İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM EKSPERLİĞİ:

TÜRKİYE'DE RESİM EKSPERLİĞİ ÜZERİNE BİR ÖNERİ

DOKTORA TEZİ

Hande SUBAŞILAR

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Doktora Programı

KASIM 2012

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM EKSPERLİĞİ:
TÜRKİYE'DE RESİM EKSPERLİĞİ ÜZERİNE BİR ÖNERİ

DOKTORA TEZİ

Hande SUBAŞILAR

(402052005)

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Doktora Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN

KASIM 2012

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402052005 numaralı Doktora Öğrencisi **Hande SUBAŞILAR**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **"RESİM EKSPERLİĞİ: TÜRKİYE'DE RESİM EKSPERLİĞİ ÜZERİNE BİR ÖNERİ "** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı :	**Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN**	**.....**
Jüri Üyeleri :	**Prof. Dr. Zeynep İNANKUR**	……..
	Prof. Dr. Semra GERMANER	**.....**
	Doç Dr. Nilüfer ÖNDİN	**.....**
	Doç. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK	**.....**

Teslim Tarihi : 3 Eylül 2012

Savunma Tarihi :

ÖNSÖZ

Sanatın tarihini öğrenmek bir çocukluk hayaliydi. Lisans eğitimimi bu konuda başta gelen kurumlardan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde tamamlamak bu hayali gerçekleştirmemde ilk adım oldu. Lisansüstü çalışmalarımı İstanbul Teknik Üniversitesi'nde yapmak vizyonumu geliştirmiştir. Doktora çalışmamı bitirmek ise çocukluk hayalimin gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. Resim eksperliği hakkında yaptığım çalışma Türkiye'de bu konuda bazı eksiklere işaret ederken, aynı zamanda bu eksiklerin giderilmesi konusunda öneriler de içermektedir. Lisans öğrenciliğimden bu yana akıl hocam ve danışmanım olan Prof. Dr. Ayla Ödekan'a, tezimin doğru yolda ilerlemesine katkıda bulunan Prof. Dr. Zeynep İnankur'a ve Doç. Dr. Nilüfer Öndin'e, jüri üyeleri Prof. Dr. Semra Germaner ve Doç. Dr. Mehmet Üstünipek'e, tezimin teslim sürecinde tüm prosedürler konusunda yardımını esirgemeyen dostum Dr. Aslıhan Erkmen'e, resim eksperliği deneyimini özveriyle paylaşan Fethi Kayaalp'e, Metropolitan Sanat Müzesi'nde görev yaptığı sırada, müzenin bilimsel araştırma bölümü ile ilgili bilgiler verdiği ve konservasyon alanlarını tanıttığı için Anna Vila-Espuna'ya, CATS'in kurulum aşamalarını anlattığı ve kuruluş hakkında önemli bilgileri paylaştığı için Prof. Dr. Jorgen Wadum'a teşekkür ederim. Ayrıca tüm hayallerimin gerçek olması konusunda desteklerini esirgemeyen aileme ve sevgili eşim Yavuz'a da minnetarım.

Eylül 2012 Hande Subaşılar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
KISALTMALAR ..... **ix**
ÇİZELGE LİSTESİ ..... **xi**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xiii**
ÖZET ..... **xv**
SUMMARY ..... **xvii**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Tezin Amacı 5
1.2 Literatür Araştırması 6
2. EKSPERLİĞİN TANIMI VE TARİHÇESİ **9**
2.1 Eksperliğin Tanımı 9
2.2 Bilimsel Bir Yöntem Arayışında Eksperliğin Tarihçesi 10
3. SANAT ESERLERİNİN ORİJİNALLİĞİ MESELESİ **19**
3.1 Sanat Eserlerinde Sahte, Kopya, Taklit Kavramlarının Açılımı 23
3.2 Sanat Eserlerinde Sahteciliğin Tarihçesi 24
3.2.1 Antik Dönem eserlerine yönelik sahtecilik 26
3.2.2 Ortaçağ eserlerine yönelik sahtecilik 35
3.2.3 Rönesans eserlerine yönelik sahtecilik 39
3.2.4 17. ve 18. yüzyıl eserlerine yönelik sahtecilik 46
3.2.5 19. ve 20. yüzyıl eserlerine yönelik sahtecilik 53
3.3 Sahte Eser Üretiminde İzlenen Yöntemler 60
3.4 Sanat Eserlerinin Orijinalliğinde Hukukun Rolü 63
4. SANAT ESERLERİNİN İNCELENMESİNDE TEKNOLOJİK UYGULAMALAR **75**
4.1 Sanat Eserlerinin Analizi 76
4.1.1 Pigment analizleri 80
4.1.2 X-ışını -Röntgen ışınları 87
4.1.3 Nötron otoradyografi yöntemi 90
4.1.4 İnfrared görüntüleme 91
4.1.5 Ahşap yaşının ölçümü 91
4.1.6 Termoluminesans 93
4.1.7 Radyokarbon 93
4.1.8 OCT (Optical Coherence Tomography) 94
4.2 Resimlerin Analizi 96
5. SANAT ESERLERİNİN İNCELENMESİNDE KURUMSAL UYGULAMALAR **105**
5.1 Sanat Eserlerinin İncelenmesinde Kurumsal Uygulamalar 105
5.1.1 Müzeler 107

5.1.2 Sanat araştırma kurumları 122
5.1.3 Müzayede evleri 132
6. TÜRKİYE'DE RESİM EKSPERLİĞİ 137
6.1 Türkiye'de Sanat Ortamının Oluşması 138
6.1.1 Osmanlı dönemi ve saray ortamı 138
6.1.2 Osmanlı döneminde saray dışında gelişen sanat ortamı 139
6.1.3 Sanatın akademik nitelik kazanması 140
6.1.4 Sanat ve devlet ilişkisi 141
6.1.5 Kurumsallaşma 144
6.1.6 Bireyselleşme ve özelleşme 147
6.2 Türkiye'de Resim Eksperliği Uygulamaları 151
6.3 Türkiye'deki Sahte Eser Piyasası ve Tespit Edilmiş Sahtecilik Olaylarına Örnekler 157
7. TÜRKİYE İÇİN KURUMSAL BİR MODEL ÖNERİSİ 177
7.1 Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi 185
7.1.1 Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yönetimi 188
7.1.2 Araştırma Laboratuarı 191
7.1.3 Ekspertiz Bölümü 194
7.1.4 Konservasyon Bölümü 198
7.1.5 Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümü 200
7.1.6 Kütüphane ve Arşiv Bölümü 202
7.1.7 İdari Bölümler 204
8. SONUÇLAR 209
KAYNAKLAR 215
EKLER 227
ÖZGEÇMİŞ 253

KISALTMALAR

AIC : American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
ALR : Art Loss Register
Bkz. : Bakınız
C2RMF : Centre De Recherche et de Restauration des Musées de France
CATS : Center for Art Technological Studies and Conservation
FTIR : Fourierr Transform Infrared
IC : Ion Cromatography
ICCROM : International Centre for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property
IIC : International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
ICOM : International Council of Museums
IFAR : The International Foundation for Art Research
MCI : Museums Conservation Institute (Smithsonian)
MET Museum: New York Metropolitan Müzesi
MFA : Museum of Fine Arts (Boston)
MRI : Manyetik Rezonans Görüntüleme
MSGSÜ : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Nm : Nanometre
NMR : Nükleer Manyetik Rezonans
OCT : Optical Coherence Tomografi
PLM : Polorizsyon Mikroskobu
Ppm : Parts per million
RRP : Rembrandt Research Project
SIK-ISEA : Schweizerische Institute für Kunstwissenschaft
SSM : Sakıp Sabancı Müzesi
USPAP : Uniform Standards of Professional Appraisal Pravtice
UV : Ultra viole

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1: Van Dantzig'in Piktolojisinin temel öğeleri..... 14

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Morelli'nin İtalyan Ressamlar kitabından Botticelli kulak ve elleri 11
Şekil 2.2: Morelli'nin İtalyan Ressamlar kitabından kulak tipleri 11
Şekil 3.1: Sippar'daki taş anıt 27
Şekil 3.2: Piombino Apollosu..... 28
Şekil 3.3: Sahte Etrüsk lahdi 30
Şekil 3.4: Alceo Dossena'nın sahtelerinden örnekler 31
Şekil 3.5: Becker'in Athena dekadrahmi sahtesi..... 33
Şekil 3.6: Saitaphernes Tacı 34
Şekil 3.7: Malskat'ın Lübeck'te gerçekleştirdiği aziz fresklerinden örnekler..... 37
Şekil 3.8: Malskat'ın Schleswig Katedrali'ndeki hindi figürü 38
Şekil 3.9: St. Mary Katedral'nin duvarlarında yer alan Aziz figürleri 38
Şekil 3.10: Albrecht Dürer'in *Noli ma tangere* adlı gravürü 40
Şekil 3. 11: Marcantonio Raimondi'nin Dürer kopyası 40
Şekil 3.12: Albrecht Dürer'in *Kendi Portresi* Ahşap, Münih Old Pinakkothek 42
Şekil 3.13: Wolfgang Küffner'in *Albrecht Dürer Portresi* Ahşap, kopyası 42
Şekil 3.14: Raffaello' nun *Papa X. Leo portresi*. 44
Şekil 3.15: Andrea del Sarto'nun *Papa X. Leo portresi* 45
Şekil 3.16: Han Van Meegeren'in yargı sürecinde gerçekleştirdiği son resmi olan *İsa ve Doktorlar* 48
Şekil 3.17: Han Van Meegeren'in *İsa ve Müritleri Emmaus'ta*..... 49
Şekil 3.18: Han Van Meegeren'in sattığı son resimlerinden *Ayak Yıkama*..... 51
Şekil 3.19: Rembrandt'ın *Hermann Doomer* portresinin sahtesi altında yer alan 18. yüzyıla ait bir başka portre 52
Şekil 3.20: Rembrandt sahtesi tablonun altında yer alan Johann Georg Muller portresinin x-ışını fotoğrafı 53
Şekil 3.21: John Myatt tarafından yapılmış bir Ben Nicholson sahtesi 57
Şekil 3.22: Heinrich Campendonk'un *Rotes Bild Mit Pferden*..... 59
(Atlarla Kırmızı Resim) Tablosu 59
Şekil 3.23: Wolfgang Beltracchi ve sahte resimleri 59
Şekil 3.24: a- Pastiş örneği, b- Tarquinia'da Boğalar mezarında yer alan sahne 61
Şekil 3.25: c- Korint aslanı, d-Banditaccia kazılarında bulunan levha detayı 62
Şekil 3.26:1497 tarihli Alman duvar halısı ayrıntısından (soldaki) örnek alınarak yapılmış (sağdaki) sahte resim örneği..... 62
Şekil 3.27: Pieter de Hooch'un İskambil Oynayanlar 17. yüzyıl (soldaki), de Hooch stilindeki (sağdaki)Van Meegeren'in sahtesi 63
Şekil 4.1: Sanat eserlerinin incelenmesinde bilimsel yaklaşım..... 77
Şekil 4.2: Michel Eugéne Chevreul'un Renk Çemberi 81

Şekil 4.3: James Clerk Maxwell'in üç renkli düzeneği 81
Şekil 4.4: Enine kesitte görülen pigment katmanları. 83
Şekil 4.5: *Mutlu Şövalye*, Frans Hals'a atfedilmiş tablo 84
Şekil 4.6: Van Meegreren'in *Son Akşam Yemeği* adlı tablosu 88
Şekil 4.7: Goya'nın *Antony Eremita* tablosu (üst) ve x-ışını ile incelendiğinde ortaya çıkan Godoy Tablosu (alt) 89
Şekil 4. 8: OCT ile kesiti alınmış bir tablodaki boya vernik ve 95
sonradan eklenen boya katmanının görünüşü 95
Şekil 4.9: Dokuma çeşitleri, baştaki basit dokuma, ortadaki çapraz dokuma, sondaki saten dokuma 98
Şekil 4.10: Tuval bezi dokuması 98
Şekil 4.11: Renk minerallerinden malakit (sol) ve azurit (sağ) 102
Şekil 4.12: Bitkilerden elde edilen kök boyalar, indigo (sol) ve rubai (sağ) 102
Şekil 5.1: National Gallery-İngiltere organizasyon şeması 110
Şekil 5.2: *Il Tramonto* (Günbatımı), İngiliz basımı The Illustrated London News'un 4 Kasım 1933 yılında yayımladığı, tablonun ortaya çıktıktan sonra çekilen ilk fotoğrafı 111
Şekil 5.3: *Il Tramonto* (Günbatımı), Günümüzdeki hali 112
Şekil 5.4: Metropolitan Art Museum Konservasyon ve Bilimsel Araştırmalar Bölümü'nün birimlere göre uzman sayısı grafiği 114
Şekil 5.5: Vermeer sahtesi *Okuyan Genç Kadın* tablosu 115
Şekil 5.6: MFA Konservasyon ve Koleksiyon Yönetimi Bölümü'ne bağlı birimler 118
Şekil 5.7: MCI bölümlenme şeması 121
Şekil 5.8: *La Bella Principessa*-Güzel Prenses, ... 123
Şekil 5.9: SIK-ISEA hizmetleri 126
Şekil 5.10: Christie's hizmet şeması 134
Şekil 5.11: Sotheby's hizmet şeması 136
Şekil 6.1: Halil Paşa'nın *Nöbette Süvari* adlı talosu 163
Şekil 6.2: A. Kayaalp'e getirilen üzerinde oynanmış resim, B. Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan Namık İsmail katalogunda yer alan orijinal tablo 164
Şekil 6.3: Dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay La Fermiere 166
ile birlikte 166
Şekil 6.4: Genç Kadın Portresi 169
Şekil 7.1: Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi Kurumsal Şeması 187
Şekil 7.2: Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi görev dağılımı 190
Şekil 7.3: CATS Laboratuarları Cihaz Listesi 193
Şekil 7.4: Kütüphane ve Arşiv Bölümü alt birimleri 203
Şekil 7.5: İdari Bölümler birimleri 205

RESİM EKSPERLİĞİ: TÜRKİYE'DE RESİM EKSPERLİĞİ ÜZERİNE BİR ÖNERİ

ÖZET

Genellikle sanat yapıtlarındaki sahtecilik ve sanat yapıtının orijinalliği konusu, sanat piyasasının bir sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda başvurulan sanat eksperleri, doğru tespitlerin yapılmasında etkili olabilmektedir. Yurt dışında, günümüz teknolojilerinin de desteği ve uzman kadrolarla geliştirilmiş, kurumsallaşmış örneklerine rastladığımız eksperlik sistemi ne yazık ki ülkemiz sanat piyasasında benzer bir alan oluşturmamakta; hatta akademik araştırma konularının da dışında kalmaktadır. Bu boşluğu doldurmak üzere İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Programı'nda hazırladığım doktora tezi, resim eksperliği ve Türkiye'de resim eksperliğinin uygulanışı ile ilgili olarak kurumsal bir öneri konusuna yoğunlaşmaktadır.

Tez içeriğinde, eksperliğin tanımı, eksperin niteliği, Batı'da eksperlikle ilgili olarak bilimsel bir yöntem arayışının tarihçesi, eksperlik sisteminin gerekliliği, sahte kavramının açılımı, sanat eserlerine yönelik sahteciliğin geçmişten günümüze kadar örneklerle incelenmesi, sanat eserlerinin analizi konusunda teknolojik uygulamalar ele alınmıştır. Ayrıca, yurt dışından seçilmiş bazı önemli müze, galeri ve müzayede evlerinin eksperlik sistemini nasıl uyguladıkları, sanat eserlerinin nasıl incelendiğine örnek olarak verilmiştir. Tezin temel amacı, eksperlik uygulamalarının dünyadaki örnekleri ışığında bir kurum oluşturulmasıdır. Türkiye'ye uygun kurum oluşturulabilmesi ile ilgili olarak öncelikle Türkiye'de eksperliğin mevcut durumu incelenmiş; var olan eksiklikler ve ihtiyaçlar göz önünde bulundurularak yalnızca eksperlik için değil sanat eserlerinin incelenmesi, korunması ve onarılması konularını da bünyesinde barındıran bir model önerisi yapılmıştır.

Sanat piyasası için bir sanat eserinin orijinalliği önceliklidir. Dolayısıyla orijinallik konusu sanat eksperlerinin çalışma alanına girer. Çağımızda eksperler, eserlerin analiz edilmesinde deneyim ve bilgi birikiminin yanı sıra teknolojiyi de kullanmaktadır. Bu uygulamaların yapılması için bir laboratuar ortamının oluşturulması gereklidir. Eserlerin bilimsel analizi sadece yapıt üzerindeki olası şüpheli durumu ortadan kaldırmak için değil, aynı zamanda eserlerin bozulma durumunu anlamak amacıyla da kullanılmaktadır. Eksperin bilgi birikiminin bilimsel verilerle desteklenmesi eserlerin orijinalliği hakkında varılacak sonucun kesinliğinde önemli bir etkendir. Müzelerin ve sanat eserlerinin incelenmesine adanmış diğer kurumların hem teknik donanıma sahip bir laboratuarının hem de eser tespitinde uzman bir kadrosunun olması artık kaçınılmazdır.

Teknolojik ve kimyasal analizler arkeoloji alanında ülkemizde uygulanmaktadır. Eserlere yönelik konservasyon çalışmalarının bir parçası olarak analiz laboratuarları da açılmaya başlamıştır. Eksperlik ise hala bilgi birikimine ve eğitilmiş göze dayalı incelemelerin ötesine geçememiştir. Eserlerin hak ettiği değeri tespit edebilecek,

özellikle kurumsallaşmış bir yapı içinde ve çeşitli departmanlar halinde çalışan, teknolojik olarak donanımlı, disiplinlerarası bir sistem oluşturmak Türkiye için bir zorunluluktur.

Yapılan bu tez ile bir sanat eseri araştırma enstitüsünde bulunması gereken tüm birimleri tespit edilmiş, yönetimi, personeli ve alt birimleri ile güçlü bir kurum önerisi oluşturulmuştur. Dileğim, bu çalışmanın sadece bir doküman olarak kalmayıp bu kurumsal yapının Türkiye'de oluşmasına katkı sağlamaktır.

EXPERTISE OF PAINTINGS: A PROPOSAL TO EXPERTISE OF PAINTINGS FOR TURKEY

SUMMARY

Forgery, falsification, replication, act of producing something that lacks authenticity with the intent to commit fraud or deception is an important issue of the art market. Art experts work on an art object to define whether it is original or fake. Art experts are the detectives of forgery in art market, whom have developed cognitive models that are art-specific, related to aspects such as style and art historical significance. These models allow them to interpret artworks according to art specific criteria. Experience and knowledge is effective to develop these criteria.Expertise is actually a technical term that encompasses the range of practices by which one tries to establish the status of a work of art as an object. Art experts, therefore, try to figure out a particular object's date, its material structure, provenance or history of ownership, maker, authenticity, worth and so forth. The system of art expertise in USA and Europe comprises of institutionalized professional establishment supported with advanced technology. However, the system in Turkey is not able to create such a professional field in the art market; also the subject of expertise of paintings is not being included in the academic research projects.

Art forgery dates back more than three-thousand years from Ancient Egypt to present day. Roman sculptors produced copies of Greek sculptures. Presumably, buyers of these products knew that they were not genuine. During the classical period, art created for historical reference, religious inspiration, or simply aesthetic enjoyment. In Renaissance times, creative work was frequently produced with the co-operation of assistants or pupils. Many painters took on apprentices who studied painting techniques by copying the works and style of their great masters. The master would then sell these studio works as good as his. Even extremely famous artists created forgeries. Michelangelo forged a marble cupid for his patron Lorenzo de Medici. This practice generally considered as a tribute, not forgery.

When forgery got into the art market as 'original', the situation has changed. This way of deceiving people also has a long historical background. Hundreds of fakes of famous masters are circulating all over the world in art markets. Forgery can be defined in reference to a contrasting phenomenon that must somehow include the notion of authenticity. It is clear that it is a negative concept implying the absence of value. Forgeries of works of arts preset practical problem to the collector, the curator, the art historian and the dealer. This aspect becomes an organized crime first starting with the artist who makes the fake art object and the next step is the art dealer who sells it.

The scientific analysis of art objects is a challenging discipline. The materials used to create art in the past are seldom well-defined chemical compounds that lend themselves to simple scientific analysis. Often, inorganic pigments were for instance

produced from raw minerals with different compositions and impurities, depending on their place of origin. Organic materials, used to make dye stuffs or binding media for paintings and coatings or varnishes, were obtained by processing natural materials originating in plants or insects, animal bones and skins. These materials were often highly complex mixtures and were frequently combined in the creation of the artwork, forming compounds that present a great number of analytical problems.

A range of methods can carry out the analysis of inorganic materials such as pigments, minerals, stone, glass, and metals, reliably, for instance X-ray based techniques, spectroscopic methods and electron microscopy. Today, advanced technology also helps experts to detect the authenticity. For example, carbon dating is useful to measure age, ultraviolet fluorescence can find repairs, polarized light microscopy does pigment analysis, infrared analysis helps detecting earlier paintings on same backing, conventional X-ray is used for detecting earlier work under the surface, X-ray diffraction analyses crystalline components in pigments, X-ray fluorescence does elemental analysis, as in particle-induced X-ray emission, etc. Using these technologies is not important for only detecting the authenticity, but it is also important for conservation and restoration issues. The resulting studies, which provided a real impetus for art historians and curators to work more closely with conservators and scientists, are still consulted for their observations.

Some of these techniques have been used in Turkey especially for archeological findings or in conservation field. It is not possible to say there are developed laboratories for scientific analysis of artworks. However, undauntedly it is vitally crucial that the evaluation of the expert has to be supported with solid scientific parameters proving the authenticity of the artwork.

The introduction of this thesis consists of a definition of expert, experts' qualifications, and necessity of expertise system, the history of search for scientific method for connoisseurship starting from Morelli. Second part deals with forgery, authenticity. It includes explanation of concept of copy and the difference between copies and fakes, the history of forgery of artworks, methods followed in the production of fake and, the role of law in the authenticity of art works. Next part will examine the technologies that used artwork-based researches. This part explains how technology used for analyzing artwork.

Following section examplifyies scientific research departments of museums art galleries, art research institutions and (British Museum and National Gallery from Great Britan; The Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, Museum of Fine Arts Boston, Smithsonian Conservation Institute from United States of America; Centre de Recherce et de Restauration des Musées de France, Schweirzerische Institut für Kunstwissenschaft, IFAR, Rembrand Research Project, Center for Art Technological Studies and Conservation from Denmark), auction houses (Sotheby's and Christies) from abroad.

Next section is consists of an analysis on Turkey's condition in art expertise field. Movement in art market increased the need of art experts in Turkey. Therefore, this section explains the development of the art market. Then painting expertise applications are discussed, fake marked is examined and exemplified by some stories of fraud in Turkish art world.

The aim of this dissertation is to create an institutionalized system for art research, expertise and conservation fields. The section before conclusion is consisting proposes a model of an expertise system for Turkish art market including institutionalization, establishment and use of advanced technology for technical art history. In Turkey's condition, it is important to conduct a research in this field to propose an institutionalized system for art expertise and scientific research of art works. Therefore, Center for Research of Artworks and Conservation is created. This instution has six departments, which are research laboratory, expertise department, conservation department, and department of education and research projects, library and archive department and administrative departments.

It is clearly unavoidable that art research field needs well-equipped laboratories and a team with special expertise on art work analysis. Art expertise has proved itself as one of the most important aspects of art market and museology field around the world. The development of art museums in Turkey has a very recent past. These developments, of course, brought serious problems and questions on art expertise in the field.

To sum up in order to detect the authenticity of art works in Turkey, it is crucial to develop an institutional system operating in close interaction with relevant departments and using the advanced technology. The project will offer a unique and comprehensive theoretical document for the field, but also it will make a significant contribution to the practice with the model of expertise system it proposes.

1. GİRİŞ

Sanat eseri topluma görsel bir deneyim sunar; bu deneyim genellikle karmaşık ve zengindir. Sanat eserinin topluma kazandırdığı değer bu deneyimin zenginliği ile ilişkilidir. Diğer yandan sanat eseri tarihi bir nesnedir; belli koşullar sanat eserinin yaratıcısını şekillendirir ve bu koşullar objenin formunu da belirler. Bu noktada eserin önemi ve değeri onu estetiksel tarihin bir parçası haline getirir. Sanat tarihi bir bilim dalı olarak eseri, sahibini, eserin oluştuğu koşulları, dönemi, sanatçısının etkilendiği ve etkilediği kuşakları karşılaştırmalı olarak inceler.

Sanat eserinin incelenmesinde uygulanan yöntemlerden biri tarihsel incelemedir ve Bu yöntem, sanat geleneklerinin üslupsal ve biçimsel gelişimlerinin büyük ölçekte ve geniş bir tarihsel perspektif içinde kavranmasını ve buna bağlı olarak sınıflandırılmasını sağlar. Sanat tarihi araştırmacısı bir sanat eserinin hangi sanatçı tarafından yapıldığını bulmak, atfedildiği sanatçı tarafından yapılıp yapılmadığını belirleyerek orijinalliğini saptamak, önceki sahip ve kökenini, kısacası menşeini belgelemek gibi amaçlarla çalışır. Nesneler niteliklerine, tarih içindeki yerlerine göre değerlendirilir. Tarihsel yöntem, bütünden nesneye doğru ilerler ve yapıtın kendi tarihsel dönemini inceler. Eserin yaratıcısının yaşadığı dönem, ekol, ustaları ve öğrencileri, onların yaklaşımları incelenir. Ayrıca ikonografik ve sembolik açılımlar da eserin anlaşılmasında etkilidir. Öte yandan sanatçıyı destekleyen, sipariş veren, eser satın alan kesimin arzuları dikkate alınarak bunun sanatçıyı ne şekilde yönlendirdiği de önemsenir.

Sanat tarihçilerinin uyguladıkları bir başka yöntem form analizidir. Bu yaklaşım sanatçının, resimde iki boyutlu yüzeyi üç boyutlu hale getirirken, heykel ve mimaride ise mekânın üç boyutlu olarak nasıl kurgulanacağını tespit ederken yararlandığı çizgi, şekil, renk, doku ve kompozisyon gibi biçim ile ilgili incelemedir. Tarihsel incelemenin aksine bu yöntem nesnenin kendisinden hareket eder. Sanat eserlerini inceleyen eksperler öncelikle eserden yola çıkarak bu eser hakkında bilgi edinmeyi

hedeflemektedir. Örneğin Herbert Read (1974), bir sanat eserini çözümlemek için değişik yolların varlığından şöyle bahseder:“Belli bir resmin fizik elemenlarını ele alır, bunları ayırıp tek tek veya birbirleriyle olan bağlarına göre inceleyebiliriz. Böyle beş eleman vardır denilebilir: çizginin ritmi, biçimlerin yığılması, mekân, ışık-gölge ve renk” (s. 38).

Teknolojinin devreye girmesiyle yapıt incelemeleri tarihsel yöntem ve form analizinden öteye taşınmıştır. Görsel ve tarihsel bilginin yanında fizik, kimya, biyoloji gibi fen bilimleri sanat uzmanlarının yapıtın fiziksel durumu kavramalarında etkili olmuştur.

Bu çalışma, sanat yapıtının incelenmesinde yapıtı nesneden bütüne doğru analiz eden, bu analizi yaparken teknik donanımlardan yararlanan eksperin (uzman-konosör) rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. “Eksper” sözcüğü sanat alanının dışındaki pek çok konu için kullanılan, anlam itibariyle bilirkişiliği işaret eden bir sözcüktür. Sanat alanında bu kelime belli bir dönem, ekol, sanat türü, sanat yapıtı, sanatçı ya da sanatçı grubu hakkında kapsamlı bilgiye sahip olan kişiyi tanımlar. Eksper aynı zamanda uzman olduğu konu bağlamında görüşüne başvurulan, bir yapıtın orijinalliği hakkında danışılabilecek ve yapıtın piyasa değeri konusunda fikir verebilecek kişidir. Sanat eserlerinin sigortalanması ile ilgili olarak da eksperlerin görüşüne başvurulabilir.

Tez kapsamında eksperlik alanlarının başında gelen resim eksperliği esas alınmıştır. Resimden kastedilen, tuval, ahşap ve kâğıt gibi yüzeyler üzerine yapılmış tablolar, desenler, baskılardır. Spesifik uzmanlıklar oldukları için duvar resimleri, mozaikler vb. hakkındaki eksperlik bu araştırmanın dışında bırakılmıştır. Eksperlik konusunun Türkiye’deki yaygın anlayışla “görsel incelemeye dayalı değer tespitinden” çok daha geniş kapsamlı olduğunu açıklamak hedeflenmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde eksperliğin tanımı, bilimsel bir yöntem arayışında eksperliğin tarihçesi incelenmiştir. Bu tarihçede, sanat yapıtının analizinin 19. yüzyılda Giovanni Morelli tarafından geliştirilen yöntem ile başlayarak, 21. yüzyıldan itibaren “teknik sanat tarihi” anlayışına dönüşümü açıklanmıştır.

Resim eksperlerinin bilgisine başvurulan konuların başında gelmesi nedeniyle sahtecilik konusu üçüncü bölümde incelenmiştir. Önce sahte ve kopya kavramlarının

birbirinden hangi noktalarda ayrıldığı meselesi ele alınmış; sanat eserlerine yönelik sahteciliğin tarihçesi antik dönemden başlayan ve günümüze kadar gelen bir süreçte, çeşitli örneklerle anlatılmıştır. Sahte üretiminde izlenen yöntemlerin neler oldukları da bu bölümde ayrıntılandırılmıştır.

Sanat eserinin orijinalliği ile ilgili olan önemli noktalardan biri bu konuda ortaya çıkabilecek sorunlara hukuksal açıdan nasıl yaklaşıldığı ile ilgilidir. Sahte eserlere ve sahtecilere yönelik hukuki işlemlere başvurulmasına, sanatçı kataloglarının veya retrospektiflerinin hazırlanma aşamasında; orijinallik konusunda kurumların, komitelerin ya da bireylerin fikir beyan etmesiyle; müzayede evleri, sanat tacirleri vb. aracıların bir sanat yapıtını satışa çıkarmasıyla; sanatçının varislerinin esere itirazı söz konusu olduğunda, yapıtın piyasa veya sigorta değeri belirlenirken; eserle ilgili olarak akademisyenler, eksperler tarafından talebe bağlı olarak ya da olmayarak bir kamuoyu açıklaması yapıldığında ortaya çıkmaktadır. Eksperlerin, kurumların, sanat tacirlerinin ve koleksiyoncuların sahte olan veya sahte olduğu iddia edilen yapıtlar konusunda nasıl bir hukuksal tutum izledikleri bu başlıkta örnekler ışığında incelenmiştir. Türkiye'deki telif hakları kanununun sahte eserlerle mücadele konusunda hangi aşamada olduğu ve yurt dışında benzer durumlar karşısında alınan kararlar göz önünde bulundurularak ülkemizde var olan kanunların geliştirilmesi ve yenilerinin eklenmesinin gerekliliğine de yer verilmiştir. Ayrıca Türk sanatçılarının karşılaştıkları sahte yapıtlara karşı açtıkları davalardan örnekler de sunulmuştur.

20. yüzyıldan itibaren ilerleyen teknoloji, eserlerin bilimsel incelemesinin yapılabilmesini mümküm kılarak teknik sanat tarihi yaklaşımını oluşturmuştur. Bu nedenle tezin dördüncü bölümü, eksperlerin eserleri bilimsel olarak analiz edebilmeleri için geliştirilen yöntemlerin neler olduğna ayrılmıştır. Burada özellikle, pigment analizleri, röntgen ışınları, infrared görüntüleme gibi teknolojilerin eserlere nasıl uygulandığı açıklanmış ve bu yöntemler kullanılarak analiz edilen bazı eserler örnek olarak verilmiştir. Yeni analiz teknolojilerinden biri olan *Optical coherence tomography (OCT)* yöntemi hakkında, Polonya'da Nicolaus Copernicus Üniversitesi Fizik Enstitüsü ile Kültürel Mirasın Korunması ve Restorasyonu Araştırma Enstitüsü'nün 3-5 Haziran 2008 tarihinde, Torun'da ortaklaşa düzenlediği "Optical Coherence Tomogrophy For Art (Sanatta OCT Atölyesi)" başlıklı konferans izlenmiş, bu son teknoloji hakkında edinilen bilgiler aktarılmıştır.

Yurt dışındaki müzeler, kâr amacı gütmeyen sanat araştırma kurumları olan enstitüler ve vakıflar sanat eseri araştırma ve inceleme birimlerini kendi bünyelerinde kurarak, araştırma, eğitim ve uygulama birlikteliğini sağlamışlardır. Ayrıca sanat piyasasında etkin rol oynayan, dünya çapında önemli yere sahip olan bazı müzayede evleri kendi ekspertiz departmanlarını kurmuşlardır. Bu araştırmanın sonuçları tezin beşinci bölümünd ayrıntıyla verilmiştir.

Türkiye'de resim eksperliğinin nasıl bir süreç içinde varlık gösterdiği konusu tezin altıncı bölümünde yer almaktadır. Türkiye'de resim eksperliği resim piyasasının oluşum ve gelişim süreci içinde kendiliğinden meydana gelen bir gereksinime cevap vermektedir. Eksperlik, koleksiyoncu, galerici ve müzayedeci üçgeni içinde varlık göstermektedir. Bu nedenle Türkiye'deki durumun anlaşılabilmesi için bu önemli üç piyasa organı Türk resim tarihi süreci içinde değerlendirilmiştir. Türkiye'de resim eksperliği için İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde 1960'ların sonunda etkinliğini arttıran resim restorasyonu bölümü bir okul görevi görmüş, zaman içinde müzede resim restorasyonu konusunda uzmanlaşanlar kendi restorasyon atölyelerini açmışlardır. Buralarda resim tamiratı yaptıkları gibi resimlerin durumu ve orijinalitesi hakkında rapor vermektedirler. Restorasyon ve eksperlik konusunda deneyimleri yadsınamaz olan "restoratör resim eksperlerinin" görsel incelemeyi ön planda tuttukları tespit edilmiştir. Türkiye'de, yurtdışında neredeyse her sanat müzesinde olan, güncel teknik donanımlara sahip ve sanat yapıtlarının çok yönlü olarak analizini yapabilecek bir araştırma laboratuarının olmaması tezin tartışma konularından birini oluşturmuştur. Bu tür bir yoksunluk sahte resimlerin tespit edilemeyerek piyasaya girmesinde etkilidir. Sayıları iki elin parmağını geçmeyen ve sanat piyasasının güvenini kazanmış eksperlerin deneyimlerinin kendi ömürleriyle sınırlı olması, kısacası bu deneyimin sürdürülebilir bir ortamda var olmaması, kurumsallaşamamış olması tartışma konusudur. Bu sorun sahte resimlerin alınıp satıldığı çeşitli örnekler yoluyla açıklanmaya çalışılmıştır.

Batı'daki sanat eserleri ile ilgili araştırmaların kurumsal örnekleri incelenerek, Türkiye için önemli bir eksiklik olduğu düşüncesiyle sanat eseri araştırma ve konservasyon merkezi önerisi yapılmış, ekspertiz, araştırma laboratuarı, konservasyon atölyeleri, eğitim ve araştırma projeleri bölümü, kütüphane ve arşiv birimleriyle kurumsallaşmış bir organizasyon oluşturulmuştur. Tez çalışması ağırlıklı

olarak resim eksperliğini konu almıştır. Ancak günümüzde sanat eserlerinin incelenmesinde değişen yöntemler resim alanını da yakından ilgilendirmektedir. Türkiye'de teknik sanat tarihinin gelişebilmesi için resim ile birlikte taşınır kültür varlıklarını ele alan, araştırma, uygulama, koruma, onarım ve eğitimi bir araya getiren, disiplinlerarası bir kuruma ihtiyaç vardır. Dünyadaki örnekler ve Türkiye'deki eksikler göz önünde bulundurularak, tüm birimleri ve uzmanlarının görevlerinin tanımlandırıldığı "Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi" adıyla bir kurum önerisi yapılmıştır.

1.1 Tezin Amacı

Yurt dışında, günümüz teknolojilerinin de desteği ve uzman kadrolarla geliştirilmiş, kurumsallaşmış örneklerine rastlanan eksperlik sistemi ne yazık ki Türkiye'deki sanat piyasasında benzer bir alan oluşturmamakta, hatta birlikte akademik araştırma konularının dışında kalmaktadır. Çalışmanın temel amacı bu sistemin nasıl işlediğini ve eksperin niteliklerini ortaya koymaktır. Burada bahsedilen eksperlik "sanat uzmanlığı" anlamında kullanılmıştır. Bu uzmanlık türü çok geniş bir alanı kapsadığından çalışmanın temel konusu olarak resim sanatı ele alınmıştır. Türkiye'de resim piyasasının diğer sanat türlerinden daha hareketli ve eksperlik hizmetine resim konusunda başvuruların diğerlerine nazaran daha fazla olması dikkate alınarak, bu alana ağırlık verilmiştir.

Tezin son bölümünde yer alan kurumsal model önerisi ise Türkiye'deki sanat araştırmalarına destek verecek, gerekli teknik donanıma sahip, dünya standartlarında bir kurumun nasıl oluşturulabileceği ile ilgilidir. Günümüzde sanat uzmanları eserleri incelerken yalnızca kişisel ve görsel deneyimlerine dayanarak yorum yapmak yerine, donanımlı laboratuarlar ve çokdisiplinli çalışma yöntemleriyle daha kesin sonuçlara varmaya çalışmaktadır. Bu çalışma ile Türkiye'de böyle bir yönteme sahip bir merkez kurulması için örnek oluşturulması amaçlanmıştır.

1.2 Literatür Araştırması

Çalışmanın başlangıcını kaynak araştırması oluşturmuştur. Ele alınan konu ile ilgili Türkçedeki kaynak eksikliği nedeniyle yapılan çalışma, ağırlıklı olarak İngilizce kaynaklardan yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Tüm çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.

Öncelikle sanat eksperliğinin tanımı ve bilimsel bir yöntem arayışında eksperliğin tarihçesi konusunda eser analiz yönteminin kurucusu olarak görülen Giovanni Morelli'nin *Italian Painters: Critical Studies of Their Work*-1890 (İtalyan Ressamlar: Eserlerinin Eleştirel İncelemesi) adlı kitabından yararlanılmıştır. Konu hakkında daha kapsamlı bilgi edinmek üzere Max Friedlaender'in *On Art and Connoisseurship*- 1960 (Sanat ve Konosörlük Üzerine), Morelli'nin takipçilerinden olan Bernard Berenson'un *Rudiments of Connoiseurship: Study and Criticism of Italian Art*-1962 (Konosörlüğün Esasları: İtalyan Sanatının Eleştiri ve İncelemesi), David Ebitz'in *Connoisseurship as Practice*-1988 (Uygulama Olarak Konosölük), Eric Fernie'nin, *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*-2005 (Sanat Tarihi ve Metodu: Eleştirel Bir Antoloji) vb. eserlerden yararlanılmıştır.

Sanat eserlerinin orijinalliği ve sahtecilik ile ilgili kaynaklar arasında, F. Arnau'nun *Three Thousand Years of Deception in Art and Antiques*- 1961 (Sanat ve Antik Eserlerde Üçbin Yıllık Aldatma), M. Jones'un *Fake? The Art of Deception*- 1990 Sahte? (Aldatma Sanatı), D. Dutton'ın editörlüğünü yaptığı *Authenticity in Art*-2005 (Sanatta Orijinallik), A. Briefel'in *The Deceivers: Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*- 2006 (Hilekârlar: 19. yüzyılda Sanat Sahteciliği ve Kimliği), J. Gogley, *Master of Art Forger: Story of Han van Meegeren*-2008 (Sahte Sanat Ustası: Han van Meegeren'in Hikâyesi) yer almaktadır.

Sanat eserlerinin incelenmesinde geliştirilen teknolojiler konusunda, S. J. Fleming, *Authenticity in Art The Scientific Detection of Forgery*- 1975 (Sanatta Orijinallik Sahtelerin Bilimsel Tespiti), Kirsh ve Levenson'un *Seeing Through Paintings Scientific Examination in Art Historical Studies*- 2000 (Resim Aracılığı ile Görmek Sanat Tarihsel Çalışmalarda Bilimsel İncelemeler) A. Doménech-Carbó, M. T. Doménech-Carbó ve V. Costa'nın *Electrochemical Methods in Archaeometry,*

Conservation and Restoration- 2009 (Arkeometri, Konservasyon ve Restorasyonda Elektrokimyasal Metotlar) adlı eserleri incelenmiştir.

Bu kaynaklar dışında İstanbul Teknik Üniversitesi Prof. Dr. Mustafa İnan Kütüphanesi dermesindeki basılı kitaplar, süreli yayınlar, e-yayınlar ve tezler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'ndeki süreli yayınlar ve tezler, Atatürk Kitaplığı'ndaki gazeteler ve *Sanat Çevresi, rh+ Sanat, Milliyet Sanat, Sanat Dünyamız* dergileri taranmıştır. New York Halk Kütüphanesi ve New York Metropolitan Müzesi Kütüphanesi'nde, resim eksperliği, sahtecilik, sahteciliğin tespitinde teknolojik yöntemler, sanat hukuku, sanat kurumlarının içinde bulunan araştırma laboratuarları ile ilgili kaynaklara ulaşılmıştır.

Türkiye'deki sanat piyasası ile ilgili olarak Doç. Dr. Mehmet Üstünipek'in 1998 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde tamamladığı *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası* başlıklı doktora tezinden yararlanılmıştır. Kültür politikaları konusunda Doç. Dr. Nilüfer Öndin'in 2003 yılında yayımladığı *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950* kitabı, Türkiye'de müzeciliğin kurumsallaşması ve İstanbul Resim Heykel Müzesi ile ilgili olarak Ayşe H. Köksal Bingöl'ün 2011'de İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yaptığı *Sanatın Kurumsallaşması Sürecinde Resim ve Heykel Müzesi* başlıklı doktora tezinden faydalanılmıştır. Ayrıca Türkiye'de koleksiyonculuk konusu ile ilgili olarak 2006 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış Seçil Serpil'in *Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi* konulu yüksek lisans tezi, Jülide Bozoğlu Demirdöven'in aynı kurumda 2008 yılında tamamladığı *Sanat ve Ekonomi: Müzayedeler* başlıklı doktora tezi, aynı yıl ve kurumda Seza Sinanlar'ın tamamladığı *Pera'da Resim Üretim ortamı: 1844-1916* başlıklı doktora tezi yararlanılan kaynaklar arasında yer almıştır.

Resim restoratörü ve sanat eksperi Fethi Kayaalp, Portakal Müzayede Evi sahibi Raffi Portakal, resim restoratörü Hadice Nalçabasmaz, rh+ Sanat dergisi genel yayın yönetmeni Tevfik İhtiyar, Genç Sanat dergisi genel yayın yönetmeni Doğan Paksoy, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü'nden Uzman Özer Aktimur, Center for Art Technological Studies and Conservation- CATS direktörü Jorgen Wadum, New York Metropolitan

Sanat Müzesi bilimsel araştırma laboratuarı uzmanlarından Anna Vila Espuna[1] ile görüşmeler yapılmış, Christie's Türkiye temsilcisi Eda Kehale Argün ile yazışmalar yapılarak eksperliğin Türkiye'deki durumu ile ilgili bilgi alınmıştır. Ayrıca Boston Sanat Müzesi Konservasyon bölümü sorumlusu Richard Newman, Sabancı Müzesi Konservasyon bölümü uzmanı Nurçin Kural Özgörüş ile konservasyon konusunda yazışmalar yapılarak tez konusunun uygulama alanındaki kurumsal örneklerinden bazıları incelenmiştir.

[1] 1 Temmuz 2012'den itibaren CATS kadrosuna katılmıştır.

2. EKSPERLİĞİN TANIMI VE TARİHÇESİ

2.1 Eksperliğin Tanımı

Fransızca kökeni “expert” olan eksper kelimesi Türkçe anlamıyla “bilirkişi, uzman” olarak tanımlanmaktadır. Yine Fransızca‘da “bilmek” anlamına gelen “connaître” kelimesi, İngilizcede ise genel olarak güzel sanatlarda ‘belirli bir bilgi birikimine sahip uzman’ anlamında “connoisseur” kelimesinin kökenini oluşturmaktadır. Sanat alanında konosörlük Avrupa’da uzun bir geçmişe sahiptir. Rönesans döneminde sanat eserlerinin konosörlüğü, eserin içinde bulundurduğu sanat becerisini, özgün niteliklerini ve kökenini saptamak için kanıtların, semiyotik anlamda “işaret”lerin değerlendirilmesi ve tanı konulmasıyla ilgilidir. Bugünkü anlamıyla konosörlük ise orijinal yapıtı sahte ya da kopyalarından ayırma işlemidir (Preziosi, 1998, s. 574).

Bir disiplin olarak sanat tarihinin temel prensiplerini belirleyen Vasari’nin tanımlaması konosörlük ve hümanizm çerçevesinde gruplanabilir (Fernie, 2005, s.11).Vasari’nin bakış açısıyla konosörlük, “sanatçıların kalitesini”, yapıtlarının “büyük eserler kanonunda" yer alıp alamayacağını belirler. Bu yönüyle konosörlük, yapıtların incelenmesini-analiz edilmesini sağlayan bir bakıştır. Bu da yapıtların ait olduğu sanatçı ve ekolü, sanatçı ve ekollerin birbirlerinden aldıkları etkiyi anlaşılır kılmaktadır.

Vasari’nin metodunu 18. yüzyıl bakış açısıyla değerlendiren ve temelde Vasari ile yakınlık kuran Winckelmann’ın metoduna göre sanat eserinin dikkatli bir şekilde incelenmesi, teknik gelişmenin saptanması, ideal güzelliğin tanımlanması ve belgelere dayanan kanıtların göz önünde bulundurulması gereklidir. Bu metot da konosörlükle yakından ilgilidir (Fernie, 2005, s.12). Eksperlik ile ilgili bilimsel bir yöntem arayışı süreci 19. yüzyıldan itibaren başlamıştır.

Fernie (2005, s. 13) bu dönemde tarihsel çalışmaların empirizm[2] (deneycilik) ve idealizm[3] olarak birbirinden farklı iki yaklaşıma dayandırıldığını ileri sürmektedir. Bu dönemde sanat yapıtının incelenmesi sürecinde verilerin analizi fiziksel bir bilime dönüşmüştür.

2.2 Bilimsel Bir Yöntem Arayışında Eksperliğin Tarihçesi

Yapıtların incelenmesinde materyalist yaklaşımın öncüsü Giovanni Morelli'dir (1816-1891). Morelli, sanat eserlerini incelemede morfolojik bir yöntemle deneysel bir uygulama üzerinde çalışmıştır. Fernie'nin (2005, s. 103) de belirttiği gibi,

> Resimlerin çözümlenmesinde başvurulan konosörlük teknik ve standartlarının, 16. yüzyılda Vasari tarafından ortaya atılmalarından sonra, yeniden ilk kez Morelli'nin çalışmaları sayesinde derlenip, saptandıklarını söylemek abartma olmayacaktır... Morelli'nin getirdiği yenilik, resimlerin hiç olmadığı ölçüde inceliklerine inerek, o zamana kadar üzerinde durulmayan ve bir kulak ya da tırnağın işlenmesi gibi, ressamın her defasında yeniden kafasında kurmayabileceği ayrıntılarıyla incelenmesidir.

Morelli'nin Ivan Lermolieff[4] takma adıyla, 1890'da yayınladığı *Die Werke Italienischer Meister* (İtalyan Ressamlar) kitabı, bir anlatıcı olarak kendisi Lermolieff ile ona Morelli metodunu öğreten İtalyan sanatsever arasında geçen konuşmaları içerir. Morelli için sanat eğitimi öncelikle eserlerle temellendirilmek zorundadır; bu nedenle sanat tarihçisi olmadan önce sanat uzmanı olmak gerektiğini vurgular. Morelli yöntemi belgesel kanıtlara dayanır ve onun için tek doğru belge sanat yapıtının kendisidir. Sanat tarihçisi ve konosör arasındaki fark, sanat tarihçinin sanatı kitaplardan, konosörünse yapıtın kendisinden öğrenmesidir (Morelli, 1890).

Morelli'nin metodu, resim öğelerinin bütünden parçaya değil parçadan bütüne incelenerek tanımlanması üzerine kurulmuştur. Burada özellikle kulaklar, eller,

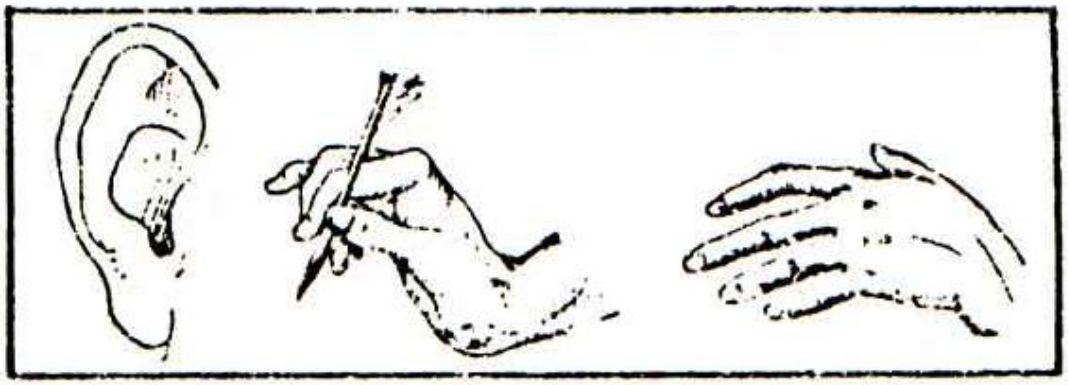
---

[2] Empirist görüş, 17. ve 18. yüzyıllarda sistemli bir düşünce olarak felsefe tarihinde yerini almıştır. John Locke, Davit Hume, Condillac, Herbert Spencer empirist görüşü ele alan filozoflardır. Locke'un görüşüne göre insan zihninde doğuştan bir bilgi yoktur. İnsan zihni, bu nedenle boş bir levha (tabula rasa) gibidir. Bütün bilgi eninde sonunda deneye dayanır ve deneyden çıkar. Bkz. Gökberk, M. (2002). *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.291-314.

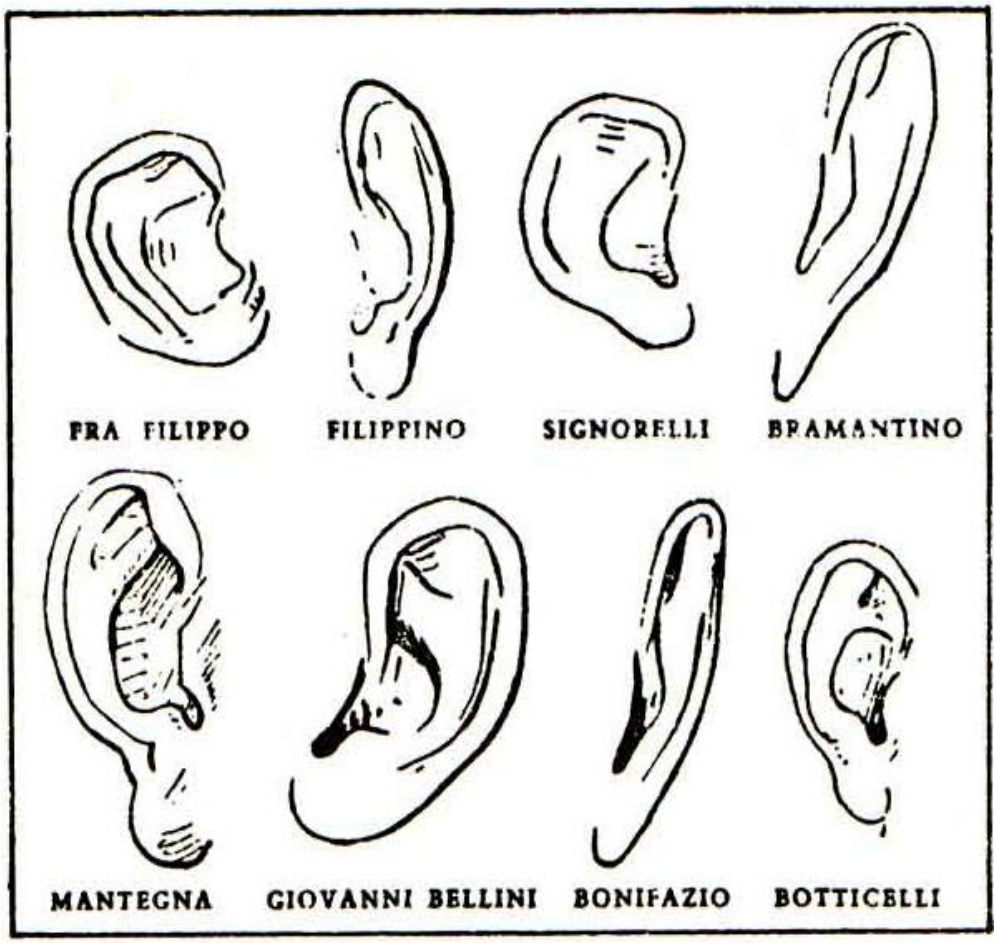
[3] 19. yüzyılın empirizmle şekillenenbilimsel inceleme eğilimini karşısında, özellikle Almanya'da Hegel tarafından şekillendirilmiş idealist görüşe dayalı metafiziksel bir yaklaşım yer almaktadır.

[4] 1874-1876 yılları arasında İtalyan resimleri hakkında hazırlanmış olan bir dizi makale tanınmamış bir Rus araştırmacı Ivan Lermolieff tarafından yazılmış ve yine tanınmayan Alman çevirmen Johannes Schwarze tarafından çevrilmiştir. Bu makaleler büyük ustaların eserlerinin tanımlanmasında yeni yöntemler önererek sanat tarihçilerinin dikkatini çekmiştir. Birkaç yıl sonra bu makalelerin yazarının İtalyan Giovanni Moreli olduğu anlaşılmıştır.

parmaklar, tırnaklar ölçülebilir formlar olarak tanımlanmıştır. Bu öğeler sanatçıya veya ekolüne özgüdürler (Şekil 2.1, Şekil 2.2).



Şekil 2.1: Morelli'nin İtalyan Ressamlar kitabından Botticelli kulak ve elleri (Morelli, 1890).



Şekil 2.2: Morelli'nin İtalyan Ressamlar kitabından kulak tipleri (Morelli, 1890).

Max J. Friedlaender (1960), *On Art and Connoiseurship* (Sanat ve Konosörlük Üzerine) kitabında Morelli'nin metoduna eleştiriler getirir. Ona göre, eller, kulaklar gibi vücut parçaları, hamilinin ifadelerinde ikincil plandadır. Bir el şeklinden çok hareketiyle ön plandadır. Ayrıca eller ve kulaklar, zorlukla üstesinden gelinen karmaşık formlardır; bu nedenle sanatçının her uzvun formunu çalışmaktan kaçınmak için bir formüle bağlı kalması teşvik edilir. 17. yüzyılın büyük ressamları bile, örneğin Van Dyck, tekil olarak elin şekline önem vermemiştir.

Friedlaender'ın bu görüşü, Morelli'nin incelemek üzere seçtiği ikincil öğelerin yapıtın tümü hakkında yeterli bilgi sağlayamayacağına, sadece ikincil öğeler göz önünde bulundurularak sanatçının tespit edilmesinin mümkün olamayacağına işaret eder. Kopya ile orijinal arasındaki farkı ayırt etme görevi söz konusu olduğunda formların benzerliği kriteri ikincil öneme sahiptir.

Morelli'nin metodunda önerilen kumaş kıvrımlarının incelemesi konusu Friedlaender tarafından da benimsenmiştir. Ressam, kendi ölçüsünde ve ruh haline uygun olarak, görece özgür bir alana girer ve yumuşak kumaşın dalgalandığı, kabarıp toplandığı, savrulup aktığı bir görüntü yaratır. Kostüm, genellikle farklı ifadeleri yansıtmakta kullanılır; sanatçının kişisel özelliklerini hatta anlık ruh halini çizgilerin açılı, ölçülü, dengeli, hızla hareket eden, dramatik devingenlikteki oyunlarından çıkarsamak mümkündür. Örneğin, Grünewald ve Hugo van der Goes'un yapıtlarında kullandıkları giysiler sanatçıya özgü tavırla ilgili ipuçları vermişlerdir.

Morelli metodunu geliştiren Bernard Berenson, 1962 yılında yayınlanan *Rudiments of Connoisseurship* (Konosörlüğün Esasları: İtalyan Sanatının Eleştiri ve İncelemesi) adlı kitabında, eser sahibinin tespitine ilişkin ölçütleri üç başlık altında toplanmıştır:

1. İlk grup: Kulak, el, kumaş kıvrımları, manzara
2. İkinci grup: Saç, göz, burun, ağız
3. Üçüncü grup: Kafatası, çene, insan figürünün hareket yapısı, mimari, renk, ışık-gölge ilişkisi

Berenson (1962, s. 122), konosörlüğü, orijinal olanın kimliğini tespit eden karakteristikleri ortaya çıkarmaya dayandırır. Bu tespitler sanatçıdan sanatçıya farklılaşan karakteristik özellikler üzerinden yapılır. Herhangi bir tanımlayıcı işaret

veya imza taşımayan bir yapıtın sanatçısı belirlenirken, bir kural olarak, kompozisyonun ana figürlerinin dışında kalan figürlerin yüzleri, kompozisyon, gruplandırma, genel tonlama gibi özellikler yapıtın ilk etapta bir ekole mensup olup olmadığını gösterir. Daha ayrıntılı incelemeler de bu noktalar üzerinde sürdürülerek, yapıtın büyük bir ustaya mı yoksa ikincil, üçüncül sanatçılara mı ait olduğu belirlenir. Bir ustanın figür tipleri, kullandığı genel ton ve kompozisyonu takipçileri tarafından izlenen öğelerdir. Bu aşamada yapıtın sanatçısını bulmak için daha önce sıralanan nitelikleri bir kenara bırakarak sanatçının kişiliğini yansıtacak başka özellikler aranmalıdır. Kesin yapısal özelliklere varmak için her sanatçıda değişen tüm küçük ayrıntılar sabırla incelenmelidir.

Max Friedlaender (1960), Berenson'un sınıflandırma yöntemini doğru bir düşüncenin temeli olarak dikkate değer bulur. Ancak bu yöntemin evrensel bir değer olarak uygulanmasının mümkün olmadığına değinir: (s. 170)

> İtalyan Quattrocento'su üzerinde yoğunlaşmış bir uzman için bu yöntem işe yarasa da farklı dönemler göz önünde bulundurulduğunda bu uygulama bir bakıma geçersizdir. 16.yüzyıl Hollandalı ressamın kullandığı manzara çok çeşitli olabilir, mimari yerine manzaraya daha fazla ifade yüklemiş olabilir. Böylece (Berenson'un yöntemine göre ikincil öğeleri olan) mimari öğeler manzaradan daha iyi bir kanıt oluşturabilir. Doğanın gözlemlenmesinde, duygunun ifade edilmesinde veya kişisel karakterizasyonda bir alışkanlığın ve rutinin baskın olup olmadığı iyi bir şekilde hesaplanmalıdır. Sanatsal formlara ulaşma isteği arttıkça varyasyonlar da genişlemektedir."

Morelli'nin yöntemini pozitivist bir biçimde ele alarak geliştiren Maurits M. Van Dantzig[5], 1930'lu yılların ortalarında ileri sürdüğü teoride, bir sanatçının yapıtları ile ilgili olarak tespit edilen yüzün üstünde karakteristiğin yer aldığı bir denetim listesi önermiştir. *Piktoloji*[6] olarak adlandırılan bu nicel yöntemle inceleme yapan uzmanlar nitelik üzerine nesnel bir değerlendirmeye varmayı hedeflerler. Piktolojinin temel amacı orijinalliktir. Van Dantzig büyük ustaların karakteristik özelliklerinin bir listesini yapmış ve benzerlikler tespit etmiştir. Piktolojiye göre bir resmin analizi o

[5] Maurits M. van Dantzig (1093-1960), Hollandalı banker bir ailenin oğlu olup eğitiminin kısa bir bölümünü Rotterdam Ticaret Koleji'nde yapmıştır. Sanata olan ilgisi yüzünden buradaki eğitimini yarım bırakıp Hague Akademisi'ne başlamıştır. Daha sonra Berlin'de Kunstgewerbeschule Charlottenburg'a devam etmiş ve Kaiser Friedrich Müzesi'nde restorasyon eğitimi almıştır. Bkz. Tromp, H. (2010). *A Real Van Gogh How the Art World Struggles with Truth*, Amsterdam University Press.

[6] Bkz. Van Dantzig, M.M. (1973). *Pictology an Analytical Method for Attribution and Evaluation of Pictures*, Ed: The Van Daantzig Foundation, E.J. Brill, Leiden.

resmi oluşturan çok sayıda öğenin tanımlanmasıyla gerçekleşir. Bir başka deyişle eğer bu öğeler resmin kalitesiyle ilgili kriterleri belirliyorsa resmin bütünü için yüksek kalitede olduğunu söylemek mümkündür.

Sanatçının yalnız malzeme değil aynı zamanda renk, kompozisyon, her bir fırça vuruşunun genişliği ve uzunluğu dahi neredeyse sonsuz bir çeşitliliğe sahip olabilir. Ancak sanatçı bunları kendine özgü bir tarzda ele alır. Bir resmi belli bir sanatçının dönemine bağlayabilmek için o ressama ait olduğu kesin olan resimlerle karşılaştırma imkânı olmalıdır. Bu resimlerde yer alan benzer karakteristikler piktolojik öğeleri oluşturur (Van Dantzig, 1973).

Van Dantzig piktolojik unsurları saptamak için sanatçıya ait 100 karakteristik tespit eder; bu karakteristiklerin en az %75'ine uygunluk gösteren öğeler varsa söz konusu resim o sanatçının eseridir (Van Dantzig, 1973, s.3-4). Piktolojik karakteristikleri belirleyen ana özellikler Çizelge 2. 1'de belirtilmiştir:

Çizelge 2.1: Van Dantzig'in Piktolojisinin temel öğeleri.

1.Konu ve simgeleme	8.Çizgiler, düzlem ve birbirleri arasındaki ilişki	15.Anatomi
2.Yüzeyin düzenlenmesi	9. Düzenlilik	16. Kontur
3. Malzeme ve teknik	10. Negatif şekiller	17. Özel nesneler
4.Manipülasyon çeşitliliği	11.Süslemeler, sadeleştirmeler, çizim bozulmaları	18. Stil
5. Renkler	12. Işık gölge ilişkileri	19. Ana ve önemsiz bölümler
6. Gelişme sırası	13.Doku verme	20.Çizgi ve ritim
7. Çizim ve boyama	14. Perspektif	21. Bütünlük

Bu sınıflandırmada 1 ile 12 arasındakiler sadece kimlik, 12 ile 19 arasındakiler kimlik ve kalite, 19 ile 21 arasındakiler sadece kalite ile ilgilidir. Açıklamak gerekirse: (Van Dantzig, 1973, s. 12-27)

- Konu, temsil edilen nesnenin kendisi olduğu gibi onu temsil eden bir alegori de olabilir[7].
- Yüzeyin düzenlenmesi, sanatçının işlediği konuyu resim yüzeyinde nasıl konumlandırdığı ile ilişkilidir. Sanatçının resim yüzeyini bölümlere ayırma eğilimi onun resimlerinin piktolojik bir özelliğidir.
- Malzeme ve teknikler konusunda sanatçının seçeneği çok fazla olsa da bunların bitmiş eserde nasıl bir hal aldıkları sanatçı için karakteristik bir özellik gösterebilir.
- Manipülasyon çeşitliliği, sanatçının fırça ya da kalem olan aleti nasıl tuttuğu, hızı, yönü ve üzerine uyguladığı baskıyla ilişkilidir.
- Renkler, sıcak, soğuk ve nötr renkler olarak üç grupta sınıflandırılır. Sanatçının renk seçimi onun karakteristiklerinden biridir.
- Gelişme sırasından kastedilen sanatçının eserini oluştururken izlediği yoldur. Bu durum sanatçıya göre değişiklik gösterse de büyük ustaların çoğu resmi oluşturmaya arka plandan başlar, her bir katman bir diğerinin üstüne gelerek eseri meydana getirir. Sanatçının bu katmanları oluştururken gösterdiği eğilim karakteristiktir.
- Çizim ve boyama, van Dantzig tarafından farklı ele alınmıştır. Onun için çizim formun anlatımını, boyama ise rengin anlatımını ifade eder.
- Çizgiler, düzlem ve birbirleri arasındaki ilişkiden kastedilen, çizgilerin uzunluğu, formu, hareketin yönü, hareketin yönüyle oluşan şekiller ve düzlemlerdir.
- Düzenlilik ise çizgilerin uzunluğu, açıları, paralel ve çapraz çizgilerden oluşan taramaların çeşitliliğini ifade eder.

[7] Örneğin zambağın saflığı temsili, kafatasının ölümlülüğü temsil etmesi vb.

- Negatif şekiller, figürlerin resim yüzeyinde yerleştirilmesi sırasında, hava, yer ve figürler arasında oluşan boşluklardır.
- Süslemeler, sadeleştirmeler, çizim bozulmaları resmin kalitesini gösterir, süslemelerin yerinde ve kararında olması, asıl konun önüne geçmemesi gereklidir. Aynı şekilde süslemenin azlığı karakterlerin belirlenmesinde zorluk çıkarabilir. Ana karakterlerin tanımlanamaması resmin kalitesi açısından önemli bir olumsuzluktur.
- Işık ve gölge arasındaki ilişki, eserin tanımlanmasında önemlidir; ışık ve gölgenin nasıl oluşturulduğu, renk geçişleri karakteristik özelliklerdir.
- Doku verme, tanınabilirlik açısından önemlidir. Sanatçının sadece renkle değil aynı zamanda boyanın kullanımı ile oluşturduğu doku her sanatçı için özgündür.
- Perspektif, sanatçının iki boyutlu yüzeyi üç boyutlu hale getirebilmesini sağlar; derinlik ve yüzeysellik arasındaki ilişki, renklerin perspektife göre konumlandırılması sanatçının karakteristik özellikleri arasındadır.
- Anatomi bilgisi sanatçının insan bedeninin strüktürü hakkında bilmesi gerekenler olduğu gibi nesnelerin bedenlerle nasıl konumlandırılması gerektiği bilgisidir. Sanatçı bu konudaki bilgisini kendine özgü şekilde resme yansıtır.
- Kontur çizgileri sanatçının el hareketini takip etmeye elverişli uzun fırça vuruşlu olabileceği gibi hareketin takibini zorlaştıran kısa vuruşlu veya üst üste vuruşlarla gerçekleştirilmiş olabilir. Bazı sanatçılar yumuşak vuruşlar kullanırken bazıları keskin ve sert darbelerle konturları oluşturur; bu nedenle konturlar karakteristiktir.
- Özel nesneler ile van Dantzig sanatçıları simgeleyen öğelerden bahsetmektedir; örneğin Rembrandt ağaç çizerken üst kısmı karnabahar gibi dışa taşan halkalarla yapar. Özel nesneler sanatçının isteğine kalmıştır; bazı sanatçılar yapıtlarına imzalarını atarken bazıları monogramlarını yerleştirirler. Bu monogram ve imzalar pek çok piktolojik özellik içerebilirler.

- Stil, sanatçı tarafından yalnız formlar ve kompozisyon ile değil aynı zamanda kullanılan renkler, belirli boyalar ve tekniklerle aktarılır. Piktoloğun bu bilgiye sahip olması resim konusunda yorum yapmasını sağlar.
- Ana bölümler ve önemsiz bölümlerden kastedilen sanatçının resimde dikkatle çalıştığı ve çok emek harcadığı bölümler ve daha az emek isteyen bölümlerdir. Bir resimde konu ne olursa olsun en çarpıcı bölüm en güçlü izlenimi oluşturan bölümdür; sanatçı bunu üzerinde daha yoğun çalışır.
- Çizgi ve ritim, sanatçını spontane hareketiyle oluşur, bu çizgileri ve fırça darbelerini izlemek sanatçıyı okuyabilmek için önemlidir.
- Bütünlük, piktolojiyi oluşturan tüm öğelerin bir araya gelerek anlamlı bir birlik oluşturmasıyla ilişkilidir.

Sanat yapıtlarının sınıflandırılmasında kendisinden öncekileri değerlendiren ve eleştiren Max Friedlaender (1960) sanat bilimi ile uğraşanları iki grupta toplamaktadır; tarihçiler olarak akademisyenler ilk grubu ve müzelerdeki eksperler ikinci grubu oluşturur. Tarihçilerin genellikle bütünden parçaya doğru çalıştığını, eksperlerin ise tam tersi istikamette hareket ettiklerini ancak her iki uzmanlık alanının da ortada buluştuğunu ileri sürer. Tarihçiler, sanatsal faaliyetlerin tümünde politika, edebiyat, gelenek ve görenekler, ekonomi gibi yansımaları da göz önünde bulundururlar. Eksperler ise başlangıç noktası olarak yapıtın kendisini ele alırlar. Bu durumda yapılması gereken eksper ve tarihçilerin güç birliği oluşturmalarıdır (s.150-151).

19. yüzyıldan itibaren sanat yapıtlarının bilimsel olarak çözümlenmesine yönelik çalışmaları değerlendiren David Ebitz (1988, s. 208), eksperliğin bilimselliği konusunda ulaşılmaya çalışılan, pozitif bilimlere dayanan bir nesnelliğin söz konusu olamayacağı kanısındadır. Ona göre eksperlikte bilimsel bir yöntem var olsa bile bu yöntem, Morelli, Berenson ya da Van Dantzig'in anladığı biçimde pozitivizme dayalı bir bilimsel bir yöntem değildir. Morelli'nin ekspere kılavuzluk etmesi için öne sürdüğü morfolojik özellikler, sanatçıların birbirleriyle ve bir bütün olarak görsel alanla dinamik ve özgür bir ilişki içinde var olduğunu göz ardı ettiği için, başarısız olmuştur.

Karakteristik özellikler söz konusu olduğunda Van Dantzig'in piktolojisi sanatçının kendine özgü grafik işaretlerini içerse de bu işaretler listede işaretlenecek bir başka münferit özellik olarak kalmaktadır. Friedlaender'in sezgisel yaklaşımı sanatçının çalışma yöntemine yaklaşmaktadır ama aynı zamanda genel bir kanıyla bu, eksperle malzemenin yüzeyi, çizgileri gibi yapıtın belli kılavuz eylemlerinin arasını açmaktadır. Eksperlik uygulamalarının ölçütü olabilecek standart bir metot varlığında ısrar etmek zordur. Buna karşılık eksperlik bilimsel araştırmanın doğasını anlamaya yönelik bir model önerebilir (Ebitz, 1988, s. 210).

Sanat uzmanları, sanat eserinin başta sanat tarihsel önemleri ile ilgili olarak sanata özgü bilişsel modeller geliştiren kişilerdir. Bu modellerle oluşturulan kıstaslar sanat eserini yorumlamayı sağlar. Bu kıstasların geliştirilmesinde deneyim ve bilgi birikimi etkindir. Eksper, sanatın genel bağlamı içinde, sanat piyasası ve yapıt arasında kurduğu imtiyazlı işbirliği ile yer almaktadır. Bu özelliklerin başında, deneyimli bir göz, görsel hafıza gelir. İyi bir göz, eğitim ve deneyimle kazanılır. Görsel hafıza, karşıtlıkları analiz etmeyi sağladığı gibi algılamaya da rehber olur. Aynı zamanda nesneleri kategorize ederek somut bir temele oturtur. Eksper, eserin yapılış tarzındaki hataları, nesnedeki tutarsızlıkları, anakronizmleri[8], anlamın ve hareketin yanlış değerlendirilmesi gibi öğeleri tespit eder. Eksperliğin bu işlevi sanat tarihinin kavramsal strüktüründe de yer almaktadır (Scholz, 1960).

[8] Anakronizm, kişilerin ve nesnelerin ait olmadıkları zamanda bulunmaları, tarih hatası anlamına gelir.

3. SANAT ESERLERİNİN ORİJİNALLİĞİ MESELESİ

Sanat yapıtlarını değerlendirme konusunda eksperlere destek olacak bilimsel yöntemlerin geliştirilmesi eserlerin orijinalliği konusunu da içermektedir. Orijinallik analizi, bir sanat yapıtının sanat uzmanları tarafından (akademisyenler, sanat tarihçileri, müze veya koleksiyon küratörleri, müzayede evi eksperleri) belli bir sanatçıya, kültüre veya döneme atfetme işinin doğru yapılıp yapılmadığını tespit etmektir.

Sanat yapıtının "orijinalliği" ile belli bir sanatçı tarafından yapılmış, geçerliliği belgelerle kanıtlanmış ve eksper tarafından onaylanmış olması kastedilmektedir. Sanatçıya ait eserin doğruluğunun ispatlaması, ahlaki öneminin yanı sıra sanatın tarihsel gelişiminin de anlaşılabilmesi için gereklidir. Bunun için toplumun en temel beklentisi ve yasal isteği satılacak olan şeyin doğruluğudur. Sanat uzmanları geleneksel olarak, bir sanat yapıtının orijinalliğini tespit etmek için üç temel araçtan yararlanır. Bunlar, deneyimli bir gözün başka bir deyimle bir uzmanın görsel incelemesi, tarihi dokümanlar ve bilimsel analizlerdir.

Sanat yapıtlarının incelenmesinde eğitimli bir gözün önemi üzerinde duran Scholz (1960, s. 228), bir resmi incelerken ilk adımın, detaylara çok fazla ilgi göstermeden bütününün analiz edilmesi olduğunu ileri sürer. Tecrübe, ekspere bir objenin farklı öğelerini incelemek için bir rutin geliştirmesini sağlayacaktır. Bu araştırma sonunda uzman, yapıtın ayrıntılı incelemesine geçmek üzere karar verecektir. Olası bir yanlış yöne sapmayı önlemek için dikkatli, bilinçli ve şüpheci bir eksper, her şeyi parçalara ayırmaya ve tamamen farklı bir açıdan bakmaya başlayacaktır. Görmesi gereken, imgenin arkasında neler olduğu ve ressamın resmi yapmadan önce ve yaparken aklından neler geçtiğidir.

David Ebitz (1988, s. 208), eksperlik ile sanat tarihi bilimini karşılaştırırken şu önemli noktalara dikkat çekmektedir:

> Nitelik farklılıklarının bulunması, eksperlik pratiğinin amacı ve aracıdır. Sosyal, psikolojik, politik ve ekonomik olgulardan kaynaklanan nitelikler bazı sanat tarihçiler tarafından yanlı veya ilgisiz bulunsa da böyle yargılar sanat tarihinin diğer tarih türlerinden ayrılmasında vazgeçilmez bir unsurdur. Nitelik, sanat yapıtlarını diğer insan yapımı şeylerden ayırdığı gibi sanat tarihi araştırmalarının asıl malzemelerini diğer tarihi dokümanlardan da ayırır, ki bu farklılık sanat tarihi pratiğinde de kaydedilebilmektedir. Bizler de zaman zaman değerlendirmemizi fotoğrafçıların sağladığı veya diğer tür röprodüksiyonları izleyerek kavramsal genellemelere dayandırabildiğimiz gibi çalışmamızı anlatır ya da yazarken yapıtın kendisinden çok bu yapıt üzerindeki deneyimlerimizden söz ederiz. Diğer yandan eksperler nitelikle ilgili görsel ayrımlarını yaparken daima röprodüksiyonların yetersizliğinden ve sanat yapıtının tarifinin sözlü herhangi bir açıklamaya imkân vermeme ihtimalinden haberdardırlar… Ayrıca eksper, malzemelerin kaynakları ve hazırlanışları, teknik uygulamaları, atölye deneyimleri, modellerin rolü ve çalışmanın bölümleri gibi metinlerin belgeleyemediği noktaları da dikkate alır.

New York Metropolitan Müzesi eski direktörü Thomas P. F. Hoving'e (1968) göre koleksiyoncuların ve müzelerin, sahte eserler alma konusunda her zaman tehlike altında olduklarını, bundan kaçınmanın ise geniş bir bilgi dağarcığı, dikkatli bir çalışma, şüphe etme ve doğruluğunu kanıtlayabilme gibi uzman niteliklerine sahip olmakla taşımakla mümkündür.

Tanınmış sanatçıların desenlerinin ve tablolarının orijinalliğini tespit etmek için başvurulan bilimsel kaynaklardan biri *catalogue raisonne*lardır. Bu kataloglar genellikle bir sanatçının tüm yapıtları üzerine yazılmıştır ve uzmanlar tarafından incelenerek doğrulukları sorgulanır. Örneğin, Giorgio Vasari kendi zamanının Floransalı sanatçılarını incelemiştir (Vasari, 1851). Böyle bir durumda Raffaello ve Michelangelo'dan söz edildiğinde Vasari'nin yorumlarını dikkatle ele almak gerekir, çünkü kitap yazıldığı sırada Raffaello hayatta değilse de Michelangelo yaşamaktadır. İkinci olarak Raffaello dışarıdan gelmiştir, Michelangelo ise Floransalıdır. Dahası Michelangelo ile Vasari yakın arkadaştır. Bu durum, Vasari'nin çağdaşları ile ilgili eleştirilerini düşünmeye, sorgulamaya sevk eder niteliktedir (Berenson, 1962, s.117).

Katalogların oluşturulması, ressamın çalışma tarzı, etkilendiği ve etkilediği kuşaklar hakkında bilgi vermesi açısından da önemlidir. Örneğin Rembrant Araştırma Projesi'nin[9] yayınladığı beş katalog Rembrandt eserlerinin sayısı ve yerleri hakkında

[9] Rembrandt Araştırma Projesi, 7. Bölüm'de detaylı olarak incelenmiştir.

bilgi vermekle kalmayıp sanatçının eserleri arasında karşılaştırma yapma olanağı da sağlamaktadır.

Kataloglar sanatçı ve eserlerini görünür kılarken, araştırmacılar kadar sahtecilere de kaynak oluşturduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Tehlike gösteren başka bir durum da sanatçı kataloglarına sahtelerin de girmesidir; bu sayede sahteler meşrulaştığı gibi maddi değerinin artması da söz konusu olabilir[10].

Bir başka kaynağı, Avrupa'da genellikle sanatçılarının varislerine ait olan *droit moral*ler oluşturur. Zaman içinde gerçekleşen çeşitli sahtecilik olaylarında bu belgelerin sahte eserlerin satılmasını teşvik etmek için yeniden düzenlendiği ve bu olayların kahramanları olarak kimi zaman sanatçının varisi ve sanat tacirlerinin başta geldikleri görülmüştür.

Eski ustalar söz konusu olduğunda akademik otoritelerin orijinallik sertifikası vermesi bilindik bir mekanizmadır. II. Dünya Savaşı'ndan önce bu sertifikalar kötüye kullanılmıştır ve profesörler için önemli bir gelir kaynağına dönüşmüştür. Bu belgelerin güvenilirlikleri, yetkili kişiler tarafından yapıt hakkında bilimsel bir çalışma yapılmadığı sürece şüphelidir.

Orijinallik konusunda belgelerin, açığa çıkan sahtecilik olaylarında oynadıkları roller de göz önünde bulundurulduğunda, her zaman kesin delil olarak kullanılamayacağı ortadadır. Tüm dokümanların doğruluğu kanıtlanmış olsa bile orijinal yapıt kopyasıyla değiştirilmiş olabilir. Bu noktada karar verme yetkisi yine uzmanındır. Bir başka sorun, sanatçıların yapıtlarını kimi zaman asistanlarına tamamlatmalarıdır. Örneğin, Signorelli'nin bir eserinin bazı bölümleri öğrencileri tarafından yapılmış ve üç ana figürün Signorelli'nin üretimi olduğu belgelerde yer almış olmakla beraber yapılan incelemelerden sonra belgeler ne derse desin bu üç figürün de ona ait olmadığı tespit edilmiştir. Tiziano'nun da asla dokunmadığı ama imzaladığı tabloları vardır. Büyük ustaların hiç dokunmadıkları veya biraz dokundukları yapıtlara imza atmış olduklarını öğrenmek, imzalara ve tarihlere duyulan güveni sarsmıştır. İmza ve

[10] Hoca Ali Rıza imzalı *Manzara* adlı eser, Yapı Kredi Yayınlarınca basılan 1997 tarihli *İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu* kitabında yer almıştır. 1999 yılında Kıymet Giray'ın hazırladığı *Manzara* kitabındaki bu resim öncekinden oldukça farklıdır. Yayınlardaki farklılık dolayısıyla başlatılan inceleme sonucunda resmin orijinalinin müzeden alındığı ve yerine sahtesinin konulduğu anlaşılmıştır (Özel 2002; Germaner 2012).

tarih, diğer belgelerden daha fazla kritik edilmesi gereken öğelerdir (Berenson, 1962, s.112-113).

Yapıtın orijinalliğinin tespitinde Friedlaender (1960, s. 150-163) nesnel kriterlerin önemini vurgular ve nesnel kriterleri şöyle sınıflandırır:

1) İmza ve monogramlar (ustanın adı ile ilgili ipucu verir),

2) Belgeye dayalı bilgiler, anlaşmalar, envanterler, yapıtın çağdaşı sayılabilecek kataloglar veya Vasari, Karel van Mander gibi kendi döneminin sanatçıları hakkında bilgi verenlerin kitapları,

3) İmzalı, orijinal olduğu kesinleşmiş diğer yapıtlarla kurulabilecek ölçülebilir benzer formlar.

Eksperin yargıya varmasında, sanatçının eserle doğrudan bağlantılı olduğunu gösteren kanıtlar, mesela eseri yaparken çekilmiş bir fotoğrafı, sanatçının bütün yapıtlarının yer aldığı eksiksiz bir liste veya sanat tacirlerinin yapıt alım satımını belgeleyebilecekleri makbuzlar, bir koleksiyoncunun envanteri veya doğruluğundan şüphe edilmeyecek bir müzayede ya da sergi kaydı gibi kaynaklar çok önemlidir. Yapıtın bulunduğu yerden sanatçının stüdyosuna kadar giden kayıtların takip edilmesi, bir bakıma "kökeninin" tespit edilmesi bu belgeler sayesinde mümkün olabilemektedir.

Bilinçli veya bilinçsiz olarak hazırlanmış hatalı, şüpheli dokümanlar önemli bir engel oluşturur. Örneğin eski sergi listelerinde yapıtlar çoğunlukla isimsiz olarak yer almıştır. Bu şekliyle yol gösterici olamazlar hatta bazen yapıt adları sanatçının yapıt listesindekilerden farklı olarak koleksiyoncu veya sanat taciri tarafından değiştirilmiş olabilir. Görüldüğü üzere, yapıt ne kadar eskiyse kökenine dair devamlılık da o kadar zor takip edilebilir (O'Connor, 2004, s.18).

Yapıtların gözleme dayalı olarak incelendiği geleneksel metotlar, gelişen teknoloji kullanılarak farklı bir boyut kazanmıştır. Dendrokronoloji, x-ışını, infrared reflektrografi, kimyasal ve ışık dalga analizleri gibi teknolojik araçlar, karşılaştırma yapabilmeye yönelik bir veri tabanı ve verimli bir başvuru kaynağı olarak yaygınlaşmıştır[11].

[11] Bu teknolojiler dördüncü bölümde detaylı şekilde incelenmiştir.

Eğer arşiv belgeleri doğru ve kesin delillerden oluşmuyorsa, bilimsel laboratuarlar eksperin yargısını kanıtlamak için oradadırlar. Öncelikle konservasyon çalışmaları için kullanılmış olan x- ışını teknolojisi pek çok sahtenin tespitinde etkili olmuştur. Rubens'e ait bir 17. yüzyıl yapıtı olduğu ileri sürülen resmin altında Eiffel Kulesi'nin bir çiziminin yer aldığı x- ışını görüntülerinde fark edilmiş, kapsamlı incelemeler sonucunda resmin 1920'lerde Brooklyn'de yapıldığı kanıtlamıştır (O'Connor, 2004, s.18).

Eksper bir sanat eserini incelerken öncelikle o eserin orijinalliğinden emin olmak zorundadır. Karşısına çıkabilecek eserin sahte mi gerçek mi olduğunu analiz etmelidir. Bu analizler tarihsel yöntemlerle gerçekleştiği gibi teknolojik yöntemler kullanılarak da yapılmaktadır. Ancak öncelikle sahte, taklit, kopya kavramlarının anlaşılması gerekmektedir.

3.1 Sanat Eserlerinde Sahte, Kopya, Taklit Kavramlarının Açılımı

Sanatın tarihi ile sahte eser üretiminin tarihi yakından ilişkili ve neredeyse paraleldir. Bu açıdan dilimizde çok yakın anlamları olan sahte, taklit, kopya, imitasyon kavramlarının açılımını yapmak bu ilişkileri incelemek için başlangıç noktası olarak önem taşır.

"Sahte" kelimesinin kökeni Türk Dil Kurumu'nun belirttiği üzere Farsçadır ve bir şeyin aslına benzetilerek yapılması, düzmece, uydurma olması anlamını taşır. İngilizcede "fake" sahte, "forgery" sahtecilik anlamında kullanılmaktadır. Bu kavramlar sözlük anlamı olarak birbirine yakındır ve temelde sanat yapıtlarının aldatma amacıyla yani orijinalmiş gibi piyasaya sürülmesini ifade eder.

Latince kökeni "copia" olan kopya kelimesi sanat eserinin veya yazılı bir metnin taklidi, asıl olana benzeyen, asıl olanın yeniden üretimi, reprodüksiyon, anlamlarını taşır. Arapça kökenli "taklit" ise kopya gibi belli bir örneğe benzemeye çalışma, benzetilerek yapılmış şey anlamındadır. Öncelikle kopya etmek sübjektif bir insan davranışıdır. Sanat eserleri söz konusu olduğunda kopya etmek, el ile göz koordinasyonunun tekrarla geliştirilmesi açısından sanat eğitimin bir süreci olarak görülmektedir. Rönesans'ın büyük sanatçıları öğrenciliklerinde ustalarını kopya ederek kendilerini geliştirmişlerdir. Bir yapıtın sahte olmasında onun tasarım ve

üretim aşamasındaki niyet önemli bir faktördür. Kopya olma özelliği nesnenin kendi içinde barındırdığı öz niteliği değildir. Altından bir arkeolojik buluntunun yine altından yapılmış bir kopyasında öz nitelik olarak bir fark yoktur, çünkü her ikisi de altındandır. Ancak sanat yapıtlarına yüklenmiş olan kültürel değer ve etik özellikler göz önünde bulundurulduğunda kopya veya sahte olan nesne orijinali kadar değerli değildir. Bu açıdan bakıldığında nesnelerin kopya olmasında belirleyici olan yalnızca maddesel nitelik değil nesnenin üretimindeki fikir ve niyetle olan ilişkisidir.

Brandi (1968), kopya konusunda üçlü bir sınıflandırma yapar ve bu sınıflandırmada her kopyanın sahte olmayabileceği üzerinde durur: (s. 334)

1) Kopya ve İmitasyon: Belli bir dönemin veya sanatçının bir eserinin kopyalanmasında amaç orijinalin belgelenmesi olabileceği gibi yalnızca beğenilen eseri yeniden üretmenin hazzı da söz konusu olabilir.

2) Sahte: Yapıtın üretiminde, birilerini o yapıtın belli bir döneme veya ustaya ait olduğuna, kandırarak inandırmak söz konusudur.

3) Taklit: Taklitçiliğin geniş anlamında, nesne aslında aldatma niyetiyle yapılmamış olsa da dönem, malzeme ve işçilik açısından orijinalmiş gibi piyasaya yönlendirilmiş olabilir.

Doktora çalışması kapsamında, gerçek bir sanat eseri olmadığı halde, aldatma niyetiyle öyleymiş gibi gösterilen tüm yapıtlar için sahte kelimesi, orijinal, özgün kelimelerinin karşıtı olarak kullanılmıştır. Sanat eserleri sahteciliği, sanat eserinin meta olarak değerinin artması, piyasasının oluşması ve bu piyasadaki rekabet ile yakından ilişkilidir. Sanat eseri piyasasının oluşması sahtelerin de üretimini hızlandırmıştır. Sanat eserlerinde sahtecilik antik döneme kadar takip ediliyor olmakla beraber Rönesans'tan itibaren artış göstermektedir.

3.2 Sanat Eserlerinde Sahteciliğin Tarihçesi

Sanat eserlerine yönelik tespit edilmiş sahtecilik olayları göz önünde bulundurulduğunda, genel olarak iki yol izlendiği saptanmıştır: Bunlardan biri sahtesinin sanat eseri ile eş zamanlı olarak yapılması, diğeri ise söz konusu eserin sahtelerinin kendinden sonraki bir dönemde ortaya çıkmasıdır.

Nesnelere sahip olma arzusu ve biriktirme içgüdüsü doğrultusunda oluşan koleksiyonculuk, yani insanın tutkulu bir biçimde nesneye bağlılığı, o nesneye sahip olma ihtiyacı sahteciliğin birincil tetikçisidir.

İlk koleksiyonlar Yunan tanrılarına sunular bırakılan tapınaklarda oluşturulmuştur. Artun'a (2006) göre, "Romalılar, değerli kapların, egzotik bitkilerin, sirklerde ve hayvanat bahçelerinde sergiledikleri hayvanların yanı sıra Yunan tapınaklarından yağmaladıkları sanatı da koleksiyonlarına katarlar" (s.20).

Ganimet anlayışından her zenginin evinde bir küçük müze oluşturabilecek koleksiyonculuğa geçiş pek çok eserin sahtesinin yapılmasına da yol açmıştır. Benzer bir duruma örnek olarak kiliselerin Hıristiyanlığa ait kutsal emanetleri toplaması verilebilir. Bu tür maneviyata dayanan biriktirme isteği birden çok Vaftizci Yahya başının kiliselere dağılmış olması şeklinde ortaya çıkmaktadır.

19. yüzyılın arkeolojik keşifleri eserlerin sahtelerinin piyasaya sürülmesinde etkili olmuştur. 19. ve 20. yüzyılın eleştirmenleri, arkeolojiye artan ilgi nedeniyle, 1800'lü yılların sahteciliğin altın yılları olduğu görüşünde birleşir. Değerli sanat yapıtlarının sahtelerinin yapılması antik döneme kadar uzanır ancak 19. yüzyıl, sahte üretiminin artışında ve yayılmasında emsalsiz bir dönemdir. Bu artış önemli ölçüde ulusal müzelerin ve koleksiyoncuların bu sanat eserlerine duyulan ilgi ve ihtiyacı karşılamaya yönelik istekleridir.

Paris'te Louvre Müzesi-1793'de, Londra'da "National Gallery"-1824'te ve "The South Kensington Museum"-1857' (Şimdi "Victoria and Albert Museum"), New York'ta "Metropolitan Museum"- 1870'te kurulmuştur. Bu önemli müzelerin tedarikçileri dünyanın dört bir yanından orijinal eser arayışına girerek bir sanat yapıtı trafiğine yol açmıştır. Daha başka bir boyuttan bakıldığında ise, yüksek-orta sınıf koleksiyoncular, kendileri varis olmadıkları halde, ünlü ustaların ya da bilinen sanatçıların yapıtlarını ele geçirerek ün kazanmışlardır (Briefel, 2006, s.3). Müzelere ve koleksiyonlara eser kazandırma isteği sahte sanat eseri piyasasını canlı tutmuştur.

Sanat yapıtlarına olan bu ulusal ve uluslararası ilgi bir bakıma sahtecileri ve dürüst olmayan sanat tacirlerini cesaretlendirmiştir. Sanat yayınlarının ve diğer ulaşılabilecek kaynakların çokluğu, sahtecilerin yapıtları görebilmeleri ve sanatçısı hakkında biyografik bilgiye ulaşmalarında kolaylık sağlamıştır (Briefel, 2006, s.3) .

Antik çağdan Rönesans dönemine ve oradan da günümüze kadar olan süreçte ustaların yapıtları kopya edilmiştir. Ancak kopyalamak ile sahtesini yapmak arasında ince bir sınır vardır; sahte eserin orijinalmiş gibi piyasaya sürülmesi bu sınırı belirler. Ünlü ressamların yüzlerce sahte yapıtı piyasalarda dolaşmaktadır. Sahteyi yapan ressam ya da heykeltıraş, sahte eseri pazarlayan sanat taciri ekseninde gelişen bu piyasa zaman içinde organize bir suç örgütüne dönüşmüştür. Bu konu ünlü dedektiflik romanlarına ve sinema filmlerine yansımıştır.

3.2.1 Antik Dönem eserlerine yönelik sahtecilik

Sanat yapıtı sahteciliğinin tarihi süreci incelenirken iki tür kronolojik ilerlemenin izlenmesi mümkündür. Bunlardan ilkinde hedef alınan sanat eserinin sahtesi sanat tarihsel süreçte kendi dönemi içinde gerçekleşmiştir. Bu da Antik dönem yapıtlarının sahtelerinin yine Antik dönemde yapılması anlamına gelir. Bu tür eşzamanlılık sadece Antik çağlar için değil sanat tarihinin tüm dönemleri için geçerli olmuştur.

Antik çağlarda gerçekleşen bu sahtecilik örneklerinden biri Mezopotamya'da bugünkü Irak'ın sınırları içinde kalan Sippar'da büyük olasılıkla Eski Babil döneminde yapılmış ancak Akkad Kralı Manishtushu dönemine (İ.Ö. yakl. 2276-2261) aitmiş gibi itibar görmüş olan taş anıttır. British Museum'un 1881 yılında gerçekleştirdiği kazılar sırasında bulunan haça benzer formlu anıtın on iki yüzünde yer alan kitabenin tümü Shamash Tapınağı'nın yenilenmesi ve kralın tapınağa yaptığı harcamalarla ilgilidir. Anıt (Şekil 3.1), Sipparlı rahipler tarafından atfedilen tarihten sonra, tapınağın önemli geçmişini vurgulamak ve tapınağın değerli mülkiyetini korumak için yapılmıştır (Jones 1990, s. 60).

Kendi döneminde gerçekleşen sahtecilikle ilgili örneklere Antik Yunan döneminde rastlanmaktadır. Yaşlı Pliny tarafından aktarılan olay Apelles ve Protogenes ile ilgilidir. Apelles, Protogenes'e ait yapıtların bir bölümünü alarak kendisininmiş gibi göstermiş ve bu şekilde satılmalarına katkıda bulunmuştur[12]. Phidias da öğrencisi Agoracritus'un Afrodit heykeli için aynı şeyi yapmıştır.

[12] Apelles, Erken Helenistik çağın önemli ressamlarından biridir. Çağdaşı olan Protogenes ile ilgili anlatılar Pliny (Yaşlı) tarafından kaleme alınmıştır. Pliny *Natural History* adı altında toplanan kitabının XXXV. Bölümü'nde Apelles ve Protogenes ilişkisine değinir.

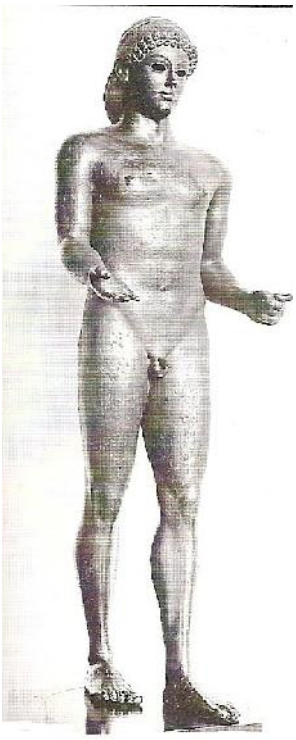


Şekil 3. 1: Sippar'daki taş anıt, British Museum Koleksiyonu (Url-1).

New York Metropolitan Müzesi'nin müdürlüğünü yapmış olan Thomas Hoving[13]'in aktardığı olay 1830'da İtalya'da bulunmuş ve 1834'te Louvre'un koleksiyonuna girmiş olan atlet heykeli ile ilgilidir. Hoving heykeli 1960'lı yıllarda gördüğünde İ.Ö. 520 yılına, sonrasında değiştirilerek İ.Ö. 475 yılına tarihlendirilmiş olduğunu belirtmiştir. "Piombino Apollosu" (Şekil 3. 2) olarak tanımlanan heykeli ilk gördüğünde Hoving'in düşüncesi, heykelin kaslarının ve gülümsemesinin Antik

[13] Thomas Pearsall Field Hoving (1931 - 2009), 1959 ile 1965 yılları arasında Metropolitan Müzesi'nde Ortaçağ bölümünde çalışmış, 1967'de müzenin müdürü olmuş ve 1977'ye kadar bu görevi sürdürmüştür. 1993 yılında yayınlanan *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art* kitabında müzedeki deneyimlerini anlatmıştır. Sahtelerle ilgili olarak yaptığı çalışma için bkz. Hoving, T. (1997*). False Impressions The Hunt for Big-Time Art Fakes*, Touchstone Books, USA.

Yunan heykellerine göre zayıf olmasıdır. Daha sonra heykel Amerikalı akademisyenler Brunilde Ridway ve L.H. Jeffrey tarafından incelenmiş ve bronzun İ.Ö. 6. yüzyıla tarihlenmediğini ancak İ.Ö. 1. yüzyılda yapılmış bir sahte olduğunu tespit etmişlerdir (Hoving, 1997, s.33-34).



Şekil 3.2: Piombino Apollosu (Hoving, 1997).

Sahtecilik araştırmalarında karşılaşılan ikinci süreç "Kendinden Önceki Dönemlere Yönelik Sahtecilik"tir. Bu süreç daha çok geçmişe duyulan hayranlığın yansımasıdır.

Ünlü Antik Yunan ustalarının kopyaları Roma İmparatorluğu döneminde yapılmıştır. Kopyanın yaygınlaşması Roma döneminde artan koleksiyon ilgisiyle doğru orantılı olmuştur. Ortaçağ'da da örneklerine rastlanabilecek antik dönem sahteciliği bu dönemin yeniden canlanmasının söz konusu olduğu Rönesans boyunca görülmeye devam etmiştir. 16. yüzyılda antik sanata olan ilginin artması antik eser sahteciliğinin sürdürülmesine katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte sahtecilikte yeni yöntemler de geliştirilmiştir. Lorenzo de Medici Michelangelo'ya bir "Cupid" heykeli yaptırmıştır. Bu heykel eski görüntüsü vermek üzere bir süre toprağa gömülmüş ve antik bir eser gibi satılmıştır (Schüller, 1960, s.xiii).

19. yüzyılda Antik Yunan, Etrüsk ve Roma medeniyetlerinin yerleşim yerlerinde yapılan kazılar ve elde edilen bulgular bu dönemlere olan ilgiyi arttırmıştır. 1873'te British Museum'a, Etrüsk medeniyeti başkenti Caisra/Cisra, bugünkü Cerveteri'de bulunmuş bir lahit (Şekil 3.3) teklif edilmiş, Romalı tacir tarafından anlatılan, lahdin bir kazı sırasında bulunduğu hikâyesi eksperleri inandırmıştır. İ.Ö. 500 civarına tarihlendirilen lahit, araştırmacıları büyülemiştir. Daha sonraları başka Cerveteri buluntularının gerçek olmadığı yönündeki görüşler bu lahtin orijinalliğinde şüphe edilmesine yol açmıştır. Lahdin sahte olduğu lahdi yapan kişinin itirafı ile anlaşılmıştır. Bu itirafta sahtecinin lahdi yaptıktan sonra parçalayarak toprağa gömdüğü ve uzmanların önünde gün yüzüne çıkarılmasını sağladığı yer almıştır. 1935 yılında Müze lahdi koleksiyonundan çıkartmıştır (Schüller,1960. s. 36-37; Jones, 1990. s. 30-31).

Antik eserlerin sahteciliğine bir başka örnek "Brizet Venüsü" olarak bilinen olaydır. 1937 yılının Mayıs ayında Gonon adında bir çiftçi Brizet yakınlarındaki şalgam tarlasını sürerken ortaya çıkardığı Venüs heykeli ile ilgi toplamıştır. Georges Huisman ve Noel Thiolier gibi uzmanlar yapıtı, İ.Ö. 1. yüzyıla tarihlendirirken bazıları da heykelin Praxiteles ya da Phidias'a ait olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Ganon'a keşfi için 250.000 frank teklif edilmiş, bir yıl sonra Francesco Cremonese adlı Fransa'da yaşayan İtalyan asıllı heykeltıraş Venüs'ün kendisi tarafından yapıldığını iddia etmiştir. Yetkilileri ikna edebilmek için heykelin sol kolunu, burnunu ve alt kısımlarını eski görüntüsü vermek için nasıl kırdığını anlatmış, heykele modellik yapan kızı ve kırılan sol kolu delil olarak sunmuştur (Schüller, 1960, s. 12-13).



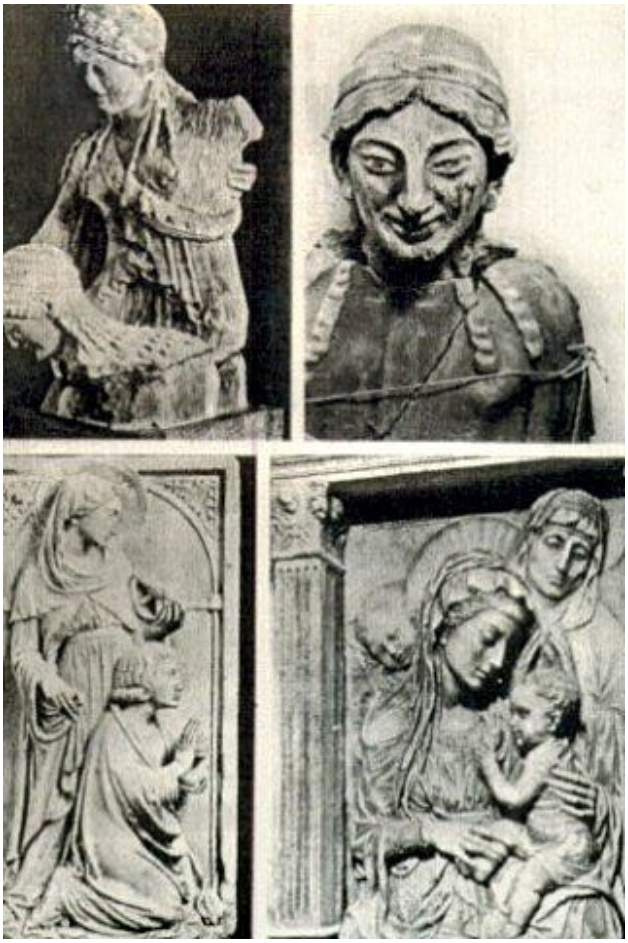
Şekil 3.3: Sahte Etrüsk lahdi (Jones, 1990).

Alceo Dossena antik eser sahteciliği alanında “sahtecilerin kralı” olarak ün salmıştır. Atölyesinde uzun yıllar boyunca aktif bir şekilde üretim yapmış olan Dossena kendisini sahteci olarak tanımlamaktan kaçınmıştır. İtirafında “Yaptıklarıma sahtekârlık denilemez, ben hiç kimseyi kandırmadım, hiçbir şeyi kopyalamadım, sadece yeniden ürettim” demiştir (Fomenko, 2005, s.450). Dossena yalnızca antik eserlerle yetinmemiş, Gotik heykeller, mermer lahitler ve 15. yüzyıl İtalyan ustalarınınkilere benzeyen heykeller yapmıştır (Sekil 3. 4).

Dossena ayrıca, New York Metropolitan Müzesi’ne İ.Ö. 6. yüzyıla ve Yunan bir ustaya atfedilmiş bir Kore, St. Louis Müzesi’ne Etrüsk bir Diana, Cleveland Müzesi’ne Arkaik bir Athena satmıştır (Fomenko, 2005, s.450).

1916’da askeri görevini yaptığı sıralarda Poggio Mirteto’dan Roma’ya hareket eden Alceo Dossena, Meryem ve Çocuk İsa’nın mermer bir rölyefini de beraberinde getirmiştir. Burada tanıştığı Alfredo Fasoli onun yeteneğini hemen fark etmiş ve elindeki rölyefi 100 lirete satın almıştır. Eski ustaların yapıtlarını kopyalayarak geliştirdiği tekniklerle yaptığı çalışmalar, ünleri Roma’dan Amerika’ya kadar uzanmış Fasoli ve Romano Palesi tarafından satılmışlardır. Fasoli ve Palesi,

Dossena'ya aldıkları eserleri maliyetine ödediklerinden çok fazlasına satmaları sayesinde 40 milyon liret civarında para kazanmışlardır (Schüller, 1960, s.62).



Şekil 3.4: Alceo Dossena'nın sahtelerinden örnekler (Arnau,1961).

Alceo Dossena'nın yakın arkadaşlarından biri olan Augusto Jandolo, onun en iyi yapıtının bir Athena heykeli olduğundan bahsetmiştir. Bu heykel New Yorklu tacir Jakob Hirsch[14] tarafından satın alınmıştır. Heykellerine antika görünümü vermek için onları atölyesinde, bileşenlerini gizli tuttuğu asit banyolarına yatırmış bu sayede beyaz mermerde kazılarda çıkarılanlar gibi sarımsı bir tonu elde etmiştir. Tanınmış New Yorklu koleksiyoncu Ellen Frick'e, 1921 yılında, Romano Palesi tarafından teklif edilmiş "Savelli Lahdi" olarak bilinen yapıt, Dossena'nın en iyi işlerinden biridir. Yıkık bir kilisede bulunduğu ve Mino da Fiesole'ye atfedildiği iddia edilmiş olan esere 6 milyon liret paha biçilmiştir. Frick bu teklifi kabul etmiş ancak kendi

[14] Hirsch, Dossena'nın itiraflarına rağmen, satın aldığı Athena'nın gerçek olmadığına inanmamış, ancak heykelin kırık olan ellerini üreticisinde gördüğü zaman ikna olmuştur (Schüller, 1960).

aracılarına eserin hikâyesinin doğru olup olmadığını inceletmiştir. Eserin bulunduğu kilise dâhil her şeyin uydurma olduğu ortaya çıktığında aracılar Alceo Dossena'ya da ulaşmış, Dossena eserin kendisine 25.000 lirete sipariş edildiğini söylemiştir. Patlak veren bu skandalla Dossena, Fasoli ve Palesi sanat dünyası tarafından tanınmıştır. Palesi'nin 5.975.000 liretlik kâr sağlayacağını anlamış olan Dossena bunun üzerine yapmış olduğu tüm eserleri açıklamıştır.

Dossena orijinal olduğunu ileri sürerek sattığı eserlerin kendi üretimi olduğunu itiraf etme[15] noktasına ortakları ile arasında geçen finansal çatışmalar üzerine gelmiştir. Buna rağmen müzeler bir süre kendisine inanmamıştır. Dossena'nın atölyesinde doğan, Fasoli ile Palesi tarafından satılan pek çok sahte, Avrupa ve Amerika'daki antika dükkânlarında, özel koleksiyonlarda, müzelerde yer almıştır. Dossena itirafına kanıt olarak çalışmaları sırasında çekiminin yapılmasına izin vermiş, Berlin Kültürel Araştırmalar Enstitüsü'nden Dr. Hans Cürlis bu film çekimi gerçekleştirmiştir (Schüller, 1960, s. 61-65).

Bir başka ünlü sahteci Carl Wilhelm Becker (1772-1830) antik paraları taklit etmiştir (Şekil 3.5). Altın ve gümüş sikkeler yapabilmek için 622 adet damga hazırlamıştır. Sikke üretimi o kadar yaygındır ki hemen hemen her büyük müzede yer alan koleksiyonun içinde bu sahte paralara rastlamak mümkündür. Nümizmatik sahteciliğinde önemli olan yaygın bir para biçimini taklit etmek olmuştur; ilginç ve ünik bir örnek sahte şüphelerini üzerine çekeceği için tercih edilmemiştir. Kolayca taşınabilme özelliğine sahip olan bu tür sahtecilik çok yaygındır çünkü damga hazırlamaktan başka bir zahmeti yoktur (Fomenko, 2005. s. 451).

1896 yılının Şubat ayında Rus tacir Schapschelle Hochman Viyana'da bir grup altın eser sergilemiştir. Altın takılar, seremoni taçları gibi nesnelerden oluşan koleksiyonun Odessa yakınlarındaki Yunan kolonisi Olbia'da bulunduğu tacir tarafından belirtilmiştir.

[15] Dossena'nın sahte eser tacirleri ile ilişkisini 1927 yılında itiraf etmiştir.



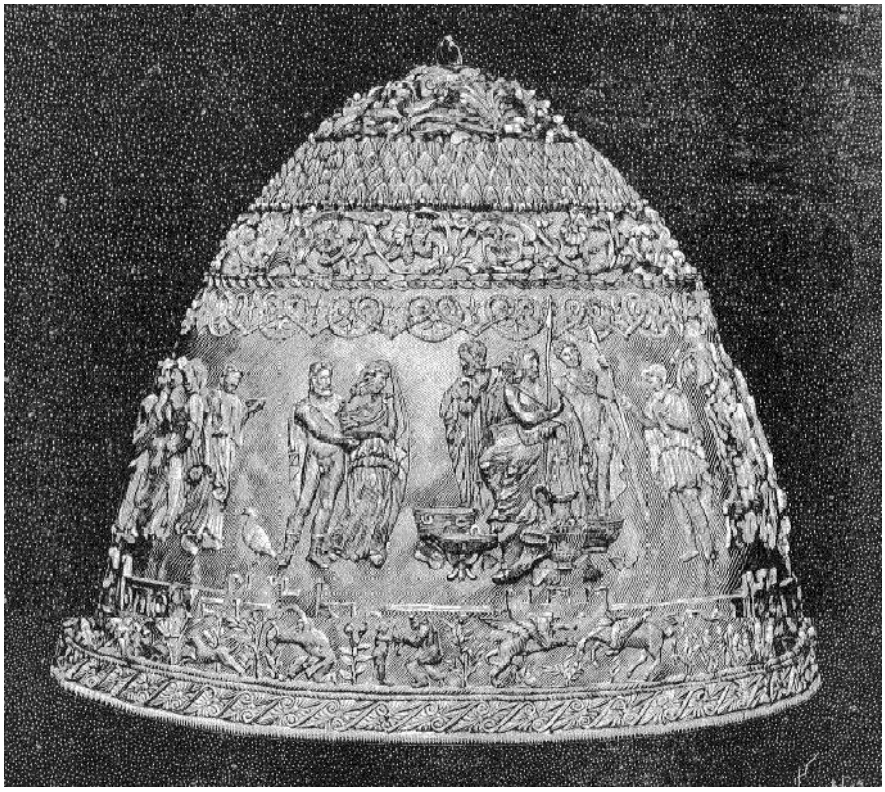
Şekil 3.5: Becker'ini Athena dekadrahmisi sahtesi (Fomenko, 2005).

Viyana ve Londra'da alıcısı çıkmayan koleksiyon Paris'e götürülmüştür. Özellikle koleksiyonun içindeki bir taç eksperlerin dikkatini çekmiştir[16]. Taç 17,5 cm. yükseklikte saf altından yapılmış, Pers hükümdarlarının taktıkları taçlara benzetilmiştir. Oval şekildeki tacın yüzeyinde biri dar diğeri geniş, figürlü iki şerit yer almaktadır. Şeritlerden ince olanında İskit gündelik yaşamından sahneler, geniş olanında ise Agamemnon ve Achilles'in Briseis'in esareti ile ilgili çekişmeleri işlenmiştir. İki şerit arasında "Olbia halkından Saitaphernese'e" şeklinde çevrilen kitabe yer almıştır, kitabe İ.Ö. 200 tarihini işaret etmiştir.

Parisli eksperler eserin orijinalliği konusunda şüpheye kapılmamışlardır. Saitaphernes'in Olbia şehrinden vergi aldığı kaynaklarca doğrulanmıştır. Bunun yanı sıra Olbia mezarlarında ortaya çıkan buluntularla benzerlik göstermiştir. Louvre Müzesi tarafından 200.000 franka satın alınan Saitaphernes tacı (Sekil 3.6) 1896'da sergi koleksiyonuna katılmıştır. Bunun üzerine, St. Petersburg Üniversitesi'nden Profesör Wesselovsky tacın Ortschakov'da aktif olan sahtekârların elinden çıktığı düşüncesini ileri sürmüş, orijinal eserlerde görülen kırmızı-kahverengi tabakanın bu taçta var olmadığını ve altının tonunun modern olduğunu, figürlerin belli bir bütünü temsil etmediğini, gelişi güzel yerleştirildiklerini ve figür çiziminin pek de başarılı olmadığını belirtmiştir. Tacın sahte olduğuna inananlardan Münihli Arkeolog Adolf Furtwängler, tacın süslemesinde kullanılan figürlerin Tamen Kolyesi, Kertsch ve Nikopol'de bulunan mezar eşyaları, Güney İtalya işi vazo resimleri ve Geç Roma

[16] Koleksiyonu inceleyen eksperler o dönemde Louvre ve Ulusal Müzenin direktörü M. A. Kaempfen ve Louvre'da Greko-Romen Departmanı sorumlusu M.E. Héron de Villefosse'dir (Schüller, 1960).

yapımı “Scipio Kalkanı” olarak bilinen tabaktaki figürlerden derlendiğini iddia etmiştir (Schüller, 1960, s.38-49).



Şekil 3.6: Saitaphernes Tacı (Arnau,1961).

19 yüzyılın sonlarında sanat piyasasında ortaya çıkan bu eser, o zamana kadar hakkında çok az bilgi bulunan İskitler ve Karadeniz’de koloni kurmuş olan Yunanlılar arasındaki ilişkilere, aynı zamanda İskit sanatının, özellikle de kuyumculuğunun M.Ö. 4. yüzyılda Yunanlılardan nasıl etkilendiğine ışık tutması açısından önemsenmiştir (Jones, 1990, s. 33).

1896’da Israel Ruchomovsky adlı bir kuyumcu, ismini gizli tutan biri tarafından tacın kendisine sipariş edildiğini itiraf etmiştir. Parisli uzmanları ikna edebilmek için tacın tüm ayrıntılarını anlatan Ruchomovsky, figürleri çeşitli kitaplarda gördüğü resimlerden yaptığını belirtmiştir. Ayrıca bu tacın birkaç yıl önce, beraberinde ilham alması için antik eserlerden örnekler ve kitaplar da getiren, Otschakovlu tacir Gokhman tarafından sipariş edildiğini açıklamıştır (Jones, 1990, s. 33). Tacın dekorasyonu için, Constantin’in Maxentius’a karşı zaferinden, Scipio Kalkanı’ndan, İskit yaşamı için ise Fransızca bir el yazmasından yararlandığını söylemiştir. Louvre

Müzesi tacı koleksiyondan kaldırmış olsa da taç, gazetelere yansıyarak ilgi toplamış, modern bir zanaatkârın iyi bir antik taklidi olarak değer kazanmış, çeşitli sergilerde yer almıştır (Schüller, 1960, s.38-49). Jones'un (1990, s. 33) aktardığına göre Rouchomovsky arkeolojik tarzda eserlerini Mayıs 1903 tarihli Paris Salonu'nda sergilemiş ve ödül kazanmıştır.

Louvre Müzesi yönetimi 1939 yılında bu kez bir İskit eseri olduğu düşünülen içki boynuzunu satın almıştır. Boynuzun sahte olduğu ve Otschakov kasabasında Gohkman kardeşlerin mağazasından çıktığı tespit edilmiştir. Bu mağazada kuyumculara yaptırılan, sahte objeler antika olarak pazarlamışlardır. Tasarımları Gohkmanlar tarafından hazırlanan objeler kuyumcular aracılığıyla üretilmiştir ve bu objeler Rusya, Almanya, Fransa, İngiltere, İtalya ve Yunanistan'daki müzelere satılmıştır. Geniş bir iletişim ağına sahip temsilciler sayesinde atölyede her şeyin sahtesi yapılıp satılabilmiştir. Antik yazıtlar bunlardan biridir; Kerch kazıları sırasında ortaya çıkan antik mermerler temin edilerek üzerlerindeki yazılar silinmiş yerine popüler kitaplarda yer alan Olbia tarihine dayanan yenileri yazılmıştır. Bu yazıtlardan dört tanesinin 1892-1893 yılları arasında Odessa'da bir müze direktörüne satıldığı ortaya çıkmıştır (Fomenko, 2005, s. 449).

3.2.2 Ortaçağ eserlerine yönelik sahtecilik

Karanlık çağlar olarak adlandırılan 5. yüzyıldan geç 8. yüzyıla, Charlemange Dönemi'ne kadar olan sahtecilik çoğunlukla yazmalar ve belgeler üzerinedir. Charlemange 9. yüzyılda Kutsal Roma-Cermen İmparatorluğu'nu kurduğunda tüm ilgisini Büyük Constantin zamanının sanatına yöneltmiştir. İ.S. 800-820 yıllarına rastlayan dönemde Chalemange'ın bilginleri Constantin dönemine ait her şeyi kopyalamıştır (Hoving, 1997, s. 39-41).

11. yüzyıl ve 14. yüzyıl arasındaki dönem ise kutsal emanetlerin çağı olarak değerlendirilebilir. Hıristiyanlığa ait kutsal kanıtların ilgi çekmesi ve ekonomik değeri olması hızlı bir şekilde çoğalmalarına yol açmıştır. Gerçek haçın parçaları, dikenli taç, çiviler, İsa'yı örten kumaş, Azizlerin kemiklerinden parçalar gibi gerçekliği önemsenmeyen ancak kutsal olduğuna inancın kuvvetli olduğu nesneler çoğalmıştır (Jones, 1990, s. 81).

Ortaçağ eserlerinin sahtelerini üreten Louis Marcy günümüzde de tartışma konusu olan sahtecilerdendir. Gerçek adı Luigi Francesco Giovanni Parmeggiani'dir ve 1860'da İtalya'da doğmuştur. Bir kuyumcunun yanında gümüş ve bronz üzerine çalışmayı öğrenmiştir. 1888-1903 yılları arasında Londra'da yaşadığı sırada Victoria ve Albert Müzesi ile British Museum yetkilileri ile yakınlık kurarak, kendi yaptığı nesneleri İspanyol tarzı ortaçağ eserleri olarak satmıştır. 1903 yılında Paris'te anarşist suçlamasıyla yakalanmış ve beş ay hapis yatmıştır. Polisin Marcy'nin evinde yaptığı aramalar sonucunda ele geçirdikleri ortaçağa ait nesneler önceleri onun İspanya'dan eser kaçıran bir hırsız olduğu fikrini oluşturmuştur. İlerleyen araştırmalar sonucunda bu Ortaçağ eserlerinin İspanya ve Fransa kiliselerinden kaçırılan hiçbir eserle eşlememeleri uzmanları şaşırtmıştır. Hapisten çıktıktan sonra Marcy sahtelerini üretmeye devam etmiş, İtalya'ya dönerek doğduğu kent olan Reggio'da belediyeye koleksiyonunu satmıştır. 1920'li yıllara kadar büyük övgü gören koleksiyon akademisyenlerce incelendiğinde sahte oldukları tespit edilmiş ve hayal kırıklığı yaratmıştır (Hoving, 1997, s. 76-77).

Ortaçağ dönemini hedef alan sahtekârlardan en ünlüsü Lothar Malskat (1913 –1988) Lübeck'teki St. Mary Kilisesi duvar resimlerinin restoratörüdür. II. Dünya Savaşı bombardımanından sonra sıvaların dökülmesiyle eski duvar resimleri ortaya çıkmış, Dietrich Fey ve Malskat bu resimleri restore etmeleri için davet edilmiştir.

Bir süre sonra, duvarda eski resimlerden restore edilebilecek neredeyse hiçbir şey kalmadığı, Malskat ve iki meslektaşının kapalı kapılar ardında gerçekleşen restorasyon sırasında 13. yüzyıl örneklerine benzer şekilde yeni resimler yaptıkları ortaya çıkmıştır (Şekil 3.7). Altar bölümünde ise orijinal hiçbir esere dayanmadan yapılmış Meryem ve Çocuk İsa'nın azizleri kutsadığı bir kompozisyon üretilmiştir (Fomenko, 2005, s. 453).

1951 yılında Lübeck'te kilisenin 700. Yılı kutlamaları ile birlikte yeni bulunmuş eserlere ilgi artmış, tüm övgüleri Malskat'ın işbirlikçilerinden Fey'in almasına içerleyen Malskat, kilise konsülü Dr. Hebel'e tüm gerçeği itiraf etmiştir. Başında Dr. Grundman'ın bulunduğu bir eksper komisyonu Fey'in restorasyon atölyesinden çıkan diğer çalışmaları takip ederek Kutsal Ruh Hastanesi'nin şapelinde, Lübeck St. Catherine Kilisesi'nde yapılan restorasyonların da sahte olduğunu ortaya çıkartmıştır. Schleswig Katedrali'ndeki Erken Gotik dönem fresklerini yenilerken Malskat,

hayvan figürlerine bir hindi figürünü de (Sekil 3.8) eklemiştir. Fresklerdeki tek gariplik olarak bu figür tartışılmıştır; çünkü Kuzey Amerika ve Meksika'da bulunan hindi yalnızca 1550 yılına kadar Avrupa'da bilinmemektedir (Arnau,1961).



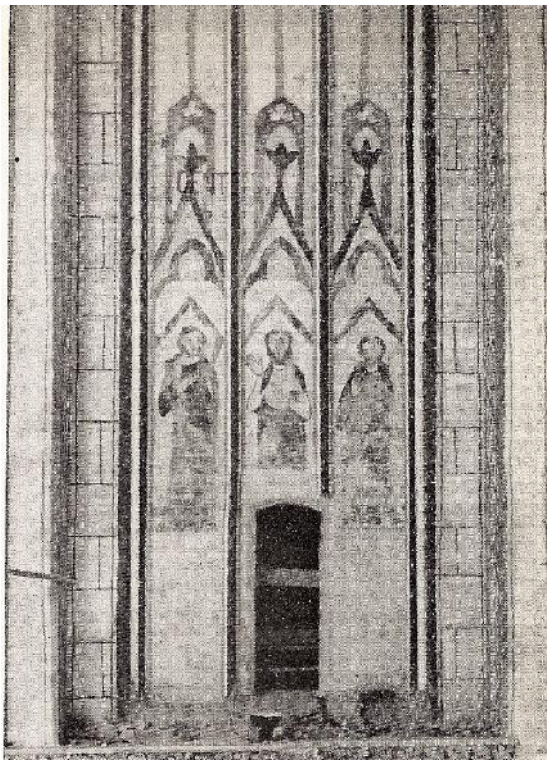
Şekil 3.7: Malskat'ın Lübeck'te gerçekleştirdiği aziz fresklerinden örnekler (Arnau, 1961).

St. Mary Katedrali'nin duvarlarında yer alan Aziz freskleri Malskat tarafından yapılmışlardır. Freskler orijinal kalıntıların bulunduğu yere yapıldığı için resimlerin sahte olduğundan kimse şüphelenmemiştir (Şekil 3.9).

Ağustos1952'de Malskat, Schleswig ve Ratzeeburg katedrallerinin restorasyonu sırasında Ortaçağ fresklerinin sahtelerini yaptığını itiraf etmiştir. Kutsal Ruh Hastanesi, St. Catherine (Lübeck) Katedrali ve civardaki küçük kiliselerde sahtelerinin bulunduğunu açıklamıştır. Malskat aynı zamanda Fey'in aracılığıyla çok sayıda sahte resim ve çizim de sattığını açıklamıştır. Dietrich Fey'in stüdyosuna yapılan ani baskınlar sonrasında yedi sahte resim ele geçirilmiştir. 1952'de Ocak ayında sonlanan davada Malskat on sekiz, Fey ise yirmi ay hapis cezasına çarptırılmıştır (Schüller, 1960, s. 108, 113).



Şekil 3.8: Malskat''ın Schleswig Katedralin'ndeki hindi figürü (Arnau,1961).



Şekil 3.9: St. Mary Katedrali'nin duvarlarında yer alan Aziz freskleri (Schüller, 1960).

3.2.3 Rönesans eserlerine yönelik sahtecilik

Rönesans'tan itibaren Antik döneme duyulan hayranlık sahteciliğe yönelimin nedenlerinden biri olmuştur. Bunun yanı sıra bir Rönesans sanatçısının eğitim sürecinin önemli bir bölümünü Antik dönem ve kendinden önceki ustaların kopyalarını yapmak oluşturmuştur. Aslında göz, el ve beyin arasındaki senkronizasyonu sağlamanın yolu olan kopyalama zaman zaman sahtenin kaynağı haline gelebilmiştir.

Albrecht Dürer (1471-1528), sahteleri henüz kendi yaşadığı dönemde ortaya çıkan ünlü Rönesans sanatçılarındandır. Sanat tarihçisi Joachim von Sandart (1606-1688) Hans Leonhard Schäufelein'i (1480-1540) Dürer tarzını tam anlamıyla kopyalayabilen bir ressam olarak tanımlamaktadır. Ona sahteci demek pek mümkün değildir çünkü bu amaçla üretim yapmamıştır; ancak daha sonraları resimlerinin bir bölümü başkaları tarafından Dürer olarak piyasaya sürülmüştür.

Dürer'in kendi kopyalarıyla ilgili olarak önlemler almaya çalıştığı bilinmektedir. Arkadaşı Willibald Prickheimer'e Şubat 1506'da Venedik'ten yazdığı mektupta "resimlerimi kopyalayan pek çok düşmanım var "demiştir (Schüller, 1960, s. 15).

Dürer'in, Venedik'te "Gül Çelenkleri Şenliği" olarak adlandırılan yapıtını gerçekleştirdiği sırada, Marcantonio Raimondi'nin [17] (yakl. 1482-1533) üretimi olan *Meryem'in Yaşamı* resimleri (Şekil 3.10, Şekil 3.11) Dürer monogramıyla piyasaya sürülmüştür. Giorgio Vasari'nin İtalyan sanatçıları biyografisinde Dürer'in, Raimondi'ye resimlerinin sahtelerini yapması hakkında yasal uygulama başlatmak üzere ikinci Venedik seyahatini gerçekleştirdiğini belirtmiştir (Jones, 1990, s.120).

[17] 16. yüzyılın erken dönemlerinde etkinlik göstermiş İtalyan gravürcü Marcantonio Raimondi'nin hayatı ile ilgili bilgiler çok sınırlıdır. Geride bıraktığı nadir belgelerden biri şimdi Louvre Müzesi'nde olan bir kitap içindeki yazıdır. Bu yazıda MAF monogramını kullanmıştır. Vasari de Raimondi'den bahsetmiştir ve onun aktardığına göre bu monogramdaki F harfini ustası Francesco Francia'nın onuruna kullanmıştır. Yaptığı baskılardan anlaşıldığına göre oldukça üretkendir. Hakkında daha fazla bilgi için bkz. Pon, L. (2004). *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, Yale University Press, New Haven.



Şekil 3.10: Albrecht Dürer'in *Noli ma tangere* adlı gravürü (Arnau, 1961).



Şekil 3. 11: Marcantonio Raimondi'nin Dürer kopyası (Arnau, 1961).

Venedik Senyörlüğü'ne bu nedenle başvurmuş ve kendi lehine karar alınmasını sağlamıştır. 1506'da Dürer'in kopyacılarına onun monogramını kullanmaları yasaklanmıştır (Arnau, 1961, s. 119). Sahteleri ile ilgili problemlerin sürdüğü 1511 yılında Dürer'in Latince olarak "Başkalarının emeği ve yeteneğini çalan ve taklit edenler, cüretkâr ellerinizi eserlerimizden çekiniz" yazmıştır (Jones, 1990, s.120). Dürer'in sahtelere karşı takındığı tavır daha çok monogramının bu kopyalar üzerinde bulunması nedeniyledir.

Dürer kopyaları da sonradan imzası atılarak ya da değiştirilerek orijinalmiş gibi piyasaya sürülmüştür. Bakır üzerine gravür yapan Flaman sanatçı Jan Wierix, Dürer'in 16. yüzyıl tahta baskılarını kopyalamış ancak kendi imzası ile piyasaya sürmüştür, ilerleyen yıllarda Wierix'in imzası silinerek Dürer'in imzası eklenen resimler orijinal Dürer olarak satılmıştır (Schüller, 1960, s. 14-15).

17. yüzyılın sonunda Dürer tarzı resimler yapan Luca Giordano, resmin bir yerine kendi imzasını saklamış olmasına rağmen Dürer'in "AD" monogramını kullandığı için hâkim karşısına çıkmıştır. Ancak mahkeme büyük ustaya bu kadar iyi benzeyen bir resim yapma yeteneğine sahip olmanın onu suçlu yapmayacağı kararını almıştır (Fleming, 1975, s. 7).

Dürer sahtecilikleri arasında en ilginçlerinden biri kendi portresi ile ilgili olandır (Şekil 3.12). 16. yüzyıldan itibaren Nuremberg Belediyesi'nde bulunmakta olan tablo Wolfgang Küffner'e (1760-1817) 1799 yılında muhtemelen bir kopyasını yaptırmak üzere ödünç verilmiştir. Küffner, yaklaşık 15 mm. kalınlığında ıhlamur ağacından yapılmış ahşap paneli kalınlığından enine keserek iki parçaya ayırmış ve ikinci parçaya resmin sahtesini yapmıştır (Şekil 3.13).



Şekil 3.12: Albrecht Dürer'in *Kendi Portresi* Ahşap, Münih Old Pinakkothek (Schüller, 1960).



Şekil 3.13: Wolfgang Küffner'in *Albrecht Dürer Portresi* kopyası (Schüller, 1960).

Belediye meclisine iade edilmiş olan resim Küffner'in yaptığı kopyadır. 1796'da Fransız Devrimci kuvvetlerinin Nuremberg'e kadar gelmesi nedeniyle şehrin hazineleri başka bir yerde güven altına alınmıştır. 1805 yılında G.E. Petz'in Münih'teki koleksiyonunda orijinali ortaya çıkana kadar bu resmin sahte olduğu fark edilmemiştir (Schüller, 1960, s. 18-19).

Dürer'in ölümünden sonra yapıtlarının fiyatları ile orantılı olarak sahtelerinin sayısı da artmıştır.

Fleming (1975, s.7), Pietro Summonte'nin [18] 1524 yılında yazdığı mektubun sahte resimler hakkında elde edilen en erken tarihli doküman olduğunu belirtmektedir. Bu mektupta adı geçen Napolili sanatçı Niccoló Antonio Colantonio için Burgondi Dükü'nün portresinin orijinaline çok benzeyen bir kopyasını yaptığını anlatılmaktadır. Bu kopya o kadar iyidir ki resmin sahibi eserin kopyasının kendisine iade edildiğini fark etmemiştir. Günümüzde tam bir sahtekârlık olarak algılanabilecek bu olay o dönemde bir ressamın ne kadar başarılı olduğuna dair bir övgü içermektedir.

Koruyucu Meryem, Basel Valisi Jacob Meyer Ailesi konulu tablo[19] 1525 yılında Genç Hans Holbein'a sipariş edilmiştir. Bu yapıt, birkaç el değiştirdikten sonra sanat taciri Le Blond'un eline geçmiştir. Le Blond tabloyu gizlice kopyalatmış ve birini Fransa Kraliçesi Marie de Medici'ye diğerini ise Amsterdamlı bir tüccara satmıştır. Marie de Medici'deki resim Saksonya kontunun Dresden'deki koleksiyonuna geçmiştir. Diğer resim ise 1822'de Prusya prensi William tarafından eşine hediye edilmek üzere Parisli bir tacirden satın alınana kadar ortalarda görülmemiştir. İki tablonun gizemi 1871 yılında her iki resim de Münih'te sergilendiği sırada çözülmüştür. Uzmanlar, Prens William tarafından satın alınan o zaman Hesse grandükü Ludwig'in elinde bulunan tablonun özgün üslubuyla diğerinden ayrıldığına karar vermişlerdir (Fleming, 1975, s.7).

Yüksek Rönesans'ın ustalarından Michelangelo'ya ün kazandırmış olaylardan biri ustası Domenico Ghirlandaio'nun isteği üzerine bir sanatçının resmini

[18] Rönesans hümanistlerinden Napolili Pietro Summonte (1463-1526), Venedikli Marcantonio Michiel'e yazdığı mektupta Niccoló Antonio Colantonio'nun hayatı ve sanatı hakkında önemli bilgiler vermiştir.

[19] Bkz. Teitze, H. (1948). *Genuine and False: Copies, Imitations, Forgeries*, Chanticleer Press, New York.

kopyalamasıyla gerçekleşmiştir. Michelangelo bu kopyayı o kadar iyi yapmıştır ki yenisi ile orijinalini birbirinden ayırmak mümkün olmamıştır. Michelangelo kopyayı dumana maruz bırakarak eskitmiş ve sahibine bu kopyayı iade etmiştir. Ancak iki resim yan yana getirildiğinde farkı anlayacak tek kişi Michelangolo olduğundan resmin orijinalinin mi yoksa kopyasının mı iade edildiği bir muamma olarak kalmıştır. Michelangelo'nun çağdaşlarından Condivi bu olayın genç sanatçıya büyük bir ün kazandırdığını belirtmiştir. (Condivi, 1999 s. 10)

Mantua Dükü II. Federigo (1500- 1540) Roma'ya, Papa VII. Clement'e [20] (1478-1534) saygılarını sunmak üzere giderken uğradığı Floransa'daki Medici sarayında Raffaello'nun yaptığı Papa X. Leo portresini (Şekil 3. 14) çok beğenmiştir.



Şekil 3.14: Raffaello'nun Papa X. Leo portresi (Arnau, 1961).

[20] Papa VII. Clement olarak bilinen Giulio di Giuliano de' Medici, 1513'ten 1523'e kadar kardinallik 1523'ten 1534'e kadar papalık yapmıştır

Uygun bir fırsatını bulduğunda PapaVII. Clement'den resmi kendisine hediye etmesini istemiştir. Bu isteği Papa tarafından geri çevrilmemiş, Medici Sarayı'ndaki Ottaviano de Medici'ye resmin Dük'e gönderilmesini bildirilmiştir. Mesen Ottaviano ünlü ustanın elinden çıkan bu çok güzel eserin yollanmasını istemediğinden Dük'e resmin çok eskiyen çerçevesinin yenileneceğini, bu nedenle kendisine hemen gönderilemeyeceğini belirterek zaman kazanmıştır. Bu sürede Ottaviano, Andrea del Sarto'ya resmin birebir kopyasını yaptırmış ve Mantua'ya bu kopyayı göndermiştir (Sekil 3.15). Dük bu cömert hediyeyi sevinçle karşılamış, Raffaello'nun öğrencilerinden biri olan Giulio Romano bile bu resimden şüphe duymamıştır.



Şekil 3.15: Andrea del Sarto'nun Papa X. Leo portresi (Url-2).

Vasari Mantua'da tabloyu gördüğünde, resmin aslında Andrea del Sarto tarafından yapılmış olduğunu ve arkasına iki resmi birbirinden ayırmak için bir işaret konduğunu açıklayınca Giulio Romano çok şaşırmıştır. Raffaello tarafından yapılmamış olmasının resmin değerini değiştirmeyeceğini, orijinalini bu kadar iyi

taklit edebilen birinin de en az onun kadar iyi bir usta olduğunu söylemiştir (Vasari, 1851, s. 216-218).

Terenzio da Urbino'nun (1575-1621) biyografisine *Le Vite De' Pittori, Scultori, Architetti Ed Intagliatori*[21] kitabında yer veren Giovanni Baglione Romano, Terenzio'nun yaptığı resimleri eski diye satan ressamlardan biri olduğunu yazmıştır. Resimlerini eskiterek yıpranmış çerçevelere geçirmiş, kötü çizilmiş orijinalleri yeniden boyamıştır (Arnau, 1961, s. 43). Baglione'nin (1733, s. 149) aktardığına göre Terenzio hamisi olan Kardinal Montalto'ya kendi yaptığı resmi Raffaello olarak sunmuş, sahtekârlığı anlaşılınca işinden olmuştur.

Giovvanni Bastianini (1830-1868) Rönesans sanatına hayran İtalyan bir heykeltıraştır. Sanat taciri Giovanni Freppa ile ortak çalışarak Donatello ve Verrocchio gibi ustaların taklitlerini yaparak önemli müzelere satmışlardır.

Peter Paul Rubens (1577-1640) söz konusu olduğunda eserlerinin orijinal mi yoksa kopya mı olduğunu ayırt etmek çok zordur. Atölyesinde çok sayıda öğrenci ile çalışmıştır. Hangi resmin tam anlamıyla onun elinden çıktığı belli olmayan üç bin eseri vardır. Bunlardan çoğu en iyi öğrencilerinden biri olan Anthony van Dyck'a (1599-1641) aittir. Ayrıca Rubens öğrencilerinin resimlerine dokunuşlar yaparak kendi elinden çıkmış gibi değerlendirilebileceğini belirtmiştir. 1618'de Sör Dudley Carlton'a yazdığı mektupta, *Son Akşam Yemeği* adlı resminin öğrencisi tarafından yapılan bir kopyasının Münih'te olduğunu, henüz tam anlamıyla bitmediğini, kendisinin bir takım düzeltmeler yapmak için oraya gideceğini belirtmiştir (Schüller, 1960, s. 147).

3.2.4 17. ve 18. yüzyıl eserlerine yönelik sahtecilik

17. yüzyılın en ünlü ustalarından Jan Vermeer'in (1632-1675) sahtelerini yapan Han van Meegeren (1889-1947) dünyaca ünlü sahteciler arasında yer almıştır. Han van Meegeren Deventer'de doğmuş, 17. yüzyılın ünlü Hollandalı sanatçısı Johannes Vermeer'in kenti olan Delft'te eğitim görmüştür. Küçük yaşta resim çizmeye başlamış olduğu bilinmektedir, ancak babası Henricus Johannes van Meegeren

[21] " Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XII del 1572. fino a' tempi de Papa Urbano VIII. nel 1642. (Papa XII: Gregory 1572'den VII. Urban 1642'ye kadar Ressamların, Heykeltıraşların, Mimarların, Gravürcülerin Yaşamları)" kitabının ilk basımı 1642'de gerçekleşmiştir.

oğlunun resme olan yeteneğini zaman kaybı olarak görmüş, yaptığı çizimleri yırtmış, resim yapmakta ısrarlı olduğu sürece onları parçalayacağı tehditlerini eksik etmemiştir.

Van Meegeren'in biyografisini yazanlar[22], babasının bu tepkisinin onu gizli resim yapmaya yönelttiğini düşünmüşlerdir. İlk resim eğitimini lise yıllarında öğretmeni Bartus Korteling'den almıştır. Korteling özellikle Hollandalı 17. yüzyıl sanatçılarının resim zevkini öğrencilerine aşılamıştır, bununla kalmayıp tüm zahmetine rağmen 17. yüzyılda kullanılan pigmentleri karıştırarak boya üretmeyi de öğretmiştir. Van Meegeren'in resimlerinin gerçek gibi görülmesinde bu eğitimin katkısı olduğu düşünülmektedir (Kilbracken, 1967, s. 85).

Eğitim hayatına Delft Teknoloji Enstitüsünde mimarlık okuyarak devam etmiş, daha sonra Hague Akademisi sınavını kazanmış ve buradan 1914'te mezun olmuştur. Bir süre yaptığı resimleri satabilmiş, hatta resim dersleri vererek geçimini sağlayabilmiştir (Werness, 1983, s.10). Yapıtları resim eleştirmenlerinin negatif görüşlerine maruz kalmaya başladığında kariyeri de yön değiştirmiştir.

Sahte resim işine ilk girişimini 1923'te, Franz Hals'a atfedilmiş olan "Mutlu Şövalye" resmi ile gerçekleştirmiştir. Sonraları getirisinin yüksek olduğunu düşündüğü Vermeer'e yoğunlaşmıştır. Van Meegeren, Emmaus resminden önce dikkatli bir şekilde 17. yüzyıl boya formüllerini çalışarak işe başlamış, eski resimlerin çatlama yönlerini incelemiştir (Dutton, 2005, s. 258).

Van Meegeren'in sahtekârlığı ilk kez II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Nazi liderleri tarafından toplanan sanat eserlerinin takibi için oluşturulan bir kurul tarafından ortaya çıkarılmıştır. Vermeer'in "İsa ve Zina Yapan Kadın" adlı bir resminin Hitler'in Mareşallerinden Hermann Göring'e van Meegeren tarafından satıldığı anlaşılmış ve Nazilerle işbirliği yaptığı gerekçesiyle 1945 yılında tutuklanmıştır. Van Meegeren savunmasında tabloyu kendisinin yaptığını ve başka sahte resimlerinin de

[22] Han van Meegeren'in biyografisi ilk kez John Godley tarafından yazılmıştır. Godley, J. (1951). *Master Art Forger*, Wilfred Funk, New York. Lord Kilbracken'in yazdığı biyografi 1967 yılına tarihlenir. Bkz. Kilbracken, J. (1967). *Van Meegeren: Master Forger*, Charles Scribner's Sons, New York. Diğer biyografiler için bkz. Moiseiwitsch, M. (1964), *The Van Meegeren Mystery*, Arthur Baker, London. Van den Brandhof, M. (1979). *Een vroege Vermeer uit 1937, Achtergronden vanleven en werken van de schilder/vevalser Han van Meegeren*, Het Spectrum, Utrecht. Dolnick, E. (2009) The Forger's Spell, Harper Perennial, New York.

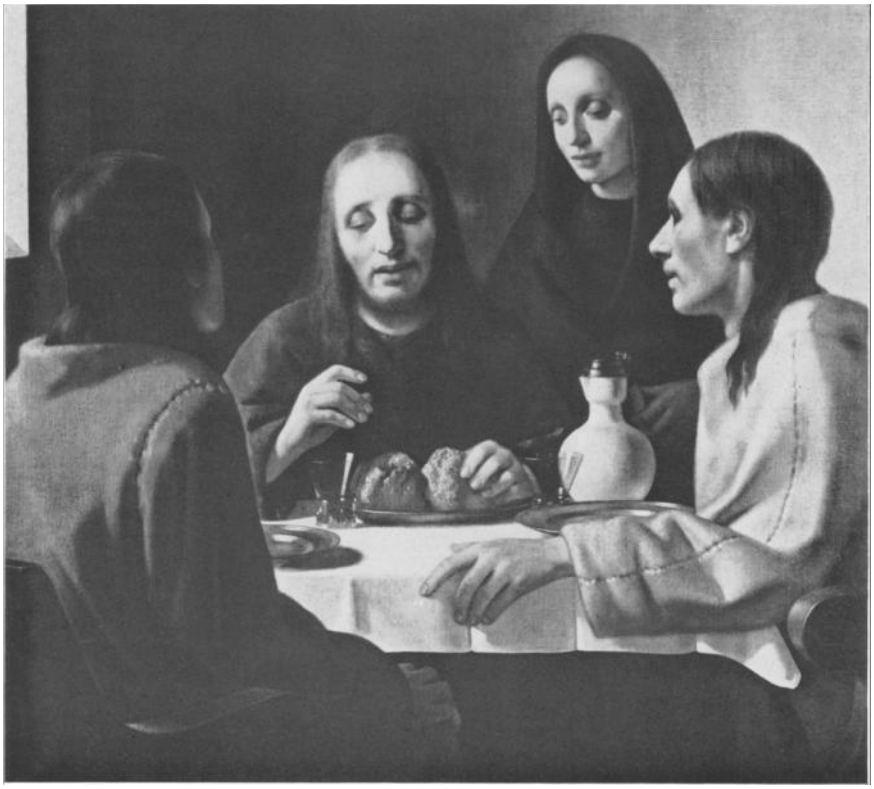
olduğunu itiraf etmiştir. Kendisine inanmayan kurul üyelerine savunmasını kanıtlamak için hapishanede bir tablo bile yapmıştır (Şekil 3.16).



Şekil 3.16: Han Van Meegeren'in yargı sürecinde gerçekleştirdiği son resmi olan *İsa ve Doktorlar* (Url-3).

Tüm Vermeer uzmanlarını yanıltan Van Meegeren'in "İsa ve Müritleri Emmaus'ta" adlı tablo büyük bir üne erişmiştir. Burlington Magazin Kasım 1937 sayısında, ünlü sanat eleştirmeni Abraham Bredius (1937), "Yeni Bir Vermeer" başlıklı bir yazı yazmıştır. Bu yazıda İsa'nın Emmaus'ta görünmesi konulu tablo hakkında, "Bir büyük ustanın dokunulmamış, orijinal tuvalinde, restorasyon görmemiş, ressamın stüdyosundan çıktığı gibi kalmış, bilinmeyen bir resmi ile aniden karşılaşmak bir sanat aşığının hayatında harika bir an. Ne resim ama! …Bana ancak Delftli Johannes

Vermeer'e ait bir başyapıt olduğunu söylemek düşer…" (s. 212) demiştir. (Şekil 3.17)



Şekil 3.17: Han Van Meegeren'in *İsa ve Müritleri Emmaus'ta* (Roussesu, 1968).

Meegeren'in itirafı sonrasında[23], 11 Haziran 1946'da kurulan Coremans Komisyonu sahte olduğu iddia edilen tabloların analizini yapmak üzere toplanmıştır. Bu komisyonun üyeleri arasında, Belçika Müzesi Merkez Laboratuarı direktörü Dr. P. B. Coremans, Adalet Bakanlığı tarafından görevlendirilen kimyacı Dr. J. Q. van Regteren Altena, sanat tarihçi Dr. H. Schneider ve teknisyen olarak Dr. A. M. de Wild bulunmuştur. Komisyonun verdiği raporda, resimlerin üzerinde yer alan çatlakların 17. yüzyıl tuvallerindeki karakteristiği göstermediği, çatlaklarda yerleşmiş siyah maddenin[24] normalde görülen kirden farklı bir yapısı olduğu, Emmaus resminde tuvalin ve kasnağın kısaltılmış olduğu[25], radyografik çalışmalar sonucunda

[23] 1945'te sahtelerini itiraf ettiği sırada 1937'de satılmış olan Emmaus tablosu yedi yıldan fazladır Rotterdam Boymans Müzesi'nde sergilenmekteydi (Godley 2008, s. 3).
[24] İleriki dönemlerde yapılan bilimsel analizler bu siyah maddenin, Hint mürekkebi olduğunu ve van Meegeren'in bu boyayı resmin eski görünmesi için tuvali çatlattıktan sonra resmin üzerine sürdüğü belirlenmiştir.
[25] Bu tablo için 17. yüzyıla ait bir başka resim kullanılmış, tuvali bir tarafından keserek kare biçimine sokmuştur.

resmin altında başka bir resmin izlerinin bulunduğu, iki resimde Vermeer'in döneminde var olmayan pigmentlere rastlandığı gibi sonuçlara yer verilmiştir (Werness, 1983, s.45-46).

Schüller'in (1960, s. 99-100) aktardığına göre 28 Ekim 12 Kasım 1947 tarihleri arasında gerçekleşen van Meegeren davasında 1937-1943 tarihleri arasında yapmış olduğu sahteler şöyle sıralanmıştır;

1- *İsa ve Müritleri Emmaus'ta*[26] adlı resim Güney Fransa yakınlarındaki Roquebrune'de yapılmış, 1936-37 tarihlerinde Strijbis ve Hoogendijk aracılığıyla 550.000 guldene Boymans Vakfına satılmış.
2- *İçki Partisi*, Pieter de Hooch stilinde ve onun monogramı ile yine Güney Fransa'da, Emmaus'tan çok kısa bir süre sonra yapılmıştır. 1939'da 219.000 guldene koleksiyoncu van Beuningen'e satılmıştır.
3- *İskambil Oynayanlar*, de Hooch stilinde yapılmış 1941 yılında Rotterdamlı koleksiyoncu W. Van der Voorn tarafından 220.000 guldene alınmıştır.
4- *Son Akşam Yemeği*, Vermeer imzası ile onun stilinde yapılmıştır[27].
5- *İsa Başı,* Hollanda'da Laren'de yapılmış Vermeer stilindeki resim koleksiyoncu van Beuningen tarafından 400.000 guldene alınmıştır.
6- *Son Akşam Yemeği*, Vermeer stilinde 1940-41 tarihleri arasında Laren-Hollanda'da yapılmış, 1941'de van Beuningen'e 1.600.000 guldene satılmıştır.
7- *Jacob'un Kutsanması*, Vermeer stilinde 1941-41'de Laren'de yapılmış 1942'de W. Van der Vorn tarafından 1.275.000 guldene alınmıştır.
8- *İsa ve Zina Yapan Kadın*, 1941-42 Laren'de yapılmış olan Vermeer tarzındaki resim 1942'de Herman Göring tarafından 1.650.000 guldene satın alınmıştır.
9- *Ayak Yıkama*, Laren'de 1941-42'de yapılmış Vermeer tarzındaki resim Hollanda hükümetine 1943'te 1.250.000 guldene satılmıştır (Sekil 3.18).

[26] Önemli galerilerde sergilenen yapıt Abraham Bredius tarafından Vermeer'e atfedilmiştir.
[27] 1939 yılında gerçekleştirildiği düşünülen bu resim van Meegeren'in stüdyosunda ölümünden sonra bulunmuştur.



Şekil 3.18: Han Van Meegeren'in sattığı son resimlerinden *Ayak Yıkama* (Dolnick, 2009).

1947 yılında Nazilerle işbirliği yaptığı suçu geri çekilmiş olsa da Han van Meegeren sahte resim yapmakla suçlanmış ve hapse mahkûm edilmiştir, ama cezasını çekmeye başlamadan kalp krizi geçirerek ölmüştür.

17. yüzyılın önemli ustalarından biri olan Rembrandt van Rijn (1606-1669) de sahtesine sık rastlanan sanatçılardan biridir. Kendi döneminde onun sahtelerini yapan isimler arasında Jacob Backer, Jacop Lavecq, Heiman Dullaert ve Jan de Biskop yer almıştır. Sonraki dönemlerde de sahteleri devam etmiştir. Rembrandt ismiyle ilişkilendirilen resimlerin sayısı hakkında Amerika Birleşik Devletleri'nde yayınlanan rapora göre 1909 ile 1951 yılları arasında 9428 adet olmak üzere, abartılı sayıda yapıtı Amerika'ya gelmiştir (Jones, 1990, s. 130). 17. yüzyılda Rembrandt stilinde yapılan resimlerin ve Rembrandt kopyalarının çokluğu sanatçıya duyulan hayranlığın bir göstergesidir. Van de Wetering (2005, s. 89) Rembrandt'ın kendi portrelerinin orijinalliği ile ilgili olarak *A Corpus of Rembrandt Paintings*[28]-

[28] Bkz. Van de Wetering, E. (2005). *A Corpus of Rembrandt Paintings,* Vol. 4, Rembrandt Research Project, Springer, Netherlands.

Rembrant'ın Resim Külliyatı- adlı kitabın dördüncü cildinde, Rembrandt'ın erken yıllardaki kopyacılarının serbest elle yapılmış olduğunu, herhangi bir transfer yöntemi kullanılmadığını tespit etmiştir. Bu erken dönem kopyalarında sonrakilerde olduğu gibi fırça vuruşlarını benzetme çabası da yoktur. 18. yüzyılda Rembrandt kopyaları, sahtecilik amacıyla yapılmamış olmaları veya Rembrandt'ın karakteristik özelliklerini taşımadıklar için kolaylıkla saptanabilmişlerdir; hatta bu dönemde orijinal 18. yüzyıl tablolarının üzerine Rembrandt sahteleri yapılmıştır. Rembrandt'a ait Hermann Doomer portresinin bir kopyası altında, Şekil 3.19 ve 3. 20'deki resimlerde görüldüğü gibi, tablonun x-ışını fotoğrafında 18. yüzyıla ait başka bir portrenin yer aldığı ortaya çıkmıştır.



Şekil 3.19: Rembrandt'ın *Hermann Doomer* portresinin sahtesinin altında yer alan 18. yüzyıla ait bir başka portre (Arnau,1961).



Şekil 3.20: Rembrandt sahtesi tablonun altında yer alan Johann Georg Muller portresinin x-ışını fotoğrafı (Arnau,1961).

18. yüzyılda bir önceki yüzyıla hâkim olan Barok üslup yerini yumuşak bir biçeme bırakmış dekoratif, süslemeci bir tarz ön plana geçmiştir. Sanat yapıtlarına olan ilginin antikite üzerine yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. 18. yüzyıl eserlerine yönelik sahtelerin üretimi 19. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bu dönemde üretilen eserler arasında yaygın nesneler Fransız seramikleridir (Jones, 1990, s. 227). 19. yüzyılın sonlarına doğru sadece seramik objeler değil Fransız yapımı her türlü sanat parçası ilgi görmüştür. Bunların arasında tablolar da vardır. Watteau, Fragonard ve Chardin'in resimlerinin sahteleri piyasada görülmeye başlamıştır.

3.2.5 19. ve 20. yüzyıl eserlerine yönelik sahtecilik

19. yüzyıl sahteciliğin altın çağı olarak görülmektedir. 1738'de III. Carlos'un yazlık sarayının inşaatı sırasında, Vezüv yanardağının patlamasıyla lavlar altında kalmış olan Herculaneum keşfedilmiş, 1748 yılında gerçekleştirilen kazı çalışması sırasında Pompei bulunmuştur. Bu büyük keşif antikiteye olan ilginin artmasına neden olmakla birlikte, yeni keşiflerin yapılmasına da öncülük etmiş, 19. yüzyıl, eski Mısır'ın keşfini de beraberinde getiren arkeolojik gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur.

Klasik ve antik eserlerden, Ortaçağ'a, Rönesans'ın büyük ustalarından 18. yüzyılın dekoratif eşyalarına kadar genişleyen ilgi sanat eseri koleksiyonculuğu eğilimi artmıştır. Araştırmacılar ve koleksiyoncular dünyanın dört bir yanından eser toplamaya başlamıştır. Hint sanatı, Orta ve Güneybatı Asya'nın tarihi eserleri Avrupalıların, Maya ve Aztek kalıntıları Amerikalıların ilgisini uyandırmıştır. Bu koleksiyon fırtınası dürüst olmayan sanat tacirlerinin sanat piyasasını bu eserlerin sahteleriyle doldurmasına da fırsat vermiştir (Jones, 1990).

Endüstrileşmeyi takiben 19. yüzyılın başlarında yeni bir patron sınıf sanat sahnesin koleksiyoncu olarak girmiştir. Özellikle İngiltere'de bu sınıfın büyük ustalara aristokratik bir ilgi getirdiklerini söylemek mümkündür. Bu yeni patronlar yeni kimliklerini oluştururken, eksperler, aracılar, eleştirmenler, sanat yazını ile de yeni bir ilişki geliştirmişlerdir (Gordon, 2000, s. 20). Sahtelerin bu dönemde hızla çoğalması arz-talebin artmasıyla doğru orantılıdır.

19. yüzyılda üretilmiş eserlerin sahteleri de sanat piyasasında yerlerini almıştır. Bu dönemin önemli sanatçılarından biri olan Vincent van Gogh (1853-1890) Hollanda'da doğmuş, Paris'te yaşamış ve hayatı boyunca pek ilgi görmemiş ama ölümünden sonra yapıtları değer kazanmış bir sanatçıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın bitimi Hollanda'ya ekonomik dalgalanmalar getirmiştir. Almaya'da ise Kayser II. Wilhelm'in azledilmesinden sonra arka arkaya yapılan devalüasyonlar paranın değerini düşürmekteydi. Bu sosyal ve ekonomik çalkantı dönemi içinde zenginler pahada değerli olan eserleri yatırım aracı olarak görmüşler, bu sıkıntılı dönem atlatıldıktan sonra eserleri değerinde belki de değerinin üstünde satabileceklerini düşünmüşlerdir. Bu dönemde Van Gogh resimleri de iyi bir yatırım olarak görülmüştür. 1925'e gelindiğinde Van Gogh resimleri 19. yüzyıldaki değerlerini birkaç kez katlamıştır[29]. Bu değer artışı Van Gogh sahtelerinin üretimini de teşvik etmiştir (Tromp, 2010, s. 30).

Amsterdamlı sahte uzmanı konosör Van Dantzig, Van Gogh ile alakası olan herkes onun sahtelerini yapmanın ne kadar kolay olduğunu anlayabilir demiştir. Pek çok resminin hangi koşullar altında yapıldığı belli değildir. Birden fazla yerde çalışmış, yapıtlarını satamamış, arkadaşlarına hediye etmiş ya da tavan arasında öylece

[29] Dr. Gachet Portresi, 1897'de 300 frank, 1904'te 1800 frank, 1918'de 108000 franka satılmıştır. Aynı tablonun 1990'daki fiyatı 82.5 milyon dolardır.

bırakmıştır, aynı zamanda kendi konularını tekrarlamayı seven bir sanatçı olması sahtecilere açık kapı bırakmıştır. Van Gogh sahtecilikleri arasında önemli yeri olan bir olay koleksiyoncu Otto Wacker'in adıyla ünlenmiştir. 1927'de Alman sanat taciri Paul Cassirer Berlin'de Van Gogh resimlerinden oluşan bir sergi hazırlamıştır. Sergide yer alan resimler arasında eksperlerin dikkatini çeken birkaç tablo, adı fazla duyulmamış Otto Wacker'in koleksiyonuna aittir.

Otto Wacker Duesseldorf'ta doğmuş ve babasının yaptığı resimleri satarak genç yaşta geçimini sağlamaya çalışmıştır. Ancak 1917'de sahte resimler satmaya yeltenirken yakalanmış ve 1923-24 yılları boyunca sanat taciri olarak çalışmış, tanıştığı bir Rus koleksiyoncudan aldığı Van Gogh'lar Berlin'deki sergiye kadar ulaşmıştır. Galerisinde yapılan araştırma sonucunda otuz üç adet Van Gogh tablosunun sahte olduğu anlaşılmıştır (Schüller, 1960, s. 71-73).

Sahte resmin üreticilerinden biri olan Macar asıllı ressam Elmyr de Hory, yaptığı Picasso, Renoir, Matisse kopyalarını dünyanın dört bir yanındaki galerilere satmıştır. 1955 yılında Chicago'lu sanat taciri Joseph W. Faulkner, satın aldığı eserlerin sahte olduğunu anladığında de Hory'e dava açmıştır. 1977'de tutuklanan Thomas Patrick Keating, önceleri İngiltere'de geçimini resim restorasyonu ile sağlıyorken, restorasyon bilgilerini de kullanarak usta ressamların yağlıboya sahtelerini yapmaya başlamıştır. Tutuklandığı sırada 2000'in üzerindeki sahtenin piyasada döndüğünü itiraf etmiştir.

Jackson Pollock tarzının rastlantısallığını, hareketin etkisini yakalamak çok zor olsa da sahtelerine rastlanmıştır. Pollock resimleriyle ilgili olarak ortaya çıkan çarpıcı örneklerden biri, tır şoförü Teri Horton bir tesadüf eseri ikinci el dükkânından aldığı 5 dolarlık tablonun hikâyesidir[30]. Horton resmi aldıktan bir süre sonra resmin Pollock olabileceğine dair telkinler almış ve doğru olup olmadığını araştırmaya başlamıştır. Başlarda ciddiye alınmayan Horton, sanat eseri incelemede kullandığı yöntemlerle ünlenmiş Kanadalı Peter Paul Biro'yu tutarak resmi incelemesini istemiştir. Biro'nun ilk incelemelerinde bulduğu şey resmin arkasında yer alan parmak izidir. Biro bu parmak izini karşılaştırmak üzere Pollock resimlerini incelemeye başlamıştır.

[30] Teri Horton'un Pollock tablosu ile ilgili olarak "Who the #$&% is Jackson Pollock" filmi 2006 yılında çekilmiştir. Yönetmenin Hary Mosses olduğu filmde eksperle, sanat tacirleri ve bilimsel analizi yapan uzman arasındaki görüş farklılıkları işlenmiştir.

Pollock'un East Hampton'daki atölyesinde bir boya kutusunun kenarında Pollock'un bir başka izine rastlayarak karşılaştırmış ve eşleşmeler bulmuştur. Yine de resmin kim tarafından alındığı, nasıl ikinci el dükkânına geldiği konusu, kısacası resmin menşei ile ilgili bilgilerin kesin olmaması eksperleri düşündürmüştür. Resmi gören Metropolitan Müzesi eski direktörü Thomas Hoving resmin gerçek olmadığını belirtmiştir. Hoving'e göre parmak izi yeterli bir kanıt değildir; çünkü Pollock'un parmak izlerinin kaydı yoktur. Boya kutusuyla resmi tutan parmağın aynı olması şüphe uyandırıcıdır. Kendisi de sanatçı olan Pollock'un yakın arkadaşlarından Nicolas Carone resim için "gerçek mi değil mi bilemem ama Pollock tarzında olduğu kesin" demiştir. Horton, sanat taciri Tod Volpe ile bağlantı kurarak resminin satılması için girişimde bulunmuştur. Volpe, eksperlerin olumsuz görüş bildirmesine rağmen, bilimsel kanıtlara dayanarak yapıtın Pollock'a ait olduğuna ikna olmuştur. Onun girişimleriyle Suudi bir sanatsever tarafından resme 9 milyon dolar teklif edilmiş olsa da Teri Horton teklifi kabul etmemiştir. Resim gerçek bir Pollock ise değeri 50 milyon doları bulacaktır. Resimle ilgili kesin bir sonuca ulaşılmamış olması eserin orijinalliğine dair bilimsel kanıtları kabul eden ve göresel incelemeyi ön planda tutarak çağın teknolojilerinden yararlanmayı yadsıyan eksperler arasındaki ayrılığın iyi bir örneğidir.

20. yüzyılın en çarpıcı sahtecilik hikâyesi olarak tanımlanan olaylar zinciri 1985-1995 yılları arasında gerçekleşmiştir. Bu olayın "usta sahtekâr" unvanıyla anılan kahramanı John Drewe'dür. John Drewe, 1948 yılında John Cockett olarak Sussex, İngiltere'de doğmuş, 17 yaşında okuldan ayrılmıştır. Soyadını Drewe olarak değiştirmiş olan John, İngiliz Atom Enerji Otoritesi ile çalışmış ve üstlerini doktora yaptığı konusunda ikna etmiştir. Bu sahtekârlığı ortaya çıktığında iki yıl ortadan kaybolmuş daha sonra bir lisede fizik dersleri vermeye başlamıştır. Yalan geçmişiyle kandırdığı İsrail asıllı Bat-Sheva Goudsmid ile evlenmiştir.

Drewe, para sıkıntısı çeken bir ressam olan John Myatt ile 1985 yılında tanışmış ve kendisini, evine resim kopyaları almak isteyen bir nükleer fizikçi olarak tanıtmıştır. Myatt, Drewe için Braque, Matisse, Giacometti, Le Corbusier'den kopyalar hazırlamıştır.

The New York Times Magazin'de yayımlanan Peter Landesman tarafından kaleme alınmış "A 20th-Century Master Scam" başlıklı makalede, Ben Nicholson'a atfedilen

Myatt sahtelerinden birinin Londra'daki Christies' müzayedesinden son dakikada çekilmiş olduğu bilgisi verilmektedir (Şekil 3.21) (Landesman, 1999).



Şekil 3. 21: John Myatt tarafından yapılmış bir Ben Nicholson sahtesi (Landesman, 1999).

Drewe, Myatt'ın yaptığı resimleri, çamur ve elektrik süpürgesi artıklarıyla kirletip eskitmiş, bunun yanı sıra resimlerin geçmişleriyle ilgili dokümanları da üretmiştir. Dünyaca ünlü müzayede evlerine satmış olduğu 200 kadar resimden yaklaşık olarak 1. 8 milyon İngiliz sterlini elde etmiştir. 1989 yılında Londra Güncel Sanat Enstitüsü arşivlerine girmeyi başarmış ve sahte evraklarını üretmek için iyi bir kaynak bulmuştur.

1995 yılında Bat-Sheva Goudsmid ile ilişkilerinin bozulması sonucu, Goudsmid evde bulunan tüm sahteleri ve bunlar için üretilmiş dokümanlara ait delilleri polise teslim etmiştir. Scotland Yard gizlice Myatt'ı tutuklamış ve Drewe aleyhinde ifade vermesini sağlamıştır. 1996 yılında Drewe'un evine yapılan baskında, sahte resimlere, sahte orijinallik sertifikalarına ve Victoria ve Albert Müzesi'nden çalınmış

iki kataloga el konulmuştur. Drewe ve Myatt aleyhine açılan dava 13 Şubat 1999'da sonlanmış, John Drewe altı yıl hapis cezası ile yargılanmış, iki yıl sonra serbest bırakılmıştır. Myatt ise on iki ay hapse mahkûm edilmiş ancak iki ay ceza çektikten sonra iyi halden tahliye edilmiştir.

Wolfgang Beltracchi ve aile bireyleriyle birlikte Otto Schulte-Kellinghaus ortaklığında gerçekleşen sahtecilik olayıyla ilgili olarak 2011 yılının son aylarında Almanya'da gerçekleşen mahkeme sanat dünyasını sarsan bir başka sahtecilik zincirini ortaya çıkartmıştır. Wolfgang Beltracchi'nin şebekesi modern sanatçıların sahte resimlerini üretmekle kalmamış, bu resimlerin şüphe uyandırmaması için sahte belgeler de hazırlamışlardır. Anlattıkları hikâyeye göre Beltracchi'nin karısı Helene ve kız kardeşi Jeanette'in büyükbabası Werner Jagers modern ressamların eserlerini II. Dünya Savaşı öncesi dönemin ünlü sanat simsarı Alfred Flechtheim'dan almıştır.

