

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

## **GÜNÜMÜZ VİTRAY SANATINDA BİÇİM VE İÇERİK ANALİZİ**

**(Sanatta Yeterlik Eser Metni)**

**Hazırlayan:**  
**20096186 Levent Aygöl**

**Danışman:**  
**Prof. Fuat Acaroğlu**

**İSTANBUL – Kasım 2016**

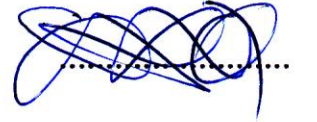
Levent AYGÜL tarafından hazırlanan **Günümüz Vitray Sanatında Biçim ve İçerik Analizi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 11 / 2016

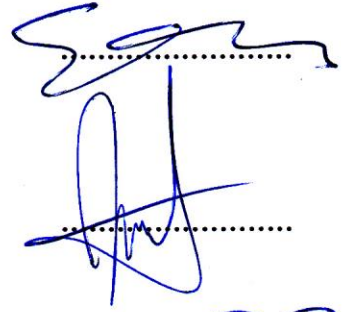
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

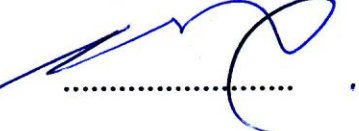
Jüri Üyesi : Prof. Fuat ACAROĞLU (Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



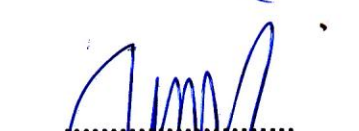
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Can AYTEKİN (Tez İzl.Kom.Üy.)



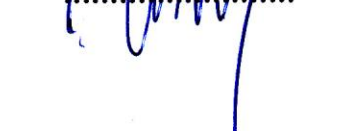
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Tuna UYSAL (MSGSÜ.Fotoğraf-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç. Şive Neşe BAYDAR (Sakarya Üniv.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Nusret POLAT (Okan Üniv.Öğr.Üy.)



**İÇİNDEKİLER**

Sayfano:

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	VI
RESİMLER LİSTESİ.....	VIII
1. GİRİŞ.....	01
2. CAM.....	02
3. VİTRAY SANATININ TARİHÇESİ .....	05
3.1. Romanesk Dönem Vitray Sanatı.....	07
3.2. Gotik Dönem Vitray Sanatı .....	11
3.3. Rönesans Dönemi Vitray Sanatı.....	13
3.4. 19. Yüzyılda İngiltere, Almanya, Fransa’da Yeniden Canlanma .....	14
3.4.1. Fransa.....	15
3.4.2. Almanya.....	18
3.4.3. İngiltere.....	18
3.4.4. Arts and Crafts.....	20
3.4.5. Art Nouveau.....	23
3.5. 20. Yüzyılda Vitray Sanatı’ndaki Önemli Gelişmeler.....	26
3.5.1. İngiltere.....	28
3.5.2. Fransa.....	30
3.5.3. Almanya.....	34
4. GÜNÜMÜZ VİTRAY SANATI.....	42
4.1. Peter Mollica.....	42
4.2. Alex Beleschenko.....	44
4.3. Graham Jones.....	45
4.4. Brian Clarke.....	45
4.5. Peter Young.....	46
4.6. Kiki Smith.....	47
4.7. Kehinde Wiley.....	48
4.8. Joseph Cavalieri.....	49

4.9. Richard Wright.....	50
4.10. Frans Wesselman.....	51
4.11. Judith Schaechter.....	52
4.12. Sigmar Polke.....	53
4.13. Tom Fruin.....	54
4.14. Gerhard Richter.....	55
5. SANATÇI RÖPORTAJLARI.....	56
5.1. Mark Angus.....	56
5.2. Joseph Cavalieri.....	57
5.3. Peter Young.....	60
5.4. Frans Wesselman.....	61
5.5. Roz McKenzie.....	63
5.6. Rowan Mconegal.....	64
5.7. Tom Fruin.....	66
6. VİTRAY YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELER VE YAPIM TEKNİKLERİ.....	68
6.1. Cam Türleri.....	68
6.2. Vitray Yapımında Kullanılan Aletler ve Malzemeler.....	70
6.3. Vitray Uygulama Yöntemleri ve Yapım Aşamaları.....	72
6.3.1. Kurşunlu Vitray Tekniği.....	72
6.3.2. Tiffany Tekniği.....	74
6.3.3. Boyama Vitray Tekniği.....	75
6.3.4. Beton Vitray (Dalle de Verre) Tekniği.....	76
6.3.5. Yapıştırma Vitray Tekniği (Gemmail).....	77
6.3.6. Mozaik Vitray.....	78
6.3.7. Alçı Vitray Tekniği.....	79
7. VİTRAY UYGULAMALARIM HAKKINDA.....	82
8. SONUÇ.....	87
9. EKLER.....	90
10. KAYNAKLAR.....	130
11. ÖZGEÇMİŞ.....	134



## ÖNSÖZ

Günümüz vitray sanatında biçim ve içerik analizinin, kendi sanatsal yaklaşımıyla birlikte bir eser çalışması olarak incelenmesi, yapılan araştırmalar, incelemeler neticesinde vitray uygulamalarından oluşan bir sunum ile sonuçlandırılması amaçlanmıştır. Türkçe olarak yazılmış vitray sanatı hakkındaki kaynakların azlığı beni bu çalışmayı yapmaya yönelten başlıca sebeplerden biri olmuştur. Çalışmanın bundan sonraki araştırmacılara ve konuyla ilgilenen kişilere destek olması ve yol göstermesi amaçlanmıştır.

Eser metnini oluşturma sürecindeki katkılarından dolayı, danışmanım Prof. Fuat Acaroğlu, Yiğit Altıparmakogulları, Pınar Gerçek, Cemile Aygöl, Güneş Çınar ve Engin Ayıtkan'a teşekkür ederim.

KASIM 2016

Levent AYGÜL

## ÖZET

Ortadoğu'dan Bizans'a oradan tüm Avrupa'ya yayıldığı sanılan vitray sanatının ilk örnekleri 11. yüzyılda dini yapılarda görülmeye başlanmıştır. Romanesk ve Gotik dönemi kapsayan Orta Çağ'da, sembolik değer taşıyan vitraylar öncelikle, okuma yazma bilmeyen halka Hıristiyanlığın temellerini öğreten yol gösterici kaynak olmuşlardır. 13. yüzyılda mimarinin değişimiyle birlikte ortaya çıkan geniş boşluklar pencere kullanımı için uygun bir alan yaratmış ve bu sayede vitray Gotik mimarinin en belirgin özelliği haline gelmiştir. 14. yüzyıl ortalarına kadar varlığını güçlü bir şekilde sürdüren vitray sanatı, 15. yüzyıla gelindiğinde, çeşitli dinsel, toplumsal sebepler ve vitray sanatı için olumsuz sayılabilecek teknik gelişmelerden dolayı, yavaş yavaş etkinliğini yitirmiştir. Özellikle matbaanın bulunmasıyla, vitrayın halk üzerindeki eğitici amacı ortadan kalkmış ve sonraki yüzyıllarda neredeyse unutulmasıyla sonuçlanacak bir sürece girmiştir. 16. ve 17. yüzyıllarda sekülerleşmeye başlayan vitray, ilk kez kilise dışında da kullanılmaya başlanmış, tarihi olaylar ve törenler gibi konular üzerine yapılmış vitraylar kamu binalarında ve soyluların evlerinde kendine yer bulmuştur.

19. yüzyıla kadar sınırlı sayıda ve pratik sebeplerle yapılan vitray, bu yüzyılda Gotik canlanma ve artan Katolik inançla birlikte tekrar ilgi görmeye başlamıştır. Bu anlayış doğrultusunda İngiltere'de oluşan 'Arts and Crafts' ve devamında özellikle Fransa ve Doğu Avrupa'da etkisini gösteren 'Art Nouveau' gibi 19. yüzyıl sanat hareketleri, dönemin vitray sanatına yön veren en kayda değer gelişmelerdir. 19. yüzyıla dair önemli bir yenilikte, Avrupa'nın pek çok yerinde, bir kısmı hala faaliyette olan ve büyük miktarlarda üretim yapan vitray atölyelerinin açılmış olmasıdır.

20. yüzyıl vitrayın tamamen sekülerleştiği ve atölyelerden çok bireylerin öne çıktığı bir dönemdir. Ayrıca bu yüzyılda cam plakaların beton içine yerleştirilmesi şekliyle yapılan beton vitray (dalla verre) ve gemmail (yapıştırma vitray) gibi iki yeni vitray tekniği de ortaya çıkmıştır. İçinde bulunduğumuz dönemde ise yeni teknikler ve çağdaş malzemeler günümüz vitray sanatçılarının, geleneksel bir teknik

olan vitrayı yeni ve yaratıcı biçimlerle kullanmasına olanak sağlamıştır. Gelişen teknolojinin sanatçıya daha çok renk ve pigmente ulaşma imkânı, daha hızlı imalat süreci gibi her zamankinden daha büyük avantajlar sağladığı görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Vitray, Form, Işık, Renk, Cam



## SUMMARY

The first examples of the stained-glass art that is presumed to have spread from the Middle East to Byzantium and from there to all through Europe are seen in the religious buildings of the 11<sup>th</sup> century. Carried a symbolic value during the Middle Age covering the Romanesque and Gothic periods, stained-glass was the guiding source that taught the fundamentals of the Christianity to the illiterate public. Emerged in 13<sup>th</sup> century upon the change in the architecture, wide spaces created a convenient area for use of windows, and thanks to that, the stained-glass had become the most significant feature of the Gothic architecture. The art of stained-glass which maintained its presence strongly until the mid-14<sup>th</sup> century, began losing its impact by 15<sup>th</sup> century due to various religious, social reasons and technical developments that could be considered negative for the art. Particularly upon invention of the printing press, educational purpose of the stained-glass disappeared and it entered into a process to result in its being almost forgotten in the following centuries. Began to get secularized in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, the art of stained-glass was then used out of the churches for the first time, and the stained-glass works on the historical events and ceremonies occupied a place in the public buildings and houses of the noble. Made in limited quantities and for practical reasons until 19<sup>th</sup> century, the stained-glass regained attention due to the Gothic revival and increasing Catholic belief. Artistic movements in the 19<sup>th</sup> century such as 'Arts and Crafts' that emerged in England in view of this understanding and then 'Art Nouveau' that took effect particularly in France and Eastern Europe are the noteworthy developments that directed the art of stained-glass of the period. Another significant innovation in the 19<sup>th</sup> century was the opening of stained-glass ateliers some of which are still operating and making production in high quantities in several parts of Europe. In the 20<sup>th</sup> century, the art of stained-glass became completely secular, and individuals rather than ateliers became prominent. Furthermore, in the same century, two new stained-glass techniques emerged namely concrete stained-glass where glass slabs are placed in concrete (dalla verre) and gemmail (fused colored glass). In the current period, new techniques and contemporary materials allow today's stained-glass

artists to use the stained-glass, which is a traditional technique, in the new and creative ways. It is seen that the advanced technology provides the artist with greater advantages than ever such as the possibility of using more colors and pigments and faster production period.

**Key Words:** Stained Glass, Form, Light, Color, Glass



## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1: Saint Denis Katedrali, 1140-44.  
 Resim 2: Temptation in the Wilderness, 1170. Victoria Albert Müzesi, Londra.  
 Resim 3: Aziz Daniel - Augsburg Katedrali, 1100.  
 Resim 4: Chartres Katedrali batı kanadı, 1150.  
 Resim 5: Chartres Katedrali, Şarlman'ın Öyküsü, 1225.  
 Resim 6: Canterbury Katedrali, 1200.  
 Resim 7: Grisaille panel, 1240 Fransa, Metropolitan Müzesi, New York.  
 Resim 8: Le Mans Katedrali, 1140.  
 Resim 9: Lorenzo Ghiberti - Floransa Katedrali, 1443-44 Resim 10: Bourges Katedrali, 1210-15.  
 Resim 11: Ingres, Kraliyet Şapeli, 1843.  
 Resim 12: Mayer of Munich Atölyesi.  
 Resim 13: Thomas Willement, 1845.  
 Resim 14: William Morris, 1870.  
 Resim 15: Charles Rennie Mackintosh, Willow Çay Evi, 1903.  
 Resim 16: Jacques Gruber, 1922.  
 Resim 17: John La Farge, 1886.  
 Resim 18: Louis Comfort Tiffany, 1898  
 Resim 19: Frank Lloyd Wright, Bradley Evi, 1900.  
 Resim 20: Frank Lloyd Wright, Tomek Evi, 1906.  
 Resim 21: Sophie Arp, Aubette Binası, 1926-28.  
 Resim 22: John Piper, Coventry Katedrali, 1960-62.  
 Resim 23: Maurice Denis, La Collabrasyon, 1898.  
 Resim 24: Jean Herbert Stevens, Douaumont Anıt Mezarı, 1927.  
 Resim 25: George Rouault, Assy , 1945.  
 Resim 26: Henrie Matisse, Chapelle du Rosario, 1947-51.  
 Resim 27: Henrie Matisse, Chapelle du Rosario, 1947-51.  
 Resim 28: Le Corbusier, Notre Dame du Haut, 1954.  
 Resim 29: Marc Chagall, Metz Katedrali, 1960-65.  
 Resim 30: Marc Chagall, Hadassah Sağlık Merkezi, 1962.  
 Resim 31: Johann Thorn Prikker, Orange, 1931.  
 Resim 32: Georg Meistermann, St Marien Kilisesi, 690x180 cm. 1965.  
 Resim 33: Josef Albers, 1922.  
 Resim 34: Ludwig Schaffrath, 1968.  
 Resim 35: Ludwig Schaffrath, Omayya Tren Garı, 1981.  
 Resim 36: Johannes Schreiter, 1985.  
 Resim 37: Joachim Klos, Rainbow Window, Walbeck Kilisesi,1975.  
 Resim 38: Walter Womacka, Straatstrat, 1962.  
 Resim 39: Michel Martens, Unique, 1977.  
 Resim 40: Peter Mollica, Blue Roof, 2000.  
 Resim 41: Alex Beleshenko, Stockley Parkı, 1986.  
 Resim 42: Graham Jones, Shell-Mex Binası, 1987.  
 Resim 43: Brian Clarke, The Proscenium, 1990.  
 Resim 44: Peter Young, Homeland, 175x150 cm. 2011.

- Resim 45: Kiki Smith, Chorus, 2012.  
Resim 46: Kehinde Wiley, Saint Remi, 243.5x110.5 cm. 2014.  
Resim 47: Joseph Cavalieri, Pope Francis' Dilemma, 35.5x35.5 cm. 2013.  
Resim 48: Joseph Cavalieri, The Moment of Death, 62.5x86.6x5 cm. 2009  
Resim 49: Richard Wright, The Modern Institute, 2014.  
Resim 50: Richard Wright, Gagosian Galeri, 2015.  
Resim 51: Frans Wesselman, Lady Godiva, 2012.  
Resim 52: Judith Schaechter, Tiny Realism, 31 x 28 cm. 2016.  
Resim 53: Sigmar Polke, Grossmünster Katedrali, 2009.  
Resim 54: Tom Fruin, Kolonihavehus, 2010.  
Resim 55: Gerhard Richter, Köln Katedrali, 2007.  
Resim 56: Mark Angus, St. Raymund, 2012.  
Resim 57: Peter Young Derix Glasstudios, Big Cheese, 600cm x 250cm. 2009.  
Resim 58: Roz McKenzie, Dae ye hink ma heid buttons up the back? 2015.  
Resim 59: Louis Comfort Tiffany, Venedik Masa Lambası, 1910-1920.  
Resim 60: Boyama Vitray Hazırlık Aşaması, Frans Wesselman.  
Resim 61: Beton Vitray Örneği, Fernand Leger, Audincort Kilisesi, 1950-52.  
Resim 62: Yapıştırma (Gemail) Vitray Örneği, Michèle Ranoir, Paysage Sous Marin, 1954, Corning Museum of Glass, 81.28x100.5 cm.  
Resim 63: Mozaik Vitray Örneği, Şeyma Barut, 23x41 cm. 2014.  
Resim 64: Alçı Vitray Örneği.  
Resim 65: Alçı Vitray Örneği, Süleymaniye Camii, 1550-1557.  
Resim 66: Levent Aygül, 22x25 cm. 2015.  
Resim 67: Levent Aygül, 21x26 cm. 2015.  
Resim 68: Levent Aygül, 57x49 cm. 2012.  
Resim 69: Levent Aygül, Atış Serbest, 2012.  
Resim 70: Levent Aygül, Atış Serbest, Havuz, 2012.  
Resim 71: Levent Aygül, Meteor, 36x31 cm. 2014.  
Resim 72: Levent Aygül, Amsterdam, 30x41 cm. 2014.  
Resim 73: Levent Aygül, Kurşunlu Vitray Örgü Aşaması, 2016.  
Resim 74: Levent Aygül, Antwerp, 30x41 cm. 2014.  
Resim 75: Levent Aygül, 45.5x45 cm. 2016.  
Resim 76: Sol LeWitt, Wall Drawing 766, 1994.  
Resim 77: Levent Aygül, 43x43 cm. 2016.  
Resim 78: Levent Aygül, 39x49 cm. 2016.  
Resim 79: Levent Aygül, 15x35 cm. 2016.  
Resim 80: Levent Aygül, Yapıştırma Vitray, 2007.

## 1. GİRİŞ

Vitrayın, tarihsel gelişimi içerisinde; kullanım şekli, amacı ve algılanma biçimi bakımından belirli dönemlerde tercih edilirken belirli dönemlerde unutulmuş bir alan olduğu görülse de uygulama yöntemleri neredeyse hiç değişmemiştir. Bu çalışmada vitrayın kronolojik bir biçimde, başlangıcından günümüze sanat tarihindeki yeri, tanımı, uygulama biçimleri incelenmiştir. Edinilen bilgiler doğrultusunda, araştırmanın temelini oluşturan günümüz vitray sanatçılarının, gelişen teknoloji ve artan malzeme çeşitliliğiyle birlikte oluşturdukları çalışmaların, biçim ve içerik yönünden irdelenmesi amaçlanmıştır.

Eser metninin ilk bölümünde camın tanımı ve tarih boyunca farklı uygarlıklarda ki üretim şekilleri, ikinci bölümde vitrayın tanımı ve tarihsel süreci özellikle İngiltere, Almanya ve Fransa'daki örnekleri üzerinden gidilerek kronolojik bir biçimde yer almaktadır. Devam eden bölümde günümüz vitray sanatçılarına yer verilmiş ve eserleri incelenmiştir. Sonraki bölümlerde ise vitray yapımında kullanılan malzemeler ve yapım teknikleri anlatılarak, kendi vitray uygulamalarından bahsedilmiştir.

Metin oluşturulurken yazılı ve görsel kaynaklar taranarak incelenmiş, yurt içi ve yurt dışında müzeler, dini ve kamusal yapılar gibi konuyla ilgili yerlerde incelemeler yapılmıştır. Günümüz vitray sanatçılarından iletişim kurulabilen kişilerle e-mail yoluyla röportajlar yapılarak, nasıl vitray yapmaya başladıkları, nelerden etkilendikleri, çalışma yöntemleri, sanatsal yaklaşımları, hangi malzeme ve tekniklerden yararlandıkları gibi sorular yöneltilmiştir. Tüm bu süreç sonucunda oluşturulan veriler doğrultusunda ilgili bölümler hazırlanmıştır.



## 2. CAM

Cam, silisli kumun soda ya da potas katılarak yüksek ısıda eritilmesiyle elde edilen, sert, saydam ve kırılğan cisim olarak tanımlanır.

Camın bulunmasıyla ilgili Romalı Plinius'un (MS 23-79) aktardığı hikâyeye göre Fenikeli gemiciler Suriye kıyılarında demir atarlar. Kum üzerinde yemek pişirmek isterler ve gemilerindeki güherçilelerden ocak yaparlar. Sabah uyandıklarında odunların yanması sonucu oluşan ısıdan dolayı kum ve güherçile erir ve o zamana kadar görmedikleri bilinmeyen saydam bir malzeme ortaya çıkar, böylelikle cam bulunmuş olur.

*“Camın yapay olarak elde edilmesinden çok daha önceleri, doğada obsidyen ve necef taşı olarak iki türlü cam bulunmaktaydı. Volkanik kökenli olan obsidyen, genellikle yüzeyi yeni kırıldığında parlak siyah bir görünümündedir. Geçmişte obsidyenin düz parçaları parlatılıp ayna ya da ok, mızrak uçları ve çeşitli kesme araçları olarak kullanılmıştır. Altıgen prizmalar biçimindeki necef taşı da genellikle, yüzeyleri aşındırılıp çeşitli süs eşyasına dönüştürülmüştür...”<sup>1</sup>*

Cam üretiminin ilk ortaya çıkışı hakkında kesin bir bilgi ve tarih ortaya konulamamakla birlikte kimi kaynaklara göre Fenikeliler tarafından MÖ 5000 yıllarında bulunduğu söylenir. En eski tarihe dayanan buluntular ise Babil'in Eşnunna kentinde bulunmuş olan cam parçası (MÖ 2500) ve Mısır'da Firavun Amenhotep'in mezarında bulunan cam boncuktur (MÖ 2500-3000 Oxford Müzesi). Eski Mısırlılar camın olağanüstü özelliklerini ilk fark eden uygarlıklardan olup çoğunlukla seramiğe tercih etmişlerdir. O dönemlerde cam, teknolojik imkânsızlıklar nedeniyle üretimi zor olduğundan pahalı bir materyaldi ve soylu, varlıklı kişilerin

<sup>1</sup> Önder KÜÇÜKERMEN, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 284.

edinebildiği, güzellik ya da ölümsüzlük sağladığına inanılan malzemelerin konduğu şişeler ve mücevher yapımı gibi alanlarda kullanılıyordu. MÖ 1400-1200 tarihlerinde Miken Uygarlığı'nda mimari detaylarda camın kullanıldığı düşünülmele beraber gündelik kullanım eşyası olarak cam nesnelere Mısır'dan getirildiği bilinmektedir. Bölgedeki cam üretimi, Mezopotomya'da olduğu gibi MÖ 6. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır. MÖ 3. yüzyılda önemli bir cam üretim merkezi olan İskenderiye'de, 'millefiori'<sup>2</sup> tekniği ve MÖ 1. yüzyıldan sonra da cam tozlarının eritilerek kalıba dökülmesi yöntemi, çarkla kazıyarak kabartma ve oyma, cam boyama gibi teknikler uygulanmaya başlanmıştır.

Genel kanıya göre modern cam üretimi üfleme çubuğunun kullanılmaya başlanmasıyla ilişkilendirilmektedir.

*"...Üfleme çubuğunun bulunuşu, yeni cam yapım yöntemlerinin gelişmesini sağlamıştır. Çubuğun bulunmasıyla ilgili çok kesin bilgilerin olmamasına karşın MS 50 dolaylarında bu yöntemle kaplar üretildiği bilinmektedir. Bu döneme değin çok pahalı olan cam, bu aşamadan sonra geniş bir kullanıcı kesimine ulaşabilmiş, çeşitli şişeler, sürahiler, kâseler ve vazoların yanı sıra günlük yaşamda yaygın kullanımı olan düz cam levha da üretilmeye başlanmıştır. Üfleme yöntemi, eski üretim yollarını ortadan kaldırmayıp genellikle işlevsel biçimler için kullanılmıştır. İlk üfleme cam parçalarda Suriyeli ustaların adlarına rastlanır. Bu ustalar Suriye dışında başka ülkelerde de çalışmış ve pazar buldukları yerlerde bu yöntemle cam eşya üretmişlerdir. Roma döneminde İtalya'nın camcılıkta gösterdiği hızlı gelişme bir ölçüde bu ustaların varlığından kaynaklanmaktadır..."<sup>3</sup>*

Avrupa'da cam kullanımı Venedik'te başladıktan sonra Kuzey Avrupa'da,

<sup>2</sup> Millefiori: Venedik'e özgü dekoratif bir cam sanatı. Renkli camlar, iç içe sarıldıktan sonra kesilip yassı boncuklar haline getirilir ve elde edilen boncuklar mozaik şeklinde cama yapıştırılır.

<sup>3</sup> Zeynep RONA, "Cam İşçiliği", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 285.

özellikle Ron ve Ren vadilerinde yaygınlaşmıştır. Sonraki dönemlerin önemli cam üretim merkezlerini barındıran Bizans'ta 'vitrai' diye adlandırdıkları camcıyla 'diatretarii' diye adlandırdıkları cam kesen arasında bir ayrım yapmışlardır. Bu dönemde cam işçiliğinin gelişerek yaygınlaştığı İslam Sanatı'nda 7. yüzyıldan itibaren camın çeşitli amaçlarla yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

*"...Abbasiler, düz kesme (tırıslama) ya da yuvarlak kabartma bezemelerin yanı sıra çizgisel oyma, kabartma dış çizgi (kontur) yöntemini, Mısırlılar 'Lüster' boyama, Suriyeliler ise 12. ve 13. yüzyıllarda emaye tekniğini geliştirmişlerdir. Halep, Şam ve Rakka, Suriye'deki önemli cam merkezleridir. Sürahi, vazo, kadeh, şişe, tabak ve hayvan biçimli kutsal kapların yanı sıra asa topuzları ve satranç taşları gibi parçalar da üretilmiştir. Yöre 14. yüzyıldan sonra Moğol (İlhanlı) istilaları nedeniyle etkinliğini yitirmeye başlamıştır..."<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Bkz. (3), RONA, 285.

### 3. VİTRAY SANATININ TARİHÇESİ

En genel tanımıyla, çeşitli şekil ve biçimler ortaya çıkaracak şekilde kompoze edilen cam parçalarının, çoğunlukla özel olarak hazırlanmış kurşun malzemeyle birleştirilmesi sonucu meydana getirilen düzenlemeye vitray denir. Bu düzenleme kurşun yerine bakır folyo, pirinç, alçı, beton kullanılarak, camları birbirine, yan yana veya üst üste katmanlar oluşturacak şekilde bağlayan çeşitli birleştirici malzemeler kullanılarak da farklı tekniklerle uygulanabilir.

Kesin olarak tarihi bilinmese de pencere boşluklarını düz camlarla kapama metodunun Antik döneme kadar gittiği düşünülmektedir. Ortadoğu'dan Bizans'a oradan Venedik'e, nihayetinde tüm Avrupa'ya yayıldığı sanılan vitray sanatının ilk örneklerinin ise 11. yüzyılda görülmeye başlayıp 13. yüzyıl Gotik mimariyle birlikte en başarılı ve bilindik örneklerini vermiştir.

Vitrayın gelişimi, temel malzemelerinden biri olan camın kullanım biçimiyle ilgili gelişmelerle yakından ilintilidir. Cam ışığı geçirmesi sebebiyle, zamanla pencere boşluklarını kapayan en vazgeçilmez malzeme olarak kabul görmüş, kurşun ise büyük olasılıkla ince, bükülebilir ve kolay şekillendirilmeye imkân tanması sebebiyle alçı, stücco (beton sıva) ve ahşap armatürlere tercih edilmiştir. Kurşunlu vitray tekniği çeşitli değişim ve ivmelerle birlikte 20. yüzyıla kadar Batı'da kullanılan tek vitray tekniği olmuştur.

Avrupa'da vitray sanatının 11. yüzyıldan itibaren yaygınlaştığı kesin olarak bilinse de 4. ve 5. yüzyıla ait erken dönem Hıristiyan kiliselerinde, ahşap çerçevelerin içinde ince kesilmiş kaymak taşı (alabaster cam) parçalarıyla vitray etkisi yaratan bezemeler bulunmuştur. İngiltere'deki manastır ve kiliselerdeyse ilk vitray örnekleri 7. yüzyıla tarihlenmektedir. Bilinen ilk referans 675 yılında, Benedict Biscop'un 'Monkwearmouth'da inşa ettirdiği 'St. Peter Manastırı' pencerelerine vitray yerleştirmesi için getirttiği ustalarla ilgilidir. Hem burada hem de 'Jarrow'da, 7. yüzyıla tarihlenen yüzlerce renkli cam parçası ve kurşun çubuk

bulunmuştur.<sup>5</sup>

Bilinen anlamıyla vitray ilk olarak Avrupa’da dini yapılarda kullanılmaya başlanmıştır. Önceleri kiliselerin bazı bölümlerinde küçük boyutlu paneller olarak kullanılmaya başlanmış, daha sonra mimarinin temel bir ögesi haline gelmiştir. On ikinci yüzyıla gelindiğinde Avrupa mimarisinde Roma stili yerine Gotik mimari egemen olmuştur. Gotik mimarideki geniş pencere boşlukları vitray kullanımı için uygun bir alan yaratmış ve bu sayede vitray Gotik mimarinin en belirgin özelliği haline gelmiştir. Bu dönemde 7000 m<sup>2</sup>’lik bir alana yayılmış olan ‘Chartres Katedrali’ne ve yine ‘St. Denis’, ‘Reims’ gibi katedrallere yapılan vitraylar bu sanat dalının emsalsiz örnekleri olarak kabul edilir. 15. yüzyılda gerilemeye başlayan vitray sanatı 16. ve 17. yüzyıllarda çeşitli sebeplerle tamamen unutulmaya yüz tutmuştur.

Fransız cam yapımcıları 1668 yılında yaklaşık iki, iki buçuk metre boyunda ve bir, bir buçuk metre eninde tek parça cam levha yapmış olan Abraham Thevart’ın yönetimi altındaki Saint-Germain cam atölyelerinde daha büyük cam levhaların nasıl yapıldığını öğrendi. Bu gelişme vitray sanatının tekrar yaygınlaşmasına etki eden önemli bir buluş olarak kabul edilmiştir. 18. yüzyıl sonlarında yeniden canlanan Katolik inanç ve Gotik eğilimin etkisiyle hareketlenmeye başlayan vitray sanatı, 19. yüzyılda, İngiliz ressam, yazar ve desinatör William Morris önderliğindeki ‘Arts and Crafts’ ve ‘Art Nouveau’ gibi Avrupa’yı saran sanat hareketleriyle birlikte tekrar altın çağını yaşamış, çeşitli ivme ve değişimlerle günümüze kadar ulaşmıştır.

Türk ve İslam dünyasında ise vitray sanatının ilk örnekleri, 7. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Sonrasında Selçuklular döneminde geliştirilmiş, Osmanlı İmparatorluğu döneminde ise özellikle İstanbul’un fethinden sonra birçok önemli yapıda alçı vitray tekniği ile göz alıcı eserler ortaya konmuştur.

*“Türk camcılığı İstanbul’un alınmasıyla önemli bir sürece*

---

<sup>5</sup> John HARRIES, Carola HICKS, **Discovering Stained Glass**, 7.

*girdi; artık Osmanlı sarayları da cam ve tasarım yarışına katılacaktı. İstanbul alınmadan önce, Edirne başkent yapılmış ve Saray-ı Cedid-i Amire, Edirne Saray-ı Hümayunu isimleriyle anılan saray inşa edilmiş ve daha sonra İstanbul'da yapılacak Topkapı Sarayı'nda uygulana düzenin ilk örnekleri yaratılmıştı. Bu saraya ait belgelerdeki görüntülerden, pencere camlarının tasarımı bakımından başarılı örneklerle ulaşıldığı görülür. Çünkü Fatih, artık "hem doğunun hem de batının imparatoru" konumuna gelmiş, İstanbul başkent olmuş ve eski ismiyle Saray-ı Cedid, bugünkü ismiyle Topkapı Sarayı yapımına başlanmıştı. Bu yeni saray Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni bir kimlik projesiydi. Nitekim sarayın yapımının başladığı ilk günden son kez kullanıldığı 1850'lere kadar geçen sürede işleyen cam sanayiinin ülkedeki en önemli uygulamaları veya bunların izleri hala ayakta durur"<sup>6</sup>.*

### **3.1. Romanesk Dönem Vitray Sanatı**

12. yüzyılda yapılmış vitrayların çok azı günümüze ulaşabilmiştir. Çoğu kopyalarıyla değiştirilip orijinalliğini kaybetmiş bu eserlerin bu sebepten dolayı ilk halleriyle değerlendirebilmek oldukça zordur. Orijinal eserleri restore edenler belki de bir tür uyum kazandırma endişesiyle özellikle 19. yüzyılda bu vitrayları doğruluktan çok hayâl gücü ile yeniden oluşturmuşlardır. Tüm bu zorluklara rağmen 12. yüzyıl Romanesk vitrayının pek çok kişi üzerinde büyüleyici bir etkisi vardır.

Orta Çağ vitrayını tam anlamıyla anlayıp takdir edebilmek için ışığın tarihsel ve dinsel anlamdaki algılanışına da bakmak gerekir. Orta Çağ dönemi insanları, renkli camların ışıkla aydınlanmasını, ışığın kendisi sayılan Tanrının gücüne benzetmişlerdir. Bu durumla ilgili olarak Fransız teolog Pierre de Roissy kiliselerdeki vitrayların güneş ışığını yansıtmakla bizdeki kötülükleri kovarak

<sup>6</sup> Bkz. (1), KÜÇÜKERMEN, 38.

varlığımızı aydınlattığını söylemekte ve Tanrıya saygı göstermenin yalnızca dua etmekle değil, Tanrının evi olan kiliselerde onu vitray pencerelerle takdim etmekle de olduğundan söz etmiştir. <sup>7</sup> Victor Beyer ise ‘Stained Glass and Windows’ adlı kitabında, ışığı, cennet ve yeryüzünün bir betimlemesi olarak tanımlar. Beyer’e göre, ruhani ışık ve kumun erimesiyle oluşan cam, yaratan ve yaratılan arasındaki ilişkiyi sembolize edecek şekilde bir araya gelmiştir. Yine İncil’de İsa, yeryüzünün ışığı olarak tasvir edilmektedir ve onun dünyadaki misyonlarından biri de ölümün gölgesinde ve karanlıkta oturanları aydınlatmaktır. Bu sebeplerden ötürü dönemin toplumu için ışık, tanrısal olanın yeryüzündeki varlığını yansıtan önemli bir semboldür.

