

## Art-Sanat



Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

### Sanatçı Bilge Friedlaender'in Eserlerinde Ekoloji Odaklı Anlatılar

Ecology-Oriented Narratives in the Works Of Artist Bilge Friedlaender



Melis Sucuoğlu Doğan<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ardahan, Türkiye

#### Öz

Sanatın temel ilham kaynağı olan doğa, insanlık tarihinde sanatçıların üretim odağında yer almaktadır. 20. yüzyılın ilk yarısında sanatçılar, galeri mekânlarını ve sanat piyasasını sorgulamaya başlamışlar ancak 1960'lı ve 1970'li yıllarda bu sorgulama daha geniş bir ölçekte ve belirgin bir şekilde kendini göstererek sanatçıların doğayı sanatsal üretimlerine ortak etmesiyle sonuçlanmış ve doğa sadece yüzey üzerine aktarılan bir tema olmaktan çıkmıştır.

Bu çalışma kapsamında 1970'li yıllarda ekolojik sanatın doğayı iyileştirici yaklaşımına yön veren temel etmenlerle birlikte sanatçı Bilge Friedlaender'in bu alandaki eserlerine yer verilmiştir. Sanatçının doğaya duyduğu hassasiyetin sanatsal üretim sürecinde nasıl yol gösterici olduğu analiz edilmiş, eserlerin malzeme dili üzerinden sanatçı merkezli yaklaşım yöntemi ile betimsel bir analiz yapılmıştır. Bulgular sonucunda sanatçının materyalist dünyaya karşıt bir duruş sergileyerek eserlerinde ekolojik düşünceyi kucaklayan, sürdürülebilir malzemelerle çalışarak fiziksel alanda az yer kaplayan, el yapımı kâğıt gibi doğal malzemelerin yol gösterici olduğu bir sanat anlayışını benimsediği tespit edilmiştir. 1970'li yıllarda ekolojik sanatın yalnızca büyük arazi projelerini destekleyen sanatçıları değil, aynı zamanda daha küçük ölçekli çalışmalarlarıyla sistemin dışında kalmayı tercih edip doğal olanı destekleyen sanatçıları da kapsadığı ortaya çıkmıştır.

#### Abstract

Nature, the main source of inspiration for art, has been the focus of artists's production throughout human history. In the first half of the 20th century, artists began to question gallery spaces and the art market, but in the 1960s and 1970s, this questioning manifested itself on a wider scale and in a more prominent way, resulting in artists incorporating nature into their artistic production, and nature ceased to be a theme transferred only on the surface. In the first half of the 20th century, artists began to question gallery spaces and the art market, but in the 1960s and 1970s, this questioning manifested itself on a wider scale and in a more prominent way, resulting in artists incorporating nature into their artistic production, and nature ceased to be a theme transferred only on the surface.

Within the scope of this study, the factors that shaped the nature-healing approach of ecological art in the 1970s and the works of artist Bilge Friedlaender based on ecological art are included. It was analyzed how the artist's sensitivity to nature guided the artistic production process, and a descriptive analysis was made with the artist-centered approach method through the material language of the works. As a result of the findings, it was seen that the artist adopted an understanding of art that embraces ecological thought in his works by taking a stance against the materialist world, working with sustainable materials, taking up little space in the physical space, and guided by natural materials such as handmade paper. In the 1970s, it became clear that ecological art encompassed not only artists who supported large-scale land projects but also those, who preferred to stay outside the system with their smaller-scale works but supported the natural.

