

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



YAĞLI BOYA TEKNİĞİNİN JAN VAN EYCK RESİMLERİ
ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aynur MUKHTAROVA

Grafik Tasarımı Anabilim Dalı
Grafik Tasarımı Bilim Dalı

EKİM, 2021

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



**YAĞLI BOYA TEKNİĞİNİN JAN VAN EYCK RESİMLERİ
ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aynur MUKHTAROVA
(Y1912.310009)

Grafik Tasarımı Anabilim Dalı
Grafik Tasarımı Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Medine IRAK

EKİM, 2021

ONAY BELGESİ



ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Yağlı Boya Tekniğinin Jan Van Eyck Resimleri Üzerinden Çözümlemesi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça ’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (.././2021)

Aynur MUKHTAROVA

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca her daim bilgi ve deneyimini benimle paylaşan, tezimin sonuçlandırılmasına kadar her aşamada desteğini esirgemeyen, değerli hocam, danışmanım Doç. Dr. Medine IRAK'a teşekkür ederim.

Ekim, 2021

Aynur MUKHTAROVA



YAĞLI BOYA TEKNIĞİNİN JAN VAN EYCK RESİMLERİ ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

ÖZET

Flaman resim sanatının en önde gelen ressamlarından birisi Jan Van Eyck, tir. 1395-1441 yılları arasında yaşamış olan ressamın hakkında hayatı ile ilgili literatürde fazla bilgiye rastlanılmamıştır. Sanatçı genellikle portre – profan konuları ile çalışmalar üzerinde durduğu görülmüştür. Sanatçı, gotik resim sanatı özelliklerini bünyesinde taşıyan manzara, derinlik algısı ile çarpıcı gözlem yeteneği ile yeni sanat anlayışı olan Rönesans’a yer oluşturmuştur. Sanatçı, bu çalışmaları ile portre sanatına da yeni bir bakış açısını sunmuştur. Portre çalışmalarında üç çeyrek kuralı kullanmıştır ve olağanüstü bir gerçekçilikle figürlerini karakterize bir şekil ile resmetmiştir. Resmin din emrinde olduğu bir dönemde Jan resimler yapmaya başlamıştır. Bu çalışmaların bazılarında ise simgeselciliğini kullanarak dini öğeleri, resmin içerisinde göstermiştir. Jan Van Eyck eserlerinde farklı yaklaşımları ve gelenekselliği bir arada kullanmıştır. Bu çalışmaları ile kendinden sonra gelecek olan sanatçıları ve sanat anlayışını da etkilemiştir.

Flaman resim sanatı Jan Van Eyck ile başlamamıştır ancak onunla birlikte büyük bir ün kazanmış ve etkin hale gelmiştir. Ressam kendinden sonraki sanatçıları üslup özellikleri bakımından büyük ölçüde etkilemiştir.

Bu çalışmanın amacı; Jan Van Eyck Sanatının oluşum sürecini gözden geçirmek tir. Yağlıboya tekniğini ilk kullanan ressamlardan olan Jan Van Eyck resimleri üzerinden bu tekniğin kullanım evrelerini araştırarak literatüre bu konuda katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yağlı Boya Tekniği, Jan Van Eyck Resim, Flaman Resim Sanatı.

ANALYSIS OF OIL PAINTING TECHNIQUE THROUGH JAN EYCK PAINTINGS

ABSTRACT

Jan Van Eyck is one of the leading painters of Flemish painting. There is not much information in the literature about the life of the painter who lived between 1395 and 1441. It has been observed that the artist generally focused on Works related to portrait- profane subjects. The artist has created a place for the Renaissance, which is a new art understanding, with her ability to observe the depth perception of the landscape that contains the features of gothic painting. The artist presented a new perspective to portrait art with these works. In her porter works the rule of three quarters was used and she painted her figures with a characterized figure with an extraordinary realism. Jan started painting at a time when the painting was under religious orders. In some of these works she showed religious elements in the painting by using her symbolism. Different approaches and traditionalism are used together in the works of Jan Van Eyck. With these works she has also influenced the artist and art understanding that will come after her.

The Flemish art of painting did not begin with Jan Van Eyck but with her it gained a great reputation and became effective. The painter greatly influenced the artist after her in terms of their stylistic features.

The purpose of this study to review the creation process of Jan Van Eyck art. It is aimed to contribute to the literature by investigating the usage phases of this technique through Jan Van Eyck paintings one of the first painters who used the paint with paint technique.

Keywords: Oil Painting Technique, Jan Van Eyck Art, Flemish Painting.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
I. GİRİŞ.....	1
A. Problem Durumu	1
B. Araştırmanın Amacı	3
C. Araştırmanın Yöntemi	4
II. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI	5
A. Yağlıboya Tekniği ve Özellikleri.....	5
B. Işık Haslığı	6
C. Yağlı Boya Solması.....	7
D. Renk Farklılığı	8
E. Yağlı Boya Tabloların Restorasyon ve Konservasyon Aşamaları	8
F. Teşhis	8
G. Uygulamaları.....	9
H. Dolgu.....	10
I. Rötüş	10
J. Tratteggio.....	10
K. İllüzyonist Yöntem.....	11
L. Vernikleme	11
1. Yüzey Temizliği	11
2. Verniğin Temizlenmesi	12
M. Rötüşlerin ve Aşırı Boyanın Giderilmesi	12
III. FLAMAN RESİMLEME YÖNTEMİNİN ÖZELLİKLERİ	14
A. Flaman Resimleme Yöntemi.....	14
B. İtalyan Resimleme Yöntemi	18

C. Rönesans Dönemi Ressamı: Jan Van Eyck	22
1. Jan Van Eyck'in Hayatı.....	23
2. Jan Van Eyck'in Resimleri.....	25
a. Eyck'in Arnolfi'nin düğün Tablosunda Kullandığı Yağlıboya Tekniği	26
IV. SONUÇ	44
KAYNAKÇA	48
ÖZGEÇMİŞ.....	53



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1	Jan Van Eyck, “Ghent Altarpiece”, “Ghent Sunak Resmi” (On iki panelin açık görünüşü), Ahşap pano üzerinde yağlı boya, 1432, St. Bavon Katedrali, Gh 14
Şekil 2	Jan Van Eyck, “Erkek Portresi Çalışması”, Gümüş kalemle çizim, 21.4 x 18.1 cm, 1431 16
Şekil 3	Jan Van Eyck, “St. Barbara”, Oak panel/meşe paneli, 41.4×27.8 cm, 1437, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp 17
Şekil 4	Antonello da Messina, “Virgin Annunciate”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 45×34.5 cm, 1476, Palazzo Abatellis, Palermo. 20
Şekil 5	Leonardo da Vinci, “Müneccim Kralların Tapınması”, Ahşap panel Üzerinde Yağlı Boya, 246,4 x 243,8 cm, 1481-1482, Galeri Ufizi, Floransa. 22
Şekil 6	Jan Van Eyck, "Arnolfi'nin Düğünü", Ahşap panel Üzerinde Yağlı Boya, 82,2 x 60 cm, 1434, National Gallery, Londra..... 26
Şekil 7	Jan Van Eyck, “Madonna (Meryem) ve Çocuğu”, Panel üzeri yağlı boya, 65,5 x 49,5 cm, 1436, Stadelches Kunstinstitut, Frankfurt 31
Şekil 8	Jan Van Eyck, “Tebliğ”, Panel üzeri yağlı boya, 90,2 x 34,1 cm, 1436, Gallery of Art Washington, Washington..... 33
Şekil 9	Jan van Eyck, “Türbanlı Adam Portresi”, Panel üzeri yağlı boya, 26x19 cm, 1433, National Gallery, Londra..... 37
Şekil 10	Jan Van Eyck, “Şansölye Rolen Madonna”, Panel üzerine yağlı boya 66x 62 cm, 1435, Musée du Louvre, Paris..... 38
Şekil 11	Jan Van Eyck, “Kilisedeki Madonna” Panel üzerine yağlı boya, 32x 14, 1425, Gemaldegaleria, Berlin..... 39
Şekil 12	Jan Van Eyck, Hubert Van Eyck, “Gent Altar Panosu”, Ahşap pano üzerinde yağlı boya, 3,5 m x 4,6 m, 1432, Sint-Baafskathedraal, Gent. 40
Şekil 13	Jan Van Eyck, “Üç Mary Mezar Başında”, 71,5 x 90 cm, 1435, Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam..... 41

Şekil 14	Jan Van Eyck, “Virgin ve Çocuğu” Ahşap üzeri yağlı boya, 47,3 x 61,3 cm, 1441, Frick Collection, New York	42
----------	--	----



I. GİRİŞ

A. Problem Durumu

Günümüzde neredeyse yapılan her çalışma uygulama ve üretime sanat denildiğini görüyoruz.

Bugün sanat olarak kabul görmüş şeylerin patlaması ile sanat dünyasının sanatla hayatın yeniden bir araya gelmesi ve gündeme taşınmış olması ile alakalıdır. Sanat “Art” sözcüğündeki belirsizliği ifade etmektedir. İngilizce’deki “Art” sözcüğü at terbiyeciliğinden, şair olmadan, ayakkabıcılığa, vazo ressamlığında kullanılan Latince “Ars” ve Yunanca “Techne” kelimelerinden türetilmiştir.

Resim sanatı görsel olarak iki boyutlu ifade edilen bir sanat biçimidir. Resim sanatını istek, hissiyat ve düşüncülerin belli estetik, disiplin ve kurallar kapsamında iki boyutlu bir düzlem üzerine yansıtılmasını temel alan sanat dalı olarak da ifade edebiliriz.

Resimsel öğeler, hareket, ışık ve mekan, resim hacmi vasıtası ile gerçekleşir. Ton, çizim, biçim, renk farklılıkları ve doku özelliği ile birbirine benzerdirler. Bu öğelerin farklı biçimlerde beraber kullanılması resmin kompozisyonunu oluşturmaktadır. Bundan dolayı resimsiz bir hayat olmaz. Resim estetik olarak bazı kalıplara bölünse de insanlık kültürünün bir dalı olarak yaşamayı sürdürecektir. İnsanlığın ilk çağlarından günümüze kadar resim dünya yaşadıkça devam edecektir.

Resim tablosu hususi olarak hazırlanmış ve dizayn edilmiş bir yüzey üstüne çoğu zaman fırça ile boyaların sürülmesi ile gerçekleşen bir yansıtma görüntü çalışmasıdır. Boyların sürülmesi için özel olarak hazırlanmış olan katman astar, sıva, macun tabakasından oluşur. Aynı zamanda tabloyu taşıyan yüzeye sürülmektedir. Genellikle boya tabakası vernikle korunur. Keten kenevir, yelken bezi, kanvas ipek ya da sentetik pamuk malzeme ile yapılıp Avrupa’da kullanılmış olan bütün dokuma desteklerini içine almaktadır. 15 yüzyılın ortalarında başlayıp, 18 yüzyıl’dan itibaren kanvas taban kullanılarak ilk resim çalışmaları için Avrupa resminin ilk destek malzemesi olmuştur. Yağlıboya özelliğinin kanvas yüzeyine uygun olması gereklidir.

En belirgin özellikleri, yağlıboyanın yüzeyi kabul etmesi, zamana dayanıklı olması, yapısının çalışma sırasındaki gibi hiçbir değişime uğramadan devam edilebilmesidir.

Bu durumda ister fırça kullanalım ister farklı bir teknik ya da yöntem kullandığımız malzemeler yüzeyin emici olma özelliğini göstermesi gerekir.

Yüzeyin çok fazla gergin olup olmadığı mükemmel sonuçlar vermez, aynı zamanda yüzey ile boyanın bütünleşmesi gerekmektedir. Tabanın yani zeminin yağlıboyanın kullanılması için uygun duruma getirilmesi astarlama işleri ile gerçekleşir. Bu işlem için çok farklı çeşitli yöntemler bilinmektedir. Yağın toz halindeki pigmentlerle karıştırılması ile hazırlanan yağlı boyanın kullanımı 11.yy.'da başlamıştır. Böylelikle yağlı boya tekniği zaman içerisinde gelişme göstermiştir. 15. yüzyılda Eyck, yağlı boyayı muhteşem bir malzemeye dönüştüren kişidir. 16 ve 17 yüzyıllarda Venedik resminin temel malzemesini oluşturan büyük ustalardan biri Rubens, Rembrandt'tur.

Bu malzemelerin kullanılması ve hazırlanması verniklerden yağ (petrol), yağlı reçine, yumuşak reçine alkol, mum ve sentetik reçine verniklerini örnek olarak gösterilebilir. Bir sanat yapıtını ya da insanlık tarihine tanıklık eden herhangi bir nesneyi korumak ve gereğinde olabildiğince ilk durumuna getirmek amacı ile yapılan yıpranma sürecini durdurmaya yönelik uygulamaların tamamını restorasyon olarak ifade edilebilir.

Yağlı boya tablolar ısı, ışık ve zararlı gazlar mikroorganizmalar gibi birden fazla yıkıcı etkiye maruz kalabilirler. Yağlıboya tablolarda restorasyon aşamasında başta dikkat etmek gereken temel ilkelerin başında geri dönüşümlü malzemeler kullanılması, restorasyonu yapılan yere gerektiği kadar müdahale yapılması, orijinalliğinin bozulmaması için bütün restorasyon çalışmalarının titizlikle devam etmesi gerekir. Günümüzde bilimsel teknik ve yöntemlerle beraber hasar belgeleme, durum tespiti uygulanacak restorasyon metot belirlenmesinde yardımcı olunur. Yağlıboya tabloların yüzey derinliklerinin hangi durumda olduğunun anlaşılabilmesi için belgelemede kullanılan çeşitli teknikler yardımı ile laboratuarda çekilen fotoğraflar, X-Ray ve UV-Morötesi ile yapılan incelemelerle anlaşılabilmesi çok daha faydalı bir işlemdir.

Zamanın ve çevrenin etkisi ile boyayı taşıyan astar tabakası ve kanvas esnekliğini yitirmesi ve mikroorganizmalar etkisi ile bölünebilir dağılabilir ya da aşırı nemden dolayı şişmesi durumunda astar tabakası ve kanvasın onarılması düşünülemez. Bundan dolayı boya tabakasında da kimi hallerde kabarmalar, dökülmeler, çatlamlar, meydana gelebilecektir. Yalnız yağlıboya tablo restorasyonlarının en büyük sorunu renk değişimleri ve ressamların kullanmış oldukları malzemelerden kaynaklı hasarların oluşmasıdır. Bu tür hasarlar, çatlamlar, dökülmeler ve kabarmalara tutkal ile takviye yapılarak, sağlamlaştırılabilmektedir. Taşıyıcının kanvas olması nedeni ile bu tür hasarlar dışında tablolar da çoğu defa delinme ve yırtılma gibi fiziksel problemlerde söz konusu olmaktadır. Yağlıboya tabloda eğer çok büyük yırtık ve hasarlı bölge yoksa hasar gören bölgeye yama kumaşlardan destek oluşturulabilir.