*“Mekân içinde ışığın bir tasarım unsuru olarak cam ile birlikte kullanımı ilk olarak Bizans döneminde dikkat çekmektedir...  
...Cam mozaikler ve vitray camları Hıristiyanlık sanatı olarak biliniyordu. Işığın metafiziksel kullanımının dinsel atmosferi yansıtması neticesinde özellikle katedral ve kilise içlerinde cam kullanılmıştır. Böylece cam popüler bir malzeme olarak dini yapılarda yoğun olarak yer almıştır.”<sup>8</sup>*

Orta Çağ sanatı derin bir şekilde semboliktir. Dönemin işleri, kutsal metinlerin görsel bir şekle bürünmüş hali gibidir ve öncelikle okuma yazma bilmeyen halka Hıristiyanlığın temellerini öğreten yol gösterici kaynaklardır. Romanesk vitraylar, minyatür gibi anıtsal olmayan sanat formlarına benzer şekilde, ince ince işlenerek detaylandırılmışlardır ve kendilerine özgü ışık değerleri vardır. Fransa’nın Dauphine ve Île-de-France bölgelerindeki vitray pencerelerdeki (özellikle, Saint – Denis Katedrali), boyanmış alanlar içerisine yapılan küçük süslerle kaplı zemin ve manzaralar, söz konusu özelliklerin önemli örneklerini teşkil ederler (Resim 1). Üzerlerindeki desenler ustalıkla bir el becerisini yansıtır.

<sup>7</sup> Catherine BRISAC, *A Thousand Years of Stained Glass*, 13.

<sup>8</sup> Banu Gökmen ERDOĞAN, *Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarında Cam Malzeme Kullanımı Üzerine Bir Araştırma*, 18, 19.

Kompozisyonu en dıştan dolaşan, çeşitli sembollerle kaplı birkaç adet dekoratif şerit yer almaktadır. Bu şeritlerde uyumlu bir şekilde serpiştirilmiş renkli eşkenar dörtgenlerle, boydan boya şerit halinde küçük hurma olduğu varsayılan yapraklar ve boncuklu kenar süsleri bulunur. Kabartma süsler arasında yer alan bitki motifleri de ya tek sıra halinde ya da madalyon şeklinde dizayn edilmiştir. İçerisinde hikâyelerin geçtiği motiflerin yerleşim düzenleri sırt sırta veya yüz yüze gelecek şekildedir ve birbirlerine bordürlerle bağlanırlar. Bu kompozisyon mantığı Romanesk süslemeye biçim veren özellikleri vurgulamakla birlikte dönemin tüm sanatsal tekniklerinde karşımıza çıkar.

Vitray önemli bir sanat disiplini olarak kabul edilse de ancak mimariyle birleşince değeri tam olarak anlaşılabilmiştir. 12. yüzyıl boyunca bina içinde bir duvarın temel fonksiyonu (payanda, tonoz gibi teknik özellikler henüz kullanılmadığı için) sadece tavanı ve çatıyı ayakta tutmak olduğundan, kalın, sağlam ve masif bir unsur olarak inşa ediliyordu. Bu da doğal olarak geniş pencerelerin yapılmasını engelliyordu. Romanesk dönemde yapılan pencereler bu sebeplerden dolayı kalın duvarların üzerindeki küçük elemanlardı ve binanın içinin yeterince ışık alabilmesi için olabildiğince fazla sayıda yapılmışlardı. 13. yüzyıl erken dönem Fransız vitrayları kasvetli bir etki yaratırken, Romanesk dönem vitraylarında etkileyici bir renk birlikteliği vardır (Resim 2).

12. yüzyılın ilk yarısından sonra yaygın mimari anlayış değişikliğe uğrayarak, 'St. Denis Abbey Kilisesi'nde olduğu gibi, iç mekânlar daha da aydınlatılmış, pencerelerin genel şekli ve soluk renk tercihi korunmuştur.<sup>9</sup> Günümüze ulaşan en eski örnekler ise Almanya Augsburg'daki bir Romanesk kilisede bulunan, yoğun bir şekilde Bizans etkisinin hissedildiği vitraylardır (Resim 3).

Papaz Theophilus, 'Diversarum Artium Scedula (Çeşitli Sanatlar Üzerine İnceleme)' isimli kitabında, dönemin vitray yapımı hakkında birtakım bilgilerden bahsetmektedir. Theophilus yazısında, üfleme yöntemiyle elde edilen camın bir

<sup>9</sup> Basilica of Saint Denis: Yapımı 1144'te tamamlanan, Mimarisinde Gotik izler de barındıran, geç dönem Romanesk kilisesi. 19. Yüzyılda Viollet – Le – Duce tarafından bazı bölümleri onarılmıştır.



takım metal oksitlerle renklendirildikten sonra kızgın çubuklarla kesilmesi, daha sonra bu renkli camların rendelenerek oyulmuş kurşun çubuklar yardımıyla birleştirilmesinden söz etmektedir. Catherine Brisac, 'A Thousand Years of Stained Glass' kitabında, boya karışımının pencereye genelde üç kat halinde uygulandığını, en alt katmanın geniş yüzeylere ışık vuruyormuş gibi hazırlanıp, orta katmanda gölgeler kuvvetlendirilirken, son katmanda ise ana hat ve kontürlerin vurgulandığını belirtmiştir. Ayrıca farklı etkiler oluşturmak amacıyla yeni boyanmış cam yüzeyine fırçayla küçük dekoratif motifler yapmak veya yazılar yazmanın da sıkça başvurulan yöntemler olduğundan bahsetmiştir.

Romanesk dönemi vitray kompozisyonları, pencerenin ışık verme işlevi, vitrayın içine yerleşeceği mimari çerçeve ve anlatılmak istenen dinsel, ikonografik hikâyeler gibi faktörlerle şekilleniyordu. Kutsal metinlerin, çoğu farklı kalınlıkta yüzlerce küçük cam parçası ve kurşun bağlantılarla resmedilmesi pek çok fiziksel kısıtlamayı da beraberinde getirmiştir. Sadece meydana gelen ağırlık faktörü bile kompozisyonu bölümlere ayırmayı gerektirmiştir. Çoğu bir metre kareden küçük olan vitray panelleri boşluklara yerleştirmek için armatür sisteminde birtakım değişikliklere gidilmiş, kimi zaman ahşaptan ama çoğunlukla daha sağlam olması sebebiyle demirden yapılmış armatürler tercih edilmiştir. Diğer bir formül ise tasvir yapılan bölümlerin daha anlaşılır olabilmesi için vitray panellerin kompozisyon oluşturacak şekilde sırayla yerleştirilmesi yöntemidir ve bu yöntem 13. yüzyıl ortalarına kadar Fransa'da vitray ustaları tarafından tercih edilmiştir. Yoğun bir şekilde mavi rengin egemen olduğu Romanesk dönem vitraylarında, genelde basit hatlara sahip vitray pencerelerin yerleştirilmeleri de aynı şekildeydi. En altta yer alan her bir sırada bir veya iki, nadir olarak üç adet vurgulanmış dairesel süs kullanılmış ve bu süsler geniş kenar bordürleriyle çevrelenerek araları madalyon biçiminde geometrik süslerle kapatılarak birleştirilmiştir. Birbiri ardı sıra devam eden kompozisyonlarda genellikle İsa ve Meryem figürü çevresinde toplanmış havariler veya diğer din büyükleri kompoze edilmiştir.

### 3.2. Gotik Dönem Vitray Sanatı

13. yüzyıl vitrayın altın çağı olarak kabul edilmektedir. ‘Chartres Katedrali’nin yaklaşık olarak 1194-1250 yılları arasında, Paris’in güneybatısında inşa edilmesiyle Gotik mimarinin klasik dönemi başlamıştır (Resim 4). Taşıyıcı olarak işlev gören geniş duvarların kapladığı alan yerine konulan bölmeler, vitrayın gelişimi adına son derece yararlı olmuş, daha önceleri kullanılmayan bu bölümler vitray pencerelerle doldurulmuştur (Resim 5). Uçan payandalar duvarlardaki taşıyıcı kısmın görevini yüklenerek özellikle gül pencere gibi daha narin cam öğelerin öne çıkmasına imkân sağlamıştır.

Bu dönemde artık Romanesk Dönem'deki kitlesel hal yok olmuştur ve ruhu yukarı doğru canlandıran bir çaba ortaya konduğu söylenebilir. Böylelikle 12. ve 13. yüzyılda popülerlik kazanan vitray, Romanesk dönemde daha yoğun kullanılan duvar resmini ve mozaiği gölgede bırakmaya başlamıştır. Bir yandan önceki dönemin duvar resim geleneğinin didaktik ve dekoratif fonksiyonunu kullanırken, diğer yandan kendi ışık kaynağını oluşturarak yeni bir algılama biçimi oluşturulmuştur.

Vitray her ne kadar dini mimari için önemli bir yapı taşı olsa da bölgeden bölgeye ve dönemlere bağlı olarak değişikliklere uğramıştır. 12. yüzyılda yapılmış olan eserler genelde anonimdir ve yalnızca birkaç sanatçının adı bilinmektedir. 13. yüzyıl sonuna doğru ise eserin nasıl oluşturulduğu ile ilgili referanslar yazılmaya başlanmıştır. Gotik mimarinin her döneminde pencerelerin boyutları, teknik imkânların da gelişimiyle, gittikçe artan bir şekilde büyüyerek daha fazla ışık almaya elverişli hale getirilmiştir. Bu amaç uğruna pencerelerin sayısı arttırılmış ve vitray ustaları için daha fazla çalışma alanı oluşturulmuştur. Her ne kadar yüzyıl başlarında geleneksel tarz takip edilse de daha sonra camların ebatlarının büyümesi başta olmak üzere, çeşitli nedenlerle Romanesk dönemin teknikleri yavaş yavaş terk edilmeye başlanmıştır.

13. yüzyıl sonlarına doğru, kullanılan malzemede olumlu anlamda birtakım değişiklikler görülür. Ana malzeme olarak nehir kumu kullanımının artmasıyla,

yaygın kullanılan donuk mat cam daha parlak ve beyaz bir hale gelmiştir. Bunun yanında daha geniş ebatta ve daha ince kalınlıkta camlar üretilmeye başlanmıştır. Camda meydana gelen bu değişiklikler sonucu vitray yapımı da değişmiş, kurşun daha hafif hale getirilmiş, gümüş tuz kullanılmaya başlanmıştır. Gümüş tuzun bulunması teknik anlamda bir devrim olarak görülebilir. Bu sayede vitray pencereler hem daha açık renkli hale gelmiş hem de camın dış yüzeyine uygulandığında pencereden içeri giren ışık miktarı artmıştır. Pencereler genişlediği için tek bir motif yerine hikâye anlatılan motifler kullanılmaya başlanmıştır. Bu önemli yenilik 12. yüzyıl sonunda ‘Canterbury Katedrali’nde başlamış (Resim 6) ve Fransa’daki atölyelerde 13. yüzyıl boyunca devam ettirilmiştir. Sonraları pencereler biraz daha dekoratif hale gelmiş ve tasvirlerin genişlemesi sebebiyle bordürler için ayrılan boşluk azalmıştır. Yine bu yüzyılda, Grisaille tekniğiyle boyanmış beyaz camların da kimi bölgelerde sıkça tercih edildiği görülmüştür (Resim 7).

13. yüzyılda vitray atölyelerinde üretim oldukça fazladır ki aynı atölye de bile farklı biçimsel tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan yüzyıl başlarında Avrupa’da vitrayın konumu tam bir çelişkidir. Mesela İtalya ve İspanya henüz Gotik sanatla tanışmamış, Fransa’nın batısı Romanesk sanatın geleneklerine bağlıyken, güneybatısında ise Bizans etkisi hissedilmektedir. İtalya’da ise biraz daha farklı bir çizgi karşımıza çıkar. En eskileri Alman Vitray Sanatı’nın etkisinde olan Gotik pencerelerin, renklendirilmesinde ise Fransız etkisinin hissedildiği söylenebilir.

Bu yüzyılın en prestijli ve kutsal mekânlarından biri Chartres Katedrali’dir. Eşsiz kabul edilen ‘Chartres Katedrali’ 1194’ deki yangından sonra yeniden yapılmış ve toplam 175 adet olan vitray pencerelerinin sonuncusu 1235’te yerleştirilmiştir. Bu pencerelerin yapımında iki başarılı jenerasyon çalışmıştır. Deneyimli cam ustaları bir sonrakileri eğitmiş ve burası tamamlandıktan sonra yine son derece önemli örnekler barındıran ‘Le Mans Katedrali’nin yapımına geçmişlerdir (Resim 8).

### 3.3. Rönesans Dönemi Vitray Sanatı

14. yüzyıl ortalarına kadar varlığını güçlü bir şekilde sürdüren vitray sanatı, bu tarihlerden itibaren yavaş yavaş etkinliğini yitirmiş, çeşitli dinsel ve toplumsal sebepler, vitray sanatı için olumsuz sayılabilecek teknik gelişmelerden dolayı, sonraki yüzyıllarda neredeyse unutulmasıyla sonuçlanacak bir sürece girmiştir. Özellikle matbaanın bulunmasıyla, diğer sanat dallarında olduğu gibi, vitrayın da halk üzerinde kullanılan eğitici amacı ortadan kalkmış, toplumun sözel ve görsel algıya dayanan baskın iletişim şekli değişime uğramıştır. Yorumlayan ve bireyi merkeze koyan bir anlayış hakim olmaya başlamıştır.

16. yüzyılda Gotik Sanat'ın ruhunu oluşturan sembolik dil artık yok olmaya ve Gotik'te geçerli olan katı kurallardan vazgeçilmeye başlansa da sanatçılar vitrayı hâlâ geçerli bir sanat formu olarak kullanmayı sürdürmüşlerdir. Dönemin bilinen ilk örnekleri Floransa Katedrali için Ghiberti tarafından yapılmıştır. Bu vitraylar kubbedeki üç adet pencerede ve yine cephedeki üç pencerede yer almaktadır ve 1405- 1445 yılları arasında, Ghiberti, Donatello, Ucello ve Andrea del Castagno gibi dönemin ünlü sanatçıları tarafından tasarlanmıştır (Resim 9). Yine Fransa'daki Bourges (Resim 10) ve Saint – Chapelle, Almanya'da bulunan Church of St. Lawrence, İngiltere'de St. Nicholas, Rönesans vitrayından örnekler barındıran önemli yapılardır.

Rönesans dönemi vitrayı hem teknik hem de biçimsel olarak önceki dönemlerden oldukça farklıdır. Artık alegorik konular, Gotik Dönem tasvirlerine göre daha ayrıntılı ve itinalı çalışılmakta, figürler ise daha soyut fikirleri temsil etmektedir. Yine dönemin modasına uyum sağlayarak sekülerleşme yoluna gidilmiş, spiritüel anlam yerine estetik kaygıların ortaya çıkmaya başladığı vitray sanatı, kilise dışında da kullanılmaya başlanmıştır. Tarihi olaylar ve törenlerin konu edinildiği örnekler kamu binalarında, daha küçük boyutlu paneller de soyluların evlerinde kendine yer bulmakta, öte yandan mimaride de keskin değişimler yaşanmakta, binalar artık klasik tarzda yapılmaktadır. Vitray ustalarının artık sipariş aldıkları kişi ve kurumlara, çalışmayı önceden kâğıt üzerinde gösterdiklerini ve başka ülkelerden

içinde süsleme örneklerinin olduğu kitaplar getirttikleri bilinmektedir.

Kullanılan malzeme konusunda da birtakım değişimler söz konusudur. Cam tercihlerinde daha çok gümüş boyalı parlak camlar ve renkli sırlar kullanılırken, cam kesim tekniğinde önemli gelişmeler görülmektedir. Artık elmas uçlu kesiciler kullanılması sayesinde daha komplike parçaların hızlı bir şekilde kesilmesi kolaylaşmış, başka alanlardaki teknik imkânların artmasıyla bağlantılarda kullanılan kurşun incelmıştır.

Rönesans döneminde, Gotikten Klasiğe evrilmiş tarzlarda üretilmeye devam eden vitray, Protestanlığa rağmen Hollanda, Almanya ve Belçika gibi ülkelerde de önemli örnekler ortaya çıkarmıştır. 17. yüzyıldan itibaren vitray sınırlı sayıda, daha çok pratik sebepler ve kişisel tercihlerle yapılmıştır. Vitray sanatının temel kullanım nedenlerinin tarihte en az tercih edildiği yıllardır ve birkaç yüzyıllık süreçte vitrayın orijinal anlamının neredeyse tamamen yok olduğu görülmektedir.

### **3.4. 19. Yüzyılda İngiltere, Almanya, Fransa’da Yeniden Canlanma**

Fikirlerin ve düşüncelerin artık büyük oranda basılı materyaller yoluyla aktarıldığı 19. yüzyılda, Orta Çağ mimarisine ilginin canlandığı ve vitray sanatının, büyük oranda okur-yazar olan bir toplumda yeniden tercih edilmeye başlayan bir disiplin olduğu görülmektedir. Bu dönem, Avrupalı vitray sanatçıları, başta koloniler olmak üzere neredeyse tüm dünyaya sipariş üzerine işler üretmektedirler. Orta Çağ'ın, diğer bir deyişle Gotik sanatın yeniden keşfi, İngiliz A.W.N. Pugin gibi mimarlar ve kendisi de büyük bir vitray koleksiyoncusu olan Goethe gibi dönemin ünlü düşünürleri tarafından da desteklenmiştir. Bu anlayış doğrultusunda İngiltere’de oluşan ‘Arts and Crafts’ ve devamında özellikle Fransa ve Doğu Avrupa’da etkisini gösteren ‘Art Nouveau’ gibi 19. yüzyıl sanat hareketleri, dönemin vitray sanatına yön veren en kayda değer gelişmelerdir.

Artan ilgi ve talep üzerine, başta Fransa olmak üzere diğer önemli

merkezlerde göze çarpan en büyük yeniliklerden biri de yeni vitray ve cam atölyelerinin kurulmaya başlanması ve bu atölyelerin vitray sanatına katmış olduğu yeniliklerdir. Milano'da ki 'Guiseppe Bertini' ve Brüksel'de yer alan 'Jean Baptiste Capronnier' önde gelen vitray atölyelerinden olmuş, Münih özellikle Hristiyan ressamlarla olan bağı sebebiyle önemli üretim merkezlerinden biri olmaya devam etmiştir.

Arts and Crafts ve Art Nouveau'yla birlikte 19. yüzyılda yeni binalar, mağazalar art arda inşa edilmeye başlanmış ve vitray mimarının ayrılmaz, dekoratif bir elemanı haline gelmiştir. Vitray kapı ve pencereler Avrupa ve Amerika'da her orta sınıf evinin ve tasarım kataloglarının bir parçası haline gelmiştir. Fakat 20. yüzyıla geçilirken mimaride daha az süslemeci yeni düşünceler ortaya çıkmış ve bu yeni fikirler doğrultusunda büyük oranda daha renksiz camların kullanıldığı sade bir anlayış yerleşmeye başlamıştır

### **3.4.1. Fransa**

19. yüzyıl başında Fransa'da vitray sanatı, Avrupa'nın diğer merkezlerinde olduğu gibi neredeyse kaybolmak üzeredir. Fransız ihtilali sırasında pek çok vitray ya zarar görmüş ya da kaderine terk edilmiştir. Yine de buradaki yıkımın Protestanlıkla birlikte binlerce eserin imha edildiği İngiltere'dekine kıyasla daha az zararla atlatıldığını söyleyebiliriz çünkü Fransa Katolik kaldığı için süreklilik devam etmiş ve ciddi bir kopuş yaşanmamıştır. Bununla birlikte renkli cam tedarik etmek bu dönem oldukça zordu ve Rönesans'tan itibaren ortaya konan yenilikler neticesinde geleneksel teknikler de unutulmuştu. Catherine Brisac 'A Thousand Years of Stained Glass' kitabında, 1801'de kilise ve katedrallerin ibadet etmek için tekrar açılmasıyla birlikte ihtilal sırasında zarar gören vitrayları onarmak için Fransa'da neredeyse vitray ustalarının tümünün, hatta sıradan camcılarının bile görevlendirildiğinden bahsetmektedir.

Bahsedilen onarım çalışmaları doğal olarak kurşunlu vitray tekniğiyle

yapılmakla birlikte, renkli düz cam imalatında da oldukça önemli gelişmeler mevcuttur. 1824 yılında Sevr Atölyesi artan talep üzerine renkli cam üretimine başlamıştır. Sevr fabrikası müdürü kimyager Alexandre Brongniart, cam boyama sanatını tekrardan gün yüzüne çıkarmak için gereken tüm olanaklara sahip olduklarını düşünmüş ve Orta Çağ'da cam yapımında kullanılan teknikleri ortaya çıkarmak için kimi deneyler yapmaya girişmiştir. Ama yine de bu deneylerin sonuç vermesi yirmi yıldan fazla sürmüş, 1826'da kimya mühendisi ve 'Choisy - le - Roi cam fabrikası müdürü olan Gustave Bontemps, Avrupa'da ilk defa kırmızı renkte cam üretmeyi başarmıştır. Bu büyük bir gelişme olsa dahi yüzyılın ilk çeyreğinde yapılan çalışmalar henüz oldukça deneyseldir. Ayrıca hem İngiltere hem de Fransa'da vitray çalışmaları hala geniş cam levhalar üzerine yapılmakta ve taklit edilmek istenen Orta Çağ vitraylarından farklılık göstermektedir.

1828'de camla ilgili yapılan birtakım denemelerin ardından, yine Sevr cam fabrikasında bir vitray atölyesi açılmış ve düşük kalitede camlarla çeşitli çalışmalar yapılmıştır. 1854'e kadar aktif kalan bu atölye 19. yüzyılda Fransız vitray sanatının gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Atölyeye verilen siparişlerin çoğu kral ve çevresine ait olup dini yapılar için çok az çalışma yapılmış (Nantes yakınlarındaki Carheil Şatosu bu az sayıdaki çalışmalardan örnekler içermektedir), kimi vitraylar da kral tarafından kasabalara veya devlet kurumlarına hediye edilmiştir. Örneğin 1844'de üç adet vitray pencere Auvergne'deki Saint Flour katedraline verilmiş olup bu pencerelerde kasabanın Orta Çağ'a ait görüntüleri resmedilmiştir. Bu resimlerin taslağı da Fransız mimar, teorisyen ve restoratör Viollet - le - Duc'e aittir.

Sevr atölyesi, Delacroix, Deveria ve Ingres gibi ünlü ressamalara taslaklar için siparişler vermiş olsa da bahsedilen sanatçılar çoğunlukla pencerelerin ya bordür ya da merkezdeki konu kısmından sorumlu tutulmuştur. Mesela Ingres, Dreux'daki Kraliyet Şapeli'nin penceresinin merkez kısmından sorumluydu (Resim 11). Buraya on iki aziz ve azize figürü yapmış sonrasında, modern mimarlığın ilk kuramcısı kabul edilen ve fikirleriyle 19. yüzyıl mimarlığını büyük oranda etkileyen Viollet-le-Duc bu figürleri pencerelere çeşitli mimari unsurlar ekleyerek uyarlamıştır. Atölye aynı zamanda röprodüksiyonları cama aktarma konusunda da oldukça uzmandı. 1842'de

Louis Philippe yine Amboise Şatosu'ndaki Royal Şapel için on bir adet vitray siparişi vermiş, merkezdeki figürler Louvre'daki İspanyol ve İtalyan resimlerinden alınmış, bordürler ise Viollet - le - Duc tarafından Orta Çağ sonu Fransız heykellerinden tasarlanıp uygulanmıştı. Bu türden farklılıklar Sevre'de üretilen vitrayların büyük bir kısmında karşımıza çıkar. Dönemin eleştirmenleri tarafından şiddetle eleştirilen bu özellik, günümüzde ise atölyenin en belirleyici karakteristiği olarak kabul edilmektedir. Sevr zamanla etkinliğini yitirmiş olup, yerel atölyeler ve taşra atölyeleri önem kazanmış, ayrıca 1830-40 arası daha sonra imalathane adını alacak pek çok atölye açılmıştır.

1831'de, Clermont - Fernand'da bulunan Thibaud ve Thevenot atölyeleri ile yine aynı yıllarda Victor Hugo'nun "Notre Dame'ın Kamburu" adlı eserinin yayınlanması Fransız halkının dikkatlerini Orta Çağ'a yöneltmiştir. 1840'lı yıllara geldiğinde çoğu vitrayda hem kullanılan cam tipi hem de görsel içerik olarak Orta Çağ vitrayları taklit edilmektedir. Orta Çağ yapılarının korunmasına yönelik olarak çok sayıda düşünür, mimar ve din adamı, din ve devlet otoritelerinin bu konuyla ilgilenmeleri için çokça çaba harcamaktaydılar. Bu sürecin devamında 1834'de Fransız Arkeoloji Derneği kurulmuştur. Dernek üyeleri yılda birkaç kez toplanarak genellikle Orta Çağ'da yapılmış olan anıtlar üzerine çalışmalar yaparlarken, vitray atölyelerindeki ustalar da boya uygulama ve kurşun armatür yapımında geleneksel teknikleri öğrenmek için Orta Çağ'da yapılmış olan modelleri kendilerine örnek almışlardır. 1839'a geldiğinde Fransa'da Orta Çağ'a atıfta bulunan ilk arkeolojik vitray, Saint- Germain kilisesinin pencerelerine yerleştirilmiştir.

Avrupa'da vitray sanatına yeniden başlayan ilgi, başka birtakım gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Kimi vitray ustaları, vitray tarihi ve tekniği ile ilgili eserler yayınlamıştır. 1843 yılında, Kont Charles L'Escalopier, Papaz Theophilus'un, 'Diversarum Artium Schedula' isimli kitabını Fransızcaya çevirmiş, özellikle Fransa'da mimar, arkeolog ve ünlü vitray ustalarının içerisinde yer aldığı büyük çaplı restorasyon projeleri başlatılmıştır.



### 3.4.2. Almanya

19. yüzyılın ikinci yarısında, Almanya’da Köln Katedrali gibi önemli yapıların bazıları Orta Çağ stilinde yenilenmiştir. Burada da vitray yoğun bir ilgi görmekte, pek çok pencerenin tasarımı ise Dürer gibi ünlü gravür ustalarının işlerinden yola çıkılarak oluşturulmaktadır. 19. yüzyıl Alman vitrayının genel karakteristiği, kurşuna dayalı hatlar yerine, boyalı cam parçalarından oluşturulmuş vitray örneklerine dayanmaktadır. Bu anlayışın sonucu olarak, Bavyera Cam Boyama Atölyesi, I. Ludwig tarafından 1827 yılında kurulmuş, yine önemli bir atölye kabul edilen ‘Mayer of Münih’ ise 1860 yılında başladığı cam üretimine halen devam etmekte ve dünya pazarına hakim konumunu sürdürmektedir (Resim 12). Bu önemli atölyenin belirleyici tarzını ise Nazarenler’in domine ettiği görülmektedir.

1840’lardan itibaren, Roma’nın ücra bir manastırında çalışan ve Nazarenler olarak tanınan bir grup genç Alman ressama karşı bir ilgi oluşmuştur ve Almanya’da yüzyıl sonuna kadar bu ilgi devam etmiştir. Dürer, Perugino ve Raffaello gibi ustalardan kopyalar yapan ressamların özellikle litografileri, vitray sanatçıları arasında çok popüler olmuş, Nazarenler’in eserlerinden yola çıkarak tasarladıkları vitraylar yapmışlardır.<sup>10</sup>

### 3.4.3. İngiltere

19. yüzyılda vitray sanatında en fazla hareketliliğin yaşandığı yer olan İngiltere’de, 1830’lardan günümüze değin vitray önemli bir sanat olarak görülmektedir. İlk dönem yapılan işlerde kullanılan camlar oldukça parlak, hazırlanan desenler ise birbirini tekrar eden simetrik kompozisyonlardır. Viktorya Dönemi olarak adlandırılan ve pek çok yeniliğin yaşandığı yıllarda ise büyük miktarlarda üretim yapan atölyeler açılmış, bu atölyelerde genellikle geometrik ve organik formlardan oluşan kompozisyonlar kullanılmıştır.

---

<sup>10</sup> Bkz. (7), 148.

Vitrayın buradaki gelişimini sadece Orta Çağ'a duyulan ilgiyle açıklamak eksik kalabilir çünkü ülkede var olan dini atmosferin de bu gelişimde etkisi hayli yoğun olmuştur. 1837'da Londra'da kurulmuş ve özellikle Gotik mimari üzerine araştırmalar yayınlamış olan ünlü 'Cambridge Camden Derneği' 1841'de vitrayın sadece binaları dekore etmediğini aynı zamanda sembolik mesajlar da taşıyan hayati bir öneme sahip olduğunu vurgulamıştır. Öte yandan İngiltere'de vitrayın kiliselerde gördüğü tahribat Avrupa'nın diğer bölgelerine göre oldukça yıkıcı olmuştur. Reform hareketleri sırasında İngiltere'de Katolik kilisesine karşı gösterilen tepkiler sırasında, Orta Çağ ve Rönesans dönemlerine ait pek çok vitray tahrip edilerek düz camlarla değiştirilmiştir. Bu büyük yıkım, aradan geçen süreçte diğer bölgelere göre İngiltere'de vitrayın ciddi bir kopuş yaşamasına ve neredeyse tüm tekniklerin unutulmasına sebep olmuştur. Belki de bu sebepten ötürü o yıllarda İngiliz vitrayı, Fransa ve Almanya'da yapılanlara göre daha sıradan kabul edilmekteydi. Örneğin, 1851 yılında Londra'da Crystal Palace'daki uluslararası sergide farklı ülkelerden otuz ünlü vitray sanatçısının çalışmaları sergilenmiş ve bunların içinde en az ilgiyi İngiliz sanatçıların işleri çekmiştir.<sup>11</sup>

Hanedan panelleri yapımında uzman olan Thomas Willement 19. yüzyılda İngiltere'de önemli bir figürdür (Resim 13). Fransız vitray sanatçılarının aksine Willement'in 13. yüzyıl Gotik vitrayından değil, İngiltere'de vitrayın yaygınlaştığı 14. yüzyıldan etkilendiği bilinmektedir. Farklı trendleri bir araya getiren Augustus Pugin ve John Hardman da yine dönemin adından söz ettiren önemli kişilikleridir. Öte yandan güç kazanan Katolik canlanma, Gotik stilde kilise inşasını tekrar gündeme getirmiş ve bu mimari harekete Pugin tarafından liderlik edilmiştir. Bu anlamda pek çok kilise restore edilirken yeni merkezlere yeni kiliseler de inşa edilmiş ve dolayısıyla vitraya olan ilgi de artan bir şekilde talep görmüştür.

En erken üreticilerden kabul edilen William Warrington ve John Hardman, 2008 yılına kadar faaliyet gösteren Hardman & Co isimli şirketi kurmuşlardır. Ayrıca

---

<sup>11</sup> Bkz. (7), 148.

Hardman'ın yeğeni de 1876 Philadelphia sergisinde çalışmalarını sergilemiş ve bu sergi vitrayın Amerika'da popülerleşmesine önayak olan bir gelişme olarak kabul edilmiştir.

Kuşkusuz İngiltere'de vitray konusunda dönemin en önemli figürü William Morris'dir ve onun etrafında oluşan 'Arts and Crafts' hareketi ve devamında gelişen 'Art Nouveau' gibi akımlar da vitray sanatının tüm Avrupa'da adından tekrar söz ettirmesi bakımından bahsedilmeye değer niteliktedir.

#### 3.4.4. Arts and Crafts

'Arts and Crafts (Sanat ve El Sanatları)' hareketi, 1850'lerin ortasında sanayileşmenin getirdiği makineleşme ve seri üretime tepki olarak İngiltere'de oluşmuş bir harekettir. Yazar ve eleştirmen John Ruskin'in düşünceleri dönemin aydın çevresi üzerinde etkili olmuş ve 'Arts and Crafts' hareketi, William Morris ve Edward Burne - Jones önderliğinde kısa sürede etkisini hissettirmiştir.

Varlıklı bir ailenin çocuğu olan William Morris, Oxford Üniversitesi'ndeki eğitimini yarım bıraktıktan sonra, kendisi gibi sosyalist olan ressam Edward Burne-Jones ile birlikte, dekorasyon ve grafik sanatına tahsis ettikleri bir atölye kurmuşlar ve zanaatçı kooperatifi gibi tasarladıkları atölyelerinde, geçmişteki zanaat ve tasarımın yüksek standartlarının geri dönüşümünün savunucusu olmuşlardır. İki de Pre-Raphaelist şair ve ressam Dante Gabriel Rossetti'nin hayranıdır. Daha sonra birlikte de çalışacakları Rossetti'nin yanı sıra Ford Madox, Philipp Webb, Charles Faulkner'in katılımıyla, 'Morris, Marshall, Faulkner & Company' isimli şirketi kurarak, bir sanatçı-tasarımcı topluluğu oluşturmuşlardır. Bir evin veya binanın dekorasyonunu yapısal bir bütün olarak ele alıp, özellikle mobilya, seramik, halı, mücevher, vitray ve duvar kâğıdı tasarlayıp üreten ve sadelikten yana olan topluluğun esin kaynağı ise 13. ve 14.yüzyıl Orta Çağ Sanatı'dır.

