserin korunmasında etkili çözümler sunabilmektedir.

Sonuç olarak, duvar resimlerine yapılan aşırı temizlik ve tamamlama müdahaleleri, restorasyon bilimi ve koruma etiği açısından önemli dersler vermektedir. Gelecekte, duvar resimlerinin ve diğer kültürel miras eserlerinin korunmasında, özgünlüğü koruyacak, aşırılıklardan kaçınacak ve eserin tarihsel değerini sürdürebilecek daha sürdürülebilir yöntemlerin benimsenmesi gereklidir.

Restorasyon ve konservasyon işlemleri aşırı ve gereksiz şekilde yapıldığında, eserler büyük zarar görmektedirler. Konservatörler, müdahalelerinde gelecekteki kuşakların mirasını dikkate almalı ve kararlarını buna göre vermelidir. Eserin tarihsel değerine zarar vermemek için, içimizdeki "temiz ve canlı görme" arzusuna dikkat etmeli ve yapılan müdahale sonucunda eserin tanınmaz hale gelmesinin önüne geçmelidir. Aksi takdirde, bu değerli miraslardan geriye sadece bizim müdahalelerimiz kalacaktır.

Restorasyon ve konservasyon çalışmalarında genel bir ilke olarak, yapılan müdahalelerin eserin bulunduğu sosyo-kültürel ortamla ve bölge halkının ihtiyaç ve beklentileriyle uyumlu olması gerekmektedir. Eğer yapı hâlâ kullanılıyorsa, kullanıcıların da dikkate alınması önemlidir.

Ayrıca, her türlü müdahalenin ardından kısa ve uzun vadeli takipler yapılması, gerçekleştirilen çalışmaların etkinliğini değerlendirmek açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmada konuyu temizlik ve tamamlama yöntemlerinde aşırılık bağlamında ele alarak belirli bir çerçeveyle sınırlamış bulunmaktayız. Ancak, konservasyon sürecinin diğer yönleri üzerine yapılacak yeni araştırmalar, alanın daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır.

Çalışmada ele alınmayan önleyici koruma müdahaleleri ve diğer aktif konservasyon yöntemleri üzerine farklı araştırmalar yapılması, alanın gelişimi açısından önemli bir katkı sağlayacaktır. Özellikle, koruma süreçlerinde sürdürülebilir yaklaşımlar geliştirmek, farklı malzeme ve tekniklerin etkinliğini değerlendirmek ve mevcut yöntemleri daha verimli hale getirmek amacıyla yeni çalışmaların teşvik edilmesi yararlı olacaktır.

Bununla birlikte, taşınmış ve depo alanlarında muhafaza edilen duvar resimlerinin korunması, depolama koşullarının iyileştirilmesi ve periyodik bakım süreçlerinin belirlenmesi konusunda da detaylı araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu alanda yapılacak çalışmalar hem gelecekte benzer eserlerin korunmasına yönelik daha sistematik ve uygulanabilir yöntemlerin geliştirilmesine yardımcı olacak, hem de literatüre katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Agrawal, O. P., & Pathak, R. (2001). *Examination And Conservation Of Wall Paintings*. Saujanya Books, 125-197
- Ahunbay, Z. (2017). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*. (9. Baskı). YEM Yayın.
- Akpolat, M.S. ve Eser, E. (Ed.). (2004). *Ankara: Başkent'in tarihi, arkeolojisi ve mimarisi*. Ankara Enstitüsü Vakfı Yayınları.
- Aytaç Ç. (1981). *Sanat ve uygarlık*. Bizim Büro
- Bahar, D. (2009). *Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde, teknolojik gelişmeye paralel olarak duvar resmi tekniklerinin eğitimi*. [Yüksek Lisans Tezi]. 19 Mayıs Üniversitesi.
- Bahn, P. G., & Vertut, J. (1997). *Journey through the ice age*. University Of California Press, 89-92.
- Bailao Ana Calvo, A. (2014). *Reintegration, Integration, Inpainting, Retouching*. nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage RECH2 Porto, Portugal, 24- 25 October.
- Baldini, U. (2001). *Teoria del restauro e unità di metodologia-I*. Florence: Nardini Editore.
- Baroni, S. (2003). *Restauro e conservazione dei dipinti: Manuale pratico*. Milano: Fabbri Editori.
- Beck, J., & Daley, M. (1996). *Art restoration: The culture, the business, and the scandal*. W.W. Norton & Company.
- Bingöl, O. (2015). *Arkeolojik mimari'de resim mozaik I (İö 30000-500)*. Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Botticelli, G. (2003). *Metodologia di restauro delle pitture murali*. Firenze: Centro Di.
- Brandi, C. (1963). *Teoria del restauro restoration theory*. Hoepli.
- Brandi, C. (1980). *Il Restauro: Teoria E Pratica Restoration: Theory And Practice*. Edizioni Del Gabbiano.