**Anahtar Kelimeler** Ekolojik sanat · Bilge Friedlaender · El yapımı kâğıt · Doğa · Çağdaş Sanat

**Keywords** Ecological art · Bilge Friedlaender · Handmade paper · Nature · Contemporary Art



“ Atif | Citation: Sucuoğlu Doğan, Melis, . "Sanatçı Bilge Friedlaender'in eserlerinde ekoloji odaklı anlatılar". *Art-Sanat*, 23 (2025): 340-365. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2025.23.0015>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Sucuoğlu Doğan, M.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Melis Sucuoğlu Doğan [melissucuoğludogan@ardahan.edu.tr](mailto:melissucuoğludogan@ardahan.edu.tr)



### Extended Summary

As humans began to understand their place in the world, their relationship with nature also started to take shape. At the beginning of human history, nature was viewed as a source of fear, filled with uncertainties. Natural events could devastate living spaces, wild animals could pose threats to life, and unexplored territories and unknowns could endanger their existence. However, with the cognitive revolution, humans began to see nature not just as a being to be feared, but as an area to be explored, understood, and ultimately mastered. This change marked a significant turning point that enabled humanity to manipulate its environment and develop strategies for survival.

As knowledge and technology advanced, humans gradually shifted from a mindset of fear to curiosity and innovation. They learned to cultivate the land, harness natural resources, and create tools that transformed their surroundings. This evolving relationship laid the foundation for civilizations, as people increasingly sought to coexist with nature rather than simply conquer it. Ultimately, this journey from fear to understanding paved the way for a more complex and nuanced interaction with the natural world, influencing cultures and economies throughout history.

The concept of nature, one of humanity's most fundamental relationships, has gradually become one of the critical elements of art. Throughout history, artists have drawn inspiration from nature, reflecting its beauty, complexity, and chaos. In examining art history, we can observe a significant transformation toward the 20th century, following periods when nature was often treated superficially and depicted through a romantic lens. During this time, artists began to study nature not just as an object but as a complex system. Themes questioning the relationship between humans and nature began to emerge alongside the esthetic values of nature in artworks. In this context, nature shifted from being merely a backdrop or source of inspiration to occupying the center of artistic expression, prompting artists to develop new techniques and methods to explore the often-overlooked aspects of nature.

The Industrial Revolution, as one of the significant turning points in human history, played a vital role in this artistic transformation. This led to a substantial increase in consumer culture and urban living. The technological advancements of this era changed the dynamics of human life, contributing to the growth of cities and the rise of industry. However, this rapid development came at a high cost, resulting in issues such as international economic crises and the irreversible destruction of natural habitats. Air pollution, the contamination of water resources, and various factors disrupting the natural balance forced people to confront environmental problems.

By the mid-20th century, these factors led to a new awareness of ecological issues, fostering a tendency among people to advocate for and support ecological movements. Artists began to play a significant role in this transformation, creating works aimed at questioning the relationship between nature and humanity and raising awareness. Art evolved from merely reflecting society to becoming a form of activism, stimulating discussions about environmental degradation and the consequences of unchecked industrialization.

In this context, the late 1960's marked a period when many artists began to reclaim nature. A desire to address environmental issues and a critique of the art market and gallery spaces drove this transformation. Artists, adopting a perspective that criticized the destruction of nature and the gallery environment, started creating their works in natural settings. One of the first significant examples of this new approach emerged with the artist Robert Smithson, who created works using natural materials found in the environment.

Following in Smithson's footsteps, artists like Michael Heizer, Helen Mayer Harrison, Robert Morris, and Agnes Denes contributed to this movement through their installations featuring geometric forms in natural settings. However, the initial excitement surrounding the movement known as Land Art eventually became the focus of criticism. These critiques influenced some artist's production processes, prompting them to shift from merely directing nature to aiming to heal it. They took steps to transform social awareness through large-scale environmental projects, leading to what began to be called Ecological Art.

Sonfist's "Time Landscape" project is one of the most significant examples of the ecological art movement. This project restores Manhattan, which was once covered by forests, by collaborating with local residents to return the area to its natural state. The project not only seeks to achieve an ecological transformation but also aims to revive collective memory and enhance environmental awareness. Today, this project has become a symbol of the efforts of both artists and communities to reconnect with nature. Artists' ecological projects focus not only on the protection

and restoration of nature but also on raising social awareness. For instance, Agnes Denes's work "Wheatfield – A Confrontation" questions the importance of agriculture and nature during urban life, offering viewers a chance to reflect on environmental issues. Joseph Beuys used his art as a tool for social change, focusing on the preservation of nature and strengthening human relationships. Lynne Hull has developed respectful and sustainable projects, reexamining the relationship between art and ecosystems.