*"...Morris, sanatın yazgısının toplumun yazgısı ile ilgili*

*olduğunu ileri süren Ruskin'in doktrininden sağlam bir sonuç çıkarmasını bilmiş ve 'sosyalist sanat yapma'nın iyi sanat yapmadan daha önemli bir iş olduğuna inanmıştır. Ruskin'in çağdaş sanatta görülen kalite düşüklüğünün, sanatsal kültürdeki gerilemenin ve topluma egemen olan kötü beğenin; daha derin köklere sahip olan ve daha geniş kapsamlı bir kötülüğün belirtileri olduğu konusundaki düşüncelerini sonuna dek izlemiş, sanatı ve beğeniye düzeltmeye uğraşmanın anlamsızlığını görmüştür. Sanatsal gelişimi doğrudan etkilemeye çalışmanın bir yarar sağlamayacağını, yapılacak tek şeyin sanatı daha iyi takdir etmeyi kolaylaştıracak toplumsal koşulları yaratmak olduğunu biliyordu. Toplumsal süreci ve ona bağlı olan sanat gelişimini içeren sınıf kavgasını görüyor ve proletaryanın bu gerçeğin bilincine varmasına yardımcı olmayı istiyordu..."<sup>12</sup>*

*"Ruskin, sanatın bozulmasını, modern fabrikalarda uygulanan mekanik üretim biçiminin ve iş bölümünün işçi ile işi arasındaki gerçek ilişkiye engel olmasına; diğer bir deyişle, tinsel öğeyi ezerek üreteni kendi ürettiğine yabancılaştırmış olmasına yorar. Ruskin ile birlikte, sanayileşmeye karşı verilen savaşım, kitlelerin proleterleştirilmesine yönelmiş bir silah olma özelliğini kaybederek kolay ele geçmez olana, el zanaatçılığına, ev sanayiine, loncalara, kısacası Orta Çağ üretim biçimlerine duyulan romantik bir coşkuya dönüşür. Buna karşın, Ruskin bu çağa hizmette bulunmuş ve Victoria döneminin sanat ve zanaatlarının çirkinliğini vurgulayarak, çağdaşlarına, Victoria devri ürünlerinin yapay gereçlerine, anlamsız formlarına ve ucuz, basit işçiliklerine karşı dayanıklı ve dikkatli işçiliğin alımlılığını savunmuştur. Onun etkisi olağanüstü ve betimlemesi olanaksız boyutlara ulaşmıştır..."<sup>13</sup>*

<sup>12</sup> Arnold, HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, 287.

<sup>13</sup> A.g.k., 286, 287.

Morris, Marshall, Faulkner & Company, 1862'de işlerini ilk kez Londra'nın ikinci büyük sergisi olan Uluslararası Sergi'de sunduktan sonra, gitgide büyüyen bir bilinirlikle adlarından söz ettirmişlerdir. Dönemin yaygın vitray işlerinin aksine daha serbest kurşun çizgileri ve daha canlı renklerle, natüralist bir form anlayışını vitraya uyarlamışlardır. Morris ve Co'nun seküler vitraydaki başarısı sonucu konuları çeşitlenen vitray, etkilerini ABD'de ve İngiliz sömürgelerinde de hissettirmiştir.

Grup, çalışmalarında başarılı bir iş birliği örneği sergilemiştir. Burne-Jones, genellikle vitray konusunda fikirleri tasarlayıp kartona aktaran kişi olurken, aynı zamanda bir dekor tasarımcısı olan Philip Webb de taslakları camlara uygulamakla görevliydi. Bu iş birliği özellikle Burne-Jones ve William Morris ile başarılı sonuçlar doğurmuştur. Morris, Burne-Jones'un tekniklerini ustalıkla dönüştürüp kullanmış, çalışmalarında kullandığı yenilikçi renk tercihi ve biçim yerleştirmesi izleyiciler üzerinde hayranlık uyandırmıştır. Kompozisyonu vurgulamak için kurşun bağlantılarını baskın bir şekilde kullanan sanatçıların getirdiği bu yeni biçimsel anlayış İngiltere'de uzun soluklu talep görmese de Almanya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında Schaffrath ve Meistermann gibi ustalar tarafından geliştirilip doruk noktasına ulaştırılmıştır.

Akademik çalışmalarla kıyaslandığında 'Morris & Co'nun ürettiği işlerin daha coşku dolu olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekleştirdikleri çalışmalarda vitrayın ışık ve renk sanatı olarak nitelendirilen rolünü yeniden keşfetmişlerdir. Kompozisyonlarında çoğunlukla Pre-Raphaelistler'in kıvrımlı hatlarını vitraya uygularlarken, stilize edilmiş bitki ve yapraklar da Morris ve arkadaşları tarafından sıklıkla fon olarak kullanılmıştır (Resim 14).

Grup tarafından yapılan ilk çalışmalarda her ne kadar Orta Çağ'dan esinlenilmiş olsa da sonraki çalışmalarında daha modern ve orijinal bir tarz oluşturdukları görülmektedir. 1875'te dağılmalarından sonra Morris ve Burne-Jones yollarına tek başlarına devam etmişler, Morris tüm enerjisini tekstile harcarken Burne-Jones ise vitray sanatına sadık kalmış ve kompozisyonları daha da yumuşayıp esneklemiştir.

### 3.4.5. Art Nouveau

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında dekoratif sanatlar ve mimarlıkta Avrupa'yı etkisi altına almış, yöresel işçiliğin ve yapım tekniklerinin kullanımını savunan Art Nouveau'nun oluşumunda, özellikle Avrupalı dört mimar; Katalan Antonio Gaudi, Fransız Hector Guimard, Belçika'lı Victor Horta ve İskoç Charles Rennie Mackintosh etkili olmuş isimler olarak kabul edilir.

*“Art Nouveau'nun özü, duyuşsal çizgiler ve belli belirsiz hafif, uçuşan, yumuşak kıvrırcık saçlı kadınsı figürler, bedenden aşığı adeta akan giysiler ve akıcı hareketler, bitkisel eğriler ve söğüt yaprakları, kıvrılan dalgalar ve uçuşan duman gibi öğelerin yanı sıra denetimli çizgiler, geometrik ayrıntılar ve renkli yeni biçimlerle tanımlanabilir. Art Nouveau yeni bir sanat biçimi, “tümel sanat” düşüncesinden esinlenen özgün bir sanat ve bezeme üslubuydu ve en parlak dönemini 1890 – 1914 arasında yaşadı. 18. yüzyılın sonlarındaki Sanayi Devrimi'nin yarattığı kökten değışim, sonunda mimarlık, iç mimarlık, iç tasarım, mobilya ve dokuma, cam ve sofra takımları, mücevher ve parfüm şişeleri alanlarında her türlü yeni düşünceye, girişime ve yaratıcı yeniliğe yol açtı”.*<sup>14</sup>

Almanya'da 'Jugendstil', İngiltere ve Fransa'da 'Art Nouveau (Fransa'da ayrıca Belle Epoque)', Avusturya'da 'Sezession', İtalya'da 'Stile Liberty' ya da 'Stile Floreale', Belçika'da 'Coup de Fouet' ve Hollanda'da 'Nieuwe Kunst' ismiyle anılan akımda isimler farklı olsa da amaç değışmemiştir. En önemli ilkesi doğayı gözlemleyip taklit etmek olan Art Nouveau'da çiçek sapı, böcek kanadı gibi biçimler stilize edilerek kompozisyonlar oluşturulmuş, özellikle bitki motifi akımın en belirgin karakteristiğı olarak kabul görmüştür. Bunun yanında Avusturya ve İskoçya'da ise daha geometrik anlayış ağırlıklı eğilim olmuştur.

<sup>14</sup> Annie LAHURE, “Belçika Art Nouveau'nun Başkenti” , 1890 – 1930 Avrupa'dan İstanbul'a Yeni Sanat, Çev. Zeynep Rona, 17.

Avrupa merkezli olup daha çok mimaride kendini hissettirmiş akımın kurucularına göre mimarinin temel ögesi olan yapının kendisi kadar dekorasyon ve mobilya da önemlidir. Bu düşünceden yola çıkarak Art Nouveau'nun, vitrayın tekrardan fark edilmesinde etkisinin oldukça büyük olduğunu söyleyebiliriz. Kurşun kullanımındaki kavisli çizgilerin genel karakteristiği oluşturduğu bu akımda, bezemeci ve dekoratif üslupla yapılan bitki motifleri ve geometrik desenli kompozisyonlar, vitrayda yeni tekniklerin gelişmesine de sebep olmuştur. Gaudi, Grasset ve Macintosh gibi pek çok tasarımcı ve mimar eserlerinde vitrayı sıklıkla kullanmış ve bu sanatın tekrar popülerleşmesine katkı sağlamışlardır.

Art Nouveau'nun gelişimi, ülke veya kişilere göre farklılık gösterebilmektedir. Örneğin Almanya'da Jugendstil hareketinin seküler vitray üzerinde etkisi büyük olmuştur. Bitki motifi kullanan pek çok cam ustası için cam, mimar Peter Behrens'in etkisiyle çizgisel bir hale evrilmiştir. Barcelona'da Gaudi'nin liderlik ettiği Modernismo ve yine Charles Rennie Mackintosh öncülüğündeki Glasgow Üslubu (Resim 15), kendine has yapısıyla farklı örnekler sunmuştur. Avusturya'da aralarında Gustav Klimt'in de olduğu yirmiler grubu Sezession'u kurmak için büyük çabalara girişmiş, Fransa'da da Art Nouveau vitraya yeni ve bambaşka bir yön vermiştir.

Özellikle 'Nancy Okulu'<sup>15</sup>, Art Nouveau ilkelerine bağlı kalarak, Fransız vitray sanatına 1890'larda yeni bir ivme kazandırır. Nancy, 1870'lerden itibaren zenginleşmeye başlayan bir şehirdir ve bu yönü, Fransa'da yaşamayı seçen birçok ressam için yöreyi cazip kılan bir etmendir. Bölgenin en büyük cam ustası, Jacques Gruber'dir (Resim 16). Yenilikçi bir kişiliğe sahip Gruber, sürekli değişik malzeme ve teknikler kullanarak seküler vitraya yeni alanlar kazandırmıştır. Asitle yapılmış katmanlı cam, çift renkli cam, amerikan kabartma cam gibi sık kullanılmayan camlarla çalışmayı denemiş, ayrıca vitraylarının mimari çevreye uyum sağlaması için de çeşitli metal yapı malzemelerinden faydalanmıştır. Gruber, kardeşleri Auguste ve Antonin ile birlikte beyaz cam üzerine, renkli cam tabakaları entegre ederek çeşitli

<sup>15</sup> Ecole de Nancy: 1900'lerin başında, Nancy şehri ve etrafında Emile Galle ve başka bir grup sanatçının yaşayıp üretim yaptığı, Art Nouveau dönemine etki etmiş bir ekol.

türde objeler de üretmiştir (bu teknik daha sonra Emile Galle tarafından mükemmelleştirilmiştir). Jacques Gruber, esinlenmek için sıklıkla Lorraine Ormanları'nda dolaşarak mantar, deve diken, böcekler, kuşlar gibi gördüğü pek çok canlıyı, tasarımlarında kullanmıştır.

Amerika'da ise John La Farge (1835-1910) ve Louis Comfort Tiffany (1848-1933) öne çıkan iki isim olmuştur. J&R Lamb Atölyeleri, 1857 yılında New York'ta kurulmuş ve ilk büyük dekoratif sanatlar stüdyosu olma özelliğine sahip olup, uzun yıllar dini vitraylar üretmiştir. La Farge (Resim 17), Avrupa seyahati sayesinde, Thomas Couture'in atölyesinde öğrenci olma fırsatını yakalamış ve burada gördüğü din temalı duvar kâğıtları sayesinde vitraya ilgi duymaya başlamıştır. Louis Comfort Tiffany (Resim 18) ise 1876 yılında Boston'daki 'Trinity Kilisesi'ne yaptığı dekorasyonla büyük ün kazanmış, iki yıl sonra ise Paris'teki 'Enternasyonal' sergisiyle Avrupa'da tanınır biri isim haline gelmeye başlamıştır. Hem La Farge hem de Tiffany, opal cam, sedefli cam gibi değişik özelliklerde yeni camlar imal edip patentlerini almışlardır.

Dekorator, ressam ve tasarımcı Louis Comfort Tiffany, vitray sanatında kendi adıyla anılacak olan 'Tiffany Tekniği'ni bularak Art Nouveau üslubundaki cam işçiliğine büyük katkıları olmuştur. Günümüzde de hâlâ popülerliğini devam ettiren 20. yüzyılın bu yeni vitray tekniğinde, kurşun bağlantılarının yerine kalaylanmış bakır folyo şeritler kullanılmakta ve böylelikle daha küçük, girift cam parçalarının kesilebilmesine olanak sağlanmaktadır. Kompozisyonlarını oluştururken bitki ve hayvanları titizlikle inceleyen sanatçının, asıl ünü ise tasarladığı aydınlatma elemanlarından gelmektedir. Tiffany, kendi adıyla anılan Tiffany tekniğini ilk kullanmaya başladığında, işçiler bakır levhalardan makasla ince şeritler keser ve kesilen şeritlerin bir yüzüne eritilmiş bal mumu sürülerek camın çevresi kaplanırdı. Günümüzde ise kullanımı kolay kendinden yapışkanlı bakır şeritler kullanılmaktadır.

*"Louis Comfort Tiffany..., ...resim çalışmalarına New York'ta George Inness (1825-1894) ve Samuel Colman'la başlamış, daha sonra Paris'te Léon Bailly ile çalışmıştır. Avrupa'dayken Art*



*Nouveau akımından ve William Morris' in ilkelerinden çok etkilenen sanatçı, New York'a dönüşünde yalnız dekoratif sanatlarla ilgilenmeye başlamış ve 1878' de Cirona'da (N.Y.) bir cam fabrikası kurmuştur. En büyük amacı camın olanaklarını araştırmak olan Tiffany, New York'taki pek çok resmî ve özel yapının dekorasyonunun yanı sıra, kilise ve konutlar için bezemeli pencereler, aydınlatma gereçleri ve lambalar tasarlamış, 1885' te Tiffany Cam ve Dekorasyon şirketini kurmuştur. Sanatçının genellikle Art Nouveau üslubundaki renkli, çok katlı ve yanar döner cam eşyası içinde en tanınmış Favrite adını taşır. Tiffany'nin bu ürünleri son derece zarif biçimli olup, akıcı doğacı örgelerle bezenmiştir. 1893 Chicago Kolomb sergisi ve 1900 Paris Dünya Sergisi'yle ününü iyice pekiştiren sanatçı cam eşyanın yanı sıra Art Nouveau üslubundaki lamba, duvar kâğıdı, mobilya ve kumaş gibi çok çeşitli alanlarda ürün vermiş ve bunların dağıtımını, 1900'de adını Tiffany Stüdyoları olarak değiştirdiği şirketi aracılığıyla yapmıştır".<sup>16</sup>*

### **3.5. 20. Yüzyılda Vitray Sanatı'ndaki Önemli Gelişmeler**

Pek çok 19. yüzyıl atölyesi, 20. yüzyıla gelindiğinde Gotik hareket; Arts and Crafts, Art Nouveau gibi yeni stillere evrilmeye başlayınca faaliyetlerini durdurup kapanmak zorunda kalmışlardır. Diğer bir taraftan ilk kez farklı sanatçıların bir araya gelerek ortak üretim alanlarında atölye kurmaları gibi yeni gelişmeler yaşanmaktadır. Örneğin Londra'da, Mary Lowndes ve Alfred J. Drury tarafından kurulan 'Glass House' bu yeni birliktelik türüne iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Art Nouveau döneminde sanatçılar dekoratif tarzda etkili örnekler sunarken, 20. yüzyıla gelindiğinde Frank Lloyd Wright ve benzer görüşteki mimarlar,

<sup>16</sup> Zeynep İNANKUR, "Louis Comfort Tiffany", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1773.

dekorasyonun minimuma indiği mimarinin daha fonksiyonel bir dalıyla ilgilenmişlerdir. Vitrayı tam anlamıyla binalardan çıkarmasalar da tıpkı Bauhaus anlayışındaki gibi vitraya geometrik açıdan bağlı kalmışlar, özellikle Frank Lloyd Wright çoğu projesinde, kendine has geometrik stiliyle vitraya sıklıkla yer vermiştir (Resim 19). Işığa büyük önem vererek vitrayı daha çok binanın içiyle dışını ayıran bir paravan gibi düşünüp tasarlamıştır (Resim 20). Kompozisyonlarını ışığın ve manzaranın evlerin içine girmesini engellemeyecek şekilde, az renk kullanımı, baskın kurşun hatlar ve binayla uyum içerisindeki soyut geometrik şekiller biçiminde kurgulamıştır. Vitraylarının çoğu Linden Cam Fabrikası tarafından yapılan Wright'ın, yaklaşımı Avrupa'da da benimsenmiş özellikle Almanya'da Josef Albers'in de içinde olduğu sonraki kuşak vitray sanatçılara ilham vermiştir. Vitrayda uygulanan ilk soyut çalışma 1926-28 yılları arasında Strasbourg'da, Aubette binasının dekorasyonunda görülmüş, ancak günümüze büyük bir bölümü kayıp şekilde ulaşmıştır (Resim 21). Fransa'da 1950'lere kadar benzer bir çalışmaya rastlanmadığı belirtilmektedir.

1920 ve 30'larda ise çoğu vitray sanatçısı için artık geleneksel tarzların bir anlamı kalmamıştır çünkü akademik tarzda yapılan vitraylar onlar için hem duygudan yoksundur hem de ışık-renk arasındaki ilişkiye önem vermemektedir. 1945 yılına gelindiğinde savaş yüzünden özellikle Almanya ve Fransa'da pek çok kilise kısmen veya tümüyle yıkılmış, bazılarında ise duvarlar ayakta olmasına rağmen vitraylar oldukça zarar görmüştür. II. Dünya Savaşı'nın geride bıraktığı tahribat sebebiyle yapılan onarım ve yenileme işlemlerinin hızlanması vitrayın tekrar canlılık kazanmasını sağlamıştır. Teknolojideki gelişmelerin de kullanımıyla vitray pencereler artık daha modern tarzlarda yapılmaya başlanmıştır.

Bu dönem daha çok Alman sanatçılar öne çıkmıştır. Buna ilave olarak bazı isimlerin ise antik ya da modern sanat formlarını, çağdaş yeniliklerle birleştirerek, farklı materyallerle yeni bir dil oluşturmaya çalışan dönemin ünlü ressamı olduğu görülmektedir. Van Doesburg, Braque, Josef Albers, Klee, Leger, Rouault, Mondrian ve Chagall gibi pek çok ustanın vitray yaptığı bilinmektedir. Diğer önde gelen isimlere ise John Piper, Jean Rene Bazaine, John Harward ve Saint Severin örnek

gösterilebilir.

20. yüzyılda cam plakaların beton içine yerleştirilmesi şekliyle yapılan beton vitray (dalla verre) ve gemmail (yapıştırma vitray)<sup>17</sup> gibi iki yeni vitray tekniği de ortaya çıkmıştır. Jean Crotti tarafından türetilen ve 1950'lerde oldukça popüler olduğu görülen gemmail tekniğinde, kurşun gibi bağlayıcı bir eleman kullanılmadan camlar düz bir zemin üzerine katmanlar halinde yapıştırılmaktadır. Beton vitray tekniğinde ise bağlayıcı eleman olarak yüzyılın popüler malzemesi beton kullanılmıştır. Beton vitray tekniğini sıklıkla kullanan en ünlü ismin ise Fransız ressam George Rouault olduğu bilinmektedir.

20. yüzyılın son yarısında, vitray sanatının tamamen sekülerleşmesiyle birlikte birçok kamu binasına cesur örnekler uygulanmaya başlanmıştır. Bu tür binaların geçiş amaçlı kullanılan lobi, merdiven ve avlularında sadece yapay bir şey eklemek amacıyla değil, mekânla iletişime geçen, iş hayatının devam ettiği yerlerde daha insansı ve sıcak öneriler getiren uygulamalar kabul görmeye başlamıştır. Genelde büyük ebatlara sahip bu çalışmalar, bazen gelişen yeni trendler doğrultusunda, bazen de geleneksel tarzlarda uygulanmışlardır. Bu yeni anlayışa en iyi örnek teşkil edecek işler, dönemin Kuzey Avrupalı ustaları, Ludwig Scaafraath, Johannes Schreiter, Michel Martens, Joachim Klos ve John Piper gibi isimler tarafından ortaya konmuştur. Ayrıca bu isimlerin yeni soyutlama anlayışı, daha sonra 1970'lerin İngiltere'sinde yine kamusal alanlarda büyük boyutlu, etkili çalışmalar yapan Graham Jones, Brian Clarke ve Alex Belechenko gibi geç dönem vitray sanatçıları da etkileyecektir.

### 3.5.1. İngiltere

İngiltere'de, William Morris zamanında çok sayıda vitray yapılmış olsa da bunların çoğu benzer tarzda ve çoğu aynı atölyelerde üretilmiş işlerdir. Fransa ve

<sup>17</sup> Gemmail: Mineli taş anlamına gelen, Fransızcadan türemiş bir kelimedir.

Almanya’da olduğu gibi burada da II. Dünya Savaşı’ndan sonra çok sayıda restorasyon projesi gerçekleşmiş ve bu projelerde yeni teknikler denenmeye başlanmıştır. ‘Coventry Katedrali’ için yapılan çalışmalar bu yeniliklere iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Savaş zamanında tahrip edilmiş olan Coventry Katedrali vitraylarının yeniden yapımı için Kraliyet Okulu’nun vitray bölümüyle bir çalışma yapılmıştır. Morris geleneğinden doğmuş atölye, 1950’de Lawrence Lee yönetiminde başarılı bir sergi gerçekleştirmiş ve sergi hakkında yayınlanan bir makale sayesinde, mimar Basil Spence’in dikkatini atölyeye çekmeyi başarmışlardır. Sonuç olarak Spence, Coventry’nin vitrayları için atölyedekilerle anlaşmıştır. Tamamı 70 adet olan pencerelerin koridor kısmındaki vitraylarında Geoffrey Clark, Keith New ve Lawrence Lee çalışmıştır. Konu ve renkleri, Basil Spence tarafından belirlenen çalışmada; rengin sembolik kullanımıyla tanrı ile insan arasındaki ilişki ve insan hayatının evreleri anlatılmak istenmiştir. Bu amaçla hazırlanan kompozisyonda yeşil renk gençliği, kırmızı orta yaşı, çok renkli bölümler ise yaşlılığı simgelemektedir. Gerçekleşen tasarımlar yarı soyut çalışmalar olup, Clarke, Lee ve New’den her biri belirledikleri iki camı kendi tercih ettikleri renklerde yapmışlardır.<sup>18</sup>

Katedral 1962’de ibadete açıldığı zaman, asıl ilgiyi John Piper’ın vaftiz bölümündeki büyük boyutlu pencere için yaptığı vitraylar görmüştür. 1950’den itibaren vitray yapmaya başlayan John Piper, Coventry Katedrali için yaptığı vaftiz bölümü penceresine soyut kompozisyonlarda vitraylar hazırlamıştır (Resim 22). Yerden tavana doğru uzanan pencere 195 parçadan oluşmakta, kompozisyonun merkezindeki sarı ve beyaz dörtgenleri, mavi, yeşil ve mordan oluşan soyut desenli daha renkli dörtgenler çevrelemektedir. John Piper’ın diğer eserleri, daha çok kilise ve dağları konu aldığı İngiltere manzaralarından oluşmaktadır. Duvar halısı, kitap kapağı, serigrafı ve seramik üzerine de çalışmalar yapan sanatçı, Epsom Koleji, Richmond Sanat Okulu ve Londra Kraliyet Sanat Koleji’ne devam ederek eğitimini

<sup>18</sup> Elizabeth MORRIS, *Stained and Decorative Glass*, 94.

tamamlamıştır. Kariyerinin başında soyut çalışmayı bırakarak, daha natüralist ama kendine özgü bir yaklaşım sergilediği bilinmektedir.

Bu dönemde çalışmış olan diğer önemli İngiliz vitray sanatçılarından bazıları ise Brian Thomas, Arthur Buss, Margaret Traherne ve Francis Skeat'dir.

### 3.5.2. Fransa

Birinci Dünya Savaşından sonra, Fransız vitray sanatçıları da yıkıma uğrayan diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi daha çok savaş sırasında tahrip olmuş eserlerin restorasyonunda çalışmışlardır. Bunun yanında yüzyılın ortalarına denk gelen süreçte Rouault, Matisse, Leger, Braque, Chagall gibi sanata yön veren ressamlar vitraya önem vermiş ve çok sayıda vitray yapmışlardır.

1916'da Cingria, Maurice Denis ve Marcel Poncet, Cenova'daki 'Saint Paul Kilisesi'ni beraber dekore etmişlerdir. Kendilerine 'Saint Luke' topluluğu diyen bu grubun lideri olarak Cingria kabul edilir. 'Saint Luke' topluluğu Avrupa'daki benzer hareketlerden en verimli olarak da nitelendirilir (Resim 23). Denis iki savaş arası dönemde, George Desvallieres, Jean Herbert-Stevens ve Pauline Peugniez de dahil olmak üzere pek çok sanatçıyı ikna ederek 1919'da 'Atelier d'Art Sacre' isimli atölyeyi kurmuş, bu girişimin ardından aynı motivasyonla 'L'Arche' ve 'Les Artisans de L'Autel' isimli iki vitray atölyesi daha kurulmuştur. Genelde bu sanatçıların çoğu vitrayla dekoratif sanatların birbirine karıştığı işler üretmişler, bir kısmı ise eski akademik tarzda örnekler vermeye devam etmişlerdir. Fakat yine de sonuç olarak, bir tarafta yenilik peşinde koşan sanatçılar, diğer yanda hala vitrayı sadece dini tanıtımda bir araç olarak gören kilise vardır ve bu iki uç arasında kalan vitray sanatı çok fazla nefes alamamıştır.

O dönemki ortak fikir ise vitrayın canlanmasının yolunun resimden geçtiği yönündedir. Vitray sanatçısı Jean Hebert-Stevens bunu başarabilmek adına 1927'de, George Desvillers'in resimlerinin taslaklarını, Verdun yakınlarında bulunan

Douaumont anıt mezarının pencerelerinde kullanmış ve ortaya çıkan sonuçla hem sanatçıları hem de din adamlarını etkilemeyi başarmıştır (Resim 24).<sup>19</sup>

1939'da Petit Palais'ta Jean Herbert Stevens'in girişimiyle açılan 'Dekoratif Sanatlar Sergisi' ise vitrayla alakalı dönemin ilgi çekici işlerini barındırır. İzleyiciler, Jean Bazaine, Roger Brassier ve Francis Gruber'in ilk deneysel çalışmalarıyla tanışmış, fakat kısa süre sonra başlayan II. Dünya Savaşı sebebiyle bahsi geçen sanatçılar, çalışmalarını uzun yıllar boyunca ertelemek durumunda kalmışlardır.

Dönemin etkili din adamlarından Peder Couturier, kilise ve sanatçılar arasında bir köprü, diyalog oluşması isteğiyle, 1938'de Art Sacre dergisinde yayımladığı yazısında, zamanın büyük sanatçılarına bir çağrıda bulunmuştur. Neredeyse manifesto niteliği taşıyan ve tartışma yaratan bu çağrıya, Manessier, Leger, Cahagall ve Matisse gibi ustalardan olumlu yanıt gelmiş ve savaş sonrası Assy Kilisesi'nin vitrayları bu iş birliğiyle gerçekleşmiştir.

1945'te Rouault, Assy'de bulunan L'eclise Notre- Dame de Toute Grace için aldığı davet üzerine beş parçalı bir vitray tasarlamıştır. Söz konusu vitrayların tamamı, başka pek çok büyük sanatçının vitraylarının uygulamasını yapan Paul Bony tarafından yapılıp yerlerine yerleştirilmiştir (Resim 25).

*“Rouault, 1935'ten sonra Hz. İsa'yı değişik konumlarda tanımladığı resimlerine başlamıştır. 'İşte İnsan (1938)', kalın siyah çizgileri ve sert renkleriyle anlatılmak isteneni tüm açıklığıyla sunar. Sanatçının gençliğinde onarımları üzerinde çalıştığı Orta Çağ vitraylarının etkisi bu yapıtlarda çok açıktır. Vitraylardaki kalın dış çizgi kullanımı ve renk simgeciliği Rouault'nun yapıtlarında çağımız insanının trajik durumunu tanımlamak için kullanılmıştır. Hz. İsa resimleri bir bakıma, günümüz insanının çaresizliğini de yansıtır. Bu dönem resimlerindeki renkler, özellikle de sarı ve kırmızılar vitray*

<sup>19</sup> A.g.k., 86.

*niteliklerine uygun olarak içlerinden aydınlanıyor gibidir. Rouault 1940'tan sonra kendini tümüyle dinsel konulu resimlere vermiş, Haute-Savoie'daki Assy Kilisesi'nin pencerelerine vitray tasarımları yapmıştır".<sup>20</sup>*

Georges Rouault, 1885 yılında on dört yaşındayken, Orta Çağ vitraylarının onarımını yapan, Hirsh isimli bir camcı ustasının yanına çırak olarak girmiştir. Bu cam atölyesinde bir yandan vitray onarımının inceliklerini öğrenirken bir yandan da 'Dekoratif Sanatlar Okulu'nun akşam kurslarına devam eden Rouault, yaşamının bu dönemiyle ilgili daha sonra yaptığı açıklamada, babasının kendisini bir camcı ustasının yanına çırak olarak verdiğini, buradaki görevinin pişirmeye nezaret etmek ve özellikle tamir için getirilen vitraylardan düşen küçük parçaları toplamak olduğunu söylemiştir. Böylece eski vitraylar için duymakta olduğu bağlılık hissine kapıldığını belirtmiştir. Gençliğinde edindiği bu deneyim sayesinde Rouault, 20. yüzyıl vitray sanatının en özgün yapıtlarından bazılarını üretmiştir.

1950'lere gelindiğinde Fransa'da, Henri Matisse ve Le Corbusier gibi döneme damgasını vurmuş isimlerin, vitraylarını tasarladığı iki önemli şapel inşa edilmiştir.

Bunlardan ilki Matisse tarafından tasarlanan ve 1951'de yapımı tamamlanan Chapelle du Rosario'dur (Resim 26). Öncelikle şapelin şehir merkezinden oldukça uzak bir konumda olması nadir görülen bir durum olarak değerlendirilmiştir. Matisse, bu projeyi, 1941'de Lyon'da hastayken onun bakıcılığını yapan ve sonrasında bir Dominikan rahibesi olan Monique Bourgeois'nın ricası üzerine gerçekleştirmiştir. Bourgeois, Dominikan'ların bir şapel inşa etmek istediğini söyleyerek, Matisse'ten tasarımı için yardımcı olmasını istemiştir. Bunun üzerine 1947 yılında çalışmalarına başlayan Matisse, hem mimari, hem vitraylar, hem de mobilyalar ve hatta rahiplerin giysileri için taslaklar hazırlamış, şapelin tamamlanması neredeyse dört yıl sürmüştür.

<sup>20</sup> Uşun TÜKEL, "George Rouault", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1339.

Şapelin üç set halinde tasarlanan vitray pencerelerinde yalnızca üç renk kullanılmış olduğunu görürüz. Güneş için yoğun bir sarı, bitki formları için yeşil, Akdeniz, gökyüzü ve Madonna'yı temsil etmek için de yine yoğun bir mavi kullanmıştır. Altarın arkasında yer alan ve hayat ağacı olarak adlandırılan iki pencere ise soyut olarak düşünülmüştür. Matisse buradaki vitrayların yapımında Paul Bony ile birlikte çalışmış, zaman zaman aralarında fikir ayrılığı oluşmuştur. Matisse, ilk başta sarı camlar için çok parlak camlar kullanmış, Bony ise sarı cam parçaların etrafından, kurşunun yarı kalınlığında, daha koyu mavi ve yeşil kontürler geçirmiştir. Ancak Matisse'in ısrarı sonucu pencerelerin tamamlanmasından sonra, sarının yoğun olduğuna karar verilip tüm camlar tekrar yapılmıştır (Resim 27).<sup>21</sup>

Dünyanın en büyük dinsel mimari ikonlarından biri kabul edilen Chapelle Notre Dame du Haut de Ronchamp'ın başlangıcı ise 1954 yılına tarihlenmektedir. O dönemde oldukça ünlü bir mimar olan Le Corbusier'nin ilk din temalı projesidir. 1955 yılında ziyarete açılan şapelin, ana kapısı ve vitraylı nişi Corbusier tarafından tasarlanmıştır (Resim 28).

Chagall ilk vitray paneli Assy'de yerleştirildiğinde 70 yaşındadır. Rouault, Leger, Braque gibi modern sanatın önemli temsilcileriyle birlikte Chagall'ın da buradaki kilisede iki adet vitrayı bulunur.

Chagall'ın Assy'den sonra aldığı diğer önemli siparişi, Metz'deki katedral için 1960-65 yılları arasında gerçekleştirdiği vitraydır (Resim 29). Burada da diğer bütün vitraylarında olduğu gibi resimlerini cama olduğu şekilde aktarma çabası görülmektedir. Bu işlemin, çoğu eserinde birlikte çalıştığı, Reims'de bulunan Saint Simons Atölyesi'nden Charles ve Bridigitte Marq tarafından titizlikle yerine getirildiği görülmektedir. Marq çifti, onun akışkan formlarındaki renk gerekliliğini, iyi bir işçilikle boya, asit ve kazıma yöntemlerini kullanarak vitraya dönüştürmüşlerdir.

<sup>21</sup> (<https://theculturetrip.com/europe/france/articles/matisse-s-masterpiece-vence-s-chapelle-du-rosaie>)



Sanatçı 1962 yılında Kudüs'teki Hadassah Sağlık Merkezi için 12 adet vitray pencere üretmiştir. Vitrayların konusu ise Tevrat'ta adı geçen on iki İsrail kabilesiyle ilgilidir. Vitraylarda, Yahudi sanatında yasaklanmış olan insan tasvirinden kaçınmak için kabilelerin isimleri, İbranicedeki kutsal metinlerden pasajlar, şamdanlar gibi birtakım semboller ve kuş, balık gibi çeşitli hayvan figürleri yer almaktadır. Chagall, taslakları tamamladıktan sonra sıklıkla Reims'e giderek işlerin üretim sürecini yerinde takip etmiştir. İki yıl gibi uzun sayılabilecek bir süreçten sonra 3 metre yüksekliğinde, 2,5 metre genişliğindeki vitraylar tamamlanmıştır (Resim 30).