- Brandi, C. (2005). Çeviren: Tümertekin Alp, Teoria del Restauro. Janus yayıncılık, 1. Baskı, 2021, ISBN:978-625-7035-10-01.,İstanbul.
- Briggs, D. (2012). *Artist's pigments and optical color mixing*. Retrieved from
- Can, H. (2012). *Resimsel kurguda dışsal ve içsel gerçeklik*. [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi,97.
- Casazza, O. (1981). *Il Restauro Pittorico*. Narnini Edit.
- Casazza, O. (2007). *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Nardini Editore.
- Cather, S. (Ed). (1987). *The conservation of wall paintings: Proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*. The Getty Conservation Institute.
- Cennino, C. (1982). *Il Libro Dell'arte, La Tavolozza Di Cennino Cennini*, Genova
- Ceylan, C. ve Aydın, Ö. (2018). 18.-19. yüzyıl Ankara camileri üzerine bir değerlendirme. *Journal of Social Sciences and Humanities*, 2, 1-21.
- Clottes, J. (2008). *Cave art*. Phaidon Press.
- Cohen, C., & Pradel, L. (2003). *Prehistoric art*. Oxford University Press.
- Colalucci, M., & Ruiz, R. (1987). The restoration of frescoes: Challenges and methodologies. *Restoration Review*, 15(2), 68-115.
- Curtis, G. (2006). *The Cave Painters: Probing The Mysteries Of The World's First Artists*. Alfred A. Knopf.
- Çağlar Eryurt B., ve Eskici B. (2017), Ankara devlet resim ve heykel müzesi koleksiyonunda bulunan, Saip Tuna'ya Ait "Nü" isimli tablonun restorasyonu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(2), 315-331.
- De Benedictis, G. (2011). The historical context of conservation techniques. *Art History Journal*, 39(1), 50-60.
- Dikilitaş, G. (2005). Duvar resimlerinin bozulmasına neden olan etkenler ve koruma uygulamaları. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Doumas, D. (2010). *Reconstructing the Image: A Discussion on the Effectiveness of Restoration Methods for Painted Surfaces*. Theory and Practice at the Benaki Museum Conservation Department. 10. s.83-84.