Çok büyük yırtıklarda ise eski tuvalin yeni bir tuvalle astarlanması (rantualaj) tercih edilmekle birlikte eski tuvalin ahşap, mukavva, vb. malzemelere aktarılması da (maruflaj) sıkça karşılaşılan bir uygulama tekniğidir. Yağlıboya tablo restorasyonun en etkili safhalarından biri olan yüzey temizliğinde kullanılan malzemeler devasa bir titizlikle tercih edilmelidir. Temizleme ve eskiyen, üst boyalar, kötü rötuş, yüzey kırı tablonun yüzeyinden temizlenir. Yağlıboya 'da ki, bozuk bölümlerin doku ve yapılarına uygun biçimde mum, boya, tutkal ve hazır dolgu macunları gibi farklı dolgularla işlem tamamladıktan sonra piyasada bulunan rötuş boyaları ve akrilik, tempra ile restoratörün yapıldığı boya ve pigment den oluşan boyalar ile rötuş işlemine başlanır. Çok yönlü rötuş işlemleri vardır. Bunlardan Rigatino, Tratteggio, noktalama illüzyonist gibi tekniklerinden biri tercih edilir. Restorasyon işlemlerinin sağlanması için rötuş yapılacak bölgenin tamamen kurumamasından sonra vernik ile koruma sağlanır (Emre, 2005).

B. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Jan Van Eyck Sanatının oluşum sürecini gözden geçirmek tir. Yağlıboya tekniğini ilk kullanan ressamlardan olan Jan Van Eyck resimleri üzerinden bu tekniğin kullanım evrelerini araştırarak literatüre bu konuda katkı sağlamak amaçlanmıştır.

C. Araştırmanın Yöntemi

Bu alışmada Jan Van Eyck Sanatının oluşum sürecini gözden geçirmek ve kavramsal bir yapı oluşturmak için 1995-2020 yılları arasında yayınlanan makaleler incelenmeye çalışılmıştır. Makale taraması EBSCO arama motoru kullanılarak yapılmıştır.



II. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI

A. Yağlıboya Tekniği ve Özellikleri

Yağlıboyanın pigmentlerle kuruyabilir olabilmesi için yağların karşılaştırılması işlemi ilk olarak 11. yüzyıla denk gelmektedir. Yağlı boyanın her aşaması yavaş gelişme göstermiştir. En başta zaman içinde boyaları sararmayı, kurumayı önlemek için bile ince detayları tespit etmek için ressamın kullandığı malzeme ve teknik bilgisinin eksik olduğu görülmüştür. Bu durumda bilhassa resmin kurumasında karşılaşılan problemler, bu tekniğin kusurları arasında olduğunu göstermiştir. Bu duruma rağmen tempera olağan bir teknik olarak düşünülse de bütün imkanları sağlıyor olması demek resimlerin donuk olmayacağı anlamında değildir. Bundan dolayı tempera resim tekniği aynı zamanda donuk bir tekniktir. Van Eyck yağlı boyayı bu ve benzeri hatalardan sıyırıp resim sanatı için en uygun malzeme olduğunu 15. yüzyılda vurgulamıştır. Eyck'ın boyalarının yapımında, kullandığı yöntem ve üslup günümüzde halen tanınması ile renklerin hazırlanmasında; kaynamış bezir yağı, reçine ve çözücülerden yararlanıldığı bilinmektedir. Eyck'ın fevkalâde sonuçlarını aldığı bu teknik hızla tüm sanatçılar tarafından kabul edilmiş olup aynı zamanda yayılmıştır. Venedik Resminin 16. yüzyılda asıl malzemesini yağlı boya oluşturmuştur. Bu durumda 16 yy. sonunda yağlı boya tamamen bütün fırsatlardan faydalanabilen bir malzeme olarak dönüştürülmüştür. Rubens ve Rembrandt 17. yüzyılın önde gelen önemli yağlı boya ustalarından biridir. Aynı zamanda özgün çalışmaları ile birçok sanatçıyı da etkisi altına almıştır. Daha sonraki dönemler içinde Jan Vernerr gibi ustaların çalıştığı yumuşak tonlu, ince ve pürüzsüz, zarif tablolar ön plana çıkmıştır.

Bir başka kullanılan teknik ise Alla Prima tekniğidir. İtalyanca Alla Prima “ilk görüşte” anlamına gelen bir deyimdir. Geleneksel olarak bu teknik uzun dönemli bir çalışma yönteminin yanı sıra tek bir oturum ile hızla hazırlanan tekniği anlatmaktadır. Genellikle resimlerde çok az ya da hızla alt boyama mümkün değildir, her renk parçaları hemen hemen yaklaşık olarak nihai resimde görüneceği gibi dönemin dönen ya da bitişik renklerle ıslak zemin üzerine sulu uygulama ile

yapılmaktadır. Buradaki ana düşünce hareketli kapitalist anlatımlı ile fırça izleri ve minimal karışımı bir arada kullanarak sezgisel bir yolla konuyu ifade etmektedir.

Diğer bir teknik ise kanvas astarlanır daha sonra bir bez parçası ya da fırça ile inceltilmiş boya kullanılır ve bir renk tabakası elde edilir. Bu boya katmanının amacı ilk başta kanvasın renk ve tonlarını değerlendirmek astarın beyaz rengini yumuşatma işlemidir. İkinci aşama olarak ise taban kısımlarının bölge bölge üst boyamanın içerisinden görünmesine izin verildiği durum da resmin bölünmez bir bölümü olmasını ve farklı öğelerin birbiri ile uygun duruma gelmesidir. Renk pigmentlerinin haşhaş yağı ya da bezir yağı gibi bitkisel yağlarla yoğrulması sonucu elde edilen malzeme yağlı boyadır. Yağlı boya Eyck kardeşler tarafından 15. yüzyılda kullanılmıştır. Günümüze kadar ve Rönesans döneminde de en çok uygulanan ve kabul edilmiş bir resim tekniğidir. Yağlı boya çalışması kısmen hata kabul eden bir teknik olup aynı zamanda istenmeyen bölgelerde daha sonrasında düzeltilebilmektedir. Yağlı boya tabloların uzun ömürlü olması temizlik ve bakımı ile ilgilidir. Ayrıca yağlı boya tabloların bakımı ve temizliği basittir. Yağlı boya tabloda kullanılan en temel malzemeler resim sehпасı (şövale), füzen kalem, kurşun kalem, keten yağı, tuval, terebentin, ternik, yağlı boya, fırça, palet, spatula, inceltici ve bez metal kaplar gösterilmektedir. Yağlı boyalar uygulayıcı tarafından toz boyalar terebentin ve başka katkı maddeleri yardımı ile oluşturulabileceği gibi günümüzde de hazır hâlde bulunabilmektedir. Farklı kalite, özellik ve markalarda yağlı boyaları özel sanat malzemeleri satan kırtasiye gibi yerlerden alabilmek mümkündür ve bu durum, sanatçının işini kolaylaştırmaktadır (Emre, 2005).

B. Işık Haslığı

Genel tanımı ile ışık haslığı, tablodaki renklerin herhangi bir ışık kaynağı tarafından solmaya karşı gösterdiği dayanıklılıktır. İşlem görmüş bir tablonun ışık enerjisinin bozucu etkisi altındaki solma ya da renk değiştirme derecesine karşı pigmentlerin ışığa dayanıklılığı olarak tanımlanmaktadır. Tablolardaki solma ve renk bozulmalarının ışık derecesi ile UV ışık miktarı ile buna maruz kalma süresi ile alakalıdır. Bundan dolayı ışık haslığı direnç testlerinin gün ışığında yapılması ve test zamanının fazla uzun olmasından dolayı tercih olarak düşünülmemektedir. Bu sebeple ışık haslığı direncinin testleri, yüksek basınçlı ve gün ışığına karşılık olan Xenon ampullerin tercih olarak seçildiği Solarbox cihazı ile yapılmaktadır.

Işık haslığı bilhassa çok uzun yıllar gün ışığına maruz kalmış tablollarda görünen en mühim unsur olarak görülür (Günay, 1997; Pyle and Pearce 2001; A Guide, 2007; Corney et al., 2009; Ford, 2013; Özcan vd., 2007).

Sanatçıların bu nedenle doru boya tercihi konusunda resim eğitimi almakta olan öğrencileri ile paylaşması önemlidir. Tablolar bulunduğu ortama göre, hava kirliliğine göre, iklimine göre ve aynı zamanda nemli ortamda bulunması ile alakalı olduğu gibi boyanın kalınlığı da etkileyen unsurlar arasındadır. Yağlı boya tablo üzerinde ışık kirlileme, renk tonu ve boya üzerinde zayıflatma gibi etkilerde yaratmaktadır (Merritt, 2010).

Işık haslığının öncelikli olarak boyanın içinde kullanılan pigmentin kimyasal oluşumu belirlemektedir. Genellikle bir pigmentin ışık haslığı değeri diğer pigmentlerle (özellikle transaparan ya da beyaz ile) karıştırılınca azalır. Işık haslığı üstün renk boyaların şiddetindeki pigmentlerin kapatıcı olması nedeni ile daha fazladır. Bu nedenden dolayı pastel renklerin ışık haslığı kıvamlı renklere göre çok zayıf olduğu görünür. Işık haslığı eşdeğerli zamanda renklendiricinin içinde parçalandığı reçine tipi ile alakalıdır. Reçinenin miktarı ise ışık haslığı üzerinde doğrudan etkili olduğudur. Genelde daha yüksek miktarda bağlayıcının kullanıldığı durumlarda ışık direnci daha iyi olur. Ayrıca dijital tekniği resimlerinde kullanan sanatçılar da ışık haslığına itina etmeleri gerekmektedir (Briggs, 2013).

Tabloların gelecekte kalıcı problem yaşamaları farklı tekniklerle farklı tercih edilen yanlış boya seçimleri ile ilgilidir. Bir başka durumda ışık haslığı pigmentlerden pigmentlere göre farklılık göstermesidir. Modern teknikler sayesinde pigmentlerin kalitesi sıklıkla geliştirilebilmektedir. Bugün tercih edilebilecek birçok pigment mevcuttur. Bu durum yalnızca dâhi bir ışık haslığına sahip gelenekli pigmentlerin yerine sentetik olarak elde edilen yüksek kalifiye pigmentlerin kullanımına olanak sağlar (Wells, 2013:166).

C. Yağlı Boya Solması

Yağlı boya solması bilhassa organik pigmentlerden oluşmaktadır. Solma ilk başlangıçta çok hızlı ilerler daha sonrasında tonlarda aşamalı bir farklılık ortaya çıkar. Ancak ışığa çok fazla güçlü olan doğal renkler zaman içerisinde stabil bir hızla solmaya başlar. Tablonun ışıktan korunan bölümleri, çerçeve alt kısmındaki

kenarlardır. Genellikle kendi orijinal renklerini korurlar ya da ışık gören bölümlere göre daha koyun tonda olmaları ile ilgilidir.

D. Renk Farklılığı

Renk solması bozulması, bir tablonun boya tabakası üzerinde meydana gelen küçük ve ince çatlaklar için kullanılan bir terimdir. Tablo üzerinde boyaların tamamı veya belirli bir bölgesi grimsi olur. Bundan dolayı yağlı boyanın kompozisyonu ve orijinalliği yok olur.

E. Yağlı Boya Tabloların Restorasyon ve Konservasyon Aşamaları

Restorasyon, üretildiği dönem itibari ile eser niteliği kazanmış ve korunarak diğer nesillere ulaştırılması için yapılan restorasyon çalışmalarını içine alan uygulamalardır. Eserler yaşadıkları döneme bağlı olarak doğal afet, yangın, eskime ve aşınma olarak konservasyon şartlarının eksikliği, nem ve ısı kontrolünün, yapılmaması, eserin hazırlanma aşamasında sanatçıların teknik kurallara gerektiği kadar uymamasından kaynaklanan bozukluklardan dolayı restorasyona ihtiyaç duyulmaktadır. Yağlıboya tablo restorasyonu, diğer eser restorasyonları ile paralel ilkeleri paylaşmasının tersine uygulama açısından değişiklik göstermektedir. Restoratörün yağlıboya tabloyu inceleyerek yapacağı işleme karar vermesi sürecinde restorasyonun en kayda değer aşamalarındandır. Yapılan hatalı müdahaleler zaman zaman başka bir restorasyon sorunu olabilmektedir (Özel, 2000: 121).

F. Teşhis

Teşhis var olan, eserlerin durumları hakkında bilgi verir. Bu durumda eserin geleceğe taşınmasında teşhisin ve restorasyon yönetimini belirlemede önemli etkileri vardır. Eserin hasar nedeni tespit edilmezse bilinmezse geleceğe taşımak oldukça zordur.

Yağlı boya tablo incelenirken sanatçının tercih ettiği malzeme teknik hakkında bilgi verir. Tablonun daha önce hangi aşamalardan geçtiği restorasyon görüp görmediği, rötuş yapıp yapılmadığı, boya tabakası ve vernik, şasedeki yıpranmalar gibi başka bozuk bölgelerde incelenmektedir (Güleç, 1986: 44).

G. Uygulamaları

Yağlı boya tablolarının hasarlı boya tabakasının korunması işlemi Japon kağıdının tutkal yardımı ile yapıştırılması işlemidir. Bu işlem yardımcı destek olarak görülür ve daha sonra restorasyon uygulamasından sonra çıkartılır. Bu uygulama boya tabakasında gözüken kırılma, pullanma ve kabarma gibi bozuklukları birbirine yapışmasını sağlamlaştırır. Tablo Japon kağıdı ile sarılır ve daha sonra şasesinden çıkartıldıktan sonra arka yüzeyinin temizliğine başlanır. Tablonun yapılma dönemine ve bulunduğu yerin şartlarına özelliğine göre, tablonun arka kısmı sert kıllı bir fırça ile fırçalama işlemi gerçekleşir. Bu durum kirli kanvaslarda daha farklıdır, bunun için yumuşak lastik ve temizleme tamponu tercih edilmektedir. Bu durumda ortaya çıkan boya kalıntıları süpürge yardımı ile toplanır. Daha ağır kirler ve önceki yağlı boyadan kalan parçalar için basınç jetleri kullanılmaktadır. Yağlı boya tablonun arkasında kalan kumaş parçaları alınır ve yapıştırılan yamaların kanvas üzerinden temizlenmeleri gerekmektedir. Tam tersi durumunda ise baskı altında kalan kanvas esnekliğinin bir kısmının yok olmasına neden olur. Ayrıca yapışkanlığı temizlemek için kuru ya da ıslak teknikler tercih edilebilmektedir.

Kuru yöntemlerden olan mekanik temizlemede sadece bisturi ile yüzeydeki yapıştırıcılar çıkartılmaktadır. Kumaşın derinliklerindeki izlerin temizlenmesin de çok etkili bir durum değildir. Bu yöntemlerle mikroorganizma nedeni ile hasar görmüş olan yapıştırıcıları sökmek daha basittir. İnce basınç jet sisteminde ise kanvasın arka yüzündeki tutkal izleri, kurumuş yağlı boyalar, vernikler ve üsteki boyalar çıkartılır. Bu işlem jet sisteminde yakma ayarı bir basınç konteynır içinde titreştirilir, elenir ve bir hava akımı yolu ile jete taşınıp oradan da temizlenecek yüzeye püskürtülmektedir. Titreşim ve hava basınç düzeyleri ayarlanır ve kontrol edilir. Islak yöntemde ise durum daha farklıdır, yağlı boya tablonun arka yüzeyinde kalan boyalar suda çözünen veya şişen yapıştırıcı izleri nemli kompresler yolu ile önce yumuşatılıp daha sonra bisturi ile temizlenir.

