

BİR BAŞYAPITIN YENİDEN KEŞFİ: GENT ALTAR PANOSU RESTORASYON PROJESİ

THE REDISCOVERY OF A MASTERPIECE: RESTORATION PROJECT OF THE GHENT
ALTARPIECE

Dr. Öğr. Üyesi Halil Cenk BEYHAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

cnkbeyhan@yahoo.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2166-3634>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Beyhan, C. (2020). Bir Başyapıtın Yeniden Keşfi: Gent Altar Panosu Restorasyon Projesi. *Sanat Dergisi*, (35), 130-152.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Hubert ve Jan Van Eyck kardeşlerin başyapıtı olan Gent Altar Panosu'nun restorasyonu sanat eseri restorasyon ve konservasyonu alanında günümüzün en dikkat çeken projelerinden biridir. Çok ortaklı ve disiplinlerarası projede onarım ve yenileme çalışmaları paralelinde yapıt için şu ana kadarki en kapsamlı araştırmalar gerçekleştirilmektedir. Proje bir anlamda yapıtın tüm özelliklerinin yeniden keşfi haline gelmiştir. Eserin tekniği ve ikonografik özellikleri üzerine yapılan araştırmalar Van Eyck kardeşler ve yaşadıkları çağ hakkında yeni bilgiler edinilmesine olanak sağlamıştır. Proje paralelinde gerçekleştirilen halka açık etkinlikler ve sergiler Gent Altar Panosu'nun ve Erken Flaman sanatının geniş kitlelere tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Gent Altar Panosu restorasyon projesi sanat eserlerinin yenilenme ve korunmasına ilişkin çok önemli bir örnek olduğu kadar onları popülerleştirmeyi amaçlayan yaratıcı girişimlerin de çok önemli bir örneğini temsil etmektedir.

Anahtar kelimeler: Resim, Erken Flaman Okulu, JanVan Eyck, Altar Panosu, Restorasyon

Abstract

The restoration of the Ghent Altarpiece, the masterpiece of Hubert and Jan Van Eyck brothers, is one of the most remarkable projects in the field of art restoration and conservation today. In the multi-partner and interdisciplinary project, in parallel with repair and renovation, most comprehensive researchs until now are carried out on the masterpiece. In a sense, the project has become the rediscovery of all the features of the work. Researchs on the technique and iconographic characteristics of the artwork provided the opportunity to acquire new knowledge about Van Eyck brothers and their era. Public events and exhibitions in parallel with the project have played an important role to introducing the Ghent Altarpiece and Early Flemish art to a wide spectator. The restoration project of the Ghent Altarpiece is as a very important example as about renovation and protection of art works, it's also represents very important example of creative initiatives to aim of popularize them. Not only is the restoration project of Ghent Altarpiece is a very important example about renovation and preservation of art works, but it is also very exemplary about the creative initiatives that aim to popularize them.

Key words: Painting, Early Flemish School, Jan Van Eyck, Altarpiece, Restoration.

Giriş

Sanat tarihinde çığır açan eserlerden biri olan Gent Altar Panosu, Jan Van Eyck tarafından tamamlandığı 1432 tarihinden bu yana, yaklaşık 600 yıllık geçmişinde, zamanın getirdiği yıpranmalar ve uğradığı diğer tahribatlar nedeniyle birçok restorasyon geçirmiştir. En son 1951'de gerçekleştirilen restorasyondan yarım yüzyıllı aşkın bir süre sonra, yapıtın geri dönüşü olmayan bir bozulma sürecine girmeye başladığı konusunda artan endişeler, altar panosu için şu ana kadar yapılan en kapsamlı yenileme ve koruma projesinin başlatılması konusunda yetkilileri harekete geçirmiştir. Bazı testler ve hazırlık süreci ardından 2012 yılında Brüksel'de bulunan Kraliyet Kültür Mirası Enstitüsü (Koninklijk Instituut Voor het Kunstpatrimonium) ve Gent Güzel Sanatlar Müzesi (Museum Voor Schone Kunsten Gent) işbirliğinde en son bilimsel yöntem ve teknolojik olanakların kullanılacağı restorasyon projesi başlatılmıştır. Şu an (2019 itibarıyla) ikinci aşaması devam eden çalışmalardan alınan sonuçlar zaman içerisinde projenin "yüz yılın restorasyonu" olarak adlandırılmaya başlamasına neden olmuştur. Bunun nedeni, projenin altar panosunu fiziksel koşullar bakımında yenileme ve korumanın (konservasyon) ötesinde geçerek yapıt ve sanatçılar hakkında şu ana kadar karanlıkta kalmış bazı noktaların aydınlatılmasına olanak sağlamasıdır. Farklı uzmanlık alanlarının işbirliğinde yürütülen çalışmalardan hem altar panosunun bilinmeyen yönlerinin hem de Van Eyck kardeşlerin sanatının kendine has özelliklerinin bir manada yeniden keşfedilmesi konusunda çok önemli sonuçlar alınmaya başlanmıştır. Bu nedenle proje sanat eseri restorasyonu ve konservasyonu alanında güncel bir örnek olması kadar, tarih, kültür ve eğitim alanında başka hedefleri de bulunan, çok yönlü, çok ortaklı ve disiplinler arası bir çalışma olması açısından da son derece dikkat çekicidir.

Makalemizde halen sürmekte olan ve ikinci aşaması 2019 sonunda tamamlanarak, üçüncü aşamasına Belçika hükümeti tarafından Van Eyck yılı ilan edilen 2020'de geçilmesi ön görülen projede şu ana kadar elde edilen veriler, kullanılan araştırma teknikleri, tematik ve paralel sergiler incelenecektir. Projeye geçmeden önce Van Eyck kardeşler, Erken Flaman resmi ve Gent Altar Panosu hakkında kısa bilgiler vererek konuya giriş yapacağız.

1.1. Hubert ve Jan Van Eyck Kimdir?

Gent Üniversitesinden (UGent) Prof. Dr. Martens ve Dr. Born, Gent Altar Panosu'nun yenileme çalışmalarının ilk sonuçlarının yer aldığı sergi için hazırlanan kitapta Hubert ve Jan Van Eyck ile ilgili bilgi verirken " ...Batı sanatı tarihinin en önemli sanatçıları arasında olmalarına rağmen

hayatları hakkında çok az şey bilindiğini..." vurgulamışlardır (Edt. Born ve Martens, 2014:19). Hakkında sınırlı bilgiye sahip olduğumuz başka sanatçılar da vardır ancak bu durum Van Eyck kardeşler gibi değerleri yaşadıkları çağda anlaşılmış, takdir görmüş ve önemli pozisyonlarda görev almış sanatçılar söz konusu olduğunda şaşırtıcıdır. Özellikle Jan'ın yapıtlarına eklediği tarih, imza, isim ve yeteneğe vurgu yapan vecizler (bazı resimlerine yıl, ay ve gün şeklinde yazılmış tarih, "beni Jan Van Eyck yaptı" anlamında Latince IOHES DE EYCK ME FECIT ve buna ek olarak bazı resimlerine -iki anlamda yorumlanabilecek mottosu- "yapabildiğim" ya da "yapabildiğim kadar iyi" anlamındaki ALC IXH XAN yazması) kendi değerinin son derece farkında olduğunu da ispatlamaktadır. Buna rağmen Van Eyck kardeşler hakkında neden bu denli az bilgi kalmış olduğu henüz anlaşılamamıştır. Bazı 16.yy kaynaklarına dayanarak Hubert'in 1360-70, Jan'ın ise 1385-90 yılları arasında, bugün Belçika sınırları içindeki Limburg eyaletinde (günümüzde bir kısmı Belçika'da diğer kısmı Hollanda'da kalmıştır) bir kasaba olan Maaseik'de doğmuş oldukları ve "Eyck'den" manasındaki soyadlarının (van Eyck) buradan geldiği düşünülmektedir (Born ve Martens, 2014:25), (Schmidt, 2014:19), (Borchert, 2008:8). Hubert ve Jan'ın Lambrecht ve Margaretha adlarında yine ressam olan biri erkek diğeri kız, iki kardeşleri daha olduğunu gösteren bazı kayıtlar tespit edilse de şu ana kadar onlardan geriye kalan bir şey bulunamamıştır. Van Eyck kardeşlerin hayatlarının ilk dönemi neredeyse tamamen karanlıkta kalmıştır, doğdukları yer kadar aldıkları eğitim konusunda edinilen bilgiler de son derece sınırlıdır. Bununla beraber Fransa'da saray ressamı olan Jean Malouel (Jan Maelwael) ve onun yeğenleri olan Limburg¹ kardeşlerin de yetiştiği bu bölgenin sanat geleneğinden gelmiş oldukları varsayımı oldukça güçlüdür.

Hubert'in varlığına dair en önemli kanıtlardan biri Gent Altar Panosu'nun dış kanatlarındaki çerçevede bulunan dörtlükte yazanlardır. Şiir ölçüsü ve kafiye kullanılarak yazılmış olan Latince dizeler eserin tamamlanış tarihi, sanatçılar ve siparişi veren hakkında bilgi verir. Yazıtta en büyük ressam olan (özgün metinde "daha büyüğü bulunamayan") Hubert'in bu işe başladığı, Joos Vijd'in² isteği üzerine ikinci en büyük ressam olan kardeşi Jan'ın bu ağır görevi tamamladığı ve yapıtın ilk kez 6 Mayıs 1432'de izleyiciye açıldığı anlatılmıştır. Yapıtın geçmişine kıyasla 1823 gibi oldukça yakın bir tarihte keş-

¹ Fransa'da Limbourg denilse de Nijmegen doğumlu bu sanatçı ailenin soyadı aslında van Limburg'dur. Her iki ülkede de Limburg isminin yer alması Flaman bölgeleri açısından bu gün Belçika ve Hollanda arasındaki sınırın ne denli sembolik olduğunu göstermektedir.

² Paneli sipariş eden başışçı.

fedilen bu yazıtın güvenilirliği ve yorumlanması akademik tartışmalara yol açmış olsa da eseri 1495'te görmüş olan Alman hümanist Münzer ve 1517'de gören Antonio de Beatis'in (kardinal Luigi d'Aragona'nın sekreteri) bağımsız tanıklıkları ve yine bazı başka erken dönem kaynakları yazıttaki açıklamayı doğrular niteliktedir. Ayrıca Münzer ve Gent'li retorikçi Lucas de Heere, sanatçının Vijd şapeldeki sunağın önüne gömüldüğünden söz ederler, Jan'ın 1441 yılında Brugge'de öldüğü ve Saint Donatian kilisesine³ gömüldüğü bilindiğine göre bu gün yerinde olmayan bu mezar Hubert'in olmalıdır. Hubert'e ait olduğu düşünülen mezar taşı şu an Gent St. Bavo manastırındaki kitabe müzesinde sergilenmektedir (Örnek 1). Taşın üzerindeki bronz kabarma ve yazıt 1578'deki ikinci ikona kırıcılığı dalgası sırasında yok olsa da Münzer ve De Heere'nin tuttuğu kayıtlar anıtın zamanında neye benzediği konusunda oldukça aydınlatıcıdır. Bunlar dışında araştırmacılar Gent şehir arşivinde buldukları 1424-1426 arasına tarihlenen ödeme ve miras vergisi konulu bazı belgelerde Usta Ubrecht ya da Usta Luberecht⁴ isimlerinin yer aldığını ortaya çıkartmışlardır (Edt.Born ve Martens, 2014:19-25,51-55). Tüm bu deliller yazıtla uyduğu gibi tek başlarına da böyle bir sanatçının varlığını ispatlamaktadır ancak bize daha fazla bilgi vermezler. Sonuç olarak hepsinin örtüştüğü nokta Hubert'in 1426'da ölmesi ve eseri kardeşi Jan'ın tamamlamış olmasıdır. Hubert'i bu denli gizemli kılan ona ait başka bir resim bulunamamış olmasıdır. Kıyaslama yapılabilecek başka bir örnek olmaması Gent Altar Panosu'nun hangi kısımlarının onun elinden çıktığını tespit etmeyi güçleştirmektedir.

Jan van Eyck'in yaşamı hakkındaki bilgiler ise Hubert'e kıyasla daha fazladır ancak yine de 1420'lerden öncesine ait her hangi bir kayıt bulunamamıştır. Jan ile ilgili en erken kayıt 1422'de Hollanda ve Zeeland kontunun (Jan III, Bavaria-Straubing Dükü) saray ressamı olarak görevlendirildiğini göstermektedir (Edt.Born ve Martens, 2014:26). Bir hazine belgesindeki "Usta Jan, ressam (Meyster Jan den maelre) ve asistanları"na yapılan ödeme kaydından bu dönemde Den Haag'a (Lahey) yerleştiği ve asistanları ile beraber kraliyet sarayının (günümüzde Binnenhof) süslemelerini yaptığı anlaşılıyor (Borchert, 2008:8,92). Kontun ölümünden sonra 1425'te Burgonya Dükü, "iyi" lakaplı III. Philip'in saray ressamı ve -üst düzey bir unvan olan- kişisel görevlisi "varlet de chambre" olur (bu dönemde Brugge ve Lille'de bulunmuştur). Saray ressamı olmasından kısa bir süre sonra diğer vazifesi

fesi kapsamında Jan'a bir tür gizli diplomatik görevin de verildiği anlaşılmaktadır. Özellikle 1426'da tam bir gizlilik içinde uzak mesafeli yolculuklara çıkmış olması bunu doğrulamaktadır⁵. 1429'da yine diplomatik bir görev için Portekiz'e gitmiştir. Ancak bu kez sebebinin Portekizli Isabella (Burgonya Düşesi) ve İyi Philip'in evlilik müzakereleri olduğu biliniyor. Burada Isabella'nın-günümüze ulaşamayan-iki portresini yapmış, bunlardan biri müstakbel eşinin tasvirini görebilmesi için derhal Philip'e gönderilmiştir (ömrünün sonuna kadar hizmetinde çalışacağı III.Philip için yaptığı resimlerden yalnızca bu ikisi hakkında yazılı kayıt bulunabilmiştir). 1430-32 arasında ise Gent Altar Panosu'nu tamamladığı düşünülmektedir. Pano tamamlandıktan sonra aynı yıl (1432) Brugge'ye yerleşmiş burada bir ev satın almıştır. Bu yıllarda -Brugge, Groeningemuseum'da bulunan (1439 tarihli) portresinden tanıdığımız- Margaretha ile evlendiği ve bu evlilikten iki çocukları olduğu düşünülmektedir. 1441 yılındaki ölümüne dek Brugge'de geçirdiği yıllarının -günümüze ulaşan eserleri göz önüne alınarak- Jan Van Eyck'in en verimli yılları olduğu kabul edilmektedir. Bu dönemde "Bir Adamın Portresi/Leal Souvenir"(1432), "Kırmızı Türbanlı Adam/Otoportre?"(1433[Örnek: 2]), "Kutsal Tebliğ" (1433), "Arnolfini'lerin Evliliği" (1434), "Meryem ve Bebek İsa Şansölye Rolin ile" (1435), "Meryem ve Bebek İsa, Joris van der Paele ile" (1434-36 arasına tarihlenen bu resim van Eyck'in Gent Altar Panosu'ndan sonraki en büyük ölçülü remidir, şu an Brugge, Groeningemuseum'da sergilenmektedir), "Jan de Leeuw'un Portresi" (1436), Niccolo Albergati'nin Portresi (1438), "Bir Kilise içindeki Meryem" (1438), "Çeşme başındaki Meryem ve Bebek İsa" (1439) gibi birbirinden önemli yapıtlar vermiştir. Bu yıllarda portre ve dini içerikli resimler yanında dükün hizmetinde bazı geleneksel görevleri de yerine getirmiş, örneğin Brugge belediye binasının cephesindeki heykellerin renklendirilme ve yaldızlanmasını da yapmıştır. Günümüze ulaşabilmiş sınırlı sayıda belgeden dükün Jan'a verdiği değer hakkında da fikir sahibi oluyoruz; bu belgelerin birinden dükün ressama yapılan ödemenin gecikmemesi konusunda saray görevlilerini uyardığını, diğerinden ise sanatçının ölümünden sonra dul eşine yıllık maaşının yarısı miktarında istisnai bir ödemenin yapıldığını öğreniyoruz (Edt.Born ve Martens, 2014:26-29).