These artists have highlighted the potential of art for ecological awareness and social change by focusing on sustainable art projects. Each has developed different approaches to nature conservation and human-nature interaction, successfully increasing viewer's sensitivity to environmental issues.

In addition to artists involved in large-scale ecological projects, there are also those who address ecological concerns through smaller works, relying on nature and using recycled materials. This research highlights Bilge Friedlaender, an exemplary artist who settled in the United States in the 1950s. Preferring materials derived from nature and handmade papers, she produces ecology-focused works that reflect her sensitivity to the environment. Friedlaender questions the surface of painting by using natural materials in her installation and printmaking practices, leading to artistic productions that reference her own life experiences.

The artist, who conducts research on space, has focused on the concept of placelessness following a personal experience, producing works that explore themes such as horizon and gravity. Generally described as having a minimalist approach, she tends to use geometric forms in her art. Issues related to the production process on canvas have led her to create works on paper, where the texture, line, and tear of the paper -essentially every state of the paper- constitute the foundation of her pieces. Additionally, she is interested in mythological themes, with one of her significant series being the Epic of Gilgamesh. Through her Gilgamesh exhibition, she created her first installation work, adding depth to the relationship between nature and humanity in the context of the themes she addresses.

The artist returned to Turkey in 1998 and began producing works in her homeland for a period. During this time, she held exhibitions under the guidance of Galeri Nev. The period when the Gilgamesh exhibition was created coincides with this phase of her work. She has also produced a print series using a technique called Chine Colle. By employing traditional printing techniques in innovative ways, she draws from handmade paper in her printmaking processes. This material, integrated into her art with ecological concerns, holds a significant place in her artistic practice.

This research examines the emergence of ecological art and the works of artist Bilge Friedlaender, who adopted ecology-focused artistic practices. It has been observed that the artist adopts an artistic approach that embraces ecological thinking, taking a stand against the materialist world. Natural materials, such as handmade paper, guide her works, avoiding the occupation of space. Ecological art goes beyond being merely an esthetic form of expression, shedding light on profound social and environmental issues. In Friedlaender's works, the depth of the relationship with nature provides the viewer with an opportunity to question the complex structure of nature and humanity's place within it. This aspect highlights the impact of art on both individual and collective consciousness, allowing viewers to rethink their connections to nature through the artistic experience. In this way, the artist creates a societal transformation through her artistic practice.

Ecological art has a significant potential to combine artistic expression with environmental sensitivity, offering viewers new ways of thinking. This art form encourages audiences to question their relationship with nature while also drawing attention to environmental issues. Artists like Friedlaender have become crucial tools for social transformation in this context. Their works are more than mere esthetic objects; they carry deep meanings and strive to foster social awareness. Their works transcend mere esthetic appeal; they embody profound meanings that resonate on multiple levels. By integrating natural materials and processes into their creations, these artists invite viewers to reflect on the intricate connections between humanity and the environment. Through this reflective process, ecological art aims not only to raise awareness but also to inspire action and advocacy for sustainable practices.

In conclusion, the journey from viewing nature as something to be feared to embracing it as an integral part of our existence underscores the importance of ecological awareness in art. As artists continue to explore this dynamic relationship, they will not only enrich the cultural landscape but also inspire meaningful change toward the environment. The ongoing dialog between art and nature will undoubtedly evolve, offering new insights and opportunities to promote a more sustainable future for our planet.