İleri yaşında başlamış olmasına rağmen, son derece çetrefilli sayılabilecek bir şekilde ürettiği vitraylarının sayısı oldukça fazladır. Chagall, aynı zamanda vitray ustası olan Simons Atölyesi yöneticisi Charles Marq'ın yardımıyla, tekniğin inceliklerini öğrenmeye başladığında altmışlarındadır. Dünya çapında pek çok kamusal ve özel yapıda eserleriyle karşılaşılabilen Chagall, vitrayla ilgili bir demecinde, "*Vitrayda çok yalın olan bir şey var: sadece malzeme ve ışık. İster bir katedralde ister bir sinagogda olsun fark etmiyor. Mistik bir şey pencereden sızmakta*"<sup>22</sup> diyerek vitraya olan bağlılığından söz etmiştir.

### 3.5.3. Almanya

Almanya'da vitray sanatının, iki savaş arası dönemde özellikle Johann Thorn Prikker ve Josef Albers öncülüğünde gelişim gösterdiğini söyleyebiliriz. 1932'de ölen Prikker ilk başarılı örnekleri sunarken, öğrencileri Anton Wendling ve Henrich Compedenk onun tarzını devam ettirmişlerdir. Dönemin eğilimleri, figüratif tasarımlar ve cam boyamanın terk edilerek, yerine biomorfik ve geometrik soyutlamanın tercih edilmesidir. Kurşunun ise fonksiyonu dışında, kaligrafik kullanım biçimi karşımıza çıkan oldukça önemli bir görsel yeniliktir.

Vitrayın yanı sıra, kumaş tasarımları, duvar resimleri ve mozaikler de yapmış

<sup>22</sup> Jacob BAAL-TESHUVA, **Chagall**, 243.

olan Prikker, bu dönem Almanya’da pek çok sanatçıyı etkilemiş bir kişiliktir (Resim 31).

Prikker’in öğrencilerinden ressam ve grafik tasarımcısı Heinrich Campendock’un en bilinen çalışmaları ‘Bonn Katedrali’ için yaptığı vitraylardır. Burası için hazırladığı vitraylarda, kullandığı lirik renk seçimi ve kübist etki ilk göze çarpan özelliklerdir. Anton Wendling de Prikker’in öğrencilerinden olup, Aachen Katedrali’ndeki çalışmasıyla ünlüdür. Wendling burada birtakım figürleri, geometrik motiflerle birlikte kullanmıştır.

Alman vitray sanatının önde gelen bir diğer ismi Georg Meistermann'ın 1938 yılında yaptığı ilk vitrayı II. Dünya Savaşı sırasında tahrip edilmiştir (Resim 32). Köln Radyo İstasyonu’ndaki çalışması Meistermann’ın en bilinen işlerindedir. Meistermann’ın öğrencisi olan Ludwig Schaffrath, vitray dışında mozaik ve başka disiplinlerde de çalışmalar tasarlamıştır. Yenilikleri denemede oldukça cesur olan sanatçı, kendinden sonraki genç kuşak üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Joachim Klos ve Johannes Schreiter de Almanya’nın yetiştirdiği diğer önemli vitray sanatçılarındandır. Bu dört büyük vitray sanatçısını benzer kılan özellikleri, kamusal alanlara yaptıkları oldukça büyük ebatlı işler ve bu çalışmalarda kullandıkları yoğun, akıcı kurşun kullanımınıdır.

1920’lerde Almanya’da vitray, Bauhaus akımının en önem verdiği sanat formlarındandır. Joseph Albers, Paul Klee ve Theo van Doesburg gibi Bauhaus ile bağlantılı önemli isimler başarılı vitray çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Ne yazık ki bu örneklerin çoğu daha sonra ya yok olmuş ya da özel koleksiyonlara geçmiştir.

*“Kurucusu Walter Gropius’un (1883- 1969) ilk eylemleri ve koyduğu hedefler dikkat çekiciydi. 1911 yılında henüz yirmi sekiz yaşındayken Adolf Meyer’le birlikte Alfeld Leine’de yaptığı yeni yapılarla mimarlık tarihini yazmaya başlayan Gropius, sanatsal ve politik avantgard’lardan, örneğin Komünistlerden ve Fütüristlerden etkilenmişti. İmparatorluğun çöküşünden ve I. Dünya Savaşı’ndan*

sonra gelişen devrim rüzgarlarının kargaşası sırasında, Nisan 1919'da, Weimar'da Henry Van der Velde'ye ait bir binanın içinde "Staatliches Bauhaus" (Devlet Yapı Evi) adıyla kurulan yeni okulun programını ve amaçlarını açıkladılar. Sanatçılarla zanaatkarlar birlikte 'Geleceğin Yapısı'ni kuracaklardı. Bauhaus yalnızca sanat akademisiyle sanat meslek yüksekokulunu birleştirmek ve böylece yepyeni bir okul türü oluşturmakla kalmayacaktı. Gropius, inşa etmek kavramını, birbirinden ayrılmış ve birbirine düşman olmuş meslek türlerini yeniden birleştiren bir simge olarak kullanmaktaydı. Sınıf ayrımı ortamdandan kaldırılarak, böylece halk ve sanatçı yakınlaşacaktı...

...Okulun başlıca amacı herkesin el emeği koyarak ortaklaşa bir 'yapı' ortaya çıkmasıydı. Artık hoca diye bir şey yoktu. 'Ustalar' çırakları eğitiyordu, biçim ustaları ve zanaat ustaları bir aradaydı. Böylece 'Sanatçılarla Zanaatkarlar arasındaki kibirli ayırım ortadan kalkmış olacaktı'.<sup>23</sup>

Joseph Albers, Bauhaus'a öğrenci olarak girmeden önce, doğduğu şehir Bortrop yakınlarında öğretmenlik yapmaktadır. Başlangıçta ilköğretim dersleri verirken, Berlin'deki eğitimi sonrası sanat içerikli dersler vermeye başlamıştır. Bauhaus'a ilk girdiğinde, Weimar'da moloz yığınlarından bulduğu cam parçalarıyla ilk cam işlerini üretmeye başlamıştır. İlerleyen yıllarda büyük boyutlu kumlanmış camdan konstrüksiyonlar ve vitray paneller tasarlayan Josef Albers, 1925 yılında fakülteye katılıp, hocalık yapması istenen ilk öğrenci olmuştur (Resim 33).

"Albers, Bauhaus'ta yirmili yılların başlarında malzeme deneyleri yaparak başlamıştı. Vitraylarda sanatçının malzemeye dönük deney coşkusu görülüyordu. Renkli kesilmiş, kumla parlatılmış cam levhaları -ki bunlar genellikle geometrik biçimlere

<sup>23</sup> Joachim GOETZ, **Endüstriyel Biçimin Efsanesi**, Çev. Ayşe Selen, 128.

*sokuluyordu- tenekeyi, filtreyi, paravanları ve savaş sonrasının yoksul ortamında çöplüklerden topladığı başka malzemeleri etkili sanat yapıtlarına dönüştürüyordu. Birbirleriyle uyumlu, yoğun renkler, karelerin ve dikdörtgenlerin yatay ve düşey olarak bağlantılanmaları, kuramsal bilgiler ve metodik noktalar açısından belirlenen daha sonraki yapıtların habercisiydi.*

*Albers öğretisinde, öğelerin birleştirilmelerinin salt toplama işleminin ötesinde bir şey olması gerektiğini söylüyordu; öğeler arasında ilginç bir ilişki doğmalıydı ve yüzeylerin, noktaların ve çizgilerin dengelenmesi ve karşı karşıya getirilmesi sonucunda ortaya bir gerilim çıkmalıydı. Temel ilkelerden biri şöyleydi: En küçük parçanın en büyük etkiyi uyandırması”.*<sup>24</sup>

Ludwig Schaffrath, dünyanın pek çok ülkesinde 200’e yakın kilise, okul, hastane gibi çeşitli kamu binalarında cam ve mozaik eserleri bulunan dünyanın önde gelen vitray sanatçılarından. ‘Contemporary Stained Glass’ adlı kitaptaki ifadeye göre Schaffrath’ın çalışmaları, vitrayın mimari amaçlı kullanımında, geç 20. yüzyılın trendlerine iyi bir örnek teşkil etmektedir (Resim 34).

Başlarda ustası Meistermaan’ın etkisinin çalışmalarında kendisini belli ettiği görülse de Schaffrath özellikle 1950’li yıllardan itibaren kendi özgün stilini geliştirerek, çağdaş vitray sanatının önde gelen isimlerinden biri olmayı başarmıştır. Geliştirdiği yeni anlatım biçimi ve plastik dil, sanatçının dünya çapında ünlenmesine ve kendinden sonra gelen pek çok sanatçıyı etkilemesine yol açmıştır. Schaffrath’ın yeni ve etkili biçim dilinin yanında çağdaş vitray sanatına kattığı bir diğer önemli özellik ise vitrayın sekülerleşmesine ön ayak oluşudur. Sanatçının eserlerinde geometrik yapı, bağlayıcı eleman kurşunla sağladığı yoğun hareket ve çizgisellik, renk kullanımının önüne geçmiştir. Schaffrath’ın camı renklendirmektense, kurşunla oluşturduğu formlar ile çağdaş tasarım ve teknolojinin mekanik diline yaklaşmayı

<sup>24</sup> A.g.m., 140, 144.

amaçladığı söylenmektedir.<sup>25</sup>

Achen katedrali için tasarladığı pencereler (1962-65), renksiz ve transparan camdandır. Bu pencereler için tercih ettiği grafik formlar, cam ve kurşundan örülmüş heykel hissi de uyandırmaktadır. Schaffrath yine bu dönem boyunca ürettiği birçok eserinde çoğunlukla yoğun renklerden kaçınmış, monokrom ve gri tonlara ağırlık vermiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise, eserlerindeki en karakteristik motif, paralel çizgilerden oluşan, son derece detaylı bir biçimde işlenmiş geometrik kompozisyonlardır.

Ludwig Schaffrath, çağdaşlarından farklı olarak, 1950'li yıllarda vitray pencerelerine yeni bir yaklaşım daha getirmiştir. Bu yaklaşımla dış cepheden görünen pencereleri de en az iç cephe pencereleri kadar önemsemiştir. Önceliği her ne kadar eserlerinin orijinalliği ve anlatım dilinin zenginliği olsa da izleyicinin tepkisini manipüle etmenin ve gözü deseni takip etmeye zorlamanın da önemseddiği diğer bir nokta olduğu eleştirmenler tarafından söylenmektedir.

Ludwig Schaffrath'ın en spesifik işlerinden biri, Omayya Tren İstasyonu (Japonya 1981) için yaptığı büyük boyutlu vitraydır (Resim 35). Tokyo'nun 20 mil kuzeyinde yer alan bu yapı, çok hareketli bir insan kalabalığının aktığı bir kesişim noktasıdır. Omayya Garı'nda yer alan pencereler, ana giriş kapısının karşısında yer almaktadır. Gece de dışarıdan siyah beyaz ve kırmızı desenleri rahatlıkla görülebilen bu tasarım, Omayya kasabasının hikâyesine atıfta bulunmaktadır. Omayya, 'buz tapınağı' demektir. Kırmızı renkli cam, Japon inancında kutsallıkla ilişkilendirilmiş, gümüş tonlarında parlayan siyah cam da 'buz'a vurgu yapmaktadır. Vitrayın merkezinde yer alan mavi-beyaz çizgili ana desen, etrafındaki su ve demir yolları ile şekillenen kentin örgüsüne referansla tasarlanmıştır.

Almanya'nın bir başka önemli vitray sanatçısı olan 1930 doğumlu Johannes Schreiter, 1962-87 yılları arasında Frankfurt Güzel Sanatlar Akademisi'nde

<sup>25</sup> Mitchell BEAZLEY, Andrew MOOR, *Contemporary Stained Glass*, 22.

profesörlük yapmıştır. Okuldan sonraki ilk çalışmaları soyut resim etkisindeyken, sonraki çalışmaları kendisinin ‘Kolaj Tekniği’ olarak adlandırdığı, yanmış kâğıtlardan esinlendiği bir seridir. Pek çok kilise ve özel mülkte vitrayları bulunan Schreiter tıpkı çağdaşları gibi vitray sanatının en yenilikçi isimlerinden biridir. Johannes Schreiter’in kimi zaman tartışmalı deneysel tasarımları, onun kendinden sonra gelen nesil için önemli bir esin kaynağı olmasında etkili olmuştur. Schreiter’in geliştirdiği kendine özgü stil, her ne kadar köklerini katı ve geleneksel bir dilden alsa da tasarımlarında ‘saf’ olanın yansımalarını görürüz.

Johannes Schreiter’in, 60’lı yılların başında yaptığı çok elemanlı kompozisyonların ağırlıkta olduğu işleri 70’li yıllarda sadeleşerek yerini daha grafik ve geometrik etkilere bırakır. 70’li yılların sonlarına doğru ise sanatçının imzası niteliğini kazanabilecek derecede güçlü ve belirgin bir kompozisyon dili olarak, rahat ve dengeli kurşun çizgiler vitraylarının karakteristik özelliği olur (Resim 36). Bu dönem ürettiği eserlerde, kırmızı rengi bazen tek başına kompozisyonun ana elemanı konumunda, bazen de başka renklerle diyalog halinde, ama yaygın bir biçimde kullandığını görürüz. Sanatçı ayrıca Japon kaligrafisinden etkilenmiş, çizgisel bir anlatım dili ile daha çok soyut kompozisyonlara ağırlık vermiştir.<sup>26</sup>

Joachim Klos ise işlerinde sürekli bir şekilde tekrar ettirdiği, genellikle şeffaf grafik motifleri, sadece bir arka plan gibi tasarlamıştır. Sanatçı için önemli olan soğuk, mekanik bir şekilde tekrar eden bu arka planlarla, renkli detaylar arasındaki ilişkidir. Joachim Klos’un 1975 yılında yaptığı Rainbow Window adlı çalışması, bu anlayışla yaptığı işlerine tipik bir örnektir (Resim 37). Burada sık aralıklarla yaptığı yalın kurşun bantlar, gotik taş pencerede düzensiz çizgilerle bir ritim oluşturmaktadır. Geometrik arka plan üzerine yerleştirilen, belli belirsiz çizilmiş mimari detay ve canlı renklerle çevrelenmiş haç formu güçlü bir kontrastla öne çıkmaktadır.

1925 yılında Çekoslovakya’da doğmuş olan Walter Womacka, yaşamının

---

<sup>26</sup> A.g.k., 28.

neredeysi tamamını Doğu Berlin’de geçirmiş, uzun bir süre ‘Berlin Sanat ve Tasarım Okulu’nda yöneticilik yapmıştır. Savaş sonrası Berlin’in yeniden inşasında, özellikle kamusal alanlar için Gemmail tekniğinde vitraylar, duvar resmi ve mozaik işler üretmiştir. Womacka'nın sosyalist ideali temsil eden sanat yapıtları pek çok fabrikanın ve hükümet binasının duvarlarında kendine yer bulmuştur.

En önemli vitray çalışması, 1962 yılında Doğu Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin yönetim binalarından biri olarak inşa edilmiş Straatstrat’tadır (Resim 38). Binanın güney cephesinde yer almakta olan vitrayın alt kısmında, işçi hareketinin feodal baskıya karşı kazanmış olduğu zafer yansıtılmış, üst kısımda ise sosyalist bir toplumdaki mutlu yaşam ütopyası resmedilmiştir. Buradaki mutlu aile, sosyalist bir toplum için pozitif bir rol modelliğini temsil etmektedir. Sol alt kısımda uçan beyaz kuğuların temsil ettiği barışçıl bir ortam sahnelenirken, üzerindeki bölümde yer alan görselde mücadelede kaybedilen kurbanlar resmedilerek karşıtlık yaratılmıştır. Ön tarafta 1918 devriminin kıvılcımını çakan iki denizci, buranın sol tarafında sokak çatışmalarından bir sahne, sağda ise 1933 yılında Nazilerin kitap yakma sahnesi resmedilmiştir. Bu kısımda yer alan tüm sahneler bize Weimar Cumhuriyeti’ni ve onun sona eriş sürecini hatırlatan sahnelerdir. Yaklaşık 180 m<sup>2</sup>’lik bir alanı kapsayan vitray, bulunduğu merdiven boşluğunun üç katı yüksekliğine denk gelen bir büyüklüktedir.

İngiltere, Fransa ve Almanya dışında pek çok bölgede vitray çalışmaları yapılmakla birlikte, söz konusu ülkelerdeki faaliyetler dışında, 1921 yılında Belçika’nın Fransa sınırında doğan Michel Martens'in eserleri alanında önemli çalışmalar olarak görülmektedir. Kendi kendini yetiştirmiş, 1960 ve 70’lerde ün kazanmış bir sanatçı olan Martens savaştan sonra hem savaşta tahrip olan kiliseleri restore edip hem de yeni kiliseler için yüksek kalitede projeler ortaya koymuştur. Flanders’deki vitray restoratörlerinin en ünlüsü kabul edilen Martens, vitraydaki karmaşık teknikleri öğrenmiş ve analiz edip uygulamıştır. Mimari gereklilikler onu sınırlamadığı için son derece özgür çalışan sanatçı, son dönemlerinde sıklıkla tercih ettiği şeffaf cam kullanımını bırakıp, renkli cam, şişe camı ve ayna kullanmaya başlamıştır. 1974 yılında ayna kullanarak kendisiyle özdeşleşmiş iki boyutlu ilk

objelerini yapmıştır (Resim 39).

1984 yılında gerçekleştirdiği 'Diamant' adlı çalışması, 5.80 metre genişliğinde, 2.23 metre yüksekliğindedir ve otuz üç dikey çizginin birbirini farklı aralıklarla takip etmesinden meydana gelmektedir. Bu dikeyler birbiri ardına eğimli olarak dizilmiş şerit camlardan oluşmaktadır. Camda tutulup yansıtılan ışık sayesinde çalışmanın etrafında bulunan her şey kırık, eğri büğrü görünür ve böylece merdiven ya da asansörden inen bir izleyici, hareket eden yüzlerce parça ve çizginin yansımasına seyircilik etmiş olur.





#### 4. GÜNÜMÜZ VİTRAY SANATI

İçinde bulunduğumuz dönemde, özellikle batıda, içeriğinde zanaat barındıran pek çok sanat dalı gibi vitray da artarak devam etmekte olan bir popülerliğe kavuşmuştur. Artan teknolojik imkânlarla birlikte sanatçılar pek çok yeni malzemeye kolayca ulaşabilmekte ve bu yenilikleri işlerine yansıtabilmektedirler. Dolayısıyla farklı teknik ve biçim anlayışlarının ortaya çıktığı bu dönemde, özellikle dikkat çeken bir ayrıntı da pek çok sanatçının camı boyamaya yönelik vitray veya vitray kökenli çalışmalar yapıyor olmasıdır.

Günümüzü de kapsayan, 20. yüzyılın ortalarından itibaren başlamış olan süreçte, daha önceki dönemlerde olduğu kadar, belli bir bölgenin sanatın merkezi haline gelmediği, sanat anlayışlarının belirli üslup, akım ya da gruplarca yönlendirilmediği görülmektedir. Özellikle iletişim teknolojilerinin geldiği nokta, sanatın, belirli sınırların ve görüşlerin ötesinde global olarak sürdürülmesine ve yaşanmasına neden olmuştur. Bu durumla birlikte belirli merkezler ve üsluplardan ziyade farklı sanatçı bireyler, özgün biçim anlayışlarıyla öne çıkmıştır.

##### 4.1. Peter Mollica

1941 yılında Newton, Massachusetts'te doğan Amerikalı vitray sanatçısı, Gotik tarzda gerçekleştirdiği geleneksel vitray tekniğini, 1964-1968 yılları arasında Somerville'de çırak olarak çalıştığı 'Chris Rufo Atölyesi'nde öğrenmiştir. Rufo Atölyesi'ndeki uzun süren Gotik anlayıştaki üretimleri sonrası başka üretim arayışlarına giren sanatçı, 1968'de Kaliforniya'ya yerleşerek burada kendi vitray atölyesini açar. Mollica, daha sonra 1979'da atölyeyi Oakland'a taşımıştır. Washington'daki, Ulusal Katedral ve Oakland Federal Binası'nın pencereleri için başarılı çalışmalar yapan sanatçı, ayrıca batı kıyısında bulunan kütüphane, ev ve kiliseler için de çok sayıda tasarım gerçekleştirmiştir. İlk baskısı 1971'de yapılan 'Stained Glass Primer' isimli, vitray teknikleri hakkında bir kitap yazan Mollica ayrıca düzenli olarak Kaliforniya, San Francisco, Mendocino, Kanada'da Saskatoon,

Saskatchewan ve Japonya’da Nagano gibi pek çok farklı yerde dersler vermiştir.

Peter Mollica, 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında ortaya çıkan ‘Batı Kıyısı Vitray Sanatçıları’ adlı gruba katılmış, gruptakilerin çoğu, 1970 ve 80’li yıllarda birlikte çalışıp vitray sergileri açmışlardır. Robert Kehlmann, Sanford Barnett, Garth Edwards, Casey Lewis, Paul Marioni, Richard Posner ve Narcissus Quagliata gibi isimlerin olduğu grubun en popüler kişisi Mollica’dır. Mollica, vitray yapmaya nasıl başladığıyla ilgili bir açıklamasında, Massachusetts’te çıraklık yaptığı dönemde birlikte okuduğu çağdaşı Robert Sowers’ın, ‘Stained Glass: An Architectural Art’ adlı kitabının kendisini çok etkilediğini ve bu sebepten dolayı vitray yapmaya karar verdiğinden bahsetmiştir. Sowers, daha sonraki bir kitabında onun da bir işine yer vererek, Mollica’nın başarısını taçlandırmıştır.<sup>27</sup>

Peter Mollica, 1975’te Batı Kıyısına taşındıktan sonra Ludwig Schaffrath ve Patrick Reyntiens gibi ustalarla da çalışma olanağı bulmuş, sonrasında Almanya’ya giderek, Johan Thorn-Pricker, Heinrich Campendonk ve onların çağdaşları olan, Wilhelm Buschulte, Johannes Schreiter ve Georg Meistermann gibi dönemin en önemli vitray sanatçılarının çalışmalarını yakından görme fırsatı yakalamıştır.

Mollica’nın etkileyici bulunan stiline, 20. yüzyıl Alman vitray sanatının etkisinde kaldığı söylenebilir. Eserlerinde çoğunlukla ızgara motifi kullanmıştır. Tıpkı Alman sanatçılar gibi onun eserlerinde de kurşun hatlar önemli bir rol oynar, bunun yanında renkleri ya sınırlı kullanmış ya da hiç kullanmamayı tercih etmiştir. Sıklıkla kullandığı beyaz fon ve dikine kurşun çizgilerle oluşturduğu kompozisyonun genelinde, ana formu kısmi miktarlarda kullandığı mavi, kırmızı gibi renklerle belirgin bir hale getirdiği görülmektedir. Peter Mollica, kamu binaları için yaptığı vitraylarda daha çok kareli desenler kullanırken, özel konutlarda daha esnek desenlerle çalışmayı tercih etmiştir.

2000 yılında yaptığı Blue Roof isimli çalışması bahsedilen özellikleri başarılı

<sup>27</sup> Robert SOWERS, *The Language Of Stained Glass*, 163.

bir şekilde yansıtmaktadır (Resim 40). Bu çalışmada enine çizgileri olan, elle üflenmiş beyaz bir cam kullanarak arka planı oluşturmuştur. İki farklı mavi ile oluşturduğu yanlara doğru genişleyen çatı formu ve aşağı doğru devam eden kurşun bölümlenmeleriyle, genelde kullandığı ızgara kompozisyonu tamamlamıştır.

#### 4.2. Alex Beleschenko

1951 İngiltere doğumlu sanatçı, Winchester'daki resim lisansının ardından gravür alanında doktorasını tamamlamıştır. Swansea sanat okulunda mimari vitray ile ilgili çalışmalar yaparken 'John Brinkley' ödülünü kazanan Beleschenko, takip eden dönemde, ülkesinde günümüze kadar artarak gelen bir popüleriteye kavuşmuştur. Sanatçının bu kadar önem kazanmasının bir sebebi olarak da uzun yıllar boyunca yaptığı çalışmaların yanı sıra şaşırtıcı genişlikte teknik ve malzeme bilgisine sahip olması gösterilmektedir. Pek çok farklı teknikle klasik kurşunlu örgüyü birleştiren Beleschenko, camın sınırlarını sonuna kadar zorlayan çalışmalara imza atmıştır. Çok fazla kurşun kullanmayı tercih etmeyen sanatçı, Almanya'da, Derix Cam Stüdyosuyla bir ortaklık içine girerek cam mozaik tekniğinde etkileyici örnekler vermiştir. Ayrıca lamine edilmiş panellerin düz yüzey dokusuyla, diğer farklı materyallerin birleşiminden de başarılı sonuçlar elde etmiştir.<sup>28</sup>

Stope Riley Park'da, 1986 yılında yaptığı çalışmada kullandığı, iki camın arasına hiçbir yapıştırıcı madde kullanmadan yerleştirdiği, Derix Atölyesine yaptırılmış çok kalın olmayan antik cam parçaların tüm kenarları, ışığın geçmesini engellemek için cilalanmıştır. Tasarımı oldukça basit tutan sanatçı, bu sayede arkada görünen bahçe manzarasını da kapanmasını engelleyerek işe dahil etmiştir (Resim 41).

---

<sup>28</sup> Bkz. (25), 124.

### 4.3. Graham Jones

Swansea College of Art' da vitray eğitimi alan sanatçı, 1980 yılında 'Howard Martin' ödülünün sahibi olmuştur. 1985 yılından beri vitray tasarlayıp üreten Graham Jones, oldukça etkileyici bir portfolyoya sahiptir. Duyguyu daha öne çıkarmak için canlı renkleri tercih ettiğini söyleyen sanatçıyı asıl önemli kılanın ise bütçe, özel istek, mimari sınırlandırmalar gibi çok farklı konularda kolayca çözüm bulabilmesi olduğu bilinmektedir. 1990'larda yaptığı projelerde ağırlıklı olarak transparan ve kazınıp boyanarak müdahale edilmiş opal camları, düz cama cıvatalamış ve bunları 'cam heykeller' olarak adlandırmıştır. Sıklıkla ilkel ve doğaya özgü soyut formları canlı renklerle harmanlayan Jones, kaya, ateş, rüzgâr gibi temaları da çalışmalarında sıkça işlemektedir.<sup>29</sup>

1987 yılında Shell-mex binası için yaptığı vitrayları, mimari tasarım sorunlarına rağmen etkili ve basit bir biçimde çözümlenmiştir. Bahsi geçen mekânda orijinal halinde dışa bakan pencereler iki yerden ışık almaktadır ve kendisinden kemer ve sütunları vurgulayacak sade, monokrom bir tasarım yapması istenmiştir. Bunun üzerine Jones, iki kenarda birer parça boşluk bırakarak merkeze opak kırmızı bir yarım daire koymuş, iki boşluğun arasında bulunan basit, yoğun kırmızı daire sayesinde istenilen bölümleri etkileyici kılmıştır (Resim 42).

### 4.4. Brian Clarke

1990'lı yılların en önemli vitray sanatçılarından olan Brian Clarke, işlerini mimariye entegre etme konusunda oldukça başarılıdır. Önceliği resim olmasına rağmen, kariyerinin erken döneminde büyük boyutlarda vitray çalışmanın olumlu yönlerini fark etmiştir. Tarzını en belirleyen özelliği ise kullandığı renkleri dört ana renkle sınırlandırması ve bunu yaparken de olabildiğince basit bir dil kullanmasıdır.

---

<sup>29</sup> Bkz. (25), 130.

1978 yılında, Londra'daki 'Glass/Light' sergisinde, İngiliz vitray sanatçısı John Piper'ın asistanlığını yapan Clarke'ın, Tokyo'daki 'Seibu Müzesi'nde işleri sergilenmiş, en büyük retrospektif sergisi ise 1988-89 yılında Darmstadt'da 'Hessisches Landesmuseum' da açılmıştır.<sup>30</sup>

Proscenium (Leeds,1990) isimli ilüstrasyonunda 880 m<sup>2</sup>'lik bir projenin (Viktorya dönemi caddesinde yer alan bir alışveriş merkezi) bir kısmı gösterilmektedir (Resim 43). Söz konusu vitrayın uygulama alanı 80 metrelik bir çatı yüzeyi ve iki adet 25 metre uzunluğunda giriş (gölgelik) saçağı olup, tasarımın üzerine ayrıca ölçek hakkında fikir sahibi olunması için figürler yerleştirmiştir. Vitrayın kontrollü kullanımına iyi bir örnek oluşturan tasarımda, Brian Clarke, öncelikle süreklilik arz eden bir konstrüksiyon oluşturmaktadır (bu örnekte mavi tercih edilmiş). Daha sonra alt zemin üzerine ise hareket halinde renk alanları eklemiş, son olarak en üst yüzeye daha canlı elemanlar ilave ederek tasarımı tamamlamıştır. Daha önce Birleşik Krallık'ta din dışı yapılarda örneği görülmemiş büyüklükte bir çalışma olmasından dolayı oldukça önemlidir.

#### 4.5. Peter Young

İrlandalı sanatçı Peter Young, görsel iletişim tasarımı eğitimi sonrasında, Central Saint Martins Üniversitesinde vitray çalışmaları üzerine yüksek lisansını tamamlamıştır. Pek çok sergiye katılan sanatçı, 'Cecil Collins' ödülü gibi vitray alanında önemli ödüllere sahiptir. Mimari yapılar için vitray paneller, küçük boyutlu sergilenebilir parçalar ve ışıklı kutular tasarlayan sanatçının eserlerinde, zengin renk kullanımı, ışık ve optik derinlik dikkat çeker. Young tasarladığı vitrayların yerleştirileceği mekânla olan mimari ilişkisini ve bütünlüğünü yakalamayı önemsemektedir.

Sanatçı, ilkokul öğrencileriyle yaptığı çalışmaları, sanatsal gelişiminde

---

<sup>30</sup> Bkz. (25), 77.

önemli bir basamak olarak görmektedir (Resim 44). Bu çalışmalarda çocuklara bir tema vererek resimler yaptıran sanatçı, daha sonra bu resimlerden seçtiği parçaları yeniden kurgulayarak cama aktarmaktadır. Cama aktarılan desenin, ton geçişleri, ışık ve dokusu kaybolmadan kurşunla birleşebilmesi için, modern teknolojinin imkânlarının yanı sıra geleneksel yöntemleri de kullanarak, yaptığı çalışmaları cama mümkün olduğunca kayıpsız aktarmayı amaçlamaktadır. İlkokulların pencerelerine uygulanan bu çalışmalar, Young'a göre hem mimariyi canlandırmakta hem de çocukların sanatla ilişkisine olumlu katkılar sağlamaktadır.

#### 4.6. Kiki Smith

1954 Almanya doğumlu sanatçı, doğumundan hemen sonra ailesiyle Amerika'ya göç etmiştir. Yaşam ve ölüm, peri masalları, doğa ve din Kiki Smith'in eserlerinde sıkça ele aldığı temalardır. İnsan bedeni ve parçaları, iç organlar, hayvan figürleri, yağmur damlaları ya da spermler sanatçının cam çalışmalarında çok farklı anlatım teknikleri ve malzeme çeşitliliğiyle betimlenmektedir. Kiki Smith'in çalışmalarının feminist sanat içinde belirgin bir yere sahip olmasının yanı sıra Julia Kristeva'nın ortaya koyduğu "abjection" (iğrençlik-bayağılık) kavramıyla da sıkça ilişkilendirilmektedir. Sanatçı, eserlerinde birçok değişik malzemenin yanı sıra çalışmalarının biçim ve etkisini güçlendirdiğini düşündüğünden, sıkça cam kullandığından söz etmiştir. Döküm cam, üfleme cam ve aynalar Smith'in kullandığı cam çeşitleri arasında kendine yer bulmaktadır. 'Lodestar' adlı kişisel sergisinde (2010), üflenmiş cam paneller ve vitraylardan oluşan bir düzenleme yapan sanatçı, bir kadının yaşantısından kesitleri betimlemiştir.

Kiki Smith'in 2010' da Deborah Gans ile birlikte, Newyork, Eldridge caddesi Sinagogu'na yaptığı vitray çalışması ise diğer eserlerinden çok farklı bir etkiye sahiptir. 1887 yılında Doğu Avrupalı Yahudi göçmenler tarafından inşa edilen sinagogun penceresine yerleştirilen vitrayda hem Yahudi inancında hem de Amerikan bayrağında yer alan yıldız sembolünü kullanmıştır. Sanatçının, Broadway'a yaptığı 'Chorus (2012)' adlı yerleştirmesi ise elde işlenmiş katedral

camlar ve yıldız formlu vitraylardan oluşan önemli bir çalışmasıdır (Resim 45).

#### 4.7. Kehinde Wiley

Amerikalı sanatçı Kehinde Wiley çalışmalarında geleneksel portre resmini çağdaş bir anlatım aracı olarak kullanarak yeniden yorumlamaktadır. Avrupa sanatında özellikle iktidarın temsilinde son derece önemli bir araç olan portre resmi sonsuz sayıda örneğe sahiptir. Kralların, prenslerin, aristokratların, din adamlarının, yargıçların çok sayıda portresi resmedilmiştir. Bu resimler, sipariş veren kişi ve sanatçının ortaklaşa geliştirdiği, yoğun bir sembolik dilin oluşumuna katkı sağlamıştır. Poz veren kişinin statüsüne, mesleğine ya da karakterine göre değişen bu sembolik dil, Wiley'nin vitray kompozisyonlarında yeni, bambaşka bir anlam kazanır.