Jan van Eyck 1441 yazında öldüğünde atölyesinde asistanlarıyla (belgelerde bir dönem oniki kişiden söz ediliyor) beraber üzerinde çalıştığı bir dizi sipariş de yarım

3 Fransız ihtilalinden sonra 1799 yılında yıkılan katedralin (16.yy'da katedraliğe yükselmiştir) kalıntıları günümüzde Brugge'nin en merkezi yeri olan Burg meydanının altında, Crowne Plaza otelinin mahzenindedir

4 Bu bölgede isimler kayıtların tutulduğu makama göre Flamanca, Fransızca ya da Latince yazılabiliyordu.

5 1426 tarihli belgeler Jan van Eyck'e, masraflarını III.Philip'in üstlendiği üç seyahat için Lille'deki Burgonya hazinesinden ödeme yapıldığını gösteriyor. Bunlardan ilkinin dük adına hacı olarak İtalya üzerinden Kutsal Topraklara gitmesi için ödendiği belirtilmiş ancak diğer ikisinde yalnızca "uzak diyarlar" ifadesi yer almıştır. Günümüz araştırmacıları bu "uzak diyarlar"ın Osmanlı İmparatorluğu toprakları içindeki bazı şehirler olabileceği varsayımı üzerinde duruyorlar (Borchert 2008:92).

kalmıştı. Dul eşi Margaretha ve kardeşi Lambert'in atölyeyi 1440'ların sonuna kadar açık tutmayı başardıkları, bu sayede bazı yarım çalışmaların tamamlandığı anlaşılmaktadır (Borchert, 2008:69). Jan van Eyck'in ölümünden sonraya tarihlenen resimlerin bir kısmı yarım kalan çalışmaların tamamlanması ile elde edilmişken bazı resimlerse daha önceden yapılanların kopyası ya da atölye repertuarından bazı temaların devamı niteliğindedir.

1.2.Yağlıboyanın icadı, Jan van Eyck ve Erken Flaman resmi

Sanat tarihi yazınının babası sayılan İtalyan sanatçı Giorgio Vasari'nin (1511- 1574) "En Mükemmel Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Hayatları" adlı ünlü kitabında Jan van Eyck'i yağlıboyanın mucidi ilan etmesi halen yaygın olarak inanılmaya devam eden bir mitin kaynağıdır. Oysa bu gün Van Eyck kardeşlerin yaşadığı zamandan yüzyıllar önce de yağlı boyanın kullanıldığı ispatlanmıştır. Yine de bu yanlışlık Van Eyck kardeşlerin -ya da daha somut bir biçimde Jan van Eyck'in- sanat tarihindeki büyük bir değişimin merkezinde yer aldığı gerçeğini gölgelemez. Önemli olan 15.yy'ın ilk yarısında Kuzey Avrupa resminde yaşanan değişimin ne olduğu ve Van Eyck kardeşlerin buna hangi noktalarda öncülük etmelerinin tespit edilebilmesidir. Bu amaçla 2012-2013 yılları arasında Rotterdam'da bulunan Boijmans van Beuningen müzesinde "The Road to Van Eyck" (Van Eyck'e giden yol) başlıklı bir sergi düzenlenmiştir⁶. Sergide Amerika'dan ve Avrupa'nın çeşitli büyük müzelerinden gelen Van Eyck ve çağdaşlarına ait doksan civarında eser (resim, heykel ve desen) bir araya getirilerek dönemin sanatını farklı yönlerden inceleme ve karşılaştırma imkânı veren bir panorama oluşturulmuştur. Özellikle müze koleksiyonundaki Van Eyck öncesi (Pre-Eyckian) yağlıboya kullanılarak yapılmış panel resimleri (anonim ustalara ait Norfolk Triptik [1415-20] ve "İsa'nın Bedeninin Mumyalanması"[1410-20] konulu triptik) bu sanatçıların yetiştikleri sanat geleneğini anlamak açısından çok önemli bilgiler içermektedir (örnek 3). Zamanlama bakımından Gent Altar Panosu'nun restorasyonunun resmi olarak başladığı yıl böyle bir serginin Rotterdam'da düzenlenmesi oldukça önemlidir çünkü Boijmans van Beuningen, koleksiyonunda Van Eyck atölyesine ait bir resim⁷ bulunan Hollanda'nın yegâne müzesidir⁸. Sergi kapsamında

yayınlanan bilimsel araştırmaların birleştiği temel nokta Van Eyck kardeşlerin yaşadıkları çağın sanat geleneğinden ve kendilerinden önceki ustalardan aldıkları birikimi yepyeni bir mantık ve gerçekçilik düşüncesi ile yorumladıkları yönündedir. Buradan hareketle makalemiz çerçevesinde Van Eyck kardeşlerin sanatsal kökenleri ve resme getirdiği yenilikler hakkında bazı önemli noktaları kısaca açıklamaya çalışacağız ancak öncelikle yağlıboyanın icadı efsanesinin hangi tarihi kaynaklara dayandığına ve bunların geçerliliğini ne zaman yitirdiğine kısaca değinmek yararlı olacaktır. Daha önce belirttiğimiz gibi Giorgio Vasari ile başlayan bu yakıştırma neredeyse kesintisiz biçimde 18.yy sonuna kadar devam etmiştir. Vasari "en seçkin" sanatçıların yaşamlarını anlattığı kitabının 1550 tarihli ilk baskısında Jan Van Ecyk'in kazara yaptığı keşifle - keten tohumu ve ceviz yağı gibi bitkisel kökenli yağları pigmentlerle karıştırarak- yağlıboyayı icat ettiğini belirtmektedir. Vasari bu bilgiyi ilk önce Antonello da Messina'nın hayatı bölümünde vermiştir. Messina Kuzeyli ustaların eserlerini yoğun bir biçimde etüt ederek yağlı boya tekniğinin ve Flaman resminin bazı özelliklerinin İtalya'ya gelmesinde büyük rol oynamıştır (Borchert, 2008:7),(Vasari, Giorgio, 1912, Vol.III:60-64). Vasari kitaba sonradan ilave ettiği bir tür giriş ya da ön ek niteliğindeki "Teknik Üzerine" bölümünde konuya kapsamlı biçimde tekrar yer vermiştir (Vasari, Edt.Brown, 1907: 10, 19, 226, 227, 292, 294-297). Vasari'den yaklaşık elli yıl sonra 17.yy başında bu kez Flaman sanatçı ve yazar Carel van Mander resim sanatı üzerine kaleme aldığı kitabında (Schilderboek, 1604) bunu doğrular. Van Mander'e göre başlangıçta tempera (bağlayıcı olarak yumurta sarısı ya da incir sütü gibi maddelerle pigmentlerin karıştırılmasıyla elde edilen, opak ve hızlı kuruyan boya) kullanan Jan Van Eyck son katmanda uyguladığı yağ bazlı cilanın kuruma esnasında resim yüzeyinde bozulmalara neden olması üzerine yağın içine bir takım maddeler katarak deneyler yapmış ve neticede yağ ile pigmentleri karıştırarak son derece parlak bir boya elde etmeyi başarmıştır. Van Mander bu buluş için 1410 gibi bir tarih bile vermiştir. Efsanenin yayılmasına Alman ressam ve yazar Joachim von Sandrart ve Fransız meslektaşısı Jean-Baptiste Descamps gibi isimler de katkıda bulunur ancak bu konuda en etkili kaynak Diderot ve d'Alembert tarafından 1751-1780 arasında aşamalar halinde yayınlanan, Aydınlanma Çağının ünlü ansiklopedisi olacaktır. Ansiklopedinin 1765 tarihli 12. cildinde yer alan -Louis de Jaucourt'un kaleme aldığı- "Modern Resim" maddesinde yağlıboyanın sırrını Jean de Bruges (Brugge'li Jan) keşfedene kadar yalnızca tempera ve fresk tekniği ile resim yapıldığı belirtilmiştir

6 Sergi 2008 yılında aynı müzede düzenlenmiş olan, Erken Hollanda sanatı konulu " Geç Ortaçağ'dan Resimler" sergisinin tamamlayıcısı niteliğindedir.

7 1440 tarihli "Mezar başında üç Meryem"

8 Özel bir koleksiyonun (Robert Noortman collection, Maastricht) ödünç verdiği bir başka resim (Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar müzesindeki "Çeşme Başındaki Meryem'in atölye versiyonu) 1990'lı yılların sonuna dek Den Haag'daki Mauritshuis'de sergilenen de şu an eser müze envanterinde bulunmamaktadır.

9. Sonuçta ansiklopedi de dâhil olmak üzere bu konuda bilgi veren tüm kaynaklar Vasari'nin kitabını temel almış ve bundan öncesine ait belgelerden habersiz kaleme alınmıştır ancak bu durum Diderot'nun çağdaşı Alman yazar ve filozof Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) Wolfenbüttel'de bulunan Herzog-August kütüphanesinde keşfettiği bir 12.yy el yazmasıyla değişir. Ortaçağda yaşamış bir keşiş ve büyük bir zanaat ustası olan (resim, el yazması, vitray, oymacılık, metal işçiliği yapan ve ayrıca bunlar hakkında üç cilt kitap yazan!) Theophilus Presbyter (1070-1125) tarafından kaleme alınan "Resamların Elkitabı"nda yağın bağlayıcı madde olarak pigmentle karıştırılması detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Lessing 1774'te el yazması üzerine yayınladığı çalışmasıyla ¹⁰yağlıboyanın Van Eyck kardeşlerden yüzyıllar önce de bilindiği ve kullanıldığını sonunda ispatlamıştır (Borchert, 2008:7), (Borchert, 2014:20).

Günümüzde hem tarihi kaynakların incelenmesi hem de sanat eserlerinin teknik analizinde kullanılan yeni bilimsel yöntemler sayesinde yağlıboyanın uzun geçmişi hakkında her an daha fazla bilgi elde edilmektedir. Bununla beraber araştırmalar Van Eyck kardeşlerin yağlıboyanı başlı başına¹¹ bir resim malzemesi olarak kullanarak daha önce görülmemiş, karmaşık aşamalardan oluşan bir uygulama yöntemiyle teknik mükemmelliğe ulaştırdıklarını da ispat etmiştir. Bu teknik 15.yy sanatında (özellikle Güney Avrupa resmi karşısında) önemli bir fark yaratmıştı. Bu fark çok katmanlı bir uygulama yöntemi ve rengin şeffaf tabakalar halinde sürülmesinden kaynaklanıyordu¹². Bu sayede renkler -örtücü özelliğe sahip tempera ile elde edilmesi mümkün olmayan- mine benzeri bir tür saydamlık, ışıltı ve derinliğe sahip oluyordu. Resimde elde edilen bu görsel etkinin sağladığı olanaklar Erken Flaman resminin ayırt edici özelliklerinden biri olacaktı. Jan van Eyck bu teknik kazanımı daha önce eşine rastlanmayan biçimde bir gözlem ve natüralizmle birleştirerek ileri bir virtüözlük aşamasına ulaştı ve böylece haklı olarak resim sanatı tarihinde hem Kuzey Avrupa hem de Güney Avrupa'da etkisini hissettiren bir devrimin en büyük yaratıcılarından biri kabul edildi. Bu devrimin en önemli belirtilerinden biri resimde daha önce elde edi-

lememiş ölçüde gerçeklik hissini yaratılmasıydı. Bunun başarılmasında özellikle iki sorunun aşılması etkili olmuştu: resimsel derinliği oluşturan planlar arasındaki ilişkilerin optik olgular bakımından çözümlenmesi ve nesnelerin yapı ve doku özelliklerinin gerçekçi biçimde yansıtılması. Resimsel derinliği oluşturan planlar önceki yüzyılların resimlerinde birbirlerinden kopuk, daha çok simgesel ifade ve ilişkilendirmelerle bir araya getirilirken artık son derece bütünlüklü ve doğal görünecek şekilde resmedilmeye başlanmıştı. Bunda görme ediminin doğasının incelenmesi kadar eşine rastlanmamış bir doğa gözleminin de payı vardı. Her ne kadar İtalyan Rönesans'ının bilimsel yöntemlerine göre daha çok sezgisel ve gözleme dayalı olsa da izleyicinin bakışını resmin derinliklerine çeken son derece güçlü bir perspektif ve bundan da önemlisi derinliğe doğru sıralan planlarda - özellikle kompozisyonun geri planında yer alan doğa görünümünde- atmosferik etkiler (atmosferik perspektif) elde edilmeye başlanmıştı. Özellikle bu son husus İtalyan Rönesans sanatçıları üzerinde büyük etki yaratacaktı. Nesnelerin yapı ve doku özelliklerinin son derece detaylı ve inandırıcı şekilde yansıtılmasında ise şüphesiz yağlıboyanın sağladığı teknik olanakların (kuruma süresi ve üst üste katmanlar halinde çalışılabilmesi) payı büyüktü. Değerli taşlar, inciler, altın (Van Eyck kardeşler altın varak uygulamasını tamamen terk etmemekle beraber altın görüntüsünü boya ile elde etmeyi başarmışlardı), çeşitli metaller, cam, ahşap, mermer, farklı cins kumaşlar (özellikle brokar denilen altın ya da gümüş işlemeli kumaşlarda gerçek kabartma ile boya ile elde edilmiş etkileri birleştiren özel bir teknikte ¹³son derece ustalaşmışlardı), halılar, kürkler ve burada tamamını sıralayamadığımız sayısız nesnenin yapı, doku ve renklerinin yansıtılmasında üst düzey bir ustalık kazanılmıştı. Erken Flaman resminin "detay gerçekçiliği" portre resminin gelişimine de büyük ivme kazandıracaktı. Özellikle dörtte üç açıdan bakılarak yapılan bu portrelerdeki detaylar (bir günlük sakallar, gözlerdeki damarlara varıncaya kadar detaylar, tek tek çizilmiş saç telleri gibi) Güney Avrupa'daki ressamı şaşkına çevirmişti. Bu konudaki ustalık çağın sanatçıları arasında bir tür rekabet konusu olmaya başlamış, birbirinden yaratıcı fikirler bulmalarına yol açmıştı. Ayna ve ayna gibi yansıtıcı özelliğe sahip parlak nesnelere üzerindeki (neredeyse göz bebekleri de buna dâhil olacaktır) yansımaların betimlenmesi, özellikle dışbükey aynalar üzerinden kompozisyonun dışında kalan nesnelerin gösterilmesi bunları tipik örneklerindedir. Ayrıca bir tür resim içinde resim algısı yaratan mikro ölçekte detaylar, özellikle iç mekânda yer alan

9 Daha fazla bilgi için Michigan Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen ansiklopedinin İngilizceye çevrilmesi projesinin resmi web sitesine bakınız. <https://quod.lib.umich.edu/dj/did/> (son erişim Haziran 2018)

10 Vom Alter der Oelmalerey, aus dem Theophilus Presbyter (1774).

11 Van Eyck kardeşlerden hem önce ve hem de çok sonraları da birçok sanatçı aynı resimde tempera ve yağlı boyayı birbirini izleyen aşamalarda beraber kullanmışlardır.

12 Teknik kısaca şu aşamaları içeriyordu: ilk önce ahşap panelin astarlanmış ve parlatılmış yüzeyine son derece detaylı bir desen çiziliyor (underdrawing) ve bu çizim üzerinden mürekkeple geçilerek sabitleniyordu. Daha sonra bu desen üzerine gri (grisaille) ya da kahverengi tonlarında monokrom bir resim (underpainting) yapılıyordu. Bu aşama iyice kuruduktan sonra monokrom resmin üzerine inceltilmiş, şeffaf boya katmanları (glaze) halinde renk uygulanıyordu. Tüm bu aşamalar tamamlandıktan sonra bazı detaylar ya da küçük düzeltmeler için en üst katmanda son dokunuşlar (overpainting) yapılıyordu. (Bkz. Beyhan, H. Cenk "Resimde temel teknikler ve uygulama süreçleri üzerine" Route Educational and Social Science Journal Volume 2(3), July 2015: 171-193).

13 Pressed brocade

pencerelerin ardından görülen manzarada büyüteç ile incelenmeyi gerektirecek ölçüde küçük resmedilmiş detaylar akil almaz bir fırça ustalığının ürünüdür ["Meryem ve Bebek İsa Şansölye Rolin ile" (1435) adlı resim bu konuda en güzel örneklerden biridir, "Dresden Triptiği" (1437) ya da "Bir kilise içindeki Meryem" (1438) gibi resimler ise zaten çok küçük ölçülere sahip oldukları için tamamıyla bu teknikle yapılmıştır]. Bu tür ustalığın Van Eyck'in yetiştiği sanat ortamındaki kitap resimleme ve minyatür geleneğiyle direkt ilişkili olduğu şüphesizdir, kaldı ki "Turin-Milan Saatler Kitabı (1435-1440)" olarak adlandırılan elyazmasındaki bazı resimlerin de Van Eyck atölyesinde yapıldığı düşünülmektedir (Borchert, 2008:77-86).

Erken Flaman resminde dikkat çekici olan bir diğer özellik ise kütle yanılsamasına verilen özel önemdir. Bu konuda 15.yy'da Kuzey ve Güney Avrupa resminde devrim niteliğinde ilerlemeler kaydedilmiştir. Belli bir yönden (kaynaktan) gelen ışığın aydınlattığı formların açık-koyu yapılanmasının esas alındığı güçlü bir hacim yanılsaması elde edilmesi oldukça önemlidir. Bunun bir adım ilerisi ise resimde tasvir edilen nesnelerin tam bir üç boyutluluk etkisiyle, etrafında dönülebilir (ronde-bosse) olduğu hissini yaratılmasıdır. Van Eyck kardeşler (ve Robert Campin gibi ressam) konuya özel bir önem vermenin yanında bunu zaman zaman karmaşık "göz aldatici" (Trompe l'oeil) tekniklerle birleştirerek kullanmışlardır. Özellikle nesnelerin -başka bir yüzey üzerine düşen- gölgelerinin, hacim yanılsamasını ve resimsel mekândaki derinliği artırıcı bir eleman olarak kullanılması dikkat çekicidir. Sanat tarihçi E.H. Gombrich 1995 yılında Londra National Gallery'de açılan bir sergi için kaleme aldığı kısa ama özlü kitabında (Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art) Batı sanatında gölgenin kullanımını tarihi perspektiften incelemiş ve Erken Rönesans resminde gölgeye verilen rolün ancak 17.yy resminde yeniden önem kazandığını vurgulamıştır (Gombrich, 2014). Bu konuda son derece ustalaşmış olan Jan van Eyck'in gölge, yansıma, sahte çerçeveler ve çerçeve üzerine devam eden resimlerle elde ettiği göz yanıltıcı tekniğinin en güzel örneklerini triptiklerin dış kanatlarındaki (grisaille) grizaylarda (örnek Dresden Triptiği ya da Thyssen-Bornemisza müzesindeki iki kanatlı paneldeki "Kutsal Tebliğ" sahneleri), bazı resimlerin çerçevelerindeki imitasyon dokularda ve oyma yanılsaması verilmiş yazılarda (imza ve vecizler, örnek Antwerp Kraliyet Müzesindeki tamamlanmamış "St.Barbara") ve mimari öğelerden izleyiciye doğru uzanıyor gibi görünen figür detaylarında izlemek mümkündür.

Van Eyck kardeşlerin resimlerinde ortaya çıkan tüm

bu özellikler 15.yy'ın ilk yarısında Kuzey Avrupa resminde kendini belli edecek ve Erken Flaman resmini Uluslararası Gotik üsluptan ayıracak olan yeni bir sanat anlayışının temellerini oluşturmuştur. Erken Flaman resmi ya da okulu 15.yy'dan 16.yy başlarına kadar Kuzey Avrupa'da Burgonya sınırları içerisinde yer alan Çukur Ülkelerde (Güney Flandra) gelişen yeni resim tarzına verilen addır. Bu okul içinde yer alan sanatçılar için kullanılan "Flaman Primitifleri" terimi ise 19.yy'a ait bir adlandırmadır. İlkel manasındaki primitive kelimesi küçümseme için değil, sanat tarihinin önemli bir aşaması ve değişim sürecindeki bu sanatçıların eserlerindeki saflığı ve içtenliği anlatmak için kullanılmıştır. Bu ressamların en fazla tanınanları arasında Melchior Broederlam, Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden (Rogier de le Pasture), Dieric Bouts, Joos van Wassenhove (Joos van Gent), Petrus Christus, Hans Memling, Hugo van der Goes, Jheronimus Bosch, Gerard David, Jan Provoost, Jan Gossaert ve Quinten Massijs bulunmaktadır. Hem kronolojik açıdan hem bazı ilklere imza atmış olmaları bakımından -öncü niteliğindeki Broederlam bir kenara ayrılırsa- Flémalle'lı Usta olarak da adlandırılan Campin, Van Eyck ve -Campin'in öğrencisi olan- Weyden bu okulun ilk kuşak kurucuları sayılmaktadır.

Erken Flaman okulunun sanata getirdiği yenilikleri yalnızca artistik ve teknik ilerlemelerin açtığı kapıdan değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Kuzey Avrupa sanatındaki bu atılım bazı tarihi koşullarla da doğrudan ilişkilidir. Bu tarihi koşullar arasında 15.yy Avrupa'sında yeni toplumsal tabakaların gelişmesinin önemi büyüktür. Bankacılar, tüccarlar, zanaatkarlar ve bazı başka meslek loncalarının mensuplarının oluşturduğu bir "orta sınıf" sanatçılar için yeni bir pazar yaratmıştır. Bu yeni müşteriler saray ve kiliseden bağımsız, şahsi siparişlerini vermeye başlamışlar, bazıları kendi isimlerini yaşatacak mihrap panoları yaptırarak kilise ve katedrallere bağışlamışlar, bazıları ise kiliselerdeki gibi mihrap panolarının küçük örneklerini kendi evlerindeki ibadet köşelerine koymak, hatta bazen yolculuklarda yanlarına alabilmek amacıyla yaptırmaya başlamışlardı. Bu tür siparişleri verenlerin -bir takım hiyerarşik kurallara uymak suretiyle- kendi portrelerinin de (hatta evlerinin içi ve bazı eşyalarının) dini tasvirlerin içine eklenmesi bu dönemde kabul görmüş ve yaygınlaşmıştı (dini otoritenin büyük bağışlar yapan cemaat üyelerine bu konuda esneklik göstermesi böyle uygulamaların genel manada kabul görmesini sağlamıştı). Yalnızca bu etken bile Flaman resminde "detay gerçekçiliği" olarak adlandırılan özelliğin gelişmesinde büyük rol oynamıştı.

1.3.Gent Altar Panosu ya da “ Mistik Kuzu”

(Mistik Kuzu /Tanrının Kuzusu: Fr. L'Agneau Mystique/ Fl. Het Lam Gods/ Lat. Agnus Dei): Van Eyck kardeşlerin başyapıtı kabul edilen Gent Altar Panosu ya da “Mistik Kuzu” adlı resim 15.yy Avrupa sanatının en önemli eserlerinden biri olması kadar günümüze ulaşma serüveni ve henüz çözülememiş gizemleri ile de ünlenmiştir. Bu nedenle yapıt hakkında genel bir bilgi derlemek için bile bu hususlara belli ölçüde değinmek gerekmektedir. Öncelikle eserin fiziki özelliklerini, ne amaçla yapıldığını ve ikonografik anlamını kısaca incelenmesi: Altar panosu¹⁴ olarak tasarlanan yapıt, açılıp kapanabilen iki kanadının ön ve arka yüzleri ve orta kısmında bulunan, toplamda yirmi ahşap panelin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir poliptik¹⁵ (polyptych) resimdir(Örnek:4,5). 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. Yalnızca kullanılan malzeme bakımından bile oldukça yüksek maliyetli olan bu resmi -günümüzde Belçika sınırları içinde yer alan- Gent şehrinin 15.yy da yaşamış ileri gelenlerinden Joos Vijd (Jodocus Vy) ve aristokrat bir aileden gelen karısı Elizabeth (Isabella) Borluut, inşasına maddi katkıda buldukları Vaftizci Yahya Cemaat Kilisesinde (Sint-Janskerk, günümüzde Sint-Baafskathedra) kendi adlarını yaşatacak şapel için sipariş etmişlerdir¹⁶. Önceki sayfalarda değindiğimiz gibi altar panosuna Hubert van Eyck'in başladığı ancak ani ölümü nedeniyle bu görevi kardeşi Jan'ın tamamladığını ve eserin ilk kez 1432 yılında sergilendiğini 19.yy'da bulunan bir yazıt sayesinde biliyoruz. Bununla beraber resmin aktardığı dini içerik ve konu seçiminde kilisenin ve siparişi veren başışçıların ne ölçüde etkisinin olduğu tam olarak bilinmiyor. Resmin ikonografisi bazı geleneksel kalıplar ve örneklerle bağlantılı olsa da Van Eyck kardeşlerin bunları bir araya getirme biçimi benzersizdir. Panoyu benzersiz kılan bir başka özellik ise resimde o zamana dek görülmemiş derecede güçlü bir natüralizmle derin bir sembolizmin birlikte kullanılmasıdır. Eski ahitte geçen konular ve İncil'den sahneler yanında -bir Hristiyan sembolü olan- kutsal kuzu motifinin

yapıtın bu denli merkezine alınması da eserin benzersizliğini artırmaktadır. Panoyu oluşturan panellerdeki sahneler ve bu sahnelerde yer alan kişiler kısaca şöyledir:

Kapalı konumda(Örnek:4) en üstteki lünetlerde¹⁷ sırasıyla soldan sağa Zekeriya peygamber, Erythra'lı kadın kâhin, Cumae'lı kadın kâhin ve Micah peygamber tasvir edilmiştir¹⁸. Bunun altındaki kısımda yan yana sıralanan dört resim ise bir bütün olarak “müjdeleme” ya da “kutsal tebliğ” olarak adlandırılan sahneyi meydana getirir(Örnek:10). En soldaki panelde başmelek Cebrail elinde Meryem'in saflığını simgeleyen beyaz zambak (lilium candidum) tutar halde betimlenmiş, sağ eliyle yaptığı çağrı mahiyetindeki işaret ağzından çıkarak boşluğa yazılmış gibi duran ve yandaki panele devam eden Latice yazı “Ave Gratia Plena Dominus Tecum” (Selam [Meryem] lütfü dolu, Rab seninle)¹⁹ ile desteklenmiştir. Aynı hizada en sağdaki panelde ise geleneksel olarak dua kitabı ve kutsal ruhu temsil eden beyaz güvercinle tasvir edilen Meryem yer almaktadır. Meryem'in cevabı olan “Ecce Ancilla Domini” (Rabbin hizmetkârıyım)²⁰ bu kez tersten yazılmıştır (Charney.2012:49-51). Kompozisyon sağ üstten eğimli olarak gelen (oblique) ışıkla aydınlatılmıştır, bu nedenle figürlerin gölgeleri sol tarafta, derinliğe doğru uzar. Bu ışık yönünün tercih edilmesinin nedeni panelin özgün yeri olan Vijd şapelinde sağda bulunan pencereden gelen ışığın resimdeki figürleri de aydınlatıyor gibi görünmesinin istenmesidir.

Ortadaki iki panel de müjdeleme sahnesinin geçtiği iç mekânın parçası niteliğindedir. Bu iç mekân konunun geçtiği kabul edilen çağ ve yerden bağımsız bir şekilde, bir Flaman evinin içiyle, kiliseye atıfta bulunan kemerler, pencereler ve Gotik nişin birleşiminden meydana gelmiştir. Sağ taraftaki panelde ikonografik açıdan Meryem'in saflığını temsil eden diğer nesnelere olan havlu, sürahi ve gülmüşten yapılmış küçük bir leğenden oluşan kompozisyon bulunur. Soldaki paneldeki pencerenin gerisinde ise Gent manzarası yer alır. Manzarda görünen binalar gerçekte var olan yapılardır. Resimdeki ahşap cepheli evlerden günümüze ulaşan son bir tanesi²¹ Jan Breydel Caddesi, no 32'de halen ziyaret edilebilir (örnek 7). Pencereyi bölen sütunun sağında görülen yapı ise (Kleine Sikkel) inşa edildiği onüçüncü yüzyıldan itibaren geçirdiği çeşitli yapı süreçleri ve yirminci yüzyıl başında gerçekleştirilen kap-

17 Fransızca küçük ay anlamındaki “Lunette” keimesi mimari, sanat v.b. alanlarda yarım daire biçimine verilen addr.

18 Bu figürlerin yer aldığı kısım bağımsız paneller olmayıp alttaki sahneden çerçeve ile ayrılmıştır. Eser kapalı konumdayken toplam sekiz panelden meydana gelir.

19 Luka 1. 26-38

20 Luka 1. 26-38

21 Resimde binanın önünde yol varken günümüzde yapı 15.yy sonunda genişletilen Lieve kanalinin kenarında kalmıştır. O devirde bir zanaatkâra ait olan evin giriş katında bugün Tété á Tété restaurant bulunmaktadır.

14 Kiliselerde altar (sunak) arkasına asılan çoğunlukla açılıp kapanabilen kanatları olan resim ya da kabartma.

15 Üçten fazla panelin bir araya gelmesinden oluşan resim ya da kabartma.

16 Panel 1986 yılında katedralin girişinde yer alan Villa şapele taşınarak cam bir muhafaza içine yerleştirilmiştir. Eserin özgün konumu hakkında fikir vermek için katedralin güney kanadındaki Vijd şapele bir reproduksiyon yerleştirilmiştir. Ayrıca Vijd şapelini yerli penceresindeki vitraydaki kuzu motifini işaretlemiştir. Şapelin tavanındaki Gotik kemerin kilit taşına ailenin arması işlenmiştir.

samlı bir restorasyon ardından bu güne gelmiştir²² (Edt. Luka 1. 26-38 Born ve Martens, 2014:39). Yapıtın içerdiği bu tür detaylar 15.yy Kuzey Avrupa resminde dini ve dünyevi temaları birleştirme konusundaki yaklaşıma örnektir. Bu yaklaşım -daha önce değindiğimiz gibi- Erken Flaman resminde "detay gerçekçiliği" olarak adlandırılan özelliğin gelişimine zemin hazırlamıştır ve ayrıca sanatçının yaşadığı çağa dair bazıları henüz yeterince aydınlanmamış pek çok bilginin aktarılmasına olanak vermiştir.

Alt sıradaki dört panele gelirsek, ortada yer alan Vaftizci Yahya (sol) ve İncilci Yuhanna'nın (sağ) heykellerini tasvir eden grizay (grisaille) tekniğinde boyanmış panellerin iki yanında, dua eder pozisyonda diz çökmüş ve ellerini birleştirmiş olarak görülen başışçılar Joos Vijd (sol) ve Eisabeth Borluut'un resimleri yer almaktadır. Başışçılar normal günlerde kapalı halde sergilenip ancak dini bayramlar, törenler ve zaman zaman da yüklü bir başış karşılığında açılmak üzere tasarlanan panonun dış yüzünde renkli kıyafetleri ile dikkat çeker çünkü genel itibarıyla panonun dış kısmının fazla renkli olmamasına özen gösterilmiştir. Panonun iç yüzü ise açıldığı anda normal zamandakinden farklı olması ve dikkat çekmesi için son derece canlı renklerle boyanmıştır. Eser açık pozisyonda toplam oniki panelden oluşmaktadır(Örnek:5). Yine eski ahit ve Hristiyanlığa ait dini temaların işlendiği resimler simetrik bir düzen içerisinde şöyle sıralanmıştır:

Üst sırada en dışta kalan sol ve sağ panellerde gerçek büyüklükte nü'ler olarak Âdem ve Havva tasvir edilmiştir. Resimlerde Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmalarına neden olan "ilk günahın" ve bunun insanlığa mal olacak sonuçlarının sembolleri yer alır. Havva yasak meyveyi²³ Âdem'e doğru uzatmaktadır ve bunun sonucu hamile olarak betimlenmiştir. Her ikisi de artık çıplak olduklarının farkındadırlar ve örtünmeye çalışırlar. İçinde buldukları nişlerin üzerinde çocukları Kabil ve Habil'in hayatını anlatan heykeller tasvir edilmiştir. Sol tarafta (Âdem'in üzerinde) kardeşlerin Tanrıya adak sunması, sağ tarafta (Havva'nın üzerinde) Kabil'in Habil'i öldürme sahnesi yer alır. Kardeş katli insanlığın ilk cinayetidir (Born ve Martens, 2014:42-49), (Schmidt, 2014:88,89). Bu panellerin yanlarında şarkı söyleyen ve müzik aletleri çalan meleklerden oluşan birer lünet bulunur. Üst sırada orta kısımda ise soldan sağa Meryem, İsa (ya da Tanrı Baba?) ve Vaftizci Yahya'nın resimlerinin yer aldığı üç panel vardır(Örnek:15). Bu üç panel de ön yüzdeki müjdeleme sahnesi gibi bütün olarak belli bir geleneksel

dini temayı meydana getirir. Kökeni Antikçağ sanatına dek giden bu figür düzeni Ortodoks Doğu Roma sanatında(Ör-

nek:16) "Deësis" (Yunanca [δέησις]"Yakarış", "Yalvarış") olarak adlandırılan bir temayı yansıtır (Evans, 2004:555). Meryem ve Vaftizci Yahya'nın "yakarış" kıyamet gününde, son yargıda insanlığın affedilmesi içindir. Bu üç panelden ortada yer alan ve diğerlerinden daha büyük olanında, kutsama işareti yaparak sağ elini kaldırmış olan erkek figürü (hiyerarşik bakımdan daha yüksekte konumlanmıştır ve bir tahtta oturmaktadır) geleneksel kompozisyonda İsa'yı temsil ederken burada ikonografik özellikler açısından daha karmaşık bir yol izlenerek Hristiyan üçlemesindeki "Baba, Oğul ve Kutsal Ruh"u bir arada temsil etmektedir²⁴ (Schmidt, 2014:30-37). Gent Altar Panosu'nun tamamında bulunan sayısız ve karmaşık semboller bu kompozisyonda da inanılmaz derecede fazladır. Bu semboller yalnızca literel öğelerde değil dekoratif unsurlarda bile sürekli izleyiciye mesaj vermekte, bir şeyler söylemektedir. Neredeyse her nesnenin bir anlamı vardır: Meryem'in tacını süsleyen çiçekler²⁵, kıyafetlere işlenmiş değerli taşlar, inciler ve bunlar ile yazılmış yazılar, açık sayfası okunabilen (Vaftizci Yahya'nın elindeki "İsaiah" gibi) ve bazen hafif aralanmış sayfalarından yalnız bir iki cümlesi görünen kitaplar, arka fondaki brokar kumaştaki desen (kendi kanıyla yavrularını besleyen pelikan ve tek boynuzlu at gibi²⁶), yazılar ve tekrar eden motiflerdeki (bir işlemedeki inciler gibi) rakamsal değerlerle oluşturulmuş sembolizm bir eşi daha kolay kolay bulunmayacak niteliktedir.

Alt sırada ise toplam beş panel bulunur. Bu beş panel de -Müjdeleme ve Yakarış gibi- ortada yer alan ve kompozisyonun merkezini oluşturan "Mistik Kuzu tapınması" ile bir bütün olarak tasarlanmıştır ve her bir panel din şehitleri, azizler, hacılar gibi farklı kitleleri betimlemek için kullanılmıştır. Burada ana fikir bir sunak üzerinde duran ve vücudundaki kesikten akan kan bir kadehe dolan "Tanrının Kuzusu"na doru ilerleyen figürlerin dini hiyerarşiye uygun biçimde kompozisyona yerleştirilmeleridir. İsa'yı sembolize eden Tanrının Kuzusu (Lat. Agnus Dei) motifi Hristiyan komünyon²⁷ ayinine dayanmakta, kadehe dolan kan²⁸ onun insanlık için kendini feda edişini temsil etmektedir (Schmidt, 2014:48). Sunağın üzerine örtülmüş olan işlemeli kırmızı kumaştaki Latince dizelerde (Ecce

²⁴ Bu konuda uzmanlar arasında fikir ayrılıkları bulunmaktadır.

²⁵ Beyaz zambak, kırmızı gül, hasekiküpe ve vadi zambağı gibi çiçekler saflık, tevazu, aşk, çile, barış ve masumiyet gibi bir ya da birden fazla anlama sahiptir.

²⁶ Kökeni daha eskilere dayansa da Hristiyan sembolizminde yavrularını kendi kanıyla besleyen pelikan İsa'yı, hayali bir yaratık olan tek boynuzlu at (unicorn) ise saflığı, erdemi ve bazen de yeniden doğuşu temsil eder.

²⁷ Cemaatle okunan dua (İng. Liturgy) ve ayin İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileriyle yediği son akşam yemeği anısına gerçekleştirilir.

²⁸ Ayinde şarap İsa'nın kanını, ekmeğ bedenini temsil eder.

²² Bina Nederpolder sokak no 2'de bulunmaktadır.

²³ "Adem Elması" (Ponum Adami) olarak adlandırılan bu meyve aslında elma değil -resimde de görüldüğü gibi- Latince tasnifte "Citrus x limon" adı verilen narenciye ailesinden (Rutaceae) bir meyvedir. Bir limon türü olan bu meyve ikonografik olarak yasak meyvenin getireceği acıları simgeler.

agnus Dei qui tollit peccata mundi) "İşte dünyayı günahlarından arındıran Tanrının kuzusu" ve bunun hemen altında iki meleğin salladığı buhurdanların hizalarındaki kuşaklarda ise "İsa gerçeğin ve yaşamın yoludur" (IHES Via ,Veritas Vita) yazmaktadır (Charney.2012:18-24). Hiyerarşik olarak kuzuya en yakın konumda olan ve sunağın etrafını çevreleyen melekler İsa'nın çilesini simgeleyen, anlamı son derece net nesnelere taşımaktadır. Bunlar çarmıha gerildiği haç, kırbaçlanmak için bağlandığı sütun, mızrak, kırbaç, dikenli taç, bir sırığa bağlanmış sünger (sırığa bağlanan sünger sirkeye batırılarak çarmıhtaki İsa'nın susuzluktan kuruyan dudaklarına sürülmüştür) ve sopadır (Schmidt, 2014:48). Önde yer alan sekizgen çeşmenin üzerinde, taşa kazınmış etkisi verilen Latince dizede " Bu çeşmedeki hayat suyu Tanrı ve kuzunun tahtından geliyor" anlamına gelen "Hic Est Fons Aque Vite Procedens De Sede Dei + Agni" yazmaktadır (Charney.2012:18-24). Yukarıda, manzaranın üst noktasında ise kutsal ruhu temsil eden, halesinden ışık saçan beyaz güvercin yer alır. Tüm bu semboller ve yazılar göz önüne alınarak açık konumdaki panelin bütününe bakıldığında Tanrının tahtı, kutsal ruh, İsa'nın insanlık için kurban oluşunu simgeleyen kuzu ve altındaki oluktan suyu izleyiciye doğru akan hayat çeşmesinin aynı dikey eksen üzerinde olmasının tesadüf olmadığı anlaşılır. Bu şekilde resimdeki yazılarda verilen Yuhanna İncili²⁹ ve Vahiy³⁰ kitabından alınmış ifadelerin birbirini tamamlaması ve İsa'nın insanlık için çektiği çilenin yaşamın kaynağı olduğu düşüncesi vurgulanmak istenmiştir.

Yapıtta ikonografik düzen ilk sından son yarıya (bu tema tek başına resmedilmemekle beraber) ve yeniden doğuşa (İsa'nın cennetteki krallığı) doğru bir sıralama içinde tasarlandığı için mistik kuzunun bulunduğu panel dramatik açıdan zirve noktası sayılır. Olayın içinde gerçekleştiği eşsiz doğa manzarası bir tür cennet bahçesi (Eden) ile hayali bir Kudüs tasviri arasındadır. Sunağın bulunduğu küçük tümsek Zion tepesine atıfta bulunur (Schmidt, 2014:48-53). Geri planda görünen binalar ise bu hayali Kudüs manzarasının resmin yapıldığı dönemin modasına uygun olarak Gotik mimari ile birleştirilmiş halindedir. Bu binaların çoğunun hayal ürünü olduğu düşünülmekle beraber iki tanesi tanımlanabilmiştir. Bunlar Gent'te bulunan St.Nicholas kilisesi ve Utrecht Katedrali'nin kulesidir. Bazı araştırmacılar Utrecht Katedrali kulesinin resme 1550 yılında eserin ilk restorasyonunu Lanchelot Blondeel ile birlikte yapan Utrecht'li (günümüzde Hollanda sınırları içinde) ressam Jan van Scorel

tarafından-bazı başka detaylarla birlikte- sonradan eklendiği görüşünü savunmaktadır (Borchert, 2008:24), (Charney. 2012:23,24).

Tanrının kuzusuna doğru ilerleyen grup halindeki insanlar ise kısaca şöyle tanımlanır: Orta panelde sol üstte papalar, piskoposlar, kardinaler, başrahipler, rahipler ve keşişler hiyerarşik düzende çalıların arasından gelmektedirler. Bunların bazıları palmye dalı taşımaktadır. Palmye dalı bazen şehitlik bazen de galibiyeti sembolize eder ancak gruptakilerin üzerlerindeki mavi kıyafetler din şehidi olmadıklarının göstergesidir. Sağ üstte ise yine birçok elinde palmye dalı tutar şekilde resmedilmiş kadın din şehitleri ve diğer azizler bulunur. Din şehitleri çoğunlukla kim oldukları ya da nasıl öldükleri ile ilgili semboller de taşırlar. Örneğin azize Katherina yanında her zaman çivili tekerlekle, azize Agnes kuzuyla, azize Barbara kule maketiyle, azize Dorothy çiçek sepetiyle, azize Ursula okla, aziz Stefan kendisine atılan taşlar ile betimlenir (bunlardan bazıları bu resimde hemen göze çarpar).

Sağ altta ön sırada diz çökmüş havariler ile Hristiyan kilisesinin kurucuları olan Pavlus ve Barnabas, arkalarında üç papa, altı piskopos, iki diyakoz, keşişler ve başka din adamları sıralanmıştır. Kırmızı kıyafetleri onların din şehitleri olduğunu gösterir. Elinde tuttuğu taşlarla aziz Stefan hemen göze çarpar. Sol altta ise ellerinde kitap tutar halde tasvir edilmiş eski ahitten oniki -küçük- peygamber ve büyük peygamberler olarak adlandırılan İsaik, Jeremiah, Ezekiel, Daniel (İşaya, Yeremya, Hezekiel, Danyal) ve ayrıca bu grup içinde Latin şair Vergilius (beyaz kıyafetli, başında defneden örülmüş taç ve elinde narenciye dalı bulunan figür) gibi kimliği tanımlanmış figürlerle klasik antikiteye duyulan ilgiyi gösteren referanslar da vardır (Schmidt, 2014:56-61).

Orta panelin solunda (soldan sağa) "Adil yargıçlar" ve "İsa'nın şövalyeleri" olarak adlandırılan iki panel bulunur. Dönemin bazı yönetici ve politikacılarının tasviri olduğu düşünülen adil yargıçlar paneli 1934'te çalındığı için yerinde bu gün Jef Van der Veken'in 1939'da -resmin önceden çekilmiş bir fotoğrafına bakarak- yaptığı kopya bulunmaktadır. İsa'nın şövalyeleri panelinde ise İsa adına kılıç kuşananlar arasında IX. Louis, birinci haçlı seferinden Godfrey de Bouillon ve Charlemagne teşhis edilebilmektedir. Orta panelin sağında (soldan sağa) "Keşişler" ve "Hacılar" konulu iki panel bulunur. Mütevazı kıyafetler içinde ve kimisi çıplak ayakla yürüyen keşişlerin gerisinde, bir kayanın dibinde, elinde İsa'nın ölü bedenine sürdüğü yağ kavanozuyla Mecdelli Meryem ve bir yoldaşı görülür. Hacıların olduğu panelde ise dev cüsseli aziz Ch-

29 Yuhanna 1.29 "Yahya'nın ikinci tanıklığı"(İşte Tanrı'nın Kuzusu) ve Yuhanna 1.38 (4.14) "Sonsuz yaşam suyu"(Samiriye'de geçen olay).

30 Vahiy 22.1

ristopher³¹ gruba öncülük eder. Hacıların üzerinde üç büyük haç yolculuğunun işaretleri vardır. Bunlar Compostela (günümüzde İspanya'da özerk bir bölge olan Galiçya), Roma ve Kudüs'tür (Schmidt, 2014:66). Diğerleri yanında Santiago de Compostela'nın haç merkezi olması oniki havariden biri ve ilk din şehidi olan aziz James'in (Zebedi oğlu Yakup) kalıntılarının buraya getirildiğine inanılmasına dayanır. Bu nedenle Compostela özellikle oniki ve onüçüncü yüzyıllarda önemli bir haç merkezi olmuştur. Resimde Christopher'in arkasındaki hacının (paneli yaptırın başışçının -aynı isimli- baş azizi Jodocus) şapkasına astığı deniztarağı kabuğu Compostela haç yolunun sembolüdür³².

Gent Altar Panosu'nun bütünü değerlendirildiğinde ikonografik açıdan bazı geleneksel kalıpların kullanıldığı ancak bunların benzersiz biçimde bir araya getirilmiş olduğu görülür. Van Eyck kardeşlerin içinde yetiştikleri sanat ortamı ve yararlandıkları kaynaklar hakkındaki sınırlı bilgiye rağmen araştırmacılar bazı ipuçlarından tarihi ve biçimsel karşılaştırmalar ışığında sonuç elde etmektedir. Örneğin Müjdeleme sahnesindeki Cebrail ve Meryem'in pozları ve iç kısımdaki Âdem ve Havva figürlerinin Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (Très Riches Heures du duc de Berry) adlı el yazması için Limbourg Kardeşlerin resimlediği bazı sayfalardan alındığı düşünülmektedir. "Müjdeleme" ya da "Kutsal Tebliğ" olarak adlandırılan sahnenin kuruluşu Saatler Kitabındaki aynı konuyla benzerlikler gösterirken Âdem ve Havva figürlerinin pozlarının kitapta yer alan birkaç resimle bağlantılı olabileceği üzerinde durulmaktadır. Özellikle "İsa'nın Kıraçlanması" kompozisyonun bazı detayları (Örnek:12,13) ve "Eden Bahçesi" (Örnek:14) resmindeki Havva figürünün Van Eyck kardeşlerin Âdem ve Havva figürlerine (Örnek:11) benzerliği bu görüşü desteklemektedir. Ayrıca Bavyera kontu John ve Burgondy dükü İy Philip'in zengin el yazması koleksiyonları olması, sarayda üst düzey pozisyonlarda görev alan Jan'ın daha fazla örneği inceleme imkanına da sahip olduğunu kanıtlamaktadır (Edt.Kemperdick ve Lammertse, 2012:60,61). Ancak buna rağmen Gent Altar Panosu benzersizliğini korur. Bu benzersizlik hem yazınsal içerik hem de biçimsel ve teknik özelliklerde kendini gösterir. Öncelikle resimdeki dini içerik tek bir metinle açıklanamaz. Panellerde işlenen konuların bir araya getirilme şekli ve bunu destekleyen -uzmanların bu gün hala

üzerinde tartıştıkları -sayısız yazı, işaret ve sembol Van Eyck kardeşlerin derin teoloji bilgisine işaret eder. Yapıtın en dikkate değer yanlarından biri ise tüm bunların büyük bir gözlem ve bilimsel yaklaşımla birleştirilmesidir. Resimde hemen dikkat çeken bu özellik sanatçıların anatomi, botanik, müzik, mimari v.b. konularda şaşırtıcı bir bilgi birikimine sahip olduklarını gösterir. Eserin biçimsel ve teknik mükemmelliği ise sonraki kuşaklar üzerinde de etkisini sürdürmüş, Gerard David gibi Flaman ressamlar dışında 1521 yılında Gent'i ziyaret eden Albrecht Dürer de altar panosundan etütler yapmıştır (Born ve Martens, 2014:65).

Sanatçılar ve izleyiciler için halen etkileyici ve benzersiz olan bu yapıtın günümüze ulaşma serüveni de oldukça ilginçtir. Altar panosunun yapıldıktan yüzyılı aşkın bir süre sonra çeşitli yıpranmalar ve bazı yanlış müdahaleler nedeniyle ilk restorasyonunu 1550'de geçirdiğine değinmiştik ama ilk büyük tehlikeyi 1566 yılında Protestan ikonakırıcılığı hareketi (Alterasyon) sırasında atlatmıştır. Saldırdan yalnızca iki gün önce sökülün paneller makara yardımıyla kilisenin kulesine taşınarak yok edilmekten son anda kurtarılmıştır. Eserin 1578'de Gent'i vuran ikinci ikonakırıcılık dalgası sırasında da güvenli bir yerde saklanabilmiş olması büyük şanstır ve tekrar Vijd şapele yerleştirilebilmesi için kentin yeniden özgürlüğünü kazanacağı 1584 yılının beklenmesi gerekmiştir (bu dönemde çeşitli hasarlar gören panel yılda yalnızca dört kez açılıyordu). 17 ve 18.yy arasında üç kez gerçekleştirilen temizlenme ve restorasyonlardan en önemlisini 1617-18 yılları arasında Brüksel saray ressamı Jean-Baptiste de Bruyn yapmıştır. İlginç bir anekdot ise 1781'de Avusturya imparatoru II. Joseph'in katedrali ziyaret ettiği sırada altar panosundaki Âdem ve Havva'nın çıplaklığı karşısında şok geçirmesidir. Bu "incitici" olay (imparatorun deyişiyle "mütevazı saldırı") ileride orijinal Âdem ve Havva'nın yerlerine giyimli kopyaların konması için bahane olacaktır çünkü bu figürlerin betimlenişindeki gerçekçilik birçok kez aynı etkiyi yaratmıştır (Born ve Martens, 2014:68),(De Rynk, 2014:25). 1794'te panonun ortasında yer alan dört panele (" yakarış" ve "mistik kuzu" panelleri) Fransızlar tarafından el konularak Paris'e götürülmüştür. Paneller Waterloo savaşından (1815) sonra geri alınabilmiştir ancak 1816'da bu kez mali krizde olan piskoposluk (Grand Vicar le Surre) tarafından panonun kanatlarının Âdem ve Havva panelleri dışında kalan kısımları bir sanat simsarına (L.J Nieuwenhus) 3000 guldene satılır (Born ve Martens, 2014:69), (Schmidt, 2014:22). Daha sonra Aachen'de yaşayan bir İngiliz'in koleksiyonuna giren paneller 1821'de Prusya kralı III. Frederick William tarafından satın alınarak Berlin'de ser-

31 Hristiyan ikonografisini yansıtan resim ve heykellerde sıklıkla işlenen bir konu olarak aziz Christopher sırtında küçük bir çocukla dalgalı bir nehirден geçen tasvir edilir. Dev cüsseli Christopher nehirден karşıya geçirdiği çocuğun giderek ağırlaşması karşısında onun insanlığın yükünü taşıyan İsa olduğunu anlamıştır.

32 Kökeni antik çağa dayanan deniztarağı motifi Hristiyan ikonografisinde balıkçı olmasına ithafen aziz James'in sembolü olmuştur. Bir başka yakıştırma da azizin denize düşen cesedinin deniztarakları tarafından kaplanarak korunduğu söylencesidir. Bu nedenle bazı Batı dillerinde bu deniz kabuklusu St.James ya da St. Jacques (...clam,scallop/ ...coquille) adıyla anılır.

gilenmeye başlar. Gent'te kalan orta paneller ise 1822'de katedralde çıkan yangından son anda kurtarılsa da zarar görür. 1823'te Berlin'deki panellerin çerçeveleri üzerindeki boya temizlenirken Hubert'in adının geçtiği dörtlük keşfedilir. 1861'de Victor Lagye, Âdem ve Havva panellerinin kopyalarını yapar ancak figürler artık giyimli hale getirilmiştir (kürk giydirilmiş Âdem ve Havva kopyaları 1921'e kadar orijinallerinin yerini alır). Birinci dünya savaşı sırasında (1914-18) orta paneller Gent'de bulunan iki depoda Almanlardan saklanmıştır. 1919'da Versay anlaşmasının imzalanmasıyla, savaşta verilen zararın tazminatı kapsamında Almanya'da bulunan paneller de Gent'e geri döner. Panonun tekrar bir araya gelmesinden on yılı biraz aşkın süre sonra 1934'te, on Nisan'ı onbirine bağlayan gece -birbirinin arkasında yer alan- "Adil Yargıçlar" ve "Vaftizci Yahya" (grizay) panelleri çalınır. "Vaftizci Yahya" paneli aynı yıl Brüksel kuzey tren garının deposunda bulunur ancak "Adil Yargıçlar" paneli tüm aramalara rağmen halen bulunamamış, hırsızlığı yaptığı düşünülen Arsène Goedertier'in aynı yılın Kasım ayında aniden ölmesiyle bu sır mezara gitmiştir. İkinci dünya savaşının ilk yıllarında, 1940'ta Alman ordusu Belçika'ya girince altar panosu Gent Güzel Sanatlar Müzesindeki (Museum voor Schone Kunsten, Gent) başka eserlerle beraber Fransa'da Pirene Dağları'nın kuzeyinde bulunan Pau'ya kaçırılır fakat buna rağmen Nazilerin eline geçmekten kurtarılamaz. Naziler eserleri 1944'te Salzburg (Avusturya) yakınlarındaki Altaussee tuz madenine taşır. Alman ordusu burada Avrupa'nın çeşitli müzelerden topladıkları hepsi birbirinden önemli yaklaşık 7000 sanat eserini dinamik sandıkları arasında istiflemiştir. 1945'te Almanya'nın mağlubiyetiyle Hitler ve Goering'in kişisel sanat koleksiyonlarıyla beraber Gent Altar Panosu da Amerikan üçüncü birliği tarafından bulunur ve Belçika'ya gönderilir. Eser Brüksel kraliyet sarayında sergilendikten sonra Gent'e geri döner ve St.Baafskathedral'deki özgün yerine yerleştirilir. 1950-51 arasında bilimsel düzeyde o zamana kadar yapılmış en kapsamlı restorasyon gerçekleştirilir. Pano 1986'da katedralin girişinde bulunan Villa şapele taşınarak, özel olarak inşa edilmiş bir cam bir muhafaza içine yerleştirilmiştir.

2. Restorasyon Projesi "Gent Altar Panosu Orta-ya Çıkıyor"

Tamamlandığı 1432 yılından beri defalarca temizleme ve onarıma tabi olan Gent Altar Panosu'nun bilimsel standartlarda en önemli restorasyonu 1951'de yapılmıştı. Belçika Müzeleri Merkez Laboratuvarı (ACL) tarafından Albert Philippot liderliğinde ve kimyager Paul Coremans'ın katılımıyla gerçekleştirilen restorasyon önemli

kazanımlar getirirse de zamanın teknolojik olanakları ve bilgi birikimi ölçüsünde proje bir noktada durmuş, eseri orijinal haline geri döndürmek konusunda daha fazla ilerleme kaydedilememişti (Born ve Martens, 2014:86,87). Panonun çeşitli nedenlerle tahrip olan kısımlarının onarılması ve sararmış vernik katmanlarının kaldırılması dışında daha büyük bir sorun geçmişte yapılan "restorasyonlarda" uygulanan zarar verici yöntemler ve özellikle dış panellerin yüzeyinin yaklaşık %70 oranında yeniden boyanmış olmasıydı. Sanat eseri restorasyonu henüz bir bilim olmadan önce çoğunlukla ressamlar tarafından yapılan bu tür uygulamalar son derece yaygındı, bozulan kısımların üzeri yeniden boyanır, hatta özgün eserde olmayan bazı ekleme ve değişiklikler yapılabilirdi. 1951 restorasyonunda bu tür sonradan yapılan değişiklikler iç ve dış panellerde tespit edilmiş ancak resme zarar verme riski nedeniyle bu katmanlar tamamen kaldırılmamıştı. Bunun en iyi örneklerinden biri kuzu figürünün yeniden boyandığının keşfedilmesidir (Coremans,P,1953: Planches XLI). Ancak belli kısımlarda denenen temizleme işleminden sonra orijinal kuzunun bir kısmı alttan görünmeye başlamış ve o zamandan beri dört kulaklı hale gelmiştir.

1951'de çözümlenemeyen sorunlar bir yana 2000'li yıllardan itibaren resimde gözlenen bazı kalıcı bozulmalar yeni ve kapsamlı bir restorasyonu gerekli kıldı. 2008'de başlatılan ön incelemeler ardından Flaman Hükümeti ve Getty Vakfının finansal desteğiyle 2010 yılında "Gent Altar Panosu'nun Yapısal Durumunu Değerlendirmek için Disiplinlerarası bir Araştırma Projesi" başlatıldı. Projede teknik inceleme ve dokümantasyon için bir araya gelen farklı branşlardan uzman kadrosu en son teknolojik olanakları kullandı. Kültür ve sanat alanında araştırma ve eğitim projelerine verdiği destekle tanınan Getty Vakfı (Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri) ve Gieskes Strijbis Vakfının (Wassenaar, Hollanda) sponsor olduğu web uygulaması "Closer to Van Eyck" (<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/>) hayata geçirilerek (2012) eserin ileri teknolojik görüntüleme yöntemleri ile elde edilmiş görselleri, projede gelinen aşamalar, sonuçlar ve raporlar tüm araştırmacıların erişimine açıldı. Bu süreçte resimden seçilen bazı alanların temizlenme testlerinin ilk raporlarının alınması ve restorasyon aşamalarının planlanmasından sonra 2012'de proje resmi olarak başlatıldı. Proje ana yürütücüsü Kraliyet Kültür Mirası Enstitüsü (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium), Gent Güzel Sanatlar Müzesi (Museum voor Schone Kunsten Gent) ve Gent Üniversitesi (UGent), uluslararası katılımcıların yer aldığı uzman komitesi işbirliğinde çalışmaya başladı. Başlangıçta üç aşamada beş yıl içinde tamamlanması planlanan projenin öngörülen maliyeti 1.260.433 € idi ancak bu süre 2020 sonrasına uzatılmış ve ödenek atılarak şu

an 1.5 milyon € üstüne ulaşan maliyetin toplamda ne olacağı henüz açıklanmamıştır. Proje süresince paneller St. Baafs katedralinde ve Gent Güzel Sanatlar Müzesinde sergilenmektedir. Aşamalı olarak müzeye götürülen paneller restorasyon sırasında bir cam bölme ardından (Örnek:22,23) izlenebilmektedir (son yıllarda yaygın bir uygulama). Eski bir manastır binası olan İl Kültür Merkezi (Provinciaal Cultuurcentrum Caermersklooster) proje paralelinde kalıcı ve süreli tematik sergilere ev sahipliği yaparak eser ile ilgili araştırma ve eğitim alanında önemli bir katkı sağlamaktadır (2020'de katedral bünyesinde yeni bir ziyaretçi merkezi açılacaktır).

Restorasyon projesinin sloganı Gent Altar Panosu'nun -yeniden- ortaya çık(arı)lması, bir başka deyişle orijinal eserin geri kazanılmasıdır. Bunun anlamı daha önce yapılmamış ölçüde bir temizleme çalışmasıyla resmin yüzeyine sonradan eklenmiş katmanların kaldırılmasıdır. Ancak böyle bir işlem teknik açıdan kolay olmadığı gibi verilmesi zor kararları da gerektirmektedir. Bu nedenle restorasyon santimetre kare ölçeğinde ve oldukça yavaş ilerletilmektedir. Projenin ilk aşamasının gerçekleştiği 2012-2017 tarihleri arasında dış paneller üzerindeki çalışma tamamlanmış, 2017'den itibaren ise iç panellere geçilmiştir. Dış paneller üzerindeki çalışmada 16.yy'dan 20.yy'a kadarki zaman dilimine ait sararmış vernik katmanları ve boya ile yapılan müdahalelerin temizlenmesi amaçlanmıştır. Uzmanlar vernik katmanlarını aşama aşama kaldırmaya karar vermiştir. Bunun anlamı verniği kaldırmak için uygulanan çözücülerin (alifatik hidrokarbon veya alkol) çeşitli yüzyıllara ait vernik katmanlarını sıra ile sökecek şekilde uygulanmasıdır. Restoratörler boya ve vernik katmanlarının hangi evreye ait olduğunu üç boyutlu görüntüleme (3D Hirox-mikroskop) ile tanımlamaktadır. Temizleme aşamasında geline katman ultraviyole floresans ile sürekli kontrol edilmektedir. Bununla beraber orijinal resme boya ile yapılan müdahaleler (overpaint) de farklı yüz yıllara aittir. Bunlar Mersinbalığı tutkalı ile Japon kâğıdına yapıştırılarak çok hassas bir uygulama sonucunda yüzeyden kaldırılrsa da kalın vernik ve boya tabakalarının birbirinden ayrılması bazı kısımlarda son derece zor olmuştur. Ayrıca eserin uğradığı tahribatlar sonrasında tamir görmüş olan kısımlarının da yüzeyden sökülerek yeniden doldurulması gerekmiştir. Sonuç olarak restorasyon yapılan resim yüzeyi bir tür mikro arkeolojik kazı alanından farksızdır. Tüm bu etkenler altında eserin tamamı için ön görülen beş yıllık sürede ancak dış kanatların restorasyonu tamamlanabilmiştir (Örnek:18). Dış kanatlarda elde edilen sonuçlar KIKIRPA tarafından 2016'da yayınlanan basın bülteni (www.kikirpa.be) ve projenin resmi web sitesinde (<http://closertovaneyck.kikirpa.be>) verilen bilgiler ışığında aşağıda özetlenmiştir:

1. Panellerin tümünde orijinal renklere geri dönülmüştür. Peygamber, kâhin ve donörlerin kıyafetlerindeki gerçek renkleri bozan sararma ve sonradan uygulanmış boya katmanları temizlenmiştir. Beyaz alanlar -özellikle kumaşlarda-sarı görünmekten kurtarılmıştır. Figürlerde ten rengine sonradan eklenmiş bazı pembe tonlarındaki vurgular kaldırılarak özgün palete geri dönülmüştür. Heykel ve mimari elemanlar özgün grizay görünümüne kavuşmuştur (bunlar restorasyon öncesi toprak sarısına çalmaktaydı).

2. Resmin bazı kısımlarında- sonraki yüzyıllarda- yapılmış biçimsel değişiklikler kaldırılmış, özgün kompozisyonlar geri getirilmiştir. Özellikle kumaş kıvrımlarında sonradan yapılmış değişiklikler dikkat çekicidir (örnek:19). Bunun dışında bir diğer sürpriz keşif ise Erythra'lı kadın kâhin ve donörlerin gerisindeki mimari öğelerin üzerinde yer alan örümcek ağlarının boyanarak kapatıldığı anlaşılmıştır. Örümcek ağları restorasyon sonrasında tekrar görünür hale gelmiştir. Bu keşifler eserin ikonografik açıdan yorumlanışına da etki edecek -birkaç yüzyıldır varlığı bilinmeyen- detaylarının ortaya çıkarılması anlamını taşımaktadır.

3. Restorasyonda çerçevelere sonradan uygulanmış boya katmanı da kaldırılmış ve gümüş varak üzerine taş dokusu yanılması yaratacak şekilde boyanmış orijinal çerçeveler ortaya çıkarılmıştır. Bu işlem sonucunda Van Eyck kardeşlerin çerçeveleri resimdeki mimari betimlemelerle bir bütün olarak tasarladıkları anlaşılmıştır (Jan van Eyck bu tekniği başka yapıtlarında da kullanmıştı).

4. Kutsal tebliğ kompozisyonunun orta panelleri restorasyon sonrasında orijinal mekânsal bütünlüğünü yeniden kazanmış ve mimari bir eleman gibi kullanılan çerçevelerin yere düşen gölgelerinin eserin ilk yerleştirildiği Vijd şapeldeki pencereden gelen ışığın yönüne göre tasarlandığı net bir şekilde ortaya çıkmıştır.

5. Restorasyon sonrasında elde edilen gerçek renk ve açık koyu değerleri resimdeki orijinal üç boyutluluk etkisini görünür kılmıştır.

Gent Altar Panosu'nun restorasyonunun birinci aşaması Ekim 2016'da tamamlandıktan sonra dış paneller katedrale tekrar yerleştirilmiştir. Şu an 2019 sonuna kadar tamamlanması planlanan ikinci aşamada iç kısma geçilmiş, Gent Güzel Sanatlar Müzesine (MSK) taşınan, aralarında mistik kuzunun da yer aldığı alt sıradaki (bir tanesi kopya olan) beş panel üzerinde çalışmalar devam etmektedir. Bu panellerin restorasyonu sürdüğü için sonuç hakkında henüz resmi bir rapor yayınlanmamıştır. Bununla beraber "Flanders Today" internet sitesinde Lisa Bradshaw tarafından kaleme alınan 19 Haziran 2018

tarihli haberde (<http://www.flanderstoday.eu/van-eycks-original-lamb-uncovered-ghent-altarpiece>) orta paneldeki kuzu figürünün, üzerine sonrada yapılan müdahaleler kaldırıldığında ortaya çıkan özgün halinin ilk fotoğrafı yayınlamıştır (Örnek:20,21). Haberde daha önceki beceriksizce yenileme girişimlerinin ve başkaca hasarların üzerini örtmek için 16.yy'da dönemin meşhur ressamı Lanchelot Blondeel ve Jan van Scorel tarafından yapılan restorasyonda Van Eyck kardeşlerin insanlaştırılmış bir kimlik ile resmettiği özgün kuzunun üzeri kapatılarak dönemin modasına uygun daha "gerçekçi" ama ifadesiz bir hayvana dönüştürüldüğünün keşfedildiği belirtilmektedir. Kısaca yaklaşık beşyüz yıldır görülen orijinal kuzu olmadığı ortaya çıkmıştır. Geriye dönük bu zaman dilimi içinde esere hayranlık duyan büyük sanatçıların ve izleyicilerin haberdar olmadığı gerçek kuzuyu görmek yaşadığımız yüzyılda tekrar mümkün olmuştur. Restorasyonun içinde bulunduğumuz aşamasında sonradan yapıldığı bilinen başka eklemeler için uzmanların alacağı kararlar çok önemlidir çünkü bunların bazıları zaman içinde eserin bir parçasına haline gelmiştir.

2.1. Projede Kullanılan Başlıca Araştırma ve Dokümantasyon Yöntemleri

Geçmiş yüzyıllara ait sanat eserlerinin korunma ve yenileme çalışmalarının bilimsel düzeyde gerçekleştirilmesinde en önemli koşullardan biri yapıtın fiziksel ve artistik özelliklerinin doğru tanımlanmasıdır. Eserin özgün ve sonradan değiştirilmiş kısımları, kullanılan materyallerin analizi, üslup ve teknik özellikler üzerinden incelenmektedir. Günümüzde bu analizlerde yapıta zarar vermeden (non-destructive) çalışma olanağı sağlayan gelişmiş teknolojiler büyük rol oynamaktadır. Böylece sanat eserlerinin görünmeyen katmanlarını da incelemek hatta kullanılan malzemelerin kaynağının izini sürmek mümkün olmuştur. Bunlar araştırmacılara yapıtın teknik ve biçimsel özellikleri, üretildiği çağ, yer ve sanatçı hakkında yeni bilgiler ve bakış açıları sağlamaktadır. Gent Altar Panosu restorasyon projesinde kullanılan başlıca araştırma ve dokümantasyon teknikleri şunlardır:

2.1.1.Dijital Makro Fotoğraf

Günümüzde sanat eserlerinin yakından incelenebilmesi için yaygın olarak kullanılan dijital makro fotoğraf teknolojilerinden olağanüstü büyüme imkânına sahip görseller elde etmek amacıyla yararlanılmaktadır. Bu sayede bir eserin yüzeyindeki en küçük fiziksel detayı bile çıplak gözle görülebilenin onlarca katı büyütülerek inceleme olanağı kazanılmıştır. Proje resmi web sitesinde Gent Altar Panosu'nun dijital makro fotoğrafları için 120 mm makro

lense sahip yaklaşık 50-megapikselli (8176 x 6132 piksel) Hasselblad H4D-200MS kamera kullanıldığı belirtilmektedir. Özel bir ray sistemine monte edilen kamera panellerden her defasında mükemmel hizalanmış 15x20 santimetrelilik bir alanı görüntülemiş, daha sonra bunlar Phocus 2.9 görüntü işleme yazılımı ile bir araya getirilmiştir (bkz→ <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

2.1.2.Kızılötesi Dijital Makro Fotoğraf

Kızılötesi fotoğraf özel filtreler yardımıyla insan gözünün görebildiği dalga boyunun (yaklaşık 400-700 nm) dışında kalan bir aralığı görüntüleme olanağı vermektedir. Fotoğraf sanatçıların ilginç etkiler elde etmek için kullandıkları bu teknikten tıp, adli tıp, sanat eseri ve belge inceleme gibi geniş bir sahada da yararlanılmaktadır. Kızılötesi dijital fotoğrafla 1050nm'ye kadar dalga boyları kaydedilebilmektedir. Bu özellik resim yüzeyindeki bazı boya katmanında ne olduğunu görüntüleme olanağı vermektedir(Örnek:17,orta). Kızılötesi dijital fotoğraf bazı pigmentler karşısında (özellikle mavimsi yeşil renklerde) yeterince etkili olmasa da yüksek çözünürlüklü görüntüleme özelliği nedeniyle araştırmalarda halen kullanılan etkili bir araçtır ayrıca demir içerikli mürekkeplerin (iron-gall ink) tespitinde kesin sonuç vermektedir (bkz→ <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

2.1.3. X- Radyografi

Tıp alanında olduğu gibi restorasyon alanında da kullanılan görüntüleme yöntemlerinin en eskisi olan radyografi 1895'te Wilhelm Conrad Röntgen tarafından x ışının keşfedilmesiyle geliştirilmiştir (ülkemizde yaygın ve yanlış olarak Röntgen olarak adlandırılan görüntüleme). Bu görüntüleme yönteminde farklı materyallerin x ışınlarını farklı derecede emmesinden yararlanılır ve oluşan görüntü x ışınına duyarlı bir film üzerinde yapılandırılır. Bir resimde kullanılan boya katmanları için kullanılan (radyoopasite) pigmentlerin tanımlanması için kullanılan verilerden biridir. Ayrıca ışının yoğunluğunun değiştirilmesi resmin çeşitli katmanları ile en üst yüzey arasındaki farklılıkların anlaşılması için imkân sağlar. X-Radyografinin bir başka önemi ise resmin üzerine yapıldığı materyalin incelenmesi konusundaki faydasıdır. Keşif eski olmasına rağmen halen çok işlevseldir ve günümüzde kullanılan daha ileri görüntüleme tekniklerinin tamamlayıcısıdır.

2.1.4. İnfrared Reflektografi (IRR)

İnfrared Reflektografi (Kızılötesi)³³ yansıtıcı görüntüleme) boya katmanlarının altında, özellikle karbon içeren

33 Fr. Infrarouge,İng. Infrared karşılığı "Kızılötesi" terimi kullanılırken TDK sözlüğü esas alınmıştır (<http://www.tdk.gov.tr>, son erişim Aralık2018)

malzemeler ile yapılmış “alt deseni” (underdrawing) görüntülemek için kullanılan bir tekniktir. Küçük bir halojen lamba ile yüzeyi aydınlatılan resimdeki karbon esaslı malzemeler kızılötesi ışığı emerken beyaz zeminde yansıma meydana gelir ve bu yansıma bir sensör tarafından algılandıktan sonra dijital kamera (Infra CAM SWIR video kamera) tarafından siyah beyaz bir görüntüye dönüştürülür (Örnek:17, sağ). Farklı çağlara ait resimlerin teknik özelliklerine göre bu görüntüleme yönteminden alınan sonuç değişebilmektedir ancak resimlerini aşamalı bir çalışma programı içinde, katmanlar halinde meydana getiren Erken Flaman ressamının eserleri söz konusu olduğunda bu teknik son derece iyi sonuçlar vermektedir. İlk aşamada ahşap panelin hayvansal tutkal³⁴ ve tebeşir karışımıyla³⁵ astarlanmış parlak beyaz yüzeyi üzerine detaylı bir desen çizen bu sanatçıların kompozisyonunda sonradan yaptıkları değişiklikler bu görüntüleme tekniği sayesinde kolaylıkla tespit edilebilmektedir. Alt desen aşamasında tebeşir ile müdahaleler yapılmışsa kızılötesi yansıtıcı bu çizgileri kesintili olarak görüntülemektedir. Ayrıca bu görüntüleme tekniği geçmiş yüzyıllara ait bir resmin kopya olup olmadığını tespit etmek için de oldukça faydalıdır çünkü -geçmişte yapılan- kopyalar özgün eserin alt katmanındaki değişiklikleri içermezler (Edt. Born ve Martens, [Christina Currie'nin yazdığı bölüm] 2014:119,120).

Gent Altar Panosu'nun İnfrared Reflektografi ile tanınmasıyla, yapının oluşum sürecindeki değişikliklerin anlaşılması ve bazı panellerin özgün tasarımları hakkında süren tartışmaların sonuçlanmasına katkıda bulunacak pek çok yeni bilgi elde edilmiştir. Alt desenin görünür kılınmasıyla figürlerde yapılmış olan bazı düzeltmeler saptanabilmiştir. Örneğin Âdem ve arp tutan meleğin ellerinde bu tür değişiklikler rahatlıkla gözlemlenebilir. Daha radikal bir değişiklik ise ön yüzdeki kutsal tebliğ sahnesinin yer aldığı panellerde tespit edilmiştir. Başlangıç tasarımında alt panellerdeki gibi yonca biçimli Gotik mimari süslemeler (Trefoil) bulunan kompozisyonun üst kısmı değiştirilerek ahşap kirişli bir tavana dönüştürülmüştür

(bkz→ <http://clostovaneck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

2.1.5.Raman Spektroskopisi

Hint bilim insanı C.V.Raman'ın 1928'de yaptığı keşif sayesinde geliştirilen bir moleküler analiz tekniği olan Ra-

man Spektroskopisinde düşük enerjili lazer ışınının farklı materyaller ile karşılaştığında gösterdiği kendine has saçılma özelliğinden yararlanılır. Her molekül kendine has benzersiz bir spektruma sahiptir, buna “moleküler parmak izi” denilmektedir. Moleküler parmak izini kullanarak materyallerin yapısal analizini yapmak mümkündür. Geniş bir kullanım alanına sahip olan bu teknik, pigmentlerin tanımlanması için oldukça hızlı ve etkili bir araştırma yöntemidir. Raman Spektroskopisi organik ve inorganik pigmentlerin tanımlanması kadar zaman içinde meydana gelen korozyonun tespitinde de önemli bir referanstır. Ayrıca bir mikron gibi küçük parçacıkların analizine bile imkân veren bir araştırma tekniği olması restorasyon projelerindeki önemini artırmaktadır (Edt. Born ve Martens, [Peter Vandabeele'nin yazdığı bölüm] 2014:121-123).