## Giriş

İnsanın doğa ile arasındaki ilişkiyi anlamlandırması kendi varlığını sorgulamaya başlaması ile birlikte şekillenmiştir. İnsanlık tarihinin yüzlerce yıldır zaman zaman korktuğu zaman zaman da hükmettiği doğa, sanatın da temel konularından biri olmuştur. 20. yüzyıl öncesinde tuval yüzeyinde bir tema olarak ele alınan doğa, sanat tarihinin gelişimsel sürecinde sanatçılar için yeni bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşümün başlamasında, Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen teknoloji ve akabinde 20. yüzyılda yaşanan savaşlar etkili olmuştur. 20. yüzyıl, ülkelerin ekonomilerinin büyük ölçüde sarsıldığı ve endüstriyel üretimlerini artırmaları gerektiği bir dönemdir. Ayrıca, savaş propaganda araçlarıyla (gazete, reklam afiş vb.) da tüketim kültürü desteklenmiş, bunun sonucunda doğaya verilen tahribat, ülkeler arasındaki ekonomik ilişkiler ve krizler insanların sorgulama mekanizmalarını harekete geçirmiş ve doğaya bakış açısında da farklı görüşler ortaya çıkmaya başlamıştır. Doğadan uzaklaşan ve ona hükmettiğini düşünen insan, doğayı tükettiğinin ve bunun insanlık için bazı sonuçlar doğuracağını bilincine varmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında doğa ile insan arasındaki ilişkinin kopuşu sanatçılar tarafından bir problem olarak algılanmış ve bu durum ekolojik sanatın ortaya çıkışında etkili olmuştur. Bu araştırma, ekolojik sanat akımının insanın doğayla olan ilişkisini anlamlandırma ve çevresel farkındalık oluşturma potansiyelini incelemeyi amaçlamaktadır. Sanayi Devrimi'nin getirdiği tüketim kültürünün doğaya verdiği zararlar ve buna bağlı olarak ortaya çıkan çevre sorunları, sanat alanında da yeni bir arayışın başlamasına sebep olmuştur. Bu arayışın bir parçası olarak, belirli sanatçıların doğal malzemelerle çalışması ve ekolojik temaları eserlerinde işlemesi, ekolojik sanatın doğuşuna katkı sağlamıştır. Bu bağlamda sanatçı Bilge Friedlaender'ın da baskı ve yerleştirme çalışmalarında doğal olan malzemelere yöneldiği görülmektedir. Friedlaender, sanat pratiğinde doğal malzemeler kullanarak çağdaş sanatın ekolojik boyutunu vurgulayan bir sanatçıdır. Resim yüzeyi konusunda sorgulamaları olan sanatçının el yapımı kâğıt üzerine denemeler yapmasıyla birlikte kendi sanatsal üslubunda ekolojik olana yönelme durumu dikkat çekmektedir. Friedlaender, çağdaş bir sanatçı olarak kullandığı çeşitli malzemeleriyle kendi yaşamışlıkları üzerinden sanatında yeni anlatım biçimleri oluşturmuştur. Kendi çağdaşları ile bir arada yer aldığı kâğıt eserler üzerine odaklı sergiler ile ekolojik farkındalığı artırma yönünde yaklaşımlar sergilemiştir.

Sanatçı hakkında yapılan literatür taraması sonucunda çeşitli web sayfalarında yayımlanan sergi katalogları, metinler ve haber duyuruları dışında Friedlaender'ın sanatsal yaklaşımını ele alan ve eserleri hakkında yazılmış akademik çalışmalara rastlanmamıştır. Ancak bu bağlamda Arter tarafından hazırlanmış bir katalog tespit edilmiştir ve içerik açısından bu katalog bir kitap olarak değerlendirilmelidir. Sanatçının Galeri Nev öncülüğü ile Türkiye'de açmış olduğu *Gılgamış* sergisi ve ölümünden sonra Arter'de Mira Friedlaender-Işın Önel küratörlüğünde gerçekleştiren *Sözcükler, Sayılar, Çizgiler* sergisi için hazırlanan katalog bu araştırmanın ilerlemesinde büyük rol oynamıştır. Ayrıca makalenin yazım sürecinde, şu an Amerika'da yaşayan ve Friedlaender'ın detaylı arşivine sahip olan kızı Mira Friedlaender ile kişisel iletişim kurulmuştur. M. Friedlaender, sanatçının üretmiş olduğu çok sayıda eseri ve hayatıyla ilgili bilgilerin bulunduğu arşivini bu araştırma için paylaşmıştır. Sanatçının işlerinde el yapımı kâğıdı malzeme olarak tercih etmesi bu araştırmanın temel konularından biridir. Bu sebeple çalışmada sanatçının el yapımı kâğıt ile ürettiği eserlerine yer verilmiş ve sanatçının ekolojik düşüncelerinin aktarımının yapıldığı ve sanatçı merkezli analiz yönteminin benimsendiği bir araştırma ortaya çıkmıştır.

### 1. Doğayı İyileştirme Sanatı: Ekolojik Sanatın Doğuşu

Sanayi Devrimi, 1760'lı yıllarda İngiltere'de başlamış ve ardından Batı Avrupa'ya yayılarak sonrasında Amerika, Japonya gibi ülkelerde ve dünya genelinde etkili olmuştur. Sanayileşmenin hızla ilerlemesi insanın kendi doğal çevresiyle kopuşuna sebep olmuş, bu durum doğada kalıcı tahribatlara yol açmıştır. Köylerden

kentlere yaşanan yoğun göç, kentlerde sanayiye bağımlı bir toplum yaratmış ve bunun sonucunda hava, deniz, su, toprak kirliliği hem doğal yaşamı hem de insan yaşamını tehdit eder hâle gelmiştir. Sanayileşmenin hızla artması, tüketim kültürünün önüne geçilememesi, artan nüfus ve bilinçsiz yaşam şekilleri doğayı gün geçtikçe geri dönülmez bir tahribatın içerisine sürüklemiştir. Bu süreçte sanat alanında da sanatçıların bu dönüşümün farkına varması ve sanatsal üretimleri ile tepkilerini göstermeleri kaçınılmaz olmuştur. Brown'ın belirttiği gibi çevreci hareketlerin artmasındaki en önemli etken şu şekilde açıklanabilir:

“...1962 yılında biyolog Rachel Carson tarafından kaleme alınan Silent Spring'in (Sessiz Bahar) yayınlanmasıdır. Tarım ilaçlarının gelişigüzel kullanımının çevre üzerindeki etkilerini vurgulayan bu kitap, ekolojik sorunları daha önce hiç görülmedik bir biçimde Amerikan halkının önüne koymuştur. Bu da Birleşik Devletler ve ötesinde genç bir kuşağı harekete geçirmiştir, benzeri görülmemiş bir ölçekte tabandan gelen aktivizmi körüklemiş, çok sayıda baskı gruplarının oluşumuna neden olmuştur ve en sonunda 1970 yılında Amerika Birleşik Devletler Çevre Koruma Ajansı'nın (US Environment Protection Agency) kurulmasına yol açmıştır.”<sup>1</sup>

1972 yılında ise Roma Kulübü tarafından hazırlanan Meadows Raporu dünya çapında nasıl bir doğal tahribatın oluştuğunu gözler önüne sermiş ve insanlık için bir dönüm noktası hâline gelmiştir.<sup>2</sup> Sanatçılar, bu noktada ABD'de ses getirmeye başlayan ve doğal arazilerin sanat mekânlarına dönüştüğü Arazi Sanatı adı altında bir hareket başlatmışlardır. Sanatçıların sanat piyasasına ve galeri mekânlarına yönelik sorgulamalarının da arttığı bu dönemde çevre bilinci de oluşmaya başlamış ve sanatçılar galerilerin dışına taşarak büyük arazileri tuvalleri yerine koymuşlardır. Her ne kadar Arazi Sanatı (land art)<sup>3</sup>, Çevre Sanatı (environmental art)<sup>4</sup>, Yeryüzü Sanatı (earth art)<sup>5</sup>, Ekolojik Sanat (ecological art)<sup>6</sup> gibi kavramların hepsi aynı düşüncenin ürünüymüş gibi görülse de ekolojik başkaldırının ilk hareketi Arazi Sanatı'dır:

“1960'lardan 1980'lere uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatı, o dönemde ABD'de yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir.”<sup>7</sup>

Arazi Sanatı'nın başlıca temsilcileri arasında ilk akla gelen Robert Smithson'dır. 1970 yılında yapmış olduğu “Sarmal Dalgakıran” adlı eseri Arazi Sanatı denilince öne çıkan çalışmalardan biridir. “Smithson,

<sup>1</sup>Andrew Brown, *Güncel Sanat ve Ekoloji*, çev. Emre Gözgülü, Yiğit Adam (İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2014), 10-11.

<sup>2</sup>Felix Guattari, *Üç Ekoloji*, çev. Ali Akay (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2000), 15.

<sup>3</sup>Arazi Sanatı, doğayı görünür kılmayı ve doğaya dair farkındalık yaratmayı amaçlayan, teknolojiye karşı doğayı yücelten bir yaklaşımın ürünüdür. Bu sanat akımı, sade ve geometrik formların açık alanlarda uygulanmasıyla minimalizmle, taş ve toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreç odaklı yaklaşımıyla Arte Povera ile, eserlerin geçici doğası sebebiyle Happening ile, sanatçının doğaya müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatıyla, projelerin belge, fotoğraf, harita gibi artakalan malzemelerle sergilenmesi bakımından ise Kavramsal Sanat ile benzerlik gösteren bir akım olarak kabul edilmiştir. Bk. Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012), 252-253.

<sup>4</sup>Çevre Sanatı genellikle daha az anıtsaldır ve izleyicinin doğanın güçleri, süreçleri ve olguları hakkındaki farkındalığını artırmak ya da yerli bir kültürün doğanın salınımı hakkındaki farkındalığını göstermek için doğayı bir araç olarak kullanma eğilimindedir. Bk. Sue Spaid, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (Ohio: greenmuseum.org ve The Contemporary Arts Center, 2002), 9-10.

<sup>5</sup>Yeryüzü sanatı, belirli doğal ortamların aksine, geniş açık alanlarda yer alan, kalıcı ve büyük ölçekli, doğal olmayan formlardan oluşan bir sanat türüdür. Bk. Spaid, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, 10-11.

<sup>6</sup>Ekolojik sanat, izleyiciyi ekolojik sorunlar veya hedefler üzerine düşünmeye teşvik etmek ve duyarlılık oluşturmak amacıyla gerçekleştirilen bir sanatsal üretimi ifade etmektedir. Bk. Francesca Iannelli, “Ecological Art,” *International Lexicon of Aesthetics*, c. 5 (2022), 1, erişim 03 Ocak 2025, DOI 10.7413/18258630119.

<sup>7</sup>Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 251-253.

doğayı, bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak görmeye başladığından, modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri açığa çıkarabilmek için yeryüzünü araştırmaya başlamıştır.”<sup>8</sup> Yaklaşık 7000 ton toprak, kaya ve tuz kristalleriyle gerçekleştirilen eserin spiral biçimi, arazinin kendi doğal topografyasından ve gölün merkezinde olduğu söylenen efsanevi bir burgaçtan kaynaklanmaktadır. Smithson’ın doğadaki doğum-ölüm döngüsünden, yaşamsal entropiden etkilenmesi başka yapıtlarında da spiral biçimini kullanmasına sebep olmuştur.<sup>9</sup>

Arazi Sanatı, geniş açık alanlarda, genel olarak geometrik formlar üzerinde şekillenen, taş toprak vb. malzemelerin temelini oluşturduğu bazen kalıcı bazen de geçici olan sanat çalışmalarını içermektedir. Sanatçılar galeri mekânında sergileme imkânı bulamadıkları devasa boyuttaki yerleştirmelerini doğada sergilemeye başlamışlardır. Bu durum sanatın doğal çevreyle etkileşime geçerek izleyiciyle daha organik bir bağ kurmasını sağlamıştır ve sanat deneyimini sıradan galeri duvarlarının ötesine taşımıştır. Doğa, bu tür sanat çalışmalarının bir parçası haline gelmiş ve bu çalışmalar zamanla doğal süreçlerin etkisi altında değişebilir veya yok olabilir. Bu sebeple, Arazi Sanatı sadece sanatı değil, aynı zamanda doğa ve insan arasındaki ilişkiyi de yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır.

Bu yerleştirmeler sürece dayalı olduğu için sanatın alınıp satılan bir meta olarak görülmesi üzerine yapılan eleştirileri de karşılar niteliktedir. Sanatçılar çalışmalarını fotoğraf ve video gibi medyumlarla kalıcı hale getirmişlerdir. Nitekim tüm bu gelişmelerin ışığında galeri mekânlarının geleneksel sergileme pratiklerinden taviz vermeye başlayacağı da ön görülmektedir. 1969 yılında Andrew Dickson White Müzesinde gerçekleştirilen *Earth Art* (Toprak Sanatı) başlıklı serginin açılışında Thomas W. Leavitt, Arazi Sanatı projelerinin zaman içinde müzecilik pratiklerini etkileyecek nitelikte olduğuna dair bir açıklamada bulunmuştur. Leavitt, bu düşüncesini şu şekilde dile getirmiştir: “Eğer bu eğilim devam ederse, nihayetinde sanat dünyasının yapısını tamamen dönüştürebilir. Çağdaş sanatçıların çabalarını desteklemek isteyen müzeler, sanat nesneleri edinmek veya geleneksel sergiler düzenlemek yerine, projeleri destekleme konusunda giderek daha fazla düşünmek zorunda kalabilir.”<sup>10</sup>

Dönemin bir başkaldırısı niteliğinde görülen bu çalışmalar her ne kadar çevre sorunlarına dikkat çekmeye çalışsa da bir süre sonra doğada tahribata sebebiyet verdikleri tartışılmaya başlanmıştır. Michael Heizer’ın ABD’nin Nevada çölünde gerçekleştirdiği “Double Negative” adlı çalışması, 240.000 ton riyolit ve kumtaşının yer değiştirmesiyle ortaya çıkmıştır. Sanatçı, çölün ortasında 50 metre derinliğinde, 40 metre genişliğinde ve 1200 metre uzunluğunda iki yarık oluşturmuştur. Çalışma, izleyicinin bu negatif alanın içinden geçerek boşluğa ulaşabileceği ancak eserin tamamını göremeyeceği şekilde tasarlanmıştır. Heizer, 1972-1976 yılları arasında yine Nevada Çölü’nde, “Double Negative” ile aynı büyüklükte ancak bu kez, 9.000 ton ağırlığında, 140 metre uzunluğunda ve 24 metre yüksekliğinde bir çalışma olan “Complex City”yi ortaya koymuştur.<sup>11</sup>

<sup>8</sup>Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar* (İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008), 63.

<sup>9</sup>Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 254.

<sup>10</sup>Thomas W. Leavitt, *Earth Art 1969 Catalogue* (New York: Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell Üniversitesi, 1969), erişim 22 Aralık 2024, [https://monoskop.org/File:Earth\\_Art\\_1969\\_catalogue.pdf](https://monoskop.org/File:Earth_Art_1969_catalogue.pdf)

<sup>11</sup>Kate Delaney, “Earth Into Art,” *Polish Journal for American Studies* 2 (2008), 120, erişim 15 Eylül 2023, <https://paas.org.pl/wp-content/uploads/2013/10/nr-2-2008-cover.png>.





Görsel 1: Michael Heizer, Çift Negatif, "Double Negative," 15 m x 9 m x 457 m, 1969-1970, Nevada/ABD.

Kaynak: <https://www.tclf.org/landscapes/double-negative>

Çalışma hazırlanırken kullanılan patlayıcılar ve dozerler, doğanın tahrip edilmesine yol açmış ve bu durum, çalışmanın ekolojik bağlamda sorgulanmasına sebep olmuştur. Heizer'ın sanatını oluştururken doğayı tahrip etme eylemi, sanatın kendisiyle çelişkili bir ilişki oluşturmaktadır. Bu durum, sanatın hem estetik hem de etik boyutunu sorgulayan bir tartışmanın zeminini hazırlamaktadır. Yapılan inşa eyleminin büyüklüğü sanat-galeri mekânı-izleyici ilişkisinin de sorgulanmasına da yol açmaktadır. İnşa etme eyleminin bir sanat çalışmasına dönüşme çelişkisini gözler önüne seren hafriyat çalışması bugün Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesinin koleksiyonunda yer almaktadır.

Michael Heizer gibi dönemin diğer öncü sanatçıları arasında Helen Mayer Harrison, Robert Smithson ve Dennis Oppenheim de bulunmaktadır. Bu sanatçılar doğanın tahribatına tepki olarak anıtsal ölçekli çalışmalar yapmışlardır. Ancak, bu çalışmalar ironik bir şekilde doğayı tahrip etme riski taşımıştır. Sanatçılar, doğayla olan ilişkilerini sorgulamadan onun üzerinde kalıcı izler bırakacak büyük ölçekli projeler yapmış, aynı zamanda doğa ile sanat arasındaki sınırları da yeniden tanımlamışlardır:

"Bugün sahip olduğumuz bakış açısıyla, bu sanatçıların ekolojik ahlakını ve sanat uğruna ağır hafriyat araçları ile tonlarca doğal malzemeyi bir yerden diğerine aktarmalarını ve Dünya'nın yüzeyine kalıcı yaralar açmalarını sorgulayabiliriz. Fakat bu kişiler sanatçıların doğal nesnelere ve süreçleri kavrayış ve onlarla ilgileniş şekillerini radikal bir şekilde değiştirecek olan yeni bir avangart akıma önderlik ediyorlardı."<sup>12</sup>

<sup>12</sup>Brown, *Güncel Sanat ve Ekoloji*, 11.

Arazi Sanatı, bu noktada birbirinden ayrılan sanatçıların ortaya çıkmasıyla birlikte insan-doğa ilişkisini ön planda tutan aktivist sanatçıların yaklaşımıyla Ekolojik Sanat'ı beslemiştir. Ekolojik Sanat, Arazi Sanatı'nın aksine devasa anıtsal eserler oluşturmak yerine aktivist bir yaklaşımı benimsemiştir. Önceki dönemlerde heykel ve resim gibi geleneksel sanat formlarıyla doğa ve insan arasında bir denge sağlamaya çalışan sanatçıların aksine, çağdaş sanatçılar, gerçek doğal ekosistemleri yeniden yaratmakta, onarmakta veya düzenlemektedirler. Bu sanatçılar genellikle büyük şehirlerde veya bu şehirlerin yakınlarında çalışmakta ve çöp sahaları, terk edilmiş boş kentsel alanlar, nehirler, sulak alanlar ve kıta sahanlıkları gibi yerlerde yaratıcı bir şekilde iyileştirme çalışmaları yapmaktadırlar.<sup>13</sup>

Alan Sonfist, Richard Long, Agnes Denes, Mierle Ukeles gibi sanatçılar doğanın kendi dilinden uzaklaşmayan, daha çok doğayı iyileştirme eylemini prensip edinmiş sanatçılar olarak değerlendirilebilir. Sanatçıların doğada gezi, yürüyüş gibi eylemlerinin etkisinde ortaya çıkan eserler doğayı iyileştiren ve kalıcı olmayan müdahalelