

GESARE BRANDI AND THEORY OF RESTORATION

ABSTRACT

Cesare Brandi (1906-1988) was born in Siena; he studied law in University of Siena and in 1928 History of Art and took a second degree in University of Florence. Between 1934-1961 he taught Medieval and Modern Art in University of Rome. He had an assiduous and successful career in the Administration of Antiquities and Fine Arts, as a superintendent, director and an inspector. In 1933 he founded the first restoration laboratory in Bologna. His most challenging work was the establishment of the 'Istituto Centrale del Restauro' in Rome; he was the first director and had the mission of organizing an interdisciplinary teamwork for conservation. He wrote more than fifty articles and essays on aesthetics, art criticism, conservation and restoration and art history. He gave various courses at University of Rome on art history and theory and practice of restoration at graduate level. After 1948 Brandi became an active conservationist in the international sphere and was demanded for missions, conferences and consultancies for UNESCO. He won several prizes for art criticism and was awarded with many honorary titles. In 1967 he took the chair of Modern Art History in University of Rome and lectured until he reached mandatory retirement age. He was the vice-chair of 'Italia Nostra' and chair of the Committee for Artistic and Historical Heritage of the National Council for Cultural Heritage. He passed away in 19 January 1988 in Siena. His most important work is '*Teoria del Restauro*' for the conservators of movable and immovable heritage. According to him, conservation of works of art is a moral obligation for any member of a civilized society. In his theory, he defines restoration as 'criticism in action' which is practiced directly on art and must comprehend the forms and premises behind the forms and respect the material integrity. In conservation and restoration laboratories he aimed to organize interdisciplinary teams which were composed of scientists, conservator-restorers, art historians and architects when architectural conservation was the subject of the works. His theory is an integral part of Dialoghi di Elicona, (Carmine, Arcadio, Eliante, Celso in Segno e imagine), Le due vie, Struttura e architettura and Teoria Generale Della Critica.

The theory of restoration deals with *artistic creation process* of an art object, the *uniqueness* of works of art, *time* in relation to the work of art and restoration with regard to aesthetic and historical cases, treatment of *lacunae*, re-integration in architectural conservation and restoration of the paintings and sculptures. Brandi defines restoration as comprehension of an art object or architecture in its integral unity from the standpoint of historical and aesthetical instances respecting the original materials. He states that the restoration re-establishes *the potential unity* without any falsification besides time is another important criterion in restoration and restoration should not interrupt the historical time line of the object between the creative process and the duration of the restoration. His theory was criticised for concentrating on art objects and monumental architecture and for being based on aesthetics. Although architectural conservation of more humble buildings need more practical interventions and creation of minimum living standards still should respect general rules of restoration which were listed in Venice Charter of Icomos (1964). Restoration theory and definition of restoration was strictly built by Brandi in the long run which was first stated by Ruskin opposing the unity of style and then discussed by Boito, Giovannoni and Annoni in the first half of the twentieth century.

Cesare Brandi (1906-1988) ve Restorasyon Teorisi



Prof. Dr. AHMET ERSEN*

► Cesare Brandi, 8 Nisan 1906'da Siena'da doğdu; Siena Üniversitesi'nde hukuk eğitimi aldı. 1928'de Floransa Üniversitesi'nde Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nü bitirdi. 1934'ten itibaren

Roma Üniversitesi'nde Ortaçağ ve Modern Sanat Tarihi hocalığı yaptı. 1961'de Palermo Üniversitesi'nin Ortaçağ ve Modern Sanat Tarihi kürsü başkanı oldu. Eski Eserler ve Güzel Sanatlar alanındaki yöneticilik kariyeri 1930'da Siena Anıtlar ve Galeriler Müdürlüğü ile başlamıştı. İlk görevi Siena Güzel Sa-

natlar Akademisi'nin tablo koleksiyonunun düzenlenmesi, envanterlenmesi ve sergilenmesinin Palazzo Buonsignori'deki yeni mekanlarında gerçekleştirilmesiydi. Üzerinde üç yıl çalıştığı sergi kataloğu, 1933'te "*Poligrafico dello Stato*" tarafından yayımlanmıştır. 1933'te Bologna Anıtlar Bürosu müdürlüğüne

* Prof.Dr. AHMET ERSEN, İTÜ Mimarlık Fakültesi Restorasyon Anabilim Dalı, e-posta: ersenah@itu.edu.tr

görevlendirildi. Bu görevi süresince 3 yılda ilk restorasyon laboratuvarını kurdu ve 14.yy Rimini resim sanatı üzerine bir sergi açtı. 1936'da Roma Eski Eserler ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü'ne müfettiş olarak geri çağırıldı ve Udine'deki Eğitim Müdürlüğü görevini kabul etti; bu görevinden sonra Ege Denizi'ndeki İtalyan adaları sanat yönetimine yönetici olarak gönderildi.

1938'de İtalya'ya müdürlük makamı ile geri çağırıldı ve Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nde, *Istituto Centrale del Restauro* (Merkez Restorasyon Enstitüsü) kurarak 1939'da enstitü müdürü oldu. Bu görevine 1943-44 yıllarında Alman Nazi Partisi ile işbirliği yapmak için ara verdi ve 1944 Haziran ayından sonra müttefik güçlerin İtalya'ya girmesi sonrası görevini geri çağırıldı.

1953'te Eski Eserler ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü'nde müdür olarak görev aldı. Ortaçağ ve Modern Sanat Tarihi hocalığı yaptığı sürece Roma Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde lisansüstü dersleri ve yine Roma'daki Milli Arkeoloji ve Sanat Tarihi Enstitüsü'nde "Restorasyon Teorisi ve Pratiği" dersleri verdi.

G. Carlo Argan ile 1947'de bir edebiyat ve eleştiri dergisi olan *L'immagine* adlı dergiyi çıkarmaya başladı. 1950'de *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*'yu kurarak, 1960 yılına kadar müdürlüğünü yaptı.

C.Brandi, 1948 yılından sonra uluslararası koruma çalışmalarında da yer almıştır. Bu alanda kendisinden konferanslar, danışmanlıklar ve görevler talep edilmiştir. Bu talepler bazen değişik ülkeler ve UNESCO tarafından olmuştur.

1959 yılında *Accademia Nazionale dei Lincei* tarafından verilen sanat eleştirmenliği ödülü olan "Feltinelli Ödülü"nü Gulio Carlo Argan ile birlikte almıştır. Ayrıca 1950-58 yılları arasında pek çok onursal ünvanlarla taltif edilmiştir.

1967 yılında Roma Üniversitesi'nde Modern Sa-



Cesare Brandi
(http://www.cesarebrandi.org/brandi_foto.htm)

nat Tarihi hocalığı ile görevlendirilmiş ve bu görevini yaş sınırı nedeniyle emekli oluncaya kadar sürdürmüştür. 1958-86 arasında, İtalya'nın önde gelen entelektüel gazetelerinden biri olan *Corriere della Sera*'nın kültür sayfasına yazılarıyla katkıda bulunmuştur. 1977'de *Scritti sull'arte Contemporanea* (Çağdaş Sanat Üzerine Yazılar) ile Viareggio ödülünü izledi. "Italia Nostra"nın (Sanat ve Tarihi Miras Konseyi) başkan yardımcılığını, 19 Ocak 1988'de Siena'da vefat edene kadar sürdürdü.

Bütün bu çalışmalarını içinde, Roma'daki Restorasyon Merkez Laboratuvarı'nı da kurmuş ve 20 yıl müdürlüğünü yapmıştır. Elliden fazla denemesi ve sanat tarihi kritiği, sanat tarihi, estetik, sanat rehberi ve kültürel mirasın korunması konularında makalesi vardır. Sanatın her insan için en yüksek değer olduğunu kabul etmiş ve sanat eserlerinin anlaşılması, güncel yaşam içinde yer alması ve korunmaları için yaşamı boyunca hiç durmadan çalışmıştır¹.

Taşınır eski eserler ve mimari koruma konusunda çalışanlar için en önemli yapıtı, "Teoria del Restauro" (Restorasyon Kuramı) adlı, önemli



Brandi'nin Siena'daki evi
(http://www.cesarebrandi.org/brandi_chi.htm)



Cesare Brandi ve Giovanni Gronchi
(http://www.cesarebrandi.org/brandi_foto.htm)



Carlo Levi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan ve Rosario Assunto
(http://www.cesarebrandi.org/brandi_foto.htm)



Giulio Carlo Argan, Giorgio Bassani ve Cesare Brandi, 1969, Italia Nostra
(http://www.cesarebrandi.org/brandi_foto.htm)

makalelerinin toplandığı kitabıdır.

Brandi, kuramıyla konservasyon ve restorasyona "otantiklik" ve sanat eserinin "unique" oluşunu vurgulayan yaklaşımıyla entelektüel bir boyut kazandırarak, ICCROM'un kuruluşuna kadar usta-çırak ilişkisiyle yürüyen konservasyon ve res-

¹ Brandi, C., 2005, *Theory of Restoration*, (ilk basım: 1963, *Teoria del Restauro*, Roma), ICR, Rome, (editörün notları / biyografik notlar).

torasyon uygulamalarına bilimsel bir nitelik yüklemiştir. Brandi için restorasyon “*eylem halinde ki kritik*”tir; sanat eseri üzerinde uygulandığı zaman, objenin malzeme bütünlüğüne ve özgünlüğüne saygı gösterilmelidir. Form/malzeme, sanat eserinde ayrılmaz iki özelliktir ve restorasyon, disiplinler arası bir çalışmayla bilim adamı, konservatör-restoratör ve sanat tarihçisi tarafından birlikte yürütülmelidir.

Teori, Brandi'nin “Dialoghi di Elicona” (Carmine, Arcadio, Eliante, Celso) Segno e immagine, Le due vie, Struttura a architettura ve Teoria generale della critica'da açıkladığı estetik kuramının integral bir parçasıdır. Günümüze dek İspanyolca, Fransızca, Portekizce, Yunanca, Romence ve Çekçe'ye çevrilmiş; son olarak da ICR tarafından “**Theory of Restoration**” adıyla İngilizce'ye çevrilerek, 2005 yılında yayınlanmıştır. Modern restorasyon kuramının temel kitaplarından biri olan bu kitap, dil nedeniyle ülkemizde uzun süre fazla tanınmamıştır. Oysa Brandi, Istituto Centrale per il Restauro'nun kuruluşunda, sanat eserlerinin ve mimari anıtların korunmasında sanat tarihçileri, bilim adamları ve konservatör - restoratörlerin bilgilerinin sentezini yapan “*Koruma Bilimi*”nin teori ve pratiğini oluşturan kişidir. Günümüzde Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmış olan konservasyon/restorasyon laboratuvarının yaşama geçirilmesinde ilk adamdır; bu yönüyle gerek taşınır obje konservasyonu ile ilgili çalışanların, gerek de mimar-



“Teoria del Restauro” kitabının kapağı (http://www.cesarebrandi.org/coper-tine/teoria_restau-ro.jpg)



“Theory of Restoration” adlı kitabının kapağı, 2005

restoratörlerin tanınması gereken önemli bir kişiliktir. Roma Merkez Laboratuvarı'nın müdürü olduğu 1939-59 yılları arasında konservatör/ restoratörlerin kararsızlık içinde oldukları “*lacunae*” (sanat eserindeki eksik kısımlar)ın bütünlene-mesi, sanatçılar ve bilim adamları arasındaki çelişkiler, bütünleme ve restorasyonun sınırları gibi konulara kuramıyla çözümler getirmiş; Roma Merkez Laboratuvarı, zamanla dünyanın her tarafından gelen bilim adamlarının katkı verdiği bir mükemmeliyet merkezi (*centre of excellence*) haline gelmişti. Günümüzde, ICCROM ile birlikte dünyaya uzman yetiştirmekte ve teknik



1984'te Roma'da yapılan seminerin afişi (http://www.cesarebrandi.org/bibliografia/bibliografia_su-brandi.htm)

destek vermektedir. Biyografisinde gördüğümüz gibi Brandi, Argan'la yakın ilişki içinde, sanat objelerinin ve mimarının restore edilmesinin felsefesini oluşturmak için çalışmıştır. Döneminde etkili olan Marksist düşünür Croce'nin, sanatın tanımı, sanatçı-sanat- toplum ilişkileri, sanatın ekonomik-politik yapıyla korelasyonu gibi konularındaki dogmalarıyla çatışmada, bu konuları yeniden sorgulayan gençliğe öncü olmuştur. Croce'yi eleştiren yeni düşünce oluşumu, Alman felsefe ve tarih yazımına, Husserl, Fiedler, Wölfflin, Benjamin, Heidegger, Panofsky ve Riegl'e yönelmişti.

Brandi, sanat eserinin insan ruhunun ve sanatçının duygusal/zihinsel durumuna göre “*unique*” bir yaratma sürecinin sonucu olduğunu ve aynı toplumsal ve ekonomik yapıda da olsa bir daha tekrarlanamayacağını savunuyordu. Bu nedenle, C. Brandi'nin restorasyon kuramına katkısını anlayabilmek için sırasıyla yaratıcı süreç, restorasyon kriterleri, potansiyel bütünlük, form/malzeme bütünlüğü, otantiklik kavramlarını irdelememiz gerekmektedir.

Yaratıcı Süreç

Brandi, sanat eserinin veya mimari anıt eserin sanatçının zihninde aşamalar halinde oluşan ve materyalize olurken belirli safhalar geçiren bir süreçte ortaya çıktığını; bunu belirli bir zaman sonrasında anlamaya çalışan zihnin de, kritik bir şuurla metodik olarak yaklaşması gerektiğini savunuyordu. Yaratıcı sürecin ilk aşaması, sanatçıya “il-

ham” geldiği andır. Sanatçının gözlemlediği çeşitli elemanlar, “*realta esistenziale*” (*existential reality*) yani var olan gerçekliktir. Bu elemanlar: form, renk, doku, ışık-gölge, mekansal ilişkilerdir ve sanatçının zihninde bir imge oluşmasındaki sentezi sağlamaktadırlar.

Bu aşamalı oluşum, sanatçının zihninde fiziksel gerçekliği olmayan

bir imge meydana getirmektedir ve buna “*realte pura*” (*pure reality-saf gerçeklik*) denmektedir. “*Realta pura*”, “*realta esistenziale*”den

farklıdır ve tamamen sanatçının ruhunun ilahi programlanmasından ve o andaki ruhsal modundan kaynaklanan bir farklılığı sergilemektedir. Bunu izleyen aşamada, “*imge*” materyalize olarak sanat

objesine dönüşmekte ve fiziksel bir gerçeklik olmaktadır. Sanatçı tarafından form kazandırılan malzeme artık sıradan bir madde olmaktan çıkarak sanat objesi olmaktadır. Brandi, biri özgün objenin yapılmasında, diğeri restorasyonda, aynı mermer ocağından alınan mermerin kimyasal ve petrografik özelliklerinin aynı olmasına karşın hiçbir zaman iki ürünün aynı olamayacağını; böylece rekonstrüksiyonla yalnızca tarihsel olarak "kopya"nın ortaya çıkacağını söylemektedir. Patina'nın kaldırılmasının, yüzeyin

yaş değerini ve tarihselliğini ortadan kaldıracığını ve objenin artistik imajını tahrip edeceğini savunmaktadır.

"Yaratıcı Süreç" kavramıyla, formların doğadaki formların tekrarı veya geometrik bazı biçimlenişler oldukları ve dikkatle tekrarlanabilecekleri anlayışı yeniden sorgulamaya başlamıştır.

Brandi "*sanat eserleri*" ve sıradan objeler arasında ayırım yaparak, kuramının kapsadığı objelerin sıradan günlük yaşamda kullanılmak üzere üretilmiş eşyalar olmadıklarını vur-

gular. Burada Ruskin'in sanat eserinin tekrarlanamazlığı ve yapı ve mimari kategorizasyonu düşüncelerini yeniden hatırlıyoruz.

Mimari, sanat objeleri gibi bir dış objeden değil ancak içsel bir objeden kaynaklanmaktadır; işlevselliği ve strüktürü dışında mekanlara ve cephelere, sıradan bir ihtiyacın dışında formlar verildiğinde "mimari" ortaya çıkmaktadır. Brandi'nin "ortano" dediği bu yüzeyler, insan ruhu pratik gereksinimden öte bir şeyler istediğinde ortaya çıkmaktadır.²

Brandi'nin Restorasyon Teorisi Ve Restorasyon Kriterleri

Restore edilecek objenin, müdahale öncesinde bir sanat eseri olarak çözümlenmesi ve anlaşılması gerekmektedir. Bu bir tarihi duvar için bile geçerlidir; duvar yapım tekniğinin, taş boyutlarının, derz tekniğinin, yaşlanmışlığın getirdiği yüzey erozyonu ve kayıpların, diğer formların anlaşılması ve restorasyonun yalnızca fiziksel bir objeyi iklimsel bozulma koşullarına karşı koruma olarak düşünülmemesi gerekmektedir. Duvarın yaşına ve korunmuşluk durumuna göre, her seferinde farklı bir estetik/teknik bağlamda müdahale görmesi söz konusudur. Yani restorasyon ister sanat objelerinde ister sıradan objelerde olsun, yalnızca teknik bir olgu değildir ve restorasyonun estetiği de birlikte düşünülmelidir.

Brandi, restorasyonu, insan yaşamına değin ürünlerin estetik kaygıyla tekrar etkinleştirilmesi ve sanat objelerinin restorasyonu olarak iki grupta toplamaktadır: İkinci grupta "*ESTETİK*" özel önem kazanmaktadır. Estetiğin yoğunluğu kişisel zevklerden değil, sanat objesinin kendi değerlerinden ve verilerinden kaynaklanmaktadır.

Sanat objesinin ve mimarinin restorasyon öncesinde tanınması, Brandi tarafından sanatçı, mimar

veya onu izleyen kişi tarafından bakılması yerine sanat objesinin veya mimarinin form ve strüktürünün incelendiği andaki durumuyla anlaşılmaya çalışılması olarak önerilmektedir.

Yani bir mimari eser, malzeme/strüktür/mezan oluşumu bütünlüğünde bir mimari kavramı izleyiciye ulaştırmaktadır. Böylece yapı fiziksel bir olgu (fenomen) olduğu halde "fiziksel olmayan bir fenomeni" yansıtmaktadır. Yapının malzemeleri, zamanın getirdiği yaşlanma ve yüzey kayıplarıyla ilk günkü gibi olmasa da, artistik konsepti hala taşımaktadır.

Yapı tek tek elemanlarının bir araya gelerek oluşturduğu mekanlar ve mekan ilişkilerinden öte bir bütün olarak ele alınmalı ve mimarın mesajı okunmalıdır. Brandi bu konuyu, duvar veya yer mozaiklerindeki "tesserae"dan birinin tek başına sanatsal bir ifade taşımadığını; ancak resmi veya formu meydana getiren tüm tesserae form bütünlüğü içinde bir arada olduğunda bir sanatsal anlamın ortaya çıkacağını örnekleyerek anlatmaktadır.

19.yüzyıl mimari koruma pratiğinde sık rastlanan rekonstrüksiyonların da, mimarinin görünür formların tekrarı olması ve yaratıcı

süreçten yoksun olmaları nedeniyle anlamsızlığına değinmektedir.

Mimari eser, zaman içinde yüzey erozyonları ve parça kopmalarıyla hatta strüktürel çökmelerle bütünlüğünü yitirebilir; ancak "*POTANSİYEL BÜTÜNLÜK*" halen sürmektedir. Restorasyon, potansiyel bütünlüğü olan fragmanların re-integrasyonudur. Yapı harabe haline geldiğinde, yalnızca özgün fragmanların bir araya getirilmesi yoluyla bütünleme yapılmalıdır. Mimaride malzemeler zaman içinde eskise de, yapının iletmediği mimari konsept hala izlenebilmektedir.

Bütünlemenin sınırı ise yapı kılıntısının potansiyel bütünlüğünün niteliği ve niceliği tarafından çizilmektedir. Yani restorasyonda iki "*istanza*" (*instance, örnek*) söz konusudur: TARİHİ ve ESTETİK ölçütler bağlamında potansiyel bütünlüğe göre bütünlemenin sınırlarını belirlemek. Tarihi ölçüt, estetik ölçütten bağımsızdır ve yapının yaşı ile ayrı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda restorasyon, C. Brandi tarafından şöyle tanımlanmaktadır³:

1 Restorasyon, bir sanat objesinin veya mimari eserin tarihi ve estetik boyutlarıyla fiziksel bütünlüğü içinde metodik olarak tanınması ve anlaşılması sürecidir.

² Philippot, P., 2005, "The Phenomenology of Artistic Creation According to Cesare Brandi", *Theory of Restoration*, ICR, Rome, 27-41.

³ Brandi, C., a.g.e., "The Concept of Restoration", 47-50, 65-69, 71-75.

2 Restoratör, yalnızca eski eserin malzemesini restore etmektedir.

3 Restorasyon, sanat objesinin veya mimarının potansiyel bütünlüğünü “falsification” (sahtecilik) yapmadan yeniden tesis etmektir.

4 Patina veya birincil yüzey erozyonu gibi zamanın ve yaşanmışlığın izleri yok edilmemelidir.

5 Zaman/mekan, formların zaman içinde oluşmasında bir sentez oluşturarak, olabilecek rekompozisyonları ve re-integrasyonları sınırlar.

Bir sanat objesinin veya mimari eserin incelenmesinde, “tempo storico” veya **TARİHSELLİK ÇİZGİSİ**, üç aşamadan meydana gelmektedir:

1 **Sanatçının veya mimarın yaratıcı süreci**

2 **Eserin günümüze kadar geçen zaman zarfında yaşlanması ve geçirdiği müdahaleler**

3 **Günümüzde onu algılama ve anlama süreci**

Yapıların yaşlarına ve korunmuşluk durumlarına göre, restorasyon farklı zaman/tarihsellik ilişkileri içinde yeniden değerlendirilir. Örneğin artık mimari olarak tanımlanamaz harabelerde, ancak mevcut durumun konsolidasyonu söz konusudur. Yapı kalıntı-

Restorasyon geçmiş zamanı ve şimdiki zamanı, geçmiş zamanın lehine olarak birlikte kullanmaktadır.

sı, ancak bütünlenebilme olasılığını sağlayan “potansiyel bütünlük” ortadan kalktığında, artık “harabe” olarak kabul edilmektedir. Özellikle zaman içinde farklı dönemlerde farklı üsluplarla müdahale görmüş yapıların tek devre indirgenmeleri artık mümkün değildir. Üslup bütünlüğü amacıyla, potansiyel bütünlük ve otantiklik yok edilmemelidir. Aksi takdirde yapıya özgün olmayan, sahte bir tarihsellik giydirilmiş olacaktır.

Brandi sanat tarihi yazımındaki lineer zamanda, değişen zevkler ve üsluplara göre kategorizasyon yapan yaklaşımları da dışlamaktadır. *Restorasyon geçmiş zamanı ve şimdiki zamanı, geçmiş zamanın lehine olarak birlikte kullanmaktadır*, bizler zamanı geriye çeviremeyiz ve yeniden eski tarihi yazamayız. Res-

torasyon tarihsel bir vakadır ve objenin, bulunduğu haliyle daha okunabilir şekilde ileriki zamana iletilmesidir. Artistik yaratmalar, fanteziler veya kişisel katkılar bitmiş bir tarihin sürecin değiştirilmesidir ve bunlardan kaçınılmalıdır.⁴

Restorasyon konusundaki diğer önemli kavramı; mimari anıtların **ÇEVRESEL DEĞERLERİ VE ÇEVRE İLİŞKİLERİYLE** birlikte korunmalarıdır. Kent dokusundaki değişimler ve anıtların bağlam içinde oldukları mimariden koparılmaları da tarihselliği zedelemektedir. Çünkü mimari, yalnızca dış duvarların içindeki mekanlardan değil; kentsel doku içinde yapılar arası ve çevresel mekanlardan da meydana gelmektedir.

Restorasyonda tarihi ve estetik kriterler arasında bir çelişki olduğunda, karar verirken yine *potansiyel bütünlüğe göre* karar verilmelidir. Sanat eseri özelliği taşıyan ob-jelerde veya yapı yüzeylerinde estetik kriter ön plana çıkmakta ve daha değerli bir yüzeyi örten ikincil önemdeki bir dönem müdahalesi varsa, yeterli belgeleme yapılarak, estetik bütünlük lehine örten katmanın kaldırılması uygun görülmektedir. Ancak yapılarda ek-



“Potansiyel bütünlük” kavramını anlatan bir örnek (fotograf: A. ERTUĞRUL, Bergama)



“Potansiyel bütünlük” kavramını anlatan iyi bir örnek (fotograf: A. ERTUĞRUL, Efes)

⁴ Jokilehto, J., 1999, *A History of Architectural Conservation*, ICCROM, Rome, 228-241.



“Potansiyel bütünlük” kavramının algılanmadığı bir örnek (fotoğraf: A.ERTUĞRUL, Efes)

lerin alınması, strüktürü zayıflatarak rekonstrüksiyona yol açıyorsa, yapılmamalıdır. Yine bütünlüme, strüktürel zayıflıkları ve yıkılma tehlikelerini önleyecekse tarihi ve estetik ölçüler göz önüne alınarak yapılabilir.

Brandi, arkeolojik restorasyonda yalnızca tarihi belge olarak koruma ölçütünün kullanılması konusunda hemfikir değildir. Burada da potansiyel bütünlük kavramına dayanarak, anastiloz uygulaması yapılan elemanların formlarını yi-



Doku bütünlüğünün yalnızca uzaktan algılandığı bir uygulama örneği (fotoğraf: A.ERTUĞRUL, Bergama)

tirmeleri durumunda ayağa kaldırma işleminin anlamsızlaştığını savunmaktadır.

RESTORASYONDA MALZEMENİN YERİ, C.Brandi tarafından mimari bezemelerin olduğu yüzeylerdeki ve strüktürdeki malzeme olarak iki bölümde incelenmektedir. “Eğer bir tarihi yapıda sağlamlaştırma yapılacaksa bu, strüktürel sağlamlaştırma ile sınırlı kalmalı; bezemeli yüzeylere bir müdahale yapılmamalıdır” derken, günümüzdeki sağlamlaştırma malzeme

ve teknikleri bilimsel anlamda daha tam anlaşılmalıdır. Örneğin 1970’lerde taş korumanın teorik ve teknik temelleri, 1930’larda farkına varılan sorunlar ve uyarılara dayanarak yeniden tanımlanmaya ve yapılandırılmaya çalışılıyordu. Bununla birlikte Brandi, özellikle tarihi yapılarda strüktürel sağlamlaştırma sırasında özgün taşıyıcı sistem malzeme ve şemalarına saygı gösterilmesinin gerekliliğine değinmiştir.

Restorasyon ve Bütünlüme

Re-integrasyon (bütünlüme) konusunda eski-yeni birlikteliğinin estetiği, Brandi tarafından ince ince düşünülmüş formüle edilmiştir. O’na göre restorasyonun amacı, tarihi yapının restorasyonu değil konservasyonudur. Bu bağlamda düşünüldüğünde, bütünlümlenen kısımlar eski doku içinde eritilmeli, eski doku yenilenerek yeni eklere uyduurulmamalıdır. Bütünlümlenmenin koşulları tablo, sanat eserleri ve mimari bütünlümlenmenin ilkeleri olarak ayrı ayrı ele alınarak tanımlanmaktadır. **LACUNAE** (eksik, kayıp kısımlar)ın bütünlümlenmesi, tablo ve sanat ob-jelerinde “*tratteggio*” veya tonlama

teknikleri ile, eksik kısımlarda özgün kısımlardan daha silik kalan bir fon halinde, formları bütünlümlenden yapılmalı ve bu fon üzerinde özgün kısımlar ön plana çıkarılarak sergilenmelidir.

Brandi “lacunae” (boş, eksik kısımlar)ın bütünlümlenmesinde üç temel ilkeyi formüleştirmiştir, bunlar:

1 Herhangi bir bütünlümlenme, yakın mesafeden incelendiğinde anlaşılmalı; ancak daha uzaktan bakıldığında estetik bütünlümlü zedelememelidir.

2 Formları oluşturan malzeme değiştirilemez, sağlamlaştırma ve bütünlümlenmenin strüktürde yapılması

gerekmektedir (Bütünlümlenmede, bezeme formları yapılmamalıdır.)

3 Yapılan bütünlümlenmenin daha ileride yapılacak restorasyonları engellememesi gerekmektedir.⁵

Brandi Rönesans döneminde eski heykellerin eksik kısımlarının bütünlümlenmesinin, Platon felsefesindeki ideal güzellik anlayışına bağlılıktan kaynaklandığını ve geçmiş zamandaki bir dilin güncel dile tercüme edilmesi gibi bir şey olduğunu söylemektedir. O’na göre Rönesans, Antikite’nin yeniden canlandırılması değil, o döneme ait formların kullanılması yoluyla yeni bir sanatın oluşturulmasıdır. Yine 19.yüzyıl’da

⁵ Philpott, P., 1976, *Historic Preservation, Philosophy, Criteria, Guidelines*, 367-382.

yaygın olarak görülen eklektik mimari ve “revival”ların yeni bir mimari dil yaratmadan eski formların kopyalarını kullanan, aslında yeni bir şey üretemeyen bir kısır dönem olduğunu düşünmektedir.

Yapılara zaman içinde yapılmış dönem eklerinin de “yaratma süreçleri” olduğundan, onlar da anlaşılmalı ve yapının tarihselliği açısından korunmalıdır. Brandi, eklerin haklı nedenlerle kaldırılmaları durumunda izlerinin veya katmanların belirli bir bölümünün yerinde bırakılmasını önermektedir.

Brandi rekonstrüksiyonlara karşıdır; çünkü rekonstrüksiyon, yaratıcı süreci ve bundan günümüze kadar geçen süreci ortadan kaldırmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerini görmüş olmasına rağmen bu görüşünde ısrarlı olmuştur. Kopya ve replikaların aldatma amacından kaynaklandığını ve yalnızca taşınır objelerde belgeleme amacıyla yapılabileceğini, bunun yapılar için söz konusu olamayacağını sonuna kadar savunmuştur. O’na göre Venedik-San Marco Çan Kulesi’nin aynısının Luca Beltrami tarafından yeniden inşa edilmesi anlamsızdı; bunun yerine, kent silüetini aynı şekilde etkileyecek düşey bir kütlelerin olması yeterliydi. Günümüzde bu yaklaşım tartışmalıdır ve hala kesin bir sonuca varılmamıştır.

Brandi restorasyon kuramında, sanat objeleri ve anıt yapılar için müdahale öncesindeki araştırma sürecine ve müdahale sırasında otantikliğin korunmasına önem vermişti; çevresel değerlerin ve sıradan yapıların, yapı gruplarının ve kentsel tarihi sitlerin korunmasında da yapılarla özgün bütünlükleri ve dokusuyla ilişkileri ile birlikte korunmasına değinen yazıları vardır.

John Ruskin ile başlayan konservasyon düşüncesi, C. Brandi ile çağdaş bilimsel restorasyon anlayışının paradigması olmuştur ve uluslar arası koruma ilkeleri günümüzde hala aynı kavram ve ilkeleri sürdürmektedir. ICCROM’daki uluslararası kurslarda, çeşitli ülkelerdeki mimari koruma ve taşınır obje koruma lisansüstü programlarında,

Yapılara zaman içinde yapılmış dönem eklerinin de “yaratma süreçleri” olduğundan, onlar da anlaşılmalı ve yapının tarihselliği açısından korunmalıdır.



ICCROM’da yapılan bir tablo restorasyonunda “trateggio” uygulaması örneği
(fotoğraf: F.KOCAŞIK, 2008)

kuramı ve uygulama yönlendirmeleri oluşturulmaktadır. 1964 Venedik Tüzüğü’nün hemen hemen bütün ilkeleri, uzun bir süreçte olgunlaşan konservasyon düşüncesinin onun tarafından formüle edilen ve yapılandırılan şeklidir.

1972 yılında İtalyan Restorasyon Tüzüğü’nün (*Carta del Restauro*, 1972) yenilenmesi, Brandi tarafından gerçekleştirilmiş ve rejim, heykel, mimari, yapı grupları, tarihi merkezler ve arkeolojik alanlarda yapılacak müdahalelerin metodolojileri ve sınırları tanımlanmıştır. Ülkemizin de böyle bir kapsamlı tüzüğe ve bunun koruma kurulları tarafından içselleştirilerek uygulanmasına acil olarak ihtiyacı vardır. 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunması ile ilgili yasada ve ilke kararlarında, bu ayrıntıları içeren araştırma ve uygulama metodoloji-

leri yetersizdir.

C.Brandi, estetik ağırlıklı kuramının, daha sıradan yapılarda ve güncel kullanımı olan yapılarda gereksinimlere cevap vermediği bağlamında eleştirilmiştir. Korumada imaja ve formlara önem vermesi ve strüktürel korumayı ikinci plana atması nedeniyle “rejim restoratörü” olarak da kinayeli bir üslupla eleştirilmiştir. Oysa *Teoria del Restauro*’da:

- Restorasyon kavramı
- Sanat objelerinin malzemeleri
- Sanat eserinin potansiyel “unique”liği
- Sanat eseri ve restorasyon bağlamında zaman
- Restorasyonun tarihi belge ölçütü
- Restorasyonun estetik ölçütü
- Sanat eserinin üçüncü boyut özelliği
- Koruyucu restorasyon (konservasyon, form ve malzeme koruma amaçlı araştırmalar ve öncelikli müdahaleler)
- Sahtecilik
- “*Lacunae*” bütünleme
- Anıt yapıların restorasyon ilkeleri
- Eski resimlerin restorasyonu
- Resim temizlemede patina korunması

gibi konulara değinirken otantiklik, restorasyonun tarihsel bir köprü kurma amaçlı bir eylem oluşu, restorasyon etiği gibi konulardaki paradigması; daha sonra başka koruma düşünür ve uygulayıcıları tarafından geliştirilmiş ve koruma pratiğine sokulmuştur.

Ruskin konservasyonu önerirken, restorasyona karşı çıkıyordu; ancak onun karşı çıktığı, stilistik rekonstrüksiyonlardı. Yirminci yüzyılın başından sonlarına dek gelişen dünya koşulları ve yerel kültür miraslarının farklı nitelikleri, “restorasyon”un gerekli olduğunu kanıtladı. Ancak restorasyonu bilimsel anlamda tanımlayan ve sınırları belirleyen restorasyon ilkelerinin oluşmasında, Brandi’nin paradigmasının özel bir yeri vardır.

Brandi’nin restorasyon kuramı, daha sonra Carbonara ve Philippot

tarafından resim, heykel ve mimari-
de uygulanacak şekilde yeniden de-
ğerlendirilmiştir.

ICCROM'un ilk müdürleri, kül-
türel mirasın korunmasında çalış-
anların teorik ve pratik bilgilerini
olgunlaştıracak kitaplar yayınlamış-
lardır. Dr. Harold James Plenderleith
(1898-1997), "*The Conservation
of Antiquities and Works of Art*" adlı
kitabında, özellikle malzeme bilimi
üzerinde durmuştur.⁶

Paul Philippot, Paolo Mora ve
Laura Sbordini-Mora ile birlikte
"*The Conservation of Wall Paintings*"
adlı kitabı yazmıştır.⁷ Sir Bernard
Feilden "*Conservation of Historic
Buildings*" adlı kitabında, tarihi ya-
pıların malzeme ve taşıyıcı sistem-
leri, hasarları, restorasyon ilkele-
ri, çevresel koruma gibi konularda-
ki bölümlerle mimarlara temel bil-
giler vermektedir.⁸ Mora'lar, duvar
resimlerinin korunması konusun-
daki kitaplarında, duvar resmi /iko-
nografi / mekan ve mimarinin bü-
tünlüğünü savunurken; Brandi'nin
restore edilecek sanat eserinin yal-
nızca malzeme/ madde olarak de-
ğil arkasındaki anlam ve mesajın
ve konumunun da dikkate alınarak
restore edilmesinin gerekliliğini
savunan "*kritik değerlendirme*"nin
(müdahale derecesini saptama),
teknik uygulamadan önemli ol-
duğunu ve tekniklere karar veril-
meden önce bu konunun dikka-
te alınmasını özellikle belirtmişler-
dir. Boşluk ve eksik kısımlarda, ge-
leneksel sanatçı yaklaşımı olan ek-
sik kısımlara rötuş yapılması ve ta-
mamlama, sanat eserinin otantikli-
ğini zedeleyeceğinden modern res-
torasyon anlayışında artık kabul
edilmemektedir. Ayrıca kir/patina
ayırt edilmeli; 19.yy restorasyon-
larının yapay patinaları korunarak
yalnızca kir temizlenmelidir.

ICR, "Lacunae" doldurmada re-
sim, heykel ve mimari uyulması
önerilen ilkeleri belirlemiştir. Mima-
ri, bu konuda kendine özgü sorunla-

rı olan bir konudur. Duvar resimle-
rinde "*tratteggio*" tekniği, boş kısım-
larda zemin renginin birkaç ton so-
luğu olan sulu boya ile düşey paralel
çizgiler kullanılarak, özgün kıs-
mın ön plana çıkarılmasıdır. Ancak
resimde potansiyel bütünlük kaybol-
muşsa bu tekniğin de anlamı kalma-
maktadır. Mimari bütünlemede, be-
zemeli kısımların tekrarlanmaması-
nı, taş cephelerde taşın yonu süre-

Restorasyonu bilim-
sel anlamda tanımlayan ve sınırları belirleyen restorasyon ilkelerinin oluşmasında, Brandi'nin paradigmasının özel bir yeri vardır.

Restorasyon ilkele-
rinin gerektirdiği ile yapının güncel yaşama katılımı müdahalesinin gerektirdiği arasındaki dengelerin, restorasyon ilkeleri lehine kurulması önemlidir.

cinde geçirdiği aşamalardan sonun-
cusunu yapmadan biçimlendirme
işini bitirmeyi ve bunu bütünlemede
kullanmayı önermektedir.

Anıtsal olmayan daha vasat yapı-
pılarda, yani tarihi belge ve kulla-
nım değerinin ön plana çıktığı 19.yy
sonu - 20.yy başı yapılarında, resto-
rasyon mantığı ve etkileri yine öz-
gün olanın maksimum oranda kul-
lanılmasını söylemektedir. Ancak
mimari taşıyıcı sisteminin yeterli ol-

ması, iç iklim koşulları ve minimum
konfor koşulları, göz önüne alınma-
sı gereken olgulardır. Bununla bir-
likte bu gereksinimler mazeret gös-
terilerek renovasyon ve otantik-
lik kaygısının unutulması söz konu-
su olmamalıdır. Restorasyon ilke-
lerinin gerektirdiği ile yapının güncel
yaşama katılımı müdahalesinin
gerektirdiği arasındaki dengelerin,
restorasyon ilkeleri lehine kurulma-
sı önemlidir.

Anıt yapıların restorasyonlarında
doğru kuramsal yaklaşımın ko-
ruma kültüründe gelenekselleşme-
si ve içselleştirilmesi, çevresel bağ-
lamda değerlendirilecek yapıların
restorasyonlarında da bir orta yolu
kendiliginden ortaya çıkaracaktır.

Restorasyon konusuyla ilgilenen
herkesin ve restorasyon projesi çizen
mimarların, yapıların yaşı, korunmuşluk
durumu, işlevi ve yenden kullanımdaki
müdahale ve işlevlendirmelerin sınırları
konusunda okumaları ve ortak bir kuramda
buluşmaları gerekmektedir. Resto-
rasyon kültürünün oluşması ne yazık ki
hatalar yaparak ve hatalardan doğruları
öğrenerek gelişen bir süreçtir. 19.yüzyıl'ın
rekonstrüksiyon ve analogiye dayanan
uygulamaları, bugün artık korunacak bir
kültür mirası olarak değerlendirilmek-
tedir. Mimari koruma diyemeyeceğimiz
geçmişimiz, yenileme ve onarım adına
yıkımla hatırlanmaktadır.

Konservasyon ve malzeme ko-
ruma, teknik bilgileri gerektirmektedir ve
koruma pratiği içinde önemli bir yeri vardır.
Günümüzdeki konservasyon/restorasyon
laboratuvarlarının geldikleri nokta,
yeterli olmamakla birlikte ümit vericidir.
Ancak konservasyon laboratuvarlarının
mimari korumadaki yeri henüz tam
anlaşılmamıştır. Bu makalemizde C.Brandi'yi
ele almamızın nedeni, taşınır ve taşınmaz
kültür mirası öğelerinin üslup, form,
malzeme ve korunmuşluk durumları açısından
çok farklı ol-

⁶ Plenderleith, H.J., 1972, *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, (2nd edition with A.E.A. Werner), Oxford University Press.

⁷ Mora, P., Sbordini-Mora, L., Philippot, P., 1984, *The Conservation of Wall Paintings*, Butterworths, Oxford.

⁸ Feilden, B., 1982, *Conservation of Historic Buildings*, Butterworth Scientific, Oxford.

duklarına, konservasyon ve restorasyonda ele alınan konuların her birinin “*unique*” içsel değerlere ve bağıntılı olduğu soyut kültür mirasına göre formu etkileyen girdilere sahip olduklarına ve teknik müdahale öncesinde ayrıntılı bir araştırma sürecinin gerekliliğine dikkat çekmektedir. Objelerde veya yapılarda form/tasarım, malzeme/işçilik, yapım teknikleri/ taşıyıcı sistem, işlev, soyut kültür, kent dokusundaki konum, tarihsel mesaj, aura gibi ölçütlerin ilgili olanlarının neler olduklarını ve ne gibi müdahale ve bozulmalardan geçerek bugüne geldiklerini, projelendirmelerimiz sırasında dikkate almamız gerekmektedir. Böylesi bir araştırma, kazı, raspa, boya raspası ve bunların belgelenmesi gibi restorasyon projelerinin hazırlanma aşamasında mümkün olmayan çalışmalara gereksinim duymaktadır. Konservasyon raporlarının da bu aşamalarla eş zamanlı olarak ilerlemesi gereklidir. Metodoloji her zaman aynı olmakla birlikte, kon-



Piazza dei Cavalieri: Palazzo dell'Orologio, Pisa

(<http://www.pisaflorence.com/wp-content/gallery/pisaflorence/piazza-dei-cavalieri-torre-dell-orologio.jpg>)

servasyon araştırmaları her yapının gereksinimlerine göre az veya çok olabilmektedir. Bu nedenle teorilerin pratiğe geçirilmesi, ayrı bir kuram/uygulama dengesi olgunluğu ve deneyimini zorunlu kılmak-

tadır. Önümüzdeki yıllarda kuram/konservasyon laboratuvarı / projelendirme ilişkilerinin ve metodolojilerinin akademik düzeyde çalışılması ve formüle edilmesi gerekmektedir.

Cesare Brandi ve teorisini daha fazla okumak için:

Cordaro, M. (ed.), 1994, *IL RESTAURO, TEORIA E PRATICA*, Roma.

Carboni, M., 1992, *CESARE BRANDI, TEORIA E ESPERIENZA DELL'ARTE*, Roma (2.basım: 2004, Milan).

REFERANSLAR

- 1- Brandi, C., 2005, *Theory of Restoration*, (ilk basım: 1963, *Teoria del Restauro*, Roma), ICR, Rome.
- 2- Feilden, B., 1982, *Conservation of Historic Buildings*, Butterworth Scientific, Oxford.
- 3- Jokilehto, J., 1999, *A History of Architectural Conservation*, ICCROM, Rome, 228-241.
- 4- Mora, P., Sbordoni-Mora, L., Philippot, P., 1984, *The Conservation of Wall Paintings*, Butterworths, Oxford.
- 5- Philippot, P., 2005, "The Phenomenology of Artistic Creation According to Cesare Brandi", *Theory of Restoration*, ICR, Rome, 27-41.
- 6- Philippot, P., 1976, *Historic Preservation, Philosophy, Criteria, Guidelines*, 367-382.
- 7- Plenderleith, H.J., 1972, *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, (2nd edition with A.E.A. Werner), Oxford University Press.