Christie's, Sotheby's ve Dickinson Galeri, sahte modern resimlerin satılmasına aracı olan kurumlardır ve dava konusu olan 14 resimden biri, André Derain imzalı *Bateaux á Collioure* tablosudur, Christie's'in İngiltere temsilciliğinde 2 milyon İngiliz sterlinine 2007 yılında satılmıştır (Michalska, 2011). Dava konusu resimlerden dördünün bilimsel analizini yapan eksper Dr. Nicholas Eastaugh resimlerde bulunan bazı renk pigmentlerinin daha ileriki yıllara ait olduğunu tespit etmiştir. 2006 yılında Köln''deki Lempertz müzayede evinin rekor satışlarından bir olan Heinrich Campendonk'un *Rotes Bild Mit Pferden* (Atlarla Kırmızı Resim), (Şekil 3.22) adlı resmi teknik analizi yapılarak sahte olduğu ispatlanmış resimlerden biridir (Alberge, 2010).

Resimlerin arkasında ünlü Alman sanat taciri Sammlung Flechtheim etiketi, araştırmacılar için bir ipucu olmuştur; çünkü 1920'li yılların sanat piyasasının tanınmış sanat taciri Flechtheim resimlerin arkasına hiçbir zaman etiket veya damga yapıştırmamıştır. 1990'lı yıllardan beri işin içinde olan şebekenin daha pek çok sahtesinin uluslararası sanat piyasasında dolaştığına inanılmaktadır. Bu resimlerden, içinde Raoul Dufy, Fernand Léger gibi ünlü sanatçılara ait otuz adedinin milyon dolarlara satıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 3.22: Heinrich Campendonk'un *Rotes Bild Mit Pferden* (Atlarla Kırmızı Resim) Tablosu (Url-4).

Christie's'in sattığı André Derain'in yanında Ernst'ün La Horde tablosu 3.5 milyon İngiliz sterlinine, Alman Lempertz müzayede evinin altı tablosundan biri 2.8 milyon İngiliz sterlinine satılmıştır. Mahkeme sonucunda tüm sanıklar suçlu bulunmuşlardır. Satışların gerçekleşmesinde başrol oynayan Beltracchi (Şekil 3.23) resimleri de yapmış olduğundan altı yıl, Helene dört yıl, kız kardeşi yirmi bir ay, Otto Schulte-Kellinghaus beş yıl hapis cezası almıştır.



Şekil 3.23: Wolfgang Beltracchi ve sahte resimleri (Url-5).

3.3 Sahte Eser Üretiminde İzlenen Yöntemler

Sanat piyasası basit anlamda, sanatçı, sanat taciri ve sanatsever-alıcıdan oluşan bir üçlü üzerine inşa edilmiştir. Sanat yapıtının bir meta olarak değer kazanmasından itibaren, alınan yapıtın özellikleri piyasa değerini etkilemiştir. Bir yapıtın orijinalliği bu faktörler arasında önceliklidir. Müzeler, müzayede evleri, galeriler, kamu ve özel koleksiyonlar sanat yapıtı alım-satım işi içinde bulunduğu gibi elindeki yapıtı satmak ya da bir yapıt almak isteyen bireylerin de danışabileceği, güvenilir bir sisteme ihtiyaç vardır. Bu sistem yalnızca sanat yapıtının piyasa değerini tespit etmekle kalmayıp eserin orijinalliği konusunda belirleyici bir rol üstlenecektir.

Sanat piyasası içinde sahte eserin dedektifliği sanat eksperlerinin çalışma alanıdır. Gelişen teknoloji ve kimya alanında bu konuda yapılan çalışmalar sayesinde oldukça etkili yöntemlerle bir yapıtın orijinalliği tespit edilebilmektedir. X-ışını, mor ve kızıl ötesi ışık kullanımı, eserlerin fiziksel özelliklerini analiz edebilen kimyasal maddeler gibi çeşitlendirilebilecek tekniklerden faydalanılmakla birlikte yeni yöntem arayışları devam etmektedir. Bu uygulamaların yapılmasında bir laboratuar ortamının oluşturulması gereklidir. Bu teknoloji sadece yapıt üzerindeki şüpheli durumu ortadan kaldırmak için değil aynı zamanda tahrip olmuş eserlerin restorasyonu konusunda da etkili olmaktadır.

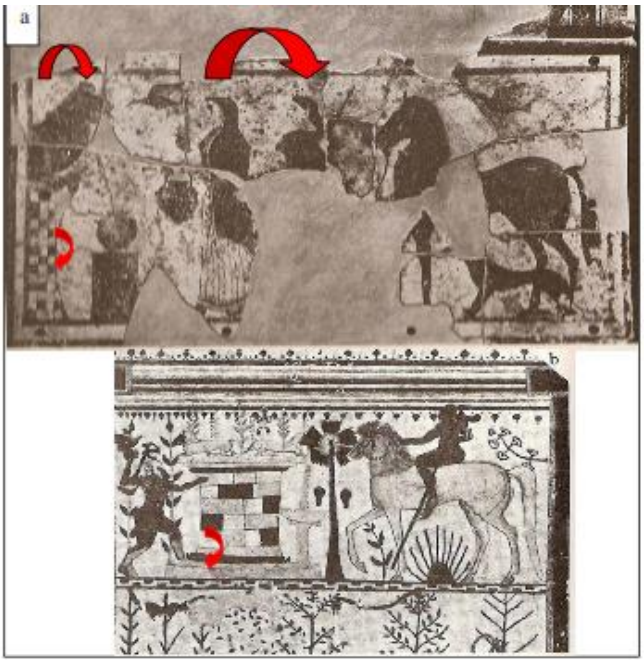
Sahte yapıtların dünyasında sahtekâr bir tacirin elindeki masum bir kopyanın satış değerinin kat kat arttığı, bazen resim orijinal olduğu halde yanlış şekilde restore edildiği için uzmanlar tarafından reddedildiği durumlarla karşılaşılmıştır. Bir sanat tarihçinin bir objeyi, dönemlere, sanatçılara, kültüre bağlı olarak sınıflandırma işlemi zihinsel bir veri bankasına dayanır. Bu veri bankası, içerdiği bilginin niteliği ve niceliği ölçüsünde güvenilirdir.

Sahte yapıtlar üç kategoriye ayrılır. Modeli olmayan sahteler oldukça azdır. Bir sahtenin kabul edilebilirliğini sağlamak için yapıtın kendine ait bir efsanesinin olması ya da bir belge ile bağ kurması gereklidir. Sahtenin ikinci kategorisi, var olan yapıta eklemeler veya alternatifler meydana getirme işlemidir. Bu duruma bir örnek, orijinal bir Jan van Goyen'e ait bir manzara resmi üzerine Philips Wouwerman tarzı figürlerin eklenmiş olması verilebilir. Her iki sanatçının monogramlarının varlığı

resmi birlikte yaptıkları izlenimini yaratmıştır. Daha sonra anlaşıldığı üzere Wouwerman'a atfedilen bölümler aslında Rober Griffrer'e aittir (Fleming, 1975, s.8).

Üçüncü ve en yaygın sahte biçimi "pastiche" (pastiş) olarak da adlandırılan ve belli bir sanatçının tarzını taklit etmek anlamına gelen türdür. Orijinal malzemenin benzer elemanlarından ayrıntılar alarak yeni bir nesne türetilmesidir. Bir Etrüsk terra-cotta levhada Priam'ın oğlu Troilus, kız kardeşi Polyxena ile birlikte atını su içirmeye götürmesi canlandırılmıştır (Şekil 3.24a). Çeşmenin sadece bir bölümü yapılmıştır ki bu sayede başka bir levhanın varlığına işaret edilmiştir. Sol tarafta olması gereken bu levha muhtemelen Achilles'in masum prense hamle yapmak üzere beklediği sahnedir. Bu hikâye Tarquinia'da Boğalar mezarında yer alan sahnede işlenmiştir (Şekil 3.24b). Detayda dama taşı desenli çeşme görülebilir. At, Tarquinia'da bulunmuş urnadaki at figürleriyle birebir benzerlik gösterir.

Çeşmedeki aslan başı (Şekil 3.24a) bir Korint altarında yer alan aslanın ağız ve yüz detaylarına sahiptir (Şekil 3.25c). Polyxena figürü (Şekil 3.24a), Cerveteri yakınlarında Banditaccia kazılarında bulunan levhada (Şekil 3.25d) yer alan kadınlarla benzerlik gösterir. Levhadaki diğer motifler, Augurs mezarlarında bulunan bir vazodaki güreş sahnesinde yer alan kuşlar, Eurytios Krateri'nden köpekler ile eşleştirilmiştir (Fleming, 1975, s. 9, 12).



Şekil 3.24: a- Pastiş örneği, b- Tarquinia'da Boğalar mezarında yer alan sahne (Fleming, 1995).



Şekil 3.25: c- Korint aslanı, d-Banditaccia kazılarında bulunan levha detayı (Fleming, 1995).

Thomas Hoving (1968, s. 242) sahtecilik yöntemlerini üçe ayırmıştır: Onun sıralamasında ilk olarak bir eser, bir dönem, ya da bir sanatçıdan yapılmış kopyanın gerçek olarak sunulması yer alır. İkinci sırada ise pastişler gelir (Şekil 3. 26). Üçüncü ve tespiti en güç sahtecilik ise bir dönemin, ya da bir sanatçının çok iyi kavranarak yeniden canlandırılmasıdır (Şekil 3.27).



Şekil 3. 26: 1497 tarihli Alman duvar halısı ayrıntısından (soldaki) örnek alınarak yapılmış (sağdaki) sahte resim örneği (Hoving, 1968).



Şekil 3.27: Pieter de Hooch'un *İskambil Oynayanlar* 17. yüzyıl (soldaki), de Hooch stilindeki (sağdaki)Van Meegeren'in sahtesi (Hoving, 1968).

Bir resmin eskiymiş gibi görünmesini sağlamak da sahtecilik işlemlerinin başında gelir. Resim yüzeyinin eski bir görünüme sahip olması için bazı işlemlerden geçmesi gereklidir. Yüzeydeki çatlamalar yaşının büyüklüğünü işaret eder. Bu çatlaklar resim yüzeyindeki yağlı kısmın kurumasından sonra tuvalin rulo yapılması bu çatlakların oluşmasını sağlar. Alternatif olarak hızlı kurumayı takiben uygulanan bir çeşit ısı tekniği ile boya katmanları arasında bir büzülme gerçekleşerek yüzeyde kırılmalar sağlanır. Ayrıca becerikli bir sahtekâr, eski bir tuval veya ahşap panel kullanarak bilim adamlarını yanıltmaya çalışabilir.

Sahte yapıtlarda karşılaşılan bir başka olay imza sahteciliğidir. Sahte imzalarda yapılan en belirgin hata tarih ve açıklama yazısındaki yanlışlıklardır. Örneğin 19. yüzyılın ilk yıllarında Franz Rohtich'in teşvikiyle Lucas Cranach'ın gerçek soyadının Muler olduğu ve kullanılan soyadının aslında sanatçının doğduğu Kronach kasabasından geldiği görüşü yaygınlaşmıştır. *Savoy Düşesi'*nin portresinde mücevherli şapkası üzerinde yazan "Cranach Muler" ise sahte imza açısından yapılacak en büyük hatanın, yani imzanın yanlış yazılmasının bir örneğidir.

3.4 Sanat Eserlerinin Orijinalliğinde Hukukun Rolü

Sanat yapıtlarının orijinalliği sorunu eksperler, akademisyenler, sanat tacirleri, alıcılar ve satıcıların kişisel kararlarıyla ortaya çıkmaktadır. Buradaki önemli sorun bu kişisel yorumlara bağlı olarak beliren iddiaların ne eksper ne de akademisyen olan hâkimler tarafından nasıl sonuçlandırılacağıdır.

New York'ta Carter Ledyard & Milburn Hukuk Bürosu'nda çalışan ve sanat hukuku alanında uzmanlaşmış bir hukukçu olan Ronald D. Spencer sanat eserlerinin orijinalliğinin tespit edilmesine yönelik olarak ortaya çıkan hukuki konuların oluşma koşullarını şu şekilde sınıflandırmaktadır (Spencer, 2004a, s. 190):

1- Sanatçı kataloglarının hazırlanma aşamasında,

2- Belli bir sanatçıyla ilgili retrospektif bir sergi yapıldığında,

3- Orijinallik konusunda kurumların, komitelerin ya da bireylerin fikir beyan etmesiyle,

4- Müzayede evleri, sanat tacirleri vb. bir sanat yapıtını satışa çıkardıklarında,

5- Bir sanatçıya ait telif hakkını bulunduran (Fransız Kanununa göre) şahısların atıfta bulunma hakkına sahip olduklarını iddia etmesi,

6- Yapıtın piyasa değeri, gelir vergisi veya katma değer vergisi belirleneceğinde,

7- Akademisyenler veya başka uzmanlar tarafından sanat yapıtı ile ilgili bir talebe bağlı olmayan bir kamuoyu açıklaması veya yazılı bir bildirim yapılmışsa.

Örneğin Calder davasında federal hâkim, yirmi yıllık bir deneyim ile Calder uzmanı olarak ün yapmış Klaus Perls'ün görüşünün tam aksi bir karar almıştır (Spencer 2004a, s.196). Calder davasının konusu, bir grup sanat tacirinin Calder'e ait olduğunu düşündükleri "Rio Nero" adlı bir mobili satın almaları ve bir süre sonra yapıtın sahte olduğu kanısına vararak satıcıyı 500.000 dolarlık satış bedelini geri ödemesi talebiyle dava etmeleridir. Satıcı yapıtla ilgili kusursuz bir özgeçmiş verebilmiştir. Calder, metal plakalar ve tellerden 27 parça bıçağın bir araya getirilerek asılması ile oluşan mobilini 1959'da yapmıştır. 1962 yılında Klaus Perls tarafından satılmış, bundan beş yıl sonra Perls yapıtı tekrar almış ve bir başkasına satmıştır, bu kişinin 1987 yılında ölümüne kadar evinde asılı kalmıştır. Bu tarihten üç yıl sonra yapıt önceki sahibinin kızı tarafından satılmıştır. Bu şecere yapıtın orijinalliğine dair güçlü bir kanıt olarak görülmüş ve alıcıları ikna edebilmiştir. Ancak daha sonraki görüşler Rio Nero'nun bir kopyasının bu sıralama içinde aslının yerine geçtiği şeklinde olmuştur. Uzun yıllar boyunca Calder'in eserlerini satmış bir uzman olan Klaus Perls'ün 1993 yılındaki duruşmada görüşü yapıtın sahte olduğuna

dairdir. Buna karşılık satıcının eksperi olan Linda Silverman yapıtın orijinal olduğunu ileri sürmüştür. Silverman, Empresyonist dönem ve 20. yüzyıl eserleri satarak ünlenmiş ve sonraları Sotheby's Güncel Sanat Departmanı'nın yöneticisi olmuştur. Mahkemeye göre Sotheby's her yıl on Calder yapıtı satmaktadır ve Silverman yaklaşık olarak 50 adet Calder yapıtını saptamış bir uzmandır.

Perls 1962'de bu yapıt galeriden ayrılmadan önce çekilmiş arşiv fotoğrafları ile dava konusu yapıtın birbirini tutmadığını belirtmiştir. Mahkemeye göre Perls yapıtı kısa sürede incelemiş yapıtı elindeki fotoğrafla karşılaştırmış ve işle fotoğrafın birbirine uymadığını söylemiştir. Ancak fotoğrafın yapıtın mükemmel bir örneği olduğunu da söylemek mümkün değildir. Silverman ise bir buçuk saat boyunca yapıtı incelemiş her bir parçasına tek tek bakmıştır. Ayrıca Silverman Perls'ün üzerinde durmadığı imzayı da mahkemeye delil olarak sunmuştur (Spencer, 2004a, s.197).

Mahkeme sonucunda hâkimin aldığı karar yapıtın orijinal olduğudur ve bu kararı alırken göz önünde bulundurulan en önemli noktalar imzanın varlığı ve iki eksperin yapıtı inceleme sürelerine indirgenmiş gibidir.

Orijinallik konusunda kurumların, komitelerin ya da bireylerin fikir beyan etmesiyle ilgili olarak incelenecek bir başka örnekte taraflar arasında bir dava konusu oluşturmamakla birlikte bir eksperin görüşünün değişebileceği ve bu değişiklik neticesinde yapıtın orijinalliğine ilişkin araştırmaların sürdürülerek sonuca varılması söz konusudur.

Amerikalı ressam Martin Johnson Heade (1819-1904) ile ilgili iki katalog hazırlamış olan Theodore E. Stebbins'ten, 1980 yılında Sotheby's Parke-Bernet tarafından gönderilen bir slâyttaki resmin (Orkide Üzerinde İki Sinek Kuşu) Heade'ye ait olup olmadığı bilgisi istenmiştir. Uzman, ressamın katalogundaki başka resimlerle karşılaştırdığında bu yapıtın Heade'ye ait olabileceği görüşünü ve ressamın bir sonraki kataloguna bu resmi de ekleyebileceğini bildirmiştir. Bunun üzerine Sotheby's 17 Ekim 1980 müzayede katalogunda resim, altına Stebbins'in ressamın yeni kataloguna bu resmi de alacağı belirtilerek yayınlanmıştır. Stebbins bazı şüphelerini gidermek için satış gününde müzayedeye giderek resmi incelemiş, yanında getirdiği başka fotoğraflarla karşılaştırmıştır. Renklerin Heade'nin tarzından farklı bir şekilde daha pastel ve parlak olduğunu, sanatçının fırça darbelerindeki

karakteristiğinin bu resimde görünmediğini fark etmiş ve sonuç olarak müzayede yetkililerine resmin orijinal olmadığını, müzayededen çekilmesi gerektiğini ve eğer çekilmezse de görüşünün değiştiğinin bildirilmesini istemiştir. Bunun üzerine Sotheby's yetkilileri resmi müzayededen çekme kararı almışlardır. Daha sonra kendisi ile birlikte bir konservatör ve bir bilim adamından oluşan grup resim üzerinde üslupsal ve fiziksel analizler yapmışlar, bu analizler sonucunda resim yüzeyinin ve tuval bezinin modern bir kopya olduğu, pigment analizleri ile de Heade'nin ölümünden sonraki bir tarihe ait olduğu ortaya çıkmıştır (Stebbins, 2004, s.138).

Spencer (2004b), eksperlere karşı dava konularını genel olarak altı grupta incelemektedir:

1- İhmalden kaynaklanan hata: İhmalden kaynaklanan hata başlığı altında değerlendirilen konular genel olarak yapıtın sahibi ile eksper arasında sözleşmeye bağlı bir anlaşma olduğu durumlarla ilgilidir. Sözleşme eksperin ele alacağı eser konusunda hassas davranacağının, eser sahibine karşı sorumluluk taşıdığının teminatıdır. 1988'de İngiltere'de gerçekleşen bir davada iki küçük boyutlu ve tilki avı konulu resimler yerel bir müzayede evi tarafından araştırılmak ve değer biçilmek üzere sahibinden alınmış ve sonrasında da satılmıştır[31]. Sotheby's tarafından gerçekleştirilen bir başka müzayedede aynı resimler George Stubbs'a (1724-1806) atfedilerek 88.000 İngiliz sterlinine alıcı bulmuştur. Resimlerin ilk sahibi ihmalinden dolayı yerel müzayede evini dava etmiştir. Dava sırasında Stubbs üzerine bir sanatçı katalogu hazırlayan ve bir Stubbs uzmanı olarak bilinen Judy Egerton'un görüşlerine başvurulmuş, Egerton resimlerin Stubbs'a ait olduğu konusunda şüphelerinin olduğu, bu resimlerin 19. yüzyıl kopyaları olabileceği görüşünü bildirmiştir. Buna karşılık bir başka uzman resimlerin kesinlikle Stubbs'a ait olduğunu ve orijinal olduklarını belirtmiştir. Yerel müzayede evinin davacı ile yaptıkları anlaşma ile sabitlenmiş olan "resimlere gerekli ilginin gösterilmemesi" konusu davada ihmalden kaynaklanan hata olarak görülmüş aynı zamanda orijinallik konusunda ortaya çıkan farklı görüşler "eserin

[31] Resimlere 30-50 İngiliz sterlinine arasında değer biçilmiş ve müzayedede 840 İngiliz sterlinine satılmıştır

değerinin düşürülmesi" suçlamalarını da oluşturmuştur. Dava davacı lehine sonuçlanmıştır. (Spencer, 2004b, s.145-147)

2- Eserin Değerini düşürme: Bir yapıtın orijinalliği hakkında olumsuz bildirimde bulunmak o yapıtın sanat piyasasındaki maddi değerini yitirmesi ile ilgilidir. Bu konuda örnek davalarda yapıtın sahibi olan kişi tazminat talebiyle dava açabilmektedir.

   Eserin değerinin düşürülmesine yönelik davalara örnek olarak Wildenstein davası gösterilebilir. Bu davada davacı, Jean Béraud (1849-1935) adlı Fransız sanatçıya atfedilen bir resimle ilgili olarak Christie's ile bir ön anlaşma yapmıştır. Bu anlaşmaya göre tablo Daniel Wildestein tarafından incelenmiş ve ilk görüş olarak resmin temizlenme sürecinde orijinal boyasını kaybettiğini ya da daha büyük bir olasılıkla kopya olduğunu belirtmiştir. Daha sonra görüşünü değiştiren Wildestein, yapıtın orijinal olduğunu, müzayede kataloguna girebileceğini ancak resmin restorasyon ve temizleme aşamasında hasar gördüğünün belirtilmesini önermiştir. Christie's resmi müzayede kataloguna almakla beraber Wildestein'ın önerisini görmezden gelerek resmin durumu hakkında bilgi vermemiş, müzayede sırasında resmin satılmaması sonucunda davacı konuyu mahkemeye taşımıştır. Davacının ilk iddiası Wildestein'ın görüşünün resmin satılmasında olumsuz bir etki yaptığını ikinci olarak da değeri 90.000 ABD dolarından fazla olmayan yapıtın Christie's katalogunda 160.000 ile 200.000 ABD doları arasında bir değerle yer almasının satışı imkânsız hale getirdiği şeklinde olmuştur (Spencer, 2004b, s.152-154).

3- Sözleşme ihlali: Sözleşme ihlali hakkında dava konuları alıcı ve satıcı arasında eserin orijinalliği hakkında satıcı tarafından yapıtın kime ait olduğunu belirleyen teminattan kaynaklanan sorunlarla ilgilidir. Bu davalarda genellikle Amerikan Ticaret Kanunu (The Uniform of Commercial Code[32]) maddelerinden yararlanılır. Ayrıca, özellikle sanat yapıtları hakkında teminat davaları ile ilgili olarak başvurulan kanun Ticaret Kanun'un 2-313 sayılı

[32] The Uniform Commercial Code, 1952 yılında kabul edilmiş ve Amerika Birleşik Devletleri'nin elli eyaletinde yürürlüğe girmiştir. Kanun, satış ve diğer ticari işlemlerle ilgili yasaları içerir.

maddesi bu davalar için geçerli olmuştur. Bu maddeye göre satıcı tarafından alıcıya beyan edilen teminatta, pazarlık temelinde mallarla ilgili olarak yapılan her türlü tanımlama bu malların tanımlamaya uyacağının açık teminatıdır. Maddenin ikinci bendine göre açık teminatın oluşması için teminat veya garanti gibi resmi sözcüklerin kullanılmasına ya da satıcının belirgin bir şekilde teminat vermeye niyetli olması gerekli değildir. Ancak yalnızca malların değeri hakkında bir teyit veya satıcının malın değeri ile ilgili bir tavsiyede bulunması açık teminatı meydana getirmez (Spencer, 2004b, s.155, 156).

4- İhmalden kaynaklanan hatalı beyan ve genel dolandırıcılık yasası: İhmalden kaynaklanan yanlış beyan ve genel dolandırıcılık yasası kapsamındaki davalar genellikle orijinallik konusundadır. Davayı, alıcının almak istediği şeyden başka bir şeyle karşılaşması iddiası oluşturur. Ancak genellikle alıcı karşılaştığı bu durumu eseri aldıktan çok sonra fark ettiğinden itiraz süresi geçerliliğini kaybeder. Bu süre ürünün değer kaybı gibi haksız fiil davalarında üç yıl, sözleşme teminatı davalarında ise altı yıldır. Zaman aşımı gerçekleşmeden önce alıcının satıcı tarafından kandırıldığını ispat etmesi gerekmektedir (Spencer, 2004b, s.167).

5- ABD Lanham Marka Yasası[33] ve Tüketici Koruma yasası kapsamında yanlış tanıtım: Amerika'da New York[34] gibi birçok eyalette tüketici haklarının koruması ile ilgili yasalar mevcuttur. Ancak bu kanun kapsamında satıcının aldatma girişimi bir iddia oluşturmamaktadır. Bu koruma yasaları gerçek zararlar ve geçerli yasal ödemeler ile ilgilidir.

Orijinallik konusundaki iddianameler için Lanham Yasası'ndan yararlanılmaktadır. Bu yasa, "malları yanlış tanımlanmış her kişi dava açma hakkına sahiptir" ifadesini taşır. Ancak davacıyı tüccar davalıyı rakip şeklinde sınırlı tanımlamıştır. Buna göre rakip iki sanat taciri birbirlerini Lanham Yasası uyarınca dava edebilir. Ancak yasa tam anlamıyla yanlış

[33] Lanham Marka Yasası, Fritz G. Lanham tarafından önerilerek Başkan Henry Truman dönemindekabul edilmiş ve Amerikan Federal Kanunları içinde 5 Temmuz 1947'de yürürlüğe girmiş marka kanunudur. Kanun marka ihlali, yanlış tanıtım, markanın sulandırılması, tescilli markaya tecavüz gibi maddeleri içerir.
[34] New York'ta bu kanun 1980 yılında kabul edilmiştir.

tanımlanmış bir yapıtı alan alıcının iddiasını veya yapıt sahibinin yapıtın orijinalliği hakkında hata yapan ekspere karşı olan iddiasını karşılamaz (Spencer, 2004b, s.171).

6- Karalama İddiaları İtibar davaları ise davacının itibarını zedeleyen bir durum iddiası ile açılır. Davacının mülküne yanlış bir tanımlama yapılmışsa iddia ürünün değer kaybetmesi konusunun da kapsamına girer. Kısacası itibarın sarsılması hem kişisel hem de mülkiyetle ilgili olabilir (Spencer, 2004b, s.178).

   Ancak eksperler lehine alınmış bazı dava sonuçları da vardır. Bunlardan biri New York Yüksek Mahkemesi'nin 2000 yılında sonuçlandırdığı davadır. 1994 yılında Kenneth Larivier elinde bulunan ve Jackson Pollock'a ait olduğunu düşündüğü "Vertical Infinity (Sonsuz Dikey)" adlı tablonun incelenmesi isteğiyle Pollock-Krasner Otantiklik Kurulu'na başvurmuştur. Kurulun standart formunu dolduran Larivier bu sözleşmeyi imzalayarak tablosu hakkında resmi olmayan bir görüş istediğini, Kurulun görüşünün kanuni bir yükümlülük doğurmayacağını garanti etmiştir. Başvuru formunda yapıtın nereden alındığı hakkındaki soru Frederick Schwankasky'den olarak cevaplandırılmıştır. Schwankasky 1920'lerde Pollock'un gittiği lisede sanat öğretmenidir. Kurul tablonun incelenmesinden sonra Larivier'e yapıtın orijinal olmadığı bilgisini vermiş ve karşı tarafın itirazlarına cevap olarak isteniyorsa yapıtın başka Pollock uzmanlarına götürülmesini önermiştir.

   Larivier, Kurulu ve üyelerini 1999 yılında mali zararının karşılanması ve yapıtın orijinal olarak kabul edilerek Pollock kataloguna dâhil edilmesi talebiyle dava açmıştır. Kurul 1994 yılında yapılmış davacı ile yapılmış anlaşmayı öne sürerek bu dava talebinin anlaşma ihlali olduğunu belirtmişlerdir. Mahkeme yazılı bir anlaşma olduğu gerekçesiyle davacının taleplerini reddetmiştir. (Spencer, 2004c, s. 218-226)

Avrupa Birliği serbest dolaşım ilkeleri doğrultusunda Fransız hükümeti 10 Temmuz 2000 yılında bir kanun yayımlamıştır. Bu kanuna göre Avrupa Birliği'ne üye ve Avrupa Ekonomi Alanı içinde olan ülkelerdeki müzayede evlerinin Fransa'da etkinlik gösterebilmesi sağlanmıştır. Kanunun temel amacı Paris sanat piyasasına

daha liberal olan müzayede kuralları getirmektir. Bu sayede müzayede evleri müşterilerine satıcının ücret garanti altına alınması, davetlilere özel kapalı müzayede organizasyonları gibi yeni hizmetler sağlayabilecektir. Kanun eksperlere de itibarlarını ve güvenirliliklerini güçlendirecek yasal statüler tanımıştır. Öncelikle eksperler ve müzayede evleri, Fransız Conseil des Ventes Volontaires (Ulusal Kamu Müzayedeleri Danışmanlığı) incelemesi altında olacaklardır. Devlete bağlı bu bölüm yeni kanunun uygulatıcısı olmakla yükümlendirilmiş, müzayede evi açmak veya eksper olabilmek için gerekli izinlerin düzenlenmesi, kontrol ve denetimlerinin yapılması bu bölüme bırakılmıştır (Kaufman, 2004, s. 69).

Fransız müzayede evleri müzayedeye çıkarılan nesnelerin orijinalliğinden sorumludur. Eğer gerçek olmayan bir nesne tespit edilirse müzayedeci alıcıya karşı sorumludur. 11 Şubat 2004 tarihli ve 2004-130 numaralı kanun düzenlemesinde, tanımına uymayan bir nesneden hem müzayedecinin hem de eksperin alıcıya karşı sorumlu olduğu belirtilmiştir (Kaufman, 2004, s. 70),

Türkiye'de Amerika Birleşik Devletleri'ndekinin aksine sanat eserlerinin orijinalliklerine ilişkin yasalar sınırlıdır. Ancak, 05.12.1951 tarihinde kabul edilen ve 13.12.1951 tarihinde 7981 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu eser sahiplerinin haklarına koruma altına almıştır.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunun amaçları Madde 1'de şöyle yer alır**: "**Bu Kanunun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonograf yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmektir." (Değişik madde: 03.03.2001 - 4630/1. md.)

Fikir ve sanat eserlerinin çeşitleriyle ilgili maddede (07.06.1995 - 4110/2 md) Güzel Sanat Eserleri de tanımlanmıştır:

> “Güzel sanat eserleri, estetik değere sahip olan:
>
> 1. Yağlı ve suluboya tablolar; her türlü resimler, desenler, pasteller, gravürler, güzel yazılar ve tezhipler, kazıma, oyma, kakma veya benzeri usullerle maden, taş, ağaç veya diğer maddelerle çizilen veya tespit edilen eserler, kaligrafi, serigrafi,
>
> 2. Heykeller, kabartmalar ve oymalar,
>
> 3. Mimarlık eserleri,
>
> 4. El işleri ve küçük sanat eserleri, minyatürler ve süsleme sanatı ürünleri ile tekstil, moda tasarımları,
>
> 5. Fotografik eserler ve slaytlar,
>
> 6. Grafik eserler,
>
> 7. Karikatür eserleri,
>
> 8. Her türlü tiplemelerdir.
>
> Krokiler, resimler, maketler, tasarımlar ve benzeri eserlerin endüstriyel model ve resim olarak kullanılması, düşünce ve sanat eserleri olmak sıfatlarını etkilemez.

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun 8. maddesinde Eser Sahibinin tanımı, (Değişik madde: 03.03.2001 - 4630/5. md.) “Bir eserin sahibi onu meydana getirendir. Bir işlenmenin ve derlemenin sahibi, asıl eser sahibinin hakları mahfuz kalmak şartıyla onu işleyendir” şeklinde verilmiştir.

Eser sahipliği ile ilgili olarak “Değişik fıkra: 07.06.1995 - 4110/5” maddesindeki açıklama şöyledir:

> Yayımlanmış eser nüshalarında veya güzel sanat eserinin aslında, o eserin sahibi olarak adını veya bunun yerine tanınmış müstear adını kullanan kimse, aksi sabit oluncaya kadar o eserin sahibi sayılır. Umumi yerlerde veya radyo televizyon aracılığı ile verilen konferans ve temsillerde, mutad şekilde eser sahibi olarak tanıtılan kimse o eserin sahibi sayılır, meğerki birinci fıkradaki karine yoluyla diğer bir kimse eser sahibi sayılsın.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun üçüncü bölümünde yer alan “Fikri Haklar” kısmı eser sahibinin haklarını da kapsamaktadır (5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Madde 13). Bu başlık altında yer alan “Hakların Kullanılması” ile ilgili olarak Madde 18’de şu ifade yer almaktadır:

> Aralarındaki özel sözleşmeden veya işin mahiyetinden aksi anlaşılmadıkça; memur, hizmetli ve işçilerin işlerini görürken meydana getirdikleri eserler üzerindeki haklar bunları çalıştıran veya tayin edenlerce kullanılır. Tüzel kişilerin uzuvları hakkında da bu kural uygulanır. Bir

eserin yapımcısı veya yayımcısı, ancak eserin sahibi ile yapacağı sözleşmeye göre mali hakları kullanabilir (Değişik madde: 03.03.2001 - 4630/11. md.).

Manevi haklara tecavüz halinde eser sahibinin hakları şöyle belirtilmiştir: "Güzel sanat eserlerinde eser sahibi asıldaki değişikliğin kendisi tarafından yapılmadığını veya eserdeki adının kaldırılmasını yahut değiştirilmesini talep edebilir. Eski halin iadesi mümkün ise değişikliğin izalesi ammenin veya malikin menfaatlerini esaslı surette haleldar etmiyorsa eser sahibi eseri eski hale getirebilir (Madde 67, Değişik bent: 07.06.1995 - 4110/20 md.)."

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun ceza davaları ile ilgili bölümünde Manevi, Mali ve Bağlantılı haklara tecavüzü içeren suçlarla ilgili olarak Madde 71 - (Değişik madde: 01.11.1983 - 2936/11 md.; Değişik madde: 23.01.2008-5728 S.K./138.mad) şöyledir:

Bu Kanunda koruma altına alınan fikir ve sanat eserleriyle ilgili manevi, mali veya bağlantılı hakları ihlal ederek:

1. Bir eseri, icrayı, fonografı veya yapımı hak sahibi kişilerin yazılı izni olmaksızın işleyen, temsil eden, çoğaltan, değiştiren, dağıtan, her türlü işaret, ses veya görüntü nakline yarayan araçlarla umuma ileten, yayımlayan ya da hukuka aykırı olarak işlenen veya çoğaltılan eserleri satışa arz eden, satan, kiralamak veya ödünç vermek suretiyle ya da sair şekilde yayan, ticarî amaçla satın alan, ithal veya ihraç eden, kişisel kullanım amacı dışında elinde bulunduran ya da depolayan kişi hakkında bir yıldan beş yıla kadar hapis veya adlî para cezasına hükmolunur.

2. Başkasına ait esere, kendi eseri olarak ad koyan kişi altı aydan iki yıla kadar hapis veya adlî para cezasıyla cezalandırılır. Bu fiilin dağıtmak veya yayımlamak suretiyle işlenmesi hâlinde, hapis cezasının üst sınırı beş yıl olup, adlî para cezasına hükmolunamaz.

3. Bir eserden kaynak göstermeksizin iktibasta bulunan kişi altı aydan iki yıla kadar hapis veya adlî para cezasıyla cezalandırılır.

4. Hak sahibi kişilerin izni olmaksızın, alenileşmemiş bir eserin muhtevası hakkında kamuya açıklamada bulunan kişi, altı aya kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

5. Bir eserle ilgili olarak yetersiz, yanlış veya aldatıcı mahiyette kaynak gösteren kişi, altı aya kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

6. Bir eseri, icrayı, fonogramı veya yapımı, tanınmış bir başkasının adını kullanarak çoğaltan, dağıtan, yayan veya yayımlayan kişi, üç aydan bir yıla kadar hapis veya adlî para cezasıyla cezalandırılır.

Bu Kanunun ek dördüncü maddesinin birinci fıkrasında bahsi geçen fiilleri yetkisiz olarak işleyenler ile bu Kanunda tanınmış hakları ihlâl etmeye devam eden bilgi içerik sağlayıcılar hakkında, fiilleri daha ağır cezayı gerektiren bir suç oluşturmadığı takdirde, üç aydan iki yıla kadar hapis cezası söz konusudur.

Hukuka aykırı olarak üretilmiş, işlenmiş, çoğaltılmış, dağıtılmış veya yayımlanmış bir eseri, icrayı, fonogramı veya yapımı satışa arz eden, satan veya satın alan kişi, kovuşturma evresinden önce bunları kimden temin ettiğini bildirerek yakalanmalarını sağladığı takdirde, hakkında verilecek cezadan indirim yapılabileceği gibi ceza vermekten de vazgeçilebilir."

Sanat eserlerinin sahtelerinin yapılarak piyasada aldatmak amacıyla satışa sunulması Türk Ceza Kanunu'nun 207. maddesi uyarınca özel belgede sahtecilik olarak değerlendirilmektedir. Bu konuda kanun hükmüne göre "Bir özel belgeyi sahte olarak düzenleyen veya gerçek bir özel belgeyi başkalarını aldatacak şekilde değiştiren ve kullanan kişi, bir yıldan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır." Bir sahte özel belgeyi bu özelliğini bilerek kullanan kişi de aynı fıkra hükmüne göre cezalandırılır. Gerçek bir özel belgeyi bozan, yok eden veya gizleyen kişi de Madde 208 uyarınca Özel belgeyi bozmak, yok etmek veya gizlemek hükmüne göre, bir yıldan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

Özel belgede sahtecilik iddiasıyla açılan davalardan biri de 21 Şubat 2008 tarihli Milliyet Gazetesi'nde duyurulmuştur (Özçakmak, 2008, s.15). Ünlü ressam, Profesör Dr. Neş'e Erdok bir müzayede katalogunda isminin kullanıldığı ancak kendisine ait olmayan bir tablo fark etmiş ve öncelikle tabloyu müzayededen çektirmiş, ardından da sahte imzasını kullananların soruşturulması için savcılığa başvurmuştur. Yapıtın müzayede evine kimler tarafından satılmış olduğu tespit edilebilmiş ancak sahte resmi yapanın kimliği tespit edilememiştir. Bunun üzerine dava açan savcı, "sahtekârlığın, şüphelilerden hangisi tarafından yapıldığının, duruşma sırasında anlaşılacağından" üç şüpheli hakkında, "özel belgede sahtecilik" iddiasıyla dava açılmasını istemiştir.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun yanı sıra 21.07.1983 kabul ve 23.07.1983 yayın tarihli 2863 kanun numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nda üçüncü bölümü "Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıkları" ile ilgilidir.

Bu kanun kapsamında, "Jeolojik, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait, jeoloji, antropoloji, prehistorya, arkeoloji ve sanat tarihi açılarından belge değeri taşıyan ve ait oldukları dönemin sosyal, kültürel, teknik ve ilmi özellikleri ile seviyesini yansıtan her türlü kültür ve tabiat varlıkları[35]" yer almaktadır. Aynı kanunun 24. maddesinde- (17.6.1987 tarih ve 3386 sayılı Kanun ile değişik) "Devlet malı niteliğini taşıyan korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıklarının Devlet elinde ve müzelerde bulundurulması ve bunların korunup değerlendirilmeleri Devlete aittir. Bu gibi varlıklardan gerçek ve tüzelkişilerin ellerinde bulunanlar, değeri ödenerek Bakanlık tarafından satın alınabilir" ifadesi yer almaktadır. Kanun kapsamında taşınır kültür varlıklarının yurtdışına çıkarılmasına yasaklar getirilmiştir, bunun dışında eserlerin herhangi bir kötü niyetli bir davranışa karşı korunması konusunda bir yasa getirilmemiştir.

Türkiye'de sanat eserinin, sanat eseri sahiplerinin koruması ile ilgili yasal eksikliklerin, çalınma, kaçırılma, kopyalanma ve sahte eser üretimi yapılması gibi olayların yaşanmasında etkilidir. Sanat eserleri ile ilgili yasal sorunların çözümlenmesi için öncelikli olarak yasalardaki boşlukların ortadan kaldırılması, suç teşkil eden durumların belirgin bir şekilde ortaya konması ve caydırıcı yaptırımların getirilmesi gereklidir.

[35]Madde 23 - (17.6.1987 tarih ve 3386 sayılı Kanun ile değişik) a ve b bendleri: a) Jeolojik, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait, jeoloji, antropoloji, prehistorya, arkeoloji ve sanat tarihi açılarından belge değeri taşıyan ve ait oldukları dönemin sosyal, kültürel, teknik ve ilmi özellikleri ile seviyesini yansıtan her türlü kültür ve tabiat varlıkları;
Her çeşit hayvan ve bitki fosilleri, insan iskeletleri, çakmak taşları (sleks), volkan camları (obsidyen), kemik veya madeni her türlü aletler, çini, seramik, benzeri kab ve kacaklar, heykeller, figürinler, tabletler, kesici, koruyucu ve vurucu silahlar, putlar (ikon), cam eşyalar, süs eşyaları (hülliyat), yüzük taşları, küpeler, iğneler, askılar, mühürler, bilezik ve benzerleri, maskeler, taçlar (diadem), deri, bez, papirus, parıümen veya maden üzerine yazılı veya tasvirli belgeler, tartı araçları, sikkeler, damgalı veya yazılı levhalar, yazma veya tezhipli kitaplar, minyatürler, sanat değerlerine haiz gravür, yağlıboya veya suluboya tablolar, muhalefat (religue'ler), nişanlar, madalyalar, çini, toprak, cam, ağaç, kumaş ve benzeri taşınır eşyalar ve bunların parçaları,
Halkın sosyal hayatını yansıtan, insan yapısı araç ve gereçler dahil, bilim, din ve mihaniki sanatlarla ilgili etnografik nitelikteki kültür varlıkları,
Osmanlı Padişahlarından Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II. Abdülmecit, V. Mehmet Reşat ve Vahidettin'e ait ve aynı çağdaki sikkeler, bu Kanuna göre tescile tabi olmasızın yurt içinde alınıp satılabilirler.
Bu madde kapsamına girmeyen sikkeler bu Kanunun genel hükümlerine tabidir.
b) Milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle, Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuna ait tarihi değer taşıyan belge ve eşyalar, Mustafa Kemal ATATÜRK'e ait zati eşya, evrak, kitap, yazı ve benzeri taşınırlar.

4. SANAT ESERLERİNİN İNCELENMESİNDE TEKNOLOJİK UYGULAMALAR

Teknolojinin sanat eserleri üzerinde kullanılması ile ilgili öncü çalışmalar 19. yüzyılın sonlarına doğru başlamıştır. İlk müze araştırma laboratuarı 1 Nisan 1888'de Berlin'de, *Chemisches Labor der Königlichen Museen zu Berlin* (Berlin Kraliyet Müzeleri Kimya Laboratuarı) adıyla kurulmuştur. Laboratuarın ilk yöneticisi Friedrich Wilhelm Rathgen'dir[36] ve 1927 yılında emekli olana kadar görevine devam etmiştir (Doménech-Carbó ve diğ. 2009). 1927'den 1945 yılına kadar Rathgen'in çalışma arkadaşlarından olan K. Brittner laboratuarı yönetmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında müze yeniden açılmış olsa da laboratuar açılamamıştır. 1975 yılında Staatliche Museen'in Volkswagen Vakfı'ndan aldığı finansal destekle *Rathgen Forschungslabor* (Rathgen Araştırma Laboratuarı) hizmete başlamıştır (Riederer, 1976). Bu laboratuar, konservasyon bilimi, sanat teknolojisi ve arkeometri alanında önde gelen enstitülerden biridir.

Münih'teki *Deutsche Gesellschaft zür Förderung rationelle Malverfahren*- Resimlerdeki Rasyonel Metotların Tanıtımı Derneği, 1886'da kurulmuş; 1902'de Münih Teknik Üniversitesi'nin bünyesine katılmıştır (Doerner, 1984). Üniversiteye devrinden sonra *Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik* (Resim Teknikleri Bilgi ve Araştırma Merkezi) adını almıştır.

1937 yılında *Reichsinstitut für Maltechnik* (Doerner Enstitüsü, Renk Teknolojisi Araştırma ve Analiz Enstitüsü) olarak kurulmuştur. Max Doerner[37] öncülüğünde kurulan bu enstitü kimya, resim teknikleri ve sanat tarihi olmak üzere üç bölüme sahipti.

---

[36] Friedrich Wilhelm Rathgen (1862-1942) Alman kimyager ve konservasyon biliminin kurucalarındandır. Konservasyon ile ilgili önemli bir yapıt olan *Die Konservierung von Altertumsfunden* (Antik Eserlerin Konservasyonu) adlı kitabını 1898 yılında yayınlamıştır.

[37] Max Doerner'in "Sanatçıların Kullandığı Materyaller ve Resimlerde Uygulanışı" adlı kitabı resim tekniklerinin anlaşılmasında önemli kaynaklardan biri olmuştur.

İngiltere'de ilk araştırma laboratuarı British Museum'da 1921'de Dr. Alexander Scott'ın yönetiminde açılmıştır. Amerika'daki ilk konservasyon araştırma merkezi, Harvard Üniversitesi Fogg Müzesi müdürü Edward Forbes tarafından 1928'de, George L. Stout'un bölüm yöneticisi, Rutherford J. Gettens'in kimyager olarak işe alınmasıyla kurulmuştur. 1931'de bu bölüm Konservasyon ve Teknik Araştırma Departmanı olarak adlandırılmıştır, 1994 yılından itibaren Straus Konservasyon ve Teknik Çalışmalar Merkezi olarak anılmaktadır. Boston Güzel Sanatlar Müzesi araştırma ve konservasyon bölümü 1930'da açılmıştır. İtalya'daki ilk modern restorasyon laboratuarı 1932 yılında *Laboratori di Restauri* (Restorasyon Laboratuarı) adıyla Opificio delle Pietre Dure Enstitüsü'nde açılmıştır. Londra National Gallery'deki Bilimsel Araştırmalar Departmanı 1934 yılında, Washington D.C. The National Gallery'deki analiz birimi 1950'de, Smithsonian Müzesi Labotaruarı 1963 ve Getty Konservasyon Enstitüsü 1985'te kurulmuştur.

Çağımızda, sanat eserleri üzerine araştırmalar yapılmasında teknolojik gelişmeler önemli bir yer tutmaktadır. 20. yüzyılın başından itibaren geliştirilen teknolojik yöntemler eserlerin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Teknik analiz uygulamaları, müzeler, enstitüler ve araştırma merkezlerinin içinde laboratuar birimleri oluşturularak kurumsallaşmıştır.[38]

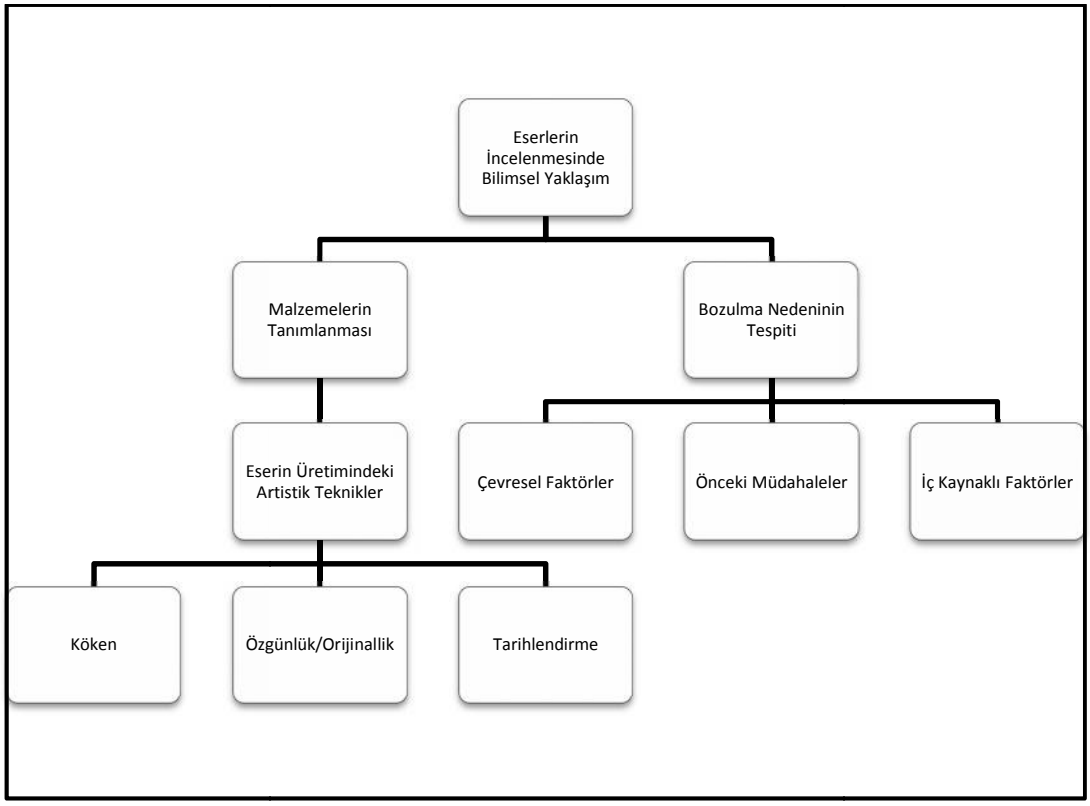
İlerleyen bölümlerde örnekler üzerinden bu kurumsallaşmanın nasıl gerçekleştiği konu detaylı şekilde incelenecektir.

4.1 Sanat Eserlerinin Analizi

Sanat eserlerinin incelenmesi, o eseri oluşturan bileşenlerin anlaşılmasının yanı sıra, dönemi, sanatçısı ve amacı hakkında bilgi edinmeyi de sağlamaktadır. Ayrıca, sanat eserlerinin birer kültür varlığı olması nedeniyle gelecek nesillere aktarılması konusunda gereken tedbirlerin alınması, koruma ve onarım uygulamaları için ihtiyaç duyulan bilginin edinilmesinde de etkilidir. Eseri oluşturan malzemelerin tanımlanmasında eserin üretimindeki artistik özellikler olan köken, orijinallik ve tarihlendirme sorularına cevap aranır. Bozulma nedeninin tespitinde ise çevresel faktörlerin, önceki müdahalelerin ve iç kaynaklı faktörlerin etkisi incelenir.

[38] Örnek kurumlar için bkz. Bölüm 5.

Malzemenin tanımlanması eksperler için, bozulma nedeninin tespiti ise konservatörlerin ihtiyaçları için öncelikli analizlerdir (Doménech-Carbó, ve diğ. 2009, s.2) (Şekil 4.1),



Şekil 4.1: Sanat eserlerinin incelenmesinde bilimsel yaklaşım

21. yüzyılın başından itibaren sanat eserlerinin analizi ile sanat tarihsel araştırmaları bir araya getiren, disiplinlerarası bir yaklaşım olarak "teknik sanat tarihi" ön plana çıkmaktadır.

Teknik analizlerde elde edilen bilgi şu şekilde gruplanabilir (Doménech-Carbó, ve diğ. 2009, s.3-4):

a) Morfolojik bilgi, eserle ilgili boyut, şekil, yapılış yöntemi ve bozulma düzeyini içerir. Bu bilgi belirli noktalardan alınan mikro örneklerin incelenmesi ile elde edilir.
b) Fiziksel bilgi, söz konusu eserin malzeme karakterini belirleyen, fiziksel ve optik özelliklerinin incelenmesi sonucunda elde edilir.
c) Kimyasal bilgi, eserin içinde bulundurduğu elementlerin, moleküler bileşenlerinin, mineral ve hücresel yapısının incelenmesiyle elde edilir.

d) Biyolojik bilgi, esere zarar veren, mantar, alg, bakteriler gibi organizmaların incelenmesi ile ilgilidir.

Sanat eserinin analizinde kullanılan teknolojiler dört kategori altında toplanabilir:

1- Mikroskobik inceleme: Sanat eserlerinin incelenmesi için kullanılan mikroskop türleri özel lenslerden geçen ışıkla görüntünün büyütülmesi prensibine dayanır. Biyolojik mikroskop bu incelemeler için kullanılan iki lensli mikroskoptur ve oldukça yaygındır. Yaygın olarak kullanılan bir başka mikroskop türü ise stereoskopik mikroskoplardır; iki gözle bakılabilen bu mikroskoplar üç boyutlu görüntü sağlar.

   Polarizasyon mikroskobu (PLM), genel olarak jeoloji ve mineral tanımlamaları için tasarlanmıştır (Bell, 2009, s. 32). Temel içeriğini kaynakla kondansör[39] arasına konulan polarlayıcı iki levha oluşturur. Bu levhalar ışık demetinin ikiye ayrılmasını sağlar. Işık demetlerinden biri objeden diğeri ise kırılarak obje dışından geçer ve tekrar birleşirler. Bu şekilde lif, saç, boya gibi malzemeler incelenebilir.

   Elektron mikroskobu genel olarak cisimden saçılan elektronların görüntülenmesi üzerine kuruludur. Maddeyle etkileşen elektronların dalga boyu bu görüntülemenin nanometre boyutlarında yapılmasına olanak sağlar.

2- Spektroskopik incelemeler: Spektrometre, madde ile elektromanyetik enerjinin etkileşimini inceler. Renkölçüm (colorimetry) görünür ışığın madde ile etkileşim prensibine dayanan basit bir spektrometre türüdür. Tüm spektrometreler enerji (ışık) kaynağı, enerji kaynağını filtreleyen ve istenen dalga boyunu ayarlamaya yarayan alet, örneği tutan parça ve elektromanyetik enerjiyi ölçülebilir elektrik akımına dönüştüren detektörden oluşur. Ultraviyole (morötesi) spektroskopi, organik bileşiklerin kimyasal bağlanma yapısının, x-ışını spektroskopisi maddelerin ve kristal yapıların, infrared (kızılötesi) spektroskopi belirli organik bileşenlerin belirlenmesini sağlar. Radyo aralığındaki spektroskopi nükleer manyetik rezonans tekniği olarak bilinir (NMR). Ultraviyole spektrofotometre, kimyasal maddelerin UV (200 -

[39] Kondansör, bazı optik aygıtlarda kullanılan ayna ya da mercek sistemidir.

380 nm.[40]) alanındaki spektrum analizleri için kullanılır. İnfrared mikro spektrofotometreler boya ve liflerin kimyasal kompozisyonlarını açığa çıkartması açısından sahtelerin tespitinde kullanılmaktadır (Bell, 2009, s.34). İnfrared Absorbsiyon Spektroskopisi- Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR) organik ve inorganik malzemelerin incelenmesinde kullanılır; düşük enerjili infrared bölgedeki ışınlar ile çeşitli bağların titreşim frekanslarını ölçer ve moleküldeki fonksiyonel gruplar hakkında bilgi verir (Bilge, 2010, s.37). Raman spektroskopi de organik ve inorganik molekül yapılarının incelenmesinde uygulanır (Long, 2005, s.17).

3- Kromatografik inceleme: Kromatografi, bir karışımda bulunan maddelerin, biri sabit diğeri hareketli faz olmak üzere birbirleriyle karışmayan iki fazlı bir sistemde ayrılması ve saflaştırılması yöntemidir (Wixom ve Gehrke, 2010, s. 5). Sanat eserlerinin içerdiği karmaşık organik bileşiklerin çözülmesinde kullanılır. Kromatografik teknikler arasında yer alan iyon kromatografisi (IC), metallerin, taş ve keramiklerin üzerlerindeki çözülebilir tuz içeriğinin tanımlanması için kullanılır. Bunun yanı sıra gaz kromatografi ve sıvı kromatografi yöntemlerinden sanat eserini oluşturan malzemelerin belirlenmesinde yararlanılmaktadır (Doménech-Carbó ve diğ., 2009, s.22).

4- Görüntüleme: Eserin bir bütün olarak incelenmesini sağlamak amacıyla, ultraviyole, infrared ışık, x, beta, gama ışınları gibi görüntüleme yöntemlerinden yararlanılır. Bu yöntemler eserden örnek almayı gerektirmediği için "tahribatsız-nondestructive" yöntemler olarak tanımlanır. Fotoğraflama teknikleri eserlerin orijinalliğinin tespitinden üç boyutlu sanal restorasyonuna kadar genişleyen bir alanda hem eksperlere hem de konservatörlere hizmet ederler. Günümüzde dijital fotoğraflama teknikleri oldukça gelişmiştir. Görüntüleme işlemleri için kullanılan ultraviyole ışık ve floresanlar boyalı yüzeyin incelenmesi ve yüzey temizliğini izlemek için kullanılmıştır. İnfrared görüntüleme 700 ile 900 nanometre spektral genişlikte filmlerle tabloların incelenmesinde yaygın olarak kullanılmaktadır. X-ışını görüntüleme ile resim katmanları arasında görüntü sağlanabilmesi yapıtların

[40] Nanometre

> orijinalliği konusunda zengin bir kanıt kaynağı oluşturmuştur. Manyetik rezonans görüntüleme (MRI) sıvı bileşenleri tanımlamak üzere tasarlanmıştır (Doménech-Carbó ve diğ., 2009, s. 15)

Sanat eserlerinin incelenmesi için geliştirilen mikroskobik, spektroskopik, kromatografik ve görüntüleme yöntemlerinin uygulamaları ilerleyen bölümlerde örneklerle açıklanacaktır.

4.1.1 Pigment analizleri

Bilim insanları, sanatçılar ve akademisyenler renklerin nasıl oluştuğuna ve insan gözü tarafından nasıl algılandığına dair teoriler geliştirmeye çalışmışlardır. 19. yüzyıldan itibaren hızla, gözün yapısı ve görme yeteneği, renklerin algılanış biçimi ile ilgili temel prensipler anlaşılmaya başlanmıştır (Schaefer, Von Saint-George, Lewerentz, 2008). Renklerin ışıkla şekil bulduğunun anlaşılması en önemli keşiflerden birisidir. Isaac Newton (1643-1727) prizmatik bir camdan geçen gün ışığının gökkuşağı renklerini yaratabildiğini keşfetmiştir.[41] 1807 civarında İngiliz Thomas Young (1773-1829) ışığın dalga şeklinde yayıldığını keşfetmiş ve bununla birlikte gözdeki retina tabakasının kırmızı, yeşil ve mordan oluşan üç spektral renge çok duyarlı olduğunu, diğer renklerin bu üç temel renkle kombine edilerek oluştuğunu ileri sürmüştür. Bu model daha sonra Alman fizikçi Hernann von Helmholtz tarafından "üç renk teorisi" olarak geliştirilmiştir (Cahan, 10993, s. 237). Young ve Helmholtz renk teorisi olarak da bilen bu teoriye göre her renk göz tarafından üç ayrı sinirle algılanır; kırmızı renk uzun ışık dalgalarının, yeşil renk orta dalga ve mavi-mor renk ise kısa dalga hareketiyle hissedilir. Fransız kimyager Michel Eugéne Chevreul (1786-1889) Paris'te Manufacture des Gobelins[42]'in yöneticisi olduğu dönemde önceki renk sistemlerine dayanarak yetmiş iki parçadan meydana gelen, kırmızı, sarı ve mavinin tonlarını içeren bir renk çemberi (Şekil 4. 2) oluşturmuştur (Schaefer, Von Saint-George, Lewerentz, 2008).

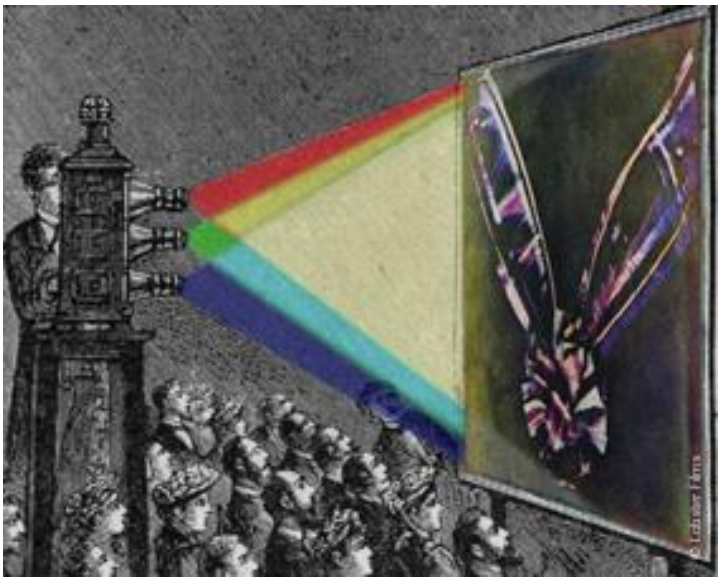
[41] Newton 1970-1972 yılları arasında optik ile ilgili dersler vermiş daha sonra renk teorisi konusunda *Optics, or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light, 4th ed*. Adlı kitabını yazmıştır.

[42] İlk kez Jean Goblin tarafından, 15. yüzyılda Paris'te kurulan goblen kumaş fabrikası 1667 yılında XIV. Louis tarafından saray için goblen yapımı üzerine görevlendirilmiştir. Günümüzde goblen müzesi olarak Paris'te hizmet vermektedir.



Şekil 4.2: Michel Eugéne Chevreul'un Renk Çemberi (Url-6).

İskoç fizikçi James Clerk Maxwell (1831-1879) 1850'li yıllarda renklerin yalnızca palette değil aynı zamanda izleyenin gözünde de karışabileceğini bulmuştur (Şekil 4. 3). Bir daireyi kırmızı, yeşil ve mavi renklere bölerek oluşturduğu düzeneği hızlı bir şekilde çevirdiğinde açık gri bir renk meydana gelmiştir (Schaefer, Von Saint-George, Lewerentz, 2008).



Şekil 4.3: James Clerk Maxwell'in üç renkli düzeneği (Url-7).

Kimyasal boyaların üretilmeye başlandığı sürece kadar, insan elinden çıkmış ve doğal yöntemlerle üretilmiş boyaların tarihi bir dökümü mevcuttur. Bazı boyaların en erken üretimi antik dönemlere kadar götürülebilir. Çeşitli mineralleri kullanarak üretilmiş farklı aşıboyaları, sinabar (kırmızı cıva sülfit), orpiman (arsenik sülfit), azurit ve malakit (bakır taşı- bakır karbonat), kökboyaları, çivit boyası doğal boyarlar arasında sayılabilir. Lacivert rengin elde edilmesinde kullanılan lapis lazuli, Ceyhun Irmağı (Amuderya, Antik dilde Oxus) kollarından biri üzerinde yer alan Badahşan (Afganistan'ın kuzeydoğusu) taş ocaklarından çıkarılıp kentler arasında ticareti yapılan değerli boya malzemeleri arasında yer almaktadır.

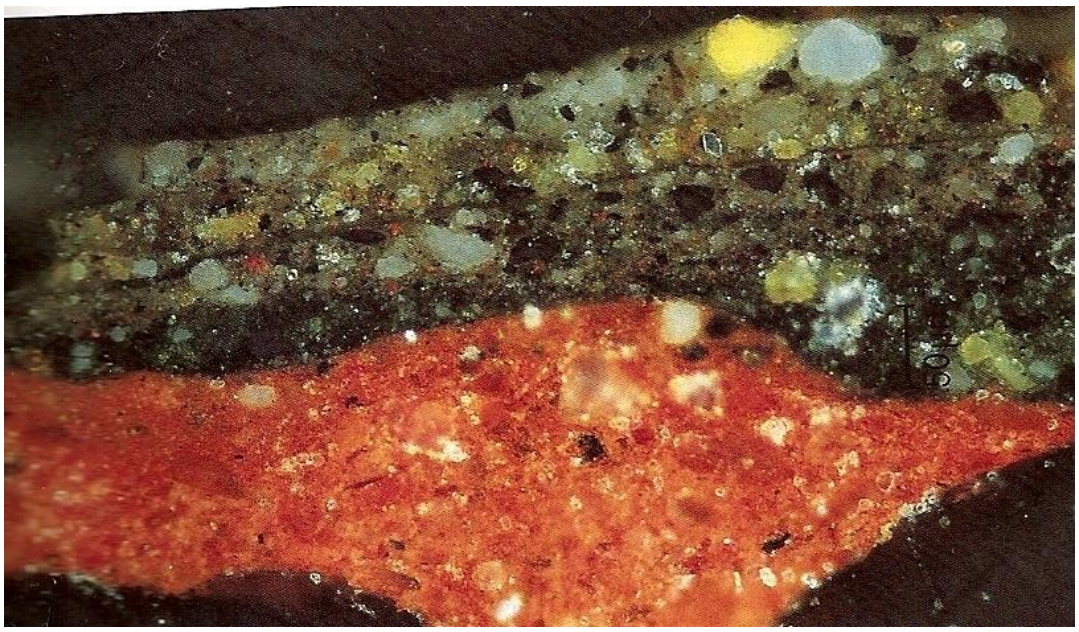
Erken kaynaklardan Theophrastus "Taşların Tarihi" ve Pliny'nin kimyasal maddelerle ilgili yazıları, bakır pasının, üstübeç-beyaz kurşun, kırmızı kurşun-sülüğenin nasıl üretildiği hakkında ayrıntılı tarifler vermektedir. 14. ve 15. yüzyıllara gelindiğinde ise özellikle kitap resimleme için denenmiş yeni metotlar ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılın başlarında toz halindeki mavi cam, 1520'de Schneebergli Weidenhammer tarafından Annberg bölgesindeki Saksonya'da keşfedilen kobalt madenleri sayesinde Kuzey Avrupa'da popülerlik kazanmıştır. Ancak mavi cam tozunun bileşenleri hakkındaki bilgi tahminden öteye gidemezken, 160 yıl sonra J. von Knuckel'ın incelemeleriyle bu maddenin nasıl üretilebileceğine dair bilgiler edinilmiştir. 17. yüzyılın başında gerçekleşen deneyler Napoli sarısının kurşun dioksitten elde edilen massicot sarının yerini almasını sağlamıştır.

1704 yılı, Alman kimyacı Diesbsch'ın Prusya mavisini keşfetmesi ile modern anlamda sentetik boya tarihinin başlangıcını oluşturur. Hayvan kanını potasyum karbonat ve demir sülfat ile karıştırıp kaynattığında koyu mavi bir çökelek elde etmiştir. Bu yeni renk 1722'den itibaren Amsterdam'da hızlı bir biçimde kullanılmaya başlanmış, takip eden on yıl içinde her çeşit hayvansal atığın nitrojen kaynağı olarak kullanılabileceğinin anlaşılmasıyla yeni pigmentler hazırlama yöntemleri de artmıştır.

Carl Wilhelm Scheele 1778'de, "Scheele Yeşili" ya da "Scloss Yeşil" olarak bilinen rengi bakır arsenik bileşeninden oluşturmuştur; pigment tarihi için ileriye dönük yeni bir adım olmasına rağen bu pigmentin zehirli olduğu kısa bir süre sonra anlaşılmış ve yerine üretimi çok daha güvenli olan zümrüt yeşili kullanılmaya başlanmıştır (1814). 18. yüzyılın ortaları pek çok elementin ayrıştırılmasının başarıldığı kimya açısından

son derece aktif bir dönem olmuştur.[43] Sanatçıların ve renkleri üretenlerin daha kalıcı ve eskimeye dirençli boyalar bulma çabaları 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başlarında devam etmiştir.

Sanat eserlerinin malzeme içeriğinin anlaşılması konusunda pigment analizleri tahribatsız yöntemlerle yapılabildiği gibi, alınan mikro örneklerle de yapılmaktadır. Örnek alma işlemi kesit incelemelerini sağlayacak şekilde bir enjektörde olduğu gibi dikey şekilde gerçekleşir. Örnek mikroskop altında incelenir. Kesit incelemeleri tuval, astar, boya ve vernik katmanlarını ortaya çıkarır (Şekil 4.4). Bu yöntem bilinçli bir şekilde resme müdahale etmeyi gerektirdiğinden verdiği bilginin yararlılığına rağmen çok küçük örneklerle ve sınırlı bir alanda çalışmayı zorunlu kılar. Bu yüzden tercih edilen örnek alma işleminin eser üzerinde hâlihazırda bulunan bir çatlaktan veya hasarlı bir bölümden yapılması tercih edilir.



Şekil 4.4: Enine kesitte görülen pigment katmanları (Kirsh ve Levenson, 2000).

Enine kesitte boya tabakaları arasındaki katmanlar yüksek güçte bir mikroskop altında incelenmektir. Mikro kimya da renk analizlerinde işe yarayan bir alandır. Pigment bir solüsyonun içindeyken uygulanan çeşitli kimyasallar belirli elementleri

[43] Örneğin kobalt 1735 yılında Georg Brandt tarafından elde edildi, 1797 yılında Nicolas-Louis Vauquelin kurşunlu kromat cevherinin HCl ile reaksiyonu sonucunda krom oksit (CrO3) elde etti. Rinmann yeşili ya da kobalt yeşili olarak bilinen renk Sven Rinnman tarafından 1780 yılında bulundu, çinko beyazı 1782'de, kromium sarı 1809 yılında bulundu.

ayrıştırabilirler. X-ışını temelli incelemeler pigmentlerin tam anlamıyla tanımlanabilmesi ve minerallerin kristal yapısının anlaşılmasında etkilidir.

Pigment analiz yöntemleri, bir resmin orijinal olduğunu tespitinde tarih hatalarını ortaya çıkartmaya yardımcı olur. Örneğin bir tabloda o dönemde var olmayan bir boyanın kullanılıp kullanılmadığı bilgisine ulaşmak için öncelikle boyanın kapsamlı tarihçesini incelemek gereklidir. Resimlerde kullanılan boyaların tarihsel olarak uyumsuzluğun en iyi bilinen örneklerinden biri Frans Hals'a (1580-1666) atfedilen *Merry Cavalier-Laughing Cavalier* (Mutlu Şövalye), (Şekil 4. 5) ile ilgilidir (Fleming, 1975, s.31).



Şekil 4.5: *Mutlu Şövalye*, Frans Hals'a atfedilmiş tablo (Url-8).

Aslında Han van Meegeren tarafından yapılmış olan resim, Van Meegeren'e yakınlığı ile bilinen Theo van Wijngaarden tarafından Cornelis Hofstede de Groot'ya[44] gösterilmiştir (Lopez, 2009, s.45). De Groot, 1924 yılında yayınladığı bir makale[45] ile bu yapıtın orijinal olduğunu açıklamıştır. Bu açıklamaya dayanarak bir müzayede evi tarafından resim alınmış ancak kısa bir süre sonra resmin orijinal olmadığı söylentileri ortaya çıkmıştır. Bu şüpheler nedeniyle müzayede evi, De Goot'u ve satışı sağlayan aracıyı dava etmiştir. Dava sırasında da De Groot yapıtın orijinal olduğunu savunmuştur. Ancak yapılan boya incelemeleri sonucunda o dönemde mevcut olmayan boyalar kullanılmıştır. Şövalyenin paltosundaki sentetik lacivert (ultramarin) ilk kez 1826'da kullanılmıştır. Şövalyenin yakalığındaki çinko beyazı sanatçının ölümünden 120 yıl sonra bulunmuştur. Tüm arka planı oluşturan kobalt mavi ise 1820'ye tarihlenir. Ayrıca, tuvali germek için kullanılan çiviler de moderndir; çivilerin başlarında da boyaların devam etmesi, bir restorasyon sırasında değiştirildikleri düşüncesini çürütmüştür (Dolnick, 2008, s. 113).

Benzer bir şekilde, Pieter Breughel'e (1525-1569) atfedilen *Religious Procession* (Tören Alayı) resminde yapılan pigment analizleri sonucunda, kullanılan renkler arasında 1862'den sonra bulunmuş kromik oksidin yer almasıyla resmin sahte olduğu anlaşılmıştır (Fleming, 1975, s.31).

Bir pigment üzerinde yapılan çalışmalarda, boyanın eski mi yoksa modern mi olduğuna dair farklar nötron aktivasyon analizi aracılığıyla tespit edilebilmektedir. Pigment içeriğini oluşturan elementler reaktöre konup nötronlarla ışınlandıklarında elementin çekirdeğinin bir nötron yakalamasıyla radyoaktif hale dönüşürler. Her elementin, meydana gelen her bir gama enerjisinin şiddeti ölçülür.

Geçmişi Roma dönemine kadar dayanan kurşun beyazı Batı resminde kullanılan başlıca beyaz pigment olmuştur. Homojen yapısı ve geniş alanları kaplayabilme özelliği ile sanatçılar arasında kullanımı yaygın olan bu boya bilim adamları için de detaylı analizler yapabilmeye imkân sağlayan bir malzemedir.

[44] Cornelis Hofstede de Groot (1863-1930), 17. yüzyıl Flaman sanatı konusunda uzmanlaşmış, Holandalı sanat tarihçi, koleksiyoncu ve eksperdir.
[45] Bkz. Hofstede de Groot, C. Some Recently Discovered Works by Frans Hals, *Burlington Magazine*, XLV (1924), pp. 84-87.

Kurşun beyazının üretim şekli 18. yüzyıla kadar değişmemiş, 18. yüzyılın ikinci yarısının sonlarında fabrikasyon üretimi başlamıştır. 19. yüzyılın ilk yıllarında ise kurşun beyazıyla benzer bir içeriği olan Cremnitz beyazı da popülerlik kazanmıştır. Aynı dönemde çinko oksit kurşun beyazının yerini almaya başlamıştır. Çinko oksidin yağlı boya ile kullanımında karşılaşılan engeller de 1845 yılında aşılabilmiştir. Bu teknolojik ilerlemeler 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Flaman resmindeki beyaz rengin bilimsel analizlerinde boyanın içindeki gümüş ve çinko saflığı doğrultusunda yardımcı olabilmiştir. Örneğin içinde çinko bulunmayan kurşun beyazı kullanılırken 1850'lerde çinko seviyesi yüksek beyaz renk kullanılmıştır. 16. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar Tiziano, Tintoretto ve Tiepolo'nun yapıtlarında boyaların kromiyum ve gümüş içerikleri Kuzey Avrupa ressamlarınınkine çok yakındır. Venedik ekolü sahtelerinin belirlenmesinde pigment analizi ile ilgili en etkili yöntem boyadaki manganez ve bakır saflık düzeylerini incelemektir; bunlar orijinal bir resimde ancak 15 ppm[46] den 300 ppm'e kadar bulunabilir (Fleming, 1975, s.40).

Avrupa resminde 1800 yılına kadar kullanılan kurşun beyazı hassas bir gösterge ^{206}Pb / ^{204}Pb oranındadır ve bu geldiği ülkeye göre değişmez. Ancak 19. yüzyılın başlarında Kanada, Avustralya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni maden kaynaklarının bulunması ve yeni ticaret yollarının oluşmasıyla izotop[47] oran dağılımı da genişlemiştir (Fleming, 1975, s.42). Bu bilgi yapıtın yaşını tahmin etmeye yeterli değilse de yapıtın orijinalliğini analiz etmek için çok yararlı olmuştur.

Kurşun izotopu bir açıdan, dünyaca ünlü bir sahte hikâyesi Vermeer'e atfedilen "İsa ve Müritleri Emmaus'ta"[48] adlı tablonun analizinde etkili olmuştur. Van Meegeren'in resim yaparken[49] öncelikle eski bir tablonun kurşun beyazı astara kadar olan kısmını kazıdığı ve yağ medyumu yerine yapay bir formaldehit reçine kullandığı ve bu sayede boyanın hızla kuruyarak antika bir resim gibi görünmesini sağladığı anlaşılmıştır.

[46] Ppm- Parts per million: Herhangi bir karışımda toplam madde miktarının milyonda 1 birimlik maddesine 1 ppm denir.
[47] Aynı atom numarasına ve aynı kimyasal özelliklere (çekirdekler aynı sayıda protona sahiptirler) sahip olan fakat ağırlıkları ya da kütleleri farklı olan (çekirdekleri farklı sayıda nötron içerir) elementler. Periyodik sınıflandırmada aynı yeri işgal ederler ve buna göre adlandırılırlar.
[48] Bkz. Şekil 3.17.
[49] Van Meegeren'e polis gözetiminde başka bir Vermeer sahtesi olan olan "İsa ve Doktorlar" resminin yaptırılmıştır. Bu sayede sahte resim yaparken izlediği yöntemleri anlamak mümkün olmuştur.

Van Meegeren resme eski görüntüsü vermek için tuval bezini rulo yaparak çatlattığını belirtmiştir, röntgen ışını altında yapılan incelemeyle alt katmandaki çatlaklarla resim yüzeyindekilerin her zaman uyumlu olmadığı görülmüştür. Ayrıca sahtecinin, 18. yüzyıldan beri üretilen ucuz mavi rengi kullanmamış, özenle seçtiği lacivert renk kobalt mavi ile karıştırılarak elde edilmiştir.

Han van Meegeren'in ölümünden sonra bile Emmaus tartışmaları sürmüştür. Bu süreçte Emmas'un gerçek olduğunu iddia edenler P. G. Coremans'ın mahkemede sunduğu delillere karşı çıkmışlardır. Sonuç, 1968 yılında yeni tarihleme teknikleriyle anlaşılmıştır (Rousseau, 1968). Bu teknik kurşun beyazı pigmentlerinin barındırdığı radyoaktivite seviyelerinin ölçülmesine dayanmaktadır. Bu pigment sülfür, kurşun sülfür (galen) madeninden kurşun elde edilmesi şeklinde üretilir. Her maden içinde uranyum barındırır ve her bir ürün radyoaktif dengeye sahiptir. Bu koşullar altında her bir zincirdeki izotopun çekirdekleri ne kadar hızlı parçalanırsa türev ürünler (bozunum ürün-decay product) meydana getirir. Burada önemli olan iki izotop söz konusudur: Radyum-226 ve Kurşun-210. Bu prensipten yola çıkılarak pigmentleri incelenen Van Meegeren'in Vermeer kopyasında madenlerin radyoaktivite karşısında gösterdikleri bozunum ile ürünlerdeki tarihsel uyumsuzluk ortaya çıkarılmıştır.

4.1.2 X-ışını -Röntgen ışınları

Alman asıllı, Nobel Fizik Ödülü sahibi fizikçi Wilhelm Conrad Röntgen, (1845-1923) tarafından x-ışını-röntgen ışını bulunmuştur. Tıpta tanı koymak amacıyla yaygın kullanımı olan x-ışını filmi sanat eserinin üstüne bir fotoğrafik plaka konularak ve tuvalin arkasından röntgen ışını verilerek çekilir. Röntgen ışını dalga boyu yayılımı tıpta kullanıldığı gibi 0.5-2.0 micrometre spektrumdadır (tayf). Röntgen ışınının emilimi atom değeri yüksek ve yoğun olan maddelerde daha fazladır, örneğin ten renginde kullanılan kurşun beyazı net biçimde filmde gözükürken sarı ocre gibi hafif pigmentler neredeyse görünmezdir (Fleming, 1975).

Van Meegeren pek çok sahteciden daha dikkatli olmasına rağmen bir başka sahte Vermeer olan "Son Akşam Yemeği" tablosunu Hondius'a[50] ait bir av sahnesi üzerine yaptığı, x-ışını altında rahatlıkla saptanabilmiştir (Şekil 4. 6).

[50] Jodocus Hondius (1563-1612), Hollandalı ressam ve gravürcüdür.

Röntgen ışını ile yapılan incelemelere bir örnek de Goya'nın bir ordu mensubu olan Alberto Foraster portresidir (Şekil 4. 7). Röntgen filminde resmin altında daha önceki bir dönemin askeri kıyafetleri içinde bir başka portre yer almaktadır. Bu portre İspanya'da IV. Carlos döneminde bakan olan (1798) Manuel Godoy'a aittir ve resim Jose Caetano de Pinho tarafından yapılmıştır. Resmin yeniden boyanması muhtemelen Godoy'un gözden düştüğü 1798-1801 arasına tarihlenir ancak Goya'nın neden Pinho'nun resmi üzerine resim yaptığı anlaşılamamıştır (De Viejo, 2003).

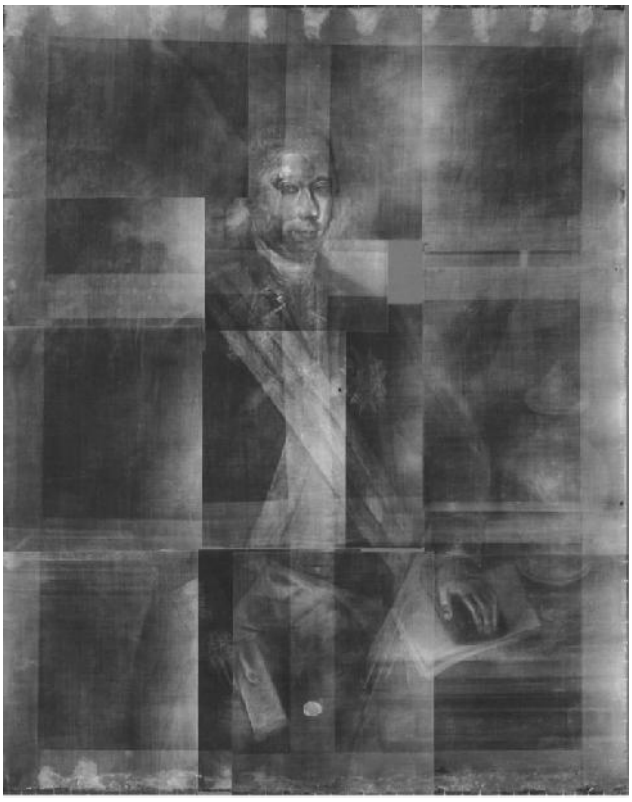


Şekil 4.6: Van Meegreren'in *Son Akşam Yemeği* adlı tablosu (Dolnick, 2009).

Bir başka örnek ise Bernhard Strigel'e atfedilen *Holy Antony Eremita*-Kutsal Antonu Eremitta tablosudur. Ancak resim sanatçının ölümünden 250 yıl sonra yapılmıştır. Yüzeyin altında yer alan başka bir resim 1713 yılına tarihlenir (Fleming, 1975, s.49).



A



B

Şekil 4.7: Goya'ya ait Antony Eremita tablosu (A) ve x-ışını ile incelendiğinde ortaya çıkan Godoy Tablosu (B), (De Viejo, 2003).

4.1.3 Nötron otoradyografi yöntemi

Bazı durumlarda röntgen ışınlarından ziyade nötronlardan faydalanmak daha etkili olabilmektedir. Röntgen ışını emilimi metallerin atom numarasına (bir atomun çekirdeğindeki proton sayısı) bağlı olarak artış gösterir. Nötronlar atom çekirdeğinin yapısı ile etkileşime girerler ve bu durum genellikle onların hafif metallerden ziyade ağır metallere daha kolay nüfuz etmesi anlamına gelir. Bu fark özellikle kurşun beyazı kullanılmış tuvaller için önemlidir. Bir nötron detektörü resimden uzak bir tarafa koyulduğunda radyasyonlanma sırasında sözü edilen etkiler ortaya çıkar; ancak hidrojen içeriği fazla olduğundan ahşap panellerde sonuç almak mümkün değildir.