2.1.6. X-Işını Floresans (XRF)

X-Işını floresans, materyallerde hangi elementlerin (atomların) mevcut olduğunun (elementel kompozisyon) hızlı ve tahribatsız şekilde belirlenmesini sağlayan bir analiz yöntemidir. Elde taşınabilen modelleri (hXRF) araştırmacılara pratik kullanım olanağı sunar. Anahtar elementlerin tespiti boyaları meydana getiren pigment kompozisyonları hakkında bir sonuç elde edilmesi için çoğunlukla yeterlidir. Örneğin kırmızı renk bölgesinde cıva (Hg) bulunması Vermillion kırmızısının (Cıva Sülfür-HgS) kullanıldığını gösterir. Bu analiz tekniğinin ileri hassasiyet özelliği taşıyan çeşidine Total Reflection X-Ray Fluorescence (TXRF) adı verilmektedir (Edt. Born ve Martens, [Peter Vandabeele'nin yazdığı bölüm] 2014:124-127).

2.1.7. Ultraviyole Floresans (UVF)

Morötesi (UV) dalga boyundaki ışık resim yüzeyindeki vernik, temizleme ve sonradan uygulanmış boya müdahalelerini görünür kılar. Derine nüfuz etmediği için belli bir katmanda yapılması planlanan işlemin kontrolünde faydalıdır. Bazı materyallerin bu ışığa tepki vermesi normal ışıkta görülemeyen tahrip olmuş kısımların incelenmesine imkân verir.

2.1.8. Dendrokronoloji

Ağaçların yıllık büyüme halkalarının karşılaştırılmasıyla elde edilen bir tarihleme yöntemi olan Dendrokronoloji panel resimleri üzerine yapılan incelemelerde özel bir önem taşır. 15.yy Kuzey Avrupa resminde yaygın olarak kullanılan yüksek kaliteli Baltık meşesi bu tür incelemeler için son derece elverişlidir. Dendrokronolojik incelemede panelde kullanılan ahşabın tarihlenmesi ve kaynağının tespit edilmesi, belirli bir bölge ve iklimde yetişen ağaç türlerinden elde edilen istatistik bilgiler ölçüt alınarak

34 Çoğunlukla tavşan tutkalları (Rabbit-skin glue) ve diğer hayvansal tutkallar.

35 Güney Avrupa'da alçı taşı (Gypsum) ile hazırlanmış geleneksel Gesso kullanılarak Kuzey Avrupalı sanatçılar astar için tebeşir kullanıyorlardı (bkz. <http://clostovaneck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

gerçekleştirilmektedir (son araştırmalarda 660 canlı Baltık meşesi incelendiği açıklanmıştır). Bununla beraber araştırma yönteminin istatistik bilgiye dayanması ve ressamın eski bir ağaçtan yapılmış bir paneli kullanmış olması ihtimali gibi nedenler yüzünden bir resmin tarihlenmesinde Dendrokronolojik sonuçlara temkinli yaklaşılmaktadır

(<http://closertovaneyck.kikirpa.be>).

2.1.9. Diğer Araştırma ve Dokümantasyon Teknikleri

Araştırma ve dokümantasyonda kullanılan diğer yöntem ve araçlar arasında Binoküler (stereo) Mikroskop, Yüksek çözünürlüklü dijital 3 boyutlu mikroskop, Elektron mikroskopu, UV Floresans mikroskop, Kromatografi, Gaz kromatografisi (GC) X-Işını difraksiyonu, Protein kütle spektrometresi, Yüksek performanslı sıvı kromatografisi (HPLC), İkincil iyon kütle spektrometresi, Fourier dönüşümlü kızılötesi spektroskopisi (FT-IR) bulunmaktadır (<http://closertovaneyck.kikirpa.be>).

2.2. Gent Altar Panosu Restorasyonu Paralelinde Tematik Sergiler ve Rekonstrüksiyon Projeleri

Gent İl Kültür Merkezinde (Caermersklooster³⁶) gerçekleştirilen tematik sergiler restorasyon projesi hakkında bilgi vermenin yanında altar panosunun tarihi, ikonografik ve teknik özelliklerini de geniş kitlelere tanıtmayı amaçlayan son derece ilgi çekici ve eğitici etkinlikler olarak tasarlanmıştır. Sergilerin başlıkları, açıklayıcı metinleri ve sergiler kapsamında yayınlanan kitap ve kataloglar üç dilli hazırlanmıştır (Flamanca, Fransızca ve İngilizce). Gent Belçika'nın Flaman bölgesinde yer aldığı için orijinal başlık ve metinler Flamanca'dır. Brüksel ve Valon bölgesinde (Région Wallonne) egemen olan Fransızca Belçika'nın yaygın dili olarak bunu izler ve diğer okuyuculara hitaben İngilizce ile tamamlanır. Proje paralelindeki sergiler kalıcı ve geçici olarak tasarlanmıştır ve sayısı şu ana kadar yediye ulaşmıştır. Sergilerin ilginç ve çekici yönü eserin içerdiği özellikleri farklı branşlar ve bilim dallarının uzmanlığında aydınlatma düşüncesidir. Bir sergide eserin tekniğine odaklanılırken, diğerinde resimde betimlenen flora, bir başkasında ise müzik ve müzik enstrümanları üzerinde durulmuş, bir araya getirilmesi kolay olmayan bu bilgiler ve bunlar hakkında bazı kişisel deneyim imkânları izleyicilere sunulmuştur. Bu kapsamda rekonstrüksiyon projeleri, konserler, küçük bir botanik düzenleme, interaktif sergi ve web uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Tüm bu etkinlikler ve tanıtım, sanat için olduğu kadar turizm açısından da önemli, yüksek maliyetli bir projenin parçasıdır. Flaman Turizm Bakanı Ben Weyts 2018-2020 arasında Flaman sanatını dünyada ge-

niş kitlelere tanıttak bir program için 21,8 milyon€ tahsis ettiğini açıklamıştır. Bu kapsamda Antwerp'te Rubens yılı olan 2018 etkinlikleri ve Rubens evinin yenilenmesi, 2019'da Bruegel'in 450. ölüm yıldönümü için Brüksel'de yapılacak etkinlikler, Gent'te Van Eyck yılı kutlanacak olan 2020'de gerçekleştirilecek sergiler³⁷ ve yeni ziyaretçi merkezinin açılışı da³⁸ vardır

(Van Eyck yılı için bu bütçeden 6,5 milyon € tahsis edilmiştir).

Bkz → <http://www.flanderstoday.eu>.

Proje paralelinde Gent İl Kültür Merkezinde şu ana kadar açılmış olan sergiler aşağıda listelenmiştir:

2.2.1. Het Lam Gods ont(k)leed!/L'Agneau mystique se dévoile!/The Ghent Altarpiece revealed! (Gent Altar Panosu ortaya çıktı!) 02.10.2012

→26.11.2017

'Het Lam Gods ont(k)leed!', eserin içeriği, tekniği, geçmişi ve kullanılan araştırma ve dokümantasyon yöntemlerinin neler olduğu gibi konularda bilgiler vermeyi amaçlayan, proje süresince ziyaret edilebilecek bir sergi olarak planlanmıştır. Sergide görsel ve yazılı bilgilendirme panoları, dokümanter filmler, belge ve objeler yer almaktadır. 1951 restorasyonuna ait kayıtlar, numuneler ve araçlar da bunlar arasındadır. Ayrıca Van Eyck kardeşlerin resim tekniği üzerine yapılan kapsamlı araştırmaların sonuçları da sergilenmiştir. Bu araştırmaların bir ayağında bilimsel görüntüleme ve analiz yöntemleri kullanılırken bir ayağında da rekonstrüksiyon projeleri gerçekleştirilmiştir. Rekonstrüksiyonlardan biri Van Eyck kardeşlerin katmanlı yağlıboya tekniğinin yeniden uygulanması üzerinedir. Eserden seçilen 30x40cm'lik bir detay (müzisyen melekler panosundan) orijinal prosedür ve orijinal malzemelerin mümkün olduğunca aynıları kullanılarak yeniden inşa edilmiştir (sanatçı tarafından alt katmanda yapılan bazı düzeltme ve değişiklikler bile buna dahildir). Diğer rekonstrüksiyon ise resimdeki brokar kumaşlar için uygulanan son derece ilginç ve aşamalı bir tekniğin araştırılması ve uygulanması üzerinedir (Örnek:25). Rekonstrüksiyonlar her bir teknik aşama ya da katmanın ayrı ayrı incelenebilmesi için aynı ölçüde birden fazla meşe levha üzerine yapılarak sergilenmiştir (birinci levhada ilk katman, diğerinde üst üste birinci ve ikinci katman olacak şekilde devam etmiş son levhada tüm katmanları içeren rekonstrüksiyon tamamlanmıştır). Tüm bu çalışmalar üç dilde yazılmış (Flamanca, Fransızca ve İngilizce) bir kitapta bir araya getirilerek projenin ilk yayını meydana getirmiştir (bkz→ Born ve Martens,

37. 1. "Van Eyck: Bir Optik Devrim", 1 Şubat- 30 Nisan 2020, Museum voor Schone Kunsten, Gent.
2. "Kleureyck: Tasarımda Van Eyck'in Renkleri", 13 Mart- 6 Eylül 2020, Design Museum Gent.
3. "Benim Cennetim, Küresel Bir Bahçe", 1-10 Mayıs 2020, Citadelpark, Gent.

38. Yeni ziyaretçi merkezi 2020 Haziran sonunda açılacaktır.

36. Adres: Vrouwebroersstraat 6 (Patershol) 9000 Gent/Belçika.

2014).Küratörler: Dr.Annick Born, Prof. Dr. Maximiliaan Martens ve Prof. Dr. A.G.A.Van Grevenstein-Kruse

2.2.2. Waarheen met het Lam Gods?/L'avenir de L'Agneau mystique/Whither the Ghent Altarpiece? (Gent Altar Panosu Nereye Gidiyor?) 02.10.2012

→27.06.2013

Altar panosunun restorasyonu tamamlandıktan sonra St Baafs katedralinde yerleştirilmesi planlanan yeni yeri için dört tasarımın yer aldığı sergi 2011-2012 akademik yılı boyunca, Gent Üniversitesi mimarlık yüksek lisans programı öğrencilerinin çalışmalarına dayanmaktadır. Tasarımlar Prof. Bart Verschaffel'in mimarlık teorisi üzerine verdiği bir ödev sonucunda ortaya çıkmıştır. Serginin küratörlüğünü Maarten Liefvooghe yapmıştır.

2.2.3. Wat vertelt het Lam Gods?/ Que raconte L'Agneau mystique ? /What does the Ghent Altarpiece tell us? (Gent Altar Panosu bize ne anlatıyor?)

28.06.2013 →05.09.2014

Eserin tarihi, teolojik ve ikonografik özelliklerinin tartışıldığı sergi farklı branşlardan uzmanların görüşlerini yansıtan dokümanter filmler, görseller, bildiriler ve bunları destekleyen tarihi belge ve objeler eşliğinde bir araya getirilmiştir. Bazı yönleri halen tam anlamıyla aydınlanmamış olan Gent Altar Panosu'nun içeriği hakkındaki sergi sanat tarihçiler, ilahiyatçılar ve Roma Katolik kilisesinden rahip ve rahibelerin bakış açısından ortaya konan tartışmayı yansıtmaktadır.

2.2.4. 'Van boomstam tot altaarstuk'/'Du tronc d'arbre au retable'/'From tree trunk to altarpiece'. ('Ağaç gövdesinden altar panosuna') 05.09.2014

→30.08.2015

Sergi 15.yy Kuzey Avrupa resminde kullanılan ahşap paneller ve bunların- günümüze az sayıda ulaşan- yaldızlanmış ve çok renkli boyanmış (polikrom) çerçevelerinin yapımıyla ilgili bilgileri tarihi belgeler, objeler (özellikle dönemin marangoz aletleri) ve günümüz araştırma tekniklerinden elde edilen bilgiler ışığında sunmaktadır. Bu kapsamda dendrokronolojik analiz ve x-ışını radyografisi hakkında teknik bilgiler verilmiştir. Ayrıca dönemin çerçevelerinin yapımıyla ilgili bir rekonstrüksiyon projesi de sergi sırasında gerçekleştirilerek İl Kültür Merkezindeki daimi yerine yerleştirilmiştir. Tüm bu çalışmaların hedefi Ortaçağ zanaatkarlığının inceliklerine ışık tutmak kadar panonun Vijd şapele ilk yerleştirildiğinde orijinal konfigürasyonunun nasıl olduğunu da ortaya çıkartmaktır. Tahmin edilenin üzerinde ilgi gören sergi ile ilgi sonradan hazırlanan kapsamlı katalog restorasyon projesinin ikinci

yayını olmuştur (Grevenstein-Kruse, Anne van, 2015).

2.2.5. 'Mystieke Muziek'/'Musique Mystique'/'Mystic Music' (Mistik Müzik) 10.09.2015

→03.04.2016

Sergi, başlığında da anlaşıldığı gibi altar panosundaki meleklerin seslendirdiği müzik ile ilgilidir. Van Eyck kardeşlerin dünyevi bir gerçeklik içinde resmettiği melekler çağın müzik enstrümanları³⁹ ve sayfalarının ucu aralanmış nota kitaplarıyla icra ettikleri müzik hakkında ipuçları sunmaktadır. Konunun uzmanları sol ve sağ paneldeki meleklerin aynı müziği mi yoksa farklı müzikleri mi seslendirdiği üzerinde duruyor. Şarkı söyleyen melekler enstrüman eşiksiz bir günlük ayini mi (Plainchant) söylüyorlar yoksa sağ taraftaki paneldeki enstrüman çalan melekler onlara eşlik mi ediyor? Sergi Latin ve Gregoryen ayinlerine temellenen dönemin kilise müziğinin Hendrik Vanden Abeele yönetimindeki Ensemble Psallentes tarafından icra edildiği konserlerle(Örnek:26) desteklenmek dışında Gent Üniversite Kolejinden enstrüman yapımcısı (Luthier) Andrzej Perz tarafından resimdeki orgun küçük bir modelinin rekonstrüksiyon projesine de ev sahipliği yapmıştır.