Kanvastaki parça bozukluklarını tedavi etmek için kullanılan araçlardan bir tanesi de kanvasın arkasına yapıştırılan diktörtgen ve kare kumaş parçalarıdır. Bunlar kanvası onarmak ve daha sonraki restorasyon çalışmaları için bir temel oluşturmak için kullanılmaktadır. Yırtıkları veya delikleri tutturmak için çok eskilerden beri uygulanan yama işleminde kullanılacak malzeme sahici kanvasın yapısı ve

hammaddesi ile en düzenli olan kumaşlardır. Kumaş yamalar destek üzerine yapıştırılırken mum-reçine karışımı, sentetik termoplastik yapıştırıcılar kullanılır. Son yıllarda ise sentetik termoplastik, polivinil asetat dağılımlı malzemeler kullanılmaktadır (Güler ve Nicolaus, 1999: 90-93-117).

H. Dolgu

Yağlı boya tablo üzerinde boya tabaklarından kaynaklı bölgelerde bozukluklar olabilir. Bu durumdan dolayı hasarlı alanlara rötuş uygulanabilmesi için öncelikle dolgu ile doldurma işle gerçekleştirilmelidir. Dolgular resmin düzensiz parçalarını birbirlerine bağlayarak rötuş işleminin yapılması için düzgün taban oluşturulmaktadır (Nicolaus, 1999).

Dolgu çalışması tablonun hangi bölgesinde yapılırsa yapılsın resmin yüzey görünümünün renk, yapı ve parlaklık açısından etkilenmektedir. Buradaki ana amaç sorunlu hasarlı bir yağlı boyanın yüzey kısmının yapı ile tekrardan nasıl düzeltileceğidir. Bunun yanı sıra renk ve parlaklığın, kullanılan dolgunun kalitesine bağlı olacağı da unutulmamalıdır. Bir kural olarak, düz resim yüzeylerine uygulanan dolguların orijinal yüzey ile aynı seviyede olması sağlanmalıdır (Nicolaus, 1999: 235).

I. Rötuş

Restoratörlerin hazırladıkları boyalar ile rötuş yaptıkları gibi endüstriyel açıdan da hazırlanmış imal edilmiş boylardan yararlanabilmektedirler (Nicolaus, 1999: 272).

J. Trattaggio

Yağlı boyadaki dolgu işleminden sonra hasarlı bölgede renk ve form olarak ince model teşkil edici darbeler ve çizgiler ile tamamlanılır. Aynı zamanda noktalar yardımı ile boya tabakalarının tekdüzen olarak görüleceği bir biçimde oluşturulur. Yakın mesafeden incelendiğinde uygulanan rötuş alanları görünür bir şekilde olmalıdır. Bu teknik yağlıboya tablonun etkilenen kısmı, sanat eserinin önemi, formatı, nasıl asıldığı, nasıl aydınlatıldığı gibi pek çok faktöre bağlıdır (Nicolaus, 1999).

K. İllüzyonist Yöntem

Standart olarak yağlı boya çevresindeki orijinale, çatlamış ve değişiklikler olmadan illüzyonist yöntem ile mükemmel bir biçimde rötuş tekniği olarak bilinir. Uzamanlar tarafından dikkatlice incelenerek ve yardımcı aletlerle inceleme ihtiyacının yanı sıra restorasyon dokümanlarının yanında olması da önemli derecede etkilidir (Nicolaus, 1999: 294).

L. Vernikleme

Vernikleme tekniği yağlıboya tabloların boya tabakasında gerçekleşebilecek herhangi bir kaza ve atmosferik koşullara bağlı olarak karşılaşılabilecek sorunları engellemek için etkileyici bir koruma tekniğidir (Gülder, 2005).

1. Yüzey Temizliği

Yağlı boyalarda üç model yüzey temizliği vardır. Sırası ile;

- Yüzey kirinin giderilmesi (Yüzey temizliği)
- Verniğin giderilmesi (Vernik Temizliği)
- Rötuşların ve üst boyaların iyileştirilmesi

Yüzey temizliği belirli zaman içerisinde boya tabakasının üstünde kalmış olan kir ve pasların temizleme araçları ile giderilmesi işlemine denir. Yağlı boya tablonun üzerindeki kir tabakasını giderecek olan yüzeye kuru temizleme veya ıslak temizleme tekniği kullanılır. Kuru temizlemede kir mekanik olarak temizlenmektedir. Kir parçacıklarından boya yüzeyine hafif oturmuş olanları, yumuşak bir fırça ile silinir; ya da aspiratör (elektrikli süpürge) kullanımı ile parçalar hafifçe çekilir ya da bir sünger, silgi ile yüzeyin üzerinden geçilir. Taze ekmek ise bugün de kullanılmakta olan eski bir kuru temizleme materyalidir. Bu işlemlerden sonra kalan parçalar böcekleri çekmesi aynı zamanda tablolar üzerinde pislik bırakması gibi oldukça önemli bir sorunu oluşturmaktadır. Fakat bu kirler ve pislikleri de tutan tabaklar oluşturulabilir. Buna benzer kir ya da kuru temizleme süngeri araçlarla ve hafif narin silgilerle (plastikten yapılmış) silgi kalemlerle ya da pudralarla giderilebilir. Bu temizlik araçlarının hepsi arkada bir kalıntı bıraktıkları için ve bu kalıntılarında hemen aspiratör ile çekilmesi gerekmektedir. Bir başka çözümlerden oluşan su ve diğer temizleme araçları da yüzey baskısını azaltmaktadır.

Yüzey temizliğinde klasik sulu çözeltiler sabun ve insan tükürüğüdür. Aynı zamanda tükürük epeyce kompleks bir karışımdır. Karışımlar su ve enzimlere takviye olarak çok fazla karmaşık maddeleri de içine almaktadır. Aynı zamanda bu bir temizleme ajanı (aracı) olarak kullanıldığı gibi büyük olasılıkla içerdiği enzimlerden doğru gelmektedir. 20.yüzyıl'dan önce sabun, yağlıboya tabloları kirlerinden temizlemek için yapılan geniş – ölçekli işlemler için kullanılacak en ulaşılabilir madde iken petrokimya endüstrisindeki gelişmeler sonucunda daha ucuz çözücüler keşfedilmiş ve geliştirilmiştir (Güler ve Nicolaus, 1999: 351).

2. Verniğin Temizlenmesi

Restorasyon işlemleri içinde en zor ve karmaşık olan vernik çıkarma işlemidir. Bu işlem boya tabakasının da bazı zararlara neden olabileceği gibi aynı zamanda yağlı boya tablonun görüntüsünün bozulmasına ve değişmesine de sebep olabilmektedir. Açıkçası vernik tabakasının asetonla ya da etanol azıcık ısıtılması bile yağ esaslı boya tabakası üzerinde çözünme işleminin başlamasına yol açabilmektedir. Restoratörlerce önemli olan bir diğer konu ise aşırı temizlik olarak adlandırılan tablonun üzerindeki verniği fırça ile alırken boya tabakasını da almaktır (Nicolaus, 1999: 356).

Bu durumdan dolayı restoratörler birçok tepki ile karşılaşmışlardır. Bunlardan biride; 1970 yılında bir gece geç saatte, yaşlı bir adam National galeri'nin sütunlu girişinin merdivenlerine çıkıp, kapılara boya ile katiller yazmıştır. Bu kişi daha öncede Times'a yazdığı mektupla (14 Temmuz 1956) daha geleneksel bir protesto yapmış olan halk ressamı Pietro Annigoni olup şöyle demiştir: Birkaç gün önce National galeride muazzam temizlenmeden hasar gören şaheser sayısının günden güne arttığını fark ettim. Restorasyon yapanların ya da kimyasal prosedürlerin çok itina ile seçildiğine hiç şüphem yoktur. Lâkin bu değerlerin böyle ellerde olduğu görüşü beni korkutmaktadır. Alınan kötü sonuçlar inanılmaz derecede duyarlılıktan yoksun olduklarını açığa çıkarmaktadır (Daley, 1993: 55).

M. Rötüşlerin ve Aşırı Boyanın Giderilmesi

Rötüşler ve aşırı boyalar genellikle sararmış vernik tabakasının altında bulunmaktadır ve pek çok farklı karışım içerebilirler. Genellikle aşırı boyama restorasyonu işlemi yapılan alanın rötüşleri boya tabakasından taşacak biçimde

yapılması sonucu oluşmaktadır. Bu tabaklar zamanla yağlı boya tablonun görünümünü bozabileceği için tabakların giderilmesi gerekmektedir. Eğer orijinal boya tabakası ile üst boya arasında bir vernik tabakası varsa, bu vernik tabakası çıkarılınca üst boya da çözünerek uzaklaştırılır. Eğer üst boya direk boya tabakasının üstünde ise; bu üst boyanın polar çözücüler, çözücü macunları ya da mekanik yöntemler kullanılarak herhangi bir hasar vermeden çıkartılması pek mümkün olmayacaktır (Nicolaus, 1999: 359).



III. FLAMAN RESİMLEME YÖNTEMİNİN ÖZELLİKLERİ

A. Flaman Resimleme Yöntemi

Flaman yöntemi tempera yönetiminden yağlı boya tekniğine geçiş olarak ifade eden Jan Van Eyck'e tarafından (1395-1441) dayandırılmaktadır. 1426 ve 1432 dönemi içinde, Hubert (1385/90-1426) – Lambert (1350 -1410) – Margarita Eyck (1390-1441) Jan Van Eyck'in kardeşleri ile beraber resmettikleri sanılan Ghent'teki St. Bavon Katedrali'nin sunak tablosu Flaman resimleme sanatının en mühim örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Söz konusu tablonun renklerinin yüksek düzeyde korunması ve canlılığını günümüze kadar taşımaktadır.



Şekil 1 Jan Van Eyck, “Ghent Altarpiece”, “Ghent Sunak Resmi” (On iki panelin açık görünüşü), Ahşap pano üzerinde yağlı boya, 1432, St. Bavon Katedrali, Gh

Hieronymus Bosch'un (1450-1516) ve Rogier van der Weyden (1400-1464) rağmen döneminin en değerli sanatçılarından, Flaman resimleme sanatının gelişmesinde önemli dercede katkısı olmuştur. Lucas van Leyden (1494-1533),

Pieter Brueghel (1525-1569), Albrecht Dürer (1471-1528) aynı zamanda ismi geçen sanatçıların çalışmalarını inceleyen Dmitri (1865-1942) ve Max Doerner (1870-1939) ayrıca flaman resimleme sanatına ilişkin mühim özellikleri de ortaya çıkarılmıştır. Bu durumda öncelikli olarak resim görünümünün uygulanacağı yüzeyin keten esaslı ve bitki liflerinin tabanlarına kadar son derece yassı bir şekilde zımparalanmış hayvansal ve alçı tutkalı karışımı ile astarlardan oluştuğudur (Kiplik, 2008:361).

Flaman resimleme sanatının temel özelliği olarak ortaya çıkarılmış ve söz konusu ahşap yüzey üstünde karışımı oldukça sık kullanılmıştır.

Kalın ve iyi kurutulmuş tahta üzerine 8-10 kat alçı astarının uygulandığı, çok iyi derecede düzeltildikten sonra ise bu katmanların üstüne kurşun beyazı pigmenti ve hayvansal esaslı tutkal karışımından oluşan en az 1-2 katman uygulandığı ve katman kuruduktan sonra yarı ıslak cam kâğıdı ile üstünden geçilerek yeniden düzeltildiği tespit edilmiştir.

Dönem içerisinde çeşitli çalışmalarda, ahşap üstüne nadiren de olsa, çok ince keten bezleri uygulandığı görülmektedir. Bu çalışmalarda, astar çok daha ince bir katmandan, 2-3 kattan oluşan kurşun beyazı pigmenti ve tutkal yapıştırıcısı karışımından oluşmaktadır. Önemli bir aşama gerektiren bu çalışmanın sonraki adımı karton olarak bilinen ve kağıt üstünde hazırlık eskizlerinin tamamlanma işlemidir. Ayrıca, Flaman resimleme tekniğinde en mühim yeri kirlenme ve hatalara engel olabilmek adına desenin geçişini direk geçilmemesidir. Bu nedenle de “karton” eskizin uygulanacak yüzeyin ölçütlerini birebir taşıması gerekmektedir (Kiplik, 2008: 361).



Şekil 2 Jan Van Eyck, “Erkek Portresi Çalışması”, Gümüş kalemle çizim, 21.4 x 18.1 cm, 1431

Detaylı çalışılan eskizlerin karton kanallarının en ufak ve ayrıntılı bir şekilde iğne ile oluşturulmuş pamuk ve kömür tozu uygulanarak aktarılır. Astarlanmış beyaz yüzeyin kirletilmemesine konsantrasyon olunarak, oluşan noktalar ise çizgiye dönüştürülmektedir. Genellikle bu işlem fırça ile sulandırılmış tempera, kurşun kalem ve sulandırılmış mürekkep ya da arap zamkıyla karıştırılmış kömür tozu ile uygulanmaktadır. Ayrıca gravür tekniği ile kullanılan sivri uçlu fırça ya da tarama ucu veya tüyle de gerçekleştirilir. Sonuç aşamasında ise ışıklı alanlarda tuvalin beyazı tercih edilir. Çünkü en parlak kısımlar ince katman beyaz tempera boyası ile ayrıca takviye eklenir.

Gölgeli alanlardan başlanarak ışığın olduğu alanlara doğru boya katmanları sıklaştırılarak ve beyazın etkisi daha fazla arttırılarak hazırlanmaktadır. Bu durumdan sonra tempra katmanı ile yalnızca ışıklı alanlar değil ayrıca gölgeli alanlarında resmedilmesinden sonra resmin birkaç kaç kurumasına geçilmektedir.



Şekil 3 Jan Van Eyck, “St. Barbara”, Oak panel/meşe paneli, 41.4×27.8 cm, 1437, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp

Grizail uygulama katmanı da kuruduktan sonra yağlı boya ve ince vernik karışımından meydana gelen katmanların uygulanmasına ardıcıl olarak devam edilir. Glaze olarak ifade edilen bu aşama, renk katmanlarının mekanik olarak birbiri ile karıştırılması ile değil, tam tersi üst üste gelen ince ve saydam boya katmanlarının optik etkisi ile yapılmaktadır.

Açıkçası, çok iyi kurumuş saydam mavi katman üstüne uygulanan sarı katman ile oluşacak yeşil etki ya da kırmızı üstüne uygulanan mavi renkte meydana gelecek mor rengin optik etkisi gibidir. Çalışmanın mühim noktalarından biri de her durumda bir alt katmanın daha iyi kurumuş olması ve bir sonrakinden çok az yağ kapsaması ile alakalıdır (Doerner, 1960:42).

Bir başka önemli konu ise, uzun sürede kuruma işlemi gerçekleşen yağlı bağlıcılarının etkenlerinden oluşan katmanların çok iyi kuruduktan sonra diğer işlemin uygulanmasıdır. Açıkça katmanların yoğunluk derecesi incelendiğinde altta kalan

katmanların daha açık renkte ya da tonda olması gerekir. Mesela yüz bölgesi model edilirken, açık renklerden daha koyu katmanlarla devam edilmektedir.

En genel anlamı ile Flaman resimleme tekniği; beyaz astarlanmış ve boya katmanının yağını emmeyen tutkallı zemin üzerine uygulanan tekniktir. Daha sonra gri, beyaz ve siyah renklerle oluşturulan grizail şekillendirme aşaması bittikten sonra glaze uygulamasına geçilir.

Bu uygulamadan sonra, boya katmanının üst üste ve ince olması her defasında kuru tabakalar lar üzerine uygulanmasının sonucun da optik bir karnaval görünümü oluşmaktadır. Işık alan bölgeleri beyazlığı ile içten gelen bir ışık izlenimini canlandırmaktadır. Kuzey Avrupa’da yaygın olarak uygulanan resimleme yöntemi Güney Avrupa’da ve İtalya’da gelişim göstermektedir (Yaşar, 2018).

B. İtalyan Resimleme Yöntemi

İtalya’da XIV. yy sonu XV. yy. başında, tempera ile resmedilen ikon görünümleri üzerinde vernik ve yağ kullanımının arttığı, XV. yüzyılın ortasına gelindiğinde ise tempera-yagli boya tekniğine geçildiği görülmektedir (Tsonev, 1974:479).

İlk aşama olarak hayvansal ve kireç taşı esaslı tutkal karışımı ile birlikte önce beyaz astar hazırlanıp üzerine kapsamlı olarak gri tonlarda “imprimatura” sürülür. Daha sonra üzerine karton yardımı ile kömür ya da füzen tebeşir ile deseni bütün ince hatalarına kadar aktarılıp sonrasında su ile inceltilmiş kahverengi tonu ile underpainting deseni açık – koyu değerleri vurgulanmaktadır.

Aynı Flaman sanatında olduğu gibi, model, yapıştırıcıları ile hayvansal düzgün tutkal yardımı ile kapatılır. Bu durumda yağ emilimini düşürmek için de üstüne yağlı vernik sürülür. Ayrıca resimleme olacak astar ve yüzeyin üzerine imprimatura elde edebilmek için vernik için renk katılır. Bilhassa ışık alan bölgeler kapatıcı özelliğine hakim olduğu aynı zamanda beyaz boya diğer renklerle karıştırılıp hazır hale getirilir. İşlem bittikten sonra lokal ve ışık oluşturabilmek için bu katman bölgelerin kuruması gerekir. Aynı zamanda resimleme tabakasında daha fazla yoğunlukta boya katmanları oluşur. Son olarak ışıklı bölgelerin üzerine, optik etki yaratan “glaze” uygulanmaktadır. Bilindiği gibi “glaze” ışığın bir kısmını yok etmektedir. Geçir tonların bulunduğu alanda genellikle görünümlerin alt kısımlarında

gri tonlar hakimdir. Koruma aşaması başarılı olduktan sonra çalışma üstünde tam – yarı saydam renk katmanlarının sürülmesi ile işlem gerçekleştirilmektedir. İtalyan resimleme yönteminde değişim, tuvalin ve ahşap yüzeylerin astarlanmasıyla başlamıştır. İlk dönemlerde, astar üzerine herhangi bir şeffaf renk sürülürken, sonraları kapatıcı pigmentlerden oluşan, renklendirilmiş “imprimatura” zemin üzerinde resimleme yapılmıştır (Kiplik, 2008:364).

İtalya’da Erken Rönesans Dönemi XV. yüzyılın sonu ve XVI. yüzyılın başına gelindiğinde resimleme tecrübe ve deneyimlerine ilişkin resimleme çalışmasında ilk aşama genel olarak tempera ve açık yeşil tonu ile gerçekleştiği görülür. Dönemin resimleme çağında sert fırça tarama tekniği uygulandığı görülmüştür (Fenberg ve Grenberg, 1989:54).

İtalyan resimleme yönetimi buraya kadar detaylı bir şekilde açıklanmıştır; Fransa okulu temsilcileri şekile dayalı olan Antonello da Messina (1430-1479), Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Sanzio (1483-1520) ve rengi ile öne plan çıkan Venedik okulu temsilcisi Titian (1488/1490-1576) tarafından dinamik bir biçimde uygulanmıştır. İtalyan topraklarına Flaman resim sanatı ilk getiren sanatçı Antonello’da Messina olarak bilinir (Vasari, 1550:374).

Sanatçının yapmış olduğu çalışmalar, İtalyan sanatçıları arasında bu tekniğin kendisi tarafından ilk defa uygulandığı ile ilgili bilgiye ulaşılmış hem de bu yöntemin genel hususi ile alakalı ipuçları vardır. İtalyan resimleme yöntemindeki değişim Messina’nın 1474 yılında Venedik’e gelerek çalışmalarını burada sürdürdüğü iki yıllık dönemde başlamıştır. Sanatçı, kahverengi ile oluşturulan ilk resimleme aşaması “underpainting”i tatbik edenlerin öncüsüdür (Fenberg ve Grenberg, 1989:75).



Şekil 4 Antonello da Messina, “Virgin Annunciate”, Panel Üzerine Yağlı Boya, 45×34.5 cm, 1476, Palazzo Abatellis, Palermo.

Kendisi daha önce görülmemiş yumuşaklıkta resimleme anlayışı, ışık ve gölge zenginliğinin yanı sıra formların dikkatli ve ayrıntılı resmetmesiyle öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra XV. yüzyıl Flaman üslubuna yakınlığına rağmen, kuzeyde hâkim olan detaylı anlatımının Messina’nın portrelerinde yerini sadeliğe bıraktığı görülmektedir (Fenberg ve Grenberg, 1989:75).

İtalyan resimleme yöntemi ile alakalı ilk bilgiye Rönesans döneminin ünlü sanatçılarından Leonardo Da Vinci’nin Resim Üzerine İncelemeler aslı çalışması ile karşılanmaktadır. Da Vinci’nin tuval üstüne tempera çalışmasına ilişkin dokümanları ihtimam taşımaktadır. Ayrıca döneme özgü teknik ve yeni açılardan gelişme olarak nitelendirilebilir ve genel hatları ile disiplin ve kurallardan oluşan bir kitaptır. Bunlarda tuval bezine ince tutkal sıvısı sürüldükten sonra resimlemeye geçilmesinden söz edilmektedir (Da Vinci, 1721).

Bugün Leonardo'nun çalışmaları üzerinde gerçekleştirilen incelemelerde Da Vinci 'nin ilk çalışmalarında tempera yöntemi ve tekniği kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Daha sonraki dönemlerde yağlı boya tekniğini, bir Flaman ustası gidi uygulandığı görülmüştür. Dolayısıyla Leonardo'nun, beyaz olarak astarlanmış zeminler üzerinde, deseni, siyaha yakın koyu şeffaf kahverengi bir ton ile resimsel düzlemin tamamına yakın olarak uyguladığı anlaşılmıştır. Bilhassa tamamlanmamış repertuarlerinde de görüldüğü üzere desenin en açık noktalarında dahi zeminin beyazı üzerinde kahverengi tonda ilk resimleme aşaması kullanılmıştır.

İlk resimleme katmanında gökyüzünün underpainting ile birlikte saydam kahverengi tonda çalışmanın yapıldığı görülür. Leonardo'nun günümüzde çalışmalarının üzerinde görünen yoğunluk koyuluk aynı zamanda tabanda da görülür. Bu durum koyu renge yakın olan kahverengi tonun bir üst boya katmanı ile yüzey çıkması ile alakalıdır (Kiplik, 2008:379).

Leonardo'nun, resimleme tekniğinin gelişimi ile ilgili genel bilgiyi, yarım kalan “Müneccim Kralların Tapınması” adlı eserinden anlayabiliriz. Flaman resimleme tekniğinin bireysel olarak çalışan Leonardo, kireç taşı ve hayvansal olan tutkal bileşimlerinden oluşmuş taban üzerine desenlerin karton yardımı ile aktırılmaktadır. Ayrıca şeffaf toprak yeşili tonunun yanı sıra, gölgelendirme yoğunluklu olarak sepiya'ya yakın bir kahverengi tonuyla gölgelendirme yaptığı görülmektedir. Ayrıca resimsel düzlemin tümüne ve gökyüzü üzerinde tonlamayla hazırlık yapıldığı görülür. Yine de ışıklı bölgelerin zeminin beyazlığı sayesinde elde edildiği, fon ve elbiselerin ince ve üst üste sürülen katmanlardan oluştuğu görülmektedir.



Şekil 5 Leonardo da Vinci, “Münecim Kralların Tapınması”, Ahşap panel Üzerinde Yağlı Boya, 246,4 x 243,8 cm, 1481-1482, Galeri Ufizi, Floransa.

Flaman yönteminin XVI. yüzyıl İtalya’sında Yüksek Rönesans ressamlarının erken dönem çalışmalarında olduğu gibi aynı zamanda Venedik resim sanatının en önemli temsilcilerinden Titian Vecellio’nun çalışmalarında da kullanılmaktadır. Bir başka deyişle, sıcaklık ifadesi veren beyaz astarlanmış ahşap panel ya da tuval üzerine ince, şeffaf kırmızı “imprimatura” uygulandığıdır. Zamanla kırmızı “imprimatura” yerine, şeffaf olmayan grinin farklı koyuluk ve açıklıktaki tonlarının seçtiği ve “glaze” yöntemi ile resimleme aşamasını sonuçlandırılmıştır (Kiplik, 2008:380)

C. Rönesans Dönemi Ressamı: Jan Van Eyck

Jan Van EYCK (1390-1441) Flaman ressamdır. Ayrıca 15. yüzyıl Flaman Okulu temsilcisidir. Sanatçı tempera yöntemi ile elde edilemeyen gerçeklik olgu duygusunu ve objektif gerçekliğini yansıtan yağlı boya yöntemini geliştirerek elde etmiş ve resim sanatında önemli bir alana sahip olmuştur (URL-1, 30.12.2018).

Hubert “Grent Sunak” Eyck’ın kardeşi resimlerinin yapımına ilk olarak 1426’da başlamış, fakat, ölümü üzerine bu tablolar Jan Van Eyck tarafından 1432’de bitirilmiştir (Beksaç ve Akkaya, 2000:215).

Sanatçının çalışmalarını gerçekleştirdiği yıllara gidildikçe İtalya’nın kuzeyinde sanatsal çalışmalarda yeniliklerin ortaya çıktığı görölmektedir. Ayrıca Güneyde Masaccio’nun Giotto’nun etkisini güçlendirmesine karşılık kuzeyli sanatçılar onuncu yüzyıl gotik geleneğini geri kazanıyorlardı. Bu durumda Lan Van Eyck’ın 1390-1441’deki eserleri kuzeyde gerçekleşen yeniliklerin değişmesi ile aynı zamanda Flaman resmine de yeni bir yol çizmiştir (Ümer, 2009: 44).

Jan Van Eyck’ın eserleri tamamı ile dinsel bağılılık ile tamamen sakin bir ruhu temsil eder. Sanatçı, insanın ve doğanın ne olduğunu anlayan bilen ve emin adımlarla en ufak ayrıntıya kadar hassas bir şekilde muazzam bir zanaat bilimini ortaya sunar. Bize gösterilen tablolarda onun tanrı ve göğün ışığı ile kutsanmış olan bir dünyanın olduğunu hissettirir (Anonim, 2005: 115).

Bu durum aynı zamanda 15.yy’dan itibaren genel olarak insanın kişilik özelliklerinin ele alındığı görölmektedir. Eyck’ın sanatsal prestiji kısmen resimsel illüzyonizmdeki rakipsiz yeteneklerine dayanıyordu. Tüm resimlerinde belirgin olan dokuları ve atmosferik ışığı detaylandırarak tasvir etti. “Impasto” kullanımı, Van Eyck’ın farklı renk paletleri elde etmesini ve nesneyi tanımlayan gölgede çok ince değişikliklere izin vermesini sağladı (Turani, 2005: 348).

Eyck, Gotik döneminin dinsel içeriğini kapsayan ve dünya görüşünü, Rönesans döneminin de doğayı bütün gerçekçiliğini ve olgusu ile birleştirerek, kendine has teknikleri kullanarak resimlerinde büyük maharetilikle vurgulamıştır (URL-2,15.12. 2018).

1. Jan Van Eyck’ın Hayatı

Jan Van Eyck (1390 – 1441) Hollandalı Rönesans sanatçısı Eyck 1390 ‘da Maaseik’da dünyaya geldiği tahmin edilmektedir. Fakat Eyck’ın hayatı ile ilgili çok fazla bilgiye ulaşıl原因amaktadır.

Eyck'in doğum ve ölüm yılı ile ilgili kesin net bir bilgiye rastlanmamaktadır. Kaynaklarda 1395' ten önce Maaseikte doğduğu bilinmektedir. Eyck'in 1441'den önce de Brugge'de öldüğü kayıtlardan elde edilmiştir. (Charles, 2007, Gevgilili, Hasol ve Özer, 1997).

İlk olarak Eyck Hague' de 1422' de belgelenmiştir (Borchert, 2014). 1422 yılında Eyck, Lahey'de Hollanda Kontu Bavyeralı John' un hizmetine geçmiştir (Cashford, 2012). Bavyeralı Dük III. John'un Binnenhof sarayına asistanları ile beraber süslemeler yapmışlardır.

Bavyera John Dükü 1425 yılında hayatını kaybetmiştir. Hollanda'da iç savaşın çıkması ile Van Eyck Hollanda'dan ayrılmıştır (Brockwell, 1912). Eyck 1425'te Burgonya Dükü III. Philippe'nin saray sanatçısı olmuştur (Tansuğ, 2004). Ayrını zamanda Eyck'in Dük ile arasındaki iletişim oldukça iyidir. Bu nedenle Dük, siyasi işleri içinde Jan Van Eyck'ı görevlendirmeye başlamıştır (Vegh, 1984: 7). Dük'ün işleri için ressam 1427' de İspanya'ya, 1428'de Portekiz'e gitmiştir. Gevgilili, (Hasol ve Özer, 1997) Sanatçının Lille'deki muhasebecilerine 1435 yılında yazdığı mektubundan anlaşılmaktadır ki, Philip, Jan Van Eyck'ı ömür boyu maaşa bağlandığı yazılmıştır. Van Eyck'ın Dükün nişanlısı olan Isabella'nın şu an kayıp olan portresi dışında, Philip için yaptığı hiçbir resim tespit edilememiştir (Woods, 2012). Eyck, Bruges' e taşındıktan sonra onu hem ressam hem de şehir meclis üyesi olarak karşılamışlardır. Gerlings, (2006) sanatçının siyasi karakterinin yanın sıra bir de kültür ve edebiyat adamı olan sanatçının ressamlığı olağanüstü bir seviyededir (Tansuğ, 2004: 213).

Eyck'in uzak ülkelere gerçekleştirdiği yolculukların kendisine doğayı doğrudan tanımasına ve geleneksel orta çağ yapısından uzaklaşmasına neden olduğu görülür (Gelişim Yayınları, 1983).

Eyck'in sanatının gelişmesi ve ilerlemesindeki en önemli etkenlerden biri; Flaman resmindeki yeri yakın dönemlerde anlaşılmış olan Robert Campin'in pano resimleri olarak bilinmektedir. Eyck, 1427'de Campin'le karşılaşması ile atak gerçekliğiyle, gizli simgeselciliğinin yanı sıra sonraları tarzının en seçkin özelliği olan parlak yağlı boya tekniğini de bir olanak olduğunu kendisinden öğrenmiştir (Gürak, 2004). Bazı uzamanlar Eyck'in köklerini Orta Çağ sanatının son büyük döneminde arama eğiliminde olmuşlardır. Son dönem resimlerindeki doğal tutumu

ve zarif kompozisyon anlayışı, büyük olasılıkla adı bilinmeyen Boucicaut Ustası ile Limburg Kardeşler gibi 15. Yüzyıl başlarının sanat anlayışından kaynaklanmaktadır.

Yağlıboya tekniğinin yetkinleştirilmesi ve yaygınlaştırılması tam olarak 15. yüzyılda olmuştur. Flaman resim sanatında eserlerine ilk imza atan sanatçı olarak bilinen tek kişi Eyck' tır. John Van Eyck Lille'ye 1428 yılında dönmüştür (Brockwell, 1912).

Sanatçı Lille'de 1429 'da kadar yaşamıştır ve daha sonra 1430 yılında Brugge'e dönmüş ve kendine orda bir ev satın alarak hayatını orada deva ettirmiştir.kayıtlara göre, 1441 'de cenazesinin kaldırıldığı bilinmektedir (Gevgilili, Hasol ve Özer, 1997: 571).

2. Jan Van Eyck'in Resimleri

Ressam Jan Van Eyck'e ait; Kırmızı Türbanlı Adam, Ghent Altar , Arnolfini'nin Düğünü, Madonna (Meryem) ve Çocuğu ve Tebliğ eserleri göstergebilimin anlam boyutunda ele alınarak, incelenmiş ve eserlerdeki manzara doğa, perspektif, kıyafetler üzerinden, verilen mesajlar yorumlanmaya çalışılmaktadır.



Şekil 6 Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Düğünü", Ahşap panel Üzerinde Yağlı Boya, 82,2 x 60 cm, 1434, National Gallery, Londra

Kaynak: URL-2,30.12.2018.

a. Eyck'in Arnolfini'nin düğün Tablosunda Kullandığı Yağlıboya Tekniği

Arnolfini'nin evlenmesi, flaman ustalığının sağlam çizgi ve perspektifle yansıtıldığı bir eserdir. Ayaktaki figürlerin dikey duruşları resimdeki yataylarla denge kurmaktadır. Ayrıca figürlerin simetrik duruşlarının aksine resmin diğer unsurlarındaki asimetriklik resimdeki uyumu bozmuştur.

Cenami'nin başörtüsündeki dantel beyazlığı fondaki koyulukla birleşerek onun yüzünü ön plana çıkarıp resmin odağı haline getirmiştir. Mütenasip kimliğiyle akıllarda yer etmiştir. Işıltılı resim tekniğini renklerle harmanlayarak realist bir eser ortaya koymuştur. Eserin bu kadar detay ve anlam yüklü olmasına rağmen bütünlüğünü koruyabilmiştir. Fondaki yoğun kırmızı ile Cenami'nin elbisesinin yeşilliği kuvvetli bir tezatlık oluşturmaktadır. Resme hakim nötr yayılım eserdeki etkiyi güçlendirip odak noktalarını belirlemektedir (Karabulut, 2004:76).

Arnolfini'nin Evlenmesi adlı tablo klasik resim sanatı açısından kompozisyon ve teknik ile ilgili yönleriyle çok önemli bir eserdir. Flaman Resim Anlayışı içerisinde yükselerek Rönesans Sanatına zemin oluşturmayı sağlayan Eyck'in bu eseri modern ve çağdaş sanatta da hala merkeze alınmaya, işlenmeye devam edilmektedir.

O dönemde sanatçılar renkleri kullanırken bitkileri ya da minerallerden kendi boyalarını yapmak zorundaydılar; bu çok meşakkatli bir işti ve istenen macun kıvamına ulaşmak için sıvı maddelerle karıştırmak gerekiyordu. Bağlayıcı sıvı madde olarak genellikle yumurta kullanılırdı. Bu stilde yapılan malzemeye 'tempera' denirdi. Bu maddeden yapılan boyaların çabuk kuruması dezavantajdı, resmin üzerinde düzeltme ve değişiklik yapmayı kısacası resme müdahale etmeyi zorlaştırıyordu. Yumurta yerine yağ kullanılması Jan van Eyck'in daha yavaş ve hatasız çalışması için avantaj sağlıyordu. Çünkü içinde yağ olan boya maddesi daha geç kuruyordu. Yağlı boyanın ince sürülebilir bir madde olması kuru boyanın üzerine işlem yaparak resimde katmanlar oluşturmaya imkan sağlıyordu. Böylece ışık yansımaları, figürler üzerindeki ışıltı, parlaklıklar eserlere daha çarpıcı biçimde yansıtılmaya başladı. Yağın akışkan olması 'görünmez' fırça darbelerine imkan vererek mükemmel pürüzsüz yüzeyle ortaya çıkmasını sağladı.

Bu günümüz izleyicileri için büyüleyici ve sır dolu gibi görünen resim, ressamın çağdaşları zamanında izlemesi gayet eğlenceli anlaması gayet basit bir eseri şüphesiz büyük resmedilmiştir. Buna rağmen ressam bu dar alana birçok sembol ve obejeyi başarıyla yerleştirmeyi başarmıştır.

Sanatçı 1434 yılında Arnolfini'nin Düğün tablosunu gerçekleştirmiştir. Tablo incelendiğinde tahta üzerine yağlı boya yöntemi ile eser ortaya sunulmuştur. Tablonun ebatları; 82 x 59.5 cm'dir Londra'da National Gallery sunulmaktadır. Olağanüstü ince detaylar ve girift ve sembolizm ile doludur. Arnolfini'nin Düğünü çalışması zengin bir çiftin yatak odalarında el ele tutuşunu resmeden formal bir tablodur. Sanatçı bu eserde flaman sanatında gerçekçiliği ve yoğun sembolizmi ortaya çıkarmaktadır (URL-2,30.12.2018).

Bütün detayların yansıtıldığı bu eserde, renklerin ve objelerin sembolik değerler dikkate alınmış olduğu, belirli konumların itina ile seçildiği, ışık etkilerinin önem kazandığı ve dokusal nesnelerin özelliklerinin özellikle vurgulandığı gösterilmektedir (Beksaç ve Akkaya, 2000: 218).

Geleneksel olarak bu tablo nişan ya da düğün merasimi şeklinde yorumlanmaktadır. Bu eserde pek çok sembol ve daha derin bir düzeyde ifade edilmesi gereken ipuçları da içermektedir. Ortaçağ metinleri, kutsal kitap bilgisi ve bazı belirli şeyleri da tanımlamaktadır. Aslında bu eser bazı sorular sorarak da şaşırtmayı sürdüren bir resim olarak düşünülebilir (Rynck, 2016: 28).

Tablo'daki çiftin içinde bulundukları burjuvazi mekanda beraber en basit ve doğal bir biçimde tasvir edildiğini görmekteyiz. Arnolfini'nin görkemli kıyafetler içinde kendi evlerinde, evlilik akdine hazırlanmaktadırlar (Sevil, 2008: 110).

Tablonun en üst noktasında çok detaylı ve haç işlemeli metal bir avize görüyoruz. Bu avizde bir adet mum yanmaktadır. Oda oldukça aydınlık ve gündüz vakti olmasına rağmen mum yanması garip bir durum Panofsky'e göre um, Tanrı'nın her şeyi gören gözünün simgesi. Diğer yorumlar ise tanrının ışığı, yaratıcının tek ve bir olduğunu simgelediği görüşüdür.

Tablonun orta yerinde Arnolfini ve Giovanna'nın birleşen ellerinin hemen üzerinde konumlanmış bir dış bükey ayna göze çarpıyor. Aynaya dikkatlice baktığımız zaman odanın içini bize gösterdiğini görüyoruz. Ayna sayesinde odanın arkasından ileriye bakabiliyoruz. Odanın içinde köpek, Arnolfini ve Giovanna dışında iki kişi daha var.

Bu kişilerden birinin ressamın kendisi diğerinin ise onun öğrencisi olduğu görüşü kabul görmekte. Aynanın ahşap kenarlıkları var ve bu kenarlardaki küçük madalyonlara İsa'nın Çilesi sahnesi on farklı resimle gösterilmiş. Bunlar öyle küçük resimler ki ressam bunları fırça kılıyla mı yaptı? diye düşünmeden edemiyor insan.

Eyck detaylardaki başarısını bu resimlerle bize adeta bir kez daha gösteriyor. Ayna, izleyiciye odanın içini göstermekten ziyade simgesel bir anlam olarak her şeyi gören Tanrı'nın timsali bir göz ve Meryem'in bekaretine gönderme yapan speculum sine macula (lekesiz ayna) olarak yorumlanıyor.

Çiftin ellerinin altında duran küçük köpek figüründen bahsetmiştik. Özellikle bu tür yumuşak ve tüylü köpekler Flaman ressamı tarafından sadakat sembolü olarak tablolarla yer buluyor. Panofsky'ye göre bu köpek Fides'tir. Yani Roma mitolojisindeki vefa ve sadakatin tanrıçası. Köpek, evliliğe duyulan ve duyulması gerekli olan sadakatin bir temsili.

Resimde Arnolfini'nin hemen arkasında, pencere önünde ve pencerenin altında portakallar var. Portakal 15. yüzyılda çok pahalı bir meyve ve Brugge'a diğer ülkelerden getiriliyor. Arnolfini zaten ticaretle uğraşan bir adam ve portakalları Brugge'a getiren tüccar olması çok muhtemel. Bu, zenginliğinin de bir açıklaması olabilir. Portakalların evlilik ve sevgi anlamına geldiği görüşü çok yaygın. Bir başka görüş ise buradaki portakalların cennetten kovulmadan önceki masumiyetin simgesi olduğunu savunuyor.

Yatak başlığının ucunda ahşaptan bir heykelcik var. Bu heykel figür Azize Margaret, doğumun koruyucu meleği. Elinde bir haç tutuyor. Azize Margaret hamile kadınları ve bebekleri koruyan bir koruyucu. Burada aklımıza Giovanna'nın hamile olup olmadığı sorusu geliyor.

Karnına baktığımız zaman hafif bir şekilde şişkin olduğunu görüyoruz ama kadın büyük ihtimalle hamile değil. Dönemin modasına uygun olarak giydiği kıyafetini karnında toplamış. Yine de hamileliğe bir gönderme yapıldığını söyleyen ve hatta hamile olduğunu söyleyen birçok farklı yorum var. Acaba Giovanna sahiden hamile miydi?

Tablonun her tarafında Hristiyanlığa dair detayları gördük. Yatağın başlığında asılı olan küçük süpürge ve aynanın yanında duran tespih de Hristiyanlığın iki temel öğüdü olan 'çalışma' ve 'dua etme'yi simgelemekte.

Resimde Arnolfini'ye ve Giovanna'ya ait terliklere de yer verilmiş. Bu terlikler odaya, içe dönük şekilde çıkarılmış. Arnolfini'nin takunyaları ile ilgili görüşler Eski Ahit'e dayanıyor.

Musa'nın ikinci kitabı olan ve Büyük Göç'ü anlatan bölüme gönderme olduğu üzerinde durulmakta. Bahsi geçen bölümde şu satırlar yazılı;

“Çarıklarını çıkar. Çünkü bastığın yer kutsal topraktır.”

Aynanın olduğu duvarda “Johannes van Eyck fuit hic 1434” diye yazar. Latineden çevirisi “Johannes van Eyck buradaydı” şeklinde olan sözler, akıllara bunun evlilik için bir şahitlik mi olduğu sorusunu getiriyor. Büyük bir olasılıkla nikah şahitliği ve evlilik cüzdanı görevini görmesi düşünülen bir resim bu. Zamana göre bu da bir ilk çünkü kilise, ressamın tablolarına imza atmalarını hoş karşılamıyor. Onlara göre “tek yaratıcı Tanrı’dır.” Fakat Eyck, bunu umursamadan eserine imzasını atarak yine ilklerin ismi olmayı başarmış.

Bu tablo, figürlerin yaşamlarının yüce, önemli, kutsal bir anının tasviri olduğu izlenimi vermekte. Genç kadın sağ elini, Arnolfini’nin sol elinin üzerine koymuş. Arnolfini ise sağ elini, sanki bu birleşmenin kanıtıymış gibi havaya kaldırmış. Bir noterden, tanıklık yapmasının istenilişi gibi, ya da bir sanatçıya bu önemli anı sonsuzlaştırması için poz verir gibi durmuş.

Arnolfini ve eşinin tablodaki konumları da tesadüf değil. Arnolfini pencereye, dışarıya yakın yerde konumlandırılmış çünkü bir tüccar ve dışarı ile ilişki içinde. Karısı Giovanna ise evin içinde, evine yakın bir konumda.

Hakkında çokça yazılıp çizilen, bir sürü farklı yoruma sahip olan ve ilklerin resmi olan Arnolfini’nin Evlenmesi için Vernon Hyde Minor, Sanat Tarihinin Tarihi isimli kitabında şu ifadeleri kullanıyor;

Sanatçı resimlerinde merkezi prespektif ve hava perspektifini ustaca kullanmıştır. Doğalcı ve detaycı bir anlatımın yanı sıra, kompozisyon bütünlüğü konusunda da titizdir ve böylelikle resimlerinde figürlerle birlikte mekan da ön plana çıkmaktadır.

Arnolfini’nin düğünü resim tarihinin en önemli eserlerinden biridir. Teknik başarısının yanı sıra Rönesans’tan kalan kuralları da yıkması ile resim tarihinin temel taşlarından biri olarak görülür (tarhlisanat.com).



Şekil 7 Jan Van Eyck, “Madonna (Meryem) ve Çocuğu”, Panel üzeri yağlı boya, 65,5 x 49,5 cm, 1436, Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt

Hollandalı sanatçı tarafından 1436 yapılan yılında yapılan tablo Madonna, Çocuk İsa’dır. Tablo Triptik (birbiri ile yan yana ilişkili resim) “Pano” görüldüğü üzere bu formunda düzenlenmiştir. Tablonu ebatları, 149,5 x 65,5 cm’dir. Bu eser Stä delsches Kunstinstitut, Frankfurt’ ta sergilenmektedir (URL-3,30.12.2018). Tablo’nun merkez noktasında kırmızı renkli bir elbise ile tahtta oturan ve çocuk İsa’yı emziren Meryem vardır. Görüldüğü üzere tahtta tam olarak dört adet aslan figürü vardır. Tablo’daki meyveler adeta cenneti sembolize eder, eserin bir diğer tarafında ise niş içinde bulunan eşyalar mevcuttur. Bu eşyalar aynı zamanda dünya yaşamını sembolize etmektedir (URL 4, 8.1.2019).

Sanatçının dinsel içerikli tablolarından biridir. Bu tablo’da Madonna (Meryem) ve İsa olarak tanımlanan ve göğsünden çocuğuna süt veren bir kadın ve bir bebek mevcuttur. Madonna’nın kıyafetleri, dış elbisesi kırmızı ve yeşil renktedir. Tablo’nun sol tarafında bir pencere ve tam karşı duvarda aynı formlarda niş (mimari yapılarda duvar içinde bırakılan oyuklardır) vardır. Pencerenin önünde duran iki

meyve, niş'in üst tarafında yarısına kadar sıvı dolu şamdan ve cam şişe görülmektedir. Rafın altında ise bakırdan yapılmış ve içerisi su ile dolu olan bir leğen vardır. Küçük bir odada ise üzeri gölgelikli ve iki basamaklı ahşaptan bir taht mevcuttur. Tahtın her iki yanında dört tane aslan figürü olan kolluklar vardır. Taht ince dokumalı ve işlemeli kumaşla kaplanmıştır. Pencerenin alt zemini ise desenlerle taşlarla kaplanmıştır. Tablo'da geometrik desenlerden dokunmuş ince küçük bir halı görülmektedir.

Ressam bu eseri ile dönemin, kutsala gösterilen saygıyı ve bütün görkemi ile seyirciye sunmaktadır. Eserde giysili tek kadın figür, Meryem'dir (Madonna). Meryem'in kıyafetleri değerlendirilmesi dıştan içe ve üstten aşağı şeklinde yorumlanmıştır. Dış giysi ve içerisine giydiği elbise olmak üzere, kıyafetleri iki parçadan oluşmaktadır. İçerisine çamaşır olarak, "Smock" denen boyu yerlere kadar uzanan iç gömleği vardır (Altınay ve Yüceer, 1992: 20).

Meryem'in dış kıyafeti, kırmızı renkli kadife kumaştan yapılmıştır. Meryem'in dış kıyafetinin modeli ön ortasında kapama yoktur. Dış elbisenin, kolu yok ancak kol oyuntularından yırtmaç görülmekte ve etrafında 4-5 cm genişliğinde kordona benzer değerli taşlar ve incilerden süslemelerle kaplanmaktadır. Ayrıca bu süsleme tekniği dış elbisenin yaka, ön ortası ve etek ucunu tamamen kapladığı görülür. Üst kıyafetinin kumaşı ve genişliği fazla kullanımı, maddi güç hakkında bize önemli bilgi verdiği düşünebiliriz. O dönem içinde kadın kıyafetlerinde ağırlıklı olarak kadife, ipek ve altın işlemeli kumaşlar kullanılmaktadır (Orsborne, 2012). İkinci parça olan iç elbisenin yaka özelliğinde ise, açık yaka modeli kullanıldığı görülmektedir. Yaka formu tam olarak anlaşılmamakla birlikte, Gotik ve Rönesans dönemi izleri taşımaktadır. Rönesans döneminde, gotik dönemine göre "Elbise formlarında "V" yaka yerine "kare" yaka kullanılmaya başlanmış ve elbisenin omuz kısmı daha fazla genişletilmiştir" (akt: Şerife & Vildan, Orsborne, 2012).

İç elbisede ki kolun bilek genişliğinden, elbisenin kol özelliğinin, geniş kol olduğu görülmektedir. Elbisenin yaka kenarlarında biye (kadın giysilerinin yaka, kol ya da etek çevresine kendi kumaşından ya da başka bir kumaştan geçirilen ince şerittir) geçirilmiştir, beyaz renkteki biye kumaşının içerisindeki küçük yeşil desenlerin kullanılması ile elbisenin rengi ile uyum sağlanmaktadır. Meryem'in saçlarında, ortasında değerli kırmızı taştan yapılan, etrafında ise incilerle süslenmiş çiçek motifli, bir taç görülmektedir. Aksesuarların değerli taşlardan oluşmasına

rağmen, oldukça sade modeldedir. Bu kadar ince, detaylı kıyafetlerinin ve aksesuarlarının içinde İsa'nın çıplaklığı bir zıtlık oluşturmamaktadır.

Eserde iç mekan oldukça ince detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Özellikle kemerli pencerelerin bulunduğu alan, kilisede bir oda olduğu düşünülebilir. Odanın içerisinde ise pencerenin karşı duvarında kemerli niş'i görmekteyiz.



Şekil 8 Jan Van Eyck, “Tebliğ”, Panel üzeri yağlı boya, 90,2 x 34,1 cm, 1436, Gallery of Art Washington, Washington

Sanatçının 1434- 1436 yılları arasında yaptığı, yağlı boya tablo, 92,7x36,7 cm'dir. Tablo Ulusal Sanat Galerisi, Washington, Amerika'da sunulmaktadır (URL-4,7.1.2019). 19. yüzyılda panelden kanvasa geçirilmiştir. 1998 yılında eserin, ilk büyük temizliği gerçekleştirilmiştir. Eserin üzerindeki fırça darbelerinin yok edildiğine dair bir inceleme yapılmıştır (Gifford, 1999:108). Eserin ana konusu; baş melek Gabriel'in, Meryem Ana'ya olan tebliği ifade edilmiştir. Eserde, baş meleğin Meryem'e tanrı'nın çocuğunu taşıyacağını bildirdiğini anlatmaktadır. Aynı zamanda

Burgonya dükünü eşinin yüzeysel hatlarını anımsattığı düşünülmektedir (Hand, 1986: 82).

Eser kapalı alan olarak kilisede resmedilmiştir. Kapalı alanda, kadın şeklinde tasvir edilen bir melek ve bir kadın görülmektedir. Figürler, kırmızı pelerini ve yeşil elbisesi ile melek, elleri dua eder şekilde mavi giysileri ile Meryem'dir. Başındaki tacı ve elindeki asası ile melek, Meryem'e dönük şeklinde Meryem'in sağ tarafında konumlandırılmıştır. Mekanda, Meryem'in önünde küçük, alçak boyda bir masa ve üzerinde açık bir kitap olan objeler mevcuttur. Masanın tam önünde ise beyaz renkte bir çiçek ve çiçeğin önünde de tahtta dan kırmızı bir tabure bulunmaktadır.

Tanrısal mekanda üzerinde işlemler olan yüksek sütunlar ve camlarında geometrik desen olan kemerli pencereler bulunduğu görülmektedir. Mekanın zemin karolarında ise, insan, hayvan, bitki motifleri işlenerek yer döşemesi oluşturulmuştur. Sanatçının diğer tablolarında olduğu gibi dinsel bir konunun işlendiği çalışmalarından biridir. Ressam çalışmasının konusunu kutsal kitap İncil'den alıntılamıştır.

Meryem'in Dış giysi olan pelerin ve iç giyside kullanılan kumaşın, doku özelliğinden kalın yünlü bir kumaş olduğu görülmektedir. Ayakta duran Meryem'in dış giysisi "pelerin" mavi renktedir. Pelerinin ön ortasından açıktır ve pelerinde, kol oyuntusu ve kol yırtmacı bulunmamaktadır. İç giysi üzerine alınan pelerinde boy uzunluğunun, pelerinin küçük masanın üzerine de örtecek genişlikte resmedilmesi ile oldukça fazla kumaş kullanıldığı söylenebilir. Pelerinde astar özelliği bulunmaktadır. Ön ortası, yan dikiş ve etek ucu olmak üzere bütün kenar temizlemelerinde yaklaşık 1 cm genişliğinde ince şerit şeklide biye tercih edilmiştir. İnce şeritlerin, parlak görünümünden kullanılan kumaşın ipek ya da deriden olduğu anlaşılmaktadır. Meryem'in pelerinin altında görülen iç elbise pelerinde aynı renk kumaş kullanılmıştır. Meryem'in iç elbise, mavi renkte ve uzun kollu olduğu görülmektedir. Kol ucundan ve bilek genişliğinden de gördüğümüz gibi, kol genişliği normal ölçülerdedir. İç elbise, göğüs altından, yüksek bel hizasına kadar kemer ile sabitlendirilmiştir. Kemerin tutturulduğu bölgede birbirine uyumlu simetrik büzgüler ve pile vardır. Bu büzgü ve pililer ile iç giysinin model özelliği ve kullanılan kumaş hakkında bilgi verdiği söylenebilir. Yalnız görselde tasvir edildiği kadarı ile elbisenin boy özelliği hakkında net bir bilgi verilmemektedir. Elbisenin yaka bölümü yuvarlak tasarlanmıştır. Yakanın ön ortasından başlayarak 'V' şeklinde, yaklaşık 14-15 cm

uzunluğunda, göğüs ortasına kadar açılmış yaka yırtmacı tabloda ayrıntılı bir şekilde verilmiştir. Yaka yırtmacına 1 ya da 1.5 cm genişliğinde ince şeritler geçirilmiş olduğu görülmektedir. Elbisenin yaka ve kollarında kakım hayvanı kürkünden 3 ya da 4 cm'lik pervazlar uygulandığı ilgi çeker. Hand göre, kullanılan beyaz kürk o dönem de kakım hayvanının kürkünü yalnızca kraliyet ailesi tercih etmektedir (Hand, 1986: 76).

İç giyside tercih edilen ve kemerde oluşan parıltılı yansımadan, kemerin ipek ya da deri kumaştan hazırlandığını göstermektedir. Kemerin rengi kahverengi ve hemen hemen 4- 5 cm genişliğindedir.

Eserde Meryem'e dönük halde bulunan kadın melek figürü görülmektedir. Meleğin dalgalı ve dağınık saçlarında değerli taşlardan yapılmış büyük bir taç görülmektedir. Üzerindeki elbise ve pelerindeki desenler göz alıcı ve çarpıcı bir şekilde ayrıntılı olarak resmedilmiştir. Pelerin, ön ortasından açık, kol özelliği bulunmayan, boy uzunluğu fazla olan, omuzlardan başlayarak etek ucunda genişleyen model özelliğine sahiptir. Kumaşın özelliğinde ise, sarı lame kumaş üzerine kırmızı renkte pamuklu ipliklerle büyük çiçek motifleri dokunarak desen oluşturulduğu söylenebilir. Dokusunda gümüş, altın gibi madeni teller bulunan kumaşa, ayrıca, maden gibi parlaklığı olan deriye lâme denilmektedir (URL-4, 7.1.2019).

Pelerinin kenarları çiçek desenlerinde süslenmiş inci ve dönemin taşları ile yapılmış şeritle süslendirilmiştir. Ön ortasından başlayan, yakayı kapsayan süsleme şeridin, yaklaşık olarak 5 veya 6 cm genişliğinde olduğu görülmektedir. Görseli dikkatli incelediğimizde, şeritlerin ilk olarak aplike kumaş olarak ön bedene geçirildiği, daha sonra üzerine taşlar işlenerek süsleme tekniği oluşturulmuştur. Etek ucunun kısmına ise, süsleme şeritlerle aynı genişlikte olan, yeşil renk kürk pervaz geçirilmiştir, böylece iç elbisenin rengi ile uyum sağlanmak istenilmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Pelerinin, göğüs hizasında devasa boyutta mavi taşlı broşla sabitlendirilmiştir. İç elbiseyi yorumlamak istediğimizde, iç elbisenin, yeşil renk üzerine çiçek ile geometrik desenlerle dokunmuş lame kumaştan olduğunu görmekteyiz. Elbisenin kol manşetinde de görüldüğü gibi elbisenin astarı kırmızı keten ya da pamuk kumaştan olduğudur. Eserde anlatıldığı üzere, İç elbise kapalı bir yaka modeli olup, yaka

model özelliği hakkında net bir bilgi yoktur. Yakada ve kol manşetinde işlenmiş olarak şerit süslemeleri görmekteyiz. Eseri dikkatli incelediğimizde iç elbisenin iç kısmında, beyaz pamuk kumaştan iç giysi olduğunu görebiliriz. Meleğin kanatları mavi, kırmızı, sarı ve yeşil renkte açılmış halde anlatılmıştır. Aynı zamanda sol elinde tuttuğu asa ile Hristiyanlığın simgesi haç işaretini taşımaktadır.

Yani kutsanmış meleğin elbiselerinde ki bu güzel ve ince detaylar ve ayrıntılar ressamın, dine ve tanrıya olan saygısını gösterdiğini söyleyebiliriz. Kutsal ve insan arasında ki bağı Stephen; Aynı zamanda mimari, tanrı ile insan arasındaki yenilenmiş bağlantıyı ortaya koyuyordu. Rönesans manastırlarının yapısal özellikleri insan ve kutsal olan arasındaki ilişkiyi betimliyor şeklinde ifade edilmektedir (Stephen, 2002: 15).

Sanatçı mekan tasvirlerini de diğer tablolarında olduğu gibi büyük ustalıkla gerçekleştirmiştir. Tabloda yoğunlukta kahverengi tonların ağırlıklı olduğu, bir manastır görülmektedir. Manastırın pencerelerinde ve sütunlarında işlemeler dairesel motifler bulunmaktadır. Manastırın üst kattaki ortada ki pencerede vitray olarak, Meryem ya da İsa figürü görülür. Üst kattaki sol pencereden ise bir güvercinin Meryem'e doğru indiği görülmüştür. Kapalı mekânda bir buket zambak çiçek, minderi kırmızı ipekten kaplanmış bir tabure vardır. Taburenin kumaşının, geometrik desenleri ve karanfil motifleri ile dokunmuş olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı Gotik dönemden, Rönesans dönemine geçiş sırasında giysiler üzerinde oluşan etkileri bu tablosunda da en ince ayrıntılı bir şekilde seyirciye aktarmıştır. Eserlerde kıyafetlerin model özellikleri (kesimi, kullanılan kumaş ve aksesuarları), en ufak ayrıntısına kadar sanatçı tarafından resmedilmektedir.



Şekil 9 Jan van Eyck, “Türbanlı Adam Portresi”, Panel üzeri yağlı boya, 26x19 cm, 1433, National Gallery, Londra

Sanatçı Türbanlı Adam portresin de dönemin burjuvazi sınıfının yansımasını seyirciye aktarmıştır. Greenfield’e (2008: 88) göre; o dönemde sınıf atlamak isteyen Rönesans erkekleri arasında şapkalar ve kızıl kepler çok revaçta olan moda aksesuarları olarak bilinmekteydi. Ne var ki ciddi görünüşünün üzerine taktığı bu can alıcı renk eğreti dursa da dönemin modasına uygun yaşam tarzını açıklamaktadır. Rönesans sanatçıları ve tüccarları için kızıl türban çok etkili bir reklâm yoluydu. Uluslararası pazarlardaki başarılarının ve en çok arzulanan kırmızı boyaya erişebildiklerinin egzotik bir ispatıydı. Greenfield (2008) sanatçının Bourgogne dükünün yanında geçirdiği yıllar içinde hızla eriştiği ün ve servet Burjuva hayatı yaşamasına neden olmuştur. Bundan dolayı, kırmızı türbanı ile resmedilmiş kişi ressamın kendisi olabilir.