Aynı durum nötron otoradyografi için geçerli değildir. Amerikalı sanatçı Ralph Blakelock'un hikâyesi eserlerin özgünlüğünü tespit etmede nötron radyografi kullanımına iyi bir örnektir. Blakelock, New York'a yerleşmiş ve anılarını yağlı boya resimlere aktarmıştır. Ancak bu resimler sanatçının yaşamı boyunca alıcılar tarafından pek ilgi görmemiştir. 1899'da 52 yaşındayken akıl sağlığı bozulmuş ve 1919'daki ölümüne kadar akıl hastanesinde yatmıştır. İronik bir şekilde bu yirmi yıl içinde sanatçıya ilgi artmış ve eserlerinin fiyatı yükselmiştir. Blakelock 'un "Manzara (Landscpe) adlı resmine uygulanan otoradyografi yöntemi arsenik açısından zengin bir pigmenti resmin yüzeyine muhtemelen fırçanın arkasıyla, ağaçların arasından sızan ışığı yansıtmak üzere sertçe sürüldüğü ortaya konmuştur. Civa açısından zengin bir başka pigment geniş uçlu bir fırça ile uygulanmıştır. Alt tabakalardaki pigment ise dağılımı resmin son hali ile neredeyse hiç benzerlik göstermez (Fleming, 1975, s.54).

Muhtemelen en hünerli Blakelock sahtesi "Kırmızılı Kadın" adlı tablodur. Teknik açıdan ve boyaların sürülmesi açısından manzara resmiyle yakınlık gösteren yapıta uygulanan bilimsel yöntemlerle arseniğin resim yüzeyindeki kullanımı final resimle birebir uyuşmaktadır. Resmin gizemi tamamen çözülmüştür. Otoradyografi sayesinde resmin sol alt kısımında bir bölümü silinmiş olarak Maria Blakelock (kızı) imzasının kalıntıları tespit edilmiştir. Sahtecilerin, Marian'nın imzasını "Ralph" şekline çevirdikleri de yapılan incelemelerle ortaya çıkarılmıştır.

4.1.4 İnfrared görüntüleme

Resimlerin altlarındaki desenler çoğu zaman odun kömürü veya hayvansal kömür ile bazen de siyah tebeşir ile yapılmıştır ve bunların hiçbiri x-ışını altında görünmez. Bu yüzden boya altı desen çalışmalarını incelemek üzere infrared reflektografi tekniği geliştirilmiştir. Elbette insan gözü, spektrumun / tayfın infrared bölümünde herhangi bir yansıması olmadığı için resim altı desenlerini göremez. Bu ışığın yakalanması için bir sistem oluşturmak ve infrared imajı görünür kılmak gerekir.

Bunun için çeşitli teknikler mevcuttur. Kurşun sülfürlü dedektörler, vidicon televizyon sistemleri, poloroid filmler veya doğrudan infrared fotoğraflama gibi uzmanlaşmış izleme yöntemleri arka planı diğerlerinin yansımalarından ayırır. Her bir teknik infrared spektrumun belli bir bölümüne uygulanır.

Yüksek güçte bir elektron mikroskobu fosil türlerini tanımlayabilir. Coccolith[51] sınıfından Zygodiscus, Rubens'in *Gerber Ailesi* tablosunda tespit edilmiştir (Fleming, 1975, s.60,61). Bu tür fosiller tebeşirin Cretaceous döneminden olduğunu gösterir ki bu da resmin Flaman bölgesinde yapıldığı anlamına gelir. Bu şekilde kaynağı belirlenebilen materyallerin varlığı yapıtların özgünlüğünün tespit edilmesinde son derece değerlidir.

4.1.5 Ahşap yaşının ölçümü

Ağaç türleri ve kesiliş biçimleri bir panelin neme karşı gösterdiği reaksiyonu tespit etmeye yarar; bu reaksiyon resmin hayat hikâyesini ve görünümünü anlatır. Her bir ağaç türü, ahşabın dokusu ile karakterize olmuştur. Buna, ahşabın planı adı verilir.

Halka genişlikleri yıldan yıla belli bir desen oluşturur. Bu desenin oluşmasında bölgesel iklim koşulları etkilidir. Aynı döneme ait benzer desenleri içeren halkalara bakılarak bu ağaçların aynı ormana ait oldukları izlenimi edinilebilir.

Ağaç türleri sert ve yumuşak olmak üzere ikiye ayrılır. Yumuşak ağaçlar daha basit bir plana sahipken sert ağacın planı daha karmaşıktır. Bir panel ağaçtan boyuna, enine veya radyal olarak kesilebilir. Her bir tip kesim ahşabın yaşlanma sürecinde farklı bir etkiye neden olur. İtalyan sanatçılar yumuşak kavak ağacını kullanmışlardır; bunun nedeni de sert ağaçların gemi yapımı için rezerve edilmiş

[51] Tek hücreli bir bitki

olmasıdır. Alplerin kuzeyinde ise sert ağaç kullanımı yaygındır. Zaman içinde gerçekleşen aşınmalara sert ağaçlar yumuşaklara göre daha dayanıklıdır (Kirsh ve Levenson, 2000, s.9).

Dendrokronoloji[52] uzmanları ağaç halkalarının mevsimsel büyümelerini inceler. Ancak tüm paneller kesin bir tarih içeren halkalara sahip olmayabilir. Bu teknik erken Hollanda panellerine uygulanmış ve bazı İngiliz, Flaman, Alman ve Fransız orijinli panellerde de olumlu sonuçlar alınmıştır. Bu teknik kavak ve maun ağacında sonuç vermemektedir. Dendrokronoloji uzmanları ahşabın tarihini tespit edebilseler de eskimesi ya da kuruması için gereken zamanı belirleyemezler. Ancak bu bulgular, resmin geri kalan materyalleri ve geçmişi ile ilişkilendirilerek eser hakkında bilgi eldinilmesine yardımcı olur. Sanatçının eski bir paneli kullanmış olması mümkündür. Bu durum sahtecilik olaylarının da konusudu; panel eski olabilir ama bu resmin de eski olacağı anlamına gelmez.

Ahşap panel incelemeleri ahşabın türünü, kesimini, çok parçadan oluşması durumunda panelin konstrüksiyonunu ortaya çıkarır. Marangozlukla ilgili detayların belirtilmesi gerekir. Burada farklı tahtaların bir araya getiriliş yöntemi, panelin çerçeveye nasıl yerleştirildiği gibi noktalar aydınlatılır. Bu bilgilerin dönemin ve bölgenin örnekleriyle karşılaştırılması gerekir. Alışılmışın dışında ahşap kullanımı ve bunların marangozluklarındaki farklar yapıtın orijinalliği konusunda soru işaretleri oluşturur. Görsel incelemeler için x-ışını kullanılabilir, bu sayede ahşap dokusu ve panel konstrüksiyonu hakkında bilgi edinilir.

Erken tarihli panellerin kenarları incelenerek kesimin nasıl yapıldığı öğrenilebilir. El testeresiyle yapılan kesimlerde düzenli olmayan bir iz bulmak mümkündür. Makine kesiminde ise düzenli izler söz konusudur. El testeresiyle yapılan kesimler Sanayi Devrimi'nden önceki bir dönemi işaret eder (Kirsh ve Levenson, 2000, s.14).

Eski bir tablo mikroorganizmalar için yaşanabilir bir alan yaratır; bu da elektron mikroskobunun kullanımını bir adım ileriye götürür. Doğal boyaların içinde yer alan sporlar tuval bezinden ya da tuvalin kendisinden beslenerek tuvalin liflerini kurutur ve boyanın dökülmesine neden olur. Mikro organizmaların zaman içinde yol açtığı

[52] Dendrokronoloji: Yunanca *dendros* = ağaç, *chronos* = zaman sözcüklerinden gelir. Ağaç halkaları ile tarihleme metodudur.

bu durum tabloya antika görüntüsü vermektedir ancak bir sahteci nemli bir ortam ile bakterilerin üremesini sağlayarak benzer bir manzara yaratabilmektedir.

Resmin anatomisinde iskeleti oluşturan temel öğe tuval veya resmi destekleyen ahşap paneldir. Tuval bezinin örgüsü ve ahşap gerginin değişimi tarihsel olarak saptanabilir. Ancak herhangi bir kronolojik veri içermez. 18. yüzyılda bir tuval bezini başka bir ahşap gergiye aktarmak mümkün olmuştur. Bir konservasyon tekniği olarak geliştirilen bu yöntemle pek çok erken 18. yüzyıl tablosu kendilerinden üç yüz yıl sonra yapılmış destekleyicilere sahip olmuştur (Fleming, 1975).

4.1.6 Termoluminesans

Termoluminans analizleri bir parça seramiğin fırınladığı tarihi bulma konusunda etkili bir yöntemdir. 1965 yılında aralarında British Museum ve Ashmolean gibi kurumların bulunduğu bir kaç önemli müze Türkiye'de Hacılar kazılarında ortaya çıktığı iddia edilen, göz çukurlarında obsidyen taşı bulunan insansı vazoları koleksiyonlarına katmışlardır. Kazı alanında yapılan çalışmaların devamında ortaya çıkan diğer buluntularla karşılaştırıldığında bu vazolarla ilgili şüpheler de artmıştır. 1970'li yıllarda gerçekleştirilen araştırmalarda Termoluminesans yöntemiyle yapılan tarihlendirme çalışmaları sonucunda söz konusu olan vazoların yeni yapılmış olduğu ortaya çıkmıştır (Fleming, 1975, s.73-76).

4.1.7 Radyokarbon

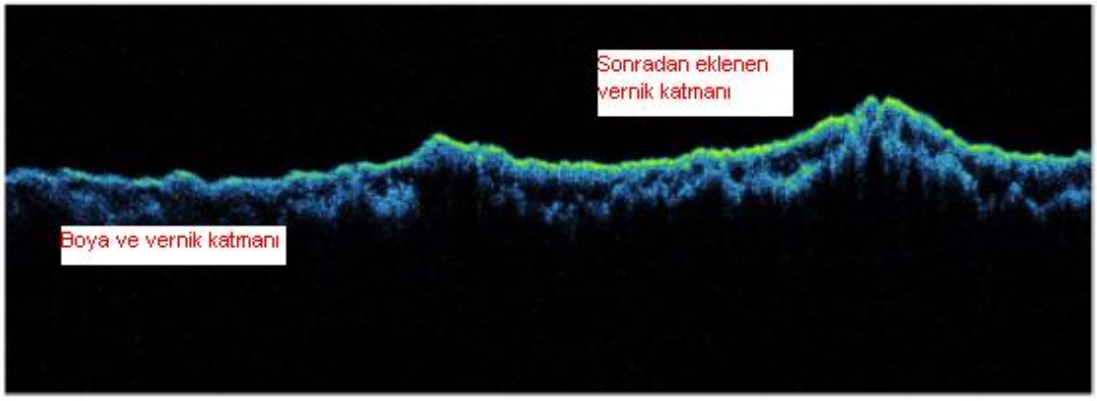
Radyokarbon ölçümleri parşömenden demire kadar pek çok malzemenin tarihlendirilmesinde kullanılmıştır. Pigment çalışmalarında x-ışını, sıvı kimyası ve x-ışınlı flüoresan teknikleri uygulanmaktadır. Eskime belirtileri çeşitli optik metotlarla tespit edilebilir. Yüksek güçte optik mikroskopla metal aşınması gözlemlenebilmektedir. Bir resmin yüzeyinde yapılan değişiklikler ultraviyole ışık altında görülebilir.

4.1.8 OCT (Optical Coherence Tomography)

Yapıtların incelemelerinde yeni araştırmalardan biri de Optical Coherence Tomography (OCT) üzerinedir. OCT, gözün bütününü ve biyolojik doku katmanlarını görüntülemek amacıyla geliştirilmiş interferometrik[53] bir aygıttır. OCT ile yapılan göz taramasında bir ışık ışını belli bir uzaklıktan retinaya gönderilir ve retinadan yansıyan görüntü referans aynasına aktarılır. Özel bir sistem elektronik olarak verileri toplar ve retinanın görüntüsünü analiz edilmek üzere bir bilgisayara iletir. Bu temel çalışma prensibinin sanat yapıtlarında kullanılan önceki interferometri tekniklerinin üst üste gelen katmanlar arasındaki farkları tespit etme konusunda yetersizliğine çözüm oluşturabileceği düşünülmüş ve OCT'nin yapıt incelemelerine uyarlanması konusunda ilk çalışmalar eş zamanlı olarak Polonya'da Nicolaus Copernicus Üniversitesi Fizik Enstitüsü'nde ve İngiltere'de British Museum ve Nottingham Trent Üniversitesi ortak çalışmalarıyla başlanmıştır. OCT teknolojisi vernik katmanlarının oluşumunun yanı sıra boya ve boya altı çizimlerinin tespit edilmesinde de iyi sonuçlar vermektedir (Liang ve diğ. 2004, s. 378, 379). OCT gibi yapıta zarar vermeyen (non-invasive) teknolojiler, boya ve vernik tabakalarını incelemek için örnek alma zorunluluğunu ortadan kaldırdığı gibi yapıtın herhangi bir alanında çalışmayı da olası kılar.

OCT, yüksek çözünürlüklü ve parlaklık aralığı çok geniş bir görüntü sağlar. Tüm veriler, yatayda, kesitte ve üç boyutta görülebilir (Şekil 4.8). Belirli bir mesafeden (yaklaşık olarak 2 cm.) inceleme yaptığı için değerli yapıtların korunmasına elverişlidir; örnek alma zorunluluğu ortadan kalkar ve 850 nm ile 1300 nm arasında görüntü sağlayabilir ve her tür obje için kullanılabilir. Tüm bu özelliklerinin yanında bu uygulama, sadece birkaç cm²'yi tarayabildiği için geniş alanlar üzerinde inceleme yapmak için pek elverişli değildir. Taranan bölümlerin mozaik halinde bir araya getirilmesi işlemi ise oldukça zaman almaktadır. Bu tür sorunları ortadan kaldırmak için OCT ile diğer teknolojilerin birlikte kullanılarak çalışılacak alanın belirlenmesi gerekmektedir.

[53] İnterferometri genellikle elektromanyetik dalgalar hakkında veri toplamak için geliştirilmiş teknikler ailesidir. Detaylı bilgi için bkz. Bunch, B. H., Hellemans, A. (2004). *The History of Science and Technology: A Browser's Guide to the Great Discoveries, Inventions, and the People Who MadeThem from the Dawn of Time to Today*, Houghton Mifflin Harcourt, New York.



Şekil 4. 8: OCT ile kesiti alınmış bir tablodaki boya vernik ve sonradan eklenen boya katmanının görünüşü (Liang ve diğerleri, 2004)

OCT ile ilgili çalışmalar sadece yapıtın incelemelerinin geliştirilmesiyle kalmamış, aynı zamanda çağımız sanat dünyasının önemli sorunlarından biri olan sanat hırsızlığının önüne geçilmesinde uygulanabilecek bir yöntem arayışına da ışık tutmuştur. Bu alanda önemli çalışmalara imza atmış olan, Institute for Cultural Heritage (Hollanda), Nano Focus AG (Almanya), Ormylia Art Diognastic (Yunanistan) ortaklığında "FingArt Prints" projesi geliştirilmektedir. Bu projenin temel prensibi, OCT ile bir alanın tespit edilmesi ve bu alanla ilgili verilen bir veri tabanına yüklenmesidir. Bu şekilde yapıta fiziksel bir müdahalede bulunulmadan yapıtın kopyalanması sorununu ortadan kaldırır, çünkü yapılan taramalar parmak izi gibi benzersiz bir veri oluşturur (Wei, 2008).[54]

Sanat yapıtının gözle görülemeyecek gizemlerinin ortaya çıkarılmasında günümüz teknolojilerinin kullanımı eserlerin tanımlanması ile ilgili önceki bilgilerin sınanmasında ve düzeltilmesinde önemli katkı sağlamaktadır. Bu teknolojilerin geliştirilmesinde farklı bilim dallarının bir araya gelerek ortak çalışmaları, çağımız bilim ve sanat dünyası için önemli açılımları da beraberinde getirmektedir.

[54] Optical Coherence Tomography for Examination of Art Konferansı'nda Will (Bill) Wei tarafından, 4 Temmuz 2008 tarihinde gerçekleştirilen *Surface Roughness And The Appearance Of Objects In Cultural Heritage*başlıklı konuşmasından aktarılmıştır.

4.2 Resimlerin Analizi

Resimlerdeki fiziksel değişimler bir resim tamamlanır tamamlanmaz başlar. Bu değişimler, mevsimsel nem değişimleri şeklinde sıradan atmosfer olaylarına bağlı olarak gerçekleşebileceği gibi ışığın etkisi, sel veya yangın benzeri sıradan olmayan sebeplerden de kaynaklanabilir. Bunun yanı sıra restorasyon, yenileme gibi insan müdahaleleri de orijinal yapıtın değişimine neden olur.

Kirsh ve Levenson'a göre (2000, s.2) bilimsel yöntemlerle bir resmin incelenmesi sırasında öncelikle maddi kanıtlar araştırılır ve şu sorulara cevap aranabilir:

1. Resim doğru bir şekilde tarihlendirilmiş mi?
2. Resmin durumu nasıl, gerçeğe uygun mu?
3. Boyutları orijinal mi, genişletilmiş, büyütülmüş veya sanatçı ya da bir başkası tarafından tadilat görmüş mü?
4. Resmin gerçek renklerinde herhangi bir değişme olmuş mu?
5. Yeniden boyanmış bölgeler var mı?
6. Kullanımı süresince herhangi bir değişim olduğuna dair bir kanıt var mı?
7. Dini simgeler varsa ikonolojik veya litürjik nedenlerle yenilenmiş olabilir mi?
8. Bu yapıt birden fazla sanatçı tarafından yapılmış olabilir mi?
9. Resmin tekniği veya resimde kullanılan malzeme teorik veya pratik nedenlerle mi seçilmiş, yoksa bu seçimde daha geniş anlamda belli bir kültürün etkisi mi var?
10. Kullanılan teknik sanatçının eğitiminden, seyahatlerinden ya da yabancı sanatsal geleneklerden etkilenmiş midir?
11. Resmin bilinen varyasyonlarıyla ilişkisi nedir?

Teknik incelemelere başlarken bilinmesi gereken en önemli özellik resmin strüktürüdür. Strüktür dört temel elemandan oluşur;

1- Resmin yapıldığı yüzey (ahşap, tuval, v.b.)

2- Astar

3- Boya katmanı

4- Vernik tabakası.

Hem kompozisyon hem de resmin katmanlarının durumu resmin görünüşünü etkiler. Resim yüzeyi olarak kullanılan malzemeler çeşitlidir. Avrupa ve Amerika'da en yaygın malzeme ahşap ve kumaştır. Aynı zamanda sanatçılar metal, taş, cam, karton, kâğıt, çeşitli plastikler ve sentetik kumaşlar kullanmışlardır. Örneğin Seurat desen çalışmaları için zaman zaman puro kutularının kapağından yararlanmıştır (Kirsh ve Levenson, 2000, s.3).

Boya katmanında yer alan pigmentler ve kaynaştırıcılar resmi oluşturan tüm katmanlara tepki gösterir. Boya tabakasındaki mikroskobik değişimler bile resmin görünüşünü değiştirir.

Vernik, boya tabakasını koruyan bir katmandır ve yüzeyin pürüzsüz görünmesini sağlar. Verniğin rengi ve parlaklığı sanatçının yapıtı hakkındaki fikrimizi etkiler.

Geç Ortaçağ döneminde resim pratiği hakkında kapsamlı bilgiler içeren kitaplar yazılmıştır. Bunlardan biri muhtemelen 14. yüzyılda Padua'da Cennino Cennini'nin yazdığı *Il libro dell'arte* sanatçılar için bir başvuru kitabı niteliği taşır; çünkü bir sanatçının atölyesinde yapılması gereken çalışmayı baştan sona açıklamıştır. Astarlama, tuval, desen, boya gibi bir sanatçının çıraklık dönemi boyunca öğreneceği geleneksel bilgileri bir araya getirmiştir. Bu teknik bilgiler kuşaktan kuşağa taşınarak 19. yüzyılın deneysel tekniklerine ışık tutmuştur (Kirsh ve Levenson, 2000, s.4).

Tez çalışmasının asıl konusu resim eksperliği ile ilgili olduğundan resimlerin nasıl incelendiğinin anlaşılması önemlidir. Bilimsel analizler yapılırken resmi oluşturan kategoriler üzerinden hareket edilir. Resimlerin incelenmesinde resmi meydana getiren tüm yüzeylerin nasıl oluşturulduğunun anlaşılması eserin çözümlenmesi için önemlidir. Resmin alt yapısını oluşturan strüktür, yüzeyin boyaya hazırlandığı astar, boya tabakası ve en üstte yer alan vernik katmanları tek tek incelenmelidir.

Resim Yüzeyi:

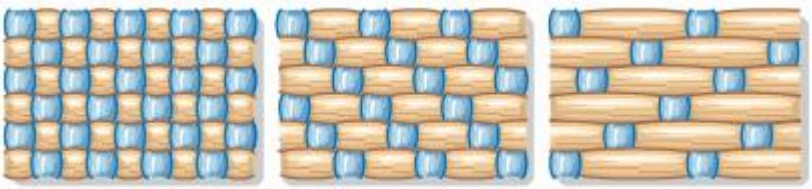
Resim sanatı açısından en yaygın kullanım alanı olan resim yüzeyleri ahşap paneller ve tuvaldir. Ahşap paneller üzerine resim yapma tarih boyunca uygulanmıştır. Bu şekilde yapılmış bilinen en erken tarihli yapıt Fayum Portreleri'dir. 17. yüzyılda

ahşap panel kullanımı azalmıştır. 19. yüzyılda da küçük boyutlu ahşap paneller tuvale tercih eden sanatçılar vardır.[55]

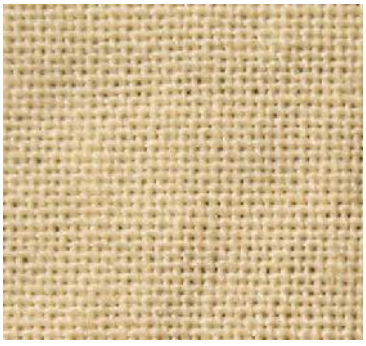
Resim yüzeyi olarak dokuma kullanımının yaygınlaşması 1500'lü yıllara tarihlenir. Genel olarak "tuval" olarak adlandırılan bu kalın ve sağlam kumaş tente ve yelken yapımında kullanılmıştır. Vasari resim yüzeyi olarak tuvalin, resimlerin bir yerden bir yere kolayca taşınmasını sağlayabilmek için kullanıldığını belirtmiştir. Tuvalin Venedik'te yaygınlaşmasının en önemli nedeni nem yüzünden fresklerin kalıcı olmayışıdır.

Erken tarihli tuvallerin genellikle keten veya kendirden yapıldığı bilinmektedir. Pamuklu kumaşlar sanatçılar arasında tercih edilen bir malzeme olsa da keten en yaygın şekilde kullanılan tuval bezi olmuştur. Tipik bir ahşap panelin nötr yüzeyine karşılık tuval bezleri belirli bir yüzey dokusu oluşturur

Dokuma kumaşlar atkı ve dizgi biçimlerine göre çeşitlenir. Dizgiler kalın veya ince, pürüzsüz veya noktalı olabilir. En yaygın tuval dokuması basit dokuma olarak da bilinen tafta dokumasıdır (Şekil 4. 9, Şekil 4.10). Sanatçılar çapraz dokunmuş kumaşları ve balıksırtı dokumaları da kullanmışlardır.



Şekil 4.9: Dokuma çeşitleri, baştaki basit dokuma, ortadaki çapraz dokuma, sondaki saten dokuma



Şekil 4.10: Tuval bezi dokuması

[55] Seurat desenleri için küçük ahşap paneller kullanmıştır ve onlara "croquetons" demiştir. Bunların bazıları puro kutularının kapakları iken bazıları da sanat malzemesi satan yerlerden alınmıştır.

X-ışını incelemeleri tuval hakkında bilgi verir ancak tuvalin kendisinden çok resmin yüzeyine yansıyan izlerini gösterir. Bu şekilde örgü, dizgi sayısı, parçalı tuvallerin birleştirilme dikişleri, kasnağa gerilirken açılan çentikler gibi izler ortaya çıkar.

Kumaşlar gibi ahşap malzemeler de selüloz içerikli olduklarından çevresel etkilere tepki verirler. Tuval bozulduğunda elastikliğini yitirir ve koyulaşır. Bu şekilde resim kolayca hasar görebilir, yırtılabilir. Kumaşın kendisini çevreleyen atmosfere bağlı olarak reaksiyon göstermesi "higroskopiklik" olarak adlandırılır ve bu kumaşın havadaki su buharını içine hapsetme eğiliminde olduğu anlamındadır. Pamuklu kumaşlar ketene göre daha higroskopiktir; bu nedenle çevredeki neme daha çabuk tepki verir.

Kumaşlara zarar veren çeşitli kimyasal reaksiyonlar da mevcuttur. Boyanın içinde bulunan asit tuvalin eskimesine ve zarar görmesine neden olur. Tuvalin arkası ise bakteri ve mantarlar için ideal bir yaşam alanıdır ki bu da tuvalin bozulmasında etkendir.

Resmin yüzeyinin zaman içinde geçirdiği değişimin tespit edilmesi, eserin orijinalliği, bozulma durumu ve korunma ihtiyacı ile ilgili bilgi içermesi açısından eksperler ve konservatörler için önemlidir.

Astar Katmanı (Kirsh ve Levenson, 2000, s.72-74):

Resim yüzeyinde boya sürülmek için hazırlanan katmanlar hem fiziksel hem de estetik açıdan önemlidir; çünkü bu hazırlık katmanı tuval veya ahşap panele sürülecek boyanın tutulmasını sağlamaktadır. Tuvalin esneme özelliği daha ince bir astara gereksinim duyarken, panellerde bu yüzey boya tabakasından bile kalın olabilir

Erken Flaman resminde, İtalya'da Floransa Okulu ve Siena Okulu resimlerinde, 15. yüzyıl boyunca arka planda açık renk astar uygulanmıştır. Flaman sanatçıları tebeşir ve hayvansal yapışkanları karıştırarak beyaz zemin oluşturmuşlardır. İtalyanlar ise alçı temelli *gesso* adını verdikleri malzemeyi kullanmışlardır ve desenleri odun kömürü ile oluşturmuşlardır. 16. ve 17. yüzyıllarda ise koyu renkli zemine geçilmiştir.

Eski dönemlerde zemin için kullanılan iki malzemeden biri tebeşir diğeri ise alçıdır. Tebeşir kuzey Avrupa'da erken ortaçağdan beri hayvansal yağlarla veya reçine ile karıştırılarak uygulanmıştır. İtalyan ve İspanyol okulları ise yapışkan ve alçı karışımı olan gessoyu kullanmışlardır.

Tebeşir zeminler için bir tarih saptamak alçıya göre daha kolaydır. Tebeşirin kendine has bir değişim süreci vardır. 1850'lere kadar sadece doğal kaynaklar kullanılmış daha sonra ise İngiltere'de tebeşirin kalsiyum karbonat formüllü yapay formu üretilmiştir. Bu formül sanatçılara daha homojen ve beyaz bir zemin sağlamıştır. Doğal tebeşir içinde fosil kalıntıları barındırır ancak suni tebeşirin içinde fosil yoktur.

Astarlanmış tuvallerde yapıştırıcının içeriği ve durumu astarlama zamanı ile ilgili bilgi verir. Erken dönemlerdeki astar yapıştırıcıları su bazlı tutkal ve zamk iken 19. yüzyıldan itibaren balmumu ve reçine karışımından oluşan astar yapıştırıcılar kullanılmıştır. Daha geç tarihli yapıştırıcılar ise sentetiktir.

Astar ya da zemin malzemesi ile ilgili en yaygın sorun tuval veya panele yapışmasıdır. Bu durum karışım hazırlanırken yapılan bir hatadan veya eskimeden kaynaklanabilir. Resimle ilgili tüm katmanlarda görülebilecek böceklerin verdiği zarar, küf ve mantar tahripleri veya kimyasal tepkimeler astar için de geçerlidir. Bir başka sorun ise karışım hazırlanırken içinde kalan hava kabarcıklarının gesso kurudukça çukurlar oluşturmasıdır. Astarın bozulması ile ortaya çıkan çatlaklar boya katmanına kadar genişler, bu çoğunlukla tuvalde ya da paneldeki hareket ile ilgilidir. Tuval gerildikten sonra astarlama yapılmışsa tablonun kenarlarında bu iz görülebilir. Eğer gergi için ayrılan kenarlarda da astar varsa tuval bezi sanatçının atölyesinde astarlanmış olabileceği gibi sanat malzemeleri satan mağazalardan hazır alınmış da olabilir. Astarla ilgili kanıtlar tuvalin tarihlendirilmesinde etkilidir. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren hazır malzemeler satan dükkânların varlığı tuvallerin üzerindeki işaretlerden anlaşılabilmektedir.

X-ışını incelemeleri genellikle boya katmanının analizinde kullanılmaktadır; ancak astar tabakasında yer alabilecek dokuları, bozulmaları, el izlerini, soyulmaları, çivi-zımba deliklerini görünür kılar. İnfrared görüntüleme daha çok boya katmanını ve

boya altı desenleri görmek üzere tasarlanmasına rağmen astar üzerinde uygulanmış çizimlerin de önemli incelenmesine imkan verir.

Boya Katmanı:

Boya katmanının teknik incelemesi bir yapıtın yaşını, orijinalliğini, resmin yapılış biçimini, sanatçıyı etkileyen faktörleri ortaya çıkarır. Resimdeki boyanın teknik incelemesinde şu sorular sorulabilir (Kirsh ve Levenson 2000, s.102):

1- Fırça vuruşları ve boyanın sürülme biçimi sanatçı veya ekolü tarafından yapılmış diğer örneklere uygun mu?

2- Yapıtı birden fazla sanatçı üretmiş olabilir mi?

3- Sanatçı resimdeki boya etkisini nasıl yaratmış?

4- Sanatçı kompozisyonu geliştirirken ortaya çıkan sonuç ilk tasarımdan farklı mı? Bu farklılıklarla, bilinen desen, boya altı çizimler, tarihsel bilgi ve fotoğraflarla kanıtlanabiliyor mu?

5- Teknik belli bir tarz mı içeriyor yoksa başka sanatçı veya ekollerden etkiler söz konusu mu?

Bir sanatçının paleti, ürünlere erişilebilirlik, ekonomik değer, eğitim ve kişisel tercihlerden meydana gelir. Erken zamanlarda renkler geleneklere bağlı olarak hazırlanmıştır. Toprak renkleri kolay ulaşılabilirlikleri nedeniyle tercih edilmiştir. Demir oksit kırmızılar, aşı boyası, kahverengi toprak bunların arasında sayılabilir. Paleolitik mağara resimlerinde bu renklerin kullanıldıkları bilinmektedir. Diğer antik kökenli renklendiriciler minerallerden elde edilmiş (Şekil 4.11), malakit (parlak yeşil), azurit (mavi) veya basit tekniklerle üretilmiştir. Örneğin hayvan kemiklerinden veya odundan kömür, fermente olmuş üzüm kabuklarının üstüne bakır tellerin koyulmasıyla bakır rengi (verdigris-mavimsi yeşil) elde edilmiştir (Kirsh ve Levenson 2000, s.102).

Hayvansal ve bitkisel içerikli organik boyalar da prehistorik devirlerden beri kullanılmıştır. En yaygın kökboyaları (Şekil 4.12) indigo (çivit otu- mavi), rubai (kırmızı), lac (Kırmız böceği-kırmızı), safrandır (sarı).

Boya paleti 18. yüzyılın sonlarına doğru modern boyalarla donatılmaya başlayan sanat malzemesi üreticileri sayesinde genişlemiştir. Bu durum pek çok avantajı

beraberinde getirmiştir. Çok sayıda renk kullanıma sunulmuştur. Yeni renkler hem kimyasal hem fiziksel açıdan daha kalıcı ve ucuzdur. Üretimlerinde tehlike riski azalmıştır, örneğin çinko ve titanyum beyazı sayesinde kurşun zehirlenmesi riski ortadan kalkmıştır (Kirsh ve Levenson 2000, s.102).



Şekil 4. 11: Renk minerallerinden malakit (sol) ve azurit (sağ)



Şekil 4. 12: Bitkilerden elde edilen kök boyalar, indigo (sol) ve rubai (sağ)

Vernik Katmanı:

Vernik tabakası sanatçının kendisi veya bir başkası tarafından uygulanabilecek ve yenilenebilen bir katmandır. Vernik genellikle resim tamamlandıktan bir yıl sonra, tamamen kuruduğunda uygulanır. Resimlerin zarar görmeden taşınmalarını sağlamak için asıl verniğin yerine geçeceği geçici bir vernik tabakası uygulanır. 19. yüzyılda resimleri vernikleyen profesyoneller sanatçıların işlerini kolaylaştırıyordu.

Vernik tabakasının incelenmesinde başlıca soru vernikle resmin geri kalan öğeleri arasında tarihsel bir birliğin olup olmadığıdır. Bu sorunun cevabı genellikle olumsuzdur, çünkü rengi değiştikçe yenilenmesi verniğin kesin tarihini belirlemek

konusunda sorunlara yol açar. Bu yüzden vernik katmanının incelenmesi çoğunlukla tarihsel bir bilgi vermez.

Vernik tabakasının iki işlevinden biri resmin solvent ve hava teması ile kirlenmesini engellemek diğeri ise resmin parlak görüntüsünü sağlamaktır. Verniğin estetik fonksiyonu renklerin sabitlenmesi ve yansıtan bir yüzey oluşturmasıdır. Geleneksel verniklerin temel maddesi reçinedir. 1930 yılına kadar vernikler çoğunlukla ya ispirto bazlı ya da yağ bazlıdır. Yumurta beyazı da tablolara vernik olarak sürülmüştür. Bu uygulama genellikle geçici bir verniğe ihtiyaç duyulduğu zaman tercih edilmiştir. Balmumu da zaman zaman verniklenmiş yüzeye son kat olarak uygulanmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan itibaren sentetik vernikler sanatçıların hizmetine girmiştir (Kirsh ve Levenson, 2000, s.218).

Verniğin incelenmesinde ilk adım doğal ışık altında yapılan incelemedir. Renklerdeki bozulma bu şekilde anlaşılabilir, ayrıca ressamın başka resimleriyle yapılan karşılaştırma da vernik türü hakkında bilgi verir. Örneğin resimde yer alabilecek olan kar manzarası ve bulutlar çoğunlukla beyaz rengin kullanıldığı alanlardır; yeşillenmiş gökyüzü ve sarılaşmış kar verniğin eskiyerek altındaki boyanın esas rengini yansıtmadığını gösterir (Kirsh ve Levenson, 2000, s.218).

5. SANAT ESERLERİNİN İNCELENMESİNDE KURUMSAL UYGULAMALAR

5.1 Sanat Eserlerinin İncelenmesinde Kurumsal Uygulamalar

Sanat eserlerinin ekspertiz edilmesinde Morelli'nin metoduyla başlayan nesneye dayanan analiz yöntemi yıllar içinde "iyi bir göz" ilkesinden birkaç adım daha ileriye gitmiştir. Son yüzyıllarda ilerleyen teknoloji, eserlerin bilimsel incelemesinin yapılabilmesini sağlayarak "teknolojik sanat tarihi" adı altında hem eksperlere hem de konservatörlere hizmet veren birimlerin oluşmasını sağlamıştır. Sanat eserlerinin laboratuarlarda incelenmesinin yurtdışındaki müzelerin araştırma ve konservasyon bölümlerinde gittikçe yaygınlaşması, bu bölümlerin 20. yüzyıl içinde gelişerek güçlü bir müze birimine dönüşmesini sağlamıştır. Yalnızca müzeler değil, kâr amacı gütmeyen sanat araştırma kurumları olan enstitüler ve vakıflar bu birimleri kendi bünyelerinde kurarak, araştırma, eğitim ve uygulama birlikteliğini sağlamışlardır. Ayrıca sanat piyasasında etkin rol oynayan, dünya çapında önemli yere sahip olan bazı müzayede evleri kendi ekspertiz departmanlarını kurmuşlardır.

1950'li yıllardan itibaren sanat eserlerinin analizi, korunması ve onarımı ile ilgili uluslararası kurumların oluştuğu ve bu kurumların kültür varlıklarına uygulanacak yöntemlerle ilgili bir takım kurallar ve sınırlamalar getirdiği görülmektedir. Örneğin; İngiltere'de *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*[56] –IIC (Uluslararası Tarihsel ve Artistik Eserlerin Konservasyonu Enstitüsü); *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*[57]-ICCROM'un (Uluslararası Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Araştırmaları Merkezi) kurulması, sanat eserlerinin araştırılması, korunması ve

[56] George Stout, W.G.Constable (Boston), Ian Rawlins (Londra) and Paul Coremans (Brüksel) öncülüğünde bir araya getirilen The International Institute for the Conservation of Museum Objects-Uluslararası Müze Eserlerinin Konservasyonu Enstitüsü-, 1959 yılında bu günkü ismini almıştır.

[57] 1959 yılında Roma'da kurulan ve yönetimine Birtish Museum Araştırma Laboratuarının başkanı olan Dr. H.J. Plenderleit getirilen ICCROM üye sayısını 1971'de 55 ülkeye kadar ulaştırmıştır. Günümüzde bu sayı 110'u geçmiştir.

onarılması konusunda belirli etik ve görev standartları oluşturarak uluslararası ortamda birlik sağlanmasında etkili olmuştur.

Sanat tarihi, konservasyon ve teknolojiyi kurumsal bir çatı altında toplamış bu örneklerde, sanat uzmanları, konservatörler ve fen bilimcilerinin birbirlerini destekleyerek çalıştıkları ortak bir alan oluşturulmuştur. Fizikçiler, kimyagerler, biyologlar vb. sanat eserlerinin incelenmesi için geliştirilmiş ya da tasarlanmış teknik donanımlardan veri toplarken, sanat uzmanları bu verilerle sanat eserini tanımlamaktadır. Eserlerin fiziksel olarak incelenmeleri konservatörlere eserin durumu hakkında bilgi sağlayarak alınması gereken önlemlerin ve yapılacak onarımların belirlenmesinde etkili olmuştur. Bu ortak çalışmanın sonuçları ilerleyen bölümlerde çeşitli örneklerde açıklandığı gibi, eserlerin, durumu, orijinalliği, doğru kişiye atfedilip edilmediği, vb. konularda kesin bilgiye ulaşmak amacıyla kullanılmaktadır.

Türkiye için uygun bir kurumsal model önerisinden önce Amerika ve Avrupa'daki bazı kurumsal örneklerin nasıl çalıştıklarının anlaşılması önemli olacaktır. Bu amaçla müzeler, sanat araştırma kurumları ve müzayede evlerinin sanat araştırma bölümleri incelenmiştir. İngiltere'de British Museum ve National Gallery sanat eseri analizi ve konservasyon çalışmalarıyla başarılı projelere imza atmış iki müze olarak seçilmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde The Metropolitan Museum of Art 19. yüzyılın ortalarında, evrensel müze anlayışı içinde farklı dönemlere ait eserlerden oluşan bir koleksiyon ile kurulmuştur. Bu çeşitlilik bilimsel raştırma bölümü ve konservasyon bölümünde farklı uzmanlık alanlarına yer verme ihtiyacını meydana getirmiştir. Bu açıdan iyi bir örnektir. Museum of Modern Art (ABD) ise laboratuar analizlerinin modern sanat objelerin üzerinde nasıl kullanıldığını örneklemektedir. Museum of Modern Arts Boston (ABD) konservasyon alanında yapılan çalışmalara örnek oluşturmaktadır. Smithsonian Museums Conservation Institute (ABD) bünyesinde sanat müzelerinin yanında başka müzeler ve zooloji parkı bulundurması açısından farklı malzemeler üzerine yapılan bilimsel analizler konusunda iyi bir örnek olarak seçilmiştir. Centre de Recherche et de Restauration es Musées de France (Fransa) Avrupa ülkelerinde yapılan bilimsel araştırmalara örnek oluşturmak üzere seçilmiştir. Devlet tarafından desteklenen ve ulusal tüm müzelerin ortak kullanımında bulunan araştırma merkezi olarak önemli bir örnektir.

Sanat araştırma kurumları arasında yer verilen, Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (İsveç), International Foundation for Art Research, Center for Art Technological Studies and Conservation (Danimarka) sanat eserlerinin incelenmesi, değerlendirilmesi ve korunması konusunda kurumsal örnekler olarak seçilmiştir. Bu merkezler araştırma, eğitim ve uygulamayı bir araya getirmiş enstitüler olarak önemlidir. Rembrand Reseach Project, tek bir sanatçı ve onun eserleri üzerine uzmanlaşmış organizasyonlar örnek olarak verilmiştir.

Christie's ile Sotheby's müzayede evleri dünya sanat piyasasında etkili birer kurum olarak eksperlik sisteminin işleyişine örnek oluşturmaktadır.

5.1.1 Müzeler

Sanat müzeleri geniş koleksiyona sahip, kamuya açık kurumlar olmaları, sanatı estetik değer yargılarıyla tarihsel olarak kategorilere ayırarak sanat tarihinin bilimselleşmesinde etkili olmaları, sanat piyasası ile yakın ilişki içinde bulunmaları açısından sanatın kurumsallaşmasını sağlamışlardır. Müzelerin, sanat eserini koruma, gelecek kuşaklara doğru biçimde aktarma misyonu vardır. Bu nedenle başta müzeler olmak üzere sanat kurumları sanat tarihinin sürdürülebilirliğinde etkili bir rol oynarlar. Objelerin bilimsel olarak ekspertize edilmesi, yapımında hangi maddelerin kullanıldığı, ne zaman ve nasıl yapıldığı konusunda veri sağlamaktadır. Bu inceleme objenin hangi koşullar altında bozulmaya başladığının belirlenmesi ve bozulmanın önlenmesi için de gereklidir. Zaman içinde objeler üzerinde gerçekleşen değişimlerin, bu değişimin hangi koşullar altında gerçekleştiğinin bilinmesi, sahtelerin de tespit edilmesinde etkilidir. Koleksiyona katılacak eserlerin orijinal olması, doğru sanatçıya ve döneme atfedilmiş olması, koleksiyonda bulunanların ise korunmasının sağlanması müzenin sorumluluğudur. Batıda bu anlayış müze departmanlarının arasında bir araştırma laboratuarı ve konservasyon merkezinin yer almasını sağlamıştır.

Müzeler; koleksiyonlarındaki eserleri incelemek ve korumak için araştırma laboratuarları kurmuşlar ve bu araştırma laboratuarları sayesinde konservasyon uzmanlıkları gelişmiş, konservatörler ve laboratuar uzmanları ise müze küratörlerinin, ekperlerin, sanat eserlerinin tanımlanması, orijinalliği, sanatçısına atfedilmesi gibi konularda kesin sonuçlara ulaşmalarına yardımcı kollar haline

gelmiştir. Bu şekilde gelişen kurumsallaşma, sanat eseri üzerine yapılan çalışmaları geliştirmekte ve güçlendirmektedir.

British Museum-İngiltere

Büyük Britanya parlamentosu tarafından Londra'da 1759 yılında kurulmuş olan British Museum geniş koleksiyonuyla halka sunulmuş müzelerden biridir (Caygill, 2003). British Museum koleksiyonlarının korunması ile ilgili olarak yapılan ilk çalışmalar 1920'li yıllara kadar gider. I. Dünya Savaşı sırasında British Museum koleksiyonlarında yer alan eserler korunmak amacıyla depolanmıştır; bu eserler savaştan sonradepolardan çıkarılarak temizlenmek üzere, Dr. Alexander Scott tarafından 1920 yılında açılan araştırma laboratuarlarına getirilmiştir. Baskılar ve Çizimler Departmanı'nın yanındaki küçük bir odada, 1924'te Dr. Harold Plenderleith'in de katılımıyla, yapıtların malzemeleri ve bozulmaya karşı gösterdikleri reaksiyonları incelenmeye başlamıştır. 1959 yılında emekliye ayrılan Harold Plenderleith sonra Roma'da ICCROM'nin ilk direktörü olmuştur.

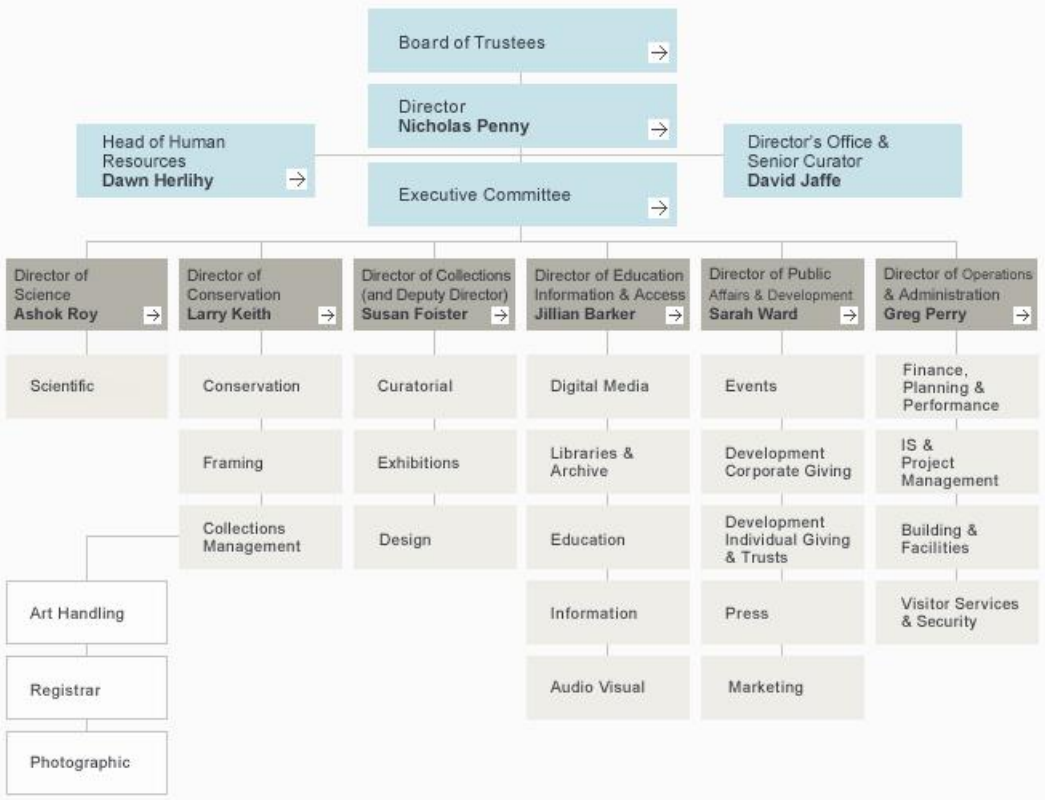
1930'lu yıllarda müzedeki araştırma laboratuarının daimi olarak yapılandırılması konusunda adımlar atılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında genişleyen bilimsel kadrosuna konservasyon bilimcisi Robert Organ'ı eklemiş, 1966 yılında onun yerini Andrew Oddy almıştır. 1975 yılında konservasyon bölümü de kurulmuştur. 2002 yılında Konservasyon ve Bilimsel Araştırma Departmanı adını almış olan bölüm 2005 yılından beri David Saunders yönetiminde hem yapıt analizi hem de konservasyon alanında hizmet vermektedir. Bu departmanda çalışan 42 uzman arasında, metal, seramik, cam, kâğıt, papirüs, resim, taş, duvar resmi, mozaik, organik sanat yapıtı, arkeolojik metal konservatörleri; öncü konservasyon ve çevre izlemesi, haşere koruması uzmanları, uzman montajcılar, radyografi ve Raman spektrometri uzmanı, organikleri (ahşap, fildişi, kömür, lif, bitki kalıntısı, kemik, deniz kabuğu gibi) inceleyen analist, antik polikromi uzmanı, polimerik malzeme (plastik, kağıt, tekstil gibi) analisti, değerli maden ve metal analisti, değerli olmayan maden ve metal analisti, vitröz (camsı) analisti, keramik ve taş malzeme analisti, organik kimyasal (reçine, yağ, medium gibi) analisti yer almaktadır.

National Gallery- İngiltere

National Gallery'nin ilk koleksiyonu banker ve koleksiyoncu olan John Julius Angerstein tarafından bağışlanmıştır. 1826 yılında manzara ressamı ve kolektör Sör George Beaumont'un koleksiyonu galeriye hediye edilmiş, 1838 yılında genişleyen koleksiyonu ile galeri Tarafalgar Meydanı'na taşınmıştır. Koleksiyonunda 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar 2300'den fazla tablo bulunduran müze Birleşik Krallık halkına aittir.

National Gallery'de araştırma ve konservasyon çalışmaları ayrı iki bölüm altında toplanmıştır. Şekil 5. 1'deki organizasyon şemasında görüldüğü gibi Bilim Departmanı ve Konservasyon Departmanı iki ayrı yönetimsel birim halinde yer almaktadır.

1934 yılında kurulan Bilim Departmanı, National Gallery koleksiyonunda bulunan resimlerin malzeme ve tekniklerini analiz etmek ve aynı zamanda eserlerin konservasyon ihtiyacını Konservasyon Departmanı'na bildirmekle yükümlüdür. 1942 yılında kurulan Konservasyon Departmanı, konservasyon, çerçeveleme, koleksiyon yönetimi birimlerine sahiptir. Konservasyon biriminin ana faaliyetleri arasında eserlerin temizlenip restore edilmesi, bilimsel araştırmalar, sergiler ve katalog çalışmaları için destek sağlanması, müze tarafından ödünç alınmış veya verilmiş eserlerin durumlarının takip edilmesi yer almaktadır. Çerçeveleme birimi koleksiyonda yer alan eserlerin çerçevelerini onarmak, gerekli görülürse aslına uygun şeklide yenilerini yapmakla görevlidir. Koleksiyon yönetimi birimi nakliye, kayıt işleri ve fotoğraflama bölümlerinden oluşmaktadır. Nakliye bölümü eserlerin bir yerden başka bir yere güvenli bir şekilde taşınmasından sorumludur. Kayıt işleri, nakliye, sigorta işlemlerinin ve müzeye girip çıkan tüm eserlerin kayıt altına alınmasını sağlamaktadır. Fotoğraflama bölümü müzedeki eserlerin fotoğraflanmasından sorumludur. Buradaki temel amaç dijital ve basılı fotoğraflarla konservasyon çalışmalarına destek olmak, müze kataloglarına, müze arşivlerine, araştırmalara, yayınlara görsel sağlamaktır.



Şekil 5.1: National Gallery-İngiltere organizasyon şeması (Url-9.)

Araştırma laboratuarı, konservasyon bölümü ve müze küratörleriyle birlikte, 30 Haziran 12 Eylül 2010 tarihlerinde *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries*- Detaylı İnceleme: Sahteler, Yanlışlar ve Keşifler- konulu sergiyi düzenlemişlerdir. 75 yıllık bir araştırmanın sonucu olarak gerçekleşen bu sergi oluşturulurken eserler üzerinde yapılan incelemeler ilginç sonuçlar doğurmuştur ve bir sanat kurumunun içinde araştırma laboratuarı ve konservasyon merkezinin bulunmasının ne kadar önemli olduğuna iyi bir örnek oluşturmaktadır.[58]

16. yüzyılın erken yıllarına ait bir Venedik eseri olduğu düşünülen "Il Tramonto (Günbatımı) adlı tuval resmi uzun tartışmalar sonucunda Giorgione'ye atfedilmiştir. Resim 1930'ların başında, Venedik Pontecasale'deki Conti Doná dalle Rose'ye ait villanın deposunda eski birçok tuvalin arasında, Corerr Müzesi direktörü Giulio Lorenzetti tarafından, oldukça hasarlı bir biçimde bulunmuştur (Şekil 5.2[59]). Keşfedildikten kısa bir süre sonra Floransa'da Uffizi'nin restoratörü ve aynı zamanda

[58] National Gallery'nin gerçekleştirdiği bu çalışmanın sonuçları detaylı bir şekilde National Gallery Technical Bulletin Vol. 31'de yayınlanmıştır. Bkz. Ashok ve diğ., 2010.
[59] Şekil 5.2 için bkz. Dunkerton, 2010.

İtalya'da X-ışını teknolojisinin kullanımına öncülük eden Augusto Vermehren tarafından restore edilmiştir.



Şekil 5.2: Il Tramonto (Günbatımı), İngiliz basımı The Illustrated London News'un 4 Kasım 1933 yılında yayımladığı, tablonun ortaya çıktıktan sonra çekilen ilk fotoğrafı (Dunkerton, 2010).

Resim 1934 yılında Vitale Bloch tarafından satın alınmış ve tekrar temizlenerek restore dilmek üzere bu kez Roma'ya Theodor Dumler'in ellerine teslim edilmiştir. Bloch resmi Londra'da banka kasasında yirmi yıl gizledikten sonra, 1955'te, Venedik Dukalık Sarayı'nda gerçekleştirilecek bir Giorgione sergisi için göndermiştir. Burada National Gallery direktörü Philip Hendy tarafından görülmüş ve galeriye 50.000 İngiliz sterlini karşılığında satılmak istenmiştir. Resmin durumu ve fiyatının yüksek olması nedeniyle bu teklif reddedilmiş, resim 1960 yılında yine National Gallery tarafından 45.000 İngiliz sterlinine satın alınmıştır.

Resimde Saint George olduğu düşünülen atlı şövalyenin bulunduğu bölüm (Şekil 5.3) yapıt ortaya çıktığında çekilen ilk fotoğrafında oldukça hasarlı görülmektedir; muhtemelen Dumler'ın yaptığı restorasyondan sonra bu figürler belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Yapılan inceleme sonrasında bu eksik bölümlerin restorasyon sırasında aynı döneme ait başka bir resimden kesilerek aplike edildiği keşfedilmiştir.

Dumler'ın bu kadar büyük bir değişiklik yapmasının sebebi yüksek olasılıkla resmin yeni haliyle daha çabuk alıcı bulacağı düşüncesidir (Dunkerton, 2010).



Şekil 5.3: Il Tramonto (Günbatımı), Günümüzdeki hali (Dunkerton, 2010).

Galerinin laboratuarında teknoloji, eksperler (müzenin bünyesinde bulunan küratörler) ve konservatörlerin ortaklığı ile Giorgione'nin bu resminde görünenin arka yüzünde bir başka hikâye olduğu ortaya çıkarılmıştır.

The Metropolitan Museum of Art- Met Museum (Metropolitan Sanat Müzesi) Amerika Birleşik Devletleri

Met Museum'un kuruluş süreci 1869 yılında Paris'te başlamıştır. Bir grup Amerikalı'nın sanatı ve sanat eğitimini Amerikan halkına tanıtmak amacını taşıyan ulusal bir sanat enstitüsü ve galerisi kurma fikrinde birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. David Chales Preyer, Metropolitan Sanat Müzesi bireysel inisiyatif ve çabalarla kurulmuştur der (1909, s.11). Onun aktardığına göre müzenin kuruluş fikri 23 Kasım 1869 tarihinde Paris'te bir grup New Yorklu centilmenin katıldığı bir akşam ziyafetinde kararlaştırılmıştır. John Jay[60] Fransa'dan Amerika'ya dönüşünde New York'taki Union League Club üyelerini, iş adamlarını, sanatçıları, sanat

[60] John Jay (1745-1829) Birleşik Amerika'nın kurucu babalarından biridir ve 1795 yılları arasında Birleşik Devletleri Başhakimi oarak görev yapmış diplomat hakkında bkz. Stahr, W. (2006). *John Jay*, Hambledon & Continuum, USA.

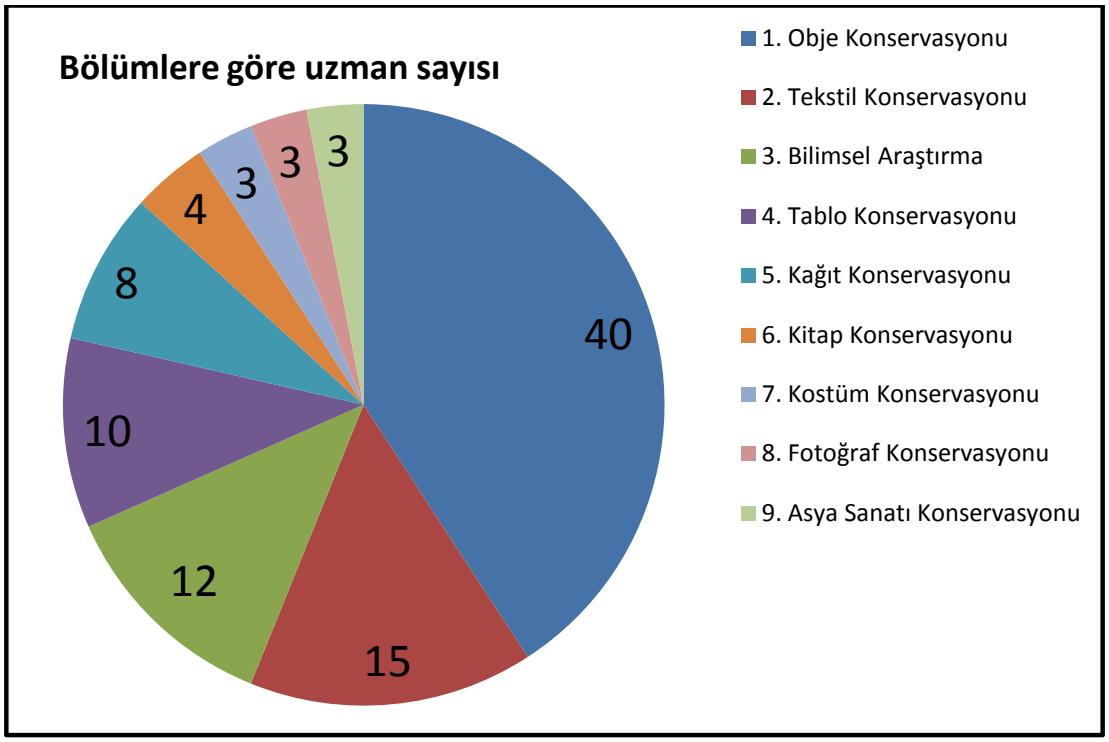
koleksiyoncularını müzenin kurulmasını sağlamak amacıyla bir araya getirmiştir. Müze komitesi 13 Nisan 1870 tarihinde Metropolitan Sanat Müzesi'ni New York'ta 5. Cadde 681 numarada, bir zamanlar Allen Dodworth'ün dans akademisinin bulunduğu binada açmışlardır. Müzenin ilk koleksiyonu W.T. Blodgett tarafından Avrupa'dan toplanan Flaman ve Alman ekolünden 174 resimden oluşmuştur. 21 Kasım 1870 yılında ise ilk objesini[61] satın alarak koleksiyonunu genişletmeye başlamıştır. 30 Mart 1880 yılında Müze, 5. Cadde 82. Sokak'ta bulunan Calvet Vaux ve Jaco Wrey Mould tarafından inşa edilen ve 1888 yılına kadar genişlemeye devam etmiş olan bu günkü yerine taşınmıştır. Müze, Avrupa, Amerika, Asya, Okyanusya, Yunan, Roma, Mısır, İslam, Ortaçağ, Modern ve güncel sanat eserlerinden oluşan geniş bir koleksiyona sahiptir.

Günümüzde Müze'nin koleksiyonunda iki milyon eser bulunmaktadır ve bu eserlerin korunması, konservasyonu ve araştırılması ile ilgili konular Konservasyon ve Bilimsel Araştırmalar Bölümü tarafından yapılmaktadır. Bu bölüm, obje, tablo, kâğıt, kitap, fotoğraf, Asya sanatı, tekstil, kostüm konservasyonu birimlerine ve araştırma laboratuarına sahiptir. Tüm konservasyon birimleri, ilgili bölüm küratörleri ve laboratuar uzmanlarıyla koordinasyon halinde çalışmaktadırlar. Konservasyon ve Bilimsel Araştırmalar Bölümü uzmanlıkları ve uzmanların bölümlere göre dağılışı aşağıdaki grafikte açıklanmıştır (Şekil 5. 4). [62]

Araştırma laboratuarında yapılan GAS-Chromatography Mass Spectrometry uygulamaları objeleri farmakolojik özelliklerini, toksinleri, örneğin resim pigmentlerini, pigment birleştirici yağ ve reçineleri ayrıştırma özelliğine sahiptir. Mikroskoplar objelerin detaylı bir şekilde incelenmesine yararken, elektron mikroskop element analizleri yapabilmektedir. Müze laboratuarında bulunan Raman mikroskobu objeden alınan bir örnek üzerine lazer ışınları göndererek toplanan verileri bağlı olduğu bilgisayara aktararak çalışmaktadır.

[61] Bu ilk obje 1863 yılında Tarsus'ta (Türkiye) yapılan kazılar sonucunda bulunmuş, Roma dönemine ait yaklaşık olarak M.Ö. 200-225 yıllarına tarihlenen mermer lahittir. Bu lahit o dönemde Tarsus'ta görev yapan viskonsül J. Abdo Debbas tarafından Müze'ye hediye edilmiştir.

[62] Bu grafik Metropolitan Art Museum 2011 Yıllık Raporu'nda yer alan personel bilgilerine göre hazırlanmıştır.



Şekil 5.4: Metropolitan Art Museum Konservasyon ve Bilimsel Araştırmalar Bölümü'nün birimlere göre uzman sayısı grafiği

Ayrıca infrared görüntüleme yöntemleri de uygulanmakla birlikte yeni yöntem arayışları da teknolojinin gelişimiyle doğru orantılı olarak devam etmekte ve Müze'nin bilimsel araştırma merkezinin çalışmaları arasında yer almaktadır[63].

Met Museum'da konservasyon birimleri, laboratuar ve küratörlerin birlikte eserler üzerine yaptıkları incelemelere bir örnek olarak "Okuyan Genç Kadın-Young Woman Reading" (Şekil 5.5) adlı tablo verilebilir. 1928 yılında Jules Bache'ye Gorges Wildestien tarafından 134.800 dolara satılmış olan bu yağlı boya tablo 1940'lı yıllarda tüm Jules Bache koleksiyonu ile birlikte Met Museum koleksiyonuna katılmıştır. Resim, Johannes Vermeer'e atfedilmiş olmasına rağmen ortaya çıkan sahte olduğu görüşleri nedeniyle inceleme altına alınmıştır. Yapılan bilimsel analizler pigmentlerde çinko beyazının varlığını kanıtlamıştır. Bu malzeme 17. yüzyıl ressamları için oldukça sıra dışıdır, çünkü çinko beyazı 18. yüzyılın sonuna kadar ressamlar tarafından kullanılmamıştır. Bu tablo, Metropolitan Sanat Müzesi

[63] 8 Mayıs 2012 tarihinde Metropolitan Sanat Müzesi Bilimsel Araştırma Departmanı çalışanlarından Anna-Villa Espuna eşliğinde laboratuarlar gezilmiş ve müze koleksiyonunda bulunan eserlerin nasıl incelendiği konusunda ayrıntılı bilgi alınmıştır.

koleksiyonunda Johannes Vermeer stilinde bir resim olarak kataloglanmış ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilmiştir (Wynne 2007, s.245).



Şekil 5.5: Vermeer sahtesi “Okuyan Genç Kadın” tablosu (Wynne, 2007).

Museum of Modern Art (MoMA)-Modern Sanat Müzesi- Amerika Birleşik Devletleri

MoMA 1920'li yıllarda, Lillie P. Bliss, Abby A. Rockefeller, Mary Q. Sullivan'ın[64], geleneksel müze anlayışından farklı olarak sadece modern sanata adanmış bir müze kurulması girişiminin sonucudur. Bu sanatsever üç hanımefendiye A. Conger Goodyear, Paul Sachs, Frank Crowninshield ve Josephine Boardman Crane katılmasıyla Modern Sanat Müzesi 1929 yılında, Alfred H. Barr, Jr. yönetiminde açılmıştır. New York'ta 5. Cadde'de bulunan bu günkü yerine 1939 yılında yerleşmiştir. MoMA, resim, heykel, çizim, baskı ve illüstrasyonlu kitaplar yanında mimari, tasarım, film, video ve fotoğraflardan oluşan geniş bir koleksiyona sahiptir.

MoMA modern sanat eserlerinin incelenmesi ve korunması alanında çalışmalar da yürütülmektedir. Bu amaçla müzede bir konservasyon bölümü kurulmuştur. Bölümün kurulmasında 1958 yılında müzede çıkan yangın etkili olmuştur. Öncesinde eserlerin konservasyonundan New York'ta çalışan iki konservatör olan Sheldon ve Caroline Keck sorumluyken, 1960 yılında müze bünyesinde, Jean Volkmer yönetiminde konservasyon bölümü açılmıştır. Konservasyon bölümü, kütüphanede yer alan kitaplar, arşiv malzemeleri ve filmler dışında müze koleksiyonunda bulunan tüm sanat eserlerinin korunması ve restore edilmesiyle görevlidir. Koleksiyonda bulunan film malzemeleri MoMA bünyesindeki Celeste Bartos Film Koruma Merkezi'nin sorumluluğundadır. Konservasyon bölümü, koruma ve restore etme dışında, eserlerin bulunduğu yerdeki çevresel faktörlerin sabit tutulması, sergiler için hazırlık yapılması, müzeden çıkan veya müzeye giriş yapan eserlerin doğru bir şekilde paketlenip nakliyesinin sağlanması, eserler yerine yerleştirilirken ortaya çıkabilecek ihtiyaçların karşılanması gibi görevlere de sahiptir.

20. yüzyıl sanatçılarının geniş bir malzeme çeşitliliği olduğu gibi bu malzemeleri kullanma yöntemleri de farklıdır. Bu teknik ve malzemeleri sınıflandırmak konservasyon ile ilgili araştırma projelerinin başında gelmektedir. Konservasyon

[64] Lillie P. Bliss (1864-1931) sanat eseri koleksiyoncusu ve sanatsever, 20. yüzyıl başlarının New York'unda önde gelen modern sanat koleksiyoncularındandır. Abby A. Rockefeller (1874-1948) ünlü Rockefeller Ailesi'nin ikinci kuşak üyelerinden biri, Amerikan'ın ileri gelenleri arasında yer alan hayırsevererdendir. Mary Q. Sullivan (1877-1939) da öncü modern sanat koleksyoncuları arasında yer alır.

Bölümü aynı zamanda modern sanat eserlerinin konservasyonunu yapabilecek yeni yöntemler aramaya devam ederken yeni bireyler yetiştirme konusunda da çalışmalar yürütmektedir.

Museum of Fine Arts Boston (MFA) Boston Güzel Sanatlar Müzesi- Amerika Birleşik Devletleri

MFA, 4 Temmuz 1876'da halka kapılarını açmıştır. İlk müze müdürü, müzenin kurulmasında etkili rol oynayanlardan biri olan Martin Brimmer'dır[65]. Müzenin ilk koleksiyonu Mısır antikaları, Dr. C.G. Wed ve Dr. W.S. Bigelow'un Japon hazineleri ile Prof. Edward D. Morse'un Japon seramiklerinden oluşmuştur. 1890'lı yıllarda Prens Demidoff'un sahip olduğu koleksiyonun satışından Hollanda ekolüne dahil on resim, Turner'ın "Esir Gemisi" resmi, Velasquez'in "Don Baltazar Carlos ve Cücesi" Franz Hals'tan bir portre koleksiyona katılmıştır (Wolf Addison, 1910, s. viii-x).

MFA, kurulduğu yer olan Copley Meydanı'ndan bugünkü yeri olan Huntington Bulvarı'na 1909 yılında taşınmıştır. Başlangıçta 5600 sanat eserine ev sahipliği yaparken günümüzde bu sayı neredeyse 450.000'e ulaşmıştır. Müzenin koleksiyonları Amerika kıtası (Colomb öncesi dönemden 20. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar olan dönemin Amerika kıtasına ait eserlerini kapsar), Avrupa, Asya, Afrika ve Okyanusya, güncel sanat, baskı ve çizim, müzik aletleri, tekstil ve moda sanatı, takı olmak üzere çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik müzenin 1930'da kurulan konservasyon bölümünün şekillenmesinde etkili olmuştur. Şekil 5.6'da görüldüğü gibi MFA Konservasyon ve Koleksiyon Yönetimi Bölümü sekiz alt bölümden oluşur: Asya Konservasyon Stüdyosu, Mobilya ve Çerçeve Konservasyon Laboratuarı, Obje Konservasyon Laboratuarı, Resim Konservasyon Stüdyosu, Kâğıt Konservasyon Laboratuarı, Tekstil Konservasyon Laboratuarı, Bilimsel Araştırmalar Laboratuarı, Koleksiyon Yönetimi.

[65] Müzenin kurulmasında etkili diğer isimler arasında Charles C. Perkins, Samuel Eliot, J. Eliot Cabot, Thomas G. Appleton yer alır. Finansal yönetim ise Henry P. Kidder, Otis Norcross, William Gray ve William Endicott'tan oluşmuştur. Daha deyaylı bilgi için bkz. Wolf Addison, 1910.



Şekil 5.6: MFA Konservasyon ve Koleksiyon Yönetimi Bölümü'ne bağlı birimler

Obje Konservasyon Laboratuarı, 1902 yılında Japonya'dan müzenin lake koleksiyonunu kataloglamak ve restore etmek için gelen Shisui Rokkaku tarafından kurulmuştur. 1929 yılında bu bölümün başında olan William Young bu birimi Obje Konservasyon ve Bilimsel Araştırma Laboratuarı olarak adlandırmış ve emekli olduğu 1976 yılına kadar böyle anılmıştır.

Resim Konservasyon Stüdyosu, koleksiyonda bulunan Ortaçağ panel resimlerinden, Rönesans resimleri ve modern dönem eserleri olmak üzere tüm Batı resim koleksiyonunun korunması ve onarılması ile görevlidir. Bu birim 1902 yılında kurulmuştur.

1905-1947 yılları arasında Harvard Üniversitesi ve MFA ortaklığında Mısır ve Sudan'da gerçekleştirilen kazılar müzenin arkeolojik eser koleksiyonunu genişletmiştir. Bu objeler yıllar boyunca incelenmiş ve onarılmıştır.

Asya Konservasyon Stüdyosu, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki önemli atölyelerden biridir. Bu stüdyo 1907 yılında Asya Sanatı bölümü için Okakura Kakuzo'nun küratörlüğü döneminde, Japon resimlerinin korunması amacıyla kurulmuştur. 1998 yılında Konservasyon ve Koleksiyon Yönetimi Bölümü'nün birimi haline gelmiştir. Asya Konservasyon Stüdyosu, Japon, Çin, Kore, Himalaya, Hint ve İslam sanatına ait resimleri, parşömenleri, panelleri, minyatürleri, albümleri ve ciltli-ciltsiz el yazmalarını incelemek, korumak ve gerekirse onarmak ile sorumludur.

Kâğıt Konservasyon Laboratuarı, 1928 yılında Baskı, Çizim ve Fotoğraf bölümüne hizmet etmek için kurulmuştur. 1970'lerden itibaren bu birim müzenin kağıt temelli sanat eserlerinin korunması ve onarımından sorumludur.

Bilimsel Araştırmalar Laboratuarı, 1930'larda kurulmuştur. Müze içinde bilimsel araştırma laboratuarı bulunmasının öneminin bilincinde olan birkaç dünya müzesinden biri olan MFA bu birimde hassas teknolojik cihazlarla sanat eserlerinin incelenmesini sağlamıştır. Alanında uzman biliminsanlarının görev aldığı bu birim kimya, biyoloji, fizik, jeoloji gibi fen bilimleri kullanarak müzenin konservasyon ve küratöryel departmanlarına araştırmalarında destek vermektedir.

Tekstil Konservasyon Laboratuarı, 1960'ta kurulmuştur ve müzenin koleksiyonunda yer alan farklı kültürlere ait tekstillerin incelenmesi, sınıflandırılması, bakımı ve onarımı ile görevlidir.

Mobilya ve Çerçeve Konservasyon Laboratuarı, 1971 yılında kurulmuş, 2001 yılında genişletilmiştir ve müze koleksiyonunda yer alan mobilya, çerçeve, müzik aletleri ve temalı odaların bakımından sorumludur. Günümüzde konservatörler inceleme, belgeleme, orijinalliğini araştırma ve bakım- onarım işlerini devam ettirmektedirler.

Koleksiyon Yönetimi birimi kendi içinde üç bölümden oluşur. Kayıt ofisi, müzeye giren ve çıkan tüm eserlerin transferinden sorumludur. Ulusal ve uluslararası ödünçlerin yerine ulaşmasından, konservasyon gereklerine uygun biçimde eserlerin paketlenmesi, transferler sırasında eserlerin güvenliğinin sağlanması ve gerekli izinlerin alınması gibi görevlere sahiptir.

Koleksiyon bakım birimi eserlerin taşınmasından sorumludur. Müze içinde ya da dışında eserlerin bir yerden bir yere nakliyesi, sergileme, onarım ve fotoğraflama işlemleri için uzman personel tarafından taşınmasını bu birim sağlar. Paketleme ve etiketlenmesi, depo alanlarının düzenlenmesi, sergi ve depo alanlarındaki iklimlendirmenin takip edilmesi, sergide bulunan eserlerin tozunun alınması ve süpürülmesi gibi görevleri koleksiyon bakım personeli yerine getirmektedir.

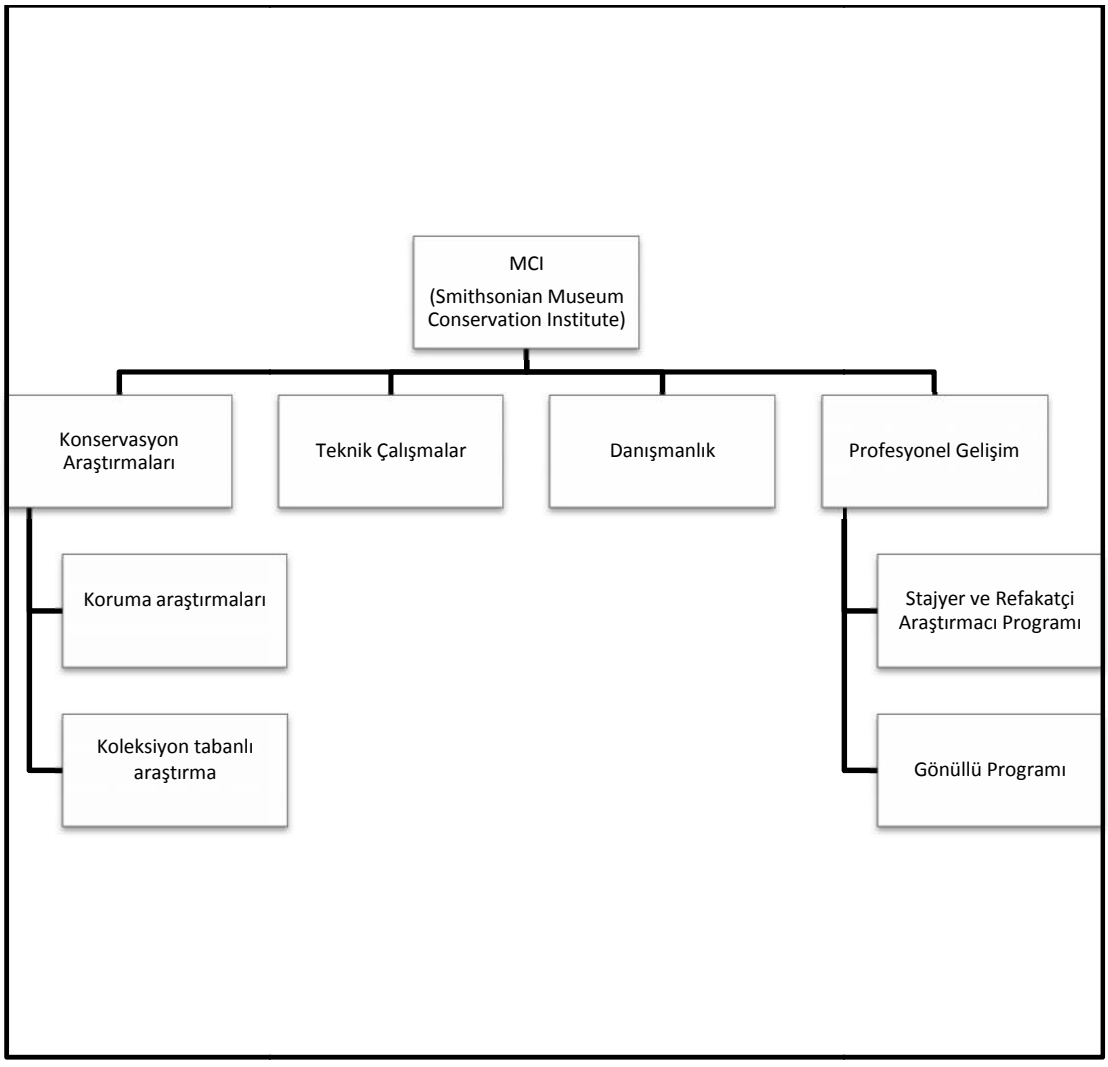
Koleksiyon Belgeleme birimi müzenin merkezi koleksiyon yönetimi için hazırlanmış bilgisayar yazılımı ile küratöryel, konservasyon ve yönetimsel bilgilerin ortak bir veri tabanına aktarılmasını sağlar.

Smithsonian Museums Conservation Institute (MCI)- Smithsonian Müzeleri Konservasyon Enstitüsü- Amerika Birleşik Devletleri

1829 yılında İngiliz bilim adamı James Smithsonian'ın "bilginin yüceltileceği bir enstitü kurulması" vasiyetiyle Amerikan halkına bağışladığı para ile 1846 yılında Washington D.C.'de Smithsonian Enstitüsü kurulmuş ve dünyanın en geniş müze ve araştırma komplekslerinden biri haline gelmiştir (Oehser, 1970). Enstitü bünyesinde, on dokuz müze ve galeri, bir ulusal zooloji parkı ve dokuz adet araştırma ünitesi bulunmaktadır. Araştırma birimlerinden biri olan konservasyon enstitüsü, 1963 yılında Smithsonian yönetim kurulunun kararı ile koleksiyonun korunması yönünde artan ihtiyaca cevap vermek üzere öncelikle bir araştırma laboratuarı olarak kurulmuştur. İlk ekibi bir konservatör, bir sanat uzmanı ve bir kimyacıdan oluşan merkez 1998 yılında genişleyen kadrosu ile koleksiyonun farklı ihtiyaçları doğrultusunda "Smithsonian Malzeme Araştırma ve Eğitim Merkezi" adını almış, bu isim altında ulusal ve uluslararası müze topluluklarına, profesyonel eğitim veren bir program olmuştur (Committee on Smithsonian Scientific Research and National Research Council, 2003). Daha sonra *Smithsonian Museums Conservation Institute* (Smithsonian Müzesi Konservasyon Enstitüsü) adını alarak Smithsonian koleksiyonlarına yönelik bir araştırma ve konservasyon merkezine dönüştürülmüştür.

MCI'ın çalışmaları, konservasyon araştırmaları, teknik çalışmalar, danışmanlık ve profesyonel gelişim olmak üzere dört başlık altında toplanmıştır. Konservasyon araştırmaları, koruma ve koleksiyon tabanlı araştırmalardır. Koruma tabanlı araştırmalarda karmaşık yapılı objelerin ve malzemelerin bozulma süreçleri

incelenmekte, ne gibi önlemler alınması gerektiği tespit edilmektedir. Koleksiyon tabanlı araştırmalar, koleksiyonlarda bulunan doğal ve kültürel varlıkların malzeme karakteristiğini analiz etmek için yöntem geliştirme, uyarlama ve uygulama çalışmaları yapmaktadır. Teknik çalışmalar birimi, konservasyon ve küratöryel alanlara analitik ve teknik destek sağlar. Profesyonel gelişimle ilgili çalışmalar gönüllü ve stjyer-refakatçi araştırmacı programlarıyla desteklenmektedir. Enstitü bu programlarla araştırmacılara eserlerin analizi, koruma ve konservasyon yöntemleri konularında çalışma imkânı sağlarken, uzmanlık alanına özel teknik ve bilimsel eğitimler de vermektedir. MCI'ın bölümlenme şeması aşağıda yer almaktadır (Şekil 5.7):



Şekil 5.7: MCI bölümlenme şeması

Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) Fransız Müzeleri Araştırma ve Restorasyon Merkezi

C2RMF 1931 yılında Paris'te Louvre Müzesi'nin içinde sanat eserlerinin bilimsel incelemeleri ve konservasyonu için kurulmuş ulusal bir merkezdir. Ancak bu merkez sadece Louvre Müzesi koleksiyonuna için değil Fransa'daki 1300 kadar küçük ya da büyük müzeye ve hatta Fransa dışındaki başka kurumlara destek verir. Avrupa Birliği'nin kurulması ile C2RMF aktif olarak pek çok araştırma projesinin içinde yer alarak kültürel mirasın araştırılmasında teknolojinin sınırlarını zorlayan bir kuruluş haline gelmiştir. C2RMF sanat eserleriyle ilgili geniş bir veri bankasına sahiptir ve yaklaşık olarak 65.000 sanat eseri hakkında bilgi mevcuttur. 250.000'in üstünde dijital imaj, restorasyon raporları gibi yazılı veri, çalışmalarla ilgili makale ve her yapıt için hazırlanmış uygulama raporlarına sahip bir arşivi bulunmaktadır. Aynı zamanda pigment değişim tablosu ve kimyasal sonuçlar gibi sayısal veritabanlarına da sahiptir.[66]

C2RMF kamusal müze sistemi tarafından ya da başka otoritelere ait koleksiyonlarla ilgili isteklere cevap vermekle yükümlüdür. Çok disiplinli araştırmalar, sanat eksperleri/sanat tarihçileri, kimyagerler, fizikçiler, konservatörler gibi aktörlerce birlikte yürütülmektedir (Castaing ve Menu, 2006, s. 4).

5.1.2 Sanat araştırma kurumları

Sanat eserleri hakkında araştırma, teknik inceleme, koruma ve konservasyon yapan kurumlar dünyanın çeşitli kentlerinde, çoğunlukla sanat tarihine hizmet vermek niyetiyle kar amacı gütmeyen organizasyonlar şeklinde kurulmuştur. Sanat araştırma kurumları sanat eserlerinin incelenmesi konusunda uluslararası bir platformda, araştırma projeleri üreterek çalışmaktadırlar.

Yapıtların analiz edilmesinde uluslararası, disiplinler arası organize bir araştırmanın, sanatsal, tarihsel ve bilimsel yöntemler kullanılarak gerçekleşmesine iyi ve güncel bir örnek olarak Bianca Sforza'nın portresi ile ilgili çalışma gösterilebilir. Christie's'in 30 Ocak 1998 tarihli müzayedesinde satışa sunulacak eserlerin yer aldığı katalogda

[66] Pillay, R., (2007) Archive Visualization and Exploitation at the C2RMF, Archives & Museum Informatics: International Cultural Heritage Informatics Meeting

bir genç kız portresi Kanadalı koleksiyoncu Peter Silverman'ın dikkatini çekmiştir. Eserin sanatçısı veya portredeki genç kızın (Şekil 5. 8) kim olduğu hakkında herhangi bir bilginin yer almadığı katalogdaki fotoğrafın altında, "erken 19. yüzyıl Alman ekolü, deri üstüne tebeşir ve mürekkep boyalı çizim" ifadesi yer almıştır. Resmi gördüğü anda etkisi altında kalan Silverman müzayedeye katılmış ancak 21,850 dolara kadar çıkan arttırmadan geri çekilmek zorunda kalmıştır. 2007 yılında resmi New York'taki Kate Ganz'in galerisinde tekrar görmüş ve 22.000 dolara satın almıştır.[67]



Şekil 5.8: La Bella Principessa-Güzel Prenses (O'Neil, 2012).