- Duran Kafa, E. ve Kaya Köşklük, N. (2020). Arkeolojik alanlarda uygulanan bütünleme (tamamlama) müdahalelerinin değerlendirilmesi: Metropolis örneği. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (50), 255-274.
- Emre, G. (2010) *Resim sanatı tarihi*. İstanbul Üniversitesi, Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Kültürel Miras ve Turizm Programı.
- Erdoğan, A., Günel, G. ve Kılıcı, A. (2007a). *Tarih içinde Ankara*. Ankara Tarihi ve Kültürü Dizisi 1, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı.
- Erdoğan, A., Günel, G. ve Kılıcı, A. (2007b). *Osmanlı'da Ankara*. Ankara Tarihi ve Kültürü Dizisi 2, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı.
- Ergenç, Ö. (1980). XVII. yüzyılın başlarında Ankara'nın yerleşim durumu üzerine bazı bilgiler. *Osmanlı Araştırmaları*, 1(1), 85-108
- Ersen, A. (2011). Cesare Brandi (1906-1988) ve restorasyon teorisi. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, (7), 7-23.
- Ersoy, R. (2019) İlk çağlardan günümüze Tempera resim tekniği. *International Journal Of Art, Culture & Communication*, 2 (1), 99-112.
- Eskici, B. (2009) Tarihi bina onarımlarında cephe temizliğinin önemi ve yöntem sorunları üzerine. *Uluslararası Katılım Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu-2*. s.775.
- Eskici, B. (2018). Seramik onarımlarında bütünleme yöntemleri üzerine bir değerlendirme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 135-153.
- Eskici, B., ve Çağlar Eryurt, B. (2021). Tarihi binalardaki duvar resimlerinde önleyici koruma ve bakım. S. Gedük, A. H. Kuzucuoğlu (Ed.), *Kültürel miras uygulamalarında önleyici koruma*, içinde (s. 125- 144). Hiperyayın.
- Ewaglos, (2016). *European Illustrated Glossary Of Conservation Terms For Wall Painting And Architectural*. Surfacas.
- Eyice, S. (1971). Ankara'nın eski bir resmi. *Atatürk Konferansları IV*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Francesco, D. S. (2021). The Architectural Illusion Of Edoardo Tresoldi: The Reconstruction Of The Basilica Of Siponto. *Athens Journal Of Architecture*, 7(2), 257-274.

- Glaser, Greta C., (2009). *An Introduction to Painting Conservation, Undergraduate Honors Theses*. William & Mary.
- Gombrich, E. H. (1984) *Sanatın öyküsü*. (B. Cömert, Çev.). Remzi Kitabevi Yayınları.
- Grenda, M. (2010). *Tratteggio Retouch And Its Derivatives As An Image Reintegration Solution In The Process Of Restoration*, Egg 1.
- Güler, A. (1995). *Duvar resmi ve Anadolu'da gelişimi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Gürçay, Y. C. (2023). *Ephesos yamaç ev 2 duvar resimleri: Koruma süreçleri, sorunları ve koruma onarım önerileri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- ICOMOS (2024). *International Council on Monuments and Sites (ICOMOS, 1931, 1990, 1994, 2003, 2013)*. [Çevrim-içi: <https://www.icomos.org.tr/>], Erişim Tarihi: 3.05.2024.
- Idelson A. I. (2012). *Aspetti Strutturali Della Conservazione Dei Dipinti Su Tela*. Catalogo Abruzzo.
- Kaplan, C. (2009). *Tuval resmi restorasyonunda yanlış uygulamalar ve önermeler*. [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Kırpık, G., Erdoğan, A. ve Çam, M. (2015). *Şehr-i kadim Ankara. Cilt 2*. Ankara Büyükşehir Belediyesi, Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Dairesi Başkanlığı.
- Liliana, C., Ana, B. & Frederico, H. (2019). *Mapeamentos Com Sistemas De Informação Geográfica (Sig) E Seleção De Critérios De Reintegração Cromática: Pintura De Adriano De Sousa Lopes Como Caso De Estudo*. Rech 5. International Meeting On Retouching Of Cultural Heritage.
- Matero, F. G. (2007). Resurrecting Gordion: Conservation as interpretation and display of a Phrygian capital. In C. B. Rose (Ed.), *The archaeology of Phrygian Gordion, royal city of Midas* (pp.50-55). University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Mayer, R. (1970). *The Artist's Handbook Of Materials And Techniques*. The Wiking Press.
- Minder, R. (2012). Botched restoration of 'Ecce Homo' fresco shocks Spain. The New York Times. [Çevrim-içi: <https://www.nytimes.com/2012/08/24/world/europe/botched-restoration-of-ecce-homo-fresco-shocks-spain.html>], Erişim Tarihi: 21.11.2024

- Mittone, L. (2010). The use of 'neutral colours' in the retouching of large losses in wall paintings. [Çevrim-içi: http://www.create.uwe.ac.uk/norway_paperlist/mittone.pdf], Erişim Tarihi: 10.05.2023.
- Mora, P., Mora, L. & Philippot, P. (1984) *Conservation Of Wall Paintings*, Butterworths, Borough Green, England, 10- 301.
- Muir, K. (2010). Approaches to the reintegration of paint loss: theory and practice in the conservation of easel paintings. *Studies in Conservation*, 54 (1), 19-28.
- Napoleone, L. (2008). *Acqua Sporca, Sottotono, Tinta Neutra, Rigatino, Progetto Colore Facoltà Di Architettura Di Genova*. Dsa Dipartimento Di Scienze Per L'architettura.
- Neguer, J. & Alef, Y. (2014). *Excavation and treatment of plaster*. Stucco And Wall Paintings In Archaeological Sites.
- Nicalous, K. (1999). *The Restoration Of Paintings*. Könemann, Slovenia.
- Öney, G. (1971). *Ankara'da Türk devri yapıları*. Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Yayınları.
- Ören, Ş. (2005). Sanatın doğuşunda iletişimle aralarındaki varoluşsal birliktelik ve sanat eyleminde psikolojik iletişimin önemi. *Atatürk İletişim Dergisi* (8), 207-226.
- Özdemir, M. (1991). *Büyük boyutlu duvar resmi (Fresco – sıva üstü) teknikleri ve çağdaş uygulamaları*. [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, s.59.
- Özden, L. (2009). Gizli dehlizlerden kent alanlarına dışavurum yüzeyi olarak "Duvar". *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (3), 71-85.
- Scalia, F., & De Benedictis, C. (1984). *Il Museo Bardini a Firenze*. Milano:Electa.
- Sözbir, S. (2016). *Antik dönem duvar resimleri yapım teknikleri ve gelişimleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Adnan Menderes Üniversitesi, 10-20.
- Stoner Hill J., & Rushfield, R. (2012). *Conservation Of Easel Paintings*. New York: Routledge.
- Tunçer, M. (2001). *Ankara (Angora) şehri merkez gelişimi (14.-20.yy)*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

URL-1 (2023). https://www.arkeotekno.com/pg_137_teknik-bilgi-1 Erişim Tarihi: 23.11.2023

URL-2 (2024). www.kulturenvanteri.org, Erişim Tarihi: 22.10.2024

VGM (2023). *Vakıflar Genel M¼d¼rl¼ę¼, Dijital Arşiv*. Vakıflar Genel M¼d¼rl¼ę¼.

Vitruvius, (2005). *Mimarlık ¼zerine on kitap*. (S. G¼ven, ev.), şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Weyer, A., Picazo, P.R., Pop, D., Cassar, J., ¼zk¼se, A., Vallet, J., & Srşa, I. (2015). *Ewaglos-European Illustrated Glossary Of Conservation Terms For Wall Paintings And Architectural Surfaces*. Michael Imhof Verlag, Germany: Petersberg, s 84-304.

Wood, A. J. (2018). *Makers and breakers: Pre-Raphaelites, punks, and political imagination*. [Doctoral Dissertation]. University of California.

Yaman, Y. (Ed.). (1981). *Ankara yurt ansiklopedisi: T¼rkiye, il il: D¼n¼, bug¼n¼, yarım, 1*. Anadolu Yayıncılık.

Yetiş, E., ağlar Eryurt, B. ve Eskici, B. (2021). Optik renk karışımı ve resim restorasyonunda tamamlama y¼ntemleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 25, 17-36. Doi: 10.17484/Yedi.771578.

Yılmaz, F. (2012). Antik d¼nem fresk yapım teknikleri. *Trakya ¼niversitesi Edebiyat Fak¼ltesi Dergisi*, 2 (4), 95-105.

Yiğit, T. (2005). Hurriler'e ilişkin Hititevi yazılı belgelerdeki ilk kayıtlar. *Ankara ¼niversitesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, 24(38), 55-69.

Yurtsal, T. (2009). *Aydın ve Denizli camilerinde duvar resimleri*. [Y¼ksek Lisans Tezi]. Gazi ¼niversitesi.