Şekil 10 Jan Van Eyck, “Şansölye Rolin Madonna”, Panel üzerine yağlı boya 66x 62 cm, 1435, Musée du Louvre, Paris

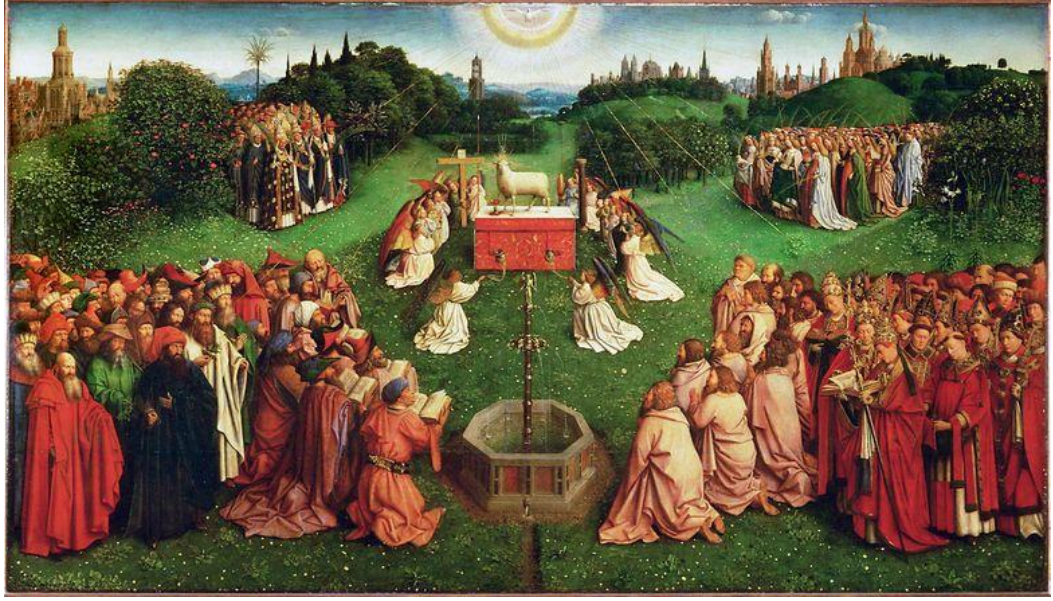
Bu eser hakkındaki ilk bilgiye 1778 yılına dayanmaktadır. Tablo’da Şansölyeye’nin Madonna ve çocuğun önünde eğilerek dua ettiği görülmektedir. Eyck çalışmalarında gerçek insanların görüntülerini kullanmıştır ve bütün dünyaya ilk porte örneklerini de göstermiştir. Bu tablo’da Madonna ve çocuk Mesih’i de içermektedir. Şansölye Rolin, her iki figür de neredeyse aynı seviyede ve neredeyse aynı ölçüde olan Madonna’ya dönmüştür. Çocuğun hareketi Rolin’e dönüktür.

Bu, sanatçının insana karşı yeni bir tutumu ve dünyadaki yerinin bir anlayışını göstermektedir. Kısıtlı bir pozisyon ve namaza katlanış eller Rolin’in figürüne biraz sınırlama getirirse de sanatçının ilginç yaşa gerçeği ve görüntüsünün bütünlüğünü elde etmesini engellememiştir. Madonna ve Şansölyenin arkasında, akik ve jasper oymalı sütunların arkasında, manzara görülmektedir. Bir kurdele ile bir nehir ufka doğru kıvrılmaktadır. Mavnalar ve tekneler, adalar ve ormanlık kıyıları yıkayarak suya yelken açar. Nehrin kıyısında büyük bir şehir vardır. Dar sokaklarda insanların renkli giysilerle koşuyorlar. Peyzajın her detayı benzersiz ve kusursuzdur. Sanatçının dünyaya hevesli tavrından bahseder.



Şekil 11 Jan Van Eyck, “Kilisedeki Madonna” Panel üzerine yağlı boya, 32x 14, 1425,
Gemaldegaleria, Berlin

Jan Van Eyck ‘in Kilise’deki Madonna tablosunda, taş alanlar çok fazla yer kaplar. Avrupa sanatı gerçek dünyanın böylesine hayati derecede doğal görünümünü bilmiyordu. Sanatçı heykelsi detayları dikkatlice boyamış ve sunak bariyerindeki Madonna heykelinin yakınındaki mumları yakmıştır. Tabloda iç mekan hafif bir altın ışık ile doldurulmuş ve kilise tenozlarının üzerinde süzölmüştür. Sanatçı Mary figürünün hayati derecede ikna edici iç mekanı’na oturtmuş ve kafa ikinci katın pencerelerine kadar ulaşmıştır. Figüre nüfuz eden ışık gerçektir. Fakat tabloya aydınlananın özelliklerini verir ve renklere muazzam bir ses yoğunluğu vermektedir. Mary’nin mavi renkli pelerini ve kırmızı elbisesi bir renk yankısı yayılmaktadır. Kilisenin derinliklerinde görünen eleklerin kıyafetleri iç içe geçmiştir.



Şekil 12 Jan Van Eyck, Hubert Van Eyck, “Ghent Altar Panosu”, Ahşap pano üzerinde yağlı boya, 3,5m x 4,6m, 1432, Sint-Baafskathedraal, Gent

Hubert ve Jan Van Eyck kardeşlerin 1432 yılında tamamladığı Ghent Altar Panosu, dünyanın ilk yağlı boya tablosu olarak kabul ediliyor. Belçika’nın Ghent kentindeki Aziz Bavo Katedrali’nde sergilenen eserin orta panelinde, İsa için kurban edilen bir kuzu figürü bulunuyor. Panonun kapalı durumdayken toplam ölçüsü yaklaşık 375 x 260 cm, açık durumdayken toplam ölçüsü yaklaşık 375 x 520 cm’dir. Panellerin yapımında bölgenin en kaliteli ahşabının elde edildiği Baltık meşesi kullanılmış, üzerine yapılan resimlerde ise yine dönemin en kaliteli ve pahalı pigmentleri ile hazırlanmış yağlıboya ve bazı kısımlarda atın varak kullanılmıştır. Tablo’da anlamlı ve üzücü bir durum yoktur tam tersi şenlik bir günün olduğu zarif bir gizemde sunulmuştur. Hemen herkes aynı kıyafetleri giymiştir. Tablonun ortasında olan kuzunun etrafında figürler dizlerinin üzerinde çıplak ayak yere çökmüştür. Arkalarında ise kilise konseyi toplanmıştır Piskoposlar, Papalar pahalı mücevherlerle ve kırmızı giysilerle ayakta durmaktadır. Ellerinde palmiye dalları, saçlarında çiçekler vardır. Güneş ışığı geniş bir yeşil alanı parlatmaktadır. Tablonun arka planında ise üzümler çalılar ve çiçek açan güller vardır. Görünen çayır alanı küçük bahçelerin, ormanların ve çalıların yeşilin büyüdüğü derinliklere kadar uzanır. Çimenlerin içinde vadideki papatyalar, zambaklar, hafif karahindiba, menekşeler, süsen ve diğer çiçekler bulunmaktadır. Eyck, Portekizden geldikten sonra Gent Sunak Panosu; üzerinde çalışmaya başlamıştır. Pano 1432’de Sint Janskerk (Aziz

John Kilisesi) olarak bilinen NBruges'deki St.Bavo (Aziz Bavo) Katedrali'ne konulmuştur.

Panoya Ağabey Hubert Jan Van Eyck tarafından başlandığı, kendisi ölünce Jan Van Eyck panoyu tamamladığı söylenmektedir. Yalnız panonun ne kadarının Hubert, yaptığı ne kadarının Jan Van Eyck yaptığı bilinmemektedir. Hatta bu tablonun atölyelerinde çalışan kişiler tarafından da tamamlandığı konusu tartışılmaktadır. Genel kabul, kararı ise panonun tasarımını Hubert'in büyük bir kısmının ise Jan'ın yaptığı yönündedir.



Şekil 13 Jan Van Eyck, “Üç Mary Mezar Başında”, 71,5 x 90 cm, 1435, Museu Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Tabloda açık mekân resmedilmiştir. Resimde görüldüğü gibi bir kadın figür resmedilmiştir. Resmin merkezinde duran figürün sağ ve sol tarafında farklı iki kadın figürleri vardır. Üzerlerindeki kıyafetler kırmızı pelerini ve yeşil, mavi renklere sahiptir. Diğer erkek figürler ise yerde mezarın kenarında uyur pozisyonundadırlar. Mary'nin önünde yere diz çökmüş kırmızı pelerinli bir kadın figürü görülmektedir. Mary elindeki asası ile resmedilmiştir. Mekânda, Mary mezar üstünde ahşap bir tahtanın üzerinde oturmaktadır. Önünde üç kadın vardır. Mekânın zemin karolarında ise, bitki ve kayalar bulunmaktadır. Üzerindeki kırmızı ve yeşil renkli ve yaldızlı ipliklerle işlenmiş bir elbisedir. Elbisenin içerisinden görünen yeşil renk elbisenin iç kısmıdır. Eserde il dikkat çeken kırmızı pelerinli kadın Mary'dir. Mary'nin, kıyafeti, saçları, aksesuarları ve duruşu oldukça detaylı betimlenmiştir. Mary'nin saçları açık ve dalgalı

olarak resmedilmiştir. Mary'in, giysisi ise, kıyafetlerin aynı kumaştan ve renkten oluşturulduğunu, resmedildiği görülmektedir. Arka planda ise yeşillikler içinde şato ve kuleler görülmektedir. Gökyüzünün grimsi kasvetli bir görüntüsü vardır. Peyzajın her detayı benzersiz ve kusursuzdur. Sanatçının dünyaya hevesli tavrından bahseder.



Şekil 14 Jan Van Eyck, “Virgin ve Çocuğu” Ahşap üzeri yağlı boya, 47,3 x 61,3 cm, 1441, Frick Collection, New York

1426 – 1450 yılları eserleri, Hristiyanlık Tablo kapalı bir mekanın balkonunda resmedilmiştir.

Mekânda, Virgin ve çocuğu sağ ve sol tarafında kadın figürler tasvir edilmiştir. Virgin ve çocuğunun önünde Aziz Donör yere eğilerek ellerini kapalı bir şekilde resmedildiğini görmekteyiz. Virgin'nin üzerinde mavi pelerin ve iç kısmı kırmızı bir elbise görülmektedir. Arka planda ise renkli boyalarla benzenmiş bir duvar bulunmaktadır. Balkon pencerelerinden şehrin bazı yerleri görülmektedir. Virgin çocuğunu çıplak bir şekilde kucağında tutarken resmedilmiştir. Virgin mekanda ayakta konumlandırılmıştır. Virgin'in saçları arkadan toplanmış ve başında

ta bulunmaktadı. Sol tarafındaki kadın figürlerinin rahibe kıyafeti giydiği ve elinde renkli taşlarla benzenmiş bir ta tutarken resmedilmiştir. Sağ tarafındaki kadın figürünün ise üzerinde kırmızı pelerin ve içi kısmının kırmızı dır. Bu kadın figür bir eli Aziz Donör'ün omzuna dokunmaktadır ve diğeri elinde palmiye dalı bulunmaktadır. Aziz Donör'ün kıyafeti ise tek renk olarak resmedilmiştir. Mekânın zemin karolarında ise desenli halı vardır. Üzerinde kırmızı renkler hakimdir ve çiçek motifleri bulunmaktadır.



IV. SONUÇ

Eyck eserlerinde en ufak ince detaya ayrıntıyı dahi düşünerek çalışmasında ön plana çıkarma konusunda usta bir sanatçıydı. Eserlerinde özellikle kıyafetlerin tühlerini ve kürklerini hemen hemen sayılabilecek kadar gerçekçilikle tasvir etmiştir. 1422'den itibaren hayatının sonuna kadar kendisine yetecek kadar ücret bağlanmıştır. Eyck 'in maddi bir endişesi olmadığı için eserlerinde daha özgür ve rahat davranışlar sergileyebiliyordu. Dönem içindeki diğer ressamalara manastır tarafından baskı yapılmaktaydı. Bu nedenle ressamlar aldıkları çalışmaları maddiyatla ilgili endişeleri olduğu için eserlerinde özgür davranamıyorlardı.

Eyck'ın yaşadığı dönemde dünyada Rönesans akımının hâkim olduğu görülmektedir. Lâkin coğrafi alanların her daim döneme entegrasyon sağlayamamaktadır. Bir diğer bölge ise Kuzey'dir ve halen geç gotik akımının etkisinde kalmaya devam etmektedir. Aynı zamanda 15 yy. ve 16 yy. arasında daha fazla büyüyerek zenginleşmiş ve dönemin altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde de Eyck geç gotik olarak bilinen ve dönemin çalışmaları ile öncü olmuştur. Eyck'ın çalışmaları Flaman ve dünya sanat tarihinde yerini almış olsa da, sanatçının değeri biraz geç anlaşılmıştır.

Eyck'ın hayatı ile ilgili hakkında pek fazla bilgiye ulaşılmamıştır. Jan Van Eyck, hakkında genel olarak saray sanatçılığı ve devlet işleri ile ilgilendiğini aynı zamanda 1395 ve 1441 yılları arasında yaşamıştır. Hayatı hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız sanatçının, saray ressamlığı yaptığını, aynı zamanda devlet işleriyle uğraştığını ve edebi bir mizacının olduğu bilinmektedir.

Araştırma esnasında Eyck'e ait tespit ettiğimiz kırk adet esere ulaşılmıştır. Bu çalışmalar Profan Temalı ve Dini içerikli dir. Eyck'ın en bilinen ve yaygın olarak tanınan eserleri; “Kırmızı Türbanlı Adam” ve “Arnolfi'nin Evlenmesi”dir. “Arnolfi'nin evlenmesi” adlı çalışmasında, ressam hiç kimsenin yapmadığını yapmıştır. Tabloya hem kendini eserin içinde bulunan bir aynanın içine resmederek nikâh şahidi konumunda resmetmiş hem de tabloya imzasını atmıştır.

“Kırmızı Türbanlı Adam” adlı portresinde Eyck kendini resmetmiştir. Bu nedenle tablo bu yönü ile tanınmıştır. Bir başka çalışmasında ise Ghent Sunağının yapısında barındırdığı çalışmalar da ikonografileri ile ön plan çıkmaktadır. Bu çalışmada en önemli eser “Kuzuya Tapınma”dır. Sanatçı çalışmalarında genellikle manzara doğa tasviri betimleyerek perspektif kullanmayı tercih etmiştir.

Yalnız bazı eserlerinde ise minyatür algısından çıkamayarak önemli olan figürleri büyük resmetmeyi tercih etmiş ve perspektif görüş ile tamamen ters düşmüştür. Aynı zamanda Eyck, çalışmalarında yıldızlı fon kullanmayı artık tercih etmemiş yerine ışık ve gölgeyi çalışmalarında tercih etmeye başlamıştır. Çalışmalarında ahenk ve canlılık getirmesi için yağlı boya kullanımını etkinleştirmiştir. Böylelikle yağlı boya kullanımının yaygınlaşması ile sanat dünyasının da dehası olmuştur. Yağlı boyanın Eyck kardeşler tarafından bulunduğu söylenmektedir.

Flaman resim tarihinde Jan Van Eyck kendi çalışmalarına imza atan tek sanatçıdır. Eyck ‘in yüz resimle yeteneği onu portrecilikte dönemin en üst seviyesine çıkarmıştır. Kendinden sonra gelen sanatçılara örnek olmuş ve etkilemeyi de başarmıştır. Renklerin birbirleri ile uyumunu bir araya getiren sanatçı canlı renkleri daha fazla sevmiştir. Bilhassa “Kırmızı Türbanlı Adam”, “Giovanni Arnolfi’nin Portresi”, “Margareta Van Eyck’in Portesi” adlı çalışmalarda kullanmayı tercih ettiği vurgulu bir kırmızı tonu, bu durumu açıklamaktadır. Eyck’ ten etkilenen, Barok Dönemi sanatçısı Peter Paul Rubens’ te renklerle bilhassa kırmızı rengi ile kendi döneminde damga vurmuştur.

Sanatçının fırçasının temel unsurları olarak bilinen; gizli simgeciliği, natüralist üslubu, doğadaki ince detayları büyük bir titizlikle en ufak ayrıntıya kadar birebir resmeden gözlemciliği dir. En ufak detayları bu kadar keskin ve ince resmeden sanatçı, çalışmalarını adeta canlı resmetmiştir. Fakat bazı çalışmalarında ise proporsiyon hatalar yaptığı görülmektedir.

Ressam nesneleri, figürler ve doğayı ahenk ve uyum içinde resmetmiştir. Çalışmalarında görüldüğü gibi tercih ettiği her unsur öge birbirini bir bütünlük içinde tamamlamaktadır. Aynı zamanda bu bütünlük ve uyum resimsel düzlemdeki başarısının sonucu olarak görülmektedir.

Bu nedenle yeteneği onu o dönemin en başarılı ve en etkin sanatçısı yapmış olduğu gibi aynı zamanda Flaman resim sanatının iki dönem arasındaki mihenk taşı olmuştur. Sanatçı resme olan özgün bakış açısı ile gelecek dönemde olan yeni sanat anlayışına da alt yapı hazırlamıştır. Geçmiş sanat anlayışı ile bağlarını koparmayan Eyck, slup anlayışı da kendinden sonra gelen sanatçılarda da görülmektedir.

Flamelleli Ustadan etkilendiği sanılan Eyck; Petrus Christus, Dierick Bouts gibi dönemine damga yapmış büyük sanatçıları da resim anlayışı ile etkilediği düşünebilir. Daha sonraları birbiri arkasından gelen Hans Memling, Van der Weyden, Metzys gibi sanatçılar, Flaman resim sanatını geliştirme hususunda oldukça ilerledikleri bilinmektedir.

Goethe; bu zamana kadar yazdıklarımın tamamı, Eyck ‘ın bir tablosu kadar bile değerli değildir demiştir. Kuzey’in bu büyük ressamı sanat anlayışı ile yaşadığı alana çok büyük katkı ve destek sağlamıştır. Flaman resim sanatını çok üst seviyelere çıkarmıştır. Yaratıcılığı ile geçmiş ve geleceği sentezleyen ve bu karışıma kendi özgün üslubunu da ekleyen sanatçı, kaçınılmaz olarak Kuzey Resim Sanatını çok derinden etkilemiştir. Bu nedenle dünya resim sanatı tarihinde de yerini almıştır.

Bu alışmamızda Restorasyon ve Konservasyon bozukluklardan bahsetmekteyiz. Restorasyon, tabloların işlem gördüğü dönemde özellikle çalışmaların özelliklerini korumak amacı ile gelecek nesillere aktarılması için gerçekleştirilen bir onarım, destek çalışmalarını içeren bir yöntem dir. Konservasyon tablo da oluşan hasarlı bölümlerin daha sağlıklı duruma getirilmesi amacı ile gerçekleştirilen ve koruma çalışmalarının yanında hasarlanmaların ve bozulmaların önleyici tedbirlerinin direk eser üzerinde uygulanan çalışmadır. Restorasyon ve konservasyon geliştikçe branşlara ayrılmıştır.

İngiltere, İtalya ve Fransa 18. Yüzyıldan itibaren restorasyon ve konservasyon konusunda önem kazanmışlardır. Fransız kimyacı Jean Antonie Chaptal ve Sir Humphry Davy pigment analizi yapmış ve ilk bilimsel çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. 20’inci yüzyıla gelindiğinde yağlı boya restorasyonu bir bilim dalı olmuştur. Dünyanın pek çok mzesin de araştırmalar ve yağlı boya eserleri korunmaya yönelik laboratuvarlar açılmıştır.

Görüldüğü gibi restoratörlerin önemi öne çıkmıştır. Aynı zamanda kaliteli malzeme tercih edilmesi gerekmektedir. Sonuç olarak günümüzde bilgi her yandan önemli değer haline gelmektedir. Uzman olmayan kişiler tarafından bilinçsizce geriye dönüşümü olmayan uygulamalar ve hasarlar eserlere zarar getirmektedir.

Sonuç olarak günümüzde bilgi her yandan önemli değer haline gelmektedir. Uzman olmayan kişiler tarafından bilinçsizce geriye dönüşümü olmayan uygulamalar ve hasarlar esere büyük ölçüde zarar getirmektedir. Bu tez çalışmasın da Jan Van Eyck dönemine ait resimler araştırılmış ve incelenmiştir. Aynı zamanda yağlıboya tablo restorasyonu ve konservasyonu için kullanılan yöntemler hakkında genel bilgi verilmiştir. Önemli olan az müdahale ile tablonun nasıl korunacağından ve en küçük bir restorasyon uygulaması bile yağlıboya tabloya zarar verebilir. Nitekim Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Laboratuvarına gelen ve restorasyonunu yaptığımız tablolarda bu yanlış uygulamaları saptadık. Bu işle ilgili bilinçli ve eğitimli restoratör ve konservatör yetiştirilmelidir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ALTINAY, H.Y.H. (1992). **Moda ve Tarihi**, Ankara.
- ANMAÇ, E. (2004). **Tekstilde Kullanılan Lifler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- ANONİM, (2005). **Rönesansın Serüveni**. İstanbul: Yapı Kültür Sanat Yayıncılık.
- AYAZ, M., GÜNAY, V., (1977 -78) **Akdeniz H.**, Resim, Yaygın Yükseköğretim Kurumu Enstitüleri, Resim-İş bölümü, Ankara.
- BAŞARA, S., (2000) **Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon Restorasyonu**, Graphis
- BAŞER, İ., (2002) **Elyaf Bilgisi**, Marmara Üniversitesi Yayın No: 687, İstanbul.
- BEKSAÇ, E. VE AKKAYA, T. (1990). **Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Sanatı**. (Birinci Baskı). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 217.
- BEKSAÇ, E. VE AKKAYA, T. (2000). **Avrupa Resim Sanatı**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- BURCKHARDT, J. (1977). **İtalya'da Rönesans Kültürü**. (Çev. Bekir Sıtkı Baykal). (İkinci Baskı). Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 453.
- CHARLES, V. (2007). **Renaissance Art**. New York: Parkstone Press, 9.
- DA VINCI, L. (2013). **A treatise on painting**, (printed edition). London: Senex & Taylor. (Orijinal çalışma tarihi 1721).
- DAVRAN, Z., DENKEL, A., KUT, G., PARLA, J., SAVAŞIR, İ. (Editörler). (1986). **Osmanlılarda ve Avrupa'da Çağdaş Kültürün Oluşumu 16.-18. Yüzyıllar**. İstanbul: Metis Yayınları, 91-98.
- DIJKSTRA, J. (2005). "Technical Examination". Ridder Bos, B., Buren, A. and Veen, H. (Editors). **Early Netherlandish Paintings**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 292-328.
- DOERNER, M. (2009). **Malmaterial und seine Verwendung im Bilde**. Freiburg: Christophorus Verlag GMBH & Co. KG. (Orijinal çalışma tarihi 1960).
- EMRE, G., (2005) **Yağlı Boya Tablolarında Konservasyon ve Restorasyon Sorunları, Çözüm Önerileri**.

- EPIKMAN, R. (1945). **XII-XVII Yüzyıl Klasik Ressamlar**. Ankara: Ankara Resim ve Heykel Galerisi, 16.
- FAURE, E. (1979). **Rönesans Sanatı**. (Birinci Baskı). (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 209.
- FENBERG, L.E., GRENBORG Y.I. (1989). **Sekrety zhivopisi staryh masterov**. Moskova: Izobrazitelnoe iskusstvo.
- GEVGİLİLİ, A., HASOL, D., VE ÖZER, B. (Editörler). (1997). **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. (Cilt 1, 571, 572). İstanbul: Yem Yayın.
- GÜNAY, V., (1977). **Resim, Yaygın Yükseköğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Resim-iş Bölümü**, Ankara.
- GÜRAK, H. G. (Editör). (2004). **Ressamlar Türk ve Dünya Ressamları**. (Cilt 1, 200). İstanbul: Nesa Yayın Grubu
- KLEINER, S. F. (2013). **Gardner's Art Through the Ages a Global History**. (Fourteenth Edition). Boston: Wadsworth Cengage Learning,
- KURAN, A. (1986). "Rönesans Sanatı ve Mimarisi". Akarlı, E. D., Canbeyli, R., Davran, Z.,
- KURAN, A. (1986). "Rönesans Sanatı ve Mimarisi: 16. Yüzyıl". Akarlı, E.D., Canbeyli, R.,
- MEB SANAT TASARIMI (2005).
- MYERS, S. B. (1979). **Encyclopedia of Painting**. New York: Crown Publisher
- NAGEHAN, K.B., (2018) **Flaman Resim Anlayışından Çağdaş Sanata Evlilik Ritüelinin Temsili**
- NEDRET, Y., (2018) **Yağlı Boya Resimleme Yönteminin İki Temel Dalı: Flaman ve İtalyan Resimleme**
- NICALOUS, K., (1999). **The Restoration of Paintings**. Könemann, Slovenia.
- O'NEILL, J.P. (Editor). (1987). **The Metropolitan Museum of Art the Renaissance in The North**. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- OXFORD PUBLISHER. (1979). **Phaidon Encyclopaedia of Art and Artists**. New York: Oxford Publisher
- RUDİ, T., (1954) **Ueber Restaruration Alter Oelgemälde**, E.A. Seemann, Germany.
- SİDER, S. (2005). **Handbook to Life in Renaissance Europe**. New York: Fact on File, 6.

- ŞEHNAZ YALÇIN, W., (2013) **Resim Boyalarında Işık Haslığının Uygulamalı İncelenmesi**
- ŞERİFE, Y., VİLDAN. B., (2005) **Moda Tarihi İçerisinde Jan Van Eyck'in Resimlerinin Göstergebilim ile analizi**
- TANSUĞ, S. (2004). **Resim Sanatının Tarihi**. (Beşinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TSONEV, K. (1974). **Tehnologia na izyaştните izkustva**. Sofya: İzdatelstvo nauka i izkustvo.
- TURANİ, A. (2003). **Dünya Sanat Tarihi**. (Dokuzuncu Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 343.
- TURANİ, A. (2005). **Dünya Sanat Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÜMER, E. (2009). **Rönesans Resminin Plastik Anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Resim Atölye Derslerine Katkısı**, Ondokuzmayıs Üniversitesi
- VASARİ, G. (1986). **Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori ed architetti**, Torino: Firenze 1550.
- ZIRPOLO, H., L. (2008). **Historical Dictionary of Renaissance Art**. Toronto: Scarecrow Press, xi.
- KİPLİK, D. İ. (2008). **Tehnika zhivopisi**. Moskova: İzdatelstvo V. Şevçuk

MAKALELER

- DALEY, M., (1993). "Solvent Abuse", **The Spectator**, s.55-58, Jan. 30.
- GELİŞİM YAYINLARI. (1983). **Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**. (Cilt 11, 4534), İstanbul
- GIFFORD, E.M. (1999). The Art Bulletin: "Van Eyck's Washington 'Annunciation': **Technical Evidence for Iconographic Development**, Vol. 81, No. 1, pp. 108-116,
- GÜLEÇ, A., (1989). "Ayasofya Müzesi, Eski Aşevi Kapılarında Koruma Uygulaması", **İnşaat Dergisi**, s.44- 48, Haziran.
- GÜRAK, H.G. (Editör). (2004). **Ressamlar Türk ve Dünya Ressamları**. (Cilt 1). Nesa Yayın Grubu, İstanbul, s. 200.
- HAND, J.O., WOLF F.M., (1986). **Early Netherlandish Painting** (catalogue), National Gallery of Art, Washington/Cambridge UP, ISBN 0-521-34016-0. Entry pp. 75-86, by Hand.

- HARBISON, C. (1985). "Visions and Meditations in Early Flemish Paintig". **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, 2(15), 87-118, 87.
- HONOUR, H., FLEMING, J. (2016). **Dünya Sanat Tarihi**. (Birinci Baskı). (Çev. Hakan Abacı). İstanbul, 425, (Eserin orijinali 1982’de yayımlandı).
- İPŞİROĞLU, M.Ş. (1946). **Avrupa Sanatı ve Problemleri XIV. Asırdan XVII. Asra Kadar**. (Cilt 1, 291- 314). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KARABULUT, N. (2006) Sanat Eğitiminde Bir Alt Disiplin olarak Sanat Eleştirisi ve Bir Akademik Eleştiri Örneği. **Dergipark**, s.73-78

TEZLER

- ATA. YAKUP. K., (2007) Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, (Yüksek Lisans Tezi), Danışman: Ata Yakup Kaptan,
- DUYGU, B., (2012) “(4-12 Yaş) Çocuk Resimleri ve Onların İç Dünyalarının Resimlerine Yansıması” Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı, (Yüksek Lisans Tezi), İzmir.
- KIRÇIÇEK, M. (2017). Hristiyan Tasvir Sanatında Jan Van Eyck, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- SEVİL, T. (2008) Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), Güzel Sanatlar Eğitimi

İNTERNET KAYNAKLARI

- URL-1 <https://www.akademiportal.com/italyan-ressam-giotto-kimdir-italyan-ressam-giottonunhayati/> Erişim Tarihi: 14.12.2018
- URL-2 <https://www.istanbulsanatevi.com/tag/jan-van-eyck/>, Erişim Tarihi: 18.12.2018
- URL-3 <http://kisacames.blogspot.com/2017/04/resimde-cocuk-isa-ve-meryem-jesus-and.html> Erişim Tarihi: 8.1.2019
- URL-4 <https://www.nga.gov/collection/highlights/van-eyck-the-annunciation.html/> Erişim Tarihi:20.01.2019
- URL-5 <http://www.nkfu.com/lame-nedir/> Erişim Tarihi: 7.1.2019

- URL-6 <https://www.istanbulsanatevi.com/category/sanatcilar/soyadi-e/eyck-jan-van/> Erişim Tarihi: 2021
- URL-7 <https://www.tarihlisanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/> Erişim Tarihi: 2018
- URL-8 <https://tr.painting-planet.com/erkek-portresi-calismasi-jan-van-eyck/> Erişim Tarihi: 2021