2.2.6. 'Een wonderbaarlijke tuin' - Flora op het Lam Gods/ 'Un jardin miraculeux' - La flore sur L'Agneau mystique/ A miraculous garden - Flora on the Ghent Altarpiece ('Mucizevi bir bahçe' - Gent Altar Panosu'ndaki Flora) 15.04.2016

→25.09.2016

Gent Altar Panosu'ndaki derin sembolizminin en önemli araçlarından biri dönemi için olduğu kadar bu gün bile şaşırtıcı bir bilgi ve gerçekçilikle resmedilmiş olan bitkilerdir. Poliptiğin çoğu paneli ve özellikle kuzuya bakan sahnesindeki doğa görünümünde pek çok farklı tür bir araya getirilmiştir. Burada ilginç olan resimdeki bitkilerin doğada aynı anda ve bir arada bulunan türler olmayışıdır. Farklı mevsimlerde açan çiçekler kadar Kuzey Avrupa ve Güney Avrupa florasından türler de bir araya getirilmiştir. Sergide yanıt aranan temel soru Van Eyck kardeşlerin botanik bilgisinin nereden geldiğidir çünkü yaşadıkları çağda botanik üzerine bu denli gerçekçi temsil imkânı verecek resimli kaynaklar yoktur (bunun için en az yüz yıl beklenmesi gerekecektir). Bu bilgi ve birikim Jan'ın gizemli seyahatleri sırasında mı elde edilmiştir? Acaba kompozisyonun bazı kısımlarında Burgonya düklerinin bahçelerinden mi esinlenmişti?

Serginin ilk salonunda altar panosundaki bitki türle-

³⁹ Gotik arp, Ortaçağ kemani (Fiddle) ve Org

ri üzerine yapılan araştırmaların geçmişi inceleniyor. İlk kez 1903 yılında Wrocław Üniversitesinden (Polonya) Prof. Felix Rosen'in 15 tanesini tanımladığı bitki türlerinin 1953'te 32 tanesi, 1980'li yıllarda yapılan araştırmalardan sonra ise toplam 75 tanesi tanımlanmıştır (Crombrugge & Bremt, 2016:23). Diđer salonlarda bu bitkilerin eserin hangi kısımlarında yer aldığı gösterilirken botanik özellikleri, liturjik ve ikonografik anlamları da açıklanmıştır. Ayrıca Gent Üniversitesi Botanik bölümü, ziyaretçilerin bu bitkileri yakından görebilmesi için serginin gerçekleştirildiği İl Kültür Merkezinin avlusunda -resimde tasvir edilen bazı bitkilerin yer aldığı- bir bahçe düzenlemesi yapmıştır (Örnek:27).

2.2.7. Restauratie / Revelatie - De buitenluiken van het Lam Gods. Restauration / Révélation - Les volets extérieurs de l'Agneau mystique. Restoration / Revelation - The exterior wings of the Ghent Altarpiece (Restorasyon / Açığa çıkma - Gent Altar Panosu'nun dış kanatları) 12.10.2016→26.11.2017

Kraliyet Kültürel Miras Enstitüsü (KIK-IRPA, Brüksel) küratörlüğünde gerçekleştirilen sergide dört yıllık süreçte projede gelinen aşama ve panonun dış kanatlarında tamamlanan restorasyonun sonuçları video projeksiyonlar, açıklayıcı panolar, görseller, konuyla ilgili belge ve nesnelere eşliğinde ortaya konulmuştur (Örnek:24).

SONUÇ

Günümüzde sanat eseri restorasyonları yalnız mesleki alana ve konunun uzmanlarına hitap eden çalışmalar olmaktan çıkartılarak sanat eserlerinin geniş kitlelere tanıtılmasını amaçlayan eğitsel ve kültürel projelere dönüştürölmektedir. Restorasyon çalışmalarının izleyiciye açık gerçekleştirilmesi farklı nedenlerle konuya ilgi duyabilecek araştırmacılar için bulunmaz bir fırsat yaratmanın yanında tüm sanatseverler için de son derece ilgi çekicidir. Bu tip projelerde elde edilen veriler düzenli olarak kamuoyu ile paylaşılmakta, müzeler ve diğer sanat kurumları aylık bilgilendirme toplantıları yapmaktadır. Projelerin interaktif web sayfaları internet aracılığıyla eserleri inceleme hatta restorasyona ait canlı yayını çevrimiçi izleyebilme imkânı sunmaktadır. alışmalar hakkında neredeyse anlık bilgi paylaşımı yapılması projelere duyulan ilgiyi artırmaktadır. Bir sanat eserinin teknik özellikleri ve içeriğiyle ilgili bazı sırların ya da en azından zamanın tahribatı altında gizlenmiş, unutulmuş yönlerinin yeniden keşfedilmesine tanık olmak her keşsimden sanat izleyicisini heyecanlandırmaktadır. Proje paralelinde gerçekleştirilen tematik sergi ve çalıştaylar bu ilgiyi daha da artırmaktadır. Yaygın duyurularla çeşitli

yaş ve meslek gruplarından geniş kitleleri kendine çeken bu tip etkinliklerde profesyonel düzeyde bilgi ve eğitim olanakları sunulmaktadır. Proje ve ona bağlı etkinliklerin tamamı kültürel miras ve övünç kaynağı olan sanat eserlerini dünyaya tanıtma konusunda oldukça faydalı olmanın yanında öngörülebilen bir turistik kazancı da beraberinde getirmektedir. Bu amacı güden projelerin sayısı gün geçtikçe artmıştır ve bunlar arasında en dikkat çekenlerden biri şüphesiz Gent Altar Panosu restorasyonudur. Araştırmaya konu olan ve henüz devam etmekte olan bu restorasyon projesi yukarıda değinildiği bütün boyutları içermektedir. Sanat tarihinin başyapıtlarından biri olan Gent Altar Panosu hakkında, proje sayesinde şu ana kadar edinilen yeni bilgiler bile eserin yorumlanışına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bir resmin yenilenme ve korunması için şu ana kadar gerçekleştirilen en kapsamlı ve maliyetli projelerden biri olan Gent Altar Panosu restorasyonunun, sarf edilen emek ve yatırımı hem kısa ve hem de uzun vadede fazlasıyla karşılayacağı açıktır.

KAYNAKÇA

Born, A & Martens, M.,P.J. (2014), Het Lam Gods ont(k) leed!/L'Agneau mystique se dévoile!/The Ghent Altarpiece revealed! (üç dilde yazılmış kitap),Cultuurcentrum Caermersklooster Provincie Oost-Vlaanderen, Gent.

Charney, N.(2012) Stealing the Mystic Lamb: The True Story of the World's Most Coveted Masterpiece, Perseus Books

Coremans, P.(1953) Les Primitifs Flamands: III. Contributions a L'etude Des Primitifs Flamands, No. 2: L'Agneau Mystique Au Laboratoire, Examen et Traitement, De Sikkel, Anvers.

Crombrugge, H, V & Brems, P,V. (2016) 'Een wonderbaarlijke tuin' - Flora op het Lam Gods/ 'Un jardin miraculeux' - La flore sur L'Agneau mystique/ A miraculous garden - Flora on the Ghent Altarpiece (sergi kapsamında yayınlanan üç dilde yazılmış kitap) Cultuurcentrum Caermersklooster Provincie Oost-Vlaanderen, Gent.

De Rynk, P. (2014) St. Bavo's Cathedral visitors guide, Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen vzw, Gent.

Evans,H.,C. Edt (2004), Byzantium, Faith and Power 1261-1557, Yale University Press, New Haven & London.

Gombrich,E,H (2014), Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art, Yale University Press, New Haven & London.

Grevenstein-Kruse, A,V.(2015), Van boomstam tot altaarstuk / Du tronc d'arbre au retable / From tree trunk to altarpiece (sergi kapsamında yayınlanan üç dilde yazılmış kitap),Cultuurcentrum Caermersklooster Provincie Oost-Vlaanderen, Gent.

Kemperdick, S & Lammertse, F. .Edt (2012) "The Road to Van Eyck" Exhibition Catalogue, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Vasari,G. (1912-14) Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects (Translated by Gaston Du C. Devere) Medici Society Limited, London.

Projenin resmi web siteleri ve diğer web kaynakları:

- <https://ayasofyamuzesi.gov.tr>
- <http://www.belgiumview.com>
- <https://caermersklooster.stad.gent>
- <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>
- <http://www.flandertoday.eu>
- <https://issuu.com>
- www.kikirpa.be
- <https://www.metmuseum.org>
- www.musee-conde.fr
- <https://www.nationalgallery.org.uk>
- <https://quod.lib.umich.edu>
- <http://www.tdk.gov.tr>

GÖRSELLER



1



2



3



4

5



6

7

8



9

10



11

12

13

14



15



16



17



18



19



20



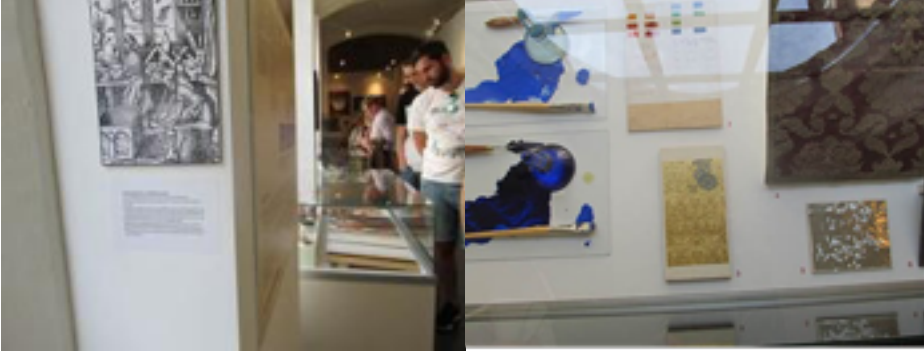
21



22



23



24

25



26

27

GÖRSEL KAYNAKÇASI

1. Hubert Van Eyck'e ait olduğu düşünülen mezar taşı. Taş Objeler Müzesi, St Bavo Manastırı, Gent (*Sint-Baafsabdij, Museum voor Stenen Voorwerpen, Gent*). Fotoğraf: <https://issuu.com>.

2. "Kırmızı Türbanlı Adam/Otoportre?" (1433) Jan van Eyck, meşe panel üzerine yağlıboya, 26 x 19 cm (çerçevesi ile 33.3x25.8 cm), The National Gallery, Londra. Fotoğraf: <https://www.nationalgallery.org.uk>

3. "Norfolk Triptiği" (1415) Anonim Usta (Mosan Sanatçısı), meşe panel üzerine tempera ve yağlı boya, açık pozisyonda toplam 33 x 58 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Fotoğraf: H. Cenk Beyhan

4. "Gent Altar Panosu" (1432) Hubert ve Jan van Eyck, kanatları kapalı pozisyonda toplam ölçü yaklaşık 375 x 260 cm, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

5. "Gent Altar Panosu" (1432) Hubert ve Jan van Eyck, kanatları açık pozisyonda toplam ölçü yaklaşık 375 x 520 cm, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

6. "Gent Altar Panosu" detay (1432) Hubert ve Jan van Eyck. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be/

7. Ahşap cepheli evin (soldan üçüncü) bulunduğu Lieve kanalından görünüş. Fotoğraf: H. Cenk Beyhan

8. "Kleine Sikkel" Fotoğraf: Johan Mares (<http://www.belgiumview.com>)

9. "Kutsal Tebliğ" Limbourg Kardeşler (1405-1409), Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (*Très Riches Heures du duc de Berry*) adlı el yazmasından detay (Folio 30) , vellum üzerine mürekkep, altın varak ve tempera, (tüm sayfa 23.8 x 17 cm), The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York. Fotoğraf: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470306>

10. "Kutsal Tebliğ" Hubert ve Jan van Eyck (1432), Gent Altar Panosu'ndan detay, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf : closertovaneyck.kikirpa.be

11. Gent Altar Panosu'nun iç kanatlarından "Adem" ve "Havva" panelleri Hubert ve Jan van Eyck (1432), meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

12-13. "İsa'nın Kırbaçlanması" ,Limbourg Kardeşler, detay (1411/12-16), Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (*Très Riches Heures du duc de Berry*) adlı el yazmasından (Folio144) ,vellum üzerine mürekkep, altın varak ve tempera, Musée Condé - Château de Chantilly www.musee-conde.fr

14. "Eden Bahçesi" ,Limbourg Kardeşler, de-

tay(1411/12-16), Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (*Très Riches Heures du duc de Berry*) adlı el yazmasından (Folio 25 v) , vellum üzerine mürekkep, altın varak ve tempera, Musée Condé - Château de Chantilly. www.musee-conde.fr

15. "Deësis", Hubert ve Jan van Eyck (1432), Gent Altar Panosu'ndan detay, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf : closertovaneyck.kikirpa.be

16. "Deësis", mozaik (13.yy) Ayasofya Müzesi, İstanbul. Fotoğraf: <https://ayasofyamuzesi.gov.tr>

17. Gent Altar Panosu, detay, Hubert ve Jan van Eyck (1432). "Âdem" figürünün detayından farklı görüntüleme teknikleri ile elde edilmiş görseller. Soldan sağa; Dijital Makro Fotoğraf, Kızılötesi Dijital Makro Fotoğraf ve İnfrared Reflektografi seçilen detayın farklı katmanlarını görmeye olanak veriyor. Bu sayede eserin oluşum sürecinde alt katmanlarda yapılmış değişiklikleri ya da üst katmana sonradan yapılan müdahaleleri anlamak mümkün olabiliyor. İnteraktif kaynak: closertovaneyck.kikirpa.be. Detay kompozisyon: H. Cenk Beyhan

18. Gent Altar Panosu'nun dış kanatlarının (soldan sağa) restorasyon öncesi, restorasyon sırasında ve restorasyon tamamlandıktan sonra görünüşü. İnteraktif kaynak: closertovaneyck.kikirpa.be

19. Gent Altar Panosu, detay, Hubert ve Jan van Eyck (1432). Elizabeth Borluut'un kıyafetinden bazı kumaş kıvrımlarının restorasyon öncesi (sol) ve sonrasında (sağ) görünüşü. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

20-21. Gent Altar Panosu, detay, Hubert ve Jan van Eyck (1432). Restorasyon öncesi (sol) ve restorasyon sonrasında gün yüzüne çıkarılan orijinal Mistik Kuzu (sağ). Kaynak: "Flanders Today" 19 Haziran 2018 (<http://www.flanderstoday.eu/van-eycks-original-lamb-uncovered-ghent-altarpiece>)

22-23. Restorasyon için Gent Güzel Sanatlar Müzesinde (MSK) hazırlanan özel salon. Fotoğraflarda Altar panosunun dış panelleri görülmektedir. Fotoğraf: H.Cenk Beyhan

24. Gent İl Kültür Merkezindeki (Caermersklooster) restorasyon projesi daimi sergisinden bir enstantane. Fotoğraf: H. Cenk Beyhan

25. Ingrid Geelen'in rekonstüksiyonu, Gent İl Kültür Merkezi (Caermersklooster), Fotoğraf: H.Cenk Beyhan

26. "Mistik Müzik" sergisi kapsamında Ensemble Psalentes konseri. Fotoğraf: <https://caermersklooster.stad.gent>

27. "Mucizevi bir bahçe" sergisi kapsamında oluşturulan botanik bahçesinden bir kesit, Gent İl Kültür Merkezi (Caermersklooster), Fotoğraf: H. Cenk Beyhan