Sanatçı, Tiziano, Tiepolo gibi ressamın yanı sıra, 18. yüzyıl Fransız resim geleneğinin etkilerini, İslam mimarisi, Afrika tekstil tasarımı ve hip-hop kültürüne özgü öğeleri eserlerine taşımaktadır. Kehinde Wiley, genellikle Harlem sokaklarında tanıştığı Afro-Amerikalı erkekleri günlük kostümlerinde ve kahramanca pozlarda betimlerken, klasik resimden aldığı referansları, popüler kültürün imgeleriyle başarılı bir biçimde kaynaştırmıştır. Hip-hop şarkıcılarının ve spor yıldızlarının foto-realist portreleri, çiçek desenli, abartılı bir gösterişin egemen olduğu fonlarla desteklenmektedir (Resim 46).

Wiley bir dizi vitray serisi için Çek Cumhuriyeti'nde özel olarak ürettirilen camlar kullanarak, Ingres'in vitraylarına olabildiğince yakın bir etki elde etmeyi amaçladığından söz eder.

Kehinde Wiley kendine ait resmi internet sitesinde, eserlerinin teorik altyapısını oluşturan en belirgin kavramın kimlik politikaları ve ayrımcılık olduğunu; bireyin güç algısı, iktidarla ilişkisi ve aristokrasinin temsilindeki diyalektik ilişkiye dikkat çekmeyi amaçladığını belirtmiştir.

#### 4.8. Joseph Cavalieri

Grafik eğitimini tamamladıktan sonra, GQ, People gibi birçok günümüz ana akım dergisinde, 1992–2012 yılları arasında sanat direktörlüğü yapan Joseph Cavalieri, 1997 yılından beri vitray üretimine devam etmektedir. Eserlerini Orta Çağ'a özgü sanat formuna taze bir soluk getiren camdan posterler olarak tanımlayan sanatçı, güncel hikâyeler, hayali manzaralar ve popüler figürlerden oluşan kolajlarını vitraya dönüştürmektedir. Jackie Onasis, Agnes Moorehead, Isaac Hayes gibi popüler isimlerin portrelerinin yanı sıra Simpsonlar çizgi filmdeki karakterlerde, sanatçının vitray çalışmalarında kendine yer bulmuştur.

New York'taki Sanat ve Tasarım Müzesi, Lesli Lohman Gay ve Lezbiyen Sanatı Müzesi koleksiyonlarında işleri yer alan Cavalieri, dünyanın çeşitli yerlerinde vitrayla ilgili eğitimlerde vermektedir. Cavalieri'nin, Amerika, Avrupa, Hindistan ve Avustralya gibi dünyanın pek çok yerinde katıldığı sergiler ve yer aldığı koleksiyonların yanı sıra, Dixon Place tiyatro binası, Philips Manor tren istasyonu gibi birçok kamu binasında da vitrayları bulunmaktadır.

Cavalieri, üretim aşamasını, Orta Çağ kiliselerindekinin bir benzeri olarak tanımlarken şu şekilde sıralandırmaktadır: Öncelikle dövülmüş cam parçalarına, pigment ve metal karıştırılarak elde edilen enamel boya, cam yüzeylere yayılır. Bu boyanmış camlar, 700 derecede fırınlanır. Cam plakalar soğuduktan sonra kurşunla örülüp, lehimlenerek birleştirilir ve son olarak vitraylar, paslanmaz çelik çerçeveden yapılan led aydınlatmalı kutular içine yerleştirilerek sergilenir.

Joseph Cavalieri, Pope Francis' Dilemma isimli çalışmasında, çağdaş dünyanın papasının New York'a yaptığı ziyarette yaşadığı ikilemlere bir bakış sunmaktadır (Resim 47). Vitrayın kökeni, çoğu İncil'den öyküler olmak üzere hikâye anlatıcılığına dayanmaktadır. Cavalieri de kompozisyonunu oluştururken vitrayın bu geleneğinden faydalanmıştır. Burada Papa'yı bir duruşma sahnesinde haçlardan meydana gelmiş bir atlıkarıncada oturmuş ve yüzlerce kardinal kendisini izlerken görmekteyiz. Monokrom olarak tasarlanmış vitrayda sadece Papa'nın arkasında yer



alan fonda mavi renk kullanılmış ve gerilimi hissettirmek için de üstte şimşekler çakan bir bulut resmedilmiştir.

Simpsons karakterlerinin yer aldığı The Moment of Death adlı vitrayı, ‘Kayıp Bölümler Serisi’ni başlatan ilk çalışmasıdır (Resim 48). Bu çalışmada Cavalieri’nin, Rönesans mimarisine, kült çizgi film karakterlerine, çok başlı kuşlara ve ölüme olan merakının izleri görülmektedir. Vitray, Simpsons yazarlarından biri tarafından sipariş edilmiştir ve dizinin yaratıldığı Los Angeles stüdyolarında yer almaktadır.

#### 4.9. Richard Wright

1960 Londra doğumlu Richard Wright, mekâna özgü ve kalıcı olmayan işleriyle tanınmaktadır. Girift, karmaşık çizim metoduyla çoğunlukla gözden kaçmış mimari alanlara karmaşık kompozisyonlar yerleştirmektedir. Kendisini, “işin yerleşimi, benim için işin yarısıdır” diye tanımlayan Wright’ın işleri nesnelere, çeşitli deneyimlerden, sanat yapıtlarından esinlenilmiş ritmik yapılardır. Ayrıca ilüzyon ve soyutlama arasında gidip gelen, minimal ve optik sanatla, ilişkilendirilebilecek güçlü öğeler de barındırmaktadır.

Boya ve altın yaprakla yaptığı çalışmaları, doğrudan duvara uyguladığı için kısa ömürlü olup, genelde sergi bitimine kadar kalmış ve sonrasında üzeri boyanıp kapatılmıştır. Bu aynı zamanda izleyicinin duyarlılığını da yükseltmiştir çünkü böylece başka bir zaman başka bir yerde işi tekrar göremeyeceğini düşünmüştür.

Wright son yıllarda mekânlarda hali hazırda var olan duvar veya tavan pencerelerine yerleştirmek suretiyle kurşunlu vitray tekniğiyle çalışmalar yapmaya başlamıştır. Vitrayın, duvar resimlerindeki geçiciliğe benzer bir şekilde, ışığı yakalayıp kaybetmesi gibi hem maddi hem de maddi olmayan izlerini araştırdığını söylemiştir. Yeni yaptığı cam işlerinde de ışık ve zamanın akışıyla mekânda dolaşan özgün çizim ve desenler yaratmak istediğini belirtmiştir. İster boya ister camla olsun Wright’ın bu müdahaleleri işi izlerken, mekânı algılayış biçimimizi de

dönüştürmektedir.

‘York Glaziers’ gibi, Avrupa’nın en eski restorasyon atölyelerinden biriyle çalışan sanatçı, 2011-2013 yılları arasında, Tate Britain’ın yenilenmesi sırasında gelen kalıcı bir iş teklifiyle vitray çalışmaya başlamıştır. ‘Milbank Project’ adlı bu proje, Milbank girişindeki kemerli pencere ve karmaşık geometrik yapısıyla daimi bir iş haline gelmiştir.

Glasgow’da Modern Institute’de yer alan başka bir işinde ise bomboş mekânın çatı pencerelerine yerleştirdiği ve incelikle örülmüş vitray panellerinde, izleyicinin bakışını özellikle yukarı doğru çekmektedir (Resim 49). Gün içinde güneşin tavan pencerelerindeki dolaşımı sayesinde, mekân ruhani bir yere dönüşmektedir.

Roma’daki, Gagosian Galeri’ye yaptığı son dönem çalışmaları en karmaşık ve detaylı kompozisyonlarıdır. Eliptik formdaki galeride yer alan ve güneye bakan 5 metre yüksekliğindeki üç pencereye 12 adet vitray panel yerleştirmiştir. Üç pencereden ikisi şeffaf olup, üçüncü pencerede ise ilk kez renk kullanmıştır (Resim 50).

#### **4.10 Frans Wesselman**

Uzun bir süre boyunca, resim, gravür ve grafikte uğraştıktan sonra, Salisbury Katedrali’ne yaptığı bir ziyaretten sonra vitray yapmaya başladığını söyleyen sanatçının işlerinde, grafik ve gravür çalışmalarının etkisi yoğun olarak hissedilmektedir.

Wesselman’ın, Godiwa isimli pencere serisinin hikâyesi ise 2012 yılında yapılan Londra Olimpiyatlarının hazırlık süreciyle ilintilidir. Olimpiyatların hazırlık aşamasında, Wesselman’a ‘Lady Godiwa’ temalı bir projeden bahsedilmiştir. Bisikletçilerin hareket ettirdiği dev bir pavyonun şehir içinde gösterilmesinden ibaret

bu proje için sekiz adet vitray tasarlayıp uygulaması istenir. Vitraylar konu olarak üç ana içeriği barındırmaktadır. Birincil öncelik Coventry'nin tarihini, Lady Godiva'nın yaşadığı dönemden (1040) günümüze kadar yansıtması, ikincisi ise Godiva'nın günümüzde karşılığı olabilecek, fakat farklı kültürlerden Coventry'de yaşayan benzerlerini temsil edecek bir içeriğinin olmasıydı (örneğin, Batılı Hintli veya Müslüman). Üçüncüsü, projenin vitray kısmına bağışta bulunan kurumlardan kişilerin de kompozisyona dahil edilip görünmeleriyle ilgilidir. Sanatçı, 'The Glaziers' dergisine verdiği ropörtajında, her bir penceredeki hikâye yaklaşık 125 senelik bir dönemi kapsayacağından, hangi konuları işleyeceği konusunda oldukça seçici olması gerektiğinden bahsetmiştir.

Wesselman, Godiva 1 penceresinin hazırlık sürecindeki araştırmaları sırasında, Lady Godiva'nın yaşadığı dönemde, Coventry şehrinde hiç bahsedilmediğini belirtmektedir. Yalnızca bir manastırdan ve bölge halkının tarımla uğraştığından bahsedilmekte ama hiçbir şehir tasviri bulunmamaktadır. Bunun yanında Saksonya prensesi olan Godiva'nın zengin olduğunu ve manastıra yüklü miktarlarda bağış yaptığını bilmekteyiz. Sonuç olarak Godiva 1 penceresinin kompozisyonunda, Lady Godiva at üzerinde resmedilmişken, arka planda çiftçiler, Romanesk dönem binası ve Godiva'nın zenginliğinin kaynağı olan koyunlar vitrayın bütününe oluşturmaktadır (Resim 51). Godiva 3, isimli vitray pencerede ise günümüz Coventry halkını temsil eden Hintli bir kadın figürü vardır. Godiva 8'de ise 2012 İngiltere'sinde, olimpiyatlar için hazırlanmış kuklanın bitmiş halini görürüz. Burada olimpiyat meşalesi imgesi yanında, projeye bağışta bulunmasından dolayı, Jaguar firmasına ithafen bir jaguar imajı yerleştirilmiştir.

#### **4. 11. Judith Schaechter**

Judith Schaechter 1983'te 'Rhode Island Cam Tasarım Programı'ndan mezun olmasından bu yana Philadelphia'da yaşamını ve çalışmalarını sürdürmektedir. İşleri New York'daki Metropolitan Müzesi ve Corning Cam Müzesi'nde, Londra'daki Victoria and Albert Müzesi'nde, Rusya'daki Hermitage Müzesi'nde, pek çok

kamusal ve özel koleksiyonda bulunmaktadır (Resim 52). Bunlara ek olarak vitray çalışmaları, çok sayıda sergi ve bienallerde yer almıştır.

Schaechter neden vitray yaptığıyla ilgili olarak bir röportajında şunları söylemiştir: “Günümüz sanatında yer edinilmek isteniyorsa vitray tuhaf bir seçim olabilir ve kabul ederim ki öyle. Ama ben vitrayı karşı konulamaz buldum. Sanat okuluna resim öğrenmek için gitmeme rağmen, vitrayı ilk denediğim anda anladım ki hayatımın geri kalanında yapmak istediğim buydu. Çünkü diğer malzemelerden farklı şekilde cam, sanatçı ona müdahale etmeden önce bile inanılmaz çekici ve onu doğasına aykırı bir şekilde manipüle etmek, dönüştürmek ve bozmak istediğimi hissettim. Zorlayıcı fikirlerle, hassas ama yabancı malzemelerin bir araya gelmesinden ne gibi olasılıklar doğacağını görmek istedim. Dirençten hoşlanıyorum; soğuk, sert, keskin mücadele gerektiren malzemeler hoşuma gidiyor”.<sup>31</sup>

Çoğu işini eskiz hazırlamadan, doğaçlama bir şekilde yaptığından bahseden sanatçı yüzyıllardır uygulanan geleneksel tekniğe benzer bir metotla çalışmaktadır. Önce hazırlanan imajlar cama aktarılıyor, sadece sarı ve siyah renkler boyanıp fırınlanıyor ve en son bakır folyo ya da kurşunla sabitleniyor.

#### 4.12. Sigmar Polke

1941-2010 yılları arasında yaşamış olan Alman sanatçı, 2009 yılında Zürih’te bulunan Grossmünster Katedrali için on iki adet vitray pencere tasarlamıştır. Günümüz vitrayının en önemli merkezlerinden biri olarak kabul edilen Zürih’te, Grossmünster ve Fraunmünster Katedralleri nehrin karşılıklı iki yakasında yer almakta ve Chagall, Giacometti gibi sanatçıların vitraylarına ev sahipliği yapmaktadır.

Gençliğinde kısa bir süre vitray atölyesinde staj yapan Sigmar Polke,

<sup>31</sup> ([http://www.judithschaechter.com/?page\\_id=477](http://www.judithschaechter.com/?page_id=477))

Grossmünster Katedrali'nin batı kanadındaki 7 adet pencere için, ince kesilmiş akik taşı dilimlerinden vitraylar tasarlamıştır (Resim 53). Milyonlarca yıl yaşındaki akikler, bu proje için saydam mozaikler halinde düzenlenmiş, daha sonra kurşun profillerle birbirine monte edilmiştir. Bazı Bizans ve Gotik dönem vitray düzenlemelerinde kimi zaman taş kullanıldığı görülmüş olsa da burada olduğu gibi için neredeyse tamamını kapsayan boyutta bir kullanımla daha önce hiç karşılaşmamıştır.

Doğu kanadındaki pencereler içinse Polke, Orta Çağ el yazmalarından ve İncil'den sahneler içeren figüratif imajlar kullanmıştır. Vitrayların yapımında boyama, kurşunlu vitray, füzyon, kumlama gibi pek çok farklı tekniğin bir arada kullanıldığı görülmektedir.

#### **4.13. Tom Fruin**

Eserlerini teknik anlamda vitray olarak tanımlayamamak da Pleksiglas, çelik, plastik ve atık malzemelerle çalışan 1974 doğumlu Tom Fruin, bilindik kentsel sembolleri (binalar, billboardlar, bayraklar vb.) alarak, formlarını simgesel bir statüye ve mimari bir ölçeğe taşıdığını söylemektedir. Fruin, tabelacıardan ve Chinatown mahallesinden temin ettiği parlak renkli artık pleksiglas parçalarını, çizgisel ızgara düzeninde birbirine monte ederek, hem kendi erken dönem çalışmalarına gönderme yaptığını, hem de New York şehrinin enerjisini yansıtmaya çalıştığını belirtmektedir. Sanatçının şehrin belli bölgelerinde yerleştirilmiş, içeriden aydınlatılan yapıları, kendi içsel ritimleriyle günün yirmi dört saati parlak ve görünür bir şekilde varlığını sürdürmektedir (Resim 54). Cam ve kurşun gibi vitraya ait olan temel malzemeleri kullanmamasına rağmen, işlerini tamamen vitray görünümünde kurgulamaktadır.

#### 4.14. Gerhard Richter

1248'den 1880'e kadar bir şekilde tamamlanamayan Köln Katedrali için Richter, 2007 yılında bir vitray düzenlemesi yapmıştır. Katedralin güney cephesinde yer alan vitray, 20 metre uzunluğunda 11.500 adet üflenmiş antik cam plakasının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Resim 55). Dikey paralellerin altısında cam plakalar, belli belirsiz silikon yapıştırıcıyla birleştirilmiştir. Richter'in vitrayı, II. Dünya Savaşı'nda yok olan bir 19. yüzyıl vitrayı yerine yapılmış daha modernist bir vitrayın yerine yapılan aynı yerdeki üçüncü çalışmadır.

Richter'den, Naziler tarafından katledilmiş 20. yüzyıl azizlerinden Peder Maximilian Kolbe ve Rahibe Edith Stein anısına tematik bir iş yapması istenmiştir. Sanatçı bir süre Nazi katliamıyla ilgili fotoğraflardan yola çıkarak çalışmayı denemişse de bu fikri çok grotesk bulmuş ve hatta projeyi bırakmaya niyetlenmiştir. Sonrasında pencere kadrajını ifade eden bir maketi, renkli karelerden oluşan daha önce yaptığı bir resminin üzerine tuttuğu bir an ne yapması gerektiğine karar vererek bu fikre odaklanmıştır. Richter'in çalışması tamamlandığında oldukça tepki görmüştür. Köln Başpiskoposu Joachim Mesner yerel bir gazeteye yaptığı açıklamada; vitray herhangi bir camide veya ibadet yerinde olabilir ama eğer bir vitray siparişi verecek olursak, bu herhangi bir inancı yansıtan değil bizim inancımızı yansıtan bir iş olmalı diyerek memnuniyetsizliğini dile getirmiştir.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> (Schjeldahl 2012, <http://www.newyorker.com/magazine/2008/05/12/many-colored-glass>)

## 5. SANATÇI RÖPORTAJLARI

Bu bölümde çalışmalarını ilgiyle takip edilen günümüz vitray sanatçılarından, iletişim kurulabilen isimlerle yapılan röportajlar yer almaktadır. Nasıl vitray yapmaya başladıkları, nelerden etkilendikleri, hangi malzeme ya da tekniklerden yararlandıkları gibi sorular yöneltildikten sonra verilen cevaplara yer verildi.

### 5.1. Mark Angus

1. Sanatsal bir üretim biçimi olarak vitraya ilk ne zaman ilgi duydunuz?

Benim ilgim Orta Çağ'da yapılan camlara bakmakla başladı (özellikle Canterbury Katedrali). Kiliselerden etkilenmemin iki nedeni var: Işığın ruhaniyeti ve hikâye anlatabilmek. Zamanla bu ilgi büyüdü ve modern vitray sanatı şeklinde ortaya çıktı. Ardından üniversitede mimari vitray eğitimi almak için başvurduğum.

2. İşlerinizi estetik anlamda etkileyen belirgin bir sanatsal yaklaşımınız var mı?

Bana göre yapılan iş güzel ve gizemli olmalı, anlayış kazandırmalı, zamansız ve uygun olmalı. Bunların hepsi mimari bir kontekste bir araya getirilirse bir anlamı olur. Bıraktığım bütün izlerden kurtulmaya çalışıyorum.

3. Vitrayın tarihsel arka planının, işleriniz üzerinde teknik veya içerik anlamında etkisi oluyor mu?

Benden bin yıl önce yaşamış olan kişilerin materyalleri, teknikleri ve hatta konuyu biliyor olmaları düşüncesini seviyorum. Ancak ben çağdaş ve güncel olanı çalışıyorum. İyi bir duruş.

4. Çalışma süreciniz hakkında bilgi verir misiniz? Yeni teknolojileri kullanıyor musunuz?

Sanatımda uzun bir süreci erken dönem tasarım aşamasında geçirdim; kilise cemaati ile sohbet, orayı kullananlar, rahip, mimar ve binanın kendisi. Fikirler ve taslaklar beraber ilerler, ayrıca neşeli olmalılar. Yapacağım çalışmada önce renk, şekil ve kelimeleri kurgularım. Teknik olarak da duruma en uygun olanı seçerim. Bazen kurşun, bazen ince levha ama her zaman en kaliteli cam ve asitle dağlanmış, boyanmış vs. Tasarımlarımı boya fırçası yardımı ile elle yaparım, taslaklarımı da (Resim 56). Elbette cam boyamayı da elle yaparım. Üzerine vurgu yapacağım tek şey özgür olmak. Bu yüzden hiçbir zaman bir izi takip etmem. Yaptığım her iş özgür ve spontane olmalı. Bazen serbest çalışırken su ışın jeti kullanırım. Bazen de düz camda kum raspası kullanırım.

5. Çalışmayı tercih ettiğiniz belli cam türleri ya da belli bir teknik var mı?

En iyi işlerimde Lambert'in parlak camını kullandım; asitle yakılmış, gümüş boyalı, belki biraz saydam emaye boyalı, siyah sırlı. Gümüş boyalı, siyah sırlı, düz camı yalnızca kendi işlerimde kullanırım.

6. İlham aldığınız belli bir usta veya dönem var mı?

Daha çok modern vitrayla ilgilenirim. İlk yıllarımda en çok savaş sonrası Alman sanatçılardan etkilendim (özellikle Schreiter, Schaffrath, Meistermann). John piper'in çalışmaları da o yıllarda beni etkilemiştir.

## 5.2. Joseph Cavalieri

1. Sanatsal bir üretim biçimi olarak vitraya ilk ne zaman ilgi duydunuz?

Vitraya olan ilgim ilk gençlik dönemimde, iki kız kardeşim vitray dersi aldıkları zaman başladı. Bana basit cam paneller ve mücevher kutuları yapmayı öğrettiler.



Seneler sonra New York School of Visual Arts'ta sanat eğitimimi tamamlamamın ardından GQ dergisinde sanat yönetmenliği yaparken, Brooklyn'de, Urban Glass'da bir kursa katıldım ve bu kurs hayatımı değiştirdi. Hemen ardından üç kursu daha tamamladım ve tekniğimi mükemmelleştirmek ve yeni bir üslupta işler üretmek üzere kendi atölyemi kurdum. Beş yıl sonra dergiciliği tamamen bırakarak kendi atölyemde çalışmaya başladım.

2. İşlerinizi estetik anlamda etkileyen belirgin bir sanatsal yaklaşımınız var mı?

Felsefem temelde şunlardan oluşuyor: Camda yepyeni konular yaratmak, ürettiğim her işte kendime meydan okumak, belirgin bir stil ve kalitede işler üretmekle tanınmak ve işimi satın alan müşteri konusunda ve işin hızlı ve doğru şekilde nasıl üretilebileceği konusunda gerçekçi olmak.

3. Vitrayın tarihsel arka planının, işleriniz üzerinde teknik veya içerik anlamında etkisi oluyor mu?

Tabii ki vitray tarihinin işlerim üzerindeki etkisi büyük. Işıkla aydınlanan renklerin ve işlenen konuların müthiş geçmişi görmezden gelinemez. Bu anlamda tarihi referans almakla birlikte kullandığım temalar ve teknikler bakımından yaklaşımım daha güncel. New York'ta pek çok dergide sürdürdüğüm grafik tasarımcı geçmişimin de işlerim üzerinde güçlü bir etkisi oldu. Yalnızca konu seçimi veya renk teorisi anlamında değil, planlı çalışma ve bir takvime bağlı kalma anlamında da. Tarihsel vitrayın konularında olduğu gibi benim işim de yaşadığım çevreden ve hayat tarzımdan etkileniyor.

4. Çalışma süreciniz hakkında bilgi verir misiniz? Yeni teknolojileri kullanıyor musunuz?

Üretim sürecim ve kullandığım teknikler, Orta Çağ vitray sanatçılarınkilerle çok benzer olmakla birlikte, çağdaş tekniklerle birleştirilmiş durumda. Öncelikle eskizle işe başlıyorum. Bu eskiz taranıp bilgisayara aktarılıyor ve bunun üzerinden

Photoshop ve Indesign programlarını kullanarak yeni bir çizim oluşturuyorum. Bu çizimin bire bir ölçekte çıkışını alıyorum ve renklendiriyorum. Bu, camı kesmek için şablon olarak kullanılıyor. İmajları cama aktarmak için kullanılan pek çok yöntem var. Ben temelde cam üzerine enamel (mine boyası) kullanıyorum ve bu camlar fırınlanıp sabitleniyor. Tüm parçalar boyanıp fırınlandıktan sonra bakır şerit tekniğiyle onları birleştiriyorum.

5. Çalışmayı tercih ettiğiniz belli cam türleri ya da belli bir teknik var mı?

Kullandığım cam tipi ve teknikler son derece basit. Son dönem işlerimin çoğu düz beyaz cam üzerine sadece mine boyasıyla yapılan renklendirmelerden oluşuyor. Gelecekte kesinlikle daha fazla renk kullanmayı ve yeni teknikler denemeyi planlıyorum. Kullandığım diğer bazı teknikler ise cam üzerine ipek baskı ve cam üzerine püskürtme (airbrush) teknikleri. Camı her şeyin yaratılabileceği boş bir tuval gibi görüyorum. İşlerimin çoğu ışıklı bir kutu içerisine yerleştirilip, duvara asılarak sergileniyor.

6. İlham aldığınız belli bir usta veya dönem var mı?

Hangi dönemlerin işlerim üzerinde etkisi olduğunu sormuşsun. 80'ler çocuğuyum, müzik ve sanat anlamında Boy George ve Keith Haring gibi figürlerle büyüdük. Ama benim için en büyük ilham kaynağı gelecek. Şu an New York sanat dünyası son derece sıkıcı ve birbirinin tekrarı işlerle dolu. Ben öncelikle kendi ruhumu heyecanlandıran işler yapıyorum. Yaptığım her işi seve seve özel koleksiyonuma katıp, her gün duvarımda görmeyi isterdim. Koleksiyonerler işimi satın alıp, arkadaşlarıyla mutlulukla paylaştığında çok memnun oluyorum. Tam zamanlı bir sanatçı olarak hayatı sürdürmek son derece zorlu bir iş. Diğer sanatçılarla deneyimlerimi paylaşmaktan ve eğitim vermekten büyük zevk alıyorum. Derslerimde sadece teknik göstermekle yetinmeyip, öğrencilerime tema oluşturmaları, profesyonel bir şekilde işlerini pazarlamaları gibi konularda yardımcı olabilmek için ders notları paylaşıyorum ve tartışmalar düzenliyorum.

### 5.3. Peter Young

1. Sanatsal bir üretim biçimi olarak vitraya ilk ne zaman ilgi duyduunuz?

Aslında tam olarak onun içine düştüm. 1985'te Londra'ya taşınınca Hackney'de, 'SGS' adlı vitray satan bir dükkânda tezgahtar olarak çalışmaya başladım. İki yılı aşan bir sürede kendi kendime işin temelini öğrendim. Sergi amaçlı ve sipariş üzerine küçük birkaç parça vitray yaptım. Fransa'daki Ainte Şapeli ve Chartres Katedrali'ne oldukça etkileyici ziyaretin ardından, Central St- Martins Sanat ve Dizayn Koleji'nde İleri düzey vitray çalışmaları üzerine master yaptım. Oltaya tutulmuştum.

2. İşlerinizi estetik anlamda etkileyen belirgin bir sanatsal yaklaşımınız var mı?

Tam olarak yok. Sadece bir görev üzerinde çalışırken, müşteri ile anlamlı bir diyalog içerisinde olmak ve mimari ortamda işin oldukça iyi duracağını söylemek bana mutluluk verir.

3. Vitrayın tarihsel arka planının, işleriniz üzerinde teknik veya içerik anlamında etkisi oluyor mu?

Geçmişte çok fazla etkisi olmuş olabilir fakat artık o kadar etkili değil.

4. Çalışma süreciniz hakkında bilgi verir misiniz? Yeni teknolojileri kullanıyor musunuz?

Tasarı aşamasında çizgi, boya, kolaj ve photoshop kullanıyorum. Üretim aşamasında asitli dağlama ve boyama süreci yer alır. Almanya'da, Derix Glasstudios'un yaptığı bir okul çalışması olan "Büyük Peynir" üzerindeki spreyci mine, emaye ve birleştirme teknikleri bir yana hala çok fazla yeni teknik keşfedemedim (Resim 57). Ama yine de yeni olan herhangi bir şeyi denemeye açığım.

5. Çalışmayı tercih ettiğiniz belli cam türleri ya da belli bir teknik var mı?

Lambert'in camı bana göre en iyi camdır. Burada, İrlanda'da kullanılabilir cam çeşidi oldukça sınırlı. Ayrıca Saint-Gobain, Saint Just, ağızdan üfleli ve parlak cam türlerini de seviyorum.

6. İlham aldığınız belli bir usta veya dönem var mı?

Vitrayda bana göre en ilgi çekici dönemler kullanılan malzemenin mükemmelleştiği 12. ve 13. yüzyıl Orta Çağ dönemi ve sanatçı iş birliğinin olduğu 20. yüzyıl. Birkaç isim vermek gerekirse özellikle Chagall, Matisse ve Rouault'un çalışmalarını seviyorum.

#### 5.4. Frans Wesselman

1. Sanatsal bir üretim biçimi olarak vitraya ilk ne zaman ilgi duydunuz?

20 yıl boyunca resim ve grafikte uğraştıktan sonra, Salisbury Katedrali'ne yaptığım ziyaretin ardından, 1998 yılından beri camı eserlerimde materyal olarak kullanıyorum. Fransız ressam Gabriel Loire'nin<sup>33</sup>, 80'lerin ortalarında yaptığı 'Prisoners of Conscience (Vicdan Mahkumları)' isimli bir vitrayı vardı, bu çalışma beni fazlasıyla etkiledi ve ben de kendi kendime aynı tekniği denemeye karar verdim. Eve döner dönmez halk kütüphanesinden konu ile ilgili bütün kitapları aldım ve tıpkıbasım resim yaptığım zamanlardakine benzer şekilde, cam üzerine baskı alarak denemelere başladım. Daha sonra seramikle uğraşan bir arkadaşımın fırınında pişirdiğim bir cam parçayı boyadım. Loire'nin vitraylarının beni en çok etkileyen yönü, figürler ve özellikle mavi rengi kullanım şekli oldu.

2. İşlerinizi estetik anlamda etkileyen belirgin bir sanatsal yaklaşımınız var mı?

Eserlerimi estetik açıdan etkileyen kayda değer bir sanatçı felsefem yok. Sizin de

<sup>33</sup> Gabriel Loire (1904- 1996): Fransız ressam, vitray sanatçısı.

gördüğünüz gibi çalışmalarım neredeyse tümüyle hikâye şeklinde, bu nedenle başlarken hikâye ile ya da hikâye çekirdeği ile başlar ve her şeyi bu noktadan devam ettiririm.

3. Vitrayın tarihsel arka planının, işleriniz üzerinde teknik veya içerik anlamında etkisi oluyor mu?

Çalışırken vitray tarihi gelenekleri, beni konu açısından etkilemez ancak uygulama aşamasında etkilediğini söyleyebilirim. Bourges, Charters, Paris, Hollanda ve tabii ki burada Büyük Britanya’da yapılan vitrayları görme şansı elde ettiğim için çok şanslıyım. Özellikle Orta Çağ sonu, yani 14. yüzyıl ve 15. yüzyıl başlarında uygulanan yöntemi seviyorum ve bunu da işlerimde yansıtabildiğimi düşünüyorum. Her ne kadar bilgisayarla kontrol ettiğim bir fırın ve Tungsten cam kesici<sup>34</sup> kullansam da ilk dönem vitray sanatçılarıyla aramda büyük bir fark olduğunu düşünmüyorum.

4. Çalışma süreciniz hakkında bilgi verir misiniz? Yeni teknolojileri kullanıyor musunuz?

Yukarıda da ifade ettiğim gibi çıkış noktam, kafamda beliren ufak bir fikir, bir hikâyenin başlangıç noktasıdır. Tatmin olana kadar eskiz yapar, ardından renkler için taslak oluştururum. Daha sonra bölümlenmeler ve pek çok camı keserek oluşturacağım desen üzerinde çalışırım. Desen çizilir, boyanır ve gümüş hatlar belirtilir. İşimi boyarken genellikle karanfil yağıyla boyayı karıştırarak işe başlarım ve kalemle deseni cam üzerine çizerim. Bunu fırınladıktan sonra çeşitli yöntemlerin kullanılabilirdiği yüzey üzerinde çalışmaya başlarım ve muhtemelen fırınladıktan sonra tekrar ikinci bir kez daha yüzey üzerinde çalışırım. Son olarak arka yüzeyde ihtiyaç duyduğum yerlere gümüş nitrat uygular ve en düşük ısıda fırınlarım. Asla bilgisayarda oluşturulmuş bir imaj kullanmam, şimdiye kadar cam üzerine baskı yapmadım ya da camı eritmedim.

<sup>34</sup> Tungsten Karbid Cam Kesici: Çok kalın camları kesmek için kullanılan bir cam kesicisi çeşidi.

5. Çalışmayı tercih ettiğiniz belli cam türleri ya da belli bir teknik var mı?

Yukarıda bahsettim.

6. İlham aldığınız belli bir usta veya dönem var mı?

Rembrandt ve özellikle Picasso'nun desenleri beni derinden etkiledi. Vitraya başlamamın ardından geç dönem Orta Çağ sanatçılarının yalınlığına hayran kaldım. Daha yakın tarihte benzer ama daha sofistike yalınlığı, Kızılderili ve İran minyatürlerinde ve Kızılderili duvar resimlerinde gördüm. Ayrıca çağdaş İngiliz sanatçısı Tom Denny'nin de büyük bir hayranıyım.

### **5.5. Roz McKenzie**

1. Sanatsal bir üretim biçimi olarak vitraya ilk ne zaman ilgi duydunuz?

Çocukken annemle birlikte kiliseleri ziyaret ederdik. Oradaki pencereleri büyüleyici bulurdum.

2. İşlerinizi estetik anlamda etkileyen belirgin bir sanatsal yaklaşımınız var mı?

Hayır.

3. Vitrayın tarihsel arka planının, işleriniz üzerinde teknik veya içerik anlamında etkisi oluyor mu?

Vitray yapımında hala yüzlerce yıl önce kullanılan tekniklerin aynısı kullanılmaktadır. Dolayısıyla ben de hala eski geleneğin etkisi altındayım. Modern bir hikâyeyi anlatmak için eski tekniklerin bir araya getirilerek kullanılmasını seviyorum (Resim 58).

4. Çalışma süreciniz hakkında bilgi verir misiniz? Yeni teknolojileri kullanıyor musunuz?

Hayır. Yeni teknikleri kullanmıyorum. Yeni teknolojileri kullanarak vitrayda neler yapıldığını görmek beni heyecanlandırıyor ama ben kullanmıyorum.

5. Çalışmayı tercih ettiğiniz belli cam türleri ya da belli bir teknik var mı?

Şimdilerde benim için yeni olan altın tozunu (altın yaprak) kullanıyorum ve bu metodu sanatıma uyarlayıp kullanabildiğim için de heyecanlıyım. Üzerinde çalıştığım projeye göre farklı materyaller ya da teknikler kullanıyorum, kendimi sınırlamayı sevmiyorum. Genellikle sadece su ile çalışıyorum.

6. İlham aldığınız belli bir usta veya dönem var mı?

Daha çok çağdaş sanatçılar ve Bosch gibi Rönesans dönemi sanatçıları beni etkiliyor.

## **5.6. Rowan Mcconegal**

1. Sanatsal bir üretim biçimi olarak vitraya ilk ne zaman ilgi duydunuz?

Aslında eğitimimi güzel sanatlarda resim ve baskı resim üzerine tamamladım, sonra da fotoğrafçılık yaptım. Sergiler için renkli ve siyah-beyaz fotoğraflar basarken, farklı mekânlarda pek çok farklı gruba fotoğraf makinesi, fotogram ve iğne deliği kameranın kullanımını öğrettim. Bence vitray, renkleri, boyamayı, baskı becerisini ve ışığı birleştirir. Ayrıca benim de çok beğendiğim bir özellik olarak ışığın değişiminden yararlanır. Vitrayın özel ya da kamu binalarında binanın atmosferine kattığı etki beni oldukça etkiler.

2. İşlerinizi estetik anlamda etkileyen belirgin bir sanatsal yaklaşımınız var mı?

Beni wabi sabi estetiği<sup>35</sup>, İngiltere'deki Arts and Crafts hareketi ve el yapımı objelerin önemli oluşu çok etkiler. Bence sanatın insanlığımızı ifade etmemiz üzerinde büyük önemi vardır. Bu yüzden “resmetmek” ten daha çok “somutlaştırma” için çabalıyorum.

3. Vitrayın tarihsel arka planının, işleriniz üzerinde teknik veya içerik anlamında etkisi oluyor mu?

Bence vitray geleneği İngiltere'de daha güçlü. Burada Herefordshire'da fantastik vitraylar ve ayrıca muhteşem çağdaş camların bulunduğu bazı kiliseler var (örneğin Hereford ve Gloucestershire Katedralleri ve Malvern Manastırı). Ben geleneksel tekniklerle daha çağdaş bir teknik olan kumlama tekniğinin karışımını kullanıyorum. Her ne kadar Orta Çağ vitrayının tasvir rolü ile özellikle ilgilenmesem de ondan fazlasıyla etkilenirim.

4. Çalışma süreciniz hakkında bilgi verir misiniz? Yeni teknolojileri kullanıyor musunuz?

Geleneksel boyama teknikleri, kumlama tekniği, işlenmiş ve kumlanmış levha kullanıyorum. Kenarları kurşun çerçeve ile birleştirilmiş pencere ve serbest askı panelleri sipariş üzerine veya sergi için yapmaktayım. Yeni teknikleri de diğer sanatçı ve zanaatkarların düzenlediği ustalık kurslarından öğreniyorum. Örneğin en son katıldığım kurs, Jonathan Cooke'un, restorasyon çalışması sırasında yeniden keşfettiği teknikler olan yağlı malzeme (oil media) ve sirke kullanarak sadece bir kez fırınlanarak boyanın nasıl katmanlara ayrıldığı ile ilgiliydi. Eglomise cam<sup>36</sup> ve yıldızlama tekniklerini de araştırıyorum. Bu yıl “Two Make” isimli gezici bir sergi için bir mobilya ustası ile kumlanmış cam kapılı ve arkası altın - gümüş yıldızlı, bir çift vitrinli dolap üzerine çalıştık. Şahsen birilerinden bir şeyler öğrenmek beni çok mutlu ediyor, bence bu bir geleneğin sürdürülebilmesi için çok önemli bir yol. Endüstriyel ölçekte ekipmanlara ve teknolojilere ilgi duymuyorum. Evde kendi

<sup>35</sup> Wabi Sabi: Geçicilik ve kusurluluğun kabulüne dayanan, Budizm kökenli Japon estetik anlayışı.

<sup>36</sup> Camın bir yüzeyinin altın varakla işlenmesini ifade eden, Fransızcadan gelen bir terim.



stüdyomda ve yalnız çalışıyorum bu yüzden büyük ölçekli işler yapmıyorum.

5. Çalışmayı tercih ettiğiniz belli cam türleri ya da belli bir teknik var mı?

İngiliz antik camı ve Lambertleri seviyorum. Yukarıda da belirttiğim gibi daha çok kumlama ve boyama tekniklerini kullanıyorum.

6. İlham aldığınız belli bir usta veya dönem var mı?

Harry Smith ve Emile Galle'nin desenli camlarını beğeniyorum. Beni sanatsal yönden etkileyenler açısından oldukça eklektik bir tavrım var. Bunlar Endonezya batığı, ikat dokuma ve indigo boyama gibi tekstil sanatlarından, Aborijin sanatı, Neolitik mağara resimleri, Japon gravürleri, soyut resim, Monet ve Matisse'e uzanan bir çeşitlilikte. Keşke bunların sayısını azaltabilsem.

Sanatın metalaştığının ve ona başka bir ürün gözü ile bakıldığının farkındayım. Ben süreçle ilgileniyor ve sürekli olarak sanatımın özgün ve anlamlı olması gibi problemlerle boğuşuyorum. Özellikle sürdürülebilirlik ve sanat üretiminin sağlıklı ve hayatı destekleyen bir pratik olma meselesine ilgi duyuyorum. Ayrıca sertifikalı bir bitki uzmanıyım. Doğal pigmentleri ve bunları işimin farklı aşamalarında kendi çalışmalarımında kullanmayı araştırıyorum. Belki cam dışında farklı bir malzemede.

**5.7. Tom Fruin** (Kendisine de aynı sorular sorulmuş, hepsini kapsayan tek bir cevap vermeyi tercih etmiştir.)

Çoğu dış mekân işimde atık pleksiglas ve akrilik kullanıyorum. Bunları CNC makinasında belirli ölçülerde keserek kullanıyorum. Bir defasında Detroit fabrikasından çıkan hurda camlarla bir iş yaptım. Özgürlük Anıtı'nın meşalesinin bire bir ölçekte yeniden üretilmesiydi.

İlk iki ev heykelimi elde ürettikten sonra bilgisayar destekli tasarım/üretime geçtim. Bu sayede işler artık daha stabil.

Hem renk hem tasarım anlamında işlerin çevreleriyle etkileşimini önemsiyorum. İşlerimin hemen hepsi farklı mahallelerden toplanmış atık malzemelerle ürettiğim Found Object Quilts serisine dayanıyor. Bu eski seride işler duvara asılıp gölgeleri duvara yansırken, yeni işlerimde renkler ve desenler içeriden dışarıya doğru yansımakta.



## 6. VİTRAY YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELER VE YAPIM TEKNİKLERİ

### 6.1. Cam Türleri

Üfleme Camlar (Şişe Camı): Eski üfleme tekniği günümüzde de halen kullanılmaktadır. Üfleme camlar parlaklıkları, düzensiz ama pürüzsüz yüzeyleri ve iç kısımlarında kalan hava kabarcıkları ile diğer camlardan ayrılırlar. Üfleme cam renkleri açık, orta koyu ve koyu olmak üzere üçe ayrılır. Eğer üfleme cam ile üretilen objeleri diğerlerinden ayırmak istersek özellikle tek ve özel atölye çalışmalarını tanıyıp bilmek gerekir. Üretim yöntemi ülkelerin karakteristiğine göre farklılıklar içermektedir. Fransız, İngiliz ve Alman üfleme teknikleri birbirinden farklı olabildiği gibi her üretim atölyesinin de kendine has bir renk skalası olabilir.

Antik Camlar: En pahalı cam türlerinden biri sayılan antik cam, transparan tabakalar halinde ve büyük boyutlarda üretilir. Düzgün ve temiz bir yüzeye sahip olan antik camların en belirgin özelliği düz ve desensiz çizgileridir. Diğer cam türlerine göre daha az renk alternatifi vardır. Fransız antik camı en popüler ve nadir bulunan çeşididir.

*“İlk camlar daire şeklindedir, çapları 30 ile 45 cm. arasında değişir. Bunlar ortasına doğru farklı kalınlıklar ve fazla parlaklık gösterirler. Bu tür camlar küre şeklinde camın düzeltilmesiyle meydana gelirler.*

*Günümüzde yapılan antik camlar Orta Çağ camlarında bulunan özelliklere sahip bir yapıdadır. Önce cam üfleme çubuğu ile bir silindir kalıp içerisinde üflenir, elde edile silindirik cam boyuna kesilir ve yaygın bir fırına konular, açılması sağlanır. Dolayısıyla dikdörtgen bir cam tabakası elde edilir.*

*Bu tip camların kalınlığı 3 mm kadardır. Antik camların*

*özelliği kalınlıklarının farklı oluşundandır. Renkler kalınlıklara göre değişiklik gösterir.*

*Ayrıca çok kuvvetle şişirilmiş antik camlar vardır. Bu camlardaki şişkinlikler normal antik camlardan daha fazla parıldar. Çünkü bunlar ışığı daha fazla alır ve kırarlar. Bu sebepten dolayı çok defa faydalı bir özellik olarak daha az saydamdırlar”.*<sup>37</sup>

Katedral Camlar (Kilise Camı): Kilise camı olarak da adlandırılan camlar, günümüzde büyük ebatlarda ve preslenerek üretilmekle beraber, tıpkı geçmişteki gibi dövülerek yapılmış izlenimi yaratan bir yüzeye sahiptirler. Katedral camların ön yüzeyi pürüzlü arka yüzeyi ise pürüzsüzdür.

Plaka Camlar: Oktay Maral, "Işıklı Cam Resmi Vitray" kitabında, plaka camları iki ayrı renk tabakasından meydana gelmiş camlar olarak tanımlamaktadır. Yapım aşamasını ise genellikle renksiz ya da hafif renkli bir cam üzerine, çok ince ve renkli başka bir cam tabakasının geçirilmesi şeklinde açıklamıştır. Oldukça ekonomik olan plaka camlar, mozaik ve dolgu vitray yapımında taşıyıcı zemin olarak kullanıldığı gibi boyama vitrayda da sıkça kullanılan bir cam türüdür.

Opal Camlar: Süt camı olarak da bilinen opal camlar, transparan olmayan mermersi dokulara sahiptir ve birden fazla rengin, üretim aşamasında füzyonlanmasıyla elde edilirler. Yarı saydam olup ışığı tam anlamıyla yansıtmaı. John La Farge ve Louis Comfort Tiffany tarafından farklı çeşitleri bulunan opal cam, 1860-70’lerde pek çok cam atölyesi tarafından yaygın biçimde kullanılmış, özellikle Tiffany’nin yarattığı aydınlatmalarda sıkça tercih edilmiştir.

Emprime Camlar: Üzerinde çeşitli desen ve dokuların, yükseltelerin olduğu cam türüdür. Bir yüzü dokulu olan emprime camlar, genellikle ışığı geçirmez ya da az geçirirler.

<sup>37</sup> M. Oktay MARAL, **Işıklı Cam Resmi Vitray**, 29, 30.

## 6.2. Vitray Yapımında Kullanılan Aletler ve Malzemeler

**Gazlı Cam Kesici:** Gaz bölmeli bu kesicinin gövdesi pirinç olanı, ağır ve kuvvetli tutma hissi verirken kesim esnasında da kontrol olanağı sağlar. Kesicinin uçları kullanım alanına göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin düz çizgiler için geniş uç kullanılırken, dairesel kesimler için ince uçlar tercih edilmektedir.

**Gazsız Cam Kesici:** Düz, basit kesimler için kullanılır.

**Pergel:** Kesin doğrulukta daireler kesmeye olanak tanıyan bir malzemedir. İstenilen her türde kesici uç monte edilebildiği gibi yine ayrıca kalem veya falçata gibi eklentilerle desen hazırlama aşamasında da yararlanılabilir. Pirinçten yapılmış metrik ve inç cetvel kısmıyla istenilen ölçüye göre kesim yapılabilmektedir.

**Çıtlatma ve Kıрма Pensesi:** Uzun ve ince parçaları çıtlatma diye tabir edilen yöntemle ayırmaya yardımcı olur.

**Çapak Alma ve Kıрма Pensesi:** Uzun bir uca sahip olan pense, hem çizilmiş (kesilmiş) camı kırmak, hem de fazladan kalmış çapakları almak konusunda iyi sonuç vermesinden dolayı en çok tercih edilen pense çeşididir.

**Yan Keski:** Klasik yan keski gibi görünmekle birlikte, arka (göbek) kısmı düzdür. Bu özelliği sayesinde kurşun profillerin düz veya değişken açılarda kesilebilmesine olanak tanır.

**Vitray Makası (Kanal Makası):** Çizim aktarılmış kartonu, kalıplara ayırmak için kullanılır ve bu sayede kesilecek cam parçaları için şablon hazırlanmış olur. Kurşun ve Tiffany teknikleri için iki farklı makas çeşidi mevcuttur. Bu özel makas, kesim işlemi sırasında kurşun veya folyo kalınlığı kadar boşluk bırakarak, belirlenmiş ölçünün dışına çıkılmamasını sağlar.

**Havya:** Kurşunları birbirine monte ederken birleştirici işlevi olan lehim

eritmek için kullanılır. Elektrik direnciyle çalışan havyalar, farklı boyut ve özellik de uçlara ve ısı derecelerine sahiptirler. Vitray yapımında en çok tercih edilen türleri şu şekilde sıralanır

- Standart Havyalar
- Isı Ayar Uçlu Havyalar
- Ayrı Isı Uçlu Havyalar
- İstasyonlu havyalar

**Kurşun Profil:** Vitraylarda cam parçalarını birleştirmekte kullanılan ve genellikle H kesitinde hazırlanan kurşun çubuklardır. Camın üzerine kapanan farklı yanak kalınlıklarında hazırlanıp kullanılırlar.

**Kurşun kesme bıçağı:** Kurşun profilleri belirlenen ölçü ve açılarda kesmek için kullanılır.

**Fluks (Lehim Suyu):** Oksit kalıntılarını temizleyip yok ederek, metallerin birbirine eklememesini kolaylaştırmak için kullanılan kimyasal bir bileşimdir. Sıvı fluks en sık kullanılan çeşidi olup, su bazlı ve su bazlı olmayan çeşitleri de mevcuttur. Jel flukslar, genelde su bazlı olup metale iyi tutunurlar. Macun flukslar ise uygulandığı yerde kalmalarından dolayı, özellikle lamba gibi üç boyutlu formları lehimlemede avantaj sağlamakla birlikte temizlemeleri zordur.

**Lehim Teli:** Kalay kurşun karışımından oluşan lehim, kimi zaman kalay ile çok az miktarda farklı metallerin birleşiminden de oluşabilmektedir. Lehimler, içerisindeki metallerin oranlarını belirten rakamlarla adlandırılırlar. İlk rakam kalayı, ikinci rakam kurşun oranını belirtmektedir. En sık kullanılan oranlar ise 60/40, 50/50 ve 63/37'dir. Vitray yapımında kullanılan en popüler lehimler kurşun bazlı olup kurşunsuz lehimlerde herhangi bir rakamsal adlandırma yoktur. Seçilen lehimin oran ve kalitesi, yapılan işin niteliğinde önemli oranda belirleyici olur.

**Patina:** Lehim ve kurşun zamanla oksitlenerek renk değiştirir. Patinanın

amacı hem bu süreci hızlandırmak hem de bu amaç sonucunda, mevcut lehim veya kurşun rengini değiştirerek farklı renkler elde etme isteğidir. Kullanımı oldukça kolay olan bu yöntemde öncelikle, uygulama yapılacak bölümün iyice temizlenmiş olması gerekir. Daha sonra yumuşak bir fırça veya bez parçası yardımıyla patina, metal kısımlara uygulanır. Son olarak cama bulaşan yerler suyla yardımıyla yıkanarak temizlenir ve kurumaya bırakılır.

**Bakır Folyo:** Tiffany tekniğinde birleştirici malzeme olarak kullanılan bakır folyolar farklı kalınlık ve genişliklere sahiptir. Bu farklılığın temel sebebi camın da farklı kalınlıklarda olabilmesidir. Günümüzde vitray yapımı için kullanılan camların hepsi seri üretim olup, tiffany ve kurşun örgü teknikleri için en ideal olanı 3 mm kalınlığındadır. Eğer 3 mm'yi standart cam kalınlığı kabul edersek 5 mm'yi de standart folyo genişliği olarak kabul edebiliriz.

### 6.3. Vitray Uygulama Yöntemleri ve Yapım Aşamaları

#### 6.3.1. Kurşunlu Vitray Tekniği

Vitray yapımında cam parçalarını birleştirebilmek için kullanılan ilk bağlantı elemanı kurşun olmuştur. İşlenmesi, şekillendirilmesi kolay bir element olması nedeniyle tercih edilmiş olması olasıdır. Bin yılı aşkın süredir var olan ve günümüzde de kullanımına devam edilen en yaygın vitray tekniğidir.

Öncelikle gerekli malzemeler yardımıyla eskizler 1/10 ölçeğinde, milimetrik aydıngeçir kâğıdına çizilir ve genellikle keçeli kalem ile renklendirilir. Eskiz hazırlanırken uygulama yapılacak alan iyi etüt edilmeli, vitray ağırlığını taşıyabilecek şekilde bölümlenmeli ve desende cam olarak belirlenen parçalar kolay kesilebilen şekil ve ebatlardan oluşmalıdır. Bunun yanında kurşun bağlantıları da iyi ayarlanmalı, belirlenen desenden kopuk olmamalı ve genişlikleri desenle doğru orantılı belirlenmelidir.

Kalıplara ayırma aşamasında, belirlenen eskiz gerçek boyutlarında bristole aktarılır ve bir kopya kesilen camları yerleştirmek, diğeri örme işlemini gerçekleştirebilmek için, eskiz kâğıdına iki kopyası çıkarılır. Sonrasında hem bristol hem de eskiz kâğıdındaki parçalar birbiriyle eşleşecek şekilde numaralandırılır. Son olarak vitray makasıyla kartondaki şekiller düzgün bir kesimle birbirinden ayrılır. Elde edilen parçalar cam parçalarıyla aynı büyüklükte olan kalıplardır.

Cam kesimi için hazırlanan kalıplar, belirlenen renklere göre gruplanır. Kesilecek camın pürüzsüz yüzeyi alta gelecek şekilde, aynı renk grubundaki kalıplar, numaralandırılmış yüzey üste gelecek şekilde camın üzerine yerleştirilir. Bu yöntem sayesinde camlar hem daha pratik bir biçimde kesilir, hem de gereksiz cam sarfiyatından kaçınılmış olur. Kesici yardımıyla çizilen camlar duruma göre el veya pense yardımıyla koparılır ve varsa ufak pürüzler cam taşı ya da çapak alma pensesiyle yok edilir. Kesilen cam parçaları karton kalıplarla milimetrik bir şekilde eşleştirilir ve kopyalardan birinin üzerine yerleştirilir.

Kurşunla örme aşamasında öncelikle gerekli görülen genişlik ve profillerde kurşunlar hazır bulundurulur. Devamında diğerk eskiz tezgâh üzerinde sabitlenir ve çerçeve için belirlenen kurşun payı bırakılarak, alt ve sol yan kısımdan 90 derece açıyla çıtalara çakılır. Tahta çıtalara iç kısımlarına boylu boyunca kurşun profil yerleştirilir (kanal oyukları içe bakacak şekilde) ve uzunluğu ayarlanıp kesme bıçağıyla düzgünce kesilir. Örme işlemine çıtalara birleşim noktasından başlanır ve camlar birbirini destekleyecek şekilde ilerlenir.

Yerleştirilen her cam parçasından sonra aralara gelen kurşun, camdan iki milimetre geriden ve onunla kesişecek kurşunun açısına paralel kesilmelidir. İki milimetrelilik fark sayesinde kurşun birbirini itmeden camı sarmalar ve camlar rahatça yerlerine oturur. Bir diğerk dikkat edilecek nokta, yerine yerleştirilen camları çivilerle sabitlemektir. Örme işlemi tamamlandıktan sonra, diğerk iki tarafa da boydan boya kurşun yerleştirilir ve en dıştan çıta çakılarak sabitlenir.

Kurşun örgü tekniğinde son aşama lehimleme ve macunlamadır. Lehimleme



işlemi kurşun ve fluks gibi zehirli materyallerle çalışmayı gerektirdiğinden, güvenlik önlemlerini doğru bir şekilde almak başlangıç için önemli bir ayrıntıdır. Öncelikle iyi havalandırılmış bir mekânda lehim yapılmalı, çıkan dumanı yüzümüzden uzaklaştıracak bir hava çıkışı (menfez) olmalıdır. Bu sağlanamıyorsa, ufak bir masa üstü vantilatörü bile duman uzaklaştırma konusunda işe yarayabilir.

Lehimleme aletleri yüksek ısıda çalışan aletlerdir. Lehim ve fluks sıçrayabilen malzemeler olduğundan, gözlük kullanılmalı ve ısıya dayanıklı yüzeylerde lehimleme yapılmalıdır. Ayrıca elimizdeki havya eğer ısı ayarlı değilse, çok fazla ısınıp kurşunun erimesine neden olabileceğinden havyanın fişini takılı halde bırakmamak gerekir. Havya gerekli sıcaklığa ulaştıktan sonra kurşun uçların birleşim noktalarına fırça yardımıyla fluks sürülür ve lehimlenir.

Son olarak macunlama işlemi için bezir yağı ve üstübeç karıştırılarak belli bir kıvama getirilir ve vitrayın her iki yüzeyine de uygulanarak kurşunla cam arasındaki boşluklar doldurularak sağlamlaştırılır. En son talaş ve bez parçaları yardımıyla temizlenir.

### 6.3.2. Tiffany Tekniği

Louis Comphort Tiffany tarafından bulunan ve aynı zamanda ‘Bakır Folyo’ metodu da denilen yöntem, her cam parçasının kenarlarının yapışkanlı folyoyla kaplanarak, her iki taraftan da lehimle birleştirilmesi esasına dayanmaktadır (Resim 59). Birleşim işleminde bağlantı elemanı olarak kurşun kullanılmayacak durumlarda (ebat, biçim gibi) tercih sebebidir. Ayrıca kolay lehim tutması, ulaşılabilir olması ve kolay şekillendirilmesi, Tiffany Tekniği’nin tercih edilmesindeki diğer etmenlerdir.

Yapım şekli kurşunlu vitrayla hemen hemen aynıdır. Öncelikle folyo genişliği kurşuna göre daha ince olduğundan, parçaları ayırmak için daha az boşluk bırakan bir kanal makası kullanılır. Tiffany vitraylarda genelde daha girift cam parçaları kesildiğinden, kesilen parçalar ihtiyaç duyulması halinde rodaj makinesiyle

düzeltilir. Kesim işleminden sonra bütün cam parçalarının etrafı folyoyla sarılır.

Folyolamala işlemini yaparken, öncelikli hedef folyoyu cama ortalamak ve camın her iki tarafında eşit folyo mesafesi bırakmaktır. Bu işlem her bir parça için tekrar edilmeli, ayrıca bakır folyonun iyi yapışması için cam parçalarının da temiz ve kuru olması gerekmektedir. Folyolama işlemi elle yapılabildiği gibi yardımcı aletler ve makinalar yardımıyla da süreç hızlandırılabilir. Folyolama işlemi de tamamlandıktan sonra, cam parçaları desenin üzerine, çerçeveye alınarak sabitlenir ve fluks sürüldükten sonra her iki taraftan lehimle birleştirilir.

### 6.3.3. Boyama Vitray Tekniği

Günümüz vitray sanatçılarının en çok tercih ettiği yöntem olan boyama vitrayın, uygulama biçimi kurşunlu vitrayla aynı olmakla birlikte, kurşunlu vitrayla yapılamayan çizgi, doku gibi ayrıntılar boyama yöntemiyle edilir (Resim 60). Cam boyama, vitray sanatçılara ışık, renk ve çizgi kullanarak farklı imkânlar sağlamakta, ayrıca camı keserek yapılamayacak detayların elde edilmesine olanak tanımaktadır.

Camın her iki yüzeyine de uygulanabilen boya hem ışığı kontrol etmek hem de detayları oluşturmak için kullanılır. Boyayla yapılan çizgiler daha çok ana hatları belirlemeye yardımcı olurken, aynı boyayı farklı oranlarda karıştırarak gölgelendirme yapmak da mümkündür.

Vitray boyası elde etmek için düşük ısıda erimiş cam, opak metalik oksit olarak da genellikle demir ve bakır kullanılmaktadır. Toz haline getirilen boyaya, elde edilmek istenen etkiye göre su, sirke ve yağ karıştırılarak geçici süreliğine müdahale edilir. Boyayı cama sabitlemek için ise su, akasya zankı (arap sakızı) ya da yağla birlikte Venedik terebentini kullanılır. Kalıcı hale getirilmeden önceki aşamada ise boyayı uygulamak veya çıkarmak için fırça, çubuk gibi malzemeler kullanılabilir.

Cam, yaklaşık 6760 C° 'ye kadar ısıtılmış fırında pişirilir. Bu aşama esnasında camlar, ilk olarak fırının en sıcak bölümü olan üst kısmına yerleştirilirken, sonrasında fırının daha serin olan alt kısmına alınarak soğumaya bırakılır.

Cam, renklendirilme aşamasında genelde arka yüzeyine gümüş oksit uygulanarak fırınlanır. Bu işlem sırasında cama nüfus eden gümüş iyonlar cama tutunurlar. Değişen ve gelişen yapım teknikleriyle birlikte, 17. yüzyıl ortalarından itibaren vitray sanatçıları, renkli enamel boya kullanmaya başlamıştır. Bu teknik günümüze kadar yoğun bir şekilde kullanılmaya devam etmektedir. Bununla birlikte çağdaş vitray panolarda cam yüzeyine çeşitli baskı teknikleri de uygulanmaktadır.

#### 6.3.4. Beton Vitray (Dalle de Verre) Tekniği

20. yüzyıl vitray sanatında kullanılan en başarılı ve yaygın teknik olarak kabul edilir. Cam yüzeyine farklı etkiler yaratabilmek için çekiç darbeleriyle müdahale edilmesinden dolayı 'Faceted Cam' (yontulmuş, tıraşlanmış yüzey) olarak da adlandırılmaktadır (Resim 61).

*“Malzemenin kalın oluşu taşıyıcı, tutucu ve bağlayıcı mimari elemanların görünüşlerini hafifletti. Örneğin; birçok kolonun katı görünüşünü ortadan kaldırdı. Camları tutan ışık geçirmeyen kısımların yani beton yüzeylerinin meydana getirdiği biçimler değer kazandı. Dolayısıyla ışıklı ve ışısız yüzeylerin dengesi sağlanmış oldu”.*<sup>38</sup>

1930'larda Jean Gaudin tarafından geliştirilen teknik, beton veya epoksi gibi destekleyici bir malzeme içine renkli cam parçaları yerleştirilmesi esasına dayanmaktadır. Genellikle renkli cam plakalar 20x30 cm genişliğinde, 2,5-3 cm kalınlığında olmakta ve bir çekiç yardımıyla parçalara ayrılmaktadır. Kırılan

<sup>38</sup> Bkz. (22) Maral, 71.

camların kenarları daha sonra düzeltilmekte ve etkiyi arttırmak için boyutlandırılmaktadır. Camlar tasarıma uygun olarak ahşap çerçeve içerisindeki kum yatağına yerleştirildikten sonra, çimento ve kum, cam parçalarının arasına dökülerek kurumaya bırakılmakta, son olarak da camların görünen yüzeyleri iyice temizlenerek monte edilmektedir. Bu teknikte kullanılan kalın cam, yüzeye darbelerle müdahale edilebilmesi sebebiyle, kurşunlu vitraya göre daha derin renk efektleri elde edilmesine olanak sağlamaktadır.

### **6.3.5. Yapıştırma Vitray Tekniği (Gemmaill)**

20. yüzyıla ait teknik, renkli cam parçalarının, bağlayıcı eleman olmadan, kompozisyon oluşturacak şekilde şeffaf bir cam üzerine katmanlar halinde yerleştirip yapıştırılması esasına dayanmaktadır (Resim 62). Batı'da bilinen adıyla gemmail, sanatçı Jean Crotti tarafından 1930'larda bulunmuştur. Crotti ışığı farklı şekilde kullanan yeni bir sanat formu geliştirmek istemiş ve gemmail üzerine denemeler yapmaya başlamıştır. Crotti'yle birlikte çalışan Malherbe-Navarre, 1955'te Paris'te Les Gemmaux de France (Fransa'nın Gemmaiları) adlı bir atölye açarak bu yeni vitray tekniğiyle çok sayıda üretim gerçekleştirmiştir. Atölyede çalışan teknisyenler, ışıklı masalarda yüzlerce parça renkli camı düzenleyerek birbirine yapıştırıyor ve bu paneller daha sonra enamel bazlı bir solüsyona batırıldıktan sonra fırınlanarak sabitleniyordu. Son olarak soğuyan parçalar metal, ışıklı kutulara yerleştirildikten sonra işlem tamamlanıyordu.

1954'te Crotti ve Navarre, Picasso'nun 'Le Coq' resmini gemmail tekniğiyle yorumlamışlardır. Picasso'nun 'yeni bir sanat doğuyor' diyerek sonucu beğenmesi, ayrıca Cocteau ve Braque gibi ustaların da işlerinin bu teknikle yapılması sonucu, yeni vitray tekniği daha çok izleyici tarafından bilinip, takip edilmeye başlanmıştır. Öyle ki 1950 ve 60'larda bazı kiliselerde kurşunlu vitrayların yerine konulacak kadar popüler olduğu görülmektedir.

Yapıştırma vitray için öncelikle belirlenen desen, zemin olarak kullanılacak

şeffaf camın arkasına yerleştirilir ve kesilen parçalar alttan üste doğru vigoloid vernikle yapıştırılarak ilerlenir. Yapıştırma işlemi sırasında gerekenden fazla vernik kullanılmamalı ve parçalar arasında boşluk bırakılmadan yapıştırılmalıdır. Bu yöntemle, aynı veya farklı renkte camların üst üste yerleştirilmesi yeni tonlar elde edilmesine olanak sağladığından, diğer vitray tekniklerine göre daha resimsel bir sonuç ortaya çıkabilmektedir.

*“İç aydınlığın kurşun, alçı ve beton pencereler için çok fazla olduğu birçok yerde yapıştırma teknikle yapılmış vitraylar kullanılır. Ayrıca kurşun ve alçı pencerelerin iyi görünmeyeceği ya da zarar göreceği el-ayakaltı gibi yakın yer ve uzaklıkta bu teknik genellikle koruyucu camıyla birlikte en geçerli yoldur”.*<sup>39</sup>

### **6.3.6. Mozaik Vitray**

Burada da yöntem, yapıştırma vitrayla aynıdır. Yine taşıyıcı renksiz bir cam üzerine kesilip hazırlanan cam parçaları vernikle yapıştırılmaktadır. Fakat mozaik tekniğinde kesilmiş renkli cam parçaları, daha sonra aralarına derz, dolgu yapılacağından dolayı bir miktar boşluk bırakılarak yapıştırılmaktadır. Bırakılan boşluklar çok geniş tutulmamalı, gerekli görüldüğü takdirde genişlikler çeşitlendirilerek farklı etkiler elde edilebilmektedir (Resim 63).

Boşluk kapamak için hazırlanacak dolgu malzemesi için Kalekim - Fugaflex iyi bir tercihtir. Genişçe bir cam ya da mermerin üzerine, çalışmanın büyüklüğüyle orantılı miktarda kalekim dökülür. Spatulayla ortasında çukur oluşturduktan sonra, azar azar su ilave edilir ve hamur kıvamına gelene kadar ezilerek karıştırılır. En son aşamada, yine spatula kullanılarak bütün boşluklar hazırlanan dolguyla kapatılır ve kurumaya yakın nemli bir bez yardımıyla temizlenir.

---

<sup>39</sup> Bkz. (22) Maral, 85.

### 6.3.7. Alçı Vitray Tekniği

Cam parçalarının birleştirilmesinde bağlantı elemanı olarak alçının kullanıldığı, kökeninin Abbasiler'e kadar gittiği düşünülen, İslam sanatına özgü bir vitray tekniğidir (Resim 64). Osmanlılar'da, Revzen-i Menkuş<sup>40</sup> adıyla anılan alçı vitraya ait en eski buluntular Kubadabad Sarayı kalıntılarından bilindiği üzere 7. yüzyıla tarihlenmektedir. Söz konusu kalıntılarda, alçı gözenekler arasında yeşil, mavi, gülkurusu, turkuaz gibi renklerin çoğunlukta olduğu çok sayıda cam parçası bulunmuştur. İslam mimarisinde yaygın bir şekilde kullanılan alçı vitraylar, dış etkenlere karşı dayanıksız bir malzemeden meydana geldiğinden, genellikle dışlık ve içlik olarak iki pencere şeklinde tasarlanmıştır. İçlik adı verilen pencere daha narin ve ince kayıtlardan oluşurken, dışlık olan koruyucu pencere, basit ve kalın tasarlanmış, fil gözü de denilen kayıtlardan oluşmaktadır. Ayrıca bu metot ışığın içeri homojen olarak süzülmesini de sağlamaktadır. En çok tercih edilen desenler ise lale, nar gibi stilize edilmiş geleneksel motifler, geometrik desenler ve kaligrafik yazılardır.

Batıda vitrayın, 15. ve 16. yüzyıllarda çok fazla tercih edilmemesinin aksine, aynı dönemde, Osmanlı'da alçılı vitrayın en yetkin örneklerinin ortaya konduğunu bilmekteyiz (Resim 65). Yeni Cami'nin, Topkapı Sarayı'nın, Süleymaniye Camii'nin ve günümüze kadar orijinal hallerinin korunduğu Mihrimah Sultan Camii'nin pencereleri konuyla ilgili örnekler olarak gösterilebilir.

*“Süleymaniye Camii'nin dev boyutlu tepe pencereleri, cam üretimindeki teknik sınırlara rağmen dönemin tasarım yarışının bir başka boyutunu da gösterir. Dönemin cam ustalığı, küçük boyutlu cam parçalarını bir kuyumcu gibi işliyordu. Üstelik bu tepe pencereleri, sadece cam ve alçı ustalığı değil, mimari tasarımın sınırları içindeki büyük bir ustalığı da taşıyordu. Örneğin, bu camları birleştiren alçı sistemi, aynı zamanda ışığın binanın içine en*

<sup>40</sup> Revzen-i Menkuş: Bezeli pencere veya nakışlı pencere anlamına gelen sözcük, Farsça 'revzen' (pencere) ve Arapça' menkuş' (bezeli) kelimelerinden türemiştir.

*etkin ve verimli biçimde ulaşması için ustalıklar gerektiriyordu. Bu özenli tepe pencereleri ilginç bir zorunluluktan ötürü iki düzlemde yapılıyordu. Dıştaki çok dayanıklı yüzey, içteki özenli yüzeyi koruyordu. Amaç, iç yüzeydeki dirençsiz pencereyi korumaktı. Diğer yandan, cam fırınlarında elde edilebilen renkler zenginleşmeye başlayınca, tepe pencereleri artık hemen her mekânda yeni yorumlara ulaştırılabiliyordu. Ama cam sanayii açısından hala çok önemli bir teknik sorun vardı: Bin bir zorlukla ve üfleme tekniğiyle üretilen renkli camlar o kadar inceydi ki, hemen kırılıyordu. Küçük bir kuş bile gagasıyla bu camları kırabilirdi. Bu nedenle tepe pencerelerinin renkli ve pahalı camlarını korumak için, dışa gelen yüzeylerini daha dayanıklı ve renksiz camlarla desteklediler. Bu camlar daha ucuza üretilmekteydi. Sonuçta, Süleymaniye Camii içindeki bu pencerelerin hem düz camları hem de renkli camları en üst düzeydeki cam tasarım yarışının simgesi olmuştur”<sup>41</sup>*

Alçı vitrayda, belirlenen desenin 1/1 oranında iki adet kopyası alındıktan sonra, eskizlerden biri çalışma yüzeyine serilir ve üzerine dayanıklı şeffaf bir cam yerleştirilir. Camlar alçı kayıtların içine tutunabilsin diye desende belirtilmiş ölçüsünden yarım santim kadar büyük kesilir. Cam kesimi tamamlandıktan sonra çamurların hazırlanmasına geçilir. Alçı dökümü esnasında cam kısımların hem alçıyla kapanmaması hem de alçıya tutunabilmesi amacıyla, desende yer alan her cam parçası için, ikişer adet çamur hazırlanır. Hazırlanan çamurlar yüzeylerine arap sabunu sürülerek cam plaka altındaki eskiz üzerine yerleştirilir ve çamur çiftlerinin aralarına aynı biçimde olan camlar konulur. Alçı hazırlamaya geçmeden önce çalışmanın sınır ve kalınlığını belirleyecek biçimde ahşap ya da mermerden çerçeveler hazırlanır ve çamurdan şekillerin arasına alçının sağlam olması için keten elyaf dolaştırılır. Bu işlem de bittikten sonra alçı hazırlama kısmına geçilir. İşin boyutuyla orantılı miktarda kartonpiyer alçısı su dolu kovanın içine tepelik oluşturuncaya kadar dökülür ve birkaç dakika kadar kıvamlı olması için bekletilir.

<sup>41</sup> Bkz. (1), KÜÇÜKERMEN, 45.

Alçı, yeterli kıvama geldikten sonra seri bir şekilde tüm yüzey kaplanana kadar dökülür ve donmasının ardından, çamurlar ortaya çıkana kadar yüzey tıraşlanarak düz bir hale getirilir. Son olarak çamurlar temizlenerek cam bölümler ortaya çıkarılır ve daha iyi ışık alması için motiflerin kenarlarına keskin bir bıçak yardımıyla eğim verilerek işlem tamamlanır.





## 7. VİTRAY UYGULAMALARIM HAKKINDA

Resimde olduğu gibi vitrayda da Romanesk ve Erken Gotik dönemde yapılan işlere ilgi duymaktayım. Bu dönem vitraylarında kullanılan malzemenin yalınlığı, üretiminde harcanan yoğun emek ve de basit hikâye anlatımından etkilendiğimi söyleyebilirim.

Genel uygulama biçiminden farklı olarak, çalışmalarımı belirli bir pencere veya boşluk için tasarlamayıp, genellikle mimariden bağımsız öğeler olarak düşünüyorum. İşler seyyar, sürekli taşınıp yeri değiştirilebilir bir niteliğe sahipler. Bunun yanında en belirgin özelliklerden biri de vitrayların dış hatlarının sadece dörtgen bir çerçeveye sahip olmaması diyebilirim, biçimler ya çerçeveden taşıyor ya da üçgen, çokgen, amorf formlara sahip oluyorlar (Resim 66).

Tüm sanat çalışmalarımın özünü oluşturan sade, yalın tasarımlar ve çoğu zaman tercih ettiğim az renk kullanımı vitray işlerimde de görülmektedir. Kimi zaman cam üzerine basit çizgi ya da noktalarla doku oluşturacak şekilde, permanent kalemlerle veya boyalarla müdahale etmekteyim (Resim 67). Gotik vitraylarda zamanla oluşan bozulmaların ve lekelerin benim çalışmalarımda evrilerek düzenli doku ve lekelerle dönüştüğünü söyleyebilirim.

Doygunluğu az renkler kullanıyorum. Fransız ve Belçika Antik, çalışmayı en çok sevdiğim cam türleri olmakla birlikte, Amerikan ve katedral camlarının transparan serileri de sıkça kullandığım camlardandır. Öte yandan bahsedilen camların bir kısmı artık üretilmiyor ve ulaşması çok zor, belki bir süre sonra tamamen ortadan kaybolacaklar. Bu yüzden bulabildiğim kadarını biriktirmeye çalışıyorum. Saydam, renksiz cam kullanmayı, renkli alanların daha çok vurgulandığını düşündüğümden tercih ediyorum. Renksiz malzemenin arasında veya yanında bulunan az oranda rengin daha vurgulu algılandığını ve kompozisyonun bütünü boğmadığını düşünüyorum. Renksiz cam kullandığım alanlarda, farklı dokudaki beyaz camlar kullanarak söz konusu yalın alanları kendi içerisinde çeşitleyerek hem yalın

kalmasını hem de farklı değerlerle zenginleşmesini sağlıyorum (Resim 68). Kurşunda ise çok büyük ebatlı işler çalışmadığımdan ve camın etkisini azaltmak istemediğimden genellikle 4mm yanak genişliğini tercih ediyorum.

2012 yılında gerçekleşen Atış Serbest isimli sergide yer alan işler, çerçeve kullanımındaki dönüşüm anlamında önceki dönem işlerimden ayrışan ve şu anki işlerimin öncülü olan, birbiriyle ilintili çok sayıda tekil ve serbest formdan oluşan vitraylardır. Sergi, Tophane-i Amire kompleksinin ilk kez bir sergi için kullanılan Camaltı Bölümü'nde gerçekleşti (Resim 69). Mekânın dışarıya bakan cephesindeki boydan boya cam konstrüksiyon için belirli bir hikâye içinde bir araya getirilmiş 20 bağımsız parçadan oluşan bir seri ürettim. Seri en alt kısımda şato gibi Orta Çağ yapıları, köyleri, orta bölümde tek başına evler ve en üstte bu yapılara doğru gelen ve onları tehdit eden meteorlardan oluşuyordu. Yine yerleşimin solunda, olaydan habersiz gündelik hayatlarına devam eden insan detayları vardı (Resim 70). Vitray çoğu zaman ruhani bir etki yaratması amaçlanan sanat formu olsa da kompozisyona beklenmedik, ironik öğeler katarak, anlatımı güncel ve yalın bir şekle büründürdüm. Kompozisyonun tasarlandığı alan, en dış hatlarıyla bir bütün olsa da parçalardan oluşan bir cam konstrüksiyonu ve buraya, gene parçalardan oluşan bir bütün hazırladım. Parçalar, istenirse birbirlerinden bağımsız olarak, tek başlarına sergilenebilir ya da düşünülebilir. Buradaki vitrayların dış hatlarını belirleyen sınır dörtgen değildir ve konu edinilen mekân, nesne ya da figürler parçaların formlarını belirlemektedir. Neticede bu büyüklükte ve sayıda bir kurgu benim için ilkti ve şu anki üretim biçimimin başlangıcını oluşturdu.

Atış Serbest sergisinde yer alan kompozisyonu oluşturan, birbirinden bağımsız olarak da düşünülebilecek parçalar, 'Meteorlar' (Resim 71), 'Şehirler' (Resim 72), 'Evler' (Bkz. Resim 67), gibi belirli serilerin ortaya çıkmasını sağladı. Daha sonra farklı esinlenmelerle 'Geometrik İşler', 'Kâğıt Uçaklar' gibi farklı seriler de bu çalışmalara eklendi.

İşlerim teknik olarak incelendiğinde genel olarak klasik kurşunlu vitrayı ve nadiren yapıştırma vitray tekniğini tercih ettiğim görülmektedir. Çalışmaya

başlamadan önce uzun bir tasarım aşaması geçirdiğimi söyleyemem. Defterlerime yaptığım eskizler, daha önce yaptığım resimler ve çoğunlukla da çalışırken anlık aklıma gelen fikirler bir başlangıç noktası oluşturabiliyor. Çoğu zaman, bristol kâğıdı üzerine, yapacağım vitray için kalıpları hazırlayacağım tasarımı çizerken farklı bir kompozisyona yönelebiliyorum. Küçük boyutlu işler yapmam da büyük oranda buna olanak sağlıyor.

Çalışma yöntemimi kısaca özetlemem gerekirse, tasarım belli olduktan sonra bristol kâğıdına aktarıp, camları keserken yol gösterici olarak kullanacağım kalıplar hazırlıyorum. Ayrıca, bir kopya kesilen camları yerleştirmek, diğeri örme işlemini gerçekleştirebilmek için 2 adet eskiz hazırlıyorum. Hem bristol hem de eskiz kâğıdındaki parçalar birbiriyle eşleşecek şekilde numaralandırdıktan sonra, vitray makasıyla bristoldeki şekilleri, düzgün bir kesimle birbirinden ayırıyorum. Ayrılan parçalar, cam kesimi için kullanılacak kalıplar haline geliyor ve bu noktadan sonra renkleri belirlemeye geçiyorum. Kullanacağım renkleri genellikle sezgisel olarak belirliyorum. Camların kesiminde ise normal uçlu gazlı cam kesici kullanıyorum. Cam kesme işleminden sonra belirlediğim genişlikteki kurşunları hazırlıyorum, gerekli ölçülerde keserek örme işlemine başlıyorum. Örgü tamamlanınca en dış hatların kurşunu yerleştiriliyor (Resim 73) ve birleşme yerlerini fluks yardımıyla lehimleyerek süreci tamamlıyorum.

Tercih ettiğim konulardan biri olan Şehirler serisini oluştururken, görme fırsatı bulduğum ve içinden ya da kenarından nehir geçen Amsterdam (Bkz. Resim 72) ve Antwerp (Resim 74) şehirlerini ele aldım. Yan yana sıralanan bölgeye özgü binalar ve binaların etrafından dolaşan nehir ve kanalları belirten alanlar kompozisyonu oluşturdu. Suyla kaplı alanları farklı ton ve dokulardaki beyaz camlarla kurguladım. İki şehir için de aynı tasarımı kullanırken, şehirlerin gece ve gündüz görüntülerini, bende hissettirdiği biçimiyle, daha renkli ve renksiz olarak belirtmeyi tercih ettim. Dış hatları belirleyen kurşun, şehri sarmalayan bir pozisyonda bulunduğundan kalın, iç kısımlarda ise ince kurşun kullandım. Akbank Caz Festivali için hazırladığım son şehir vitrayı ise İstanbul ve caz temalı bir çalışma (Resim 75). Şehri oluşturan silüetlerden ve bir takım geometrik formlardan meydana

gelen vitray, kompozisyonun sol üst ve sağ orta bölümünde yer alan üçgenlerden oluşan ziller ve onların hemen altında yer alan elipslerden meydana gelen davullarla birlikte caza vurgu yapmaktadır. Diğer çalışmalara göre daha renkli camlar kullanarak ve üst kısımda dörtgen kadrajdan çıkardığım biçimle dinamik bir kompozisyon oluşturmayı amaçladım. Şehirler ve Meteorlar serileri zamanla çeşitlenip detaylanırken, ayrıca bunlardan bağımsız hazırladığım Geometrik Seri'ye de yeni çalışmalar eklendi.

Son dönemlerde üzerine daha çok düşündüğüm ve çalıştığım, ender olarak dörtgen çerçeve içerisinde kurguladığım Geometrik Seri vitraylarımda, Suprematizm ve De Stijl gibi 20. yüzyılın ilk yarısının önemli akımlarından Sol LeWitt ve Kenneth Noland'ın eserlerine kadar geniş bir alanda irdelenecek geometrik soyut sanat anlayışının etkileri görülmektedir (Resim 76). Her ne kadar dörtgen çerçeve içerisinde olsa da dış hatlarda siyah ve beyaz (renksiz) cam kullanıp iç kısımda yer alan renkli formu belirginleştirerek kadrajın dörtgen değil, içerisindeki formun hatlarıyla algılanmasını amaçlıyorum (Resim 77, 78). Bu seri dahilindeki bir vitrayda, diğerlerinden farklı olarak siyah, ışığı neredeyse geçirmeyen cam kullanarak, dikey ve iki yandan diyagonal hareketlerle sağ üst kısımda birleşen renkli şeritlerin vurgulanmasını sağladım (Resim 78).

Kâğıt Uçaklar serisinin ilki olan çalışmamda, basit bir tasarımla birlikte beyaz cam kullanmayı tercih ettim (Resim 79). Burada biçimi ortaya çıkaran eleman renk değil kurşun oldu. Yapıştırma vitray tekniğiyle oluşturduğum bir vitrayda ise daha önce yaptığım bir resimden yola çıktım (Resim 80). Bu teknikte üst üste birkaç kat cam kullanıldığından, tek bir katı oluşturan cam birimlerinin aralarında kalan boşluk ve bu boşluğun çalışmaya görsel bir öge olarak katılımı önemli bir ayrıntıdır. Bu teknikte tıpkı suluboyada saydam boya katmanlarını üst üste istiflerken elde edilen tonlar gibi, bütünü oluşturan küçük cam parçalarının formlarının oluşturduğu kısa çizgilerden meydana gelen bir doku ortaya çıkıyor. Fonda birbirine yakın sarılar kullanarak bir çeşitleme oluşturdum. Arka planda yer alan renkler yer yer kollara girerek fonun öne ve geriye gitmesini sağlayan titreşimler oluşturdu. Bu da dar alanda, git geller oluşturan bir ön arka ilişkisi uyandırdı.

Bu eser çalışmasının eser sergisi için konu edindiğim vitray çalışmalarımda, bütünlük olması açısından evler, meteorlar ve şehir serilerini kullanmayı düşündüm.



## 8. SONUÇ

Vitrayın gelişimi, temel malzemesi olan camın kullanım biçimiyle ilgili gelişmelerle yakından ilintilidir. Cam saydam olması ve ışığı geçirmesi sebebiyle, pencere boşluklarını kapayan en vazgeçilmez malzeme olarak kabul görmüştür. Kurşun ise geçen zaman içerisinde, büyük olasılıkla ince, bükülebilir ve kolay şekillendirilmeye imkân tanıdığı için alçı, stücco (beton sıva) ve ahşap armatürlere göre daha çok tercih edilmiştir. Kurşunlu vitray tekniğı çeşitli değişim ve ivmelerle birlikte 20. yüzyıla kadar Batıda kullanılan tek vitray tekniğı olmuştur. Zamanla farklı teknikler bulunmuş olsa da kurşunlu vitray tekniğinin, günümüzde hala en geçerli uygulama biçimi olduğu görülmektedir.

Bilinen anlamıyla vitray ilk olarak Avrupa'da dini yapılarda kullanılmaya başlanmış, en parlak dönemi ise Gotik dönemi kapsayan 13. yüzyıl olmuştur. Dönemin insanına göre sanat ve ritüel, tanrının gerçeklerine ulaşmak için kullanılan bir yol olarak görülyordu. Çoğu okuma yazma bilmeyen ve tamamen görmeye dayalı bir algıya sahip insanların oluşturduğu bir kültürde, dönemin diğer sanat dallarında olduğu gibi vitray da halkla bire bir etkileşim halindeydi ve kilisenin amaçlarına uygun olarak dini topluma anlatmak gibi bir işlevi vardı. Vitrayın bu kullanım biçimi 16. yüzyıla kadar devam etmiş ve bu tarihten itibaren kiliseye karşı oluşan olumsuz algı ve özellikle matbaanın bulunmasıyla, diğer sanat dallarında olduğu gibi, vitrayın da halk üzerinde kullanılan eğitici amacı ortadan kalkmıştır. Toplumun sözel ve görsel algıya dayanan baskın iletişim şekli değişime uğramış, yorumlayan ve bireyi merkeze koyan bir anlayış hakim olmaya başlamıştır.

Rönesans döneminde, Gotikten Klasiğe evrilmiş tarzlarda üretilmeye devam edildiği görülen vitray, 17. yüzyıldan itibaren sınırlı sayıda, daha çok pratik sebepler ve kişisel tercihlerle yapılmıştır. Vitray sanatının temel kullanım nedenlerinin tarihte en az tercih edildiği yıllardır ve birkaç yüzyıllık süreçte vitrayın orijinal anlamının neredeyse tamamen yok olduğu görülmektedir.

18. yüzyıldan itibaren vitraya olan ilginin tekrar canlanmaya başladığı

görülmektedir. Cam üretiminde ortaya konulan teknik gelişmelerle ve Orta Çağ Sanatı'na artan ilgiyle birlikte, başta İngiltere'de olmak üzere tekrar parlak bir döneme giren vitray sanatı, 20. yüzyılda tamamen sekülerleşerek, büyük boyutlarda, kamusal alanlarda yer almaya başlamıştır. Kamusal alanda kullanılan vitrayın temel prensibi ise gün ışığında iç mekândan, gece de dışarıdan bakıldığındaki etkiyi aynı oranda uzlaştırmak ve her ikisinin de potansiyelini kullanarak binanın fiziki karakteristiğini taşıdığına inanılan görselliğe, uygun bir zemin hazırlamaktır. Bu prensip doğrultusunda 20. yüzyılın önemli vitray sanatçıları yüzyıl sonlarına doğru, büyük boyutlarda ve özellikle kurşun hatların ön plana çıkarıldığı, çoğunlukla soyut geometrik formlardan oluşan etkileyici işler yapmışlardır.

20. yüzyılın ortalarından itibaren günümüze kadar gelen süreçte, daha önceki dönemlerde olduğu kadar, belli bir bölgenin sanatın merkezi haline gelmediği, sanat anlayışların belirli üslup, akım ya da gruplarca yönlendirilmediği görülmektedir. Özellikle iletişim teknolojilerinin geldiği nokta, sanatın, belirli sınırların ve görüşlerin ötesinde global olarak sürdürülmesine ve yaşanmasına neden olmuştur. Vitray sanatında da belirli merkezler ve üsluplardan ziyade farklı sanatçı bireyler, özgün biçim anlayışlarıyla öne çıkmıştır. Özellikle batıda, içeriğinde zanaat barındıran pek çok sanat dalı gibi vitrayın da artarak devam etmekte olan bir popülerliğe kavuştuğu görülmektedir. Artan teknolojik imkânlarla birlikte, pek çok yeni malzemeye kolayca ulaşılabilmekte ve bu yenilikler işlere yansımaktadır. Yeni teknikler, tarzlar ve biçim anlayışlarının ortaya çıkmasıyla birlikte bu dönemde özellikle dikkat çeken bir ayrıntı da pek çok sanatçının camı boyamaya yönelik vitray veya vitray kökenli çalışmalar yapıyor olmasıdır.

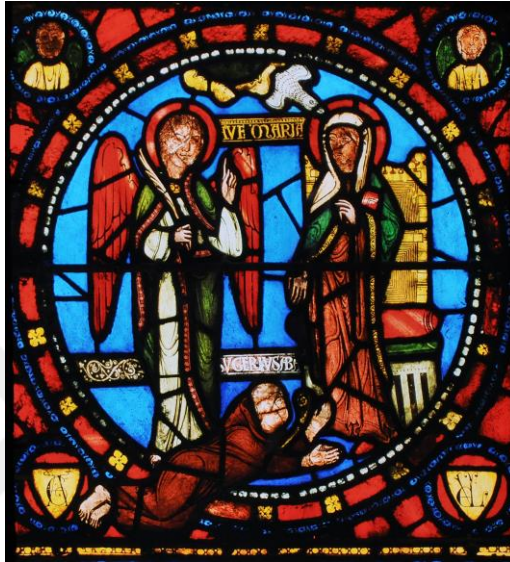
Günümüz vitray sanatında son derece çeşitli ve beklenmedik sonuçlar ortaya konmakla birlikte, yapılan vitrayın başarılı sonuç vermesi daima sanatçının malzemeye hakimiyeti ve uygulama yapılacak yerin çevreye iyi adapte edilmesinden geçmektedir. Ayrıca tasarlandığı boşluğa tam olarak oturmalı, yağmur, rüzgâr gibi hava koşullarına dayanıklı olmalı ve özellikle büyük boyutlu çalışmalarda kendi ağırlığını taşıyabilir olmalıdır.

Varoluşunu daima hem bulunduğu mekândaki hem de bulunduğu mekânın dışındaki ışığa borçlu olan vitray, çevresinden aldığı etkiye bire bir bağlı olan ender sanat formlarındandır.

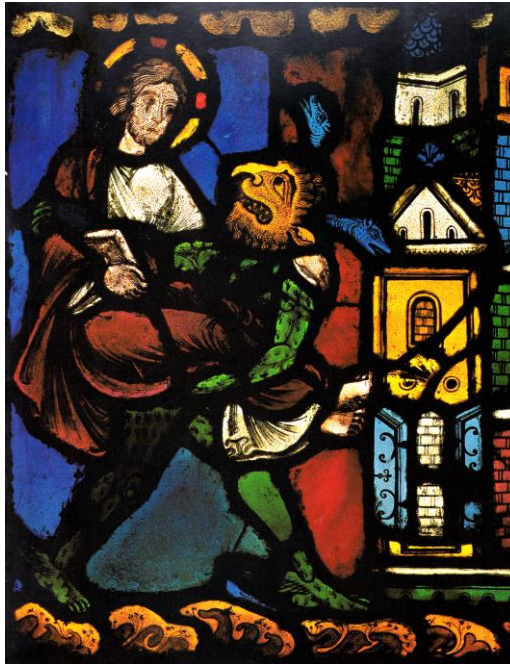




## 9. EKLER



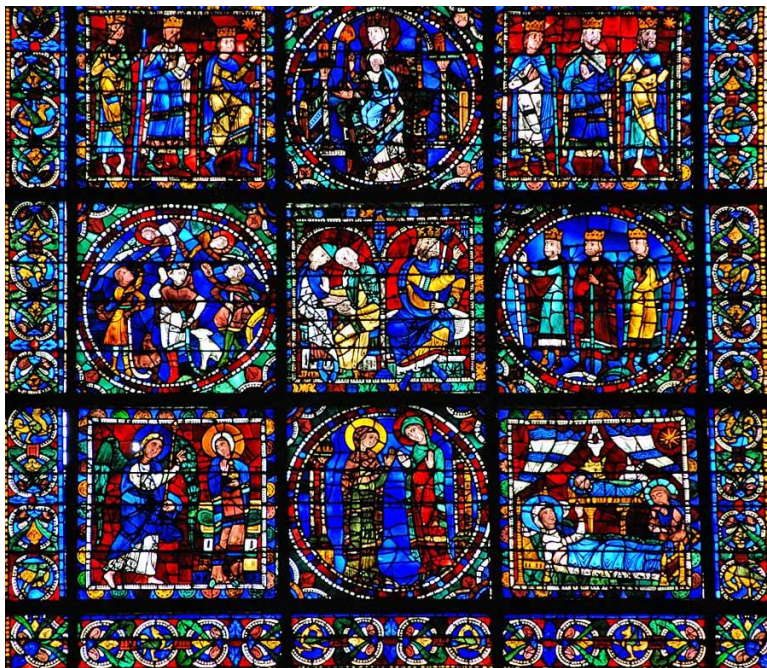
Resim 1. Saint Denis Katedrali, 1140-44.



Resim 2. Temptation in the Wilderness, 1170. Victoria Albert Müzesi, Londra.

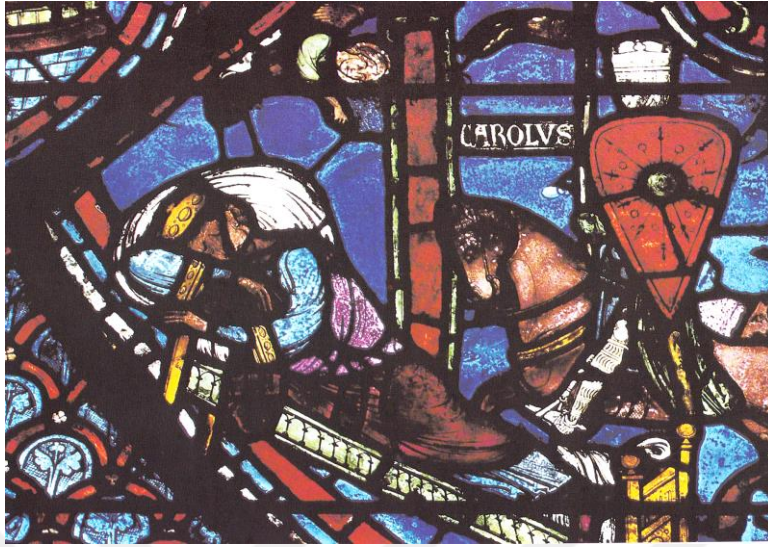


**Resim 3.** Aziz Daniel - Augsburg Katedrali, 1100.

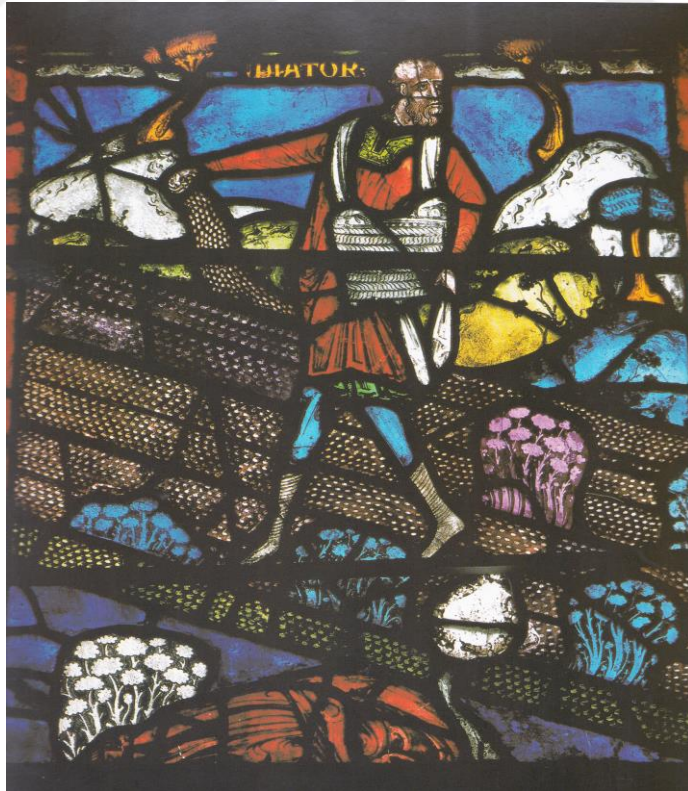


**Resim 4.** Chartres Katedrali batı kanadı, 1150.





**Resim 5.** Chartres Katedrali - Şarlman'ın Öyküsü, 1225.



**Resim 6.** Canterbury Katedrali, 1200.



**Resim 7.** Grisaille panel, 1240 Fransa. Metropolitan Müzesi, New York.

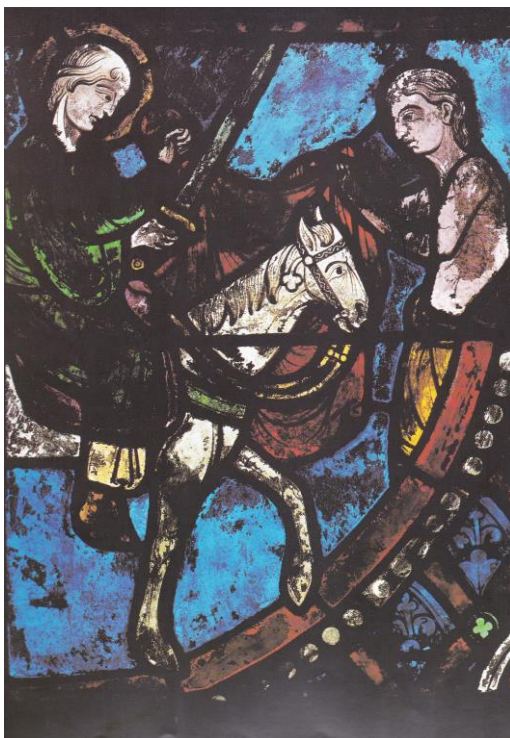


**Resim 8.** Le Mans Katedrali, 1140.

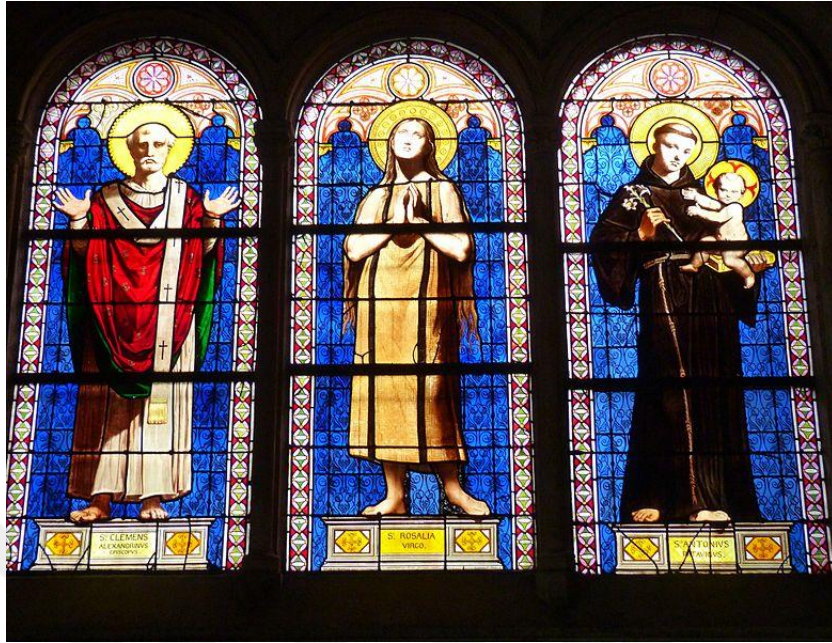




**Resim 9.** Lorenzo Ghiberti - Floransa Katedrali, 1443-44.



**Resim 10.** Bourges Katedrali, 1210-15.



**Resim 11.** Ingres, Kraliyet Şapeli, 1843.

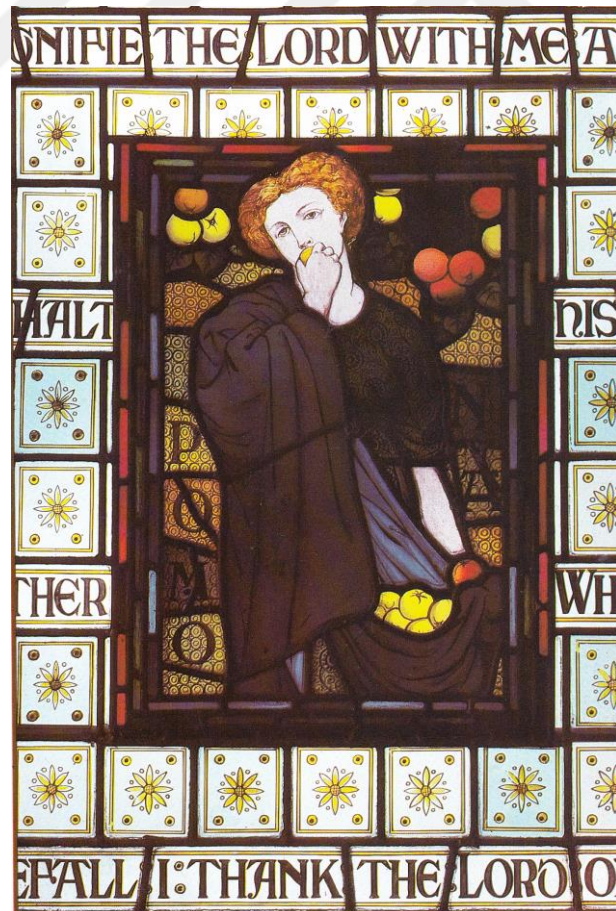


**Resim 12.** Mayer of Munich

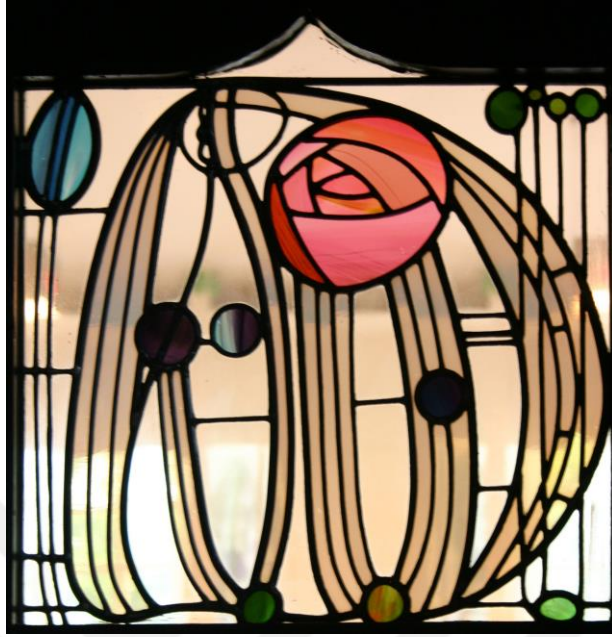




Resim 13. Thomas Willement, 1845.



Resim 14. William Morris, 1870.

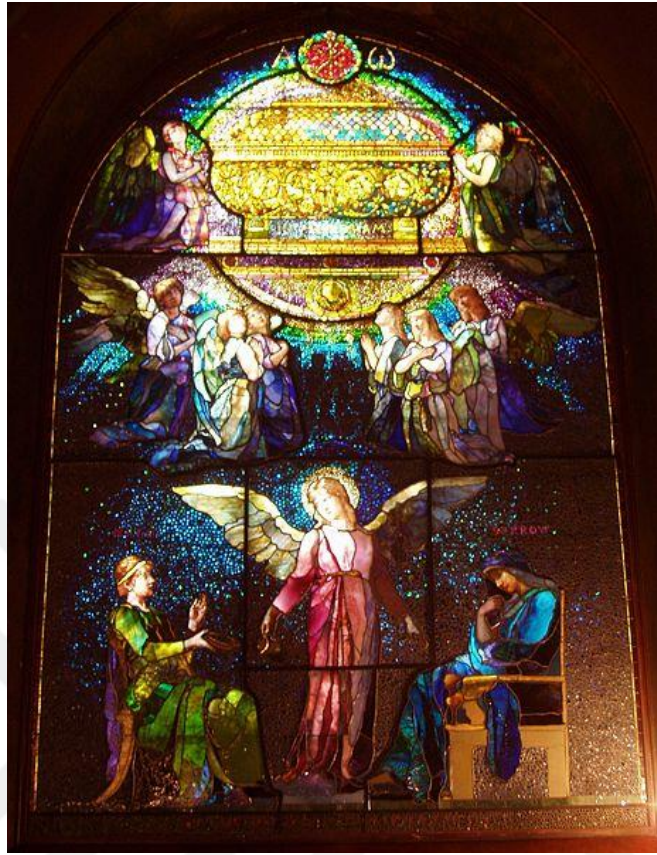


**Resim 15.** Charles Rennie Mackintosh, Willow Çay Evi, 1903.



**Resim 16.** Jacques Gruber, 1922.

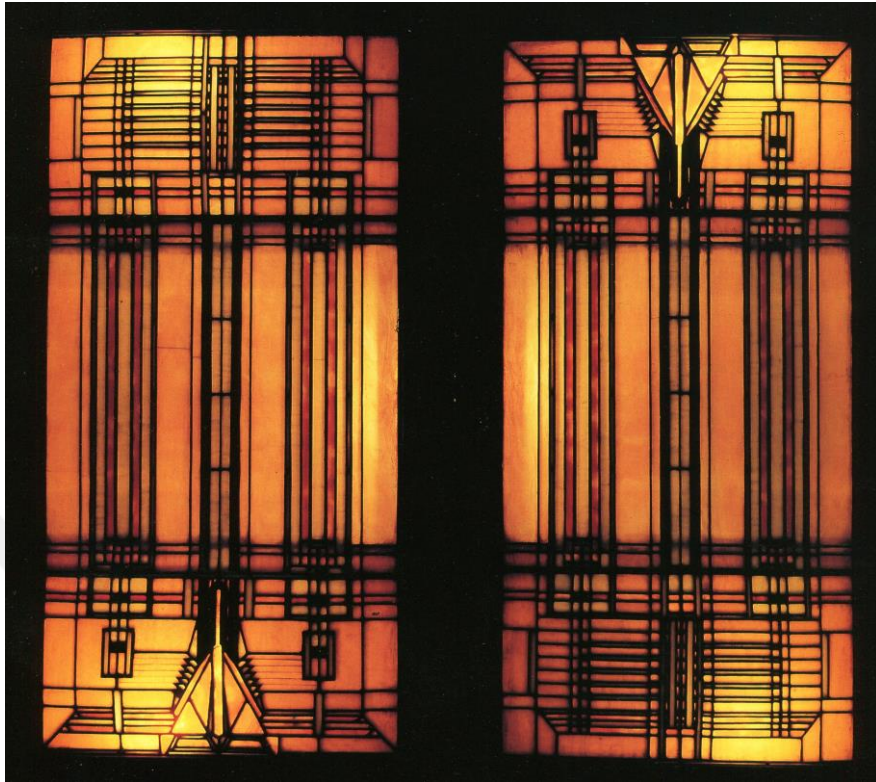




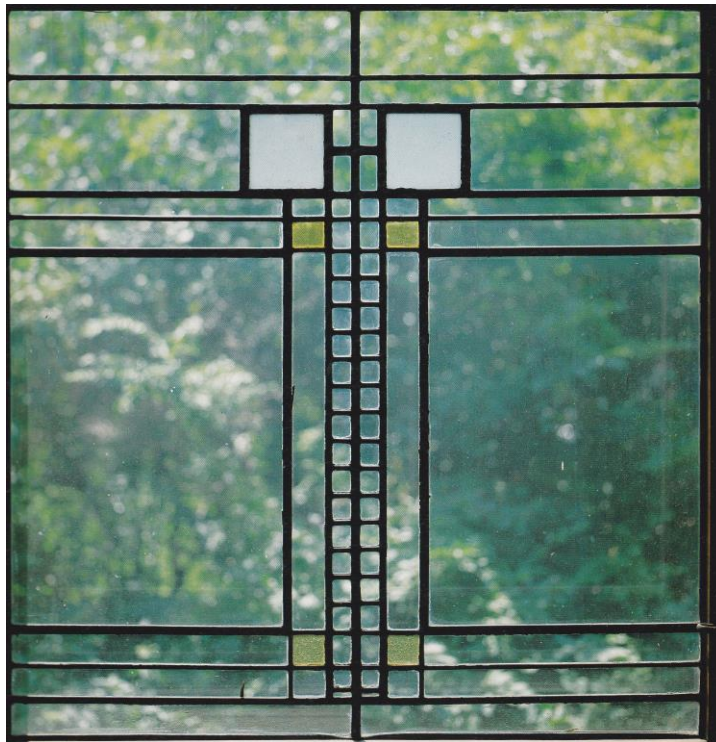
**Resim 17.** John La Farge, 1886.



**Resim 18.** Louis Comfort Tiffany, 1898.



**Resim 19.** Frank Lloyd Wright, Bradley Evi, 1900.



**Resim 20.** Frank Lloyd Wright. Tomek Evi, 1906.





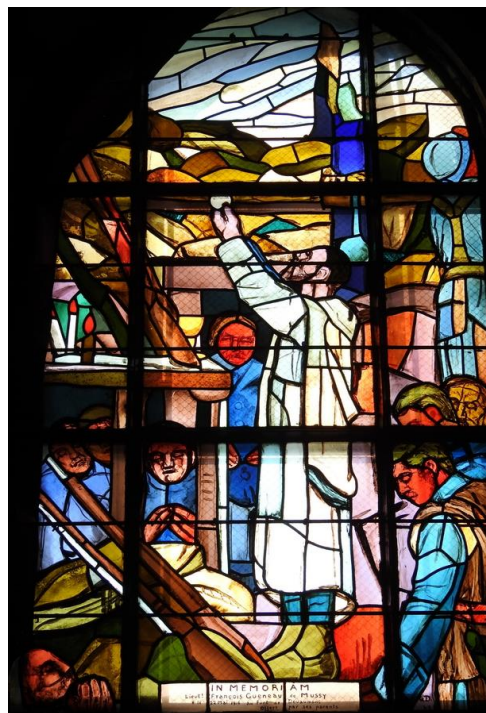
**Resim 21.** Sophie Arp, Aubette Binası, 1926-28.



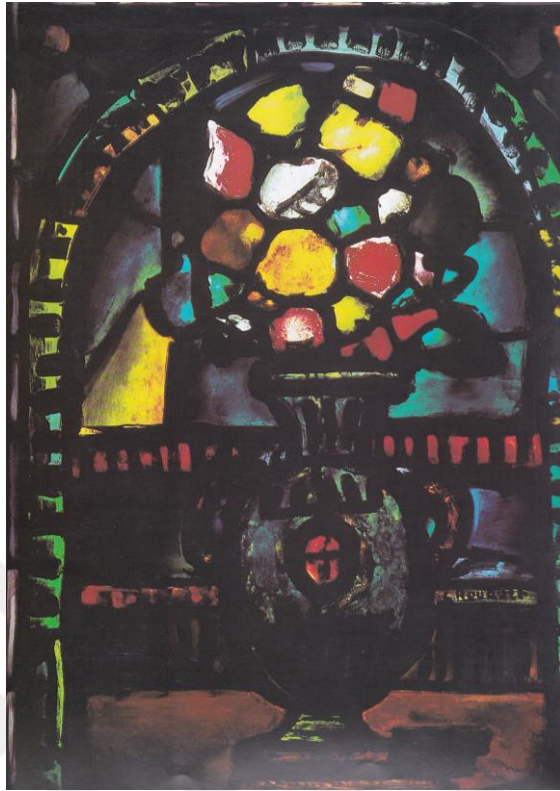
**Resim 22.** John Piper, Coventry Katedrali, 1960-62.



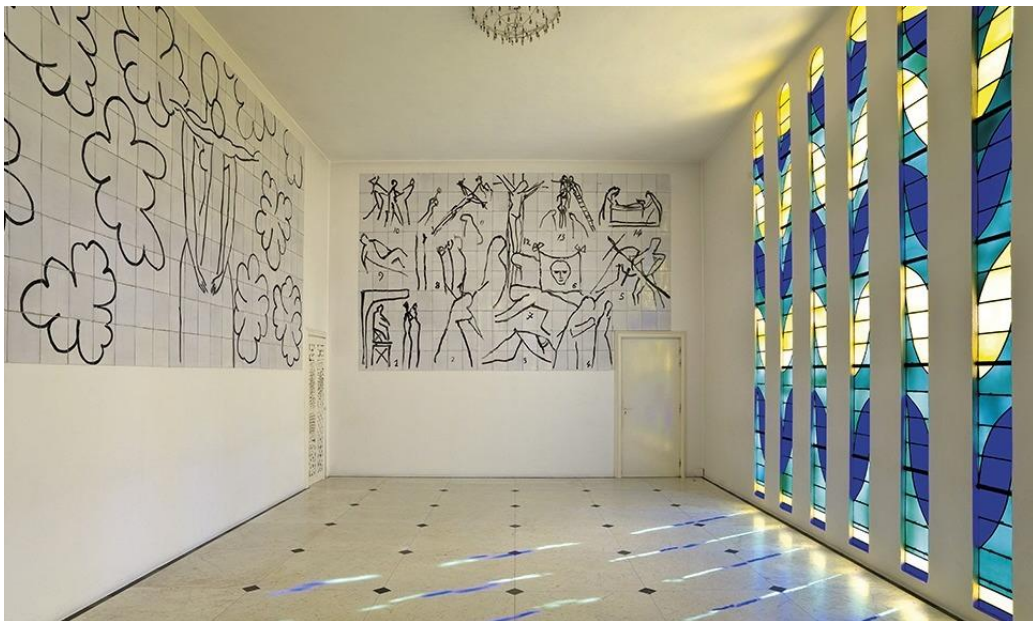
**Resim 23.** Maurice Denis, La Collabration, 1898.



**Resim 24.** Jean Herbert Stevens, Douaumont Anit Mezari, 1927.



**Resim 25.** George Rouault, Assy, 1945.



**Resim 26.** Henrie Matisse, Chapelle du Rosario, 1947-51.





**Resim 27.** Henrie Matisse, Chapelle du Rosario, 1947-51.



**Resim 28.** Le Corbusier, Notre Dame du Haut, 1954.

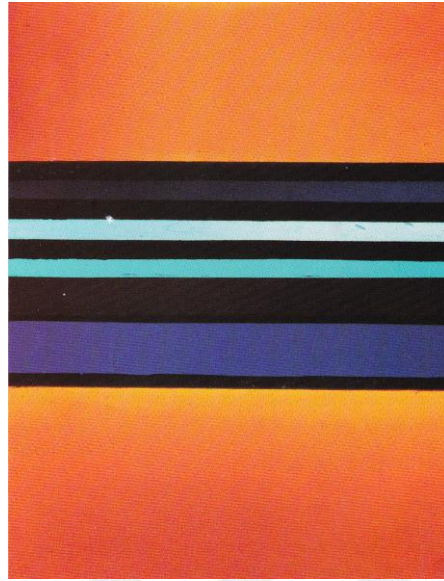


**Resim 29.** Marc Chagall, Metz Katedrali, 1960-65.



**Resim 30.** Marc Chagall, Hadassah Sağlık Merkezi, 1962



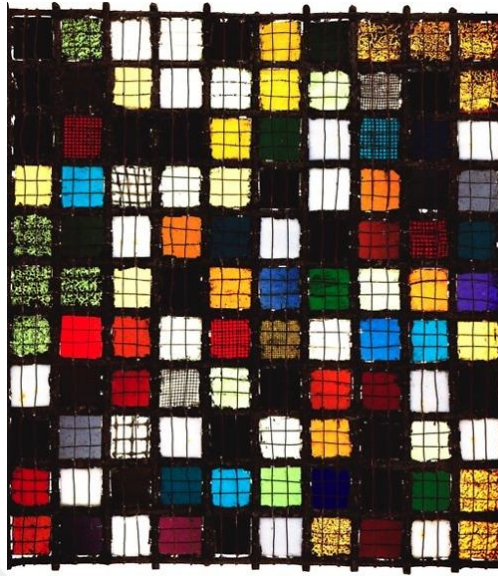


**Resim 31.** Johann Thorn Prikker, Orange, 1931.



**Resim 32.** Georg Meistermann, St Marien Kilisesi, 1965.





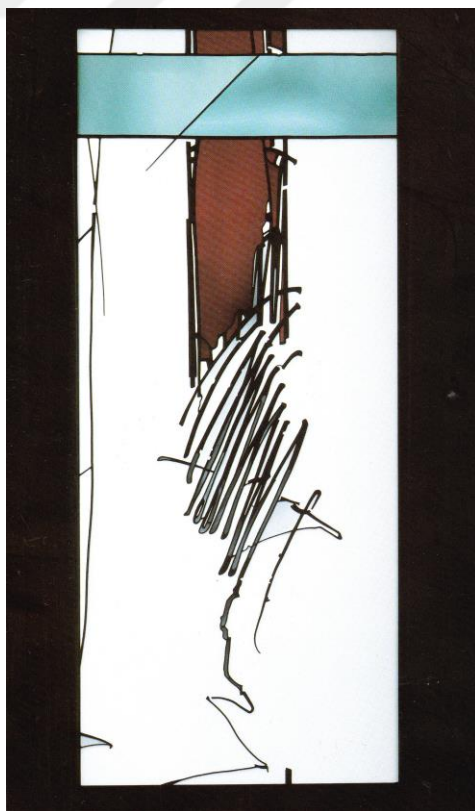
**Resim 33.** Josef Albers, 1922.



**Resim 34.** Ludwig Schaffrath, 1968.

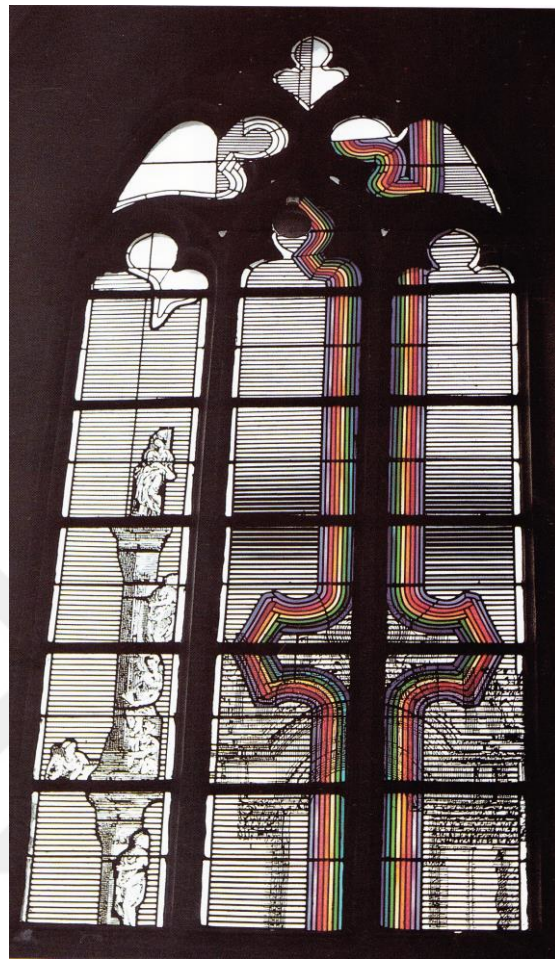


**Resim 35.** Ludwig Schaffrath, Omayya Tren Gari, 1981.

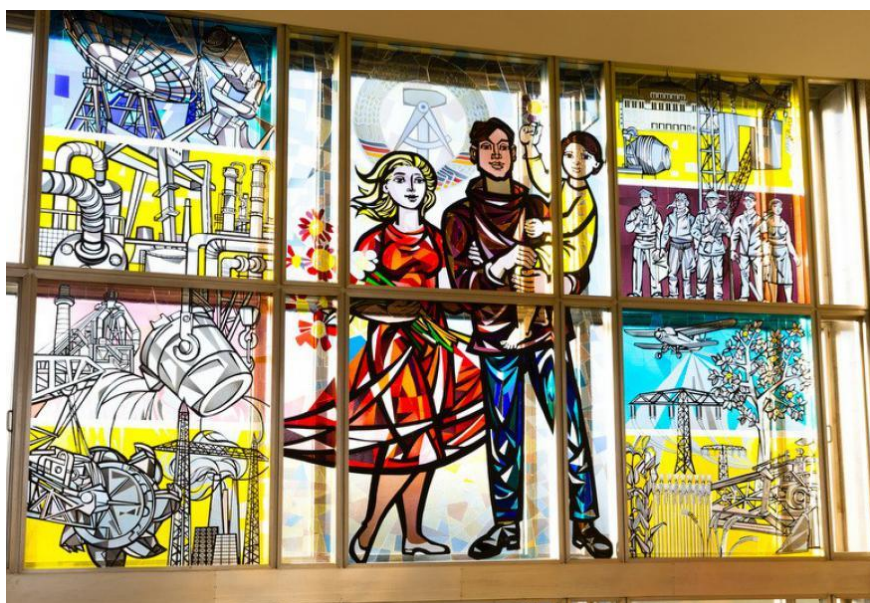


**Resim 36.** Johannes Schreiter, 1985.





**Resim 37.** Joachim Klos, Rainbow Window, 1975.



**Resim 38.** Walter Womacka, Straatstrat, 1962.



**Resim 39.** Michel Martens, Unique, 1977.



**Resim 40.** Peter Mollica, Blue Roof, 2000.



**Resim 41.** Alex Beleshenko, Stockley Parkı, 1986.



**Resim 42.** Graham Jones, Shell-Mex Binası, 1987.





**Resim 43.** Brian Clarke, *The Proscenium*, 1990.



**Resim 44.** Peter Young, *Homeland*, 2011.

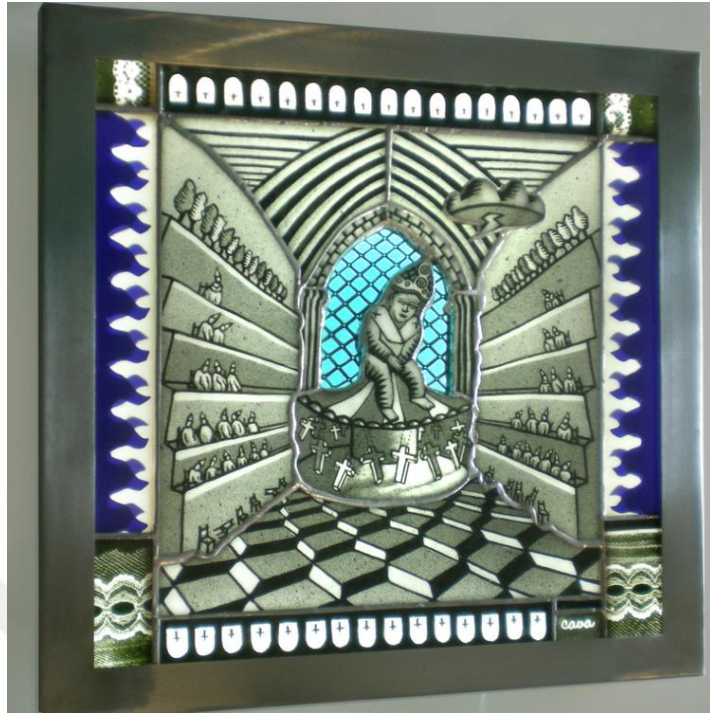


**Resim 45.** Kiki Smith, Chorus, 2012.



**Resim 46.** Kehinde Wiley, Saint Remi, 2014.





**Resim 47.** Joseph Cavalieri, Pope Francis' Dilemma, 2013.



**Resim 48.** Joseph Cavalieri, The Moment of Death, 2009.





**Resim 49.** Richard Wright, *The Modern Institute*, 2014.



**Resim 50.** Richard Wright, *Gagosian Galeri*, 2015.



Resim 51. Frans Wesselman, Lady Godiva, 2012.



Resim 52. Judith Schaehter, Tiny Realism, 2016.





**Resim 53.** Sigmar Polke, Grossmünster Katedrali, 2009.



**Resim 54.** Tom Fruin, Kolonihavehus, 2010.



**Resim 55.** Gerhard Richter, Köln Katedrali, 2007.



**Resim 56.** Mark Angus, St. Raymond, 2012.



**Resim 57.** Peter Young, Big Cheese, 2009.



**Resim 58.** Roz MacKenzie, 2015.





**Resim 59.** Tiffany Vitray Örneği Louis Comfort Tiffany, Venedik Masa Lambası, 1910-1920.



**Resim 60.** Boyama Vitray Hazırlık Aşaması, Frans Wesselman.



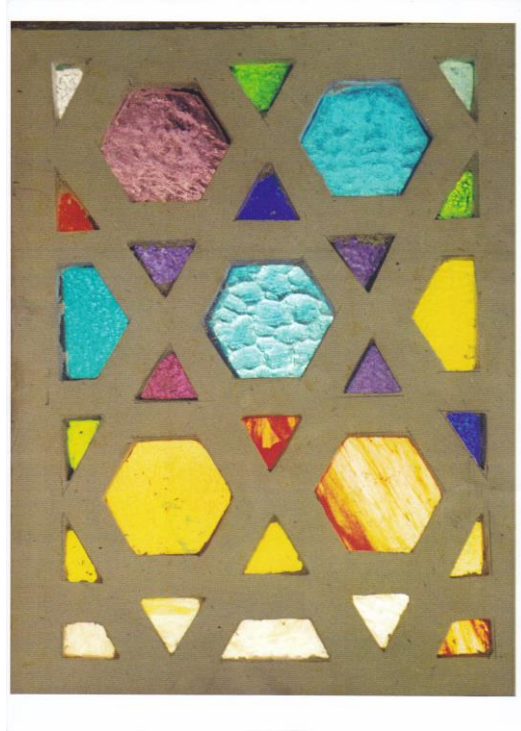
**Resim 61.** Beton Vitray Örneği, Fernand Leger, 1950-52.



**Resim 62.** Yapıştırma (Gemmail) Vitray Örneği, Michèle Ranoir, 1954.



**Resim 63.** Mozaik Vitray Örneği, Şeyma Barut, 2014.

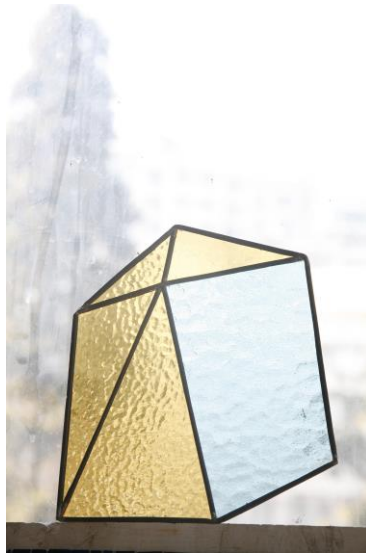


**Resim 64.** Alçı Vitray Örneği.





**Resim 65.** Alçı Vitray Örneği, Süleymaniye Camii, 1550-1557.



**Resim 66.** Levent Aygül, 2015.



**Resim 67.** Levent Aygöl, 2015.



**Resim 68.** Levent Aygöl, 2012.



**Resim 69.** Levent Aygöl, Atış Serbest, 2012.



**Resim 70.** Levent Aygöl, Atış Serbest, Havuz, 2012

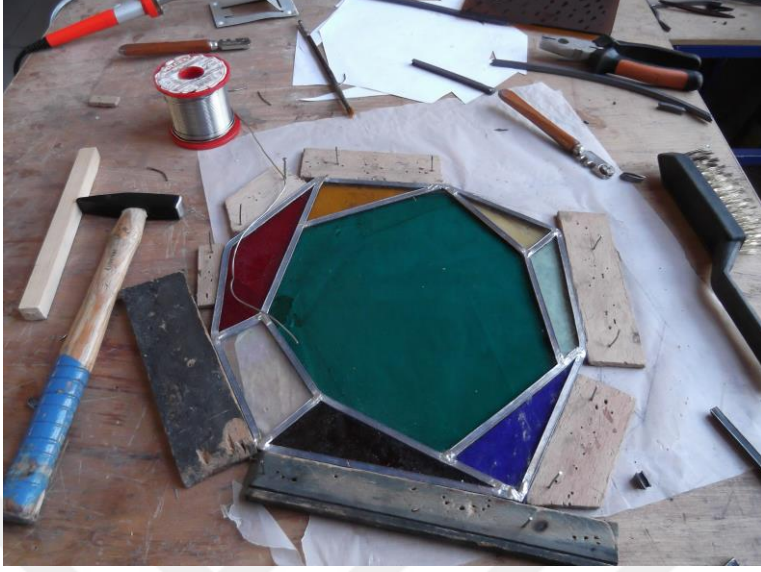


**Resim 71.** Levent Aygöl, Meteor, 2014.



**Resim 72.** Levent Aygöl, Amsterdam, 2014.





**Resim 73.** Levent Aygöl, Kurşunlu Vitray Örgü Aşaması, 2016.



**Resim 74.** Levent Aygöl, Antwerp, 2014.



**Resim 75.** Levent Aygöl, 2016.



**Resim 76.** Sol LeWitt, Wall Drawing 766, 1994.



**Resim 77.** Levent Aygöl, 2016.



**Resim 78.** Levent Aygöl, 2016.





**Resim 79.** Levent Aygöl, 2016.



**Resim 80.** Levent Aygöl, 2007.

## 10. KAYNAKLAR

### Kitaplar

SOWERS, Robert (1981), **The Language of Stained Glass**, Timber Press, Forest Grove, Oregon.

MORRIS, Elizabeth (1990), **Stained and Decorative Glass**, Tiger Books International, Londra.

BAAL-TESHUVA, Jacob (1998), **Chagall**, Taschen, Köln.

(1996) **The Dictionary of Art**, Grove, New York.

FLEMING, John - HONOUR, Hugh (1989), **The Penguin Dictionary of Decorative Arts**, Viking, Londra.

ARTIGAS, Isabel - MANENT, Ramon - ALEGRE, Joseph Maria (2011), **Modernist Art Nouveau in Barcelona**, FKG, Barselona.

KÜÇÜKERMEN, Önder (2008), **Türkiye'nin Kültür Mirası 100 Cam**, Ntv Yayınları, İstanbul.

BEAZLEY, Mitchell - MOOR, Andrew (1989), **Contemporary Stained Glass**, Octopus Publishing, London.

BEYER, Victor (1964), **Stained Glass and Windows**, Oliver & Boyd, Edinburgh.

SENNETH, Richard (2009), **Zanaatkar**, Çev. Melih Pakdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

HAUSER, Arnold (2006), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, Deniz

Kitabevi, Ankara.

RUSKIN, John (2015), **Sanat ve Hayat Üzerine**, çev. Eser Badur, Kafka Kitap, İstanbul.

SHINER, Larry (2004), **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

(1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınevi, İstanbul.

BRISAC, Catherine (2001), **A Thousand Years of Stained Glass**, Chartwell Books, New Jersey.

MARAL, M. Oktay (1970), **Işıklı Cam Resmi Vitray**, Karaca Ofset, İstanbul.

LAHURE, Annie,(2005), “Belçika Art Nouveau’nun Başkenti”, Çev. Zeynep Rona, **1890-1930 Avrupa’dan İstanbul’a Yeni Sanat**, Tarih Vakfı, İstanbul.

WOOD, Paul W. (1981), **Working With Stained Glass**, Sterling Publishing Co, New York.

AKYÜREK, Engin (1996), **Sanatın Orta Çağı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

HEINZ, Thomas A., (1994), **Frank Lloyd Wright Glass Art**, Academy Editions, Londra.

HARRIES, John – HICKS, Carola, (1999) **Discovering Stained Glass**, Shire Publications, Londra.

### **Sürelî Yayın**

GOETZ, Joachim (2000), "Endüstriyel Biçimin Efsanesi", Çev. Ayşe Selen, **P**

SANAT, 16, Kış: 128-145.

### **Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar**

ERDOĞAN, Banu Gökmen (2011), **Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarında Camın Kullanımı**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

### **Elektronik Kaynaklar**

Tüm elektronik kaynaklara son erişim: 30/10/2016

<http://www.kehindewiley.com>

<http://www.judithschaechter.com>

<http://www.artwayeu.com>

<http://www.themoderninstitute.com>

<http://www.peteryoung.ie>

<http://www.süleymaniye.org>

<http://www.1stdibs.com>

<http://www.sfmoma.org>

<http://www.markangus.com>

<http://www.e-scop.com>

<http://www.mikeweissgallery.com>

<http://www.newyorker.com>

<http://www.pauldoolan.com>

<http://www.inlandcraft.com>

<http://www.gagosian.com>

<http://www.cavaglass.com>

<http://www.fondationlecorbusier.fr>

<http://www.stainedglass.com>

<http://www.stainedglass.org>

<http://www.bbc.co.uk>

<http://www.unicorntskin.blogspot.com.tr>

<http://www.metmuseum.org>

<http://www.wikipedia.com>

<http://www.tfarthistory.com>

<http://www.cmog.org>

<http://www.wam.ac.uk>

<http://www.fwstainedglass.com>

<http://www.petermollica.com>

<http://www.modernartconsulting.ru>

<http://www.mayer-of-munich.com>

<http://www.theculturetrip.com>



## 11. ÖZGEÇMİŞ

Levent Aygöl, 1976' da İstanbul' da doğdu. 2003 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Programı'nı tamamladı. 2007'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans programını bitirdi. 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda sanatta yeterlik programına başladı. 2004'de araştırma görevlisi oldu. Halen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü Vitray Atölyesi'nde araştırma görevlisidir.

### Kişisel Sergiler

2009 'Kış Uykusu' Galeri Splendid / İstanbul

### Karma Sergiler

2016 'Havuz' BantMag. Mekan / İstanbul

2016 'Atış Serbest II', Tophane- i Amire Camaltı Galerisi / İstanbul

2015 'Kış Ortası', Galatea Art Gallery / İstanbul

2014 'Küçük', BantMag. Mekan / İstanbul

2014 'Mülksüzleş!' 24. Tüyap Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı/ İstanbul

2013 'Turkish Visual Arts Exhibition', Cafa Sanat Müzesi/ Pekin

2013 'Oasis 2013 İstanbul', Tophane-i Amire / İstanbul

2012 'Vardiya', Tophane - i Amire Camaltı Galerisi / İstanbul

2012 'Atış Serbest', Tophane - i Amire Camaltı Galerisi / İstanbul

2008 'Türk- Japon Çağdaş Güzel Sanatlar G.Ö.E. Sergisi' / İstanbul

2007 'MSGsÜ Öğretim Elemanları Sergisi', / Sofya

2007 'Hazavuzu' Grup Performansı, 10. İstanbul Bienali / İstanbul

2007 'Hava Boşluğu', Galerist / İstanbul

2006 'Hazavuzu' Grup Sergisi, Terakki Vakfı S.G. / İstanbul

2006 'Defterdarlar Sergisi', Karşı Sanat / İstanbul

2001 'Kapsama Alanı' Karma Sergi, Asmalımescit / İstanbul

2000 'Apartman Projesi', Gümüşsuyu / İstanbul