Silverman portreyi ilk gördüğünde resmin yanlışlıkla 19. yüzyıla tarihlendirildiğini, Rönesans üslubuna daha çok benzediğini ve belki de Leonardo'ya bile ait olabileceğini düşünmüş, değerinin çok daha fazla olma ihtimali karşısında uzmanların bilgisine başvurmuştur. Oxford Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü olan Martin Kemp ile bağlantıya geçerek elinde bulunan portrenin yüksek çözünürlüklü bir fotoğrafını göndermiştir. Resmi inceleyen Kemp önce şüphelense

[67] Nova ve National Geographic ile birlikte hazırladığı ve Amerikan PBS (Public Broadcasting) televizyon kanalı tarafından yayınlanan Mystery of a Masterpiece- Bir baş yapıtın gizemi, başlıklı belgesel Peter Silverman'ın satın aldığı portrenin Leonardo da Vinci ile ilişkisinin nasıl kurulduğunu anlatmaktadır. David Murdock tarafından metni yazılan ve yönetilen belgesel için bkz. video.pbs.org/video/2189483449 izlendiği tarih: 30.01.2012.

de resmin araştırılmaya değer olduğunu düşünmüştür. Öncelikle portrenin üzerine yapıldığı deri, karbon 14 metoduyla incelenmiş ve 1440-1650 yılları arasına tarihlendiği tespit edilmiştir. Bu tarih Rönesans dönemini ve Leonardo da Vinci'nin yaşadığı yılları (1452-1519) kapsamaktadır, ancak sahtecilerin, eski malzemeleri bularak sahte resimler yapmaları sık rastlanan bir durum olduğundan daha fazla kanıta ihtiyaç duyulmuştur. Bu kez resim Paris'e Lumiére Teknoloji'nin kurucularından biri ve özel bir fotoğraflama yöntemleri konusunda uzman olan Pascal Cotte'a götürülmüştür. Cotte geliştirdiği infrared fotoğraflama yöntemiyle portrenin 13 farklı imajını Leonardo'nun başka çizimleri ile karşılaştırmış ve bazı ortak karakteristikler bulmuştur. Özellikle resimdeki gölgelendirmelerin sol elle yapıldığını tespit etmiştir. Leonardo'nun sol elle resim yaptığı bilinmektedir ancak bu da resmin ona ait olduğuna dair kesin bir kanıt değildir.

Martin Kemp, resimdeki kızın kim olduğunun bulunmasıyla bazı sonuçlara ulaşabileceğini düşünerek araştırmalarını bu yönde yoğunlaştırmıştır. Tarihi kostüm uzmanı Elisabetta Gnignera kızın saç tuvaletini ve giysisini incelemiştir. Beatrice d'Este'nin bu saç toplama biçimini Ludovico Sforza ile evlendiğinde saraya getirdiğini ve 1491-1497/99 tarihlerinde Sforza sarayındaki tüm kadınlar arasında moda olduğunu tespit etmiştir. Bu bilgi Leonardo ile de örtüşmektedir çünkü Leonardo 1482-1499 tarihleri arasında Milano dükü Ludovico Sforza'nın mesenliğinde çalışmıştır. Kemp buradan yola çıkarak kızın kimliğini tespit etmeye çalışmış, Sforza ailesinin portrelerini incelemiştir ve genç kızın Ludovico Sforza'nın evlilik dışı kızı Bianca Sforza olduğu kanısına varmıştır. Bianca, Ludovico'nun kumandanlarından Galeazzo Sanseverino ile evlendirilmiş ve evlendikten dört ay sonra muhtemelen hamileliğinden kaynaklanan bir nedenle ölmüştür. Martin Kemp portreyi "La bela Piricipessa- Güzel Prenses" olarak adlandırmıştır.

Kemp ve Cotte'un[68] tespit ettiği bir başka ipucu resmin sol tarafında bulunan üç delik ve kesik izidir. Bu bulgular deri parşömenin bir kitaptan kesilmiş olma ihtimalini gündeme getirmiştir. Araştırmalara devam ettikleri sırada Kemp, Güney Florida Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü olan D. R. Edward Wright'tan, Polonya Ulusal Kütüphane'de bulunan bir kitaba bakmasını öneren bir elektronik posta

[68] Martin Kemp ve Pascal Cotte araştırmalarını 2010 yılında bir kitapta yayınlamışlardır. Bkz. Kemp, M. & Cotte, P. (2010). *La bela Principessa History of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci*, Hodder and Stoughton, London.

almıştır. Varşova'daki kütüphaneye giderek "Sforziad" adı verilen kitap üzerinde incelemeler yapmış, kitabın Sforza ailesine ait olduğunu, resimle aynı malzemeden yapıldığını tespit etmiştir. [69] Resimdeki üç delik ile kitabın cildikarşılaştırıldığında ise mükemmel şekilde birbirlerine uydukları görülmüştür.[70]

La bela Piricipessa'nın Leonardo Da Vinci'nin elinden çıktığını ispatlamak için farklı kurumlardan uzmanlar bir araya gelerek çalışmışlardır. Sanat araştırmaları ile ilgili bazı kurumlar eksperlik, teknik analiz ve konservasyon çalışmalarını bir araya getirmişlerdir. Bu kurumların özellikleri ilerleyen bölümlerde bazı kurumsal örneklerle açıklanmıştır.

Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)-İsviçre Sanat Araştırmaları Enstitüsü- İsviçre

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft-SIK-ISEA 1951 yılında kurulmuştur. Uluslararası ortamda sanat tarihi ve sanat teknolojisi merkezi olarak kabul edilir. Faaliyetlerin odak noktası sanat ve teknoloji alanlarında araştırma, dokümantasyon, bilgi paylaşımıdır. SIK-ISEA, Lozan Üniversitesi ile birlikte, araştırma ve doktora programları yürüterek konunun uzmanlarının yetişmesine de katkıda bulunmaktadır. Enstitünün merkezi İsviçre Zürih'te yer almaktadır. Kamu-özel sektör ortaklığı temelinde kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Enstitü, bilim şirketlerinden oluşan sponsorlar, SIK-ISEA vakfı ve çeşitli fonlarla desteklenmektedir.

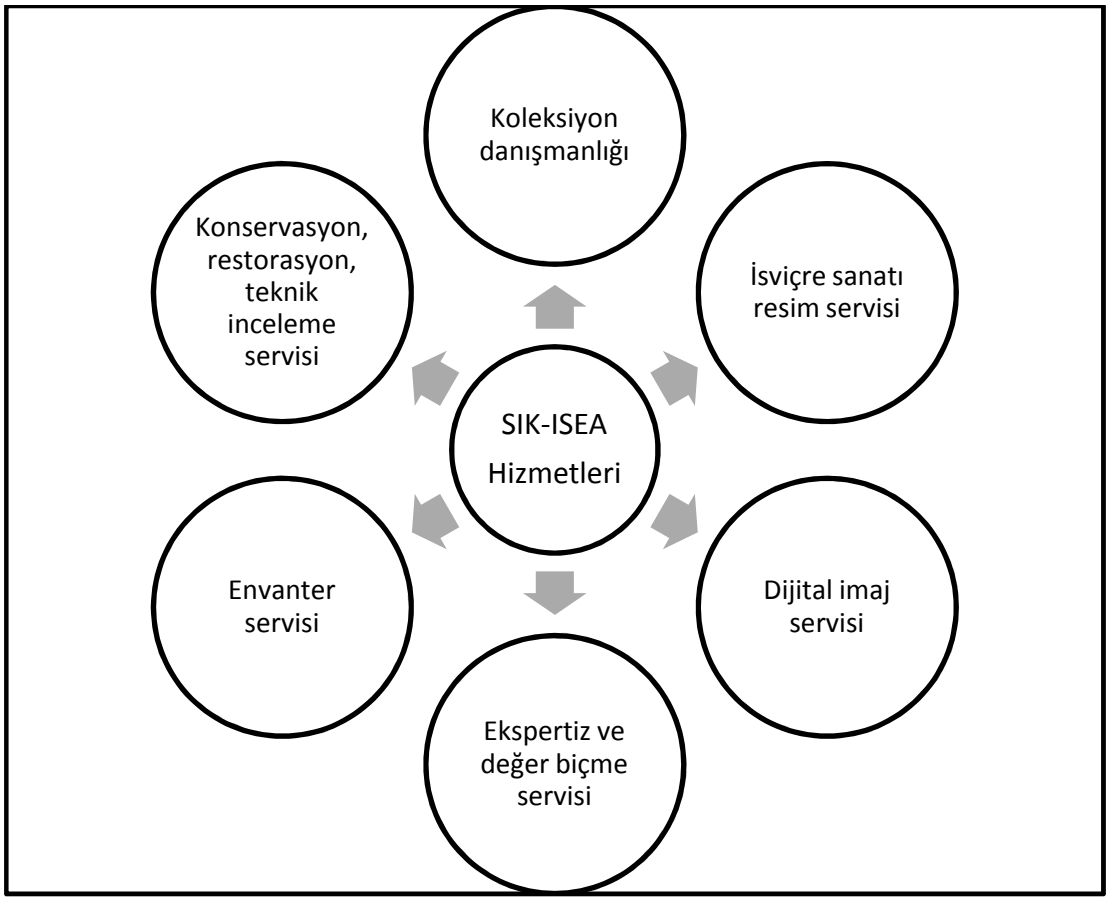
Özel bir girişim olarak başlayan SIK-ISEA İsviçre'de sanat çalışmaları, sanat teknolojisi konusunda uluslararası kabul kazanmış bir merkeze dönüşmüştür. Enstitü 1981 yılında İsviçre Federal Konsülü tarafından "araştırma kurumu" olarak tanınmıştır.[71]

SIK-ISEA hem araştırmalara hem de Enstitü dışından gelecek isteklere destek verebilecek bir alt yapıya sahiptir. Kamu ve özel koleksiyonlarda yer alan resim ve

[69] Sforziad, muhtemelen 16. yüzyılın başında bu aile bireylerinden birinin Polonyalı bir soylu ile evlenmesiyle buraya getirilmiştir. 17 veya 18. yüzyılda gerçekleşen yeniden ciltlenme aşamasında portrenin bulunduğu sayfa kesilmiştir. Christie's müzayedesine ise İtalyan bir restoratörün dul eşi tarafından çıkarılmıştır (O'Neil, 2012).
[70] Sforza ailesine ait bu kitapta aslında beş dikiş izi görülmüştür ancak kütüphane arşivi sorumluları kitabın geçmişte yeniden ciltlendiği bilgisini vermiştir.
[71] *SIK-ISEA Annual Report*, 2011.

heykeller Enstitü laboratuarı ve konservasyon atölyesinde incelenmekte ve gerekli işlemler yapılmaktadır.

SIK-ISEA'nın sunduğu hizmetler Şekil 5.9'da gösterilmiştir:



Şekil 5.9: SIK-ISEA hizmetleri

- Danışmanlık- Koleksiyonlara değer biçme, özel ve tüzel koleksiyonların tasarımı, şirketlerin kültürel strateji oluşturmaları konularında danışmanlık hizmetleri sunmaktadır.
- İsviçre Sanatı resim servisi- Bu birim envanterlerinde bulunan fotoğraf ve imajlarla araştırmalara veri sağlamakla görevlidir.
- Dijital imaj işlemleri- dijital imaj arşivlenmesi ve arşiv yönetimi konusunda danışmanlık hizmeti sunarken aynı zamanda arşivler, yayınlar, vb. için yüksek çözünürlüklü dijital veri sağlamaktadır.
- Ekspertiz ve Değer Biçme- Enstitü envanterinde yer alan İsviçreli Sanatçılara ait resim ve baskılar için arşiv sağlanması, İsviçre sanatı hakkında araştırma ve eksperiz hizmeti, tek tek ya da koleksiyon halindeki sanat yapıtlarının

sigortalanması veya veraset işlemleri için değerlerinin saptanması, yapıtların hasar durumunun tespiti, eserlerin alım satımı konusunda danışmanlık hizmetleri sunar.

- Envanterleme- Enstitü kamu veya özel koleksiyonların envanterlenmesi konusunda da hizmet vermektedir. Bu prosedür, objelerin tam bir verisinin oluşturulması, profesyonelce fotoğraflanmalarını kapsamaktadır.
- Konservasyon, Restorasyon ve Teknik İnceleme- resimlerin konservasyonu, modern malzemeler kullanılarak yapılmış eserlerin bakım ve onarımı, hasar tespitinin yapılması, malzeme analizi ve teknik inceleme, koleksiyonların korunması alanlarında hizmet vermektedir.

SIK-ISEA'nın sunduğu bir başka hizmet ise İsviçre sanat ortamındaki aktivitelerin ve sanat sektöründeki hareketin sürekli olarak takip edilmesi sistemli bir şekilde kaydedilerek veri bankası oluşturulmasıdır. Bu veri bankası güncel olarak tutulmakta ve bir seçki ile internet ortamında yayınlanmaktadır (SIK-ISEA, 2010).

The International Foundation for Art Research (IFAR) -Uluslararası Sanat Araştırmaları Vakfı

IFAR 1960'ların sonlarında halkın sanat piyasasına güvenini sarsan sahtecilik olaylarının artması üzerine kurulmuştur. 1968'de New York Başsavcılığı girişimleriyle kabul edilen Sanat ve Kültür Varlıkları Kanunu ile sanat tacirlerinden eser alan koleksiyoncuların haklarını korurken, bildirdikleri görüşlerin kendilerine karşı kullanılmasından eksperleri koruyan bir kanun yapılmamıştır. Bu nedenle uzmanlar, orijinallik ve atıflar konularında dava konusu olmaktan çekinegelmişlerdir. IFAR, böyle bir ortamda, yetkili, nesnel, kar amacı gütmeyen, toplumla uzmanlar arasında bir köprü oluşturmak amacıyla kurulmuştur (Flescher, 2004, s. 95). IFAR sanat objesinin, orijinallik, aidiyet, hırsızlık, sanatsal, hukuki ve ahlaki sorunları konusunda tarafsız ve yetkin bilgi kaynağı olmayı hedeflemiştir. Kurucuları arasında New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü profesörü Harry Bober, Empresyonizm konusunda uzman John Rewald, İspanyol sanatı uzmanı Jose Lopez, sonradan Güzel Sanatlar Enstitüsü Konservasyon Merkezi yöneticisi olan Lawrence Majeski, New Yok başsavcısının asistanı olan Joseph Rothman yer almıştır. İlk başkan olarak ise sanat koleksiyoncusu John de Menil seçilmiştir.

1970'lerde IFAR'ın inceleme alanı, sanat yapıtı hırsızlığı, sanat yapıtlarının ve kültürel varlıkların mülkiyet hukuku ve etik ile ilgili konuların eklenmesiyle genişlemiştir. Yine bu dönemde "Art Theft Database- Sanat Hırsızlığı Veritabanı" ile çalınan eserleri kamuoyuna açıklama amacıyla çalışan uluslararası bir arşiv oluşturmuştur. Ayrıca 1991 yılında "Art Loss Register (ALR)- Kayıp Sanat Sicili"nin kurulmasına destek olmuş, 1997 yılına kadar ALR'ın A.B.D. operasyonlarını yürütmüştür. ALR veritabanlarının hepsini kendi bünyesinde topladığından beri IFAR sanat eserlerinin çalınmasını önlemek ve çalıntı eserlerin sanat piyasa tarafından tanınması görevini devam ettirerek "Stolen Art Alert-Çalıntı Sanat Uyarısı" servisi ile ALR'yi desteklemeye devam etmektedir.

IFAR tarafından oluşturulan Sanat Danışma Komitesi dünyanın farklı yerlerinden ve alanlarından en iyi uzmanları bir araya getirmekle kalmamış, orijinalliği tartışma konusu olan eserlerin incelenmesinde komite dışından uzmanlardan da destek almıştır. Burada hedeflenen, konusunun uzmanı olan eksperlerden en iyi ve yetkili sonucu almaktır. IFAR'ın kurduğu Orijinalite Araştırma Servisi bu amaca hizmet etmektedir. Flescher (2004, s. 97) Orijinalite Araştırma Servisi'nin proje kabul kıstaslarının olduğunu ve bu kıstasların başında incelenecek eserin sanat tarihsel bir değeri veya orijinalliği hakkında birbirinden farklı fikirlerin ortaya atılmış olması ya da büyük bir sanatçının bilinmeyen bir eseri olma potansiyeli göstermesi sayılabilir. Reddedilen projelerin ise çoğunlukla başka orijinallik danışma servislerinden geri dönmüş eserler olduğunu; ayrıca Dali Vakfı gibi belirli bir sanatçıya ait eserler konusunda uzmanlaşmış kurumlar varken bu sanatçıların eserlerinin orijinalliğini tespit etme işini onlara bıraktıklarını belirtmiştir.

IFAR araştırmalarını üç aşamada gerçekleşmektedir:

1. Sanatçının dönemi ve kendisi ile ilgili bilgi sahibi konosörün-eksperin görsel incelemesi,
2. Tarihsel, arşivsel ve akademik dokümanlar,
3. Fiziksel ve teknik analizler (laboratuar çalışması).

IFAR tarafından yapılacak araştrma ve orijinallik tespiti için belli bir ücret talep edilir, bu ücret eser gerçek olsa da olmasa da aynıdır. IFAR orijinallik tespitini gerçekleştirecek uzmanların ismini saklı tutma hakkına sahiptir. Orijinallik ile ilgili

bir sertifika düzenlemeyip, yapılan işlemler ve bu işlemlerin neticesini bir raporla açıklar. IFAR'a getirilen eserlerle ilgili olarak tarafları koruyan bir antlaşma da yer almaktadır. Kaufman (2000, s. 885, 886) *Art Law Handbook* kitabında IFAR'ın yapacağı incelemeler için düzenlediği anlaşma formunu yayınlamıştır (EK A.1).

Bu organizasyonun *IFAR Journal* adlı bir süreli ayını bulunmaktadır. Bunun yanında konferanslar ve seminerler organize edildiği bu platformda, "Stolen Art Alert-Çalıntı Sanat Uyarısı" olarak tanımlanan hizmet de derginin bir bölümünde yayınlanmaktadır.

Rembrandt Research Project/RRP- Rembrandt Araştırma Projesi

Rembrandt Research Project, 1968 yılında Hollanda Bilimsel Araştırma Organizasyonu (Netherlands Organisation for Scientific Research) tarafından hayata geçirilmiştir. Projenin amacı Rembrandt'ın eserlerini onun tarzını adapte eden takipçilerinden ayırt etmektir. Rembrandt'a ait resimlerle ilgili olarak hazırlanan ilk üç katalog (1982, 1986 ve 1989) kronolojik bir yaklaşım izlerken 1993 yılından itibaren sıralamanın tematik olarak yapılmasına karar verilmiş, son iki cilt (2005, 2010) bu şekilde hazırlanmıştır. Bu yaklaşım Rembrandt'ın çalışma yöntemiyle ilgili bilgi edinmenin yanı sıra eserlerinin anlamının kavranmasında etkili olmuştur. "A Corpus of Rembrandt Paintings-Rembrandt'ın Resim Külliyatı" olarak adlandırılan bu eserlerin dördüncüsünde Rembrandt'ın kendi portreleri ele alınmıştır. Bu cildin üçüncü bölümünde tabloların orijinalliği ile ilgili problemler konu edinilmiştir. Resimlerin orijinalliğinin tespit edilmesinde kullanılan çeşitli yöntemler arasında dendrokronoloji, kanvas incelemesi, x-radyografi, infrared fotoğraflama, boya tabakalarının kimyasal analizi yer almıştır. Bu analiz yöntemleri resimler arasındaki benzerlikleri ortaya koymuş, sanatçının tarzı ve çalışma kalitesi ile ilgili karakteristikleri belirlemiştir (Van de Wetering, 2005).

RRP'e 1968 yılında genç bir araştırmacı olarak katılan ve 1993 yılından itibaren projenin başkanı olan Ernst van de Wetering, yaşının ilerlemiş olması, genç araştırmacıların ilgi azlığı ve finansal destek sağlanamaması nedenleriyle projenin 2011 yılının bitiminde sonlandırılacağını açıklamıştır. RRP'nin arşivinin büyük bir kısmı 2009 yılında Hollanda Sanat Tarihi Enstitüsü'ne transfer edilmiştir. Ayrıca yeni bir Rembrandt araştırma projesi Mauritshuis ve Hollanda Sanat Tarihi Enstitüsü

ortak çalışmasıyla organize edilmiş, New York kaynaklı Melon Vakfı tarafından finanse edilerek Rembrandt veritabanı[72] oluşturulmuştur (Bailey, 2011).

Center for Art Technological Studies and Conservation- CATS- Teknolojik Sanat Araştırmaları ve Konservaston Merkezi, Danimarka

1 Temmuz 2011 tarihinde açılarak faaliyete geçmiş olan CATS[73] tam anlamıyla kurumlararası ve disiplinlerarası işbirliğinin önemli örneklerinden biridir. Danimarka Ulusal Sanat Galerisi, Danimarka Ulusal Müzesi ve Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi ortaklığı CATS'i meydana getirmiş, Velux Vakfı[74] ve Villum Vakfı[75] tarafından yapılan yüklü bağışlarla sanat araştırmaları ve konservasyon çalışmalarına adanan bu merkez açılabilmiştir.

Merkezin kurucu ortaklarından biri olan Danimarka Ulusal Galeri'nin konservasyon bölümü, geçmişi 16. yüzyıl Danimarka monarşisine dayanan resim, heykel, grafik sanatlar ve önemli ustalara ait eserlerin maketlerinden oluşan koleksiyonun korunması amacıyla çalışmaktadır. CATS'in yöneticisi olan Dr. Jorgen Wadum aynı zamanda Danimarka Ulusal Galeri'nin konservasyon bölümünün de müdürüdür.

Merkezin kurucu ortaklarından bir diğeri olan Danimarka Ulusal Müzesi, Danimarka'nın geçmişinden bugününe ait materyalleri toplamak, çalışmak, korumak ve sergilemek amacıyla kurulmuştur. Müzenin konservasyon departmanı koleksiyondaki iki milyonun üstündeki objeden sorumludur. Konservasyon ekibi, kültürel mirasa ait eserlerin oluşumu, üretimi ve degradasyonu hakkında analitik çalışmalar ve uygulamalar yapmaktadır. Ayrıca konservasyon tedbirleri, arkeolojik buluntuların yerinde korunması, kültürel mirasa ait binaların korunmasında iç iklimlendirme çalışmaları, sentetik maddelerin bozulma şekilleri gibi spesifik araştırmalar da yapmaktadırlar (Wadum, 2011).

[72] Rembrand Database- Rembrandt Veritabanı için bkz. www.rembrandtdatabase.org
[73] CATS hakkındaki bilgiler ve belgeler merkezin kurucularından biri ve yöneticisi olan Dr. Jorgen Wadum ile 13 Nisan 2012 tarihinde yapılan görüşmelerle alınmıştır.
[74] Velux Vakfı 1981 yılında Villum Kann Rasmussen tarafından kurulmuş, kar amacı gütmeyen bir organizasyondur. Velux Vakfı, gerontoloji, oftalmoloji, beşeri bilimler alanlarında yapılan araştırmalara maddi destek sağlamaktadır. Ayrıca kültürel, çevresel, sosyal ve sanatsal çalışmaları da desteklemektedir.
[75] Villum Vakfı, Danimarka'daki VKR Holding veVelux grup şirketlerinin büyük hissedarlarınca meydana getirilmiştir. 1971 yılından beri, Danimarka ve diğer Avrupa ülkelerine yapılan sosyal ve kültürel projelere, çevresel ve sürdürülebilirlikle ilgili çalışmalara maddi kaynak oluşturmaktadır.

Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi Konservasyon Okulu (SoC) da CATS projesinin ortaklarından biridir. SoC, araştırmaya dayalı çalışma programları oluşturmak amacıyla kurulmuş, Kültür Bakanlığı altında yüksek eğitim veren bir kurumdur.

CATS'in oluşumundaki temel amaç, koleksiyonlardaki eserlerin yalnızca sanat tarihsel bakımdan değil aynı zamanda farklı bakış açıları oluşturma konusunda kendisini kanıtlayan teknik incelemelerden destek alarak, gelişmiş bir koleksiyon araştırması yapabilmeyi sağlamaktır. Bunun için sanat eserlerinin malzeme özelliklerini inceleyen bilimsel projeler üreterek, ortaklık içinde bulunduğu müzelerdeki benzer eserlerle karşılaştırmalı bilimsel çalışmalar yürütmektedir. Bilimsel hizmetlerini başka enstitülerle paylaşarak, konservatörler, konservasyon bilimcileri ve sanat tarihçileri ile ortak projelerin gerçekleştirilmesine katkı sağlamak da amaçlanmaktadır. CATS, sanat eserlerinin üretilmesi safhasında gelenekselleşen yöntemlerin ve eserlerin anlaşılması konusundaki sorulara doğru cevaplar arayan disiplinler arası bir çabanın ürünüdür (Wadum, 2012).

Henüz çok yeni olmasına rağmen CATS çalışanlarının eserleri inceleyeceği laboratuar Danimarka Ulusal Galeri'de kurulmuştur. Çalışma projelerinden bir tanesi 17. yüzyıl Hollanda ve Danimarka bölgesinde üretilen resimlerde kullanılan malzemelerin kataloglanmasıdır. Katalog çalışmasının yanında konuyla ilgili bir doktora[76] projesi hazırlanmasını sağlayarak bir enstitünün temel kurumsal özelliği olan eğitim, araştırma ve uygulamayı bir arada yürütmektedir. CATS'in diğer projeleri Nicolai Abildgaard ve 18. yüzyıl resim teknikleri ile Danimarka altın çağı 19. yüzyıl resim teknikleri ve malzemeleridir. Bu iki çalışmaya katkı sağlamak amacıyla iki doktora[77] projesi daha yapılmaktadır.

[76] CATS desteği ile gerçekleşen bu doktora projesi Anne H. Christensen tarafından yürütülmektedir. Doktora konusu: "*Artists's Practice in Denmark in the 17th century. Materials, techniques and trade*- 17. yüzyılda Danimarka'daki Sanatçıların uygulama yöntemleri, malzemeler, teknikler ve ticaret" (Wadum, 2012).

[77] Doktora projelerinde biri Karin Vestergaard'ın "*The Colour history of Danish church furniture*- Danimarka kilise mobilyalarında renk tarihi", diğeri ise Cecil K. Andersen'in "A new conservation technology for t he lining of Danish golden age paintings- Danimarka altın çağı resimlerinde astar için yeni konservasyonu teknolojileri" (Wadum, 2012).

5.1.3 Müzayede evleri

Müzayede kelimesi Arapça kökenli olup "açık arttırma" anlamına gelir ve nesnelerin ticaretinde uygulanan satış yöntemlerinden biridir. Geleneksel müzayede, alıcıların birbirini izleyen artırma önerilerinin müzayede yöneticisi tarafından kabul edilecek en yüksek bedele ulaşması sürecidir. Hollanda tipi müzayedede ise satıcı mal için önerdiği bedeli giderek azaltır, her alıcının kabul ettiği bedele malı satar; bedel çok düşmüşse malı satıştan çeker. Antik Yunan ve Roma döneminde esirlerin ve ganimetlerin satışlarının müzayede yöntemiyle yapıldığı bilinmektedir.

Sanat eserlerinin müzayede yöntemiyle satışı 18. yüzyıldan itibaren artış göstermiştir. İngiltere'de 1747 yılında ilk resim müzayedesini gerçekleştiren Sotheby's ve 1766 yılında kurulan Christie's ve günümüze kadar sanat eserlerinin satışında lider konuma gelmiş iki önemli müzayede evidir.

Christie's Müzayede Evi

Uluslararası alanda müzayede konusunda ün yapmış iki büyük müzayede evinden biri Christie's diğeri ise Sotheby's firmalarıdır. Bu iki büyük müzayede evi 1990'li yılların ortalarında sanat eserlerinin müzayedesi piyasasının %90'nına hâkim olmuştur[78] (Hill ve Jones, 2010, s. 352).

Christie's, 1766 yılında, Pall Mall'da James Christie tarafından kurulmuş ve II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Londra sanat piyasasının önemli bir kurumu olmuştur. 1777'den 1784 yılına kadar James Christie'nin ortağı olan sanat taciri Robert Ansell müzayede evi için değerli koleksiyonlar sağlamıştır. Müzayede evi 1770'de Pall Mall'daki yerini genişletmiş ve kısa sürede tanınmıştır. James Christie müzayedeleri, özel davetler ve gece satışları ile bir tür sosyete etkinliği haline getirmesiyle muhtemelen Londra'nın en popüler müzayedecisi olmuştur (Huda, 2008, s.21). 1803 yılında II. James Christie yönetimi babasından devralmış ve 1823 yılında bugün Londra'daki merkez binası olan 8. King Sokağı, St. James'e taşımıştır. 1831 yılında II. James Christie'nin ölümüyle William Manson firmaya katılmış ve firma Christie & Manson adını almıştır. 1848 yılı müzayede evi için çok önemlidir,

[78] Sotheby's ve Christie's'in müzayede piyasasının iki büyük ismi olması birbirleriyle bu piyasa için çekişmelerinin de nedenidir. 1990'larda yaşanan müzayede piyasasının durulması sürecinde bu rekabet kızışmıştır. İki firma müzayedede satılan eserlerden aldıkları %10 hisseyi %2'ye kadar çekmiştir. Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Hill, W.L.C. and Jones, R.G. (2010) *Strategic Managment Theory: An Integrated Approach*, Cengage Learning, Ohio.

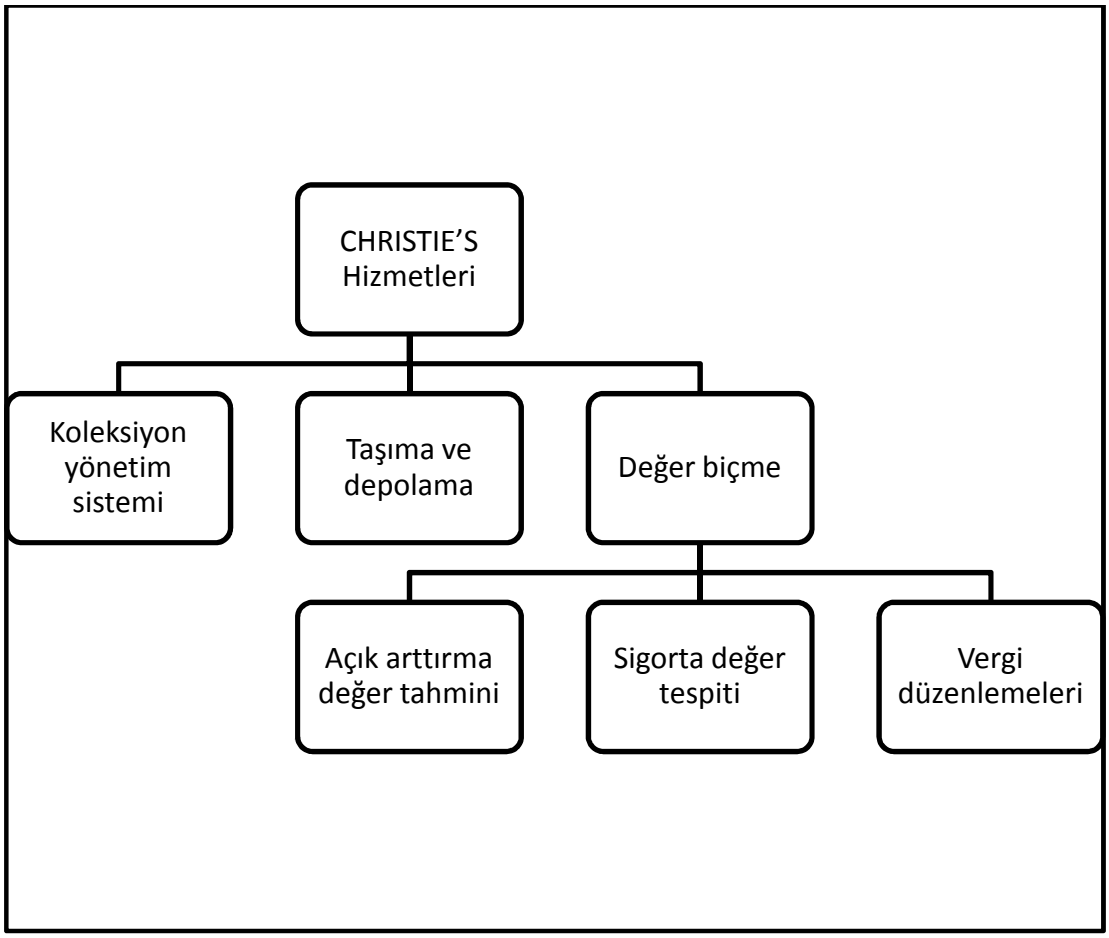
çünkü bu yılda Buckingham Dükü'nün koleksiyonu "Stowe House" satışı olarak bilinen müzayededede satılmıştır. Kırk gün sürmüş olan müzayededen 75.562 İngiliz sterlini gelir elde edilmiştir.

1859'da Thomas Woods'un ortaklığıyla firma Christie, Manson & Woods adını almıştır. 1876 yılında Thomas Gainsborough'a ait Devonshire Düşesinin portresini 10.500 İngiliz sterlini, 1882'de Hamilton Sarayı satışı olarak bilinen Hamilton'ın 10. Dükü tarafından oluşturulmuş mobilya ve resimlerden meydana gelen koleksiyon on yedi gün süren bir müzayede ile 392.562 İngiliz sterlini satılmıştır. Christie's ile Sotheby's arasındaki rekabet ilk kez 20 Haziran 1913 tarihinde Christie's'in iki Frans Hals portresini sattığı aynı günde Sotheby's'in aynı sanatçıya ait bir portreyi satmasıyla başlamıştır (Huda, 2008).

II. Dünya Savaşı sırasında Nazi bombardımanından sağlam çıkamayan müzayede evi, önce Derby sonra St. James'teki Spencer binasına taşınmış ve yeniden inşa edilen King Sokağı'ndaki yerine 1953'te geçebilmiştir. 1958 yılında ise ilk yurtdışı ofisini açmıştır. 1960'ların sonlarında Paris, Montreal, Sydney, Tokyo ve Cenevre'de ofisler açılmış; 1985'e kadar Amsterdam, New York, Los Angeles, Florida, Mexico City, Buenos Aires, Vancouver, Zürih, Duesseldorf, Münih, Hamburg, Milano, Turin, Madrid, Viyana, Oslo, Stockholm, Brüksel, Melbourne, Venedik, Rio de Janerio ofisleri bunları eklenmiştir. Günümüzde Afrika kıtasında iki, Amerika kıtasında on dördü Amerika Birleşik Devletlerinde olmak üzere yirmi, Asya ve Pasifik kıtasında üçü Çin'de olmak üzere on iki, Avrupa ve Orta Asya'da biri İstanbul'da olmak üzere otuz dört temsilciliği bulunmaktadır.

Christie's'in hizmetleri (Şekil 5.10) içinde, eserlere değer biçilmesi, müzayedeye çıkarılacak eserlerin fiyatlarının belirlenmesi, sanat eserlerine uygulanan vergiler ve bulundurma hakkı ile ilgili bilgilendirme, sigorta değerinin tespiti yer almaktadır.

Ayrıca müze veya şirket koleksiyonları için alım, satım, değer biçme konusunda danışmanlık hizmeti de vermektedir. Tüm bu işlemleri gerçekleştirmek üzere oluşturulmuş doksan üç uzmanlık departmanı ve yüz elli kişiden fazla uzmanı bünyesinde bulundurmaktadır. Christie's satışa sunduğu eserlerin incelemesini zaman zaman uzmanlık alanına göre kendi bünyesinde, bazen de kurum dışındaki laboratuarlarda yapmaktadır.



Şekil 5.10: Christie's hizmet şeması

Christie's'in Türkiye'de de bir şubesi bulunmaktadır. Türkiye temsilcisi Eda Kehale Argün (2011) ile yapılan yazışmada[79] Christie's'in eksperlik hizmetlerini Türkiye'de nasıl uyguladığı konusundaki soruya cevabı şu şekilde olmuştur:

> Christie's olarak ekspertiz işlemlerimizi, Türk İslam Eserleri haricinde yurtdışında yapıyoruz (Türk İslam Eserleri yurtdışına çıkarılamadığı için, bu konuda bir Türk eksperle çalışsak da eserleri fiziksel olarak buraya getirmiyoruz; ya görseller ve dataları paylaşıyoruz, ya da uzman ile yurtdışında görüşüyoruz). Eserlerin gerek orijinalliği, gerekse geçmişleri (çalıntı, II. Dünya Savaşı'nda Musevilerden alınan eserler gibi) ile ilgili araştırmalarımız için Christie's içindeki veri bankalarına ve konularında uzmanlaşmış eksperlerimize başvuruyoruz. Bunun için eserin görselleri, imzası, tuvalse çerçevesi ve arka yüzeyi, üzerindeki damgalar ve eserin bilinen geçmişi gibi pek çok veriyi göz önünde bulunduruyoruz. Bunun yanında, örneğin belirli bir sanatçı ya da alan konusunda daha detaylı bilgi istediğimizde, dünyanın pek çok yerinde bizden bağımsız danışman olarak çalışan

[79] Eda Kehale Argün ile 21 Aralık 2011 tarihinde yazışma yapılmıştır.

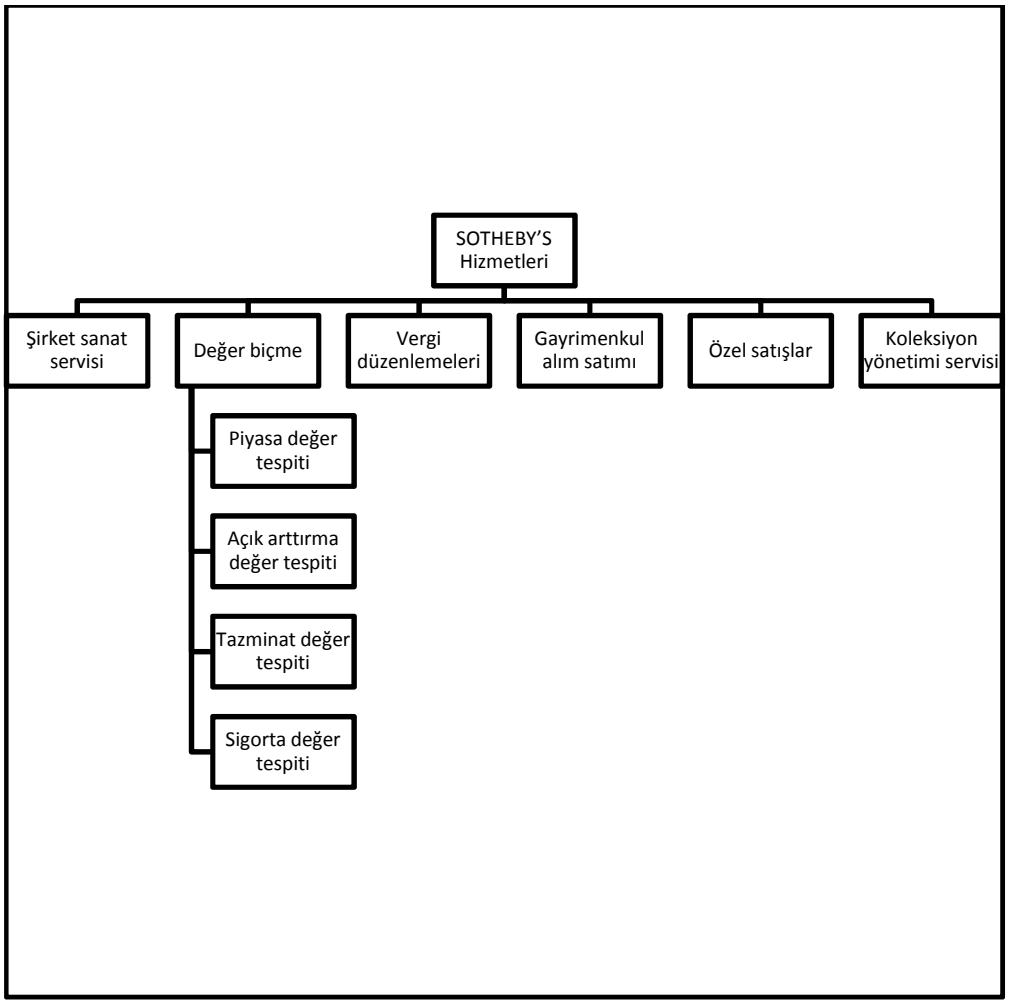
kişilerle birlikte ilerliyoruz. Buna örnek olarak Aivazovsky'nin eserlerini verebilirim. Laboratuar testlerimiz de, yine yurtdışında yapılıyor. Blacklight gibi temel tekniklerin dışındakileri, birlikte çalıştığımız bağımsız laboratuarlarda gerçekleştiriyoruz.

Sotheby's Müzayede Evi

Sotheby's'in kurucusu olan Samuel Baker (1713-1778) kariyerine kitap satıcısı olarak başlamıştır ve ilerleyen dönemde kendi firmasını açarak kitap müzayedeleri yapmaya başlamıştır. İlk kitap müzayedesinde 1744 yılında, Sör John Stanley'e ait kütüphane satılmıştır. O dönemde etkin biçimde sanat eserleri müzayedesi yapan Baker 1747'de ilk resim müzayedesini gerçekleştirmiştir. 1766 yılında Baker ve George Leigh ortak olmuşlar ve firmanın adını Baker & Leigh olarak değiştirmişlerdir. 1778 yılında Baker ölmüş ve firmayı Leigh ile yeğeni John Sotheby'e miras bırakmıştır. 1884 yılında gerçekleşen müzayedede Dante'nin *İlahi Komedya*'sının Botticelli tarafından yapılmış 84 illüstrasyonu 13,000 İngiliz sterlinine satılmıştır. Firma 1917'de Londra'da 13 Wellington Sokağı'ndan bugünkü adresi olan 34-35 New Bond Sokağına taşınmıştır. 1936 yılında Peter Wilson'ın ortaklığıyla müzayede evinin sanat piyasasındaki etkinliği artmıştır (Mason, 2004, s. 10). Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında Wilson'ın yönetimi altında, çok değerli tablolar satılmaya başlanmıştır. Bu satışlardan biri Baron Lionel Nathan de Rothschild koleksiyonudur ve satıştan 125.262 İngiliz sterlini gelir elde edilmiştir. Sotheby's için önemli bir başka aşama ise 1955 yılında bir ofis açarak New York sanat piyasasına geçiş yapmasıdır. 1967'de Paris, 1968'de Melbourne, 1969'da Edinburgh, Beyrut ve Floransa temsilcilikleri açılmıştır. Günümüzde bu temsilciliklerin sayısı kırk ülkede doksan merkeze ve yılda yaklaşık olarak iki yüz elli müzayedeye yükselmiştir (Huda, 2008, s.28-29).

Sotheby's hizmetleri içinde (Şekil 5.11), şirketlere sanat eseri alım satımında danışmanlık; piyasa, açık arttırma, tazminat ve sigorta değer tespitlerini içeren değer biçme hizmeti;[80] vergiye tabii işlemler konusunda danışmanlık, gayrimenkul alım satımı, kişilere veya kurumlara özel kapalı satışlar düzenleme, koleksiyon yönetimi sistemi kurma konusunda danışmanlık hizmetleri vermektedir.

[80] Sotheby's değer tespiti üzerine yapacağı incelemer için öncelikle karşı tarafla bir anlaşma yapmaktadır. 1999 yılına ait bir anlaşma örneği Kaufmann (2000, s. 892-893) tarafından yayınlanmıştır. Bu örnek EK A.2'de görülebilir.



Şekil 5.11: Sotheby's hizmet şeması

Müzayede evinin uzman departmanları, antikalar, kitap ve el yazmaları, etnografik sanatlar, mobilya ve dekorasyon sanatları, mücevherat, müzik aletleri, resim, heykel ve çizimler, fotoğraflar, baskılar olarak sınıflandırılmıştır ve bu sınıflandırma içinde yaklaşık altmış birim bulunmaktadır.

6. TÜRKİYE'DE RESİM EKSPERLİĞİ

Batı'da sanat tarihinin bilimsel bir sisteme oturtulması eğilimindekine benzer bir şekilde sanat eserinin analiz edilmesi konusunda bilimsel bir sistem oluşturma çabası söz konusudur. Sanat eksperleri bu sistemin önemli aktörlerinden biridir. Sanat eserinin doğru döneme ve doğru sanatçıya atfedilmesi sanat eksperinin görevlerindendir. Bu görev doğrultusunda eksper, koleksiyonlarda bulunan ve sanat piyasasında yer alan eserlerin takipçisidir. Bu nedenle koleksiyoncular ve sanat piyasasının diğer aktörleri eksperle zorunlu bir ilişkiiçindedir.

Türkiye'de resim eksperliğinin geçmişten günümüze nasıl bir süreç gösterdiğinin anlaşılmasında Türkiye'de resim koleksiyonculuğunun ve bu doğrultuda resim piyasasının oluşum süreci anlaşılmalıdır. Eksperlik Türkiye'de, Batıdakinden farklı bir süreç gösterir. Antik çağdan itibaren sanat, insanların kendilerini varlık olarak ortaya koymalarında bir aracı olarak görülmüştür. İleriki dönemlerde kilise sanatı inancın yaygınlaştırılması doğrultusunda kutsamıştır. Rönesans döneminde ise burjuvazinin iktisadi bir dönüşüm sağlaması ile sanat yapıtı bir meta olarak değer kazanmıştır. Rönesans burjuvazisi kültürel alandaki kimliklerini güzel sanatlara gösterdikleri ilgi ve sanatçılarla kurdukları ilişkiler doğrultusunda özel koleksiyonlar oluşturarak meşrulaştırmışlardır (Serpil, 2006). Özel koleksiyonların genişlemeye devam etmesi ve kentleşmeyle birlikte sivil yönetimin kamu yararı öngören yönetim kavramının etkisiyle bu özel koleksiyonlar zamanla müzelere dönüşmüşlerdir. Kapitalist sistemin sanatın meta değerini yükseltmesi özellikle 1980 sonrasının küresel toplum anlayışı içinde müzeleri kültür endüstrisi kurumuna dönüştürmüştür. Bu bir anlamda sanat yapıtının piyasa değerinin ön plana çıkmış olmasıdır.

Batı bu şekilde yol almışken Türkiye'nin tarihsel gelişimi farklı bir çizgi sergilemiştir, bu nedenle sanat anlayışı da farklılık gösterir. 20. yüzyılda imparatorluktan cumhuriyet sistemine, feodal ekonomiden kapitalist ekonomiye geçiş yapılmıştır. Ekonomik gelişmeye koşut olarak sanatın meta değeri kazanması 20. yüzyılın sonuna doğru hız kazanmıştır.

6.1 Türkiye'de Sanat Ortamının Oluşması

6.1.1 Osmanlı dönemi ve saray ortamı

Osmanlı döneminde 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'ya elçiler gönderilmesi Batı ile ilişkilere farklı bir boyut getirmiş; öncelikle dekorasyon ve mimari alanda olmak üzere sanatta Batıya yöneliş başlamıştır. 19. yüzyılda ise askeri alanda yapılan yeniliklere katkıda bulunması gerekçesiyle askeri okulların ders programında resim derslerine yer verilmiştir. 1793'te kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'da topçuluk, istihkâmcılık gibi alanlarda perspektif bilgisini geliştirmek için, yabancı hocalar tarafından verilen derslerle yetişen öğrenciler ürettikleri resimleri ilk kez 1849 yılında Mekteb-i Harbiye'de sergilemişlerdir. Bunun yanı sıra iki önemli sivil okul olan, II. Abdülhamit zamanında devlet tarafından açılmış ve özellikle babasız kalmış çocuklara eğitim veren Darüşafaka Lisesi (1873) ve Fransız okulları örneğiyle kurulmuş, Fransızca eğitim yapan Galatasaray Mekteb-i Sultanisi (1869) de resim dersini programlarına almışlardır.

Aslında Osmanlı sarayının resim sanatı ile ilgisi 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in Gentile Bellini'ye portresini yaptırmasına kadar geriye gider. Bellini ve Constanzo da Ferrara'nın sarayda bulundukları dönemde minyatür ustalarını ve saray nakkaşlarını etkilemiş olmaları mümkündür (Sinanlar, 2008). Osmanlı padişahlarından III. Selim (1761-1808) kendi portresiyle birlikte I. Osman'dan kendisine gelene kadar tüm padişahların portrelerini yaptırmıştır. III. Selim'in baş veziri olan Gazi Hasan Paşa'nın Levent Çiftliği'ndeki evinde yabancı ve gayrimüslim konuklarına İspanyollar ve Cezayirliler arasında geçen bir savaşın anlatıldığı tabloyu gösterdiği bilinmektedir. II. Mahmut (1784-1839) portresini yaptırarak devlet dairelerine astırmıştır. Sultan Abdülmecit (1823-1861) Avrupalı ressamlara portrelerini yaptırmaya devam ederken, Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı tamamlandığında bu ressamlar tarafından saraya resimler sunulmuş ve karşılığında kendilerine nişan verilmiştir. Sultan Abdülaziz (1830-1876) Avrupa başkentlerini ilk kez ziyaret eden padişah olmasının yanı sıra bir koleksiyon oluşturma konusunda girişimlerde bulunması ile de önem taşır. Paris'te resim eğitimini tamamlayan Şeker Ahmet Paşa'yı saraya alarak, onun önerileriyle koleksiyonunu zenginleştirmiştir.

Sultan Abdülaziz döneminde saraya resim sunan ve sarayda çalışan ressamlar arasında Ayvazovski ve Guillemet gibi önemli sanatçılar yer almıştır. Babası Sultan Abdülaziz gibi son halife Abdülmecid Efendi yabancı sanatçılardan ders alarak resim yeteneğini geliştirmiştir. Ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve aynı adlı dergiye ve 1914 Kuşağı sanatçılarına destek vermiştir (Tansuğ, 1997, s.12).

Osmanlı izleyicisine açık ilk resim sergisi 1873'te Şeker Ahmet Paşa'nın girişimleriyle, kendisinin, çağdaşı ressamların ve öğrencilerinin katılımıyla gerçekleşmiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın katkısıyla Darülfünun'da yapılan 1875 yılındaki sergide Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa'nın da eserleri yer almıştır. 1873'te ve 1875'te Şeker Ahmet Paşa tarafından düzenlenen sergiler, 1876'da Guillemet'nin akademisinin sergisi, 1880 ve 1881'de Elifba Kulübü'nün düzenlediği iki sergi, sanat piyasasının olmasa bile, sanat ortamının temelleri oluşturulmuştur. Elifba Kulübü'nün son sergisinde Osman Hamdi Bey'in iki resminin satıldığı bilinmektedir (Ural, 2007).

6.1.2 Osmanlı döneminde saray dışında gelişen sanat ortamı

Özellikle Galata ve Pera çevresinde yerleşmiş olan yabancıların ve Müslüman olmayan Osmanlı halkının Batı sanatını ve kültür hayatını takip etmeleri, bu bölgede sanat ortamını canlı tutmuştur.

Osmanlı Sarayı'na elçi olarak gelenler ve gezginlerin, gördüklerini belgelemek üzere beraberlerinde bir ressam getirmeleri adet haline gelmiştir. Sinanlar'ın aktardığına göre Liotard'la (1702-1789) birlikte bu gezgin ressamlar şehirde yeni müşteriler edinmeye başlamışlardır (Sinanlar, 2008, s. 15):

> Artık resmi görevleri haricinde de, ressamlar elçilik görevlilerinden, Pera Levantenlerinden ve de kentte bulunan Avrupalılardan sipariş almaktadırlar. Bu ilgiye dayalı olarak da ressamların kentte kalış süreleri uzamakta, hatta ikametleri devamlılık göstermektedir. Nitekim 1718-1730 yılları arasında, Lâle Devri olarak bilinen dönemde Auguste Boppe'un da anlattığı gibi pek çok Avrupalı ressam, 18. yüzyılda İstanbul'a adeta akın etmiş ve Boğaz başta olmak üzere çeşitli manzaralar ve portreler yaptıktan sonra da geri dönmüşlerdir.

Tanzimatın ilan edilmesiyle Galata ve Pera çevresinde yaşayan gayrimüslimler, Levantenler yeni haklar kazanırken bu bölgenin ticari bir merkez olma özelliği ile yurtdışından gelenlerin sayısı da artış göstermiştir. Sanat faaliyetleri de özellikle

1870'lerden itibaren atölyelerin açılmasıyla hız kazanmıştır. Bu dönemde Pierre Désiré Guillemet resim eğitimi verdiği atölyesini açmıştır. Sinanlar (2008, s. 35) bu bölgede 19. yüzyılda otuz yedi atölyenin varlığını tespit etmiştir. Bu atölyelerin çoğunun hem fotoğraf hem resim atölyesi olduğunu belirtmiştir. Atölye açan ressamlar arasında Amadeo Preziosi, Naya, Brindesi gibi isimler yer almaktadır.

6.1.3 Sanatın akademik nitelik kazanması

19. yüzyılın ortalarına doğru Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekayi Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi Bey ve onları takiben Halil Paşa, Hoca Ali Rıza Türk resminde yeni bir devir başlatmışlardır. Söz konusu sanatçılar genellikle doğa resimleri, manzara ve natürmort kompozisyonlarını benimsemişlerdir. Osman Hamdi ise, oryantalizme farklı bir bakış açısı getiren kompozisyonları içinde figüre ağırlık vermesi açısından diğerlerinden farklılaşır. Bu sanatçıları asker ressamlardan ayıran en önemli özellik renk, kompozisyon gibi biçimsel öğelere verdikleri önemdir. Sanatı askeri alandan sivil hayata geçiren önemli atılımı gerçekleştirecek birikimi ve gücü olan Osman Hamdi 1882 yılında Asar-ı Atika Müzesi'nin karşısına yaptırılan Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin de açılmasını sağlamış ve 1908 yılına kadar bu okulun müdürlüğünü yapmıştır (Cezar, 1971).

1883 yılında eğitime başlanan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde heykeltıraş olan Oskan Yervant Efendi hem müdür yardımcılığını hem de heykel atölyesinin hocalığını üstlenmiştir. Resim hocaları, Salvator Valeri ve Warnia Zarzecki olmuş, okulun üç bölümünden birini oluşturan mimarlık derslerini de Asar-ı Atika Müzesi'nin (İstanbul Arkeoloji Müzesi) mimarı olan Alexander Vallaury ve Phillippe Bello vermiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, Batı tarzında güzel sanatlar eğitiminin akademik düzey ve disiplinde Türk sanat hayatına sokulmasında önemli bir aşamadır.

Sanayi-i Nefise'de okuyan birkaç başarılı öğrencinin 1910 yılında Paris'e gönderilmesi resim sanatında yeni bir başlangıcı oluşturacaktır. Bu gençler, resim tarihimizde çağdaş resmin ilk dönemi olarak nitelendirilmişlerdir (Berk ve Gezer, 1973). Bu öğrencilerden biri olan Hikmet Onat'ın anlattığına göre açılan yarışmayı kendisi ile birlikte İbrahim Çallı ve Ruhi Arel kazanmışlar, Avni Lifij, Abdülmecit

Efendi'nin tavsiyesiyle Osman Hamdi Bey tarafından gönderilmiş ve Nazmi Ziya da bu gruptan biraz önce, kendi olanaklarıyla gitmiştir. Feyhaman Duran ise Abbas Halim Paşa tarafından eğitim masrafları karşılanmak üzere gönderilmiştir. Bu grubun içinde sayılabilecek diğer isimler Namık İsmail ve Sami Yetik'tir.

1916 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğünde açılan ve Çallı Kuşağı'nın sergilerinin yapıldığı Galatasaray Sergileri düzenli sergiler olmaları açısından önem taşımış ve sanat ortamını canlı tutmuştur.

20. yüzyılın başlarında atılan bir başka önemli adım, bir koleksiyonun oluşturulması çabalarıdır. 1910 yılında Osmanlı Mebuslar Meclisi'nden çıkan bir kararla, Avrupa ülkelerindeki müzelerde bulunan Rubens, Dürer, Rembrandt, Holbein, Tiziano gibi ünlü sanatçıların bazı eserlerinin bir kısmı Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Galip, Mihri Müşfik gibi Türk sanatçılarına, bir kısmı da Deuleubre, Aquaroni gibi yabancı sanatçılara kopyalatılarak bir koleksiyon oluşturulmuştur. Bu kopyalar, İbrahim Çallı, Şeker Ahmet Paşa, Namık İsmail gibi Türk sanatçılarına ait seksen beş orijinal resimden oluşan koleksiyonla birleştirilerek "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu" adı altında toplanmıştır (Germaner, 2009). Artun'a[81] göre, bu koleksiyon ile birlikte M.Ö. 4. yüzyıla ait Antik Yunan 'Ağlayan Kadınlar' lahdinden, 1894 tarihli Halil Paşa'nın 'Çağdaş' 'Yatan Kadın' pentürüne kadar sanat tarihi, stillere dayalı, modern, evrensel anlatısına uygun bir temsil kazanmıştır. Elvah-ı Nakşiye'nin 1915 yılında antik eserler müzesinin hemen karşısındaki Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sergilenmeye başlamasıyla birlikte, aynı avluyu çevreleyen galerilerde kütüphanesiyle de birlikte bir modern müze tasarısı sonuçlanmış olur. Bu girişim Osman Hamdi'den sonra Müze Müdürü olan Halil Edhem'in eseridir.

6.1.4 Sanat ve devlet ilişkisi

29 Ekim 1923 tarihinde ve bunu izleyen aşamalarda gerçekleşen devrimler, ileri uygarlık kriterlerini örnek almış ve bu sayede bilim, teknik ve sanat eğitimi yapan kurumlar önem kazanmışlardır. Cumhuriyetin kültür değişimi, yepyeni bir düzen getirmek ve yerleştirmek amacını gütmüştür. Böylece siyasal, toplumsal, kültürel yenilikler hukuki düzenlemelerle kurumsal yapılar haline dönüştürülmüş ve bir

[81] Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi, Ali Artun: Bu konuşma, 8 Kasım 2010'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından düzenlenen Osman Hamdi Bey'in Ölümünün 100. Yıl Dönümü Sempozyumu'nda sunulmuştur.

yasallık kazandırılarak devletin himayesine alınmıştır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde bilim, teknik ve sanat alanlarında gerekli insan gücünün sağlanması amacıyla öncelikli olarak yapılan ilk iş devlet hesabına yetiştirilmek üzere gençlerin Avrupa'nın başlıca merkezlerine gönderilmesidir. İlk uygulama Cumhuriyetin birinci kuruluş yıldönümünde başlamış, yirmi iki kişilik bir öğrenci kafilesi içinde beş ressam yer almıştır: Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik, Mahmut Cuda ve Muhittin Sebati (Berk ve Gezer, 1973 s. 12).

Cumhuriyetin ilanından itibaren uzun bir süre sanata yönelik talebin başlıca kaynağı devlet olmuştur. Kamu kurumlarının düzenlen sergilerden eser almaları zorunlu tutulmuştur. "12.09.1926 tarihinde çıkarılan Bakanlar Kurulu kararı ile Ankara'da açılan sergilerden eser satın alınması kararlaştırılmış, bütün bakanlıklara gönderilmek üzere hazırlanan tamim ile sergilerden tablo alınması emri ile kamu kuruluşlarında resim bulundurma şartı koşulmuştur" (Köksal Bingöl, 2011, s. 35). 1914 yılında ülkeye dönmelerinin ardından Sanayi Nefise'nin eğitim kadrosunu oluşturan Çallı Kuşağı sanatçıları Cumhuriyet döneminde de yeni ideolojinin sanatçılardan beklentisini karşılamak üzere çalışmışlarıdır. Üstünipek'in de değindiği gibi (1998, s.73):

> Sanatın yaygınlaşması, toplumun bilgi, birikim ve duyarlılığının artması ve böylece çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşması açısından en önemli etkinliklerden biri olacaktır. … çeşitli örneklerde sanat yapıtından farklı beklentilerin söz konusu olduğu görülecektir. Bu beklentilerin en başlıcası, Cumhuriyet ideallerinin sanat yapıtı aracılığıyla saptanması ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır.

1933-1936 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergileri, Cumhuriyetin sanatçısına verdiği desteğin bir örneğidir. Bu sergilerden eserler alınarak devlet kurumlarının koleksiyonlarının temeli atılmıştır. İnkılâp Sergileri 1939 yılından itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergileri olarak anılmaya başlanmıştır ve günümüzde de sürmektedir. 1939-1944 yılları arasında uygulanan Yurt Gezileri sanatçılara Anadolu'nun çeşitli kentlerinde çalışma imkânı vermiştir. Sanatçıların belli bir süre yaşadıkları bu yerlerden belli sayıda eser üretmeleri beklenmiştir. Tansuğ (1999) bu beklentiye örnek olarak Yurt Gezileri'ni vermiştir: "Büyük kent ortamında koleksiyoncular ve özel galeriler tarafından sanatçıların desteklediği olanaklar yaratılmamışsa, devletin kendilerine önerdiği ılımlı programlar içinde yer almak

zorundadırlar, nitekim bir devlet programı olarak uygulanan yurt gezileri bu zorunluluğun sonucudur." (s. 215). 1944 yılında Yurt Gezileri'nden geri dönen 675 eser Ankara Sergievi'nde sergilenmiş ve resmi dairelerce bu tablolar satın alınmıştır.

Köksal Bingöl'ün (2011) belirttiği gibi "Piyasanın var olmadığı bir dönemde devletin hamiliği ile geçinen sanatçı, Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra, Akademi'de kalamadıysa, ortaokul ve liselerde öğretmen olarak çalışmakta, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin düzenlediği sanat kurslarında görev almakta ya da devletin görevlendirdiği müze gibi kültür kurumlarında çalışmaktadır." (s. 24).

Bu dönemde devlet tarafından satın alınmayan resimlerin satılabileceği bir piyasa yoksunluğu, eserlerin sanatçılara ya da mirasçılarına kalmasına sebep olmuş, zaman içinde bu resimler eskici ve antikacıların vitrinlerini süslemiştir. Tanaltay'ın (1997, s. 52) aktardığına göre Cihat Burak, o dönemde hiçbir galeri olmadığı için, "yaptığımız resimleri antikacı dükkânlarına bırakırdık. Satılabilir düşüncesiyle değil de, resimler bir yerde teşhir edilsin diye..." demiştir.

Tek alıcısının devlet olduğu bu dönemde sanatçıların gruplar oluşturarak etkinlik alanlarını arttırmaya çabaladıkları görülmektedir. Cumhuriyet döneminin ilk grubu 1923 yılında bir araya gelen genç sanatçıların kurduğu Yeni Resim Cemiyetidir.[82] Grup sanatçıları, yabancı hocalar yerine Sanayi-i Nefise'nin öğretim kadrosuna girmiş olan Çallı Kuşağı sanatçılarının ilk öğrencileri arasında da bulunuyorlardı. Amaçları, sanatı topluma tanıtmak için birlikte çalışmaktır (Giray, 1997, s.33).

1929'da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği[83] kurulmuştur. Devletin açtığı Avrupa sınavını kazanarak yurtdışında resim eğitimi alma fırsatı yakalamış bu genç ressamlar Ekspresyonizm, Realizm, Konstrüktivizm, Kübizm gibi değişik akımların etkisi altında kalmışlardır (Özsezgin, 1998, s. 30).

1933 yılında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühdü Müridoğlu tarafından kurulan d Grubu'nun temel çıkış noktası, akademizme, doğanın körü körüne taklit edilmesine ve kopyacılığa karşı koymak ve

[82] Yeni Resim Cemiyeti grup üyeleri, Mahmut Fehmi (Cuda), Şeref Kamil (Akdik), Büyük Saim (Özeren), Refik Fazıl (Epikman), Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki (Kocamemi)'dir.

[83] Birliği oluşturan kurucu sanatçılar arasında, ressam olarak Mahmud Cuda, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Refik Epikman, Hale Asaf, Şeref Akdik, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş olarak Ratip Aşir Acudoğlu ve bir de dekoratör Fahreddin Arkunlar yer almaktadır.

kompozisyonu, Kübist ve Konstrüktüvist, akımlardan esinlenen teknikle ele almaktır. Hepsi akademi çıkışlı ve birçoğu Çallı'nın öğrencileri olan d Grubu ilk sergilerini, 1933 yılında Beyoğlu, Narmanlı Han'ın altındaki Mimoza şapka mağazasında gerçekleştirmişlerdir. Yerel motif ve temalara ilgi duyan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim de daha sonra d Grubu sergilerine katılmışlardır.

1940 yılında toplumsal içerikli konuları ele almış olan Yeniler Grubu[84] kurulmuştur. Kurtuluş Savaşı kahramanlıklarını ve o dönemde yaşanan sıkıntıları yansıtmayı, yapılan inkılâpların tanıtılması görevini üstlenen sanatçılar dışında toplumsal konulara eğilim yoktur. Yeniler grubu konu seçimiyle önemli bir aşama gerçekleştirmiş olmakla birlikte, biçimsel olarak herhangi bir yenilik getirmemişlerdir (Ödekan, 2002 s. 559).

6.1.5 Kurumsallaşma

Sanata devlet desteğinin kurumsallaşması yönünde atılmış büyük bir adım da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulmasıdır. Atatürk'ün isteğiyle 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi, Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması amacıyla Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) tahsis edilmiştir. Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, bakanlıklar ve diğer devlet dairelerinden devredilen eserler, Akademi Müdürü Burhan Toprak tarafından düzenlenen "50 Yıllık Türk Resmi Sergisi"ne katılan eserler arasından ve Resim Bölümü Başkanı Léopold Lévy'nin isteğiyle sanatçıların bağışladığı eserlerden toplanmıştır. Müze'nin müdürlüğüne atanan Halil Dikmen, toplanan eserlerle Müze'yi kısa sürede hayata geçirmiştir. Gürel (2004, s. 55) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin halka sanatı tanıtma amacını şöyle açıklıyor:

> Resim ve Heykel Müzeleri ve Kent Galerileri projesinin 1930'lardaki "Halk Eğitimi"ne yönelik tüm diğer düzenlemelerle bütünleşen, kendi içinde tutarlı, akılcı bir yapısı olduğu söylenebilir. "Devlet Sergileri" aracılığı ile her yılın en nitelikli sanat yapıtları üretimi "Ana Müze" olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin koleksiyonunda biriktirilecek ve "Şehir

[84] Yeniler Grubu sanatçıları arasında, Nuri İyem, Abidin Dino, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Agop Arad, Mümtaz Yener, Selim Turan, Nijat Melih Devrim, Kemal Sönmezler, İlhan Arakon veFethi Karakaş yer almıştır.

Galerileri" aracılığı ile ülkeyi dolaşımı sağlanarak toplumca paylaşılması sağlanıp, ülke bireylerinin görsel eğitimlerine katkıda bulunmaları sağlanacaktı.[85]

Çoğulcu parlamenter sisteme geçildiği 1950'li yıllardan itibaren devletin kültür politikasının değişmiş olması sonucunda sanatın devlet tarafından desteklenmesi prensibinden uzaklaşılmaya başlanmıştır. 1950'li yılların sanat ortamında sanatçı grupları varlıklarını sürdürmüşlerdir. Yeniler Grubu'nun dağılmasından sonra Nuri İyem'in ve Ferruh Başağa'nın öğrencilerinin bir araya gelmelerinden oluşan grup non-figüratif, soyut sanata yönelmişlerdir. 1951-1952 yıllarında, Tavanarası Ressamları[86] adı altında iki kez sergi yapan bu ressamlar, hiçbir akademik eğitim almamış olmalarıyla ünlüdür ve sergilerinde Akademi'ye karşı olan açık tavırları, "soyut" çalışmalarıyla gösterilmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine devam eden öğrenciler arasından kurulmuş "On'lar Grubu", 1947 yılında ilk sergilerini açtıklarında sayıları on kişiyken 1950 yılında sergiye katılanların sayısı artmıştır. Bu sanatçılar arasında, Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Ivy Stangali, Alis Aş, Meryem Palavan, Fikret Elpe, Adnan Varınca, Fikret Otyam, Orhan Peker, Turan Erol gibi isimler yer almıştır (Erol, 1984, s.96).

Batı'da soyut sanat akımının etkinliğini arttırdığı ve soyut-dışavurumcu eğilimlerin görüldüğü 1950'li yıllarda Türk sanatçılar da soyut sanata ilgi duymaya başlamışlardır. Nejad Devrim, Selim Turan, Fahrünnisa Zeid soyut çalışmalar yapıyorken bir önceki kuşak olarak nitelendirilebilecek Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar da soyut denemeler yapmışlardır. 1953 yılında Ankara'da Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın açtıkları "Sergi Öncesi" adlı sergi soyut sanatı benimsetme amacına yönelmiştir (Özsezgin, 1998 s.53).

[85] Haşim Nur Gürel'in *rh + Sanat Dergisi* Sayı 9 Mart Nisan 2004 Çağdaş Sanat Müzeleri ve Sanat Piyasası İlişkisi Üzerine sayfa 55-57, makalesinde müzenin başlangıçtaki durumunu bu şekilde açıklarken, "d Grubu" ressamlarının "Akademi" ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetiminde ağırlık kazandıkları müzenin yapılanma yıllarında, hem devlet sergilerindeki alım bütçelerinin, hem de Müzenin yapıt alım tahsisatının yapıtların nitelikleri dışındaki kıstaslara göre kullandıklarını gösteren çok sayıda örnek ve bu konulara ilişkin öyküler olduğu konusunda eleştiride bulunur.

[86] Grup üyeleri arasında Erdoğan Behnasavi (Behnasov), Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil, Yılmaz Batıbeki (Atıf Yılmaz) yer almışlardır.

1950 yılının en önemli olaylarından biri İstanbul'da Maya Galerisi'nin açılmasıdır. Maya'dan önce de resim galerisi açma girişimleri olmuş ancak süreklilik gösterememişlerdir.[87] Beyoğlu Kallavi Sokak'ta, sanata yakın kişiliği ile tanınan Adalet Cimcoz tarafından açılmış olan Maya, çok önemli bir açığın kapatılmasına yönelik bir adım olmuştur. Genç sanatçıları desteklemek amacıyla kurulmuş galeri, sadece satışlardan %25 komisyon alarak ayakta durmaya çalışmıştır. Üstünipek'e göre (1998, s.135):

> …genç kuşağın çok sayıda sanatçısının sergilerinin açıldığı Maya Sanat Galerisi, bu sanatçılara sanatsal üretimlerini belli bir toplum kesimine arz etmeleri olanağı vermekle kalmamış, onlara sanatsal açılımlarını sağlayacak bir ortamda bulunma şansını da vermişti. Öte yandan onların satış olasılığını zorlamalarını sağlayarak, bir piyasa yaratabilme arayışlarına destek olmuştur.

1954 yılında ekonomik sorunlar nedeniyle kapanma riski yaşayan galeri için bir kurtarma sergisi düzenleme kararı alınmıştır (Andak, 1954). Adalet Cimcoz, geliri galeriye bırakılacak bir sergi yapılması için, Maya'da o zamana kadar sergi açmış olan ressam ve heykeltıraşlardan birer eser hediye etmelerini istemiştir (Dedeal, 2005). Sanatseverlerden gelen bu son desteğe rağmen Maya galerisinin de sonu daha önceki galeriler gibi yeterli miktarda satış olmadığı gerekçesiyle kapanmak olmuştur.

1960'lı yıllara gelmeden hemen önce sanatçıların bir araya gelerek grup halinde sergiler açmaya devam ettikleri görülür. 1959'da kurulmuş ve toplumcu gerçekçi anlayışın hâkim olduğu "Yeni Dal"[88] grup elemanlarının resimleri sergiledikleri dönemde sakıncalı bulunduğundan haklarında soruşturma başlatılmış ve bundan dolayı kendilerini savunmak durumunda kalmışlardır. Grup, 1963'ten sonra dağılmıştır (Özsezgin, 1982).

1961'de ilk sergilerini Ankara Türk-Amerikan Kültür Derneğinde gerçekleştiren sekiz kişilik grup, Türk sanatına bir saygı olarak, kendilerine "Siyah Kalem" adını

[87] 1939 yılında Taksim'de bir grup sanatçı tarafından kurulan Resim Heykel Daimi Satış Galerisi kısa bir süre açık kaldıktan sonra Taksim Meydanı düzenlemeleri sonucunda galerinin bulunduğu dükkânın yıkılmasıyla kapatılmıştır. Türkiye'nin ikinci galerisi 1945 yılında İsmail Hakkı Oygar'ın atölyesini galeriye çevirmesiyle gerçekleşmiş ve Galeri Oygar olarak adlandırılmıştır. Galeri kuruluşundan bir yıl sonra kapanmıştır.

[88] İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'dan oluşmaktadır.

vermişlerdir.[89] Siyah Kalem Grubu, İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçak haricinde Türk resmine bütünüyle yerel ya da ulusal bir katkı getirmek amacını gütmemişlerdir. Grup 1965'te muhtemelen ortak bir görüş ve amaç taşımadıkları sebebiyle dağılmıştır (Özsezgin, 1982).

1960-1970 yılları arasında, plastik sanatlar alanında, o yıllarda etkin olan soyut sanata bir alternatif olarak Mehmet Güleryüz, Alaettin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık gibi genç sanatçıların figüratif anlatıma yöneldikleri, yaşama, kendi iç dünyalarına ve toplumsal eleştiriye yönelik bir tavrı yapıtlarında yansıtmak istedikleri anlaşılmaktadır (Germaner, 2000).

6.1.6 Bireyselleşme ve özelleşme

1960'lardan 1970'lere geçerken sanatçıların gruplar oluşturmak yerine bireysel olarak varlıklarını daha güçlü bir şekilde gösterdikleri görülmektedir. Bu dönemden itibaren sanat galerilerinin sayısında da artış olmuştur. Galericiliğin ve sanat piyasasının 1970'lerden itibaren hareketlenmeye başladığını söylemek yanlış olmaz. Bu dönemden önce kamu kuruluşlarının sergilerden eser alması ve kısa süreli de olsa sanat galerileri denemelerinin gerçekleşmesi söz konusu olmuştur. Sanatçıların yaklaşımının bu dönemlerde, resim satarak para kazanmak olmadığı görünmektedir. Bu duruma iyi bir örnek olarak Tansuğ'un (1980) aktardığına göre Namık İsmail'in ölümünden dört ay önce yapılan bir röportajda[90] Namık İsmail resim satışı ile ilgili olarak "200-250 kadar tablo yaptım ve bunlardan 20-35.000 lira kadar kazandım. En çok para aldığım iki eserimden biri Ziraat Bankası için yaptığım bir kompozisyon için ödenen 3500 liradır. Bir de Paris'te iken bir kitabı resimlemiş ve 11.000 frank almıştım (Pierre Loti'nin bir eseri için 1924'te)" demiştir. Bu durumla ilgili olarak Namık İsmail, sanatçıyı tatmin eden kazanç değil, çevrenin ilgi göstermesidir, yorumu sanatçıların piyasaya nasıl yaklaştıklarını örnekler.

Önemli olan sanatın gelişmesine katkıda bulunmaktır. Bu noktada Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren eser satışının desteklenmesi zamanla kentte yaşayan, üst gelir düzeyinde, genellikle bürokrat sınıftan olan alıcıları cesaretlendirmiştir. Bu yıllar

[89] Grubun kurucu üyeleri İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tugaç 'tır

[90] 30 Ağustos 1935'te ölen ressam Namık İsmail ile gazeteci Feridun Es sanatçının ölümünden dört ay önce bir röportaj yapmış ve bu röportaj Yedigün'de yayınlanmıştır. (17 Nisan 1935, s. 110)

günümüzde hala sanata destekte ön saflarda yer alan banka koleksiyonlarının da oluşumunu sağlamıştır. 1924 yılında İş Bankası, 1926'da Ziraat Bankası koleksiyon oluşturmaya başlamışlardır. 1944 yılında Yapı ve Kredi Bankası (Yapı Kredi Bankası), 1946'da Garanti Bankası, 1948 yılında Akbank, özel kurumlar olarak sanat koleksiyonculuğuna başlamışlardır. Örneğin 9 Temmuz -15 Ağustos 2004 tarihinde Yapı Kredi Resim Koleksiyonu-Çağdaşlar adıyla Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılan sergi kitabında Kaya Özsezgin (2004) "Yapı Kredi Koleksiyonunda Çağdaşlar" başlıklı yazısında, bankanın koleksiyonundan şöyle bahsetmiştir:

> Türkiye'de bankacılık yaşamına 1944'te katılan Yapı Kredi, kuruluşundan kısa bir süre sonra, sanata ve kültüre ciddi katkılarda bulunmayı amaçlayan etkinlikler düzenlemiş, bu arada yıldan yıla sayı ve nitelikçe gelişen bir koleksiyon oluşturmaya başlamıştır. 16 Ekim 1964'te açılan Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nin devreye girmesiyle, bu yöndeki birikim giderek genişlemiş ve ilk kez, galerinin kuruluşunun 25. yılı nedeniyle, 1989'da bankanın elinde bulunan yapıtlardan seçilmiş örneklerle koleksiyonun tanıtımı yönünde bir sergi düzenlenmiştir.

Özel sektörün sanata verdiği desteğin bir örneği de DYO Resim yarışmalarıdır. 1967 yılında gerçekleşmiş, Türk resim sanatının gelişimine önemli katkıda bulunan yarışma, 1993 yılından beri Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı tarafından DYO adına yapılmaktadır.

1950'lerden sonra Türkiye'de yaşanan değişimle güçlü bürokrat sınıfın yanında, liberalleşen ekonomiye dayalı olarak gelişen yeni bir zengin sınıf yükselmeye başlamıştır. Değişen ekonomik durumla paralel olarak 1960'larda yeni galerilerin hayata geçtiği görülür. 1962 yılında açılan GenAr Galerisi ve Vakko Galerisi, 1968 yılında Mefkûre Şerbetçi'nin açtığı Galeri 1, 1971 yılında açılan Kaptana Galerisi bunların arasında sayılabilir. Ayrıca, Amerikan Haberler Merkezi, İtalyan Casa D'Italia, Fransız Kültür Merkezi, Türk-Alman Enstitüsü'nün galerileri düzenledikleri sergilerle sanat ortamına katkıda bulunmuşlardır (Köksal Bingöl, 2011).

1980'lere doğru ise galeri sayısında hızlı bir artış izlemek mümkündür. Cumalı Sanat Galerisi, Ankara'da Ertan Mestçi'nin açtığı Artisan Galerisi, Odakule, Tiglat Galerisi, Maçka Sanat, Galeri Baraz, Galeri Lebriz gibi yeni galeriler oluşmaya başlamıştır. Kemal Erhan, Jale Yasan, Sabahattin Ergi, Mustafa Taviloğlu, Sema-Barbaros Çağa, Halil Bezmen, Ali Koçman, Eczacıbaşı ailesi gibi koleksiyoncuların da resim toplamaya ağırlık verdikleri görülmüştür (Serpil, 2006).

Tansuğ'nun (1995, s. 114) aktardığına göre "Melda Kaptana ve Cumalı gibi daha önce (1970 başlarında) açılmış olan galeriler profesyonel bir tavır belirleyememişlerdi, ama Baraz, resim tüccarlığından yana hepsine, daha sonra açılanlara da taş çıkardı." Galeri Baraz'ın nitelikli sanatçıları kendisine bağlamasında idealist bir tavır takınması Mehmet Güleryüz, Melike Abasıyanık Kurtiç gibi önemli sanatçıların ilk sergilerinin Galeri Baraz'da açılmasıyla sonuçlanmıştır. 1976 yılında Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu tarafından kurulan Maçka Sanat Galerisi, kuruluş amacını, çağdaş plastik sanatlar alanında Türkiye'deki öncü sanatçılara yönelik bir çizgi oluşturmak olarak belirlemiştir. Açılış sergisini, Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal, Nuri İyem ve Turgut Zaim'in çalışmalarının yer aldığı 'Beş Gerçekçi Türk Ressamı' adlıyla gerçekleştirmiştir.

Sanat ortamında 1980'li yıllarda hareketlilik sağlayan etkinlikler arasında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977-1987 yılları arasında iki yılda bir gerçekleştirdiği İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki Yeni Eğilimler Sergisi, ilerici ve yaratıcı işlerin topluca seyir ve değerlendirilme olanağını sağlamıştır. Özsezgin (1998, s. 71) Yeni Eğilimler sergilerini, "Klasik ölçütlerin kırılmasını amaçlayan ve cesur deneyimlerin gerçekleşmesini özendiren bu sergiler, plastik sanatlar alanı içine giren disiplinler arasında özgür geçişim olanakları sağlar." şeklinde açıklamıştır. Ayrıca, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği ve müze yönetiminin katkılarıyla, 1980 yılında gerçekleşen Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, müze için bir kamuoyu yaratmak ve o tarihte kapalı olan müzenin bahçesinde yapılan bir etkinlikle müzenin sanat ortamındaki görevlerini bir an evvel üstlenmesini sağlamak üzere "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi" düzenlenmiştir (Atagök, 1993).

1984-1988 yılları arasında dört kez gerçekleşen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" Sergileri, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen İstanbul Festivali kapsamında yapılmıştır. Kavramsal sanat içerikli "A,B,C,D" sergileri 1989-1993 yıllarında gerçekleşmiştir. Yine sanat ortamında günümüzde de etkinliğini koruyan ve 1987'de ilki düzenlenen "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi" daha sonra Uluslararası İstanbul Bienali olarak adlandırılmış ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın günümüzde de süren önemli katkılarından biri halini almıştır

Özellikle 1980'li ve 1990'lı yıllarda eski eser alım satımı ile uğraşan müzayedecilerin resim satma işine girmesi ve lüks otellerde, büyük müzayedeler

düzenlemiş piyasaya hareket getirmiştir. Elbette bu müzayedeler toplumun yüksek gelir seviyesini hedeflemekte ve sanat piyasası içinde eserlerin fiyat değişiminde etkili bir rol oynamaktadır. 1981 yılında Nurcan ve Turgay Artam çifti tarafından Ankara'da kurulan Antik A.Ş. 1986 yılından itibaren İstanbul'da müzayedeler düzenlemiştir. Bu müzayedelerden birinde, Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı yapıtı 5 trilyon TL'ye satılarak rekor kırmıştır[91]. Portakal ailesi, 20. yüzyılın başlarından bu yana, üç kuşaktır Türkiye'nin sanat ve kültür hayatı içinde yer almıştır. Türkiye'deki müzayede evlerinin başında gelenlerden biri olan Portakal Sanat ve Kültür Evi'nin tarihçesi Yervant Portakal'ın Kapalıçarşı'da antikacılığa başladığı 19. yüzyılın sonuna kadar gider. 1947'de baba mesleğini devralan Aret Portakal işi 1964'ten itibaren oğlu Raffi Portakal'a devretmiştir. 1973'te kendi galerisini açmış olan Raffi Portakal 1984 yılında, Portakal Sanat ve Kültür Evi'ni kurmuştur.

1990 yılına Ahmet ve Ayşe Utku tarafından kurulan Maçka Mezat Avrupalı Oryantalist ressamlardan, Osman Hamdi Bey'den Nazmi Ziya'ya Hikmet Onat'tan Fikret Mualla'ya uzanan çok geniş bir yelpaze içinde, koleksiyonculara hizmet vermiştir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, özellikle 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle devletin ilgi alanından çıkmış olması sebebiyle etkinliğini kaybetmeye başlamışken, sanat piyasasında alım satımın, artan müzayede, galeri ve koleksiyoncuların hâkimiyetine geçmesi dolayısıyla iyice gerilemiştir. Bu konuda Gürel (2004, s. 56) özellikle 1970 sonrasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin alım bütçesinin son derece düşürüldüğünü ve bu yıllar sonrasında üretilen yapıtlar açısından koleksiyon birikiminin epeyce sınırlı ve yetersiz kalması sonucunu doğurduğunu, bu dönemde üretilen yapıtların en "has olanlarının" seçkin özel koleksiyonlarda yerlerini aldığını ve bu nedenle toplumun ortak görsel belleğine büyük sergiler ve müzeler aracılığı ile kaydedilemediğini belirtmiştir.

[91] Antik A.Ş satışları arasında, Burhan Doğançay'ın "Mavi Senfoni" adlı eseri Erol Akyavaş'ın "Kuşatma" çalışması Şevket Dağ'ın "Ayasofya" tablosu ve Nazmi Ziya'nın "Langa Bostanında Sabah" çalışması yer almaktadır. (Url-13).

1980'li yıllardan 2000'li yıllara doğru hareket eden süreç incelenecek olursa, 1980'lerin ortalarında Turgut Özal'ın iktidarında gerçekleşen liberalizm döneminin sanat piyasasında canlılık yaratmış, hızla değer kazanan resimlerin bir yatırım aracına dönüşmüş olduğu söylenebilir. Aileden gelen bir koleksiyon kültürüne sahip kişiler dışında, o zamana kadar resimle pek alakası olmayan yeni zenginler resim satın almaya başlamışlardır. Galeri sayısı artmış, müzayedeler çoğalmıştır. 1990 yılındaki Körfez Krizi, enflasyona dayalı liberal ekonomiyi sekteye uğratmış, işleri bozulan pek çok resim alıcısı ellerindeki resimleri satmaya çalışmış bir yandan da eser fiyatları artmıştır (Ural, 2007).

Resim piyasası resim kültürü ile doğrudan ilişkilidir ve bir tür bilinçlenmenin oluşmasını sağlayacak ortam, başta bir modern sanat müzenin olmaması, var olan müzenin ise bir depo müzeye dönüşmüş olması nedeniyle gelişmemiştir. Bu noktada ancak 2000'li yıllara doğru bazı özel girişimler bu açığı kapatma yolunda harekete geçmiştir. Bir aile geleneği olarak eser toplayan bu koleksiyoncular yapıtlarını müzeler altında toplayarak toplumun hizmetine sunmuşlardır. Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, İstanbul Modern bu önemli kurumlar arasında yer almışlardır.

6.2 Türkiye'de Resim Eksperliği Uygulamaları

Türkiye'de resim sanatının tarihi gibi resim eksperliğinin tarihçesi de uzun bir geçmişe sahip değildir. Fethi Kayaalp'e göre eksperliğin Türkiye'deki tarihçesi amatörce başlamıştır:.

> Batıda teknolojinin gelişmesi ile sanat yapıtlarının incelenmesi aynı zamanda resim geçmişinin yüzyıllar öncesine dayanmasıyla paralel hareket etmekte ancak Türkiye'de 1960'lara kadar pek bir hareket yoktu, çünkü resim alışverişi sınırlıydı. Hatta bazı hocalar resim satılmaz hediye edilir diye bundan para kazanmayı ayıp sayıyorlardı. O dönemde galeriler sayılıydı, esas hareket 1980'den sonra başladı. Sahte resim yoktu çünkü piyasası yoktu.[92]

rh + Sanat Dergisi'nde[93] dosya konusu olarak, Tevfik İhtiyar'ın (2004) ele aldığı "Türkiye'nin Resim Eksperleri" başlıklı yazısında ise eksperlik ile ilgili tanımı şöyledir:

[92] Fethi Kayaalp ile yapılan görüşme, 03-05-2010
[93] rh + Sanat sayı 13 Kasım Aralık 2004

> Bir resim hakkında sahte olup olmadığına dair görüş belirtip rapor veren ve Türkiye'nin kendine özgü koşullarında uzmanlaşan bilirkişiler. Sayıları bir elin beş parmağı kadar. Fethi Kayaalp, İhsan Şurdum, Orhan Ersoy, Faruk Cimok, Ahmet Özel, Bayram Karşıt. Ağızlarından çıkan bir söz milyarlarca Türk Lirası değerindeki bir resmin çöpe gitmesine ya da başköşeye 'güvenle' asılıp rant üstüne rant getirmesine neden oluyor.

Türkiye'de resim eksperliği, resim geçmişi göz önünde bulundurulduğunda, İhtiyar'ın (2004) belirttiği üzere Türkiye'nin kendine özgü koşullarında var olmuştur. Bilirkişilik, uzmanlık gibi kavramlar pek çok farklı alanı kapsayabileceğinden özellikle sanat eserleri konusunda uzmanlaşmış kişileri belirtmek için "eksper" kelimesi kullanılagelmiştir. Eksper yalnızca sanat eserlerinin orijinalliğini incelemez. Sanat eserleri konusunda uzmanlaşmak, yapıtların sanat tarihindeki yerini saptayabilecek, üslupsal, dönemsel özellikleri, bir sanatçıya ya da bir ekole özgü nitelikleri ayırt edebilecek bilgi birikimine, yeteneğine, deneyimine bağlıdır. Batı'da sanat ekspertizi kavramının oluşma süreci bu sıralanan ölçütlerle sağlanmıştır ve bu alanda gerçekleşen teknik gelişmelerle birlikte çalışarak güçlü ve organize bir şekil alabilmiştir. Türkiye'de ise eksperlik, sanat piyasasının bir ihtiyacı olarak doğmuştur. Bir resim eksperinin Türkiye'deki süreç hakkında çok kapsamlı bilgi birikimine ihtiyacı vardır. Yapıtların güvenilir bir şekilde arşivlenmemiş olması, çoğunun künyesinin bulunmaması eksperler için yapıt bilgisini kısıtlamaktadır. Bugün Türkiye'deki eksperlik işinin en önemli sorunu sistemsizliktir. Bu sistemsizliğin başlangıç aşaması ise doğrudan hangi ressamın eseri daha çok satılıyorsa o ressamlar hakkında uzmanlaşmaya gidilmesidir.

Türkiye'de resim eksperliği ile resim restorasyonu arasında yakın bir ilişki kurulmuştur. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bir restorasyon atölyesinin kurulması, 1969 yılında, her ikisi de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü mezunu olan İhsan Şurdum ve Fethi Kayaalp'in getirilmesinden sonra müze koleksiyonunda bulunan eserlerin restorasyonu hızla yapılmıştır. Aynı yılın sonunda Orhan Ersoy, Mustafa Esirkuş ve Turgut Ertogan ile uzman kadro genişlemiştir. Köksal Bingöl'ün (2011, s. 163) aktardığına göre müzenin restorasyon atölyesinin durumu ile ilgili olarak Fethi Kayaalp şöyle demiştir:

> Biz geldiğimizde, Halil Dikmen restorasyon konusunda çok yol katetmişti. Atölye yoktu ama Osman Hamdileri, Şeker Ahmetleri hep restore etmişti. O dönem için restore edilecek eserler zaten Osmanlı döneminden gelen eserlerdi ve çoğunu yaptırılmıştı. Berk döneminde atölyeler

> kuruldu, ama kuruldu derken teknoloji, alet edevat filan yok. Hepimiz bireysel olarak bir şeyler yapmaya çalışırdık…

Türkiye'deki resim ekspertizliği süreci de müzedeki restorasyon bölümünün etkinleştiği döneme rastlamaktadır; çünkü bu dönemde, Resim ve Heykel Müzesi ekspertiz işlerini de üstlenmeye başlamıştır. Pek çok eser sahibi ve koleksiyoncu müzeye başvurarak eserin piyasa değeri, orijinalliği, teknik ve estetik açıdan nitelikleri üzerine değerlendirme talebinde bulunmuştur (Köksal Bingöl, 2011).

Resim ve Heykel Müzesi'nin yanı sıra Akademi de eksperlik hizmeti vermekteydi. Kayaalp'in (2010a) aktardığına göre, "Resim eksperliği için Akademiye danışılıyordu. Türk el sanatları ile ilgili olarak örneğin hat yazısında Kerim Silivrili, Emin Barın, resimde Cemal Tollu, Cevat Dereli, Şemsettin Arel bilirkişi olarak çağırılıyordu. Ancak sonraki yıllarda çeşitli hukuki anlaşmazlıklar sebebi ile kurumsal olarak eksperlik hizmeti vermek müzenin ve akademinin hizmeti dışına çıkmıştır. Halen üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinden mahkemeler için bilirkişi atamaları yapılmaktadır. Bunun dışındaki eksperlik hizmetleri çoğunlukla bireyler bazında bağımsız olarak gerçekleşmektedir. Resim restorasyonu ile birlikte yürütülen resim eksperliği işi, bu kişilerin ellerinden çok sayıda yapıt geçmeleri, yapıtlar üzerinde fiziksel çalışma yaptıkları için eserin sanatçısının çalışma yöntemi ile ilgili geniş bilgi sahibi olmaları açısından kişiseldir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi eksperler restoratördür ya da restoratörler eksperdir çıkarımı yanlış bir çıkarımdır.

Cimok (1985) restoratörlükten eksperliğe geçişi,

> Günümüzde gelişmeler çok hızlı olmuş, bu gelişmeye ayak uyduramayan restoratörler yanlarına aldıkları üç-beş koleksiyoncuyla birlikte resim ekspertizi ve alım yapan bir tekel oluşturma yolunu seçmiş. Başka sahalarda aldıkları akademik kariyerlerini resim restorasyonu ve ekspertizi sahasında kullanmaya başlamışlardır. Kendi inisiyatifleri dışında satılan her resim ya sahte ya da kötü şekilde fişlenmiştir.

diyerek eleştirmektedir. Bu eleştirinin doğru veya yanlış olduğunu tartışmak yerine Türkiye'de neden kurumsal bir çatı altında eksperliğin yapılamıyor olduğunun tartışılması gerekmektedir. Kişisel çatışmalar bu tartışmanın sonuca erişmesini sürekli geciktirmiştir. İhtiyar'ın (2004, s. 36) aktardığı söyleşide Faruk Cimok eksperliğin nasıl yapılması gerektiği hakkında şunları söylemiştir:

> Bir resim hakkında görüş beyan etmek için sanat tarihi, restorasyon ve teknoloji bilgisi gerektirir. Biz bu üç faktörü bir araya getirdik. Sanat tarihçimiz, teknoloji uzmanımız ve bir de restoratörümüz var… Resmin önüne geçip bu Hikmet Onat'tır ya da değildir demek, bilimselliğe sığmaz. Üniversite kariyeri ne olursa olsun resim teknolojisi, kimyası ve restorasyonu ile ilgili bilgisi olmayanlar resimle ilgili bir bilirkişi konumunda bulunamazlar… Eksperlikte bir de göz olayı var. Biz her ne kadar kimya, sanat tarihi, teknoloji dersek diyelim, önemli olan bilgi birikimimizdir.

Çağımızda eksperlik bilgi birikiminin yanında, disiplinlerarası çalışma ve teknik donanımla gerçekleşmektedir. Türkiye henüz bu noktaya gelememiştir. Fethi Kayaalp, burada yapılan eksperlik incelemelerinin öncelikle uzmanlığa dayandığını belirtmiştir. Malzeme[94] ve tekniğin doğru belirlenmesinin önemli olduğunu belirtmiştir.[95] Günümüzde çeşitli vesilelerle basılan kataloglarda resmin malzemesinin belirtilmesinde yapılan yanlışlıklar, eksper için ciddi bir bilginin yok olmasına neden olmaktadır.

Resim eksperliği ve resim analiz yöntemleri ile ilgili olarak Orhan Ersoy[96] (İhtiyar 2004, s.35) Fethi Kayaalp gibi resmin analizine üslup özelliklerinin incelenmesi ile başlandığını belirtmiştir.

> Bir resim geldiği zaman pek çok yönden incelenmesi gerekiyor. Bakar bakmaz, kesin bir şey söylemek yanlış olur. Eserin imzası varsa yani belirli bir kişiye aitse, sanatçının üslubuna, tavrına, resimle yakınlığına bakılır. Söz ettiğim yakınlık bulunduktan sonra resmin derinlemesine araştırması yapılır… Bunun için sanatçının tuşlarını, resme yaklaşımını, kompozisyonunu ve renk paletini daha önce gördüğümüz resimleriyle karşılaştırırız. Eğer o yakınlığı bulamıyorsak, ufak da olsa bir şüphemiz varsa resmin imzayı taşıyan sanatçıya ait olduğunu söylemek zor olur… Eksperlik bir deneyim işidir. Tecrübeyi yaşamış olmak, resmi tanımış olmak, sanatçıyı tanımış olmak ve mutlak surette çok fazla görmekle etkili olunur.

---

[94] II. Dünya Savaşı yıllarında yurtdışından ithal malzeme gelmemiştir. Tük parasının değer kaybetmemesi için ithalata sınırlandırma getirilmiş, malzeme sıkıntısı beraberinde alternatif malzemeler kullanmayı zorunlu kılmıştır. Örneğin, resmin bağlayıcılarından olan terebentin ve bezir yağının yokluğunda haşhaş yağı kullanılması, iyi kurumayan bir malzeme olması nedeniyle resimlerin kirlenmesine ve renklerin özelliklerini yitirmesine neden olmuştur. Bu dönem resimlerini tespit etmekte haşhaş yağı kullanımı eksper için belirleyici verilerden biri olabilir. Fethi Kayaalp ile yapılan görüşme, 03-05-2010.

[95] Örneğin duralit malzeme Türk resmine çok sonra girmiştir. Osman Hamdi'nin bir resminin duralit üzerine olması mümkün değildir. Bu hemen o resmin sahte olduğunu gösterir. Fethi Kayaalp ile yapılan görüşme, 03-05-2010.

[96] 1957 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünden mezun olmuş, 1968-1984 yılları arasında Resim ve Heykel Müzesi'nde tablo eksperi, restoratör olarak görev yapmıştır.

Ahmet Özel[97] de çalışma yöntemlerini açıklarken bir resim geldiğinde pek çok faktörün devreye girdiğini belirtmiş, çalışmaya başlamadan önce resmin detaylı fotoğraflarının çekildiğini ifade etmiştir (İhtiyar, 2004, s. 37):

> Yıllardan beri gördüğümüz resimlerin getirdiği tecrübeler, sanat tarihi bilgilerimiz özellikle Türk resmi konusunda belli bir kanı oluşturuyor. Sanatçının koyacağı imzayı ve boya çalışmasını iyice incelememiz, yüzeyde boya tahlilleri yapmamız gerekiyor. Bir dokunun alınıp laboratuarda incelenmesi gibi bir durum maalesef Türkiye'de yok. Ama yine de boyanın taze olup olmadığı ile ilgili bir çalışmayı yapabiliyoruz. Ayrıca yine ultraviyole ışığıyla yüzeydeki bütün restorasyonları ve sonradan oluşmuş hasarları daha derinlemesine görmek mümkün.

Tevfik İhtiyar ile söyleşisinde (2004, s. 38) Bayram Karşit'in resim analizinde öncelikle fırça vuruşlarına, sanatçının kullandığı biçimlerden, formlardan yola çıkarak sanatçının kim olduğuna baktığını belirtmiştir.

> Ondan sonra resmin şasesine, tuvaline, yani kullanılan malzemeye, hatta kenara çakılan çiviye kadar kontrol ederiz. Bunlardan sonra mor ışık dediğimiz bir ışıkla karanlık bir ortamda resme bakarız. Üzerinde herhangi bir müdahale var mı yok mu diye ya da imzasıyla resim yaşıt mı diye inceleme yaparız. Hatta üç dört şekilde bakarız resme: Birinci gözle, ikincisi mor ışıkla, üçüncüsü ise kimyevi ilaçlarla ve bir de büyük luplarla... Bazen resmi çözmeyen bir ilaç imzayı çözüyor. Oradan yaş ve yıl farkını anlayabiliyoruz.

Kayaalp (2010b) çalışma yöntemini anlatırken, analizin başlangıç noktasının üslup olduğunu belirtmiştir. İncelenecek olan çalışma kime atfedilmişse, o ressamın diğer yapıtlarıyla ve çağdaşı sanatçıların yapıtlarıyla karşılaştırılması önemlidir. Daha sonraki aşamayı destek olarak tabir edilen resmin fiziksel yüzeyinin incelenmesi oluşturur. Destek, kullanılan malzemeye göre çeşitlenir ve tuval,[98] ahşap pano, mukavva ve diğer sentetik yüzeylerden oluşur. Destekte üçüncü aşamayı astar oluşturur. Astar genellikle kalsiyum karbonat içerikli kestirilmiş alçıdan yapılmıştır, ayrıca çinko oksitli üstübeç de kullanılmıştır ancak nemden etkilenme oranı daha fazladır.[99] Resimde astarın üstünde yer alan boya katmanı ile ilgili incelemeler ise

[97] 1976'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olmuş, 1987-88 tarihleri arasında İtalyan sanat bursu ile resim restorasyonu konusunda eğitim almış ve 1985-1997 yılları arasında Resim ve Heykel Müzesinde görev yapmıştır. http://www.ahmetozel.com/ 01-11-2011

[98] Tuval bezi olarak basit dokuma ile yapılmış keten bezler kullanılmıştır, bunun yanında daha çok amatörlerin tercih ettiği pamuklu tuvaller de mevcuttur. Ancak pamuk nem ve ısıya karşı dayanıklı olmadığından bu malzemenin üzerine yapılan resimler bozulmaya daha elverişlidir.

[99] Astar malzemesi olarak kazain de kullanılmıştır, destek için çok elverişli olan bu astar nemden etkilenmez ve suyla çözülmez. Türk resminde marangoz tutkalı olarak bilinen sıcak tutkal ve üstübeç karışımından oluşan bir alçı yaygın olarak kullanılmıştır.

çoğunlukla boyanın kimyasal içeriğinden ziyade sanatçının boyayı kullanma tekniği ile alakalı olarak incelenmektedir.[100] Batıda yapılan analizlerde pigmentler sabit bir veri sağlayamayabilirken, boya ve vernik içinde kullanılan Türkiye'ye özgü malzemeler belirleyicilerden biri haline dönüşebilmektedir.

Boya üzerinde kullanılan vernik tabakası incelenen son aşamadır: rötuş ve tablo verniği olmak üzere iki türden oluşur. Resimde kullanılan verniklerde mastik adı verilen sakız reçinesi çok kullanılır. Rötuş verniği hem çalışırken hem de çalışma tamamlandıktan sonra da kullanılagelmişken verniği ise boya kemikleştikten sonra yani en az iki yıl sonra tablo verniği sürülür.

Resim eksperliği hakkında uzmanların aktardığı bilgiler doğrultusunda, analiz yapılırken önce üslup özelliklerine bakıldığı, bu incelemede çoğunlukla kişisel bilgi birikiminin ön planda olduğu sonucuna varılabilir. Diğerleri gibi Kayaalp de zaman zaman teknolojiden yararlandığını belirtmiş olmakla beraber bilgi birikiminin ve gözün Türk resmi için daha etkili olduğunu savunmuştur. Resim eğitimi almış olması, Resim ve Heykel Müzesi'nde uzun yıllar restoratör olarak çalışması sayesinde birçok tabloyu ve sanatçıyı yakından incelemiş olması, eserlerin tanınmasında kıdemli olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Ancak bu bilgi birikiminin, sağlam kaynaklara aktarılmadığı sürece, kalıcı olması beklenemez. Bu nedenle nitelikli bir arşivin oluşturulması şarttır. Öncelikle Türk sanatçılarının çalışma yöntemleri, kullandıkları boyalar ve malzemeler incelenmeli, bir imza arşivi oluşturulmalıdır. Hepsinden önemlisi teknik donanımı güncelleştirilmiş bir laboratuar oluşturulması gerekmektedir. Bu sayede resimlerin detaylı incelemeleri yapılabilecektir. Bu incelemeler yalnızca eserlerin otantikliğini ispatlamakla kalmayıp kapsamlı arşivin oluşmasında da etkili olacaktır. Resim ve Heykel Müzesi'nin tüm sorunlarına rağmen böyle bir araştırma biriminin kurulmasına ihtiyaç duyan kurumların başında gelmektedir. Bunun yanı sıra kendi özerk bütçeleri bulunan ve Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi olarak lanse edilen İstanbul Modern'in bile donanımlı bir teknik araştırma birimi bulunmamaktadır. Bu durum diğer müzeler için de geçerlidir.

[100] Örneğin Şeker Ahmet Paşa'nın boya dokusu çağdaşlarından farklıdır, patlı boya kullanımı ile ayrılır. Boya kullanma biçimi resmin kime ait olduğunu belirlenmesinde etkilidir. (Fethi Kayaalp ile yapılan görüşmeden, 05-05-2010)

6.3 Türkiye'deki Sahte Eser Piyasası ve Tespit Edilmiş Sahtecilik Olaylarına Örnekler

Türkiye'de 1980'lerden itibaren değişen ve serbest ithalat ve ihracat ekonomisine dayanan yeni sistem zengin iş adamlarının ve bu iş adamlarının yönetimindeki holdinglerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Yeni ekonomik sistem kısa sürede sanat piyasasını da hareketlendirmiş, önceleri çeşitli devlet kurumları, bankalar gibi sanat yapıtı satın alan kesimin sanat piyasasında azalan yerini yeni zengin iş adamları almaya başlamıştır. Bilinçli sanatseverler olan köklü aileler dışarıda bırakıldığında, yeni zengin iş adamlarının sanat yapıtı satın almak ile ilgilenmesinin nedenleri arasında, toplumsal kabulün ve sınıf atlamanın meşrulaştırılması yer almaktadır. Bu meşrulaştırmada sanat etkili bir alan olmuştur.

Sanat piyasasının hareketlenmesi kaçınılmaz olarak sahte yapıtların piyasaya girmesini de sağlamıştır. Özel'in de (2002, s. 78) belirttiği gibi, bilimsel bir tespit olanağından uzak, sadece tavsiyeye dayalı, sübjektif olgularla hareket eden koleksiyonerlerin daha sonra başını ağrıtacak gerçekle (sahte ile) karşılaştığında iş işten geçmiş olmaktadır. Türkiye'de sahtecilik "adi dolandırıcılık" suçu ile yargılanması gereken bir suç biçimi olarak yer almaktadır. Özel'in (2002, s. 78) aktardığına göre:

> ... suçun derecesine göre suçlu üç ile on ikiyıl ağır hapse mahkûm edilebiliyor. Bu suçtan sahteciliği yapan da sahte resmi satan da yargılanabiliyor. Ancak Türkiye'de sahte resim, sanat pazarında büyük sıklıkla görülmesine karşın bu konuda adli makamlara intikal etmiş olay sayısı son derece az sayıda. Satıcılar ise neden oldukları dolandırıcılık olayından kolayca sıyrılabiliyor ve kültürel değerlere yönelik yarattıkları tahribata aldırmayarak kolay kazançları da yanlarına kâr kalıyor.

Sahte yapıt üretimi ve satışında yer alan aktörlerin tespit edilmesi güç bir süreçtir, ancak yaygın görüşe göre Türkî Cumhuriyetlerden ve Rusya'dan gelen yetenekli kopyacılar üretim ayağının başında yer almaktadırlar. Kamuoyuna yansıyan örneklerle takip edilebildiği kadarıyla, sanat taciri ve müzayede evi arasındaki ilişkiler kasıtlı ya da kasıtsız olarak sahte yapıt piyasasına hizmet etmektedir. Aktörlerin tespitinin zorluklarına rağmen en çok sahtesi yapılan sanatçıların isimleri bilinmektedir. Fikret Mualla, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hoca Ali Rıza, Burhan Uygur,

Şeker Ahmet Paşa, Nazmi Ziya, Sabri Berkel, Leyla Gamsız, Avni Arbaş, İbrahim Çallı, Nuri İyem, Nedim Günsür bu isimler arasında sayılabilir (Bayındır, 2007).

Geçmiş yıllarda gündemde yer alan sahte haberleri durumun ciddiyetini göstermektedir. Melek Celal Sofu imzalı iki tablo İstanbul Modern Sanat Müzesi'nce alınmış ancak müze daha sonra sahte olduğu şüphesiyle tabloları iade etmiştir. Bir müzayededede satışa sunulan Cevat Dereli resmine sahte olduğu iddiası yönelten Dereli'nin öğrencisi ressam Gülsün Erbil'e müzayede evi dava açmış ve dava Erbil'in lehine sonuçlanmıştır. Koleksiyoncu Ahmet Aslanbek, bir müzayededede satışa sunulan, Avni Arbaş'ın "Atlılar"ının sahte olduğunu iddia ederek suç duyurusunda bulunmuştur. Turan Erol sahte tablolarının ortaya çıkması üzerine açmış olduğu iki davayı kazanmıştır. Erol, başından geçen sahtecilik olaylarını şöyle aktarmıştır (İhtiyar, 2006, s.48):

> Geçen yıl, meraklı biri bir resimle geldi Ankara'daki atölyeme…" Hocam" dedi "ne diyorsunuz buna". "Nişantaşı'nda bilmem ne galerisinde gördüm, aldım ama bir şartla" dedi. "ben bunu Turan Erol'a göstereyim, o evet derse alırım." Resim sahteydi. İlk sahteyi Ertan Mestçi'nin galerisi Artizan'da ben yakaladım. Aydemir Atalay ile sergileri geziyorduk. Yakaladığımız ilk resim 2001 yılındaydı galiba. O sırada galerinin sahibi Ertan Mestçi galeride değildi. Sahteyi hemen duvardan indirip arkasına yazdım" bu resim sahtedir, benim elimden çıkmış bir Turan Erol değildir" diye. Onu Ertan sonra bana gönderdi. Arkasından ikinci bir sahte asmış. Yavuz Tanyeli bir gün telefon edip Ertan'ın son karma sergisinde benim adını taşıyan bir resimden kuşkulandığını söyledi… Sahte! O da bende kaldı.

Turan Erol kendi resimlerinden dördünün sahte çıkması üzerine hukuka başvurmaya karar vermiş ve Ankara'da Dam Çerçeve'nin sahibi Haluk Giray ile İstanbul'daki Artizan Galerisi'nin sahibi Ertan Mestçi aleyhine sahtecilik iddiası ile dava açmıştır. Açtığı iki dava lehine sonuçlanmıştır (Bay, 2007, s. 26).

Müzayede evleri eksperlik hizmeti sunmalarına ve zaman zaman ünlü uzmanların görüşlerini almış olmalarına rağmen müzayedelerde sahtelerle sıklıkla karşılaşılmıştır. Yaşanan sahte yapıt satışına yönelik bir örnek 22 Şubat 1998'de Hürriyet Gazetesi'nin tüketici sayfasında, müzayede evinin mağdur ettiği bir okuyucu tarafından yapılan bir başvuru ile basına yansımıştır. Koleksiyon Müzayede, 1997 yılının Mart ayında başlangıç fiyatı 22 milyon lira olan ''Halıcı'' tablosunu ''anonim'' imzasıyla açık artırmada 267 milyon liraya satmıştır. Bu tablonun bir

benzeri Koleksiyon'un bir başka müzayedesinde ''Halı Tüccarı'' adıyla 110 milyon liraya satılmıştır. Çelebi (1998, s. 13) yazısında şöyle diyor,

> Antika ve sanat eserleri müzayedelerinde özellikle bazı oryantal eserler, 'anonim' ya da 'imzalı, okunamıyor' ibaresiyle satışa sunuluyor. Sanatseverler, satışa sunulan bu eserlerin bir eksper tarafından incelendiğini, kopya, çalıntı ya da sahte olma ihtimalinin bulunmadığını düşünüyor. Bunun sonucunda da müzayedeye katılıyor ve açık artırma sonucunda milyarlar ödeyip, beğendiği eseri gönül rahatlığıyla satın alıyor.
>
> Ancak, 100 milyonlarca lira ödeyip, satın aldığı ''Anonim'' ibareli oryantal tablonun kopyası üç ay sonra bir de bakıyor ki, aynı müzayede salonunda yeniden satışa sunulmuş. Bu kez, ''İmzalı'' ibaresiyle... Peki, bu iki tablodan hangisi gerçek. Katalogda imzalı ibaresiyle yer alan mı? Yoksa, daha önce ''Anonim'' diye satılan mı? Her iki müzayedeyi organize eden firmaya soruyorsunuz:
>
> ''İki tabloyu da eksperleriniz inceledi mi?''
>
> **Yanıt açık:** ''Gerek yok''
>
> Peki, bu tabloların sahte ya da kopya olmadığına dair garanti verdiniz mi?
>
> **Yanıt:** ''Tablolarda imza yoksa ya da imza tam okunamıyorsa, bu tablolar için herhangi bir garanti vermiyoruz.'' ….
>
> Koleksiyon Müzayede Organizasyonları firmasının yöneticisi Behruz Büyükoğlu'nun arkadaşımız Zeliha Aslan'ın Selim Bey'in şikâyetiyle ilgili sorularına verdiği yanıtlar oldukça ilginçti. Büyükoğlu'na göre, müzayedeye konulan tüm eserleri eksperlerin incelemesine gerek yok. Bu nedenle, satılan bu iki tabloyu da eksper incelememiş. Ayrıca, tabloda imza olmadığı için garanti kapsamına da girmiyormuş. Sadece, müzayedeye konulan imzalı tablolar garanti kapsamına giriyor. Büyükoğlu'na göre, müzayedede satılan bir eserin kısa bir süre sonra bir başka benzerinin ortaya çıkması da son derece normal. Kısa bir süre sonra, üçüncü, dördüncü benzeri de rahatlıkla ortaya çıkabilir.

Aynı müzayede evinin adının geçtiği bir başka olay 1 Nisan 2001 yılında Çırağan Sarayı'nda gerçekleştirdiği müzayedede ortaya çıkan şaibeli tablolarla ilgilidir. Kamuoyuna Hürriyet Gazetesi tarafından duyurulan olay şöyle kaleme alınmıştır (Armutçu, 2001, s. 12-13):

> 12 yıldır her ay bir müzayede yapan şirketin, bu 114'üncü müzayedesinde, İbrahim Çallı'nın bir, Fikret Mualla'nın iki, Eşref Üren'in üç ve Vecihi Bereketoğlu'nun bir resminin sahte olduğu önce kulaktan kulağa, sonra da yüksek sesle söylendi. Kile Sanat Galerisi'nin sahibi Kaya Şimşek, Çallıya atfedilen Manolya adlı tablonun, iki yıl önce Maçka Mezat'ta satışa çıkarıldığını, müzayedeciler Can Has ve Duran Tantekin tarafından ayrı ayrı eksper Faruk Cimok'a incelettirildiğini ve ''sahtedir'' sonucunu aldıklarını anlattı. Bunun üzerine Maçka

> Mezat'ın sahibi Ahmet Utku, resmi müzayededen çekmişti. Ancak aynı Çallı, Koleksiyon'un müzayedesinde yeniden ortaya çıkınca kuşkulara yol açtı.

Habere göre Koleksiyon Müzayede'nin sahibi Behruz Büyükoğlu, tablonun yüzde yüz orijinal olduğunu, eksper-restoratör Bayram Karşit'in kendisine böyle rapor verdiğini söylemiştir. Ancak Karşit'in hocası olan Fethi Kayaalp, resim için ''Bence olumsuz'' yorumunu yapmıştır. Aynı resme iki uzmandan birinin sahte diğerinin gerçek demesi Türkiye'deki eksperlik hizmetlerinde zaman zaman karşılaşılan bir durumdur.

Fikret Mualla'nın bugüne kadar gerçekleştirilen en geniş kapsamlı retrospektif sergisi 15 Nisan 2005'te İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılmıştır. 38 koleksiyondan bir araya getirilen 243 eser, tematik olarak düzenlenmiş ve serginin küratörlüğünü Haşim Nur Gürel, Levent Çalıkoğlu ve Ali Akay üstlenmiştir. 28 Mayıs 2005 tarihinde, üç küratör, İstanbul Modern'de retrospektifin öyküsünü anlattıkları bir söyleşi gerçekleştirmişlerdir. Aynı gün Radikal gazetesinde çıkan Fikret Mualla retrospektifi için davet edilmiş ancak İstanbul Modern yöneticilerinin, kendi seçmediği eserlerin de sergilenmesi konusundaki ısrarları neticesinde görevini bırakmış olduğunu iddia eden Ferit Edgü'nün imzasını taşıyan ve Ali Akay'a hitaben yayınlanan mektupta Edgü sergideki kimi eserlerin sahte olduğu belirtmiştir. Bunun üzerine serginin üç küratörü bir basın açıklaması yaparak suçlamalara karşı çıkmışlardır. İstanbul Modern Sanat Müzesi Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı, 12 Haziran 2005 tarihinde Milliyet Gazetesi'ne verdiği röportajda iddialar hakkındaki görüşünü şöyle belirtmiştir; "Biz bu serginin üzerinde çok titizlikle durduk. Koleksiyonerlerin ve yapıtların seçimine karar veren küratörlerimiz daha önce hazırladıkları 10 sergi sırasında ve öncesinde Fikret Mualla üzerine çalışmış, araştırmalar yapmışlar. Bütün bu özenden sonra bir kişinin ortaya çıkıp kişisel bir görüşle "Sergide sahteler var" demesiyle müzenin tutumu değişmez. Ancak bilimsel bir kanıt söz konusuysa, müze o eseri koleksiyondan çeker. Ama ortada bilimsel kanıtlar yokken bir kişinin söyledikleriyle bu kadar titiz ve kapsamlı bir çalışmanın seyrinde herhangi bir değişiklik yapmak niyetinde değiliz." (Aygündüz, 2005, s 14-15).

İstanbul Modern yetkililerinin bu tepkisi oldukça ironiktir. Söz konusu olan bilimsel kanıtların araştırılması için hiçbir girişimde bulunulmamıştır. Edgü, sergi küratörleri

ve müze yöneticilerinin karşılıklı atışmaları yerine, Fikret Mualla uzmanlarından oluşan bir kurul kurmak, sanatçının eserleri ile orijinalliklerinden şüphe duyulan eserleri karşılaştırmak, teknolojik incelemeden geçirmek, sağlam kanıtlar bulmak için yeterli olabilirdi.

Fikret Mualla resimlerinin orijinalliğinin belirlenmesi konusunda Ferit Edgü'nün yaklaşımı Radikal Gazetesi'ne verdiği röportajda şu şekilde yer almıştır (Erciyes, 2005a, s.2):

> "Ben eksper değilim, çünkü eksperlik bir meslektir ve sadece bir Fikret Mualla eksperliğiyle olmaz. Ama kendisini, sanatını yakından tanıdığım, izlediğim sanatçılar için görüş bildiririm. Değerlendirme kriterlerim, ölçütüm sadece ve sadece gözdür; çünkü göz dediğinizde bilgi, beğeni, birikim ve deneyim söz konusudur. Eğer birisi Fikret Mualla'nın 1500 eserini gördüyse, o eserlerin izini sürdüyse; o eserler hangi koleksiyonlarda yer aldı, sanatçı hangi dönemlerde neleri yaptı, kimlerden etkilendi, bunları biliyorsanız, resmini de biliyorsunuz demektir. Bir de kaynaklar, resmin nereden geldiği çok önemlidir. Paris'te Fikret Mualla'dan resim alan kişiler vardı, ben bunların neredeyse hepsini tanıdım."

Oya Eczacıbaşı ise müzede ve Türkiye genelinde kurumsallaşmış bir ekspertizlik sistemi olmaması nedeniyle şüpheli olan yapıtların kızılötesi incelemelerinin yapılamadığına değinmiştir (Erciyes, 2005b, s. 24):

Sahte sanat yapıtlarını gündeme getiren Fikret Mualla retrospektifi Türkiye'de sanat yapıtlarının analizi konusunda eksikleri gözler önüne sermiştir. Aynı zamanda kuşku duyulan bir yapıt üzerindeki soru işaretlerinin giderilmesinde günümüz yapıt analiz teknolojilerinin kullanılmasındaki sorunları ve artık görsel incelemenin tek başına yeterli olamayacağını da göstermiştir.

2008 yılında gerçekleşen bir başka müzayede de ise Mübin Orhon'un bir yapıtı ile ilgili şüpheler Milliyet Gazetesi yazarı Yasemin Bay tarafından duyurulmuştur. Habere göre 1 Kasım 2008 tarihinde gerçekleşen Nika Müzayede şirketinin düzenlediği satışlarda Mübin Orhon'un bir yapıtı da bulunmaktaydı. Bu yapıtın sahte olduğu iddiaları tartışmaları gündeme getirdi. Habere göre (Bay, 2008, s.4):

> İddiayı ortaya atan isim ise Mübin Orhon'u ve sanatını yakından tanıyan, üstelik sanatçının eserlerini 16 yıl boyunca sergileyen galerici Haldun Dostoğlu. Satışa sunulan eserin Temmuz 2008'de Demsa adlı şirketin sanat danışmanınca kendisine getirildiğini belirten Dostoğlu, tablonun sahteliği konusunda şunları söyledi:

"Resmi gördüm ve Mübin Orhon'a ait olmadığına dair bir kanaat belirttim. Gerek teknik, gerekse malzeme açısından Orhon'un olamazdı. Ayrıca, bu resmin üzerinde 1965 tarihi vardı ve resim o tarihlerde Mübin Orhon'un yaptıklarına uymuyordu. Ardından, Aziz Karadeniz, 25 Ekim'de düzenleyeceği müzayedeye bu resmi koymak istemiş. Fakat öncesinde benim resme bakmamı istedi. Ona da ciddi şüphelerim olduğunu söyledim. Karadeniz resmi müzayedeye koymadı. Bu ay aynı resmi, Nika'nın müzayede katalogunun kapağında gördüm."

Görüşlerine başvurduğumuz Aziz Karadeniz, Dostoğlu'nun anlattıklarını doğruladı. Mübin Orhon konusunda bir diğer uzman isim ise Ahmet Benli. Benli, sanatçının 20 yıllık arkadaşı ve Louvre Müzesi'ne Türk İslam eserleri konusunda danışmanlık yapıyor. Paris'te yaşayan Benli'ye sahte olduğu iddia edilen resmin fotoğrafını gönderdik. Benli, şu yorumu yaptı: "Mübin Orhon'u ve resimlerini yakından tanıma fırsatım oldu. Fotoğraf üzerinden ekspertiz yapmak yanılma ihtimalini yükseltir, fakat bu resim hiç şüphe yok ki sahte. 24 Mayıs 2008 tarihli bir başka müzayede şirketinin katalog kapağındaki resme bakılarak yapılmış."

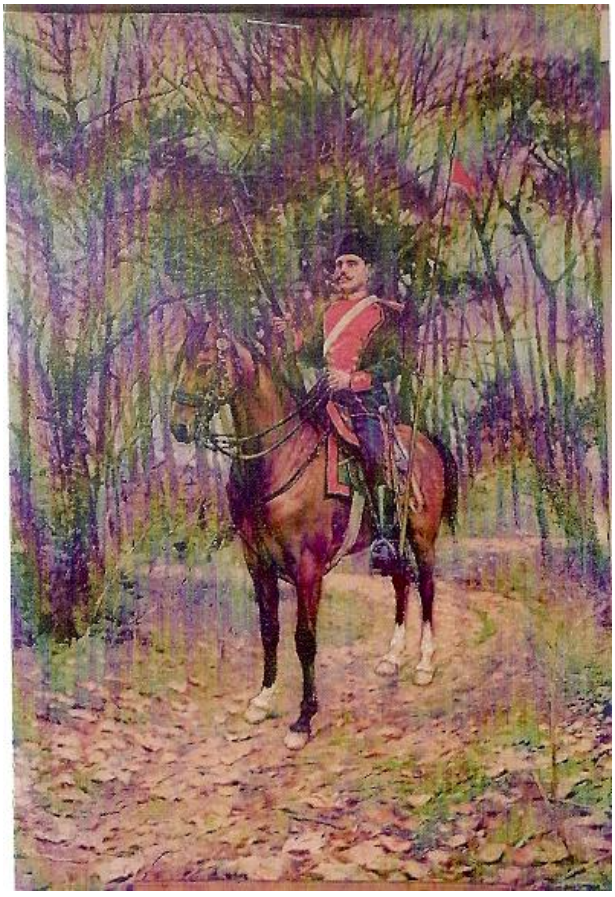
Nika'nın satışa sunduğu resim alıcı bulamadı. Nika yetkilileri sahte iddiaları için şunları söyledi: "Eseri müzayedeye koymadan önce beş altı ekspere gösterdik. Bunların arasında, şahsen Mübin Orhon'u tanımış isimler, onunla çalışmış galericiler de vardı. Bu iddialar asılsız. Resim, yüzde yüz Mübin Orhon'un. Gerçekliğini ispata hazırız.

Artist Dergisi'nin Ekim 2004 sayısında bir röportajı yer alan Yahşi Baraz, Türkiye'de resim sahteciliğin son yirmi yıl içinde yaşanmaya başladığını ileri sürmektedir. Resim sahteciliğinin artmasının sebebi olarak da koleksiyonerlerin kendi bilgileri dâhilinde, zevklerine hitap eden resimleri bir kurumdan bağımsız olarak -'güvenilir' bir sanat galerisi ya da 'güvenilir' bir açık arttırma merkezinden almayıp- koleksiyon oluşturmalarına bağlamaktadır.

O halde şu soru ortaya çıkmaktadır: Sanat galerilerinin veya müzayede evlerinin güvenilirliğinde bir ölçüt mevcut mu?

Bugün Sotheby's ve Christie's gibi dünyanın başlıca müzayede evlerinin satışlarında dahi sorunlar yaşanmakta. Sahte resimlerin koleksiyonlara girmesine engel olmakta bu büyük kurumlar bile zorluk çekerken Türkiye'deki karmaşık ortamda eksperlik hizmetlerinin sınırlı olması daha büyük sorunlara yol açacaktır. İleride bu resimler onları satın alan ünlü kişiler vasıtasıyla, kitaplara girecek ve kendi kendilerini kanıtlamış olacaklardır. Sahte yapıtların bu şekilde meşrulaşması Türk sanat tarihinin doğruluğunu etkileyecek derecede önemlidir ve ciddi bir sorundur.

Sahte yapıt konusu incelenirken karşılaşılan olaylardan biri de asıl imzanın kaldırılarak yerine başka bir imzanın atılması şeklinde gerçekleşen durumdur. Ticari amaçlarla yapılan bu imza değişikliği 22-03-2010 tarihinde Fethi Kayaalp tarafından tespit edilerek, belgelenmiştir. Aslı Halil Paşa'ya ait olan *Mızraklı (Nöbette) Süvari* konulu (Şekil 6.1) yağlı boya tablo üzerindeki Halil 1907 mevcut imzanın restorasyon sırasında silinerek aynı tablo Francesco Saverio Altamura'ya mal edilerek 18 Mart 2009 tarihinde Londra'daki Sotheby's müzayedesinde S.L09761 referans, Lot 75, 2000-3000 İngiliz sterlini başlangıç fiyatıyla satışa sunulmuştur. Tablonun Halil 1907 imzalı ilk halini gösteren siyah beyaz baskısı "Halil Pasha, En Vedette/Auf Vorpasten" alt yazısı ile Thalason'un kitabında yer almıştır. Halil Paşa'nın aynı konuda iki çeşitlemesi daha mevcuttur.

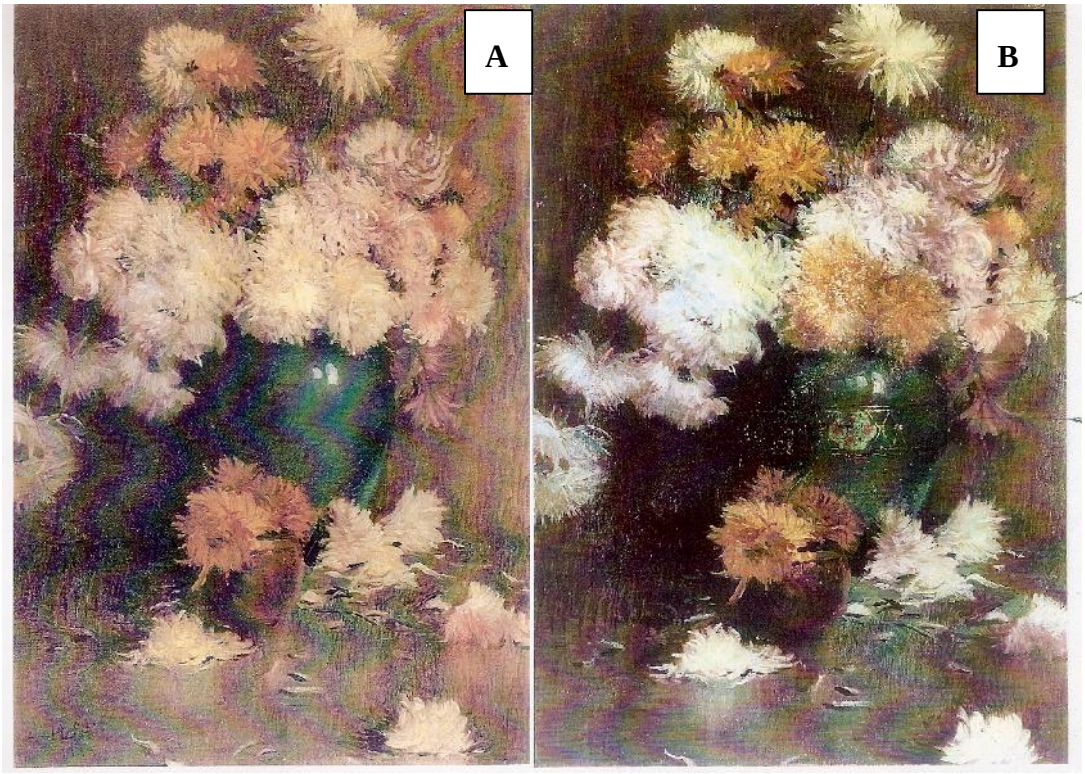


Şekil 6.1: Halil Paşa'nın *Nöbette Süvari* adlı tablosu (Fethi Kayaalp arşivi).

Kayaalp'in paylaştığı (2010b) önemli eksperlik çalışmalarından biri de kendisine ekspertiz için getirilen Namık İsmail'in natürmort çalışmalarından biridir. Resmin üzerinde yaptığı inceleme şaşırtıcı ve endişe verici sonuçları ortaya çıkartmıştır.

“Krizantemler” olarak adı geçen bu yapıtın, Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan Namık İsmail katalogunda “Namık İsmail 1339” (A) imzalı özgün natürmortla benzerliği fark edilmiştir (Sekil 6.2).

Yapılan analizler sonucunda ekspertiz için Kayaalp’e getirilen resimde, tablonun boyutlarının kesilerek değiştirildiği, imzanın altındaki 1339 tarihinin kesilerek kaldırıldığı, vazoya kırmızı güllü, sarı konturlu, yatay bir kuşak eklendiği, mevcut hasarlara abartılı bir görünüm verildiği ve yeni hasarların oluşturulduğu, yeşile giden sarı koloidal glase kullanılarak resimdeki mavi vazonun renginin yeşile, beyaz çiçeklerin ise sarıya dönüştürüldüğü, tablonun versosunda bulunan etiketin çıkarılmış olduğu tespit edilmiştir (B).



Şekil 6.2: A. Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan Namık İsmail katalogunda yer alan orijinal, B. tablo Kayaalp’e getirilen üzerinde oynanmış resim, (Fethi Kayalap arşivi).

İncelemeler bu tablonun orijinal tablo olduğu ancak üzerindeki değişikliklerle Namık İsmail’in krizantemlerinin çeşitlemesi olmadığı anlaşılmıştır. Aslında Ankara Resim Heykel Müzesi’nde bulunması gereken tablonun ise yerinde olmadığı yapılan yazışmalar ve görüşmeler ile tespit edilmiştir. Kayaalp’in konuya duyarlılık

göstererek hem Ankara Resim Heykel Müzesine hem de Kültür Bakanlığı'na yaptığı ihbar niteliğindeki girişimleri henüz bir sonuç vermemiştir.

Türkiye'deki sahte piyasasının hedef aldığı Türk sanatçıların yanında dünyaca ün yapmış olanlar da vardır. Bunlara en iyi örnek zaman zaman gündeme gelen sahte Picasso'lardır. Cumhuriyet Gazetesi yazarı Özgen Acar'ın 2002 yılında yayınladığı yazı dizisi, Türkiye'ye getirilmiş sahte Picasso'ların izini sürmektedir[101].

Picasso hikâyesinin başlangıcı 10 Şubat 1998 yılında Arap Haber Ajansı'nın aktardığı bir haber ile olmuştur. Bu habere göre Picasso'ya ait resimler ve iki heykelden oluşan bir koleksiyon, Iraklı dört kişi tarafından resmi olmayan yollarla Ürdünlü zengin işadamlarına satılmak üzereyken yakalanmıştır. Haberlerde tabloların sahte olduğu düşüncesiyle uzmanlarca incelenmesi gerektiği yazılmıştır.[102] Bununla beraber Ürdün'de böyle bir yerel uzman olmadığı da belirtilmiştir.

7 Haziran 2000 tarihli Sabah Gazetesi haberine göre, Suriye uyruklu altı kişinin Picasso'nun *La Fermiere* (Çiftçi Kadın) adlı tablosunu (Sekil 6.3)[103] İzmir'de zengin koleksiyonculara pazarlanmaya çalışıldığı polise ihbar edilmiştir. Emniyet Müdürü Hasan Yücesan, Interpol kayıtlarında tablonun çalıntı olduğuna ilişkin bir bilgi edinilmediğini söylemiştir. Habere göre İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyesi Prof. Cuma Ocaklı, Prof. Mümtaz Sağlam, Doç. Salim Öztürk yaptıkları analiz sonucunda tablonun gerçek olduğunu belirtmişlerdir. 7 Haziran 2000 tarihli Radikal Gazetesi, bu uzmanlardan oluşan ekibin arşiv araştırması, optik tarama, biçem, tekstür ve yüzey analizleri sonucu tablonun özgün olduğunu saptadıklarını bildirmiştir. 8 Haziran 2000 tarihli Milliyet Gazetesinin haberinde İzmir Arkeoloji Müzesi Müdürü Turhan Özkan'ın resmi, güvenlik gerekçesiyle teslim almadığı, Kültür Bakanı İstemihan Talay'ın tabloyu almak üzere Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel'i İzmir'e gönderdiği yazılmıştır (Dalgıç 2000). Bunun üzerine Picasso tablosu Ankara'ya getirilmiştir. Güzel Sanatlar Genel

[101] Özgen Acar'ın Cumhuriyet Gazetesindeki bu yazı dizisi 25 Mayıs-29 Mayıs 2002 tarihleri arasında yayımlanmıştır. Yazar aynı gazetenin 29 Mart 2011 yılında çıkan baskısında, 28 Mart 2011'de ortaya çıkan yeni Picasso olayını bu yazı dizisine atıfta bulunarak değerlendirmiştir.
[102] Ürdün'de ele geçirilen tablolarla ilgili olarak 11 Şubat 1998 Jordan Times Gazetesi, 12 Şubat 1998 Amman-Star Gazetesi haberlerini aktaran yazısı için bkz. Acar 2002a.
[103] Bu fotoğraf BBC News'un 25 Haziran 2000 tarihindeki sayfasından alınmıştır.

Müdürü Mehmet Özel eserin arkasında ressamın orijinal imzasının bulunduğunu belirtmiştir.[104]



Şekil 6.3: Dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay
La Fermiere ile birlikte (Url-10)

İlerleyen günlerde de Picasso'nun tablosu gazetelerin gündeminde yer almaya devam etmiş ve her haberle yeni bilgiler ortaya çıkmıştır. 12 Haziran 2000 tarihli Milliyet Gazetesi, bu kez de resmin Saddam'ın subaylarından biri olan Yüzbaşı Abdullah B. tarafından, Kuveyt Savaşı sırasında Kuveyt Sarayı'ndan çalındığı bilgisini vermiştir. Tablonun arkasında Kuveyt Kraliyet Mührü'nün bulunması da bu hikâyenin destek noktası olarak gösterilmiştir (Dalgıç, 2000). Yüzbaşı'nın idam korkusuyla resmi biran evvel elden çıkartmak için Suriye'deki bir akrabasına verdiğinin yazıldığı haber Ürdün'de iki yıl önce gazetelere yansımış olan olaya benzerliği ile dikkat çekicidir.

14 Haziran 2000 " Picasso'nun parası örtülü ödenekten!" başlıklı Sabah Gazetesi olayın ayrıntılarını şöyle yazmıştır (2000, s. 5):

> Ünlü Ressam Pablo Picasso'nun çalınan ve İzmir'de yakalanan "La Fermiere" (Çiftçi Kadın) adlı tablosunun ele geçiriliş öyküsünün ilginç ayrıntıları ortaya çıktı.
>
> Her şey İzmir Mali Polisi'nin aldığı bir ihbarla başladı; Pablo Picasso'nun bir tablosu kaçakçılar tarafından yüksek fiyatla satılacaktı… Kaçakçıların lideri 10 milyon dolardan söz açtı. 1 saate yakın süren pazarlık sonunda 6,5 milyon dolarda anlaşıldı… Olay hızla İçişleri Bakanlığı'na, ardından Başbakanlığa iletildi. Tekrar geri verilmek şartı ile "Örtülü Ödenek"ten 6,5 milyon dolar, Merkez Bankası vasıtasıyla bir anda İzmir Emniyet Müdürlüğü'ne ulaştırıldı…'Sahte alıcılar' polis kimliklerini çıkardı ve kaçakçılar Hikmet

[104] 9 Haziran 2000 tarihli Yeni Binyıl Gazetesinin haberinde Mehmet Özel'in "Uzun genel müdürlük dönemimin en güzel gününü yaşadım" cümleleri yer almaktadır, aktaran Acar 2002a, s. 8.

> Demirtaş, Hasan Ali Mekki Demirtaş, Davut İlhan, Jamal İbrahim ve Mehmet Yıldırım yakalandı.

29 Haziran 2000 tarihli Cumhuriyet Gazetesindeki yazısı Prof. Kaya Özsezgin, Picasso'nun söz konusu tablosu hakkında "Picasso imzalı resmin Mme. Putman'ın portresini konu aldığı, tablonun 1918'de Kahnwelier Galerisi'nden, Moskova'daki Modern Batı Sanatı Müzesi'ne geçtiği ve gene aynı tablonun 653 No'lu envanter kaydıyla 1930'da Hermitage Müzesi'ne alındığı" bilgileri verilmiştir.

Yazısının devamında Özsezgin resmin menşeinin araştırılması konusunda şunlara değinmiştir.

> Böyle bir tablonun Avrupa'da pazarlanması kolay olmazdı. Büyük bir olasılıkla, bir süre Ortadoğu'da gezindikten sonra, tablonun Türkiye'de alıcı bulma şansının var olduğu göz önünde tutulmuş olmalıdır. Tablonun Kuveyt'ten çalınmış olduğu kanıtlanabilirse, uluslararası anlaşmalar gereğince yapıtın Kuveyt'e iadesi gerekecektir. Bugüne kadar Kuveyt'ten bu yönde bir talep gelmemiş olması, konunun kapandığı anlamına gelmez. Ama eğer bundan sonra da bu yönde bir talep söz konusu olmazsa, yapıtın çalındığı kaynak konusunda birtakım kuşkular gündeme gelebilir.
>
> Öte yandan, Picasso'nun varislerinin de konuyla ilgilenmeyeceklerini düşünmek yanlış olacaktır. Yalnız bizim kamuoyumuz değil, dünya kamuoyunun da konu karşısında suskun kalmayacağını ummak isteriz.

Kaya Özsezgin'in de önerdiği ve Acar'ın (2002b) takip ettiği gibi tablo hakkında uluslararası takibat Emniyet Müdürlüğü tarafından başlatılmış, Interpol'e yapılan başvurunun cevabı "kayıtlarda böyle bir çalıntı tablonun yer almadığı" şeklinde olmuştur. Aynı zamanda Hermitage Müzesi de tablolarının "yerli yerinde" olduğu açıklamasını yapmıştır. Kuveyt Büyükelçisi Sami Alsulayman'ın 10 Ekim 2000 tarihli New York Times gazetesine verdiği demeçte, büyükelçiliğe tablolar hakkında bilgi verilmediği, Kuveyt'in bu resimlerde herhangi bir mülkiyet hakkının bulunmadığı ancak Körfez Savaşı sırasında başka pek çok yapıtın çalındığını belirtmiştir (Acar, 2002b, s. 7).

Ortaya çıkan sonuçların tablonun sahte olduğunu göstermesi nedense Kültür Bakanlığı ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü'nün dikkatini çekmemiştir. Sahtelerin itibarla karşılanmasından olacak ki çok geçmeden yeni Picasso tabloları ortaya çıkmaya başlamıştır. Sabah Gazetesi'nin 26 Haziran 2000 tarihli baskısında Serdar

Yılmaz- Fahrettin Dokak'ın hazırladığı yazıda yeni bir operasyonla ele geçen Picasso tablosu şöyle aktarılmıştır (s. 22)

> …6 Haziran'da "La Fermiere" adlı tablodan sonra "Dora-Maar" isimli tuval üstü yağlıboya tablo da İzmir'de bulundu. Tabloyu 15 milyon dolar karşılığında polise satmak isteyen 2 kişi yakalandı, 2 kişi aranıyor… 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyelerince hazırlanan ön ekspertiz raporunda, eserin alt taraf yapılanmasında orijinal etkiler görüldüğü, üst tarafında ise kırılmadan ötürü sonradan yapılmış müdahale bulunduğu belirtilerek, eserin üzerinde Picasso'ya ait imzanın silinmiş olduğu ve sonradan taklit edilerek yeniden atıldığı, eser üzerinde mutlaka kimyasal tetkik yapılmasının gerekliliği ifade edildi. Raporda, Fransa Satış Galerisi'ne sorulması da istendi. Tablonun arkasında Kuveyt mührü var… Bu eser de tıpkı diğeri gibi Kültür Bakanlığı'na teslim edilecek. Artık ülkemizin malıdır. Eserle ilgili kesin sonuçlar iki gün içinde elimize geçecek.

Picasso'nun her ikisi de Hermitage Müzesi koleksiyonlarında olan tablolar ile ilgili olarak, dünya basınında Rusya'daki müze yetkililerinin açıklamaları yer alırken, bir yandan Kuveyt'ten tabloların kendilerinden çalınmadığı açıklamaları gelirken, öte tarafta biri Fransa diğeri İspanya'da bulunan iki önemli Picasso müzesinden hiçbir uzmanın bilgisine başvurulmazken, İnterpol'ün verdiği bilgileri de dikkate almayan Türkiye'deki yetkililerin tabloların gerçek olduğuna inançları sarsılmamıştır. Gazeteler ele geçirilen resim ile Hermitage'dakileri karşılaştırmışlardır. Gündemdeki haberleri izleyen gazete yazarları da birer bilirkişi gibi hareket etmekten geri kalmamışlardır.

Üçüncü Picasso olayı, 2000 yılının Ağustos ayında, polisin bu kez Şanlıurfa Suruç'ta yaptıkları bir operasyonla ele geçmiştir. Haber ajanslarından alınan bilgiye göre, Şanlıurfa Kaçakçılık ve Organize Suçlarla Mücadele Şubesi ekipleri tarafından yapılan bir operasyon sonucu "Genç Kadın Portresi" (Sekil 6.4) adlı tablosu ele geçirilmiş, Emniyet Müdürlüğü yetkilileri, ele geçirilen tablolarla ilgili olarak beş kişiyi gözaltına alınmıştır. Tablonun adıyla ilgili bilgiyi dahi tam edinememiş çeşitli gazetelerde başlıklar "Portre of Young Women", "Portre of Young Woman, "Düşünen Kadın" şeklinde atılmıştır.

Orijinali Hermitage Müzesi'nde bulunan bu resim ile ilgili olarak diğer iki tabloda olduğu gibi, Kuveyt Sarayı'ndan Körfez Savaşı sırasında çalındığı ve Türkiye'ye Irak üzerinden getirildiği iddia edilmiştir. Kültür Bakanlığı ve Resim Heykel Müzesi yetkilileri bu tablonun da orijinal olduğundan hiç şüphe etmemiştir. Çok geçmeden

dördüncü Picasso tablosu da yine "başarılı" bir operasyonla ele geçirilmiştir. Anadolu Haber Ajansı'nın aktardığı bilgilerle gazetelere yansıyan olay bu kez Mardin'de gerçekleşmiştir. 29 Eylül 2000 tarihli Sabah Gazetesi haberi Picasso'ları dörtledik" başlığıyla duyurmuştur. Bu habere göre tablo Ankara'da incelenmiş ve tablonun orijinal olduğu belirtilmiştir. Bardak tutan bir kadın ve bir erkeğin resmedildiği tablonun ele geçirilmesinden sonra Kültür Bakanı İstemihan Talay'ın emriyle Ankara Resim ve Heykel Müzesinde "Özel Picasso Odası" açılarak bu tablolar sergilenmeye başlanmıştır (Acar, 2000c, s. 6).



Şekil 6.4: Genç Kadın Portresi, (Acar, 2002c).

Beşinci ve altıncı Picasso tabloları 2001 yılının ilk aylarında Van Bağımsız Milletvekili Mustafa Bayram'a yönelik kaçak tablo operasyonuyla ortaya çıkmıştır. Bu olay sonrasında Körfez Savaşı sırasında Kuveyt Kraliyet Sarayı'ndan kaçırılıp yasadışı yollardan Türkiye'ye sokulduğu düşünülen ''Palyaço'' ve ''Çıplak Kadın''

tabloları ele geçirilmiştir. Adı başka yasa dışı olaylara da karışan milletvekilinin dokunulmazlığı tablolar sayesinde kaldırılmış ve hakkında yasal süreç başlamıştır. Bu son operasyonla birlikte, aylardır gazetelerin gündemini meşgul eden Picasso tablolarının orijinalliği hakkında şüpheler geç de olsa yazılmaya başlanmıştır. 2000-2001 yılları arasında sayıları onun üzerine çıkan sahte tablolar ile ilgili olarak gazetelerin aktardığı bilgiler başından beri magazin içeriği ağır basan türdedir. Gündemi canlı tutmak pahasına öncelikle sorgulanması gereken orijinallik konusuna değinmeleri ancak resimler arka arkaya mantar gibi türediğinde söz konusu olmuştur. Acar (2002e, s. 9) beş günlük yazı dizisinin sonuncusunda Irak'ta, kartpostallardan, kataloglardan, bunun gibi kaynaklardan yararlanarak resimler yapan sokak sanatçılarından bahsetmiş, ele geçen Picasso tablolarıyla bunların benzerliklerine değinmiştir.

Tabloların sahte olduğuna dair hiçbir şüphe kalmamışken, adeta tüm bu serüven unutularak 2011 yılında gazetelere Balıkesir'de "Körfez Savaşı'nda Kuveyt'ten kaçırılan" Picasso'ya ait çıplak konulu tablonun ele geçtiği haberleri konu olmuştur. Devlet Haber Ajansı'nın geçtiği haberde resim üzerine Balıkesir Müze Müdürlüğü yetkilileri tarafından yapılan ilk incelemede, oturur vaziyetteki çıplak bir kadının tasvir edildiği Picasso'nun yağlı boya tablosunun orijinal olduğuna kanaat getirdiği yer almaktadır. Tablonun yaklaşık piyasa değerinin 10 milyon dolar olduğu belirtilmiştir. Jandarmaya da bu yönde rapor verilmiş; ancak tablonun durumuyla ilgili olarak bu konuda daha yetkin bir müze ya da araştırma kuruluşundan görüş isteneceği ifade edilmiştir. 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu kapsamında tablonun, korumaya alındığı bildirilmiştir (Kılıç, 2011, s. 1, 4-5).

Türk resminin bir başka sorunu müze envanterlerinde kayıtlı olup çeşitli sebeplerle müzeden çıkartılmış ve bir daha geri dönmemiş resimlerin nerede ve kimlerin elinde olduğunu belirlemektir. Bu konuda karşılaşılan ilk örneklerden biri 1939-1944 yılları arasında gerçekleşen Yurt Gezileri sonucunda devletin aldığı 675 resimden oluşan bir koleksiyon oluşturulmasıdır. 1950 yılında iktidar partisi olan Demokrat Parti'nin Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yapılmış tüm icraatlara karşı gösterdiği tepkinin bir sonucu olarak yurt gezilerine son verilmiş ve devlet dairelerince satın alınan 675 eserden sadece 70 tanesi kalmıştır (Öndin, 2003; Özsezgin, 1998).

Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk müdürü olan Halil Dikmen, çok düzenli bir envanter tutmuş, resimlerin gelişigüzel bir şekilde resmi makamlarca yapılan istekler veya düzenlenecek olan sergiler için müzeden çıkmalarına izin vermemiş, gönderilen resimlerin geri dönüşü konusunda da titizlik göstermiştir.[105]

Tabloların kaybolmasında bir başka etken olarak, 1961 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde şube müdürü olarak çalışan Turan Erol'un önerisiyle her ilde bir galeri açılması sayılabilir (Köksal Bingöl,2011). Milli Eğitim Bakanlığı, 1962-1984 yılları arasında Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundan 476 yapıtı gelişigüzel seçerek Alanya, Antalya, Balıkesir, Bolu, Bursa, Edirne, Erzurum, Eskişehir, İzmir, Kütahya, Mersin ve Yalvaç Güzel Sanatlar Galerileri'ne, Çankaya'ya, Askeri Müze'ye, Deniz Müzesi'ne, Türk Ocağı'na, Kanada ve Hindistan Büyükelçiliklerine göndermiştir (Germaner, 2009). Köksal Bingöl'ün (2011) aktardığına göre Fethi Kayaalp, resimlerin galerilerden çalındığını ve daha sonra müzayedelerde görüldüğünü belirtmiştir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki kayıp tablolar hakkında Özel'in (2002, s.79) görüşü şöyledir:

> İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi ile ilgili olarak çok sayıda kayıp eser ve sahtecilik konusu, sanat piyasasını hep meşgul etti. Eserlerin açık salonda ve her türlü etkiye açık olarak depolandığı müzeden 1989'da çalınan Fikret Mualla'nın iki tablosu ve ünlü Rus ressam İlya Repin'e ait tablo hala bulunamadı. Müze deposunda bulunan, sergilerden kalan ve geri alınmamış envanteri olmayan eserlerin bir kısmı zaman içinde piyasada görüldü. Sahte resme kaynaklık eden ve devşirmeler için kullanılan yine envanteri olmayan çok sayıda erken dönem öğrenci resimleri müze depolarından birer birer kaybolarak hocalarının resimlerine dönüştüler. Akademi öğrencilerinin müzeye intikal etmiş son kalan eserleri 1994 yılında, müzede çalışan uzmanların uyarılarına karşın, herhangi bir heyet kurulmaksızın dönemin müze müdürü tarafından müzeden çıkarılarak çeşitli kurumlara dağıtıldı.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi eski rektörü İsmet Vildan Alptekin, müzedeki tabloların sergilere gidip gelirken değiştirildiği, yerine sahtelerinin konduğu iddialarını inkâr etmediklerini ve bu konuda bazı tespitler yaptıklarını açıklamıştır. Ayrıca Kültür Bakanlığı ve Başbakanlığın Müze'den aldığı sayısı 350-400'ü bulan tabloların iadesini istediklerini ancak, bakan, müsteşar odalarını

[105] Detaylı bilgi için bkz. Köksal Bingöl (2011)

süsleyen resimlerin iadesinin gerçekleştirilmediğini belirtmiştir (Altuğ, 2003a, s. 23). Alptekin'in kamuoyu açıklamasının ardından Bakanlığın Radikal Gazetesi'ne gönderdiği özel açıklamaya göre, söz konusu 467 eserden altısının Müze'ye gönderildiği, 461 eserin ise Bakanlığın koleksiyonunda kaldığı belirtilmiştir. Bu 461 eserin bakanlığa bağlı olarak hizmete açılan Antalya, Balıkesir, Bolu Devlet Güzel Sanatlar Galerileri ile Ankara, İzmir, Erzurum Devlet Resim Heykel Müzelerinde ve Yalvaç Arkeoloji Müzesi'nde bulunduğuna değinilmiştir (Altuğ, 2003b, s. 22).

Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması sırasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden de eser talep edilmiştir. Geçici bir süre için gönderilen bu eserler geri dönmediği gibi, 2010 yılında yapılan envanter çalışmaları sırasında İstanbul'dan giden Hoca Ali Rıza'ya ait 13 karakalem çalışmanın çalındığı ve yerlerine fotokopilerinin konduğu ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra müzede görev yapan Kültür ve Turizm Bakanlığı sayım komisyonu görevlisi Doç. Dr. Osman Altıntaş, müzede 400'ün üzerinde eserin kayıp olduğunu, yüzlercesinin tahrip olduğunu belirtmiştir. (Görgülü, 2010, s. 6). Uzun süre Müze'de görev yaptığı için resimleri çok iyi tanıyan Fethi Kayaalp, Köksal Bingöl (2011, s. 148) ile yaptığı görüşmede, Hoca Ali Rıza'nın Ankara'daki Müzenin envanterine kayıtlı olan eserlerini bir müzayedede gördüğünü, fotoğraflarını çekerek Kültür ve Turizm Bakanlığı'na ve Ankara Resim ve Heykel Müzesi'ne gönderdiğini, bundan sonra müzede sayıma başlandığını anlatmıştır.

Bu konu ile ilgili olarak 12-03-2010 tarihinde bir basın toplantısı düzenleyen Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay, açıklamasında koleksiyonun oluşması sırasındaki aksaklıkları vurgulamıştır (Müzedeki Eserler Makam Odalarını Süsledi, 2010, 13 Mart, Radikal Gazetesi, s. 22):

> 1980'de açılan müzenin koleksiyonu için çeşitli kurumlardan eser toplanmıştır. Fakat bunların bir kısmı eksik gelmiş, gelenlerin bir kısmı düzgün biçimde kayda geçmemiş, bir kısmının yerine reprodüksiyonlar gelmiş. Bazı önemli yapıtlar da zamanın yöneticileri, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından çeşitli kurumların üst düzey yöneticilerine makamlarını renklendirmek, süslemek için gönderilmiş. O dönem devletin üst makamlarına gelenlere devletin zenginliklerini armağan etmek, yerini sağlamlaştırmanın bir yolu olmuş.

Günay, müze envanterinden kaybolan eser sayısının 1996-1998 tarihli teftiş kurulu raporlarına göre 107 olduğunu söylemiştir. Ayrıca, 2007 yılında bahçeden çalınan iki

heykel, 2009 yılı başında İstanbul'da satılmaya çalışılırken yakalanan üç tablo ve en son ortaya çıkan on üç Hoca Ali Rıza deseni dışında müzede "herhangi bir çalıntı tartışması' olmadığını söyledi. Bakan son yıllarda kamuya dağılmış olan resim ve heykel koleksiyonunu geri toplamaya çalıştıklarını artık resim isteyenlere röprodüksiyon verdiklerini söylemiştir.

Müze envanterinden Başbakanlığa geçmiş olan resimlerin çalınması/kaybolması ile ilgili olarak Doğan Hızlan, Hürriyet Gazetesi'nde 2001 yılında bir yazı dizisi başlatmıştır. 2 Kasım 2001 tarihinde yayınlanan "Çalınan tablonun adını bile bilmiyorlar" başlıklı yazısına Başbakanlık yetkilileri tarafından verilen cevabı 5 Kasım 2001 tarihli gazete köşesinde kamuoyu ile paylaşmıştır. Bu yazıya göre dönemin Başbakanlık müsteşarı Ahmet Şağar yapılan envanter çalışmasında demirbaş kayıtları ve zimmet belgelerinde yer alan bilgilere göre 8 tablonun[106] eksik olduğu saptanmıştır. Eksik tabloların teslim edildiği kamu görevlileri hakkında da soruşturma açıldığı bildirilmiştir (Hızlan, 2001a, s. 15).

Doğan Hızlan kendisine iletilen bilgiler doğrultusunda şu yorumu yapmıştır (2001b, s. 15):

> Kayıp tabloların nedeni, kurumlarda bir envanterin olmaması. Yeni yeni, bakanlıklar, kurumlar envanter yapmaya başladı ve ancak tabloların kaybolduğu anlaşılabildi. Kayıp tablolar konusunda başka bir sahtekârlıktan da söz ediliyor. Çoğu tabloların aslı, orijinali satılıyor, yerine röprodüksiyonu konuluyor, fark edilmemesi için de üzerine birkaç taze fırça darbesi vuruluyor, çalınan tablodaki imza ve tarih de taklit edilince operasyon tamamlanıyor.

Yıllar sonra, 2011 yılının Kasım ayında, Resim ve Heykel Müzesi, yaklaşık olarak 70 yıldır nerede olduğu bilinmeyen, İbrahim Çallı'nın İsmet İnönü portresinin, CHP Eyüp İlçe Başkanlığı'nda asılı olarak bulunduğunu gazete haberlerinden öğrenebilmiştir (Kılıç, 2011). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Yalçın Karayağız, CHP Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu'ndan tablonun müzeye geri kazandırılmasının isteneceğini belirtmiştir. Eyüp İlçe Başkanı Levent Karakoç ise makamında asılı olan tablonun nereden geldiği hakkında bir bilgisi

[106] Bu sekiz tablonun kimlere ait olduğu bilgisi de müsteşar tarafından sıralanmıştır. Turgut Zaim 'e ait 62x72 ebatlı, "Köprü-Kırşehir" adlı yağlıboya tablo, Turgut Zaim imzalı 34x41 ebatlı, "Anne-Çocuk" adlı yağlıboya tablo, Rafet Avcıl imzalı 30x63 ebatlı, "Meyveler" adlı yağlıboya tablo, Cafer Sater imzalı 26x34 ebatlı "Cami ve Köy-1951" adlı suluboya tablo, Nüzhet İslimyeli imzalı 22x32 ebatlı "Sonbaharda Evler" ve "Bahçe-955" adlı yağlıboya tablo, H.Vecihi imzalı 79x69 ebatlı "Cami Manzaralı" adlı yağlıboya tablo, "Tepebaşı'ndan İstanbul Görünümü" adlı gravür, "İhtiyar Şekerci" ve "Müşteriler" adlı gravür.

olmadığını söylemiştir. Rektör Karayağız'ın " bir ekip kurup eserlerimizi bulacağız. Dedektif gibi çalışacak olan bu ekibimiz müze müze, koleksiyon koleksiyon gezecek" vaadi, yıllar önce Rektör İsmet Vildan Alptekin'in kayıp eserlerin bulunması konusundaki çabalarına benzerlik göstermektedir.

Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi, 2009 yılında Hoca Ali Rıza'ya ait 13 adet karakalem eskizinin sahteleriyle değiştirildiğinin belirlenmesiyle gündeme gelmiştir. Bu skandalın ardından Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından atanan sayım komisyonunun başlattığı çalışmanın tamamlandığı gündeme gelmiştir. Milliyet Gazetesi tarafından haber yapılan bu komisyon çalışması ile ilgili olarak Bakanık tarafından resmen kamuoyuna duyurulmamış olan rapora[107] göre müze envanterine kayıtlı olmasına karşın 202 eserin kayıp,[108] 27 eserin orjinalliğinin ağır kuşkulu olduğu ve 46 eserin sahteleriyle değiştirildiği[109] belirlenmiştir.

[107] Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın komisyon çalışmasınailişkin rapor Ağustos (2012) ayında bilgi edinme hizmeti kapsamında Bakanlık'tan istenmiştir. 20 Kasım 2012 tarihinde gelen cevapta, konuyla ilgili soruşturmanın devam ettiği ve adli süreç içinde olunması nedeniyle, bulguların kamuoyu ile paylaşılmadığı açıklanmıştır.

[108] Milliyet Gazetesi'nin haberine göre kayıp tablolardan bazıları şunlardır:
- Şevket Dağ: Surlardan, Cami Kapısı, Cami İçi, Topkapı Sarayı Kızlar Ağası Dairesi, Pencereden Görünüm
- Şefik Bursalı: Dolmabahçe'den,
- Zühtü Müridoğlu: Alçı kadın başı, Bronz figür, Hasan Vecih Bereketoğlu: Kurbağalı Dere, n Halil Paşa: Güller, Britanya'dan Kadın, Yalılar, Manzara, Devrim Erbil: Soyutlama,
- Hikmet Onat:? İstanbul Boğaz'dan Peyzaj, Salacak'tan Manzara, Anadolu Hisarı, Oya Kınıklı: Yeşil Yaylı Kemancı, Hamiye Çolakoğlu: Seramik Nene Hatun formu,n Bedri Rahmi Eyüboğlu: Muradiye'de Kahve, Edirne Tunca Köprüsü, Feyhaman Duran: Süleymaniye'den Fatih'e Doğru, Laleli Buket, Hoca Ali Rıza'nın portresi,
- Yusuf Çöloğlu: Kapadokya, n Şeref Akdik: Pendik, Erdek Balıkçı Kayıkları, n Hüseyin Avni Lifij: Kağnı ve Köylüler, Ankara 'da Bir Sokak,
- İbrahim Çallı: Manzara, Bahçede Kadın, Peyzaj, n Hoca Ali Rıza: Bulgurlu'da Timurcu Çeşmesi, Yağış, Sandal Balıkçı Kulübesi, Beykoz'da İshak Ağa Kahvesi, Kaya ve Çam, Mehmet Ali Laga: Manzara, İsmail Hakkı: Batan Gemi, Ali Avni Çelebi: Vatanı Müdafa Eden Türk Askeri, Mehmet Ruhi Arel: Sakarya'dan Doğan Çay,
- Sami Yetik: Kasımpatılı Natürmort, Peyzaj, Arif Kaptan: Natürmort,
- Namık İsmail: Denizde Vapur,
- Hasan Vecih Bereketoğlu: Manzara, Çankaya'dan, Hüsmeyin Zekai Paşa: Cami, Mustafa Esat Düzgünman: Battal Ebru.

Görüldüğü gibi, resmi ve gayri resmi açıklamalarda, müzelerin envanterinde bulunan çalıntı, kayıp, sahte resimlerin sayılarıyla ilgili farklı açıklamalar yapılmakta ancak sorunların çözülmesinde geç kalınmaktadır. Türk sanat tarihinin en önemli merkezleri olması gereken müzelerin eserlerine sahip çıkamayacak hale getirilmeleri yalnızca kurumsal bir sorun değil aynı zamanda bir kültür politikası eksikliğidir. Bu sorumluluk müze gibi kurumsal bir yapının üzerinde olduğu gibi aynı zamanda bu kurumu denetlemekle görevli olan devletindir.

[109] Milliyet Gazetesi'nin haberine göre sahteleriyle değiştirilen bazı resimler şunlardır: Fethi Arda/Kara Giysiler, Fethi Arda/Kompozisyon, Hüseyin Yüce/Karda Ağaçlar, Şevket Dağ/Kuyu, Şevket Dağ/Manzara, Refik Epikman/Peyzaj, Refik Epikman/Peyzaj, İbrahim Çallı/Manolyalar, İbrahim Çallı/Moda Deniz Hamamı, İbrahim Çallı/Kayıklar, İvan Konstantinoviç Aivazovsky/Peyzaj, Malik Aksel/Gölge Oyunu, Arif Kaptan/Çoban, Saip Tuna/portre, Saip Tuna/Gelincikler, Hikmet Onat/Manzara, Hikmet Onat/Sandalda Kadınlar, Pertev Boyar/Peyzaj, Fikret Mualla/Kumarhane, Hoca Ali Rıza/Mezarlık Yolu, Hoca Ali Rıza/Çamlıca Kız Lisesi, Hoca Ali Rıza/İshak Paşa Çeşmesi, Hoca Ali Rıza/Natürmort, Hoca Ali Rıza/Çamlıca, Hoca Ali Rıza/Çamlıca, Hoca Ali Rıza/Sokak Çengelköy Kuleli Yolu, Hoca Ali Rıza/Kayalık, Hoca Ali Rıza/Sultan Çayırından, Nazmi Ziya Güran/Manzara, Sabri Berkel/Natürmort, Sami Yetik/Peyzaj, Mehmet Ali Laga/Mesudiye, Mehmet Ali Laga/Sarıca İli, Bedri Rahmi Eyüboğlu/Manzara ve Bahçe. Bkz. Koç, S., (2012). Hırsızlığın resmi!, *Milliyet Gazetesi*, 7 Ağustos.

7. TÜRKİYE İÇİN KURUMSAL BİR MODEL ÖNERİSİ

Kurum kelimesi, belirli düşüncelerin, davranış kalıplarının, bireyler arasındaki ilişkilerin ve karşılıklı görevlerin oluşturduğu, kökü birtakım kurallara dayalı toplumsal örgenleşme olarak tanımlanmıştır.[110] Kurum, değişik birim ve fonksiyonların bir araya getirildiği bir yönetime sahiptir. Kurumsallaşmak ise bu birim ve fonksiyonların bir bütünlük içinde süreklilik kazanmasıdır. Kurumsallaşmak kurumun faaliyetlerinin kişilerden bağımsız olarak sürdürülebilir ve geliştirilebilir olmasıdır. Bunun için kurumsal varlığın tüm stratejik kararlarını, işlerini düzenleyen bir vizyonu ve amacını tanımlayan bir misyonu olmalıdır.

Sanatın kurumsallaşması ise Avrupa'da Rönesans'tan itibaren süregelen bir sürecin sonucudur. Koleksiyonların müzelere ve ulusal galerilere dönüşmesi, müzelerin halka açılması, kâr amacı gütmeyen kültür kurumlarının ortaya çıkışı, sanat kurumlarının araştırma ve eğitim görevlerini üstlenerek enstitüleşmesi sanatın kurumsallaşma sürecinin bir parçası olmuştur. Sanat kurumlarında konosör-eksper-küratör, konservatör, restoratör gibi görev tanımları meydana geldiği gibi koleksiyon yönetimi, bakımı, bilimsel araştırma birimleri, laboratuarlar, konservasyon atölyeleri oluşmuştur. Batı toplumlarında sanat kurumları ile ilgili teoriler ve tartışmalar ilerledikçe kurumsal yapıların ihtiyaçları tespit edilmiş, vizyon ve misyonları belirlenmiştir. Yönetmelikler hazırlanarak bu kurumların dünya çapında uyması gereken kurallar ve yönetim kurulundan başlayarak kurumun ihtiyacı olan tüm birimlerin görev tanımlamaları belirlenmiştir. Örneğin *International Consil of Museums,* ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi), müzelerin ve müze personelinin uyması gereken standart kuralları 1986'da belirlemiş, 2004 yılında eklemeler, düzeltmeler yaparak ve otuz altı dile çevirerek yayınlamıştır. ICOM üyesi olan her müze bu etik ve kuralları benimsemiş sayılmaktadır.

[110] Bkz. Türk Dil Kurumu Sözlüğü "Kurum" maddesi.

Batıdaki ülkeler sanatta kurumsallaşmayı sağladığı ve aynı zamanda belirli standartlar getirdiği için başka ülkelere örnek oluşturmaktadır. Türkiye'de sanatın kurumsallaşmasının, devlet desteği, ticaret burjuvazisinin oluşumu, toplumsal yapının iktidara dayalı olarak dönüşümü, sanatçının özerkleşmesi, özel koleksiyonların müzelere dönüşmesi şeklinde, Batı'dakinden farklı ve karmaşık bir süreci olduğunu söylemek mümkündür.[111] Bu nedenle Batı modellerinin olduğu gibi uyarlanması halindeki uygulamalar zamanla Türkiye'ye özgü, bürokrasi, düşünce ve anlayış farklılığı, ekonomik faktörler gibi bir takım sorunlar nedeniyle işlemez hale gelebilmektedir. Sanat eserlerinin incelendiği bir kurumsal model önerisi yapmak için öncelikle Türkiye'nin bu konuda hangi noktada olunduğunun tespit edilmesi gerekmektedir. Sanat eserlerinin bilimsel analizlerini yapan kurumların hangileri olduğu incelenerek durum değerlendirmesi yapılmalı ve aynı zamanda Batı'daki örneklerle karşılaştırılarak, eksiklerin neler olduğu ve bu eksiklerin nasıl yerine konabileceği konusu tartışmaya açılmalıdır.

Türkiye'de sanat yapıtı inceleme alanında ilk çalışmalar arkeometri kapsamında gerçekleşmiştir. "Arkeometri, arkeolojide çeşitli fen ve doğa bilim dallarının matematiksel ölçüm ve analiz yöntemlerinin uygulanması ve kullanılması olarak tanımlanabilir" (Esin, 1985 s. 1). 19. yüzyılın başlarında Berlin Bilim Akademisi'nde M.H. Klaproth tarafından bazı eserler üzerindeki kimyasal analizlerle ilk çalışmalar başlamıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru artan arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda elde edilen buluntuların analiz yöntemleri de gelişmeye başlamıştır. İstanbul Üniversitesi Arkeoloji Bölümü Prehistorya Anabilim Dalı[112] başkanı olarak görev yapmış Prof. Dr. Halet Çambel başta olmak üzere Prof. Dr. Ufuk Esin, Prof. Dr. Bahadır Alkım ve Prof. Dr. Handan Alkım, Prof. Dr. Mehmet Özdoğan ile ODTÜ Kimya Bölümü'nden Doç. Dr. Olcay Birgül ve Fizik Bölümü'nden Prof. Dr. Yeter Göksu arkeometri çalışmalarına öncülük etmişlerdir. 1980'lerde başlayan bu çalışmalar[113] arkeometalurji, jeofizik, jeomorfoloji ve radyoloji alanlarında yoğunlaşmıştır. Daha sonraki süreçlerde hammadde analizleri, termolüminesans gibi

[111] Bkz. 6. Bölüm
[112] 1950'lerde Prof. Halet Çambel ve Prof. Kurt Bittel tarafından kurulmuştur.
[113] Bu dönemde yapılan çalışmalara örnek olarak bkz. Esin, U. (1969) *Kuantitatif Spektral Analiz Yardımıyla Anadolu'da Başlangıcından Asur Kolonileri Çağına Kadar Bakır ve Tunç Madenciliği*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul. Göksu, Y. (1984). Arkeoloji'de Bilimsel Tarihlendirme Yöntemleri ve Analiz Teknikleri, *Arkeometri Ünitesi Bilimsel Toplantı Bildirileri I* (1980), TÜBİTAK Yayınları, Ankara, s. 3-19.

yöntemler kullanılarak eserlerin tanımlamaları da yapılmaya başlanmıştır. Arkeometri eğitiminin başlatılması açısından önemli girişimlerde bulunan Doç. Dr. Olcay Birgül, aynı zamanda, Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde TÜBİTAK desteği ile yapılandırılmış olan Arkeometri Ünitesi'nin kurucu üyelerinden biridir. 1980 yılında kurulan ünite, 1987 yılında Arkeolojik Kalıntıların Spektroskopik ve Analitik Yöntemlerle İncelenmesi Ünitesi'ne (AKSAY) dönüşmüştür. 1990 yılında ise Fen Bilimleri Enstitüsü altında Arkeometri Anabilim Dalı açılmıştır. 1991 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde de Arkeometri Araştırma Merkezi açılmıştır. Çeşitli üniversitelerde arkeometalurji dersleri eğitim programında yer almıştır.

Antik eserlerin nasıl, ne zaman, nerede, kimler tarafından ve ne için yaratıldığını anlayabilmek amacıyla arkeologlar çok çeşitli alanlardan uzman kişilerin yardımını istemektedirler. Arkeometrinin işlevi genel olarak, görüntüleme teknikleriyle ören yerlerinin saptanması, radyoaktif ve radyoaktif olmayan buluntunun çeşitli yöntemlerle yaşının tespit edilmesi, fiziksel analizlerle buluntunun hangi maddelerden meydana geldiğinin saptanması, antropoloji, botanik, zooloji, jeoloji bilimleri yardımıyla doğal çevrenin tanımlanması, kimyasal ve fiziksel analizlerle eserin konservasyon durumunun saptanarak esere gerekli müdahalenin yapılmasıdır.

Arkeometrinin gelişimi 1980'lerden başlayarak devam etmiş olmasına rağmen başka sanat eserlerini inceleyebilecek aynı düzeyde bir gelişmeden söz etmek pek mümkün değildir. Resimlerin durumunun tespit edilip onarımlarının yapılması ile ilgili çalışmalar İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin 1960'lı yıllarda bir restorasyon atölyesi açması ve müze koleksiyonunda onarım ve bakım ihtiyacı olan eserlerin restorasyonunun yapılması şeklinde başlamıştır. Nurullah Berk'in müze müdürü olduğu dönemde Fethi Kayaalp ve İhsan Şurdum yönetiminde resim ve heykel restorasyon atölyeleri kurulmuştur. Kayaalp (2010) bu atölyelerin teknik donanımdan yoksun olduğunu ve hatta gerekli bazı restorasyon malzemelerini, müzenin ödeneğinin yetersiz olması nedeniyle kendilerinin tedarik ettiklerini anlatmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk resim ve heykel müzesi olarak, Atatürk'ün emriyle açılmış, Türk sanat tarihinin temsiline katkıda bulunacak sağlam bir sanat kurumu

olma potansiyeli varken çeşitli nedenlerle sanat ortamındaki etkinliği azalmış müze gibi bu atölye de zamanla öncelikli niteliklerini kaybetmeye başlamıştır.[114]

Konservasyonu için kurulmuş laboratuarlar eserlerin detaylı analizlerini yapabilecek teknik donanımlara sahip oldukları için dünya sanat kurumlarının pek çoğunda konservasyon ve sanat araştırma merkezi bir arada bulunmaktadır. Müzeler öncelikle kendi koleksiyonlarının durumunu kontrol altında tutmak için oluşturdukları bu birimleri zamanla geliştirerek- British Museum örneğinde olduğu gibi- sanat tarihi araştırma projeleri üreten ve yürüten birimler haline getirmişlerdir. Sadece müzeler değil müzayede evleri, sanat araştırma enstitüleri ve vakıflar, kimi zaman devlet desteği ile kimi zaman bağımsız olarak bu alanda çalışmaktadırlar. Türkiye'de de konservasyon ve restorasyonla ilgili olarak kurulmuş bazı laboratuarlar bulunmaktadır.

1937 ile 1940 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne bağlı olan Kimyahane'de, müze ihtiyacına yönelik olarak eserlerin onarımı yapılmaktaydı. Birimde kimyasal analizlerin gerçekleştirildiği laboratuar, heykel atölyesi ve fümigasyon odası (gazlama odası) bulunmaktaydı. Bu girişimde Atatürk'ün İsmet İnönü'ye yazdığı 19 Şubat 1931 tarihli telgrafın etkili olduğu düşünülmektedir. Bu telgraftaki "…memleketimizin, hemen her tarafında emsalsiz defineler halinde yatmakta olan kadim medeniyet eserlerinin ilerde tarafımızdan meydana çıkarılacak ilmi bir surette muhafaza ve tasnifleri ve geçen devirlerin sürekli ihmali yüzünden pek harap bir hale gelmiş olan abidelerin muhafazası için müze müdürlüklerinde ve hafriyat işlerinde kullanmak üzere arkeoloji mütehassıslarına kati lüzum vardır" cümlesi O'nun bu konuda hassasiyetini göstermektedir (Bingöl 2000, s.12).

Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün merkeze bağlı taşra teşkilatları altında Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuar Müdürlüğü[115] yer almaktadır. 1984 yılında kurulan laboratuar, müze koleksiyonlarındaki eserlerin ve tarihi anıtların, genel olarak taşınmaz ve taşınır kültür varlıklarının korunması amacıyla devlet tarafından kurulmuş ilk kurumdur. Müze sayısı ve eser sayısı göz önüne alındığında, bu laboratuarın yetersiz kaldığını

[114] Fethi Kayaalp ile 3 Mayıs 2010 tarihinde yapılan kişisel görüşmeden alıntılanmıştır.
[115] Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuarı'nın görev tanımı "Taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının korunması ve onarımı" şeklinde yapılmıştır. Bkz. Kültür ve Turizm Bakanlığı resmi web sitesi: www. kvmgm.turizm.gov.tr.

söylemek mümkündür. Bakanlığın "taşınır kültür varlıkları" arasında tanımladığı sanat eserlerinin korunmasına ilişkin kanunlar ve yönetmelikler de yeterli değildir[116].

Türkiye'deki konservasyon ve restorasyon laboratuarları arasında Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Konservasyon Laboratuarı da yer almaktadır. Günümüzde laboratuarda kimyager, restoratör, heykeltıraş ve seramikçi olmak üzere on üç uzman görev yapmaktadır. Uzmanlar başta arkeolojik eserler olmak üzere tanılayıcı, koruyucu ve önleyici ve tedavi edici konservasyon hizmeti verirken, arazide eserlerin topraktan güvenli bir şekilde çıkartılması konusunda da arkeologlara desek olmaktadırlar (Özen, 2012, s. 14). Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde konservasyonla ilgili ilk çalışmalar Çatalhöyük freskleri üzerinde İngiliz konservatör Henry Hodges ve müze elemanları ile 1965 yılında başlamış; 1968-1970 yılları arasında Kültür Bakanlığı'nın hizmet içi eğitim programı olarak on beşer günlük kurslarla konservasyon eğitimi verilmiştir (Bingöl, 2000, s.13). Laboratuar 1993-1998 yılları arasında Japon Vakfı'nın desteği ile Japonya'da ve Türkiye'de uygulanan konservasyon yöntemlerinin karşılaştıran ve her iki ülkeden uzmanların katıldığı projeler gerçekleştirmiştir; ayrıca Japon Kültürel Hibe Programına 2002 yılında yapılan başvuru ile konservasyon laboratuarı yeni teknolojik cihazlara sahip olmuştur. (Özen, 2012, s. 14).

Dolmabahçe Sarayı içinde yer alan resim restorasyon bölümü 1987'de kurulmuştur ve genel olarak saray içindeki koleksiyonun korunması ile ilgili olarak çalışmaktadır.

Türkiye'de analiz laboratuarları arasında yer alan Doğal Boya Araştırma Geliştirme Laboratuarı özellikle pigment analizleri konusunda hizmet vermektedir. 2009 yılında Marmara Üniversitesi bünyesinde Turkish Cultural Foundation[117] desteği ile kurulan bu laboratuarda Selçuklu ve Osmanlı eserlerinin bütün özelliklerini taşıyan tıpkı üretimler ile Türk sanat eserlerinin restorasyon ve konservasyonu için boyarmadde analizi, renk ölçümü yapılmakta ve teknik destek verilmektedir.

[116] Bkz. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu Bölüm 3-Madde 23-Madde 34.

[117] 2000 yılında ABD'de kurulan Turkish Cultural Foundation, Türk kültürünü ve Türkiye'nin sanatsal ve kültürel mirasını korumak, yaşatmak ve tanıtmak amacıyla özgün projeler üreten ve benzer amaçları paylaşan kurum ve kuruluşlarla işbirliği yapan bir sivil toplum girişimidir. Boston, Detroit, Washington, Sonoma ve İstanbul'da merkezleri bulunan Vakıf, kâr amacı gütmeyen toplum yararına çalışan bir kurum olarak tümüyle özel bağışlarla desteklenmektedir.

Yazma eserlerin konservasyonu için de bazı laboratuarlar açılmıştır. Bunlardan ilki 1955-1960 yılları arasında devlet desteği ile Süleymaniye Külliyesi'nde kurulan restorasyon atölyesidir. 1962 yılına bu atölyenin başında İtalya'da kitap restorasyonu konusunda uzmanlık eğitimi almış bir kimya mühendisi ve 15 kişilik bir kadro yer almıştır (İlden, 2006, s. 40). Son yıllarda Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi konservasyon bölümleri yenilenerek, koleksiyondaki eserler elden geçirilmeye başlanmıştır.

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde (SSM) Konservasyon Bölümü mevcuttur. Bu bölümde Müze koleksiyonunda yer alan eserlerin koruma ve onarımları yapılmaktadır. Bölümde, kitap sanatları ve hat koleksiyonunun, ayrıca tablo koleksiyonun korunmasına yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Konservasyon Bölümü teknik analizlerini Sabancı Üniversitesi ile koordinasyon halinde yürütmektedir; fakat müze içinde geniş kapsamlı bir laboratuar yoktur[118]. Birim ayrıca, Türkiye'de konservasyon konusuna dikkat çekmek amacıyla uluslararası etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır. IIC- International Instıtute for Conservation of Historic and Artistic Works- 2010 yılı Kongresi SSMdesteği ile İstanbul'da 20- 24 Eylül tarihleri arasında gerçekleşmiştir. 12-13 Nisan 2012 tarihlerinde gerçekleştirilen "Rembrandt mı, değil mi? Sanat Eserleri Üzerine Bilimsel Araştırmalar" başlıklı konferans dünyanın önemli müzelerinden araştırmacıların çalışmalarını izleme fırsatı sunmuştur. [119]

1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), "Mimar Sinan Üniversitesi Müzecilik ve Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi" ile "Türk Sanat Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi'ni" kurmuştur. Mimar Sinan Üniversitesi Müzecilik ve Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği 20531 sayılı Resmi Gazete'de

[118] Laboratuarın kapsamı hakkında bilgi Konservasyon Bölümü'nde kağıt konservasyonu uzmanı Nurçin Kural Özgörüş ile yapılan görüşmeden aktarılmıştır. 24-08-2012.

[119] Etkinliğin ilk gününde New York Metropolitan Müzesi ile Pratt Enstitüsü'nden ve Kopenhag Üniversitesi'nden konservasyon bilimi uzmanlarının yürüttüğü güncel teknik araştırmalar anlatılmıştır. Anna Vila (Ph.D.), Metropolitan Sanat Müzesi, Bilimsel Araştırmalar Bölümü, New York (1 Temmuz 2012'den itibaren Kopenhag CATS) Sanat Eserlerinin Malzeme, Yapı ve Morfolojisinin Belirlenmesi için Kullanılan FTIR ve SEM-EDX Yöntemleri ile ilgili bir konuşma yaparken, Doç. Dr. Cindie Kehlet, Pratt Sanat ve Tasarım Enstitüsü, New York, Sanat Eserleri üzerinde Nükleer Manyetik Rezonans (NMR) uygulaması hakkında konuşmuştur. İkinci gün ise Dr. Joergen Wadum, başta Rembrandt olmak üzere 17. yüzyıl Flaman ve Hollandalı ressamların eserleri üzerindeki araştırmaları hakkında tam günlük bir konuşma yapmıştır.

28.05.1990'da yayımlanarak yürürlüğe girmiştir (EK B). Yüksek Öğretim Kurulu'nun düzenlediği Yüksek Öğretim Kanunu kapsamında yapılan değişiklikle[120] üniversitelerde araştırma ve uygulama merkezleri kurmak zorunlu bir hale getirilmiştir MSGS Üniversitesi'ndeki Müzecilik ve Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi ile Türk Sanat Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi de böyle kurulmuştur. Bu yönetmelik o tarihten itibaren ciddi bir şekilde işletilebilseydi, bu araştırma merkezleri bugün hem Türk sanat tarihinin en geniş arşivini sağlayacak hem de ihtiyaç duyulan konservasyon, ekspertizlik konularında güçlü bir kurum haline gelebilecekti. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve MSGS Üniversitesi birlikteliği sanat araştırmaları açısından çok önemli bir birliktelik olmasına rağmen ne yazık ki gerek bürokratik gerekse iç sorunlar nedeniyle istenen gelişmeyi sağlayamamıştır.

26 Şubat 2010 tarihinde, İş Bankası Yönetim Kurulu Başkanı Caner Çimenbiçer, Genel Müdürü Ersin Özince ve MSGS Üniversitesi Rektörü Prof. Rahmi Aksungur İş Kuleleri'nde yapılan törenle tarihi bir işbirliğinin kapsamını açıklamışlardır. Bu açıklamaya göre MSGSÜ bünyesinde Resim Bakım ve Onarım Laboratuarı açılacak, MSGSÜ İş Bankası resim koleksiyonunun envanterini çıkararak bakımını yapacak ve MSGSÜ Mimarlık Fakültesi'nin katkılarıyla yenilenecek olan İş Bankası'nın tarihi Beyoğlu Şubesi sanat müzesine dönüştürülecektir. Bu anlaşma dolayısıyla yapılan ilk çalışma İş Bankası desteği ile Üniversite'nin Bomonti yerleşkesinde, 800 metrekarelik bir alanda, konservasyon laboratuarları, analiz laboratuarı, fotoğraf stüdyosu ve derslikler kurulmuştur. Gerekli olan tüm teknik donanım İtalya'da yapılan araştırmalar sonucunda sipariş edilmiştir[121]. Teknolojik donanımı çağdaşlarıyla eşdeğer olan Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü 2012-2013 Eğitim-Öğretim yılında dört yıllık lisans eğitimi vermeye başlayacaktır. Bölümün programı resim ve heykelin yanı sıra, seramik, kâğıt, ahşaptan üretilmiş

[120] Kanun Numarası: 2547, Kabul Tarihi: 04/11/1981,Yayımlandığı Resmi Gazete Tarihi: 06/11/1981, Yayımlandığı Resmi Gazete Sayısı: 17506, Madde 3 - (Değişik madde: 17/08/1983 - 2880/1 md.), J bendi: Uygulama ve Araştırma Merkezi: Yükseköğretim kurumlarında eğitim öğretimin desteklenmesi amacıyla çeşitli alanların uygulama ihtiyacı ve bazı meslek dallarının hazırlık ve destek faaliyetleri için eğitim - öğretim, uygulama ve araştırmaların sürdürüldüğü bir yükseköğretim kurumudur.

[121] Konservasyon Bölümü ile ilgili bu bilgiler 19.03. 2012 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü'nden Uzman Özer Aktimur ile yapılan kişisel görüşmeden aktarılmıştır.

sanat eserlerinin konservasyonu ve restorasyonunu içeren teorik ve ağırlıklı olarak uygulamalı temel derslerdir. Program ayrıca, renk bilgisi, sanat tarihi, kimya, fizik, biyoloji, bilgisayar destekli çizim, görsel belgeleme teknikleri ve mesleki yabancı dil gibi destekleyici dersleri kapsamaktadır.

Resim konservasyonu ve restorasyonu konusunda araştırma, eğitim ve uygulamayı hedefleyen bu bölümün açılması olumlu bir gelişmedir. Ancak, çalışmalara öncelikle İş Bankası koleksiyonu ile başlanacak olması[122], Üniversite bünyesinde yer alan ve Dolmabahçe'deki yerinden apar topar kaldırılan Resim Heykel Müzesi koleksiyonunun mevcut durumu da bu gelişmeye rağmen düşündürücüdür. Bu bölümün, kurumsal örneklerine daha önce değinilmiş olan üniversite, müze ve araştırma merkezi birlikteliğini sağlayan bir yapıya sahip olduğunu söylemek için henüz çok erkendir. Müzesi olan bir üniversitenin öncelikli görevinin kendi koleksiyonunu güvence altına almış olması gerektiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Yeni açılan bu bölümün örneğin Türk sanatçılarının kullandıkları malzemeler ve yöntemlerle ilgili bir veri tabanı çalışması hazırlaması, herhangi bir koleksiyona ait eserlerin restore edilmesinden ve ilerideki çalışmalara yön verecek bir başlangıç olması açısından çok daha önemli olacaktır. MSGS Üniversitesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü bu temel ihtiyacı karşılama konusunda teknolojik açıdan yeterli olmasına rağmen bunu öncelikli görev edinmemiştir.

Dünyada sanat eserlerinin analizini yapan laboratuarlar eserler hakkında daha geniş bir bilgi edinilmesine ve daha iyi anlaşılmasına adanmıştır. Teknik incelemeler sanat uzmanlarının da konservatörlerin de profesyonel gelişiminde etkili rol oynamaktadır. Sanat tarihçileri, konservasyon bilimcileri ve resim konservatörleri birlikte tek tek resimleri incelerken, onu üreten sanatçının veya sanatçıların teknikleriyle kullandıkları malzemeleri ortaya çıkararak, eserin korunması-onarılması sürecinde uygulanacak malzeme ve tekniklerin belirlenmesini sağlarlar. Bu disiplinler arası yaklaşım yalnızca sanatçının gerçek niyetinin anlaşılması ile ilgili değerli bilgiyi sağlamakla kalmaz aynı zamanda konservasyon uygulamasının eserin strüktürüne nasıl bir etkisi olduğuna ve eserin uygulama sonuçlandığında nasıl görüneceğine dair

[122] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü'nden Uzman Özer Aktimur ile yapılan görüşmeden aktarılmıştır. 19.03.2012

bir fikir oluşturur. Türkiye'de konservasyon, restorasyon uzmanlıkları var olmakla birlikte yukarıda sözü edilen şekilde sanat eserleri üzerine farklı uzmanlıkların bir arada çalıştıkları kurumsal bir örnek yoktur.

Dünyadaki örnekler ve Türkiye'deki eksikler göz önünde bulundurularak böyle bir merkez oluşturulmuştur. İlerleyen bölümlerde bu merkezin kurumsal işleyişi açıklanacaktır.

7.1 Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi

Sanat eserleri hakkında yapılan araştırmalar orijinallik, korunma durumu, önceden yapılmış bir restorasyon uygulamasının varlığı, kullanılan malzemelerin karakterize edilmesi gibi çeşitli sorulara cevap aramaktadır. Günümüzde sanat uzmanları ve konservatörler bir yandan konservasyon metodolojisi ve teknik sanat tarihi üzerine çalışmalarını sürdürürken diğer yandan da önleyici konservasyon alanında da aktif rol oynamaktadırlar.

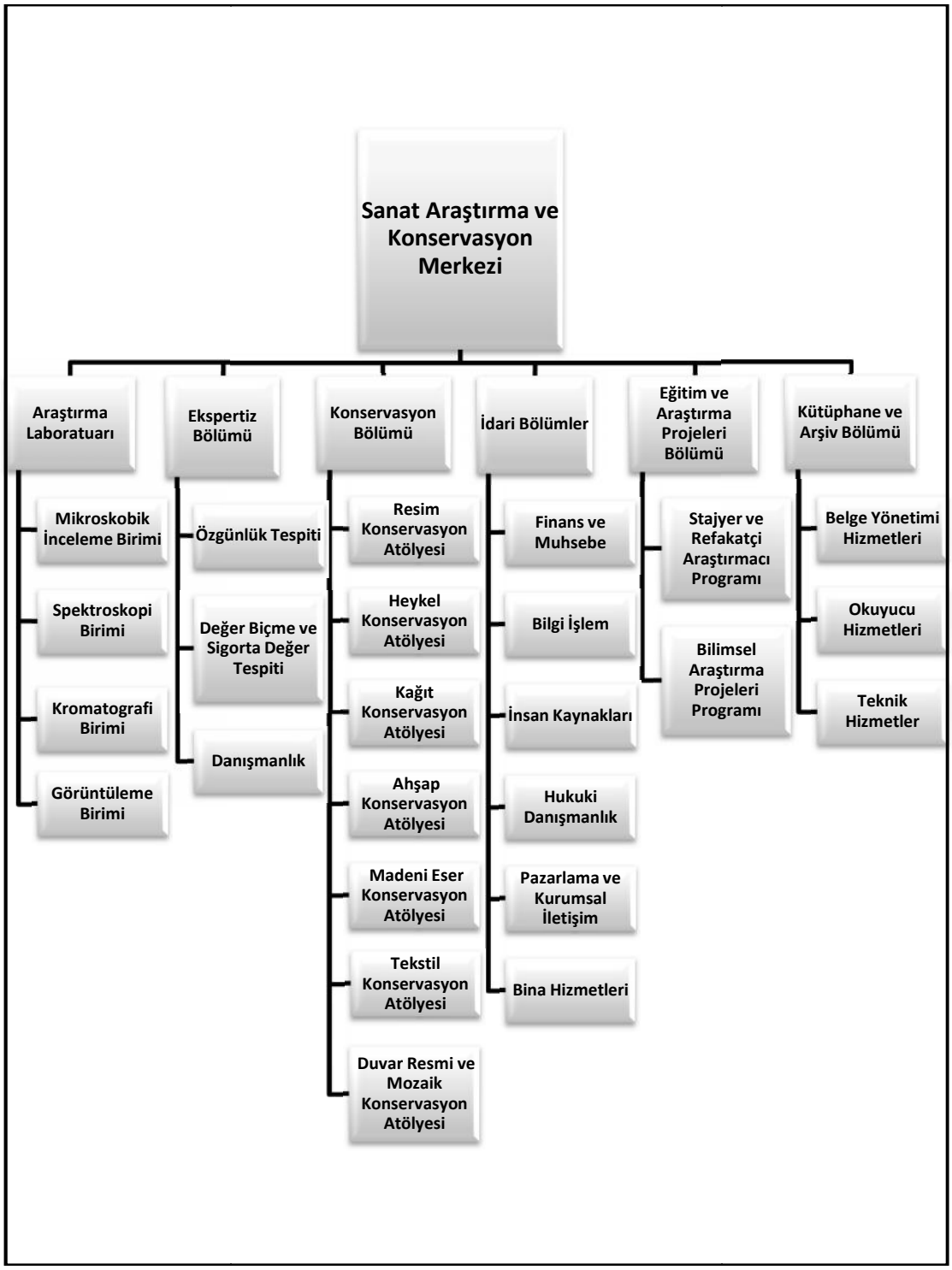
Sanat eseri inceleme merkezi olarak düşünülen bu yapının kendi içinde kurumsal bir sistem oluşturması zorunludur. Bu sistemin kurumsallaşması sürdürülebilirlik açısından gereklidir. Burada sürdürülebilirlikten kasıt kendi kendini devam ettirebilecek, tek tek şahıslar yönetiminde olmayan ve personelini kendi içinden yenileyen, geliştiren bir potansiyel oluşturmaktır.

Sanat yapıtı inceleme enstitüsünün en önemli yönü tamamıyla disiplinler arası bir kadroya sahip olmasıdır. Sanat tarihi bilimi özünde disiplinler arası çalışmayı içeren bir bilimdir; çünkü sanat, döneminin ekonomik, siyasal, coğrafi vs. durumundan etkilenir. Eser meydana getirilirken kullanılan malzemeler de dönemin olanaklarıyla sınırlıdır. Sanat yapıtını inceleyecek bir birimin de bu farklı alanları göz önünde bulundurması zorunludur. Sanat tarihçisi uzmanlık sıfatıyla bir yapıtın görsel analizini yapabilir. Ancak günümüz teknolojileri yapıt üzerinde gözle görülemeyenleri ortaya çıkarabilmektedir. Bu teknolojiyi kullanacak uzman, kimyager, fizikçi, vb. incelenen eser hakkında teknik bir veri sağlar; bu teknik verinin sanat tarihsel dile çevrilmesi ise sanat uzmanının görevidir. Her alanda uzmanlaşmış personelin bu kurum içinde yer alması gerekliliği bu yüzdendir. Örneğin bir resimde yapılan boya analizi, uzman kimyager tarafından

gerçekleştirilirken, eksper veya sanat tarihçi ortaya çıkan verinin söz konusu olan sanat yapıtıyla uyumunu analiz etmekle sorumludur.

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi ticari amaçla kurulmuş bir organizasyon değildir. Araştırma, koruma, eğitim ve uygulama amacının ön planda tutulduğu, ekip çalışmasına dayanan, birimler arası koordinasyon ile ilerleyen, değişime ve gelişime açık, disiplinler arası çalışmayı destekleyen bir kurumdur. Amacı bu bütünlük içinde sanat eserlerinin analiz edilmesinde, değerlendirilmesinde ve korunmasında dünya standartlarına uygun, kamu yararına bir platform oluşturmaktır.

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi kurumsal şemasında, Araştırma Laboratuarı, Ekspertiz Bölümü, Konservasyon Bölümü, Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümü, Kütüphane ve Arşiv Bölümü, İdari Birimler yer almaktadır. Her bölüm kendi içinde birimlere ayrılmıştır. Araştırma Laboratuarı, Mikroskobik İnceleme Birimi, Spektroskopi Birimi, Kromatografi Birimi ve Görüntüleme Birimi olarak; Ekspertiz Bölümü, Özgünlük Tespiti, Değer Biçme ve Sigorta Değer Tespiti, Danışmanlık olmak üzere üç birimden. Konservasyon Bölümü, Resim Konservasyon Atölyesi, Heykel Konservasyon Atölyesi, Kâğıt Konservasyon Atölyesi, Ahşap Konservasyon Atölyesi, Tekstil Konservasyon Atölyesi, Madeni Eserler Konservasyon Atölyesi, Duvar Resmi ve Mozaik Konservasyon Atölyesi şeklinde; birimleşmiştir. İdari bölümlenme içinde ise Finans ve Muhasebe, Bilgi İşlem, İnsan Kaynakları, Hukuki Danışmanlık, Pazarlama ve Kurumsal İletişim, Sekreterlik ve Bina Hizmetleri; Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümü, Stajyer ve Refakatçi Araştırmacı Programı ve Bilimsel Araştırma Projeleri Programı'ndan; Kütüphane ve Arşiv Bölümü ise Belge Yönetimi, Okuyucu ve Teknik Hizmetler birimlerinden oluşmaktadır (Şekil 7.1) .



Şekil 7.1: Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi Kurumsal Şeması

7.1.1 Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yönetimi

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin sağlam ve güvenilir bir kurum olması tüm birimlerinin çalışma prensiplerinin, donanım ihtiyaçlarının tespit edilmiş ve personel görev tanımlarının yapılmış olmasına bağlıdır. Kurumsal yapının sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla bu tespit ve tanımlar belirlenmiş, yönetim şemasının bu ilkelere göre hazırlanmış olması gereklidir.

Başlıca sanat kurumları olan müzeler dâhil olmak üzere dünya çapında kamu veya özel sektör yönetimlerinde "yönetişim" (corporate governance) kavramı gittikçe yaygınlaşmaktadır. Genel olarak kurumsal yönetişimin, adil, saydam, hesap verme ve sorumluluklar başta olmak üzere tüm kuralların iyi tanımlandığı, kurumsal verimliliğin artırılmasına yönelik bir anlayış olduğu söylenebilir.

Kurumsal yönetim ilkeleri, ortaklık haklarını kullanmayı, kurum yönetimine etkin olarak katılmayı, kurum faaliyetleri hakkında bilgi edinmeyi ve gerektiğinde hesap sormayı sağlayan çok önemli ve etkin bir araç olarak görülmektedir (Erdönmez Ataman, 2003, s. 43).

Bir organizasyon şeması personelin kurum içinde nasıl konumlandığına dair hızlı bir bilgi kaynağıdır. Örneğin, müzelerin iç organizasyonunda en sık rastlanan şema bir yönetim kurulunun başta olduğu hiyerarşik şemadır. Bütün bölümler bu yönetim altında toplanırlar. Personel ve yönetim kurulu arasında bir müdür yer alır ve müdür kurul ile personelin bağlantı noktasıdır. Hiyerarşik organizasyon şeması yukarıdan aşağıya bir yönetim biçimi olduğu için karar mekanizmasını yavaşlattığı gerekçesiyle eleştirilmektedir.

Müzelerin karşılaştıkları sorunlara çözüm üretmek için çok yönlü uzmanlık alanları gereklidir. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi de farklı uzmanlıkların bir arada, uyum içinde çalışması prensibine dayalı olarak kurgulanmaktadır. Bu nedenle hiyerarşik yönetim yerine yönetişim modeli oluşturmak çok daha uygun olacaktır. Yönetişim hiyerarşisinde karar verme mekanizması işin gerçekleştiği aşağı seviyelere getirilmiş, böylece ortaya çıkan işte personelin sorumluluğu çoğalmıştır (Genoways ve Ireland, 2003).

Matris organizasyon yapısı yönetişim yapısına benzer bir şekilde çok uzmanlıklı ve disiplinler arası çalışmaya uygun bir organizasyon yapısıdır ve iki ayrı tür ilişki olan

dikey ve yatay ilişkiler üzerine kurulmuştur. Bu iki ilişkinin önem derecesi aynıdır ve birbirine üstün değildir. Matris yönetimin özüne inildiğinde sorumluluğu dağıtma ve paylaşma, grup yönetimi, uzmanlaşma, anlaşarak karar verme kavramları ön plana çıkmaktadır (Kargül, 1987 s. 151).

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi yönetişim ve matris organizasyon şemalarından yararlanılarak tasarlanmıştır. Ancak kurumun beyin takımını oluşturacak bir yönetim kurulu birleştirici bir öğe olarak düşünülmüştür. Bu yönetim kurulunun sorumlulukları[123](Lord ve Lord 1997, s. 19) şöyledir:

- Kurumun amacına uygun bir şekilde yetki ve görevlerinin sürekliliğini,
- Kurumun kamuya yararlılığı açısından halka açıklığını,
- Kurumun sorumluluğu altında bulunan eserlerin güvenliğini, personelin ihtiyaçlarını,
- Kurumun araştırma, eğitim ve uygulama görevlerinin yerine getirilmesini sağlamak,
- Kurumun yetki, amaç ve görevlerini geliştirecek yönetim politikaları üretmek,
- Kurumun amaçlarına ulaşmasında etkili olabilecek stratejik planlar araştırıp, geliştirmek,
- Kurumun finansal kaynaklarının devamlılığını sağlamak,
- Kurumun tüm fonksiyonlarının düzgün bir şekilde yerine getirilmesi için gerekli olan personel seçimini yapmak,
- Kurumun amaçlarına uygun şekilde çalışabilecek bir yönetici seçmek.

Sanat kurumlarında finansal kaynak sağlamak için farklı sınıf ve uzmanlıkları bir araya getirmek, kurumun sürekliliğini koruyacak önlemlerden biridir. Yönetim kurulu bu tür bir işleyiş içinde olmalıdır. Kurulda yer alacak her kişi kurumun görev ve sorumluluklarının bilincinde, bu kuruluşun sanat eserlerini inceleme bilimine adanmış, ticari olmayan ve görevlerini piyasa yararına değil sanat ve bilim yararına gerçekleştirdiğinin farkında olmalıdır.

[123] Yönetim kurulunun sorumlulukları ile ilgili bu kısım Gail Dexter Lord ve Barry Lord'un müze yönetimi için önerdikleri yönetim sisteminden esinlenilerek oluşturulmuştur. Bu yönetim sisteminin orijinal hali için bkz. Lord, G.D., Lord, B. (1997) *The Manual of Museum Management*, Altamira Press, US. pp. 19.

Kurumun çalışmalarını gerçekleştirebilmek için kurum dışından destek alması söz konusu olabilir. Bunun için bir danışma kurulunun oluşturulması gereklidir. Danışma kurulu temsilcileri, fen bilimleri, sanat tarihi bilimi, konservasyon, müze bilimleri alanlarından seçilmiş uzmanlardan, kültürel mirasın korunması ile ilgili kurumlar, müze ve ilgili alanlardan otoriteler, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından atanan görevlilerden oluşturulabilir.

Organizasyonun bütünlüğü sorumlulukların yönetim kurulu, müdür ve bölüm sorumluları arasında dağıtılması ile sağlanacaktır. Müdür ve bölüm sorumlularının görev dağılımı örnek bir matrisle açıklanmıştır (Şekil 7.2).

	Ekspertiz	Konservasyon	Eğitim ve Araştırma Projeleri	İdari İşler	Arşiv	Kütüphane	Laboratuar
Müdür	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Ekspertiz Sorumlusu	✓	✓	✓		✓	✓	✓
Konservasyon Sorumlusu	✓	✓	✓		✓	✓	✓
Laboratuar Sorumlusu	✓	✓			✓	✓	✓
Eğitim Araştırma Projeleri Sorumlusu	✓	✓	✓		✓	✓	
İdari Bölüm Sorumlusu	✓			✓			
Kütüphane ve Arşiv Sorumlusu	✓	✓			✓	✓	✓

Şekil 7.2: Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi görev dağılımı

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi görev dağılımında her birimin bir sorumlusunun olması öngörülmektedir. Bu bölüm sorumluları her birimin gerektiği şekilde işlemesini sağlamakla yükümlüdür. Bölüm sorumluları birbirleriyle ve müdür ile koordinasyon içinde çalışır, sorumlulukları paylaşır ve birlikte karar alırlar. Matriste de görüldüğü üzere kuruma gelen eksperlikle ilgili bir görev için müdür, ekspertiz bölümü sorumlusu, konservasyon bölümü sorumlusu, laboratuar sorumlusu, eğitim ve araştırma projeleri sorumlusu, kütüphane ve arşiv sorumlusu birlikte karar alırlar. İncelenecek eser ile ilgili bir komisyon oluşturulur; bu komisyonda yer alan her birim üzerlerine düşen görevi yerine getirir. Bu görev dağılımları çeşitlendirilebileceği için görev tanımları yapılandırmaya açık bırakılmıştır. Bir örnek olarak, eksperler, konservatörler ve laboratuar sorumluları eserin durumu hakkında bilgi toplarken, arşiv ve kütüphane personeli yapılan her

incelemenin sonuçlarını veri bankalarına yerleştirmekle çalışmaya destek olabilir. Ayrıca ortaya çıkacak herhangi bir hukuki sorunla ilgilenmek üzere idari bölüm sorumlularının katkısıyla hukuki danışmanlık sağlanabilir. Kurum içinde yer alan bu bölümlerin işleyişi devam eden bölümlerde açıklanmıştır. Kurumun personeli ile ilgili görev tanımları Organizasyon El Kitabı başlığı ile EK C'de yer almıştır.

7.1.2 Araştırma Laboratuarı

Sanat eserlerinin incelendiği laboratuarlar, eserlerden küçük örnekler alınarak veya esere fiziksel bir temas olmadan (infrared, x-ışını taraması, vb.) incelemeyi sağlayan pek çok donanıma sahiptir. Bu donanımlar farklı malzemeleri analiz edebilmek için tasarlanmıştır. Araştırılması söz konusu olan objeler hakkında kesin bilginin elde edilmesi, örneğin bir resmin x-ışını, infrared, vb. görüntülerinin alınması, gerekliyse pigment analizi yapılması, boya katmanlarının incelenmesi görevlerine sahip olmakla beraber yapıtların bozulma durumunun tespit edilerek gerekli önlemlerin alınması üzere Konservasyon Bölümü'ne bu bilginin aktarılmasından sorumludur.

Laboratuar Birimi, ahşap, kömür, lif, bitki ve başka organizma kalıntıları, deniz kabukları, fildişi ve kemik gibi organik maddelerin analizi; tekstil, kâğıt plastik gibi polimerik[124] malzemelerin analizi; altın, gümüş, bakır gibi metallerin analizi, cam gibi saydamların (vitröz) incelenmesi; reçine, sakız, katran, yağ gibi organiklerin kimyasal analizi; pigment analizi; taş, mermer gibi maddelerin tanımlanması ile ilgili verilerin sağlanması ve bu verilerin raporlanması gibi başlıca görevleri yerine getirir. Örneğin resimler sürekli fizikokimyasal değişimler geçirmeye müsait yapılarıyla teknik incelemeye ihtiyaç duyulan eserlerdir. Bir resmin çok katmanlı yapısını kurutucu yağlar, reçineler, polisakkarit[125] ve protein tabanlı maddeleri içeren birleştirici medyumların inorganik pigmentler, organik boyalarla karışımından meydana gelir. Bunun yanında resim yüzeyinin hazırlanması aşamasında kullanılan malzemeler de bir o kadar karmaşıktır. Organik ve inorganik malzemelerden oluşan boya katmanı çevresel faktörlerden etkilenerek bileşenleri arasında kimyasal reaksiyonlar geliştirebilirler. Bunun sonucu olarak geçmişte sanatçının kullandığı

[124] Polimerin kelime anlamı "çok parçalı"dır. Polimerler kimyasal olarak birbirine bağlanan küçük moleküllerin birleşmesiyle oluşur. Bilinen en yaygın polimerler plastiklerdir.
[125] Polisakkaritler birden fazla ve birleşmemiş monosakkaritlerin glikozit bağıyla bağlanmasında oluşur; nişasta, glikojen ve selüloz polisakkaritlere örnek oluşturular.

malzeme uzun vadede bu kimyasal reaksiyon nedeniyle bir başka bileşene dönüşebilir. Resimlere uygulanacak olan X-ışını temelli teknikler, spektroskopik yöntemler ve elektron mikroskobu bu farklı katmanların anlaşılmasına yardımcı olur.

Sanat eserlerinin incelenmesinde kullanılan analitik teknolojiler oldukça çeşitlidir. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin Laboratuar Bölümü bu analitik teknolojiler göz önünde bulundurularak dört birim - Mikroskobik İnceleme Birimi, Spektroskopi Birimi, Kromatografi Birimi ve Görüntüleme Birimi– üzerine kurulmuştur. Bu birimlerde eserlerin analitik olarak incelenmesi, malzemenin tanımlanması ve bozulma nedeninin tespitini sağlar.

Sanat araştırma merkezleri ile ilgili örnekler arasında ele alınmış olan Danimarka'daki Center for Art Technological Studies and Conservation- CATS- Teknolojik Sanat Araştırmaları ve Konservaston Merkezi'nin laboratuarları için edinilmiş teknik donanım listesi markalarıyla ve kullanım alanlarıyla birlikte aşağıdaki şekilde görülmektedir (Şekil 7.3).

Laboratuarda eserlere uygulanacak analitik yöntemlerden morfolojik, kimyasal, fiziksel ve biyolojik bilgiler elde edilir. Eserin bütününde veya yüzeyinde var olan hasarlar, tozlanma, artıklar, gözenekler, tabakalanmalar ve lekelenmeler benzeri görüntüler morfolojik değişimin belirtileridir. Eserin zarar görmesini önlemek veya yavaşlatmak için bu değişimlerin hangi koşullarda gerçekleştiğinin tespit edilmesi gereklidir. Eseri meydana getiren her katmanın incelenmesi yapıt hakkında kesin bilgiye ulaşılmasını sağlayacaktır. Kimyasal, fiziksel ve biyolojik testler bu bileşenlerin tespit edilmesini hızlandırır (Doménech-Carbó ve diğ., 2009).

Instrument	Analytical method	Analysis of:
	Microscopy	
Leica	Refl. and pol. Light	x- sections
Zeiss	Refl. Light	x-sections
Zeiss	Refl. Light and fluoresce.	x-sections
Zeiss	Refl. and pol. light	x-sections
Olympus	Polarizing	pigments and fibres
JEOL	SEM-EDS	organic and inorganic
	Spectroscopy	
Perkin Elmer	FT-IR with microscope	organic and inorganic
Perkin Elmer	FT-IR MIR and FIR	Organic and inorganic
Bruker	FT-IR portable	organic and inorganic
Thermo	UV-vis	organic and inorganic
Varian	UV-vis	organic and inorganic
Bruker	PXRF	Inorganic elements
	Chromatography	
Varian ,pyrola	PY-GC-MS	Organic
Varian	GC-MS	Organic
Varian	GC-MS	Organic
Shimadzu	HPLC	Organic
	Imaging technology	
DÜRR	Digital X-radiography	structural composition
Yyy	Digital X-radiography	Structural composition
Hamamatzu	Infrared refectography	structural composition
Artist Pro (Artinnovation)	Infrared imaging	structural composition
Inframetrics SWIR	Infrared imaging	structural composition
PhaseOne-CCD	Infrared imaging	structural composition

Şekil 7.3: CATS Laboratuarları Cihaz Listesi (Wadum, 2012).

Laboratuar, eserlerin sergiler, nakil ve depolama esnasında zarar görmemesi için bir takım çevresel standartlar getirilmesi için de çalışır. Eserlerin nem değişikliklerinden etkilenme süreçlerinin tespit edilmesi buna bir örnektir.

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi Laboratuarı, sanat eserlerinin incelenmesi için gerekli olan güncel teknolojiye sahip olmalıdır. Teknolojik aletlerin edinilmiş olması, bu kurumun çok nitelikli olduğunun bir işareti değildir. Kurumların niteliklerini içinde çalışan personel belirler. Bu laboratuarın, her alanda uzmanlaşmış fen bilimcilerinden kurulması gereklidir. Burada çok önemli bir nokta bu uzmanların sanat eserlerini inceleyecek olmalarıdır. Sanat eserleri kültürel ve maddi değerleri açısından özen ve dikkat gerektiren malzemelerdir. Tüm işlemler konservasyon ekibinin desteği ile oluşturulmuş olan kurumun eser inceleme protokolüne göre

yapılmalıdır. Laboratuar görevlilerinin bu protokolü göz önünde bulundurarak çalışmaları sağlanmalıdır. Söz konusu protokoller ICCROM ve ICOM tarafından hazırlanmış olup dünya çapında kabul görmüştür. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi görev protokollerini bu kaynaklardan yararlanarak hazırlamalıdır ve uluslar arası birliklere üye olması da çalışmaların doğru bir şekilde yürütülmesinde etkili olacaktır.

Laboratuar yalnızca kuruma getirilen eserlerin analiz edilmesinden sorumlu değildir, aynı zamanda Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin, araştırma, eğitim ve uygulama prensiplerine uygun bir şekilde sanat eserlerinin incelenmesinde yeni yöntemler araştırıp geliştirmek, bu alanda çalışmak isteyen gençlerin yetiştirilmesine ortam sağlayarak destek olmak, bünyesindeki uzmanların dünya çapında uzmanlarla birlikte çalışarak yeni deneyimler kazanmalarına imkân vermek, yapılan araştırma ve uygulamaları uluslararası ortamda paylaşabilecek toplantılar düzenlemek ve yayınlar hazırlamak, deneyimlerini arttırmak üzere belirli sürelerle uzmanlarını yurtdışında benzer kurumlara göndermek ile görevlidir.

Türkiye'de sanat eserlerinin analiz edilebileceği bir laboratuarın varlığı, fizik, kimya, biyoloji gibi fen bilimleri alanlarında eğitim görmüş kişilere deneyimlerini sanat eserleri gibi evrensel değeri yüksek olan nesneler üzerinde geliştirmelerini sağlamakla kalmayacak aynı zamanda bilimler arası bir mesleğin oluşumunu da teşvik edecektir. Fen bilimleri alanından mezun olan öğrencilerin eğitimlerine destek vermek amacıyla bu kurumda stajyer olarak çalışmalarına imkân verilecektir. Kurum bu yönüyle yeni iş olanakları açılmasına katkı sağlayacaktır. Kurumun personel prensibi ömür boyu eğitimdir. Bu nedenle hem laboratuar personeli hem de genel olarak kurum personeli kişisel eğitimlerini alanlarında uzmanlaşmak üzere sürdürebilmelidir. Kurum da personeline bu görevi yerine getirmek üzere destek verecektir.

7.1.3 Ekspertiz Bölümü

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin Ekspertiz Bölümü: 1. Özgünlük tespiti, 2. Değer Biçme - Sigorta Değerinin Tespiti, 3. Danışmanlık Hizmeti birimlerinden oluşacaktır. Kurum incelemesine sunulan eserlerin çeşitliliği göz önünde bulundurularak, Ekspertiz bölümünde görev alacak kişilerin çeşitli uzmanlık

alanlarından gelmeleri sağlanmalıdır. Bu uzmanlıklar tek tek sanatçılar üzerine olabileceği gibi, belli bir dönem, belli bir tür üzerine de olabilir. Böyle bir bölümün varlığı sanatçı kataloglarının oluşturulması, geniş envanter çalışmalarının yapılması konusunda araştırmacılara yeni olanaklar sağlayacaktır

Özgünlük Tespiti Birimi'ne gelen eserlerin incelenmesinde uzmanlar, Laboratuar ve Konservasyon Bölümü uzmanlarıyla koordinasyon halinde çalışmalıdır. Kurumun gerçekleştirdiği her çalışmanın detaylı dokümantasyonunun yapılması gerekli olduğundan Arşiv sorumlusu da bu birimin yardımcılarından biridir. Bir eserin, mesela bir resmin özgünlüğü tespit edilecekse öncelikle o resmin, zaman, mekân, tarz, konu, teknik gibi özelliklerinin tutarlı olup olmadığına bakılmalıdır. Burada, destek, malzeme, boya, medyum gibi resmin fiziksel özellikleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Eğer sanatçı yaşadığı dönemde var olmayan bir malzeme kullanmışsa bu tutarsızlık resmin özgün olmadığı düşüncesini güçlendirecektir. Alışılagelmiş şekilde "ben sahteyi 10 metre öteden tanırım" söylemi saçma ve geçersizdir. Sanat eserlerinin özgünlük tespiti uzmanlık, teknoloji ve disiplinler arası çalışmayı gerektiren bir bilimdir. Bilimsellik tutarlı kanıtlara dayanır.

Bu bölümde öncelikle, eserin kimin tarafından getirildiği ve getiriliş tarihi kayıt altına alınır. Dijital imajları alınarak incelenir. Eser sanatçının benzer yapıtlarıyla karşılaştırılır, imza incelenir. Yapıt hakkında daha fazla bilgi edinmek üzere laboratuar analizleri yapılır. Daha net bir görüntü edinilmesi için konservatörler tarafından temizlenebilir. Bu gibi çeşitli şekillerde orijinalliğinden emin olunduktan sonra Konservasyon Bölümü'nde eserin koruma durumuyla ilgili bir rapor hazırlanarak, yapılması gereken müdahalelerle ilgili karar alınabilir. Eser üzerinde yapılan tüm işlemler ve alınan tüm veriler arşiv kayıtlarına eklenir.

Bu tür bir araştırma kurumunun varlığı, sanat piyasasının sahtecilik, yanlı ve yanlış değer biçme konularındaki sıkıntılarını giderebilecektir. Devlet kurumlarına başvurularda bulunularak yasal geçerliliği olan bir sertifika düzenleyebilecek bir kuruma dönüşmesi de sağlanabilir.

Ekspertiz Bölümü'nde görev alan eksperler Değer Biçme- Sigorta Değerinin Tespiti birimi için eserlerin incelenmesinden de sorumludur. Türkiye'de eksper denince akla öncelikle sigorta şirketleri için hasar tespit eden kişiler gelmektedir. Daha önceki

bölümlerde ayrıntılarıyla anlatıldığı gibi bu çalışma kapsamında eksper, sanat eserleri konusunda uzmanlaşmış, bilirkişi olarak tanımlanmıştır. Sigorta firmalarında çalışan hasar ve değer tespiti yapan eksperlerin nitelikleri Sigortacılık Kanunu'nun 22. Maddesinde tanımlanmıştır. Ancak sanat eserlerinin piyasa değerinin tespiti konusunda kanuni bir düzenlemeye rastlanmamıştır[126]. Amerika'daki The Appraisal Foundation, değer biçme ile ilgili tüm alanları belirlemiş, bu alanlarda sertifika edinilmesi için eğitim programları hazırlamış, eksperlik tanımlarının, nitelik ve görevlerinin yer aldığı Uniform Standards of Professional Appraisal Practice'i (USPAP) oluşturmuştur[127]. Bu standarda göre belirlenmiş eksperliğin mesleki etiği ile ilgili bazı maddeler şöyledir (Uniform Standards of Professional Appraisal Practice 2012-2013, s. U7-U9):

- Eksper kamu güvenini, değer biçme uygulamasının doğasında olan profesyonel etiğin en yüksek standartlarını gözeterek sağlamalıdır.
- Eksper USPAP'ye uymak zorundadır.
- Eksper görevini tarafsız, objektif, özgürce ve kişisel çıkarlar gözetmeksizin gerçekleştirmelidir.
- Eksper,

– işini ön yargısızca yapmalıdır,
– birilerinin yararını gözetmemelidir,
– hakkında önceden verilmiş bir karar ile ilgili rapor bulunan görevleri almamalıdır,
– kendi alanı dışında hiçbir alanda değer biçme hizmeti sunmamalıdır,
– işin sonuçlarını yanıltma veya kandırma maksadıyla paylaşmamalıdır,
– yanıltma ve kandırma maksadıyla rapor düzenlememelidir,
– bilinçli olarak bir çalışanının veya herhangi birinin yanıltıcı bir rapor hazırlamasına izin vermemelidir,

[126] Bkz. Kanun. KHK.No: 5684, Kabul Tarihi: 03.06.2007, Resmi Gazete Tarihi: 14.06.2007, Resmi Gazete No: 26552

[127] The Appraisal Foundation, Kanada ve Amerika'daki değer tespiti yapan dokuz organizasyonun birleşerek oluşturduğu mesleki bir birliktir. 30 Ocak 1989 tarihinden itibaren birliğin Amerika'da geçerliliği tanınmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. www.appraisalfoundation.org

- ırk, din, cinsiyet, medeni hal, aile durumu, yaş, özür veya nesnenin değerinin artırılmasında etkisi olabilecek herhangi bir şeyi gözeterek desteksiz bir karar vermemelidir,
- suç oluşturabilecek hiçbir davranışta bulunmamalıdır,
- ağır ihmallerden kaçınmalıdır,
- eksper ile müşteri arasındaki gizlilik ilişkisini korumalıdır.

USPAP, sanat eserlerinin değer tespitini "şahsi mülklerin değerinin saptanması" başlığı altında incelemektedir. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi eksperlerinin nasıl çalışması gerektiği değer biçme ve sigorta değer tespiti için USPAP'nin ilgili bölümünden yararlanılarak belirlenmiştir. (Uniform Standards of Professional Appraisal Practice, 2012-2013, s. U47-U49)

Buna göre, bir eserin değerinin tespitinde eksper,

- müşterisini ve ilgili kullanıcıları tanımalıdır,
- fikir ve görüşlerinin ne amaçla kullanılacağını anlamalıdır,
- değerin türünü ve tanımını yapmalıdır,
- fikir ve görüşlerinin geçerli olacağı süreyi saptamalıdır,
- değeri tespit edilecek malın özelliklerini anlamalıdır (emsalleri ile karşılaştırılabilecek durumların belirlenmesi, değeri arttıracak fiziksel ve ekonomik özelliklerin saptanması gibi),
- malın piyasadaki değerini tanımlamalıdır,
- değer tespitinin geçerli olduğu dönem için ekonomik koşulları analiz ederek karar vermelidir (malın piyasadaki arz talep durumu, nadirliği gibi),
- güvenilir bir sonuç almak üzere gerekli tüm bilgileri toplamalı, incelemelidir,
- değer tespiti için benzer malların hangi değerde alıcı bulduğunu bilmelidir.
- eserin piyasa değeri hakkındaki görüşünü bir raporla bildirmelidir.

Ekspertiz Bölümüyle ilgili birimlerden biri de Danışmanlık Hizmeti'dir. Bu birimde eksperler, kamu veya özel koleksiyonlarda yer alan sanat yapıtlarının sigortalanması veya veraset işlemleri için değerlerinin saptanması, yapıtların hasar durumunun tespiti, eserlerin alım satımı konusunda danışmanlık hizmetleri sunar. Ayrıca, yeni oluşturulacak koleksiyonlara alınacak eserler hakkında da bu birimden danışmanlık hizmeti alınabilir.

ICOM'a üye olan müzelerde çalışan uzmanlara değer biçme ve orijinallik tespiti yapma konusunda sınırlandırmalar getirilmiştir. ICOM Code of Ethics for Museums-Müzeler İçin Etik Tüzüğü'ne göre, müze çalışanları, eserlerin orijinalliği veya değerlerine ilişkin görüşlerini ancak diğer müzelerden, ilgili yasal, idari kurum ve sorumlu kamu yetkililerden resmi bir talep üzerine bildirebilir. (ICOM, 2006, s.9) [128] Müzelere getirilen bu sınırlandırma, bireylerin ve özel işletmelerin koleksiyonunda yer alan eserleri inceletmeleri konusunda bir engel oluşturmaktadır. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi bağımsız bir kurum olması nedeniyle böyle bir sınırlandırmaya tabi değildir. Erişilebilirliği ve çok yönlülüğü ile tercih edilebilecek bir kurum olacaktır.

7.1.4 Konservasyon Bölümü

Konservasyon denildiğinde çoğunlukla akla ilk gelen restorasyondur. Oysa restorasyon konservatörlerin görevlerinden sadece biridir. Restorasyon kültür varlıklarını önceki durumlarına ya da önceden olduğu düşünülen duruma getirilmek üzere yapılan işlemdir (Newman, 2011, s. 13). Konservatörün görevi bu kültür varlıklarının durumunu stabilize ederek ve onararak geleceğe aktarmaktır (Winter, 2005). Konservasyon eser üzerinde var olan ve ileride gerçekleşebilecek bozulmaları tespit ederek, gerekli müdahalenin yapılmasıdır. Bozulmalara neden olan etkenlerin öncelikle saptanması gerektiğinden, konservatörler, sanat tarihine, ayrıca çeşitli sanatsal teknik ve malzemelerle birlikte fen bilimlerine aşina olmalıdır. (Costache 2012, s.102)

Konservasyon profesyonelleri uluslar arası örgütler tarafından belirlenmiş mesleki etiklere uygun hareket etmelidir. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works'ün (AIC) hazırladığı mesleki etik standartları (AIC, 1996) Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi için bir örnek oluşturmaktadır. [129] Bunlar şöyle sıralanmıştır:

[128] Madde 5.2 Orijinallik Tespiti ve Değer Biçme (ICOM 2006, s.9)

[129] American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works tarafından 1996'da son haline getirilmiş Code of Ethics'in geçmişi 1961 yılına kadar gider. Bu ilk etik New York Metropolitan Samat Müzesi konservatörü olan Murray Pease denetiminde oluşturulmuştur. 1967 yılında ilk revizyonunu geçirmiş olan etik yasaları 1996 yılında son halini almıştır. Orijinali için bkz. EK D.

1. Konservatörler önleyici koruma, inceleme, dokümantasyon, müdahale, araştırma ve eğitimi içeren ancak bunlarla sınırlı kalmayan korumanın tüm yönleriyle mümkün olan en yüksek seviyeye getirmek için çalışır.
2. Konservatör tüm eylemleri kültürel varlıkların benzersiz karakterine, önemine ve onu yaratan kişiye saygılı olma bilinciyle gerçekleştirir.
3. Konservatör kültürel varlıkların korunmasının savunuculuğunu yaparak toplumun onlardan düzgün bir şekilde faydalanmasını sağlar.
4. Konservatör kendi eğitim ve yeterlilik sınırları içine çalışır.
5. Kaynakların yetersiz olduğu durumlarda bile konservatör yaptığı işin kalitesinden ödün vermez.
6. Konservatör, zamanın bilgisine dayanan en iyi yöntem ve malzemelerini kültürel varlıkların işlevini, daha sonra yapılabilecek araştırma, bilimsel inceleme ve müdahaleleri göz önünde bulundurarak seçer.
7. Konservatör, yapılan tüm incelemeleri, bilimsel testleri, müdahaleleri kalıcı şekilde kayıt altına alarak arşivler.
8. Konservatör önleyici konservasyon sorumluluklarının bilincinde olarak kültürel varlıkların bozulma veya hasar görme ihtimallerini göz önünde bulundurur, sürekli kullanım ve bakım için kılavuzluk yapar, depolama ve sergileme için uygun çevre koşullarının yaratılmasını sağlar, taşıma ve ambalajlama konusunda uygun prosedürleri belirler.
9. Konservatör tüm profesyonel ilişkilerinde dürüstlük ve saygı ile hareket eder; meslekteki tüm bireylerin haklarını savunur ve herkesin uzmanlık bilgisine önem verir.
10. Konservatör, çalışma alanı olan liberal sanatlar ve doğa bilimleri kapsamında mesleğinin büyümesi ve gelişmesine katkıda bulunur. Bu katkı kişisel beceri ve bilginin arttırılması, meslektaşlarla bilgi ve deneyim paylaşımı, mesleğe yazılı kaynak eklenmesi ve konservasyon alanında eğitim olanaklarının sağlanması ve teşvik edilmesi şeklinde olabilir.
11. Konservatör meslektaşları ve toplum için açık iletişim yoluyla koruma bilinci ve anlayışının oluşmasını teşvik eder.
12. Konservatör işini meslektaşlarına, topluma ve çevreye karşı riskleri en aza indirecek şekilde yapar.
13. Her konservatör, bu Etik Kuralları anlamak ve onlara uymakla yükümlüdür.

Sanat yapıtlarının analiz edilmesi süreci konservasyon sürecinden bağımsız değildir, her iki çalışma için de benzer teknolojiler ve uzmanlar çalışmaktadır. Batıda incelenen müzeler ve bağımsız kuruluşlarda da bu birlikteliğe verilen örneklerle dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bu ortaklık daha verimli sonuçların alınmasına katkıda bulunacaktır. Her iki çalışma yöntemi için de gerekli olan şey akademik eğitimden geçmiş uzman kadronun oluşturulmasıdır.

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin konservasyonla ilgili bölümünde Resim, Heykel, Kâğıt, Ahşap, Tekstil, Madeni Eserler, Duvar Resmi ve Mozaik Konservasyon Atölyeleri yer almaktadır. Konservasyon Bölümü işleyişi her atölyeden bir sorumlu ve bölüm sorumlusu ile sağlanacaktır. Görev tablosunda yer aldığı gibi Müdür, Ekspertiz Bölümü sorumlusu, Laboratuar sorumlusu, Eğitim ve Araştırma Projeleri bölüm sorumlusu, Kütüphane ve Arşiv bölüm sorumlusu, birlikte çalışacak ve kararlar ortak bir şekilde alınacaktır. Konservasyon Bölümü, Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'ne incelenmek için getirilen tüm eserlerle ilgili çalışma yapar. Bu eserler kamu ve özel koleksiyonlarda bulunan eserler olabilir. Eserlerin incelenerek hasarlarının ve bozulma düzeylerinin tespit edilmesi, hasarların giderilmesi ile ilgili bir konservasyon yönteminin belirlenmesi ve bakım-onarım işlemlerinin gerçekleştirilmesi bu birimin sorumluluğundadır. Ayrıca kültür varlıklarının korunması konusunda yeni araştırmalar yaparak teknikler geliştirmek, bu konuda bilinçlendirici etkinliklerde bulunmak, yurtdışındaki benzer kurumlarla iletişim ve etkileşim halinde çalışmak, bu alanda yeni uzmanların yetişmesine ortam sağlamak bölümün diğer önemli görevleri arasında yer almaktadır.

7.1.5 Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümü

Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümü sanat eserlerinin incelenmesi alanındaki çalışmaları geliştirmek ve yeni araştırma konuları üretmek için tasarlanmıştır. Bu programın bir başka hedefi lisansüstü ve doktora sonrası araştırmaları için ortam sağlamaktır. Bu bölüm, araştırma konusu seçiminde yüksek lisans ve doktora öğrencilerine danışmanlık yapacaktır.

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin görevlerinden biri yeni analiz ve konservasyon yöntemleri geliştirmektir. Bu amaçla yalnızca kuruma getirilen

eserleri incelemekle kalmayarak aynı zamanda araştırma projeleri geliştirmelidir. Bu projelere örnekler aşağıdaki gibi olabilir:

- Cumhuriyet öncesi Batı tarzı Türk resminde uygulanan teknik ve malzemeler: Türk resim sanatının teknik ve malzemelerinin bir veri bankasının oluşturulması amacıyla öncelikli olarak boya analizleri, Ekspertiz Bölümü ile Araştırma Laboratuarının katılımıyla yapılarak bir dizi araştırma projesinin ilk adını atılabilir.
- Sanat eserlerinde sahtecilik hakkında kanun tasarısı: Ekspertiz Bölümü ile Hukuki Danışmanlık birimi bu çok önemli konu ile ilgili çalışma yaparak yetkili mercilere önerebilir.
- Osmanlı minyatürlerinin OCT yöntemiyle incelenmesi: bu çok yeni teknolojinin tablo resimlerinden farklı bir alanda denenmesi için önerilebilir.
- Özgün baskılarda kâğıt deformasyonu ve bozulmasının önlenmesi; Konservasyon Bölümü ve Laboratuarın inceleyeceği bir araştırma projesi olabilir.
- Mobilya ve kumaşların bozulmasını önleyecek çevresel düzenleme: Konservasyon Bölümü ve Laboratuar ortak çalışmasıyla bozulma nedenleri ve koruma yolları hakkında bilgi sağlanabilir.

Her yıl için belirlenen dönemler arasında konservasyon atölyeleri, araştırma laboratuarı ve ekspertiz bölümünde kurslar açılarak öğrencilerin ve araştırmacıların katılımı sağlanacaktır. Bu kurslar araştırma ve uygulamanın eş zamanlı olarak yürütülmesi konusunda kursiyerlere katkı sağlayabileceği gibi eğitim dönemi sonunda gerçekleştirilecek konferanslarla yapılan çalışmaları paylaşma ve iletişim becerilerini geliştirme konusunda da destek olacaktır.

Stajyer ve Refakatçi Araştırmacı Programı

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi, teknik sanat tarihi alanında çalışan lisans ve lisansüstü düzeyindeki öğrencilere, doktora sonrası çalışmalarını gerçekleştiren araştırmacılara ve uzmanlara stajyer (intern-internship) ve refakatçi araştırmacı (fellow-fellowship) olarak istedikleri alanlarda çalışmalarına olanak sağlayacaktır.

Stajyer kontenjanı her yıl için en fazla üç kişi, refakatçi araştırmacı ise her yıl bir kişi olarak belirlenebilir. Stajyer ve refakatçiler Bilimsel Araştırma Projeleri Programı burslarından faydalanabilirler.

Bilimsel Araştırma Projeleri Programı

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin eğitim, araştırma ve uygulama birlikteliği stratejisine uygun olarak araştırma ortamının ve disiplinlerarası çalışmalarının geliştirilmesinin teşvik edilmesi için bilimsel araştırma projeleri programı oluşturulmuştur. Kurum içinde veya dışında çalışan uzmanların ve ilgili alanlarda eğitim almakta olan öğrencilerin araştırma çalışmalarının yaygınlaştırılması için destek sağlar. Genel olarak:

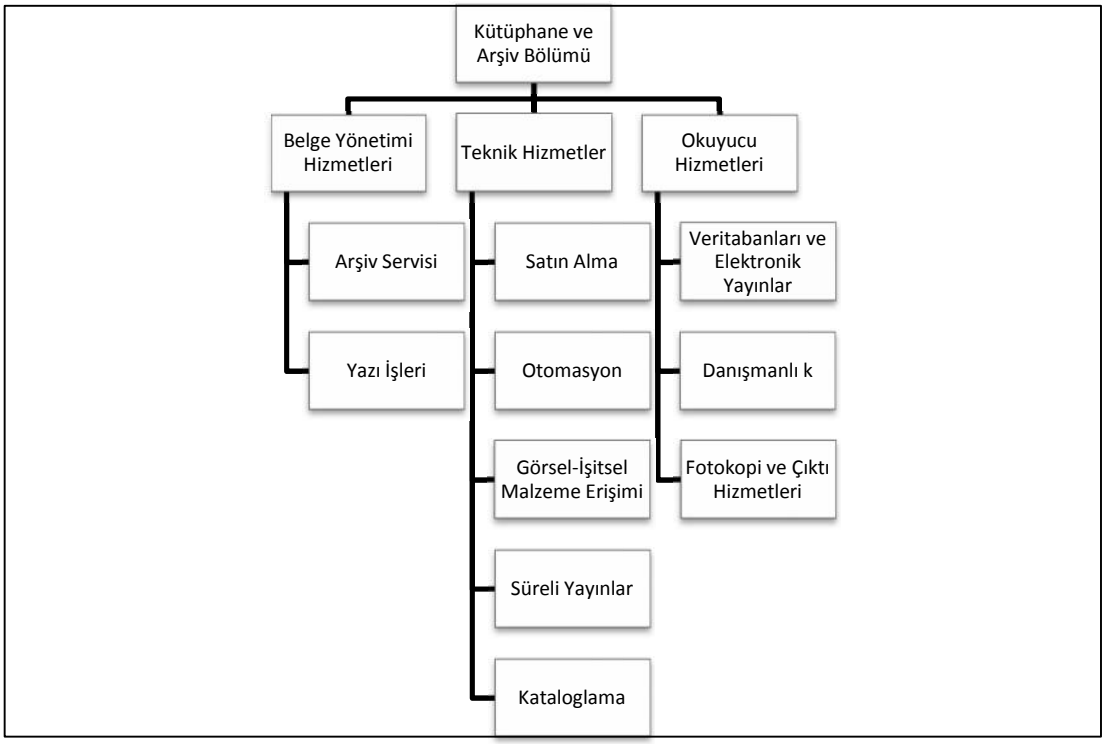
a. Fen Bilimlerinin ilgili alanları ile Sanat Tarihi, Müze Bilimleri, Konservasyon anlarında yapılan bilimsel çalışmalar programdan yararlanabilirler.
b. Araştırma konusu ve araştırmacıları disiplinlerarası nitelikte olan projelerin desteklenmesi önceliklidir. Proje önerilerinin yayın potansiyeli ve sürdürülebilirliği de belirleyici etkenlerdendir.
c. Proje destek kapsamında her dönem için araştırmacı sayısı ile finansal destek sınırı belirlenecektir. (Örneğin 2012-2013 yılı bütçesinde beş araştırmacıya 20.000 ile 50.000 Türk lirası fon ayrılması gibi.) Projeler en fazla iki yıl olarak önerilebilir.

7.1.6 Kütüphane ve Arşiv Bölümü

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi Kütüphane ve Arşiv Bölümü, belge yönetimi hizmetleri, teknik hizmetler ve okuyucu hizmetleri görevlerini yerine getirir. Belge yönetimi hizmetleri içinde arşiv ve yazı işleri; teknik hizmetlerde satın alma, otomasyon, görsel-işitsel malzeme erişimi, süreli yayınlar ve kataloglama işlemleri; okuyucu hizmetlerinde ise veri tabanlarına ve elektronik yayınlara ulaşım, danışmanlık, fotokopi ve çıktı işleri yapılmaktadır (Şekil 7.4).

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi sanat eserleri ile yakın ilişki içinde bulunduğu için kütüphanesinin de sanat müzelerinin kütüphaneleri gibi kurumun diğer bölümleri ile aktif ilişki halinde olması, kütüphanecilerinin kurumun amaç ve

hedefleri doğrultusunda düşünmesi, bu amaç ve hedeflerin kütüphane ve arşivle nasıl ilişkilendirileceğini anlaması gereklidir (Benedetti, 2007, s. 3).



Şekil 7.4: Kütüphane ve Arşiv Bölümü alt birimleri

Günümüzde kütüphaneler sadece kitaplar ve süreli yayınlardan oluşmamaktadır; elektronik veri tabanları ve elektronik kaynaklar yeni bir kütüphane sistemini de beraberinde getirmiştir. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi bu dijital veri tabanlarına erişebilir bir kütüphane olmalıdır.[130] Kullanıcılarına bu veri tabanlarına ve çevrimiçi aboneliklere nasıl ulaşılacağı konusunda da rehberlik etmelidir. Kütüphane ve arşiv personeli üniversitelerin ilgili bölümlerinden en az dört yıllık eğitim alarak mezun olmuş kişiler arasından seçilmelidir.[131]

Kütüphane diğer bölümlere ihtiyaçları olan bilgiye erişebilecek bir organ olarak çalışmalıdır. Kütüphane, kullanıcılarının (personel, araştırmacılar, öğrenciler gibi) konuları ile ilgili kaynaklara, referanslara sahip olmalıdır. Son yıllarda dijital kitaplar da hızlı bir şekilde kütüphane kataloglarında yer almaya başlamıştır. Sanat Eseri

[130] Çevrimiçi abonelikveren veri tabanı servisleri arasında, Bibliography of the History of Art, Art Full Text (The Art Index), Grove Art Online (The Dictionary of Art), JSTOR (Süreli yayın üyelikleri) vb. gibi yaygın veri tabanları sayılabilir.

[131] İlgili üniversite bölümleri arasındaBilgi ve Belge Yönetimi, Dokümantasyon-Enformasyon, Arşivcilik Anabilim Dalları yer almaktadır.

Araştırma ve Konservasyon Merkezi de dermesinde basılı ve dijital kitaplara yer vermelidir.

Kütüphane üyelik sistemi ile çalışacak, kurum içi üyelik ve kurum dışı üyelik olmak üzere iki farklı üyelik tipi oluşturulacaktır. Kurum içi üyelikte yayınlar ödünç alınabilirken, kurum dışındaki üyelere ödünç verme yapılmayacaktır. Fotokopi servisi belirli sınırlarda ve ücretli olacaktır. Çevrimiçi kataloga üye kullanıcı adı ve şifresi ile giriş yapılabilecektir. Çevrimiçi yayın isteme servisi, referans servisi, iade çağrı servisi otomasyon sistemi içinde yer alacaktır.

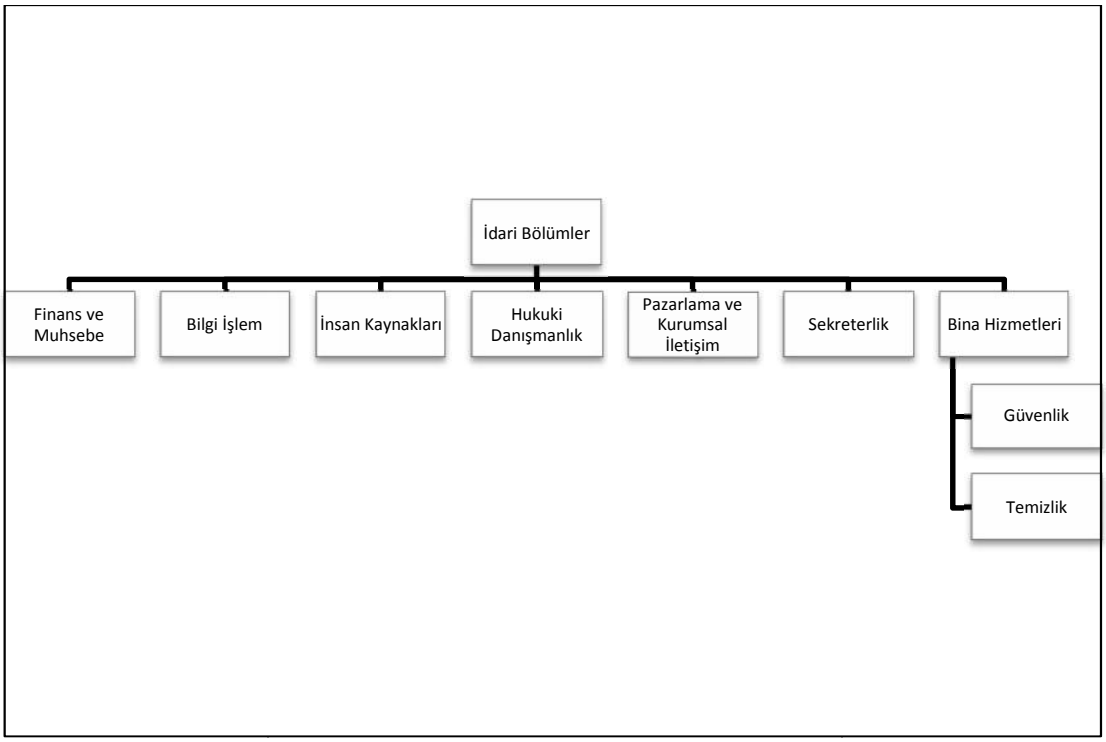
Arşiv Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin gerçekleştirdiği tüm çalışmaların veri ve sonuçlarının dosyalandığı, araştırmacılara incelemelerinde karşılaştırmalar yapma olanağı sağlayacak bilgilerin depolandığı birimdir. Bu yüzden kurumsal bilgi yönetiminin oluşturulması gereklidir. Kurumun entelektüel kaynaklarının üretimini, tanımlanmasını, değerlendirilmesini, tutulmasını, geliştirilmesini ve dağıtımının bir plan içinde yürütülmesini sağlayan teori ve uygulamalar kurumsal bilgi yönetimini tanımlar (Özdemirci, 2001, s.179-186). Belge yönetiminde tüm yazışmaların takibi, belgelere hızlı erişimin sağlanması için dosya ve indeks sistemlerinin oluşturulması, modern tekniklerle belgelerin üretilmesi ve gereksiz olanların sistemden çıkarılması sağlanır (Dearstyne, 2001, s.22).

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin arşivcilik birimi kurulurken belgelerin tasnifinin bütünlük içinde bir sistemle (provenans,[132] kronolojik, tematik düzenleme gibi) yapılması gereklidir. Arşivcinin belge gruplarını tasnif edebilmesi için bu belgeleri oluşturan özellikler ile ilgili genel bir bilgiye sahip olmalıdır, belgelerin bütünlüğünü korumalıdır (Rukancı ve Koç, 2010, s. 1-21).

7.1.7 İdari Bölümler

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin idari bölümleri, Finans ve Muhasebe, Bilgi İşlem, İnsan Kaynakları, Hukuki Danışmanlık, Pazarlama ve Kurumsal İletişim, Bina Hizmetleri birimlerinden oluşur (Şekil 7.5).

[132] Kelime anlamı "aslına icra" olan provenans, her belgenin oluştuğu arşiv fonuna ve bu fon içerisindeki çıkış yerine sadık kalarak yerleştirilmesi gerektiğini kabul eden tasnif prensiptir. Detaylı bilgi için bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Tasnif Talimatnamesi (1992), T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, s. 49.



Şekil 7.5. İdari Bölümler birimleri

Finans ve Muhasebe birimi Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin gelir-gider dengesinin sağlanması, bütçe planlamasının yapılması ve gerekli kaynakların araştırılması -bulunması ve doğru yönlendirilmesi işlerini yürütür. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin işletilmesi için finansal kaynak bulunması, kurumsal yapının sürekliliğini sağlaması ve gerekli görevleri yerine getirebilmesi için öncelikli ihtiyaçlardan biridir. Kâr amacı gütmeyen bir kurumsal yapı önerildiğinden devlet desteklerinden, Avrupa Birliği Kültür Fonlarından ve bağışlar-şirket sponsorluklarından oluşturulacak kaynak akışının sağlanması yine finans bölümünün sorumluluğunda yapılacaktır. Ayrıca, Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nde yapılan laboratuar, ekspertiz ve konservasyon işlemleri için talep edilecek belirli bir ücret yukarıda sayılan gelirlere ek olarak, kurumun kendi kendini finanse etmesine katkıda bulunacaktır.

Bilgi İşlem birimi, bilgisayar donanım ve yazılım olanakları ve başta veri hazırlama donanımı olmak üzere öngörülen bilgi işlem hizmetleri için gerekli tüm diğer yardımcı makinelerle donatılmış, yönetici insan gücünün yanı sıra dizge çözümleyiciler, işletmenler vb. gibi bilişim hizmetlerini sağlandığı birimdir. Bilgi İşlem birimi Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin tüm bölümlerinde

ihtiyaç duyulan teknik desteği vermek, çalışmaların tümünün dijital ortamda arşivlenmesi için bilgi teknolojileri geliştirilerek uygulamak, internet hizmetlerini düzenli ve kesintisiz bir şekilde sağlamak, kurumun web sitesinin tasarlanarak sürekliliğini garanti altına almak, kütüphane otomasyon ve arşiv tasnif sistemlerini kurmak ve işletmek için çalışır.

Hukuki Danışmanlık birimi Sanat Eseri ve Araştırma Merkezi'nin çalışmaları sırasında karşılaşılabilecek hukuksal konularda danışmanlık yapmak, Merkez'in yargıyı ilgilendiren işlerini, davalarını ve Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'ni ilgilendiren mevzuat değişikliklerini takip etmek, Merkez'in başka kurum ve kuruluşlarla yapacağı sözleşmeleri hazırlamak gibi görevleri üstlenir. Sanat Eseri ve Araştırma Merkezi, bünyesinde bir hukukçu bulundurabileceği gibi bir hukuk bürosu ile anlaşma da sağlayabilir. Hukukçu seçiminde önemli olan bu kişi veya büronun sanat eserlerinin konu olduğu kanun ve davalar hakkında bilgi ve deneyim sahibi olmasıdır.

İnsan Kaynakları birimi, Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi için konusunun uzmanı olan personelin doğru şekilde seçilmesi açısından çok önemlidir. İnsan kaynakları kurum personelinin nasıl istihdam edileceği ve nasıl yönlendirileceğine ilişkin kavramsal bir çerçeve sunar. Bu çerçeve kapsamında kurumun kısa ve uzun vadeli amaçlarını gerçekleştirmesini, çalışanların ihtiyaçlarının karşılanmasını, kurumun sosyal sorumluluklarını yerine getirmesini sağlayacak biçimde planlanmalı, yönlendirilmeli ve kontrol edilmelidir. Bu birim, istenen yerde, zamanda, sayıda ve nitelikte insan kaynağının hazır bulunmasını sağlar; kurumda yapılan işleri ayrıntılı olarak inceleyerek bu işleri yapacak kişilerde bulunması gereken nitelikleri belirler; iş tanımlarını ve iş gereklerinin güncellenmesini hazırlar; etkili personel bulma çalışmaları yapar; ücret sistemlerini düzenler; personel sorunlarının çözümlenmesini, disiplinle ilgili prosedürlerin işletilmesini, personel güvenliğini ve iş güvencesini yönetir (Geylan, 2004, s. 8-9).

Pazarlama ve Kurumsal İletişim birimi, Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi ile ilgili çevreler arasındaki iletişimi anlayış, kabul ve işbirliği çerçevesinde gerçekleştirmek amacına hizmet edecektir. Bu birim kurumsal imajın oluşturulmasında etkilidir. Kurumsal imaj, kuruluş hakkındaki görüş ve düşünceleri bir başka deyişle, kurumun algılanış biçimini yansıtır. Kurumun çevresi ile kuracağı

ilişkilerin yönetilmesinde öncelikli olan kurumsal stratejilerin belirlenmesidir. Pazarlama ve Kurumsal İletişim birimi bu stratejiye göre iletişim planını gerçekleştirecektir. Bu planlar, hedef kitlenin belirlenmesi, hedef kitleye yönelik stratejinin planlanması, bu stratejinin eyleme geçirilmesi, eylemlerin kitleye etkisinin değerlendirilmesi gibi sıralanabilir (Yılmaz, 2005, s.6).

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin Pazarlama ve Kurumsal İletişim birimi kurumun, yatırımcılar, bankacılar ve finansal medyaya yönelik, sürekli, planlı ve sürdürülebilir pazarlama etkinliği olan finansal halkla ilişkileri de yürütür Bu iletişim, yatırımcılarla geliştirilen ilişki olarak da tanımlanabilir. Finansal Halkla ilişkiler uzmanı, kuruma ilgi çekmek, kuruma yönelik anlayış yaratmak, kurumun verdiği hizmetleri satmak, yatırımcı çekmek, kurumun prestijini arttırmak, finansal topluluklara yönelik olumlu tutum oluşturmak, çalışanlarla ilişkileri geliştirmek ve yatırımcıların sadakatini sağlamak gibi bir dizi işlerden sorumludur.[133]

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin bölümlerinin sağlıklı bir şekilde işlemesi, eğitim ve araştırma projeleri için kaynak sağlanmasında sponsorluk gelirlerinin katkısı önemlidir. Bu birim sponsorlarla ilişkilerin yürütülmesiyle de görevlidir. Sponsorluk, kurumsal hedeflere ulaşma amacıyla kurumun işleyişi ile doğrudan ilişki olmayan ancak kurumun varlığından yarar sağlayabilecek etkinliklere ayni veya nakdi katkı yapılmasıdır (Picton ve Broderick, 2001).

Sekreterlik birimi idari birimlerin sekreterlik işlerini yürütecektir. Büro yönetimi, büro içi ve dışı iletişimi sağlama, birim sorumlularının günlük işlerini organize etme, belge hazırlama, yazışma yapma, dosyalama işlemlerini yürütme, sunum hazırlama, toplantı ve seyahat organize etme gibi işleri gerçekleştirecektir.

Bina Hizmetleri birimi Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi binalarının temizlik ve güvenlik ihtiyaçlarının karşılanmasıyla görevlidir. Bina Hizmetleri yönetiminin temizlik ve güvenlik için deneyimli personellerden oluşturulması gereklidir. İnsan sağlığı açısından zararlı olabilecek kimyasallar içerdiği için laboratuar ve konservasyon mekânlarının temizliği öncelikli olacağından bu birimde çalışmak seçilecek personelin zehirleyici maddeler konusunda deneyimli olmaları

[133] Finansal ilişkiler uzmanının görevleri hakkındaki bu paragraf Baskin, O., Aronoff, C., & Lattimore, D. (1997). *Public relations: The profession and the practice* adlı kaynakta geçen şirketlerin finansal halkla ilişkileri için düzenlenmiş görevlerden örnek alınarak yazılmıştır.

veya bu konuda eğitilmeleri gereklidir. Temizlik personeli başta olmak üzere bu bölümlerle ilişki içinde olan tüm personelin Laboratuar ve Konservasyon Bölümü tarafından hazırlanmış olan tehlikeli madde protokollerine uymaları sağlanmalıdır.

Güvenlik hizmetleri de özen gösterilmesi gereken sorumluluklardan biridir. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nde araştırılacak olan yapıtların maddi değerlerinin yüksek olması, uzmanlaşmış bir kadro tarafından korunmasını gerektirir. Bu nedenle binaların son teknoloji güvenlik sitemleriyle donatılmaları ve 24 saat gözetim altında tutulmaları zorunludur.

8. SONUÇLAR

Resim eksperliği konusunu incelemek ve buna dayalı olarak bir kurum modeli oluşturmak amacı taşıyan bu araştırma sürecinde, eksperliğin geniş ve disiplinlerarası bir bütünün parçası olduğu gerçeği ile karşılaşılmıştır. Bu bütünlüğün sanat eserine yaklaşım üzerine yaşanan değişim sonucunda sağlandığını söylemek mümkündür. Sanat eserinin dolaşıma girmesi ile birlikte özgün kullanım değerinin yerini değişim değeri almıştır. Bu şekilde sanat piyasası oluşmuş, sanat nesnelerini alıp satma işine girişen tacirler ortaya çıkmıştır. Koleksiyoncularla tacirlerin nadir eserleri elde etmek için yarışmaya başlamaları ve yine koleksiyoncuların tercihleri sanat piyasasında belirli parçaların yer almasını teşvik etmiştir. Sanat eleştirmenlerinin de katılmasıyla beğeniye dair belirli kanonlar oluşmaya başlamıştır. Sanat eserine yönelik arz değiştikçe piyasa da değişmiştir. 19. yüzyıldan itibaren özerkliğini ilan eden sanat müze, galeri, akademi gibi alanları kullanarak kurumsallaşmış, para ile ilişkisini de geliştirmiştir; hatta 20. yüzyılın büyük bölümünde sanatın piyasadaki değeri sanat tarihinin şekillenmesinde etkili olmuştur.[134] Sanat eserlerine artan talep beraberinde orijinal olmayan eserlerin piyasaya sürülmesine neden olmuştur. Eksperler estetik muhakeme yeteneklerini kullanarak sanat eserinin doğru kişi, zaman ve üsluba atfedilmesi görevlerini yüklenmişlerdir; ayrıca orijinal olmayan eserlerin sanat piyasasına girmesiyle görevleri giderek önem kazanmıştır.

Eksperlik sanat eserlerinin kendisinden yola çıkılarak bir sonuca varmayı amaçlar. Bu, 19. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelen tarihsel bir süreçtir. Eksperlik konusunda Batı'nın öncülüğü dikkat çekicidir. Batı'da Rönesans'tan itibaren gelişen bilgi yaşamın tümüne yayıldığı gibi sanat alanında sanatı anlama kültürüne biçim vermiştir. Zanaatçının sanatçıya dönüşümü, koleksiyonculuğun gelişimi, piyasaya sanat eserinin teşhir edilmesinin önem kazanması, sanatın kurumsallaşması ve sanatsal araştırmaların önem kazanması bu sürecin sonucudur. Müzeler,

[134] Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Edwards, S., (1999). *Art and Its Histories-A Reader*, Yale University Press, New Haven.

koleksiyonlar ve koleksiyonları korumaya yönelik ihtiyaç, sanat eserlerini analiz eden uzmanlıkların oluşmasına neden olmuştur. Bunların arasında eksperlik de yer almaktadır. Bu kurumlar sayesinde farklı disiplinlerden uzmanlar bir araya gelerek sanat eserine dayalı araştırmaları güçlendirmişlerdir.

Sanat eserine bilimsel bir yaklaşımı oluşturmaya çalışan Morelli ile 19. yüzyıldan başlayan süreç, teknolojinin gelişimi ile paralel olarak değişmiş; eserlerin analiz edilmesini konu alan "teknik sanat tarihi" kavramı ön plana çıkmıştır. Her sanat eserinin arkasında bir hikâye vardır; yapımı ve anlamı, sanatçının malzeme seçimi ve bu malzemenin zamana karşı geçirdiği süreçle ilgili bir hikâye. Esere bağlı araştırmalar bu hikâyeyi ortaya çıkarmaya çalışır ve bunu bilimsel analiz ve sanat tarihsel yaklaşımla yapar. Sanat eserinin hikâyesini anlama çabası, sanat tarihçilerini, teknik analizleri yapan biliminsanlarını ve konservatörleri bir araya getiren disiplinlerarası bir araştırma alanı olan teknik sanat tarihini oluşturmuştur. Henüz çok yeni olan bu kavram teknolojinin geçen yüzyıldan beri gösterdiği hızlı gelişim sayesinde, sanat eserlerinin bilimsel analizi konusundaki değerlendirmenin değişmesine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Sanat tarihçileri, eksperler, konservatörler ve fen bilimcilerinin ortak çalışmasının bir eseri olarak yeni analiz araçları geliştirilmiş, bu araçlar sayesinde sanat tarihinin bilinmeyenleri veya yanlış bilinenleri çözümlenmeye başlanmıştır.

Türkiye'de ise bu süreç çok farklı izlenmiştir. Sanat eserlerini konu alan incelemeler öncelikle ortaya çıkan sorunların giderilmesi için başlatılmıştır. Arkeolojik kazıların hızlanması ve yaygınlaşması incelenmesi gereken eser sayısını çoğaltmış; buna bağlı olarak eserlerin tanımlanması, korunması ve onarılması için arkeometri çalışmaları ön planda tutulmuş ve gelişmiştir. Geleneksel sanatın önemli eserleri olmaları gerekçesi ile hat ve el yazmalarının yıpranmasını önlemek amacıyla kâğıt ve kitap konservasyonu önemsenmiştir. Restorasyon anlayışı ise mimariye bağlı olarak başlamıştır. Kültürel miras ile ilgili tüm bu örneklerin incelenmesi ve korunması konusundaki bilginin kaynağı ise Batı'dır. Bu kaynak ışığında araştırmalar geliştirilmiş, akademilerde ilgili konularda kürsüler açılmış ve uzmanlar yetiştirilmiştir.

Sanat eserinin incelenmesi, korunması ve onarılması tek tek ortaya çıkan sorunlara çözüm bulmaya odaklı olmamalıdır; bu bilimsel bir bütündür. Alt yapısı, eğitimli uzman kadrosu, kurumsal ve sistemli bir organizasyonu olmayan çözümler zaman içinde görevini ya beklenen kalitede yapamaz ya da tamamen işlevsiz hale gelebilmektedir.

Türkiye'de resim eksperliği, 1960'larda İstanbul Resim Heykel Müzesi bünyesindeki restorasyon atölyelerinde başlamıştır. Restoratörler Akademi'nin resim bölümünden mezun olmuş kişilerden seçilmiştir. Dönemin zor koşullarında, pek çok eksiklik ile çalışma zorunluluğu içinde bulunan restoratörler müzenin koleksiyonunu mümkün olduğunca onarmaya ve korumaya çabalamışlardır. Müzenin bu bölümünde çalışanlar resim ile ilgili bilgilerine dayanarak eksper olarak değerlendirilmiştir. Özellikle, 1980'li yıllardan sonra resim piyasasının hareketlenmesiyle eksperlere olan ihtiyaç da artmıştır. Batılı tarzda Türk resmi ile ilgili bilgi ve bilinç henüz oturmamış ve eski konakların tavan aralarında çürümekte olan tablolar keşfedilip antika muamelesi görmüşken, artan koleksiyon yapma isteği, bilgisine güvenilen kişileri eksperlere dönüştürmüştür. Batı'nın, eğitim, araştırma, eleştiri, tez, antitez, sentez üzerine kurduğu sanat bilinci ise eksper- konosör- küratör gibi aktörleri kendiliğinden meydana getirmiştir. Bu sürecin nasıl geliştiğini anlamak, Türkiye için bir model önermek için önemlidir. Eksperin, belli bir döneme ait sanatçı veya sanatçı grubu, belli bir tarz veya ekol konusunda sanat tarihi eğitimi almış, deneyim kazanmış ve bilgi biriktirmiş olması gerektiği anlaşılmıştır. Orijinallik ve değer tespiti yapmaktan ileriye giden bir yönü vardır. Müzayede evlerinde antika değerini tespit eden kişi değildir. Sanatçının gerçek niyetini, yaklaşımını, çalışma tarzını ve kullandığı malzemeleri bilen ve eserlerini birbiriyle karşılaştırabilecek bir göze sahip olan kişidir eksper. Bilim ve teknolojinin desteğini alarak görsel deneyiminin yanı sıra yapıtların fiziksel özelliklerini çözebilecek teknikleri kullanmaya başlamıştır. Bunu yaparken biliminsanları ve konservatörlerle birlikte çalışabileceği bir ortam oluşmuştur. Bu, eserlerin anlaşılması, korunması ve geleceğe aktarılması anlamında daha güçlü bir birlikteliktir. Daha önemlisi bu birlikteliğin kurumsallaşmış olmasıdır.

Batı'daki örnekler incelendiğinde eksperlik, teknik analiz ve konservasyonun birlikteliği dikkat çekicidir. Müzelerde, müze koleksiyonun oluşumuna göre uzmanlaşmış küratörler, müze laboratuar ve müze konservasyon birimi ile

koordinasyon halinde çalışmakta, müze koleksiyonlarının bakımını yaparken bir yandan da araştırma projeleri yürütmektedirler. Sanat araştırma enstitüleri benzer şekilde sanat eserlerini anlama, koruma ve onarım bağlamında sanat uzmanlarını, fen bilimcileri ve konservasyon uzmanlarını bir araya getirerek, eğitim, araştırma ve uygulama hedefli programlar yapmaktadırlar. Müzayede evleri de özel ve kâr amaçlı kurumlar olmalarına rağmen uzmanlık alanları belirlemiş, koruma ve onarım prensiplerini tanımış ve bilimsel analizleri uygulaya gelmiştir.

Araştırmamız sonucunda Türkiye'de resim eksperliğinin çağımız yöntemleri ve anlayışı ile yapılabilmesinin yalnızca eksperlik üzerine kurgulanmış bir organizasyon ile çözümlenmesi yeterli görülmemiştir. Yapıtların analiz edilmesi için doğru bir kurumun oluşması gereklidir. Bu kurum eksperleri, konservatörleri ve bilimsel analizleri gerçekleştirecek fen bilimcilerini bir araya getirmek zorundadır. Bu nedenle Türkiye koşullarına uygun olarak, uzmanlıkların, gerekli teknik donanımın, yönetim modelinin ve idari birimlerin belirlendiği, görevlerin tanımlandığı kurumsal bir model önerisi yapılmıştır. "Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi" adıyla yapılandırılan bu kurum, eserlerin doğru bir şekilde incelenmesi, orijinalliğinin ve değer tespitinin yapılması, korunması ve onarılmasının yanı sıra bu alanlarda yeni yöntemlerin geliştirilmesine yönelik araştırma, nitelikli uzman sayısının arttırılması amacıyla eğitim ve uygulama olanaklarını da sağlama hedefi ile kurgulanmıştır.

Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi gibi çok disiplinli bir organizasyonun Türkiye'de kurulması Türk sanat tarihinin geleceği için çok önemlidir. Bu kurum organizasyon yapısı açısından bağımsız ve kâr amacı gütmeyen bir kurum olarak tanımlanmış olmasına rağmen, bir müze departmanına veya bir enstitüye dönüştürülebilecek şekilde yapılandırılmıştır. Müzelerde kötü koşullar altında bulunan, kaybolan, çalınan, sahtesiyle değiştirilen sanat eserlerinin, piyasada dolaşan sahtelerin, yanlış uygulamalarla orijinalinden uzaklaşan restorasyonların önüne geçilmesi açısından böyle bir kurumun varlığına ihtiyaç vardır. Eksperlik veya konservasyon uygulamalarında yapılacak olan yanlışlıklar Türk sanat tarihi için geri dönülmesi çok güç sorunlara yol açacaktır. Bu nedenle de Türk sanat eserlerinin, alanlarında eğitimli ve deneyimli uzmanlara emanet edilmesi gereklidir. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi tüm bu ihtiyaçlara cevap verecek ve sanat

eserlerinin incelenmesi, değerlendirilmesi ve korunmasında belirli standartların oluşturulması açısından eksikliklerin giderilmesinde öncü olabilecek, bundan sonra yapılacak çalışmalara kaynaklık edecektir.

KAYNAKLAR

Acar, Ö. (2002a). Ürdün Polisi Picasso'yu Yutmayınca, *Cumhuriyet Gazetesi*, 25 Mayıs, s.8.

Acar, Ö. (2002b). Türkiye'dekiler Kötü Kartpostal Kopyası, *Cumhuriyet Gazetesi*, 26 Mayıs, s.7.

Acar, Ö. (2002c). Picasso Yaşasaydı da Tablolarını Tanıyabilseydi, Cumhuriyet Gazetesi, 27 Mayıs, s.6

Acar, Ö. (2002d). Ecevit: Bizde Bol Picasso Var, *Cumhuriyet Gazetesi*, 28 Mayıs, s.9.

Acar, Ö. (2002e). Bağdat'ta Karrada Sokağı'nın Gizemi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 29 Mayıs, s.9

Aktimur, Ö. (2012). Kişisel Görüşme, 19 Mart 2012, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi- Bomonti, İstanbul.

Alberge, D. (2010). Christie's caught up as £30m forgeries send shock waves through the art world, *The Observer*, October 16.

Altuğ, E. (2003a). Amiral gemisine revizyon, *Radikal Gazetesi*, 13 Ocak, s:23.

Altuğ, E. (2003a). Tablolar geri dönmeyecek, *Radikal Gazetesi*, 20 Ocak, s:22.

Andak, S. (1954). Maya Yaşayacak, *Cumhuriyet*, 26 Haziran, s. 4.

Argün, K.E. (2011). Kişisel görüşme (yazışma), 21 Aralık.

Armutçu, E. (2001). Resim Sektöründen Susurluk Kokuları Yükseliyor, *Hürriyet Gazetesi Pazar Eki*, 13 Mayıs, s.12-13.

Artun, A. (1998) Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması, *Toplum Bilim Dergisi*, Sayı 79, s: 24-65

Artun, A. (2006). *Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1*, İletişim Yayınları, İstanbul

Arnau, F. (1961). *Three Thousand Years of Deception in art and Antiques***,** Jonathan Cape, London.

Atagök, T. (1993). Yarışmalı Sergiler ve Kendini Yenileyen Bir Sergi: Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin Düzenlediği Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, *Anons*, Temmuz-Ağustos-Eylül 1993, Sayı. 28-29-30, s. 14-15.

Aygündüz, F. (2005). Sahte olmadığını ispatlamak bizim sorumluluğumuz değil, *Milliyet Gazetes*i, 14 Haziran 2005.

Baskin, O., Aronoff, C., Lattimore, D. (1997). *Public relations: The profession and the practice*, McGraw Hill, USA.

Baglione, G. (1733*), Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio* XII del 1572. fino a' tempi de Papa Urbano VIII. nel 1642, Napoli.

Bailey, M. (2011). Rembrandt Research Project Ended, *The Art Newspaper*, Issue February 221.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Tasnif Talimatnamesi (1992), T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.

Bay, Y. (2007). Sahte Tablo Enflasyonu, *Milliyet Gazetesi*, 22 Ekim, s.26.

Bay, Y. (2008). Tablonun Esrarı , *Milliyet Gazetesi*, 18 Kasım, s. 4.

Bayındır, H. (2007). Gerçeğin Peşinde, *Forbes Dergisi* , Aralık 2007, s.198-202.

Bell, S. (2009). *Fakes and Forgerie*s, Facts on File, Inc. New York.

Benedetti, J.M., (2007). *Art Museum Libraries and Librarianship*, Scarecrow Press Inc. USA s. 3.

Berenson, B. (1962). *Rudiments of Connoiseurship: Study and Criticism of Italian* Art, New York.

Berk, N., Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Berk, N., Özsezgin, K. (1983) *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Bilge, G. (2010). *Glukoz Oksidaz Bazlı Enzim Elektrotlarda Elektrikseliletkenliğin Geliştirilmesi*, Hacettepe Üniversitesi Biyomühendislik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Bingöl, I. (2000). Türkiye'de Konservasyonun Tarihi, *I.Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyon ve Restorasyon Kolokyumu Bildirileri*, 6-7 Mayıs 1999, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, s.9-15.

Borelli, L.V. (1968). Procedures for Detection of Forgery, *Encyclopedia of World Art***,** McGraw-Hill, New York, Volume V, s. 348-349.

Brandi, C. (1968). Falsification and Forgery, *Encyclopedia of World Art***,** McGraw-Hill, New York, Volume V, s. 334-335.

Bredius, A. (1937). A New Vermeer, Burlington Magazine 71, November, pp. 210-211

Briefel, A. (2006). The *Deceivers: Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Cornell University Press.

Cahan, D. (1993). *Hermann von Helmholtz and the Foundation of Nineteenth Century Science*, university of California Press, London.

Castaing, J., Menu, M. (2006). Analysis of Art Works and Nuclear Physics at the Laboratory of Centre de recherche et de restauration des musées de France, *Nuclear Physics News*, Vol. 16, No. 4, pp. 4-10.

Caygill, M. (2003). *The British Museum 250 Years,* British Museum Press, London.

Cezar, M. (1971) *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası kültür Yayınları, İstanbul.

Cimok, F.(1985). Resimde Restorasyon, *Sanat Çevresi*, Sayı: 85 Kasım, s. 56-57

Committee on Smithsonian Scientific Research and National Research Council, (2003). Funding Smithsonian Scientific Research, National Academy of Science, U.S.A.

Condivi, A. (1999) *The Life of Michelangelo*, 1999 Pennsylvania State University Press.

Costache, I.D. (2012). *The Art of Understanding Art: A Behind the Scenes Story*, Blackwell Publishing Ltd., UK.

Çelebi, E. (1998). Tablo Skandalı, *Hürriyet Gazetesi Tüketici Köşesi*, 22 Şubat, s. 13.

Dalgıç, H. (2000). Meşhur Tablo Bize Kalabilir, *Milliyet Gazetesi*, 8 Haziran, s.2.

Dedeal, H. (2005). *1945-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Ortamı ve Yayın Hayatına Yansıması*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Dearstyne, B. W. (2001). *Arşivsel Girişim Arşivsel Girişim: Modern Arşivcilik İlkeleri, Uygulamaları ve Yönetim Teknikleri*, Eren Yayıncılık, s.22.

Demirdöven Bozoğlu, J. (2008) *Sanat ve Ekonomi: Müzayedeler,* İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

De Viejo, I.R. (2003). More Goya's Poertrait of Alberto Foraster, *The Burlington Magazine*, Vol. 145, No. 1199, s. 82-87.

Doerner, M. (1984). *The Materials of the Artists and Their Use in Paintings*, Harvest, Florida.

Dolnick, E. (2009). *The Forgers Spell*, Harper Perennial, New York.

Doménech-Carbó, A., Doménech-Carbó, M.T., Costa,V., (2009) *Electrochemical Methods in Archaeometry, Conservation and Restoration,* Springer-Verlag, Berlin, pp. 1-32.

Dunkerton, J. (2010). Giorgione and not Giorgione: The Conservation History and Technical Examination of Il Tramonto, *National Gallery Technical Bulletin,* Vol. 31, Nationsl Gallery Comp Ltd., London, pp:42-63

Dutton, D. (1983). *The Forger's Art*, Uniersity of California Press, London.

Dutton, D. (2005). Authenticity in Art, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press New York, ss.258-275.

Ebitz, D. (1988). Connoisseurship as Practice, *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 18. pp. 207-212.

Erciyes, C. (2005a). Sahteleri Açıklarım, *Radikal Gazetesi*, 2 Haziran, s.2.

Erciyes, C. (2005b). Tablolarda içimiz rahat, *Radikal Gazetesi*, 12 Haziran, s.24.

Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Erdönmez Ataman, P. (2003). Türkiye'de 2001 Yılındaki Mali Kriz Sonrasında Kurumsal Sektörde Yeniden Yapılandırma, *Bankacılar Dergisi*, Sayı: 43, s.43-55.

Esin, U. (1981). Arkeolojide Kullanılan Arkeometrik Araştırmalara Genel Bir Bakış, *I.Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 20-24 Mayıs 1995, Ankara, s. 1-6.

Espuna Villa, A. (2012). Kişisel Görüşme-Metropolitan Sanat Müzesi Bilimsel Araştırma Departmanı- 08-05-2012, New York.

Fernie, E., (2005). *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, Phaidon, Londra.

Fleming, **S.J.** (1975) *Authenticity in Art The Scientific Detection of Forgery*, Crane, Russak& Coo. Inc. New York.

Flescher, S. (2004). The International Foundation for Art Research, *The Expert Versus the Object*, Oxford University Press, New York, pp.95-103.

Fomenko, A.T. (2005). *History: Fiction or Science? Chronology 2*, Delamere Publishing Paris-London, New York.

Friedlaender, M. (1960), *On Art and Connoisseurship***,** trans. T. Borenius, Boston

Genoways, H.H., Ireland I. M. (2003). *Museum Administration: An Introduction*, Altamira Press, US.

Germaner, S. (2000). *1968 Kuşağı Sanatçıları*, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür Ve Sanat-Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5, İstanbul 2000, s. 87-96

Germaner, S. (2009). Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndan Resim ve Heykel Müzesi'ne, *Sergisi Katalogu*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Germaner, S. (2012). Kişisel Görüşme, 20.10.2012, Göztepe-İstanbul.

Geylan, R. (2004). *İnsan Kaynakları Yönetimi,* Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Gogley, J., (2008). *Master of Art Forger- Story of Han van Meegeren*, Wilfred Funk. Inc, New York.

Gordon, F. (2000). *Art, Power and Modernity English Art Institutions 1750-1950,* Leicester University Press, New York.

Gökberk, M. (2002). *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Göksu, Y. (1984). Arkeoloji'de Bilimsel Tarihlendirme Yöntemleri ve Analiz Teknikleri, *Arkeometri Ünitesi Bilimsel Toplantı Bildirileri I* (1980), TÜBİTAK Yayınları, Ankara, s. 3-19.

Görgülü, E., (2010). Devlet Resim ve Heykel Müzesi Skandalı Büyüyor, *Hürriyet Gazetesi*, 11 Mart, s. 6.

Gültekin, G. (2000). Türk Resminde Soyut Eğilim (Batı'dan Etkilenme Durumu), *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Gürel, H. N. (2004). Çağdaş Sanat Müzeleri ve Sanat Piyasası İlişkisi Üzerine, *RH Pozitif Sanat Dergisi*, Sayı 9 Mart Nisan, s.55-57.

Hızlan, D. (2001a). Başbakanlık'ta kaybolan tabloların envanteri, *Hürriyet Gazetesi*, 05 Kasım, s. 15.

Hızlan, D. (2001b). Devlette kayıp tablolar dosyasını açıyorum, *Hürriyet Gazetesi*, 12 Kasım, s.15.

Hill, W.L.C., Jones, R.G. (2010) *Strategic Managment Theory: An Integrated Approach*, Cengage Learning, Ohio, pp. 352-357**.**

Hoving, T. (1968). The Game of Duplicity, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Vol. XXVI, No. 6, pp. 241-246, The Metropolitan Museum of Art Publics, New York.

Hoving, T. (1997). *False Impressions The Hunt for Big-Time Art Fakes*, Touchstone Books, USA.

Huda, S. A (2008). *Pedigree and Panache: A History of the Auction in Australia,* ANU E Press, Canberra, pp:21-31 .

ICOM, (2006). Code of Ethics for Museums, International Council of Museums, France, pp. 9.

İhtiyar, T. (2004). Türkiye'nin Resim Eksperleri, *RH Pozitif Sanat Dergisi*, Sayı 13, Kasım Aralık, s. 34-38.

İhtiyar, T. (2006).Söyleşi: Turan Erol, *RH Pozitif Sanat Dergisi*, Sayı 32, Eylül, s. 4.

İhtiyar, T. (2012). Kişisel görüşme, 17-03-2012, İstanbul.

İlden S. (2006). *Türkiye'de Kitap Konservasyonu Çalışmaları ve Bir Kağıt Restorasyonu Laboratuarı Kurma Projesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Jones, M. (1990). *Fake? The Art of Deception*, University of California Press, Berkeley&Los Angles.

Kargül, İ.D., (1987). Matriks Yönetim Şekli, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, Prof. Dr. S.F. Ülgener'e Armağan C. 43, s.151-160, İstanbul.

Kaufman, S.R. (2000). *Art Law Handbook: 2004 Cumulative Supplement*, Aspen Law & Business, New York, pp. 885-886, 892-893.

Kaufman, S.R. (2004). *Art Law Handbook: 2004 Cumulative Supplement*, Aspen Law & Business, New York.

Kayaalp, F. (2010a).Kişisel Görüşme 03 Mayıs, Moda-İstanbul.

Kayaalp, F. (2010b). Kişisel Görüşme 05 Mayıs, Moda-İstanbul.

Kemp, M., Cotte, P. (2010). *La bela Principessa* History of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci, Hodder and Stoughton, London.

Kılıç, A. (2011). 70 yıldır aranan tablo CHP binasında, *Radikal Gazetesi*, 6 Kasım, s.1, 4-5.

Kilbracken, J. (1967). *Van Meegeren: Master Forger*, Charles Scribner's Sons, New York.

Kirsh, A., Levenson, R.S., 2000: *Seeing Through Paintings Scientific Examination in Art Historical Studies*, Yale University Pres, London.

Koç, S., (2012). Hırsızlığın resmi!, *Milliyet Gazetesi*, 7 Ağustos.

Köksal Bingöl, A.H. (2011). *Sanatın Kurumsallaşması Sürecinde Resim ve Heykel Müzesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Landesman, P. (1999). A 20th-Century Master Scam, *The New York Times Magazine.*

Levenson, R.S. (2004). Examining the Technics an Materials of Paintings, *The Expert Versus The Object*, Oxford University Press, New York, s. 111-125.

Liang, H., Cucu, R., Dobre, G.M.,, (2004). Application of OCT to examination of easel paintings, *Proc. SPIE*, Vol: 5502, pp. 378-381.

Liang H., Cid, M.G., Cucu, R.G., Dobre, G.M., Podoleanu, A.G., Pedro, J., Saunders, D, (2005). En-face Optical Coherence Tomography-a novel application of non-invasive imaging to art conservation, *Opt. Express*, Vol: 13, no. 16, pp. 6135.

Long, D.A., (2005). Introduction to Raman Spectroscopy, *Raman Spectroscopy in Archeology and Art History*, The Royal Society of Chemistry, United Kingdom, s. 17-40

Lord, G.D, Lord, B. (1997). *The Manual of Museum Management,* Altamira Press, US.

Lopez, J. (2009). *The Man Who Made Vermeers Unvarnishing Legend of Master Forger Han Van Meegeren*, Mariner Books, USA.

Michalska J. (2011). True scale os alleged German forgeries revealed, *The Art Newspaper*, issue December 230.

Morelli, G. (1890). *Italian Painters: critial Studies of Their Work*, London.

Mason, C. (2004). *Inside the Sotheby's –Christie's Auction House Scandal: The Art of the Steal,* G.P. Putnam's Sons, New York.

Moses, H. (Director) (2006). *Who the #$&% is Jackson Pollock?*, DVD, Warner Bross.

Müzede saklanan sahte tablolar (2002, 9 Ekim). *Radikal Gazetesi*, s. 20.

Müzedeki Eserler Makam Odalarını Süsledi (2010, 13 Mart). *Radikal Gazetesi*, s.22.

O'Connor, F.V. (2004). Authenticating the Attribution of Art, *Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attribution in Visual Arts***,** Oxford University Pres, North Carolina, pp. 3-17

Oehser, P. H. (1970). *The Smithsonian Istitution*, Praeger, New York.

O'Neil, T. (2012). Lady with a Secret, *National Geographic*, February, pp. 102-108.

Opperman, H. (1990). The Thinking Eye, the Mind That Sees: The Art Historian as Connoisseur, *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 21. , pp. 9-13

Ödekan, A., (2002). Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980), *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*, 523-599, Cem Yayınevi, İstanbul.

Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Özçakmak, Ş. (2008). Resim sahtekârlığına dava, *Milliyet Gazetesi* 21 Şubat, s. 15.

Özdemirci, F. (2001) Belge Üretimi ve Kurumsal Bilgi Yönetimi, *21. Yüzyıla Girerken Enformasyon Olgusu Sempozyumu, Bildiriler* (19-20 Nisan 2001- Hatay), Ankara Türk Kütüphaneciler Derneği, s.179-186.

Özel, A. (2002). Türk Resminde Sahtecilik, *RH Pozitif Sanat Dergisi*, Sayı: 1 Elül-Ekim ss.78-82.

Özen, L. (2012). Başkentte Bir Eski Eser Hastanesi: Anadolu Medeniyetleri Müzesi Konservasyon Laboratuarı, *Cumhuriyet Gazetesi Bilim Teknoloji Eki*, 24 Ağustos, s. 14

Özgörüş Kural, N. (2012). Kişisel görüşme-yazışma, 24-08-2012.

Özsezgin, K. (1982). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 3, Tiglat Basımevi, İstanbul.

Özsezgin, K. (1998) *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, K. (2004). Yapı Kredi Koleksiyonunda Çağdaşlar, *Yapı Kredi Resim Koleksiyonu: Çağdaşlar Sergi Katalogu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Paksoy, D. (2012). Kişisel görüşme, 17-03-2012, İstanbul.

Picasso'nun parası örtülü ödenekten! (2000, 12 Haziran). *Sabah Gazetesi*, s.5.

Picton, D., A. Broderic (2001). *Integrated Marketing Communications*. Financial Times Prentice Hall, USA.

Preyer, D.C. (1909). *The Art of Metropolitan Museum of New York*, L.C. Page&Company, Boston.

Preziosi, D. (1998). *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Pon, L. (2004). *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi Copying an the Italian Renaissance Print*, Yale University Press, New Haven.

Read, H. (1942). On Art and Connoisseurship, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 80, No. 471. (Jun., 1942), pp. 134-135.

Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:87, İstanbul.

Riederer, J. (1976). The Rathgen Research Laboratory at Berlin, *Studies in Conservation*, Vol. 21, No. 2 (May 1976), pp. 67-73.

Rousseau, T. (1968). The Stylistic Detection of Forgeries, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. XXVI, No. 6, pp. 247-252, The Metropolitan Museum of Art Publics, New York.

Rukancı, F., Koç, H. (2010). Arşivcilikte Genel Tasnif Sistemi ve Bileşenleri, *Bilgi Dünyası*, Vol: 11 (1), s. 1-21.

Schaefer, I., Von Saint-George, C., Lewerentz, K. (2008) *Painting Light The Hidden Teqniques of The Impressionists*, Skira editore, Milano.

Scholz, J. (1960). Connoisseurship and the Training of the Eye**,** *College Art Journal*, Vol. 19, No. 3., pp. 226-230.

Schüller, S, (1960). *Forgers, Dealers, Experts Strange Chapter in The History of Art***,** Putnam's Sons, New York.

Serpil, S. (2006). *Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, YayınlanmamışYüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Siegel, P. (2004). Signature Identification: From Pen Stroke to brush Stroke, *The Expert Versus The Object*, Oxford University Press, New York, s.89-95.

SIK-ISEA (2010). Kunst und Wissenschaft. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft 1951-2010, Scheidegger&Spiess, Zurich.

Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı:1844-1916*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Spencer, R. (2004a). Authentication in Court: Factors Considered and Standards Proposed, *The Expert Versus the Object, Oxford University Press*, New York. 189-217,

Spencer, R. (2004b). The Risk of Legal Liability for Attribution of Visual Art, *The Expert Versus the Object*, Oxford University Press, New York, pp. 143-189.

Spencer, R. (2004c). A Legal Decision in New York Gives Experts Protection for Their Opinions on Authenticity, *The Expert Versus the Object,* Oxford University Press, New York, pp.217-227.

Stahr, W. (2006). *John Jay*, Hambledon & Continuum, USA.

Stebbins, E. T. (2004). The Art Expert, The Law and Real Life, *The Expert Versus the Object*, Oxford University Press, New York.

Tanaltay, E. (1997). *Sanat Ustalarıyla Bir Gün,* Tekin Yayınevi, İstanbul.

Tansuğ, S. (1980). Türkiye'de Resim Piyasasının Bazı Boyutları, *Milliyet Sanat,* Yeni Dizi 2. Sayı, ss. 72-75.

Tansuğ, S. (1997). Abdülmecid, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, s. 12.

Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Teitze, H. (1948). *Genuine and False: Copies, Imitations, Forgeries*, Chanticleer Press, New York.

Tummers, A., Jonckheere, K. (2008). *Art Market and Connoisseurship A Close Look at Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam University Press, Netherland.

Uniform Standards of Professional Appraisal Practice 2012-2013 Appraisal Standard Board of The Appraisal Foundation, US, pp: U7-U9; U57-U61.

Ural, M. (1998). Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlarımız Yurt Gezisinde, *Yurt Gezileri ve Yurt Sergileri Katalogu*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, s: 19-53.

Ural, M. (2000). *Resim ve Koleksiyonerleri En Sevdikleri Elli Koleksiyocunun Seçkileriyle Türk Resim Sanatı,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ural, M. (2007). Türkiye'de Resim Koleksiyonerliği, *Sanat Dünyamız,* sayı: 103, Yaz, s:46-55.

Üstünipek, M. (1998). *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul .

Van Dantzig, M.M. (1973). *Pictology an Analytical Method for Attribution annd Evaluation of Pictures*, Edited by The Van Daantzig Foundation, E.J. Brill, Leiden.

Van de Wetering, E. (2005). *A Corpus of Rembrandt Paintings* Vol. 4, Rembrandt Research Project, Springer, Netherlands.

Vasari, G. (1851). *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects,* Londra s. 216-218

Wadum, J. (2011). CATS Program Raporu, Yayınlanmamış.

Wadum, J. (2012). Teknik Sanat Tarihine Genel Giriş ve CATS, Sakıp Sabancı Müzesi Rembrandt mı, değil mi? Sanat Eserleri Üzerine Bilimsel Teknik Araştırmalar Sempozyumu konuşması, 13 Nisan.

Werness B .H. (1983). Han van Meegeren Fecit, *The Forger's Art*, Uniersity of California Press, London.

Winter, J. (2005). Overview, *Scientific Examination of Art Modern Techniques in Coservation and Analysis*, National Academy of Science, Washington D.C., pp. 3-12.

Wixom, R.L., Gehrke, C.W. (2010). *Chromatography A Sicience of Discovery*, Wiley, New Jersey.

Wolf Addison, J. (1910). *The Boston Museum of Fine Arts*, L.C. Page&Company, Boston.

Wynne, F. (2007). *I Was Vermeer: The Forger who Swindled the Nazis,* Bloomsbury Publishing Plc, London.

Yaman, Z. Y. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu, *Toplum ve Bilim*, 79, s. 94-137

Yılmaz, A.R. (2005). *Halkla İlişkiler Uygulamaları ve Örnek Olaylar*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Yılmaz ,S., Dokak, F. (2000) . 2. Picasso operasyonu, *Sabah Gazetesi* 26 Haziran, s.22.

AIC. (1996) Code of Ethics, American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works resmi web sitesi www.conservation-us.org, Bakıldığı tarih 10.07.2011.

Artun, A. (2010). Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi, Osman Hamdi Bey'in Ölümünün 100. Yıl Dönümü Sempozyumu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 8 Kasım, Alındığı Tarih: 20.09.2011, adres http://www.aliartun.com/content/detail/57

Erten, O., (t.y.) Türkiye'nin Sanat Galericiliği Serüveni, Alındığı Tarih: 20.09.2011, adres: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=5&articleID=671.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html, Alındığı Tarih: 09-04-2010.

Pillay, R., (2007). Archive Visualization and Exploitation at the C2RMF, Archives & Museum Informatics: International Cultural Heritage Informatics Meeting,Alındığı Tarih: 05.10.2011.

http://www.archimuse.com/ichim07/papers/pillay/pillay.html#ixzz1nqzvbGzh

SIK-ISEA (2011). Annual Report SIK-ISEA 2010, Zurich & Lousanne, Alındığı Tarih: 11.06.2012, SIK16_JB10_EN_online.pdf

Türk Ceza Kanunu için, http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5237.html, bakıldığı tarih: 09-04-2010.

Url-1 <*http://www.britishmuseum.org*>, alındığı 11.01.2010.

Url-2 <*http://fe.fondazionezeri.unibo.it*>, alındığı tarih: 10.05.2010.

Url-3 <*http://enwikipedia.org*>, alındığı tarih: 09.04.2011.

Url-4 <*http://artexpertswebsite.com*>, alındığı tarih: 12.04.2011.

Url-5 <*http://artnewspaper.com*>, alındığı tarih: 15.04.2011.

Url-6 <*http://www.manufacturedesgobelins.fr*>, alındığı tarih: 20.05.2010.

Url-7 <http://*europafilmtreasures.eu*>,alındığı tarih: 20.05.2010.

Url-8 <*http://www.artcyclopedia.com*>, alındığı tarih: 18.03.2011.

Url-9 <*http://national gallery.org.uk*> alındığı tarih:17.01.2012

Url-10 <*http://news.bbc.co.uk*> alındığı tarih: 06.10.2011.

Url-11 <*http://www.msgsu.edu.tr*>,alındığı tarih: 06.10.2011.

Url-12 < *http://www.radikal.com.tr*>, alındığı tarih: 27.03.2011.

Url-13 <http://www.antikas.com/companyprofile.aspx> alındığı tarih: 18.10.2011

EKLER

EK A.1: IFAR Danışmanlık Anlaşması

EK A.2: Sotheby's Değer biçme antlaşması

EK B: Mimar Sinan Üniversitesi Müzecilik ve Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği

EK C: Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi Organizasyon El Kitabı.

EK D: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works- AIC Code of Ethics.

EK A.1: IFAR Danışmanlık Anlaşması

Standard Consultation Agreement—International Foundation for Art Research (IFAR)

REPRESENTATIONS AND AGREEMENTS FOR CONSULTATION

To: International Foundation for Art Research, Inc.:

I, _____, do hereby represent that I am the owner, (authorized agent of _____, Owner) of the work of art described on the reverse of this page. At the request of the Foundation, I shall submit documents in proof thereof.

I acknowledge that you have advised me that the Foundation does not carry any insurance against damage to, or loss of, works of art in its custody.

In consideration of your willingness to examine the aforementioned object, it is agreed as follows:

1. I have made a non-refundable deposit to cover your fees in the amount of _____. I agree to pay on demand such total fees of the Foundation as may be determined by the Foundation to be appropriate for the examination and report on this work of art. The Foundation agrees to advise me, in advance, of the estimated fees in each case.

2. I hereby expressly waive all present or future claims against, and release the Foundation, its directors and officers, the members of its advisory council, members of its staff and any other individuals who are assigned to do work under this agreement on the work of art herein described (hereinafter collectively referred to as "its personnel") from all liability arising from damage to, or loss of such works by fire, theft, vandalism or other accidents, including any alleged or actual deficiency of workmanship, while in the custody of the Foundation or its personnel. I agree to hold the Foundation and its personnel free of harm from all claims which an insurer of the undersigned may assert against the Foundation or its personnel by way of subrogation.

3. I hereby give you permission to take photographs, to make X-rays or any other tests which you may deem necessary or desirable in connection with your examination. I grant the Foundation, or an expert used by the Foundation, the right to publish any photographs or other reproduction of the work of art in its custody, made during examination, as well as any data, findings, conclusions, or the final report resulting from its investigation. I agree to refrain and desist from instituting against the Foundation or its personnel, any claim, action or proceeding arising from such publication. I further agree to indemnify and hold harmless the Foundation and its personnel, experts and consultants from any

claim, action or proceeding arising from such publication or examination. I understand that provenance research may uncover problems in ownership history, and, if so, appropriate people may have to be notified.

4. I agree that I have furnished all information including copies of documents and reports, and have not withheld or misrepresented any facts or opinions that I have regarding this work, e.g., provenance and history, attributions, condition and technical data, ownership and sales.

5. I hereby understand and agree that the names of the consultants and facilities used by the Foundation in any way related to my work will not be disclosed to me. I agree that I shall not subpoena, call as a witness, or use any administrative or judicial process to compel the attendance or testimony of any of its personnel in any arbitration, administrative or court proceeding.

6. I agree that I shall, at my own expense, at the time or times designated by the Foundation, make the work of art available at the Foundation's office or at any other place designated by the Foundation for the purpose of its examination, and I agree upon notification to collect the work of art from the designated place. If I fail to collect such work of art within ten days after notification from the Foundation, the Foundation shall have the right to deliver the work to any warehouse company to be stored for my account at my expense.

7. I understand that the opinion of the Foundation or any of its experts or consultants may be negative or may question the authenticity of the object submitted to the Foundation. I expressly assume any and all claims against the Foundation and its personnel from any liability for libel, slander, or any other claim with respect to the work which may be deemed to arise resulting from the rendition of such opinion.

8. This document sets forth the entire agreement between me and the Foundation. There is no oral understanding, arrangement, or commitment relating to the Foundation's willingness to examine the work. No amendment shall be made to this agreement except by another instrument, in writing, executed by both me and the Foundation.

Signed:_____

(Owner or authorized agent)

EK A.2: Sotheby's Değer biçme antlaşması

Standard Appraisal Agreement—Sotheby's

SOTHEBY'S
Founded 1744

Appraisal Agreement

July 23, 1999

Dear Mr.

This letter agreement (the "Agreement") will confirm your request that Sotheby's, Inc. furnish you with a written appraisal of the *fair market* or *insurance* value of the items of property described as ..... and located at ..... (collectively, the "Property").

It is agreed that the appraisal, including without limitation, all copies, summaries and drafts thereof (collectively, the "Appraisal"):

(i) represents our best judgment and opinion as to the current *fair market* or *insurance* value and any other matters covered therein, and is not a statement or representation of fact,

(ii) is not to be deemed a representation or warranty with respect to the authenticity of authorship, period of creation, description, genuineness, attribution, provenance, title or condition of the Property and to the extent that any item of Property is appraised from a photograph, it is presumed in providing a value that the item is in good condition;

(iii) is not to be deemed a representation or warranty that the Property will bring the appraised value if offered for sale at public auction or otherwise;

(iv) except as is stated in (v) below, is not furnished and will not be used or relied upon, by you or any third party in connection with any transaction involving the Property, including but not limited to any purchase, sale, loan, donation or exchange; and

(v) is requested by the undersigned solely for [estate tax or family division] or [insurance] purposes.

In consideration of our furnishing the Appraisal, you hereby release Sotheby's, Inc., its parent, subsidiaries and affiliated entities and the officers, directors, employees and agents of each of them (collectively, "Sotheby's") from any liability or damages whatsoever arising out of or related to the Appraisal or the Property and agree to indemnify and hold Sotheby's harmless from any claims, actions, liabilities, damages or expenses (including reasonable attorney's fees) incurred as a result of claims based on or related to the Appraisal or the Property. You further agree that Sotheby's will not be required by subpoena or otherwise to appear in any legal proceeding, including deposition, relating to the Appraisal

and that you will not at any given time commence any action, assert any claim or make any demand of Sotheby's in connection with the Property or Appraisal.

You represent and warrant that you own the Property free and clear of any claims, liens, encumbrances or interests of others. You agree that Sotheby's may consult others in connection with its Appraisal. Your representations, warranties and indemnity shall survive completion of the transactions contemplated herein.

Upon receipt of the Appraisal, you agree to pay Sotheby's a fee of __.

If you consign any of the Property to Sotheby's within one year from the date of the Appraisal, Sotheby's will refund at the time of settlement of the sale of the consigned property, a pro rated portion of the appraisal fee based on the appraised value of the consigned property. For example, if the Property is appraised at $100,000, and items appraised at $50,000 are consigned, one-half of the appraisal fee (excluding out-of-pocket expenses) will be credited to the selling commission.

[This Agreement may be executed in two or more counterparts, each of which shall be deemed an original, but all of which together shall constitute one and the same instrument.]

This Agreement will be governed by and construed and enforced in accordance with the laws of the State of New York. In the event of a dispute hereunder, you agree to submit to the jurisdiction of the state and federal courts in the State of New York. This Agreement shall be binding upon your heirs, executors, beneficiaries, successors and assigns, but you may not assign this Agreement without our prior written consent.

Please confirm your agreement with the foregoing by signing and dating this letter.

Please confirm your agreement with the foregoing by signing and dating this letter.

Very truly yours,
SOTHEBY'S, INC.

By: _____

ACCEPTED AND AGREED:

_____
Mr.

_____
Date

EK B: Mimar Sinan Üniversitesi Müzecilik ve Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği

7366 Sayılı Yönetmelik

Resmi Gazete Tarihi: 28.05.1990 Resmi Gazete Sayısı: 20531

MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ RESİM VE HEYKEL MÜZESİ PLASTİK SANATLAR RESTORASYONU ARAŞTIRMA VE UYGULAMA MERKEZİ YÖNETMELİĞİ(*)

I. BÖLÜM

Kuruluş

Madde 1 – Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi 2547 Sayılı Yükseköğretim Kanununun 2880 Sayılı Kanun ile değiştirilmiş 3 üncü maddesinin (j) bendi uyarınca ve 2809 Sayılı Kanunun 3 üncü maddesine dayanılarak Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı olarak kurulmuş, müzecilik yapan, müzecilik ve plastik sanatlar restorasyonu alanında araştırma ve uygulamalar gerçekleştirilen ve bütün bu alanlarda Üniversite öğretimine destek veren bir bilim ve sanat kurumudur.

II. BÖLÜM

Amaç ve Görevler

Madde 2 – Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi, Ülkemizde “Müzecilik” Müzecilik ve Plastik Sanatlar restorasyonu alanında “Araştırma”, “Uygulama” ile bütün bu alanlarda “Öğretim” destek faaliyeti dâhil olmak üzere koordineli olarak görev yapar.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin “Müzecilik” Görevleri

Madde 3-

a) Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonlarında yer alan eserleri çağdaş müzecilik koşulları altında sergilemek,

b) Toplumumuzun, kültürel ve sanatsal geçmişini, çağdaş kültür ve sanatını yansıtan eserleri koleksiyonlarına katmak,

c) Gerek koleksiyonlarında yer alan ve gerekse koleksiyonlarına katacağı eserleri korumak,

d) Koleksiyonlarında yer alan eserleri katalog, film, diyapozitif gibi yayınlar ile tanıtmak ve yaymak,

e) Evrensel düzeyde ve uluslararası ikili kültür anlaşmalarına dayalı olarak düzenlenmiş veya yurdumuzda plastik sanatlar alanında verilmiş üstün örnekleri, bu alanda yapılan atılımları, değiştirmeleri sürekli ve süreli sergiler düzenleyerek tanıtmak,

f) Plastik Sanatlar alanında bilirkişilik, müşavirlik ve ekspertiz görevlerini yapmak,

g) Araştırma biriminin araştırmalarını destekleyici yönde faaliyetlerde bulunmak,

h) Müzeyi tanıtıcı nitelikte broşür, dergi ve benzeri yayınları gerçekleştirmek.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin "Araştırma" Görevleri

Madde 4-

a) Genel olarak plastik sanatlar, özel olarak kendi koleksiyonları üzerine bilimsel araştırmalar yapmak ve bu araştırmaları yayınlamak,

b) Müzecilik alanında bilimsel araştırmalar yapmak ve bu araştırmaları yayınlamak,

c) Ülkemiz plastik sanatları ve sanatçıları hakkında araştırmalar ve değerlendirmeler yaparak neşriyatta bulunmak,

d) Kendi yapacağı araştırmalara ve bilimsel araştırma yapmak isteyenlere kaynak teşkil edecek belge, kitap, katalog, broşür, film, fotoğraf, ses bandı gibi dokümanları toplamak ve bunlardan oluşacak bir kitaplık ile arşiv kurmak,

e) Müze koleksiyonunda yer alan her eserin bilimsel ve teknik araştırmasını yapmak ve bu araştırmaları bir arşivde toplamak,

f) Müzenin geleceği ile ilgili planlama, programlama ve projelendirme konularında araştırmalar yapmak ve bu konularda gerekli girişimlerde bulunmak.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin “Uygulama” Görevleri

Madde 5-

a) Müze koleksiyonunda bulunan eserlerin bakım ve restorasyonunu yapmak,

b) Gerektiğinde dış koleksiyonlardan gelecek eserlerin restorasyonunu yapmak,

c) Müze koleksiyonunda bulunan eserlerin özel koşullarına en uygun ve gelişmiş tekniklerle korunabilmesi için gerekli önlemleri almak ve uygulamak,

d) Müzenin geleceği ile ilgili planlama, programlama ve projelendirme konularında uygulama açısından kontrollük görevini yerine getirmek,

e) Öğretim destek faaliyetine her türlü olanağı ile katkıda bulunmak.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin “Öğretim” Destek Görevi

Madde 6 - Mimar Sinan Üniversitesi ile benzer öğretim kurumlarının Eğitim ve Öğretim plan ve programlarına destek görevi gerçekleştirilir.

Bu görev Araştırma-Uygulama Merkezinin hazırlayacağı programlar dâhilinde gerçekleştirilir.

Öğretim destek görevindeki amaç, Ülkemiz müzelerinde görev yapacak, konularında gerekli bilimsel ve artistik bilgilerle donatılmış, uygulama becerisi kazanmış elemanlar yetiştirmektir.

Merkez örgün eğitime destek hizmetinin yanı sıra, Ülkemizdeki plastik sanatlar sevgisinin müzecilik bilincinin yaygınlaşması amacı ile halka açık çalışmalar düzenleyerek yaygın eğitim görevini de yerine getirir.

III. BÖLÜM

Organlar

Madde 7- Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin organları şunlardır :

a) Genel Kurul

b) Yönetim Kurulu

c) Merkez Müdürü

Madde 8 - Genel Kurul ;

a) Mimar Sinan Üniversitesi mensupları içinden konu ile ilgili öğretim üyeleri arasından önerilerek Üniversite Senatosu tarafından seçilecek yedi üye,

b) Müzecilik restorasyon ve plastik sanatlar koleksiyonculuğu alanlarında çalışmaları ve hizmetleri ile tanınmış kişiler arasından Üniversite Senatosunca seçilecek üç üye,

c) Eserleri ile tanınmış ve alanında halen aktif çalışmalarını sürdüren sanatçılardan Üniversite Senatosunca seçilecek bir üye,

d) Sanat tarihi ve plastik sanatlar eleştirmenliği alanlarında isim yapmış şahsiyetler arasından Üniversite Senatosunca seçilecek bir üye,

e) Merkez müdürü ile iki müdür yardımcısı, olmak üzere toplam 15 kişiden oluşur.

Genel Kurulun görev süresi üç yıldır. Genel Kurul yılda bir kez Eylül ayı içinde Araştırma Uygulama Merkezi Müdürü Başkanlığında en az yarıdan bir fazla üyenin katılımı ile toplanır. Gerektiğinde Genel Kurul, Merkez Müdürünün veya üyelerinin yarısından bir fazlasının isteği üzerine olağanüstü toplantıya çağrılabilir. Kurul kararlarında oyçokluğu esası aranır.

Madde 9 - İstişari bir organ olan Genel Kurulun görevleri şunlardır:

a) Yönetim Kuruluna iki üye seçmek,

b)Yönetim Kurulunun yıllık çalışma raporunu incelemek,

c) Merkezin gelecek yıl çalışmaları hakkında yönlendirici kararlar almak.

Madde 10 - Yönetim Kurulu;

Yönetim Kurulu Genel Kurul tarafından seçilecek iki üye ile Üniversite Senatosunca Genel Kurul üyeleri arasından seçilecek 2 üye ve Merkez Müdüründen oluşur. Yönetim Kurulunun görev süresi 3 yıldır. Yönetim Kurulu, Merkez Müdürünün daveti ile ayda en az bir kere toplanır. Yönetim Kurulu Başkanı Merkez Müdürüdür.

Madde 11 - Yönetim Kurulunun Görevleri Şunlardır :

a) Genel Kurulun aldığı kararları uygulamaya dönüştürmek,

b) Merkez Çalışmalarını Kanun, Tüzük ve Yönetmelikte belirtilen amaçlar ve görevler doğrultusunda yürütmek,

c) Müze Koleksiyonunun geliştirilmesi esaslarını tespit etmek ve bu politika doğrultusunda eser satın alınması veya bağış kabul edilmesi hususunda karar almak,

d) Merkezin ihtiyacını karşılayacak ödenek teklifinde bulunmak,

e) Merkezin Müzecilik, destek, eğitim ve öğretim ile uygulama ve araştırma planlarını Üniversite Senatosunun onayına sunmak üzere hazırlamak,

f) Merkezin personel ihtiyaçlarını ve bu konudaki ileriye dönük planlamasını Üniversite Rektörlüğüne sunulmak üzere tespit etmek,

g) Yıllık çalışma programlarını, raporlarını hazırlayarak Genel Kurulun onayına sunmak,

h) Gelecek yıla ait çalışma program ve planlarını hazırlayarak Genel Kurulun onayına sunmak,

i) Merkezin yapacağı uzun ve kısa vadeli sergileme ve kültürel faaliyet programlarını tespit etmek,

j) Merkezin çalışma iç yönerge tasarısını hazırlayarak Üniversite Senatosunun onayına sunmak,

Madde 12 - Merkezin Müdürü, Üniversite öğretim üye ve yardımcıları arasından Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü tarafından atanır. Merkez Müdürünün görev süresi 3 yıldır. Süresi dolan Müdür tekrar aynı göreve atanabilir. Merkez Müdür Yardımcıları ise Devlet Personel Yasasına uygun personel arasından Mimar Sinan Üniversitesi Rektörünce atanır.

Madde 13 - Merkez Müdürünün görevleri şunlardır :

a) Çalışma programlarının Genel Kurul ve Yönetim Kurulunun aldığı kararlar doğrultusunda uygulanmasını sağlamak,

b) Merkezin Yönetmelik gereğince yapması gereken işlerini zamanında yapmak veya yapmasını sağlamak,

c) Rektörlüğe, beraber çalışacağı Müdür Yardımcılarını önermek,

d) Gerektiği hallerde Genel Kurul ile Yönetim Kurulunu toplantıya davet etmek.

IV. BÖLÜM

Çeşitli Hükümler

Madde 14 – Bu yönetmelikte açıklık bulunmayan hallerde Genel Hükümler uygulanır.

Madde 15 - Genel Hükümlerle çözüm bulunamayan hallerde ise Mimar Sinan Üniversitesi Senatosunun bu konuda alacağı kararlar uygulanır.

V. BÖLÜM

Madde 16 - Maliye ve Gümrük Bakanlığı ile Sayıştay görüşleri alınarak hazırlanan bu Yönetmelik Resmi Gazete'de yayınlandığı tarihte yürürlüğe girer.

Madde 17- Bu Yönetmelik hükümlerini Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü yürütür.

(*)"Mimar Sinan Üniversitesi" ibaresi; 22/01/2004 tarihli ve 5076 sayılı kanunun 1. maddesi ile "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi" olarak değiştirilmiştir.

EK C: Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi Organizasyon El Kitabı.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	**ORGANİZASYON EL KİTABI YAYIN TARİHİ:**
GÖREVİ:	ARAŞTIRMA LABORATUARI SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	GENEL MÜDÜR
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	EKSPERTİZ BÖLÜMÜ, KONSERVASYON BÖLÜMÜ, EĞİTİM VE ARAŞTIRMA PROJELERİ BÖLÜMÜ, KÜTÜPHANE VE ARŞİV BÖLÜMÜ, BİLGİ İŞLEM BİRİMİ.
C. NİTELİKLER:	1. Fen bilimleri alanındauzmanlığa sahip olmak. 2. Sanat eserlerinin analiz edilmesinde ve konservasyon analizleri konusunda bilgi ve deneyim sahibi olmak.
D. GÖREV TANIMI:	1. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin Araştırma Laboratuarı'nın işleyişinden sorumludur. 2. Eserlerin bilimsel analizini gerçekleştirmek üzere uzmanların işe alınması konusunda İnsan Kaynakları birimine bilgi verir. 3. Eserlerin analizi için ihtiyaç duyulan ekipmanı tespit eder ve satın alma ile ilgili birimlere bildirir. 4. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yürüttüğü projelerde görev ve sorumluluk alır. 5. Konservasyon, Ekspertiz, Kütüphane ve Arşiv Bölümü sorumluları ile koordinasyon içinde çalışır. 6. Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümüne projelerini gerçekleştirmek üzere bilgi ve ortam sağlar. 7. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin kurumsal amaçlarını gerçekleştirmesine destek olur. 8. Eserlerin bilimsel analizinde yeni teknikler geliştirmek üzere yapılacak bilimsel çalışmalara liderlik eder.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	EKSPERTİZ BÖLÜMÜ SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	GENEL MÜDÜR
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	KONSERVASYON BÖLÜMÜ, ARAŞTIRMA LABORATUARI, EĞİTİM VE ARAŞTIRMA PROJELERİ BÖLÜMÜ, KÜTÜPHANE VE ARŞİV BÖLÜMÜ
C. NİTELİKLER:	1. Sanat Tarihi veya sanat uzmanlık alanlarından mezun olmak. 2. Lisansüstü dereceye sahip olmak. 3. Sanat Eserinin orijinalliğini tespit etme ve değer biçme konularında deneyim sahibi olmak. 4. İyi derecede (okuma, konuşma, yazma) İngilizce bilmek. 5. İyi derecede bilgisayar (MS Office programları) kullanmak. 6. İletişim ve koordinasyon becerisi güçlü olmak.
D. GÖREV TANIMI:	1. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin orijinallik tespiti, değer biçme ve sigorta değer tespiti ve danışmanlık hizmetlerini gerçekleştirir. 2. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yürüttüğü projelerde görev ve sorumluluk alır. 3. Konservasyon, Araştırma Laboratuarı, Kütüphane ve Arşiv Bölümü ile koordinasyon içinde çalışır. 4. Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümüne projelerini gerçekleştirmek üzere bilgi ve ortam sağlar. 5. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin kurumsal amaçlarını gerçekleştirmesine destek olur. 6. Ekspertiz Bölümü çalışanlarının sorunlarına çözüm getirmek için çalışır, gereç ve genel ihtiyaçları İnsan Kaynakları ve Genel Müdür'e bildirir.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	KONSERVASYON BÖLÜMÜ SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	GENEL MÜDÜR
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	EKSPERTİZ BÖLÜMÜ, ARAŞTIRMA LABORATUARI, EĞİTİM VE ARAŞTIRMA PROJELERİ BÖLÜMÜ, KÜTÜPHANE VE ARŞİV BÖLÜMÜ
C. NİTELİKLER:	1. Konservasyon ile ilgili bölümlerden mezun olmak. 2. Konservasyon alanında lisansüstü dereceye sahip olmak 3. Konservasyon teknolojileri hakkında deneyimli olmak 4. İyi derecede (okuma, konuşma, yazma) İngilizce bilmek. 5. İyi derecede bilgisayar (MS Office programları) kullanmak. 6. İletişim ve koordinasyon becerisi güçlü olmak.
D. GÖREV TANIMI:	1. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin Konservasyon birimlerinin çalışmasından sorumludur. 2. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yürüttüğü projelerde görev ve sorumluluk alır. 3. Ekspertiz, Araştırma Laboratuarı, Kütüphane ve Arşiv Bölümü ile koordinasyon içinde çalışır. 4. Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümüne projelerini gerçekleştirmek üzere bilgi ve ortam sağlar. 5. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin kurumsal amaçlarını gerçekleştirmesine destek olur. 6. Konservasyon Bölümü çalışanlarının sorunlarına çözüm getirmekten, gereç ve genel ihtiyaçlarını karşılamaktan ve bunları İnsan Kaynakları ve Genel Müdür'e bildirmekten sorumludur.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	EĞİTİM VE ARAŞTIRMA PROJELERİ BÖLÜMÜ SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	GENEL MÜDÜR
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	EKSPERTİZ BÖLÜMÜ, MERKEZ ARAŞTIRMA LABORATUARI, KONSERVASYON BÖLÜMÜ, KÜTÜPHANE VE ARŞİV BÖLÜMÜ, PAZARLAMA VE KURUMSAL İLETİŞİM BİRİMİ
C. NİTELİKLER:	1. Üniversite mezunu olmak. 2. İyi derecede (okuma, konuşma, yazma) İngilizce bilmek. 3. İyi derecede bilgisayar (MS Office programları) kullanmak. 4. İletişim ve koordinasyon becerisi güçlü olmak. 5. Sanat ve sanat tarihi ile kültürel düzeyde bilgi sahibi olmak. 6. Proje yazma ve koordine etme konusunda deneyimli olmak
D. GÖREV TANIMI:	1. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin Eğitim ve Araştırma Bölümü'nün işleyişinden sorumludur. 2. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin eğitim, araştırma ve uygulama alanlarında gerçekleştireceği projelerin belirlenmesinde aktif rol oynar. 3. Konservasyon,Ekspertiz ve Araştırma Laboratuarı ile koordinasyon halinde çalışarak eğitim ve araştırma projelerinin yürütülmesinde görev alır. 4. Pazarlama ve Kurumsal İletişim Birimi ile koordinasyon içinde çalışarak projelerin mali destek arayışına katkıda bulunur. 5. Stajyer ve refakatçi uzman başvurularının değerlendirilmesinde görev alır. 6. Bilimsel proje bursu için başvuruda bulunanların değerlendirilmesinde görev alır. 7. Konferans, atölye çalışması gibi eğitimi destekleyici etkinlikleri koordine eder.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	KÜTÜPHANE VE ARŞİV BÖLÜMÜ SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	GENEL MÜDÜR
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	KONSERVASYON BÖLÜMÜ, EKSPERTİZ BÖLÜMÜ ARAŞTIRMA LABORATUARI, EĞİTİM VE ARAŞTIRMA PROJELERİ BÖLÜMÜ, BİLGİ İŞLEM BİRİMİ
C. NİTELİKLER:	1. Üniversite mezunu olmak. (Kütüphanecilik, Bilgi ve Belge Yönetimi, Dokümantasyon-Enformasyon, Arşivcilik Anabilim Dalları gibi) 2. İyi derecede (okuma, konuşma, yazma) İngilizce bilmek. 3. Kütüphane otomasyon ve veri tabanı sistemleri hakkında deneyimli olmak. 4. İletişim ve koordinasyon becerisi güçlü olmak. 5. Sanat ve sanat tarihi ile kültürel düzeyde bilgi sahibi olmak.
D. GÖREV TANIMI:	1. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi Kütüphane ve Arşiv Bölümü, belge yönetimi hizmetleri, teknik hizmetler ve okuyucu hizmetleri görevlerini yerine getirilmesini sağlar, 2. Konservasyon, Ekspertiz, Merkez Araştırma Laboratuar, Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümleri ile koordinasyon içinde çalışır, 3. Kütüphaneye bağış, satın alma, değişim veya derleme yoluyla giren kütüphane materyalinin sınıflanması, katalog fişi çıkarılması, okuyucunun hizmetine hazırlanması işlemlerini koordine eder, 4. Eskiyen ve şekli bozulan kitapları ayırarak, gerekli bakımlarını yaptırır. 5. Kütüphanedeki tüm malzemenin denetimini yapar, 6. Abone olunan süreli yayınları, elektronik kaynakları izler, sürekliliğini sağlar, 7. Bilgi İşlem birimi ile iletişim halinde çalışarak otomasyonun doğru bir şekilde işlemesini sağlar 8. Arşiv belgelerinin yönetimini takip eder ve denetler. 9. Yeni yayınları izleyerek kütüphaneye kazandırılmasına çalışır.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	GENEL MÜDÜR
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	FİNANS VE MUHASEBE, BİLGİ İŞLEM, İNSAN KAYNAKLARI, HUKUKİ DANIŞMANLIK, PAZARLAMA VE KURUMSAL İLETİŞİM, SEKRETERLİK, BİNA HİZMETLERİ
C. NİTELİKLER:	1. Üniversitelerin yönetim ile ilgili bölümlerinden mezunu olmak. 2. İyi derecede (okuma, konuşma, yazma) İngilizce bilmek. 3. İyi derecede bilgisayar (MS Office programları) kullanmak. 4. İletişim ve koordinasyon becerisi güçlü olmak. 5. Yönetici vasıflarına sahip olmak
D. GÖREV TANIMI	1. İdari Birimler Sorumlusu Genel Müdür'ün idare ile ilgili yürütmesine yardımcı olur, 2. İdari tüm birimlerin işleyişinden sorumludur, 3. İdari birimler arasındaki koordinasyonu sağlar.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	FİNANS VE MUHASEBE SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	İNSAN KAYNAKLARI, PAZARLAMA VE KURUMSAL İLETİŞİM
C. NİTELİKLER:	1. Üniversitelerin İşletme, İktisat, Maliye, Muhasebe alanlarından birinden mezun olmak. 2. Finans ve Muhasebe ile ilgili mevuata ve yazılımlara hâkim olmak.
D.GÖREV TANIMI:	1. Muhasebe kayıtlarını tutmak, 2. Eldeki nakit para, arsa, malzeme vb. değerleri yatırım yaparak değerlendirmek, 3.Bütçeleme ve bütçeye uygunluk denetimi yapmak, 4. Banka ve kredi işlemlerini takip etmek, 5. Vergi ve sigorta işlerinin takibini ve ödemesini yapmak, 6. Düzenli olarak alt birimlerle finansal nitelikli toplantılar düzenlemek.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	BİLGİ İŞLEM SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	ARAŞTIRMA LABORATUARI, KONSERVASYON BÖLÜMÜ, KÜTÜPHANE VE ARŞİV BÖLÜMÜ VE DİĞER İDARİ BİRİMLER
C. NİTELİKLER:	1. Bilgisayar, Enformasyon, vb. gibi bölümlerde lisans eğitimi almış olmak, 2. Merkez'de kullanılacak ekipmanla ilgili satın almalar yapacak düzeyde donanım hakkında bilgi sahibi olmak, 3. İnsan ilişkilerinde yönlendirici ve liderlik edici özellikler taşımak, 4. Dinamik, düzgün görünüşlü, iletişim becerisine sahip olmak.
D.GÖREV TANIMI:	1. Kurumun gereksinimlerini karşılayacak etkin ve güvenli bilgi sistemleri ve hizmetleri sağlamak. 2. Bilgi sistemleri personelini eğitmek ve geliştirmek veya planlamak. 3. Bilgi işlem geliştirme projeleri, kaynak kullanımı ve işletim performansı gibi konulardaki gelişmeleri yönetime bildirmek. 4. Kurumun bilgi teknolojileri yatırımlarının varlık yönetimin yapmak, gereksinimleri tahmin ve tespit etmek, bu konudaki planlama ve bütçeleme çalışmalarını koordine etmek. 5. Kuruluşun planları ve amaçları çerçevesinde yeni teknolojik gelişmeleri değerlendirmek. 6. Bilgi sistemleri ve teknolojileri kavramları konularında yönetimin eğitimini planlamak ve katkıda bulunmak. 7. Personel ve tüm varlıkların (yazılım, donanım) kaynaklarının performansını yönetime bildirmek ve önemli akımları tanımlamak.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	İNSAN KAYNAKLARI SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	TÜM BÖLÜM VE BİRİMLER
C. NİTELİKLER:	1. Üniversitelerin İşletme, Kamu Yönetimi, Psikoloji, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri alanlarından birinden mezun olmak, 2. İnsan ilişkilerinde yönlendirici ve liderlik edici özellikler taşımak, 3. Dinamik, düzgün görünüşlü, iletişim becerisine sahip olmak, 4. Kalite Yönetim Sistemleri konusunda bilgi sahibi olmak, 5. MS Office programlarını kullanabilmek.
D. GÖREV TANIMI:	1. Tespit edilmiş işe alma esaslarına göre bölümlerin talep ettiği özellikte personelin alınması için dışarıdan müracaatların yapılmasını sağlayacak işlemleri yürütmek. 2. Kurumda çalışan veya yeni işe başlayacak tüm elemanların resmi kurum ve kuruluşlarla ilgili evrakın toplanmasını ve başvuruların yapılmasını sağlamak. 3. Personel dosyalarının oluşturulması ve dosyaların muhafaza edilmesini sağlamak. 4. Personel maaş araştırmaları yaparak ve ücret piyasasını yakından takip etmek. 5. Kurumda çalışan elemanların ihtiyaç ve istekleri ile çalışma ortamlarını işletme politikasına bağlı olarak, ilgili birimlerle görüşerek üst yönetime bildirmek. 6. Personel disiplini, cezalandırılma ve ödüllendirme ile ilgili çalışmaları yapmak ve Genel Müdür'ün onayına sunmak. 7. Aylık ücret bordrosu, yıllık ücretli izin bordrosu, sigorta bordrosu, ikramiye bordrosu gibi ücretlerin ödenmesine esas dokümanları hazırlamak/hazırlatmak. 9. Personelin izin kâğıtlarının, eş ve çocuklara vizite kâğıtlarının ve sağlık karnelerinin tanzimini yapmak/yaptırmak. 10. Değişen işletme koşulları ve şartları ile Kalite Yönetim Sistemi gereklilikleri doğrultusunda **Organizasyon El Kitabı'**nı oluşturmak.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	HUKUKİ DANIŞMANLIK
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	TÜM BÖLÜM VE BİRİMLER
C. NİTELİKLER:	1. Hukuk Fakültesinden mezun olmak. 2. Fikir ve Sanat Eserleri ile ilgili hukuksal konularda bilgili olmak.
D. GÖREV TANIMI	1. Sanat Eseri ve Araştırma Merkezi'nin çalışmaları sırasında karşılaşılabilecek hukuksal konularda danışmanlık yapmak. 2. Yargıyı ilgilendiren işlerini, davalarını ve Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'ni ilgilendiren mevzuat değişikliklerini takip etmek. 3. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi' kurum ve kuruluşlarla yapacağı sözleşmeleri hazırlamak.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	PAZARLAMA VE KURUMSAL İLETİŞİM SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	TÜM BÖLÜM VE BİRİMLER
C. NİTELİKLER:	1. Üniversite mezunu olmak. (İletişim, İşletme, İdari ve Sosyal Bilimler fakülte ve/veya bölümlerinden) 2. İyi derecede (okuma, konuşma, yazma) İngilizce bilmek. 3. İyi derecede bilgisayar (MS Office programları) kullanmak. 4. İletişim ve koordinasyon becerisi güçlü olmak. 5. Sanat ve sanat tarihi ile kültürel düzeyde bilgi sahibi olmak.
D. GÖREV TANIMI:	1. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin genel pazarlama stratejisini belirler; buna uygun planlamaları yapar. 2. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yürüttüğü projelerin tüm medya iletişimini (yazılı, görsel, işitsel, dijital basın, sosyal medya, vb.) yürütür. 3. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yatırımcılar, bankacılar ve finansal medyaya yönelik, sürekli, planlı ve sürdürülebilir pazarlama etkinliği olan finansal hakla ilişkileri yürütür. 4. Kurumsal hedeflere ulaşma amacıyla kurumun işleyişi ile doğrudan ilişki olmayan ancak kurumun varlığından yarar sağlayabilecek etkinliklere ayni veya nakdi destek verecek sponsorluklar araştırır ve anlaşmalar yapar. 5. Genel reklam ve tanıtım faaliyetleri için reklam ajansını yönlendirerek, yaratıcı fikrin ve devamında reklam malzemesinin teminini gerçekleştirir. 6. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin gereksinim duyduğu tüm basılı malzemenin, Merkez'in kurumsal kimliğinin gereklerinin gözetilerek hazırlanmasını sağlar; reklam ajansı, matbaa, vb. üçüncü partilerle işbirliği içinde çalışır.

7. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin yeni projeler edinmesi için Ekspertiz, Konservasyon, Eğitim ve Araştırma Projeleri Bölümü ile koordinasyon halinde çalışır; olası müşterilerle ilgili pazar araştırmaları, görüşmeler, vb. tanıtım faaliyetlerini yürütür.
8. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'nin internet sitesinin oluşturulması ve güncellenmesi çalışmalarını Merkez stratejileri doğrultusunda yürütür. Bilgi İşlem Birimi ile eşgüdüm halinde çalışır. Merkez'in sosyal medyada görünür olmasına ilişkin faaliyetleri yürütür.
9. Tanıtım metinlerinin ve Merkez tarafından yapılacak resmi duyuruların içeriğini hazırlar; hukuksal bildirgelerle ilgili olarak Hukuk Danışmanı ile bağlantılı çalışır.
10. Kurum içi iletişimin sağlanması için çalışmalar (kurumsal yayın, bilgilendirme toplantısı, gezi, vb.) yapar; bu konularda İnsan Kaynakları Birimi ile işbirliği içinde çalışır.
11. Sektördeki gelişmeleri, literatürü takip eder, çeşitli seminer ve eğitim programlarına katılarak kendini geliştirir.
12. İdari Birimler Sorumlusu'nun verdiği, alanı ile ilgili diğer işleri yürütür.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	SEKRETER
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	TÜM BÖLÜMLER VE BİRİMLER
C. NİTELİKLER:	1. Büro Yönetimi ve Sekreterlik Bölümünden mezun olmak. 2. Büro yönetimi ve Sekreterlik deneyimi olmak. 2. İyi derecede (okuma, konuşma, yazma) İngilizce bilmek. 3. İyi derecede bilgisayar (MS Office programları) kullanmak. 4. İletişim ve koordinasyon becerisi güçlü olmak.
D. GÖREV TANIMI:	1. Büro yönetimi, büro içi ve dışı iletişimi sağlama, 2. Birim sorumlularının günlük işlerini organize etme 3. Belge hazırlama, yazışma yapma, dosyalama işlemlerini yürütme 4. Sunum hazırlama, toplantı ve seyahat organize etmek.

SANAT ESERİ ARAŞTIRMA VE KONSERVASYON MERKEZİ	ORGANİZASYON EL KİTABI
GÖREVİ:	BİNA HİZMETLERİ SORUMLUSU
A. BAĞLI OLDUĞU BİRİM:	İDARİ BİRİMLER SORUMLUSU
B. İLETİŞİMDE BULUNDUĞU DİĞER BİRİMLER:	TÜM BÖLÜM VE BİRİMLER
C. NİTELİKLER:	1. Bina hizmetleri konusunda en az yüksek okul mezunu olmak, 2. Güvenlik hizmetleri konusunda bilgi ve deneyim sahibi olmak, 3. İletişim yetenekleri güçlü olmak, 4. Bina hizmetleri konusunda en az iki yıl deneyimi olmak.
D. GÖREV TANIMI:	1. Binanın güvenliğinden sorumludur. 2. Sanat Eseri Araştırma ve Konservasyon Merkezi'ndeki cihazlarla ilgili güvenliği koordine eder. 3. Elektrik, mekanik, inşaat, tesisat işlerini organize eder. 4. Yetki alanına giren konularla ilgili arızaların ivedilikle giderilmesi için gerekenleri yapar; üçüncü partilerle çalışır; satın almaları yürütür. 5. Enerji tasarruf önlemleri alır. 6. Teknik bütçeyi hazırlar. 7. İş Güvenliği ile ilgili dokümantasyonu hazırlar; herhangi bir iş kazasının olmaması için gerekli önemleri alır. Bu dokümanlar hazırlanırken Konservasyon ve Araştırma Laboratuarı protokollerini göz önünde bulundurur. 8. Düzenli teknik kontrolleri yapar. 9. Cihaz, makine bakımları ile ilgili zamanlamaları Bilgi İşlem ve Laboratuar ile işbirliği içinde takip eder.

EK D: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works- AIC Code of Ethics

CODE OF ETHICS

I. The conservation professional shall strive to attain the highest possible standards in all aspects of conservation, including, but not limited to, preventive conservation, examination, documentation, treatment, research, and education.

II. All actions of the conservation professional must be governed by an informed respect for the cultural property, its unique character and significance, and the people or person who created it.

III. While recognizing the right of society to make appropriate and respectful use of cultural property, the conservation professional shall serve as an advocate for the preservation of cultural property.

IV. The conservation professional shall practice within the limits of personal competence and education as well as within the limits of the available facilities.

V. While circumstances may limit the resources allocated to a particular situation, the quality of work that the conservation professional performs shall not be compromised.

VI. The conservation professional must strive to select methods and materials that, to the best of current knowledge, do not adversely affect cultural property or its future examination, scientific investigation, treatment, or function.

VII.The conservation professional shall document examination, scientific investigation, and treatment by creating permanent records and reports.

VIII.The conservation professional shall recognize a responsibility for preventive conservation by endeavoring to limit damage or deterioration to cultural property, providing guidelines for continuing use and care, recommending appropriate environmental conditions for storage and exhibition, and encouraging proper procedures for handling, packing, and transport.

IX.The conservation professional shall act with honesty and respect in all professional relationships, seek to ensure the rights and opportunities of all individuals in the profession, and recognize the specialized knowledge of others.

X. The conservation professional shall contribute to the evolution and growth of the profession, a field of study that encompasses the liberal arts and the natural sciences. This contribution may be made by such means as continuing development of personal skills and knowledge, sharing of information and experience with colleagues, adding to the profession's written body of knowledge, and providing and promoting educational opportunities in the field.

XI. The conservation professional shall promote an awareness and understanding of conservation through open communication with allied professionals and the public.

XII. The conservation professional shall practice in a manner that minimizes personal risks and hazards to co-workers, the public, and the environment.

XIII. Each conservation professional has an obligation to promote understanding of and adherence to this Code of Ethics.

The conservation professional should use the following guidelines and supplemental commentaries together with the AIC Code of Ethics in the pursuit of ethical practice. The commentaries are separate documents, created by the AIC membership, that are intended to amplify this document and to accommodate growth and change in the field.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Hande Subaşılar

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul, 08.07.1978

E-Posta: hdedeal@yahoo.com

Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

Yüksek Lisans: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**,** Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Mesleki Deneyim ve Ödüller: İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü öğretim görevliliği (2005-2010), İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık, İç Mimarlık, Endüstri Tasarımı Bölümlerinde ve Güzel Sanatlar Bölümü'nde öğretim görevliliği (2007-2010).

Yayınlar:

- **Dedeal, H.,** (2010). Optical Coherence Tomography ve Sanat Yapıtlarında Uygulanışı, *Kırılmalar, Sınırlar, Yolculuklar Sanat ve Felsefe Buluşması***,** Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, s 148-152.
- **Dedeal, H.,** (2008). Ayşe Erkmen, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat-Yeni Açılımlar,* Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 141-157.
- **Dedeal, H.,** (2008). Handan Börüteçene, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat-Yeni Açılımlar,* Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 274-283.
- **Dedeal, H.,** (2008). Sanat Eksperliği ve Sahte Yapıtların İzini Sürmek, *Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi*,159 Mart, İstanbul, s. 36-40.
- **Dedeal, H.,** (2007). Zühdü Müridoğlu Retrospektifi, *Türkiye Sanat Yıllığı 2006*, Cilt: 7, İstanbul, s. 118-119.
- **Dedeal, H.,** (2007). Nedim Günsür Retrospektifi, *Türkiye Sanat Yıllığı 2006*, Cilt: 7, İstanbul, s. 120-123.

- **Dedeal, H.,** (2007). Sabri Berkel Retrospektifi, *Türkiye Sanat Yıllığı 2006*, Cilt: 7, İstanbul, s. 148-151.
- **Dedeal, H.,** (2007). Mümtaz Yener Retrospektifi, *Türkiye Sanat Yıllığı 2006*, Cilt: 7, İstanbul, s. 176-180.
- **Dedeal, H.,** (2006). İş ve İstihsal: 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması, *Türkiye Sanat Yıllığı 2005*, Cilt:6, İstanbul, s.78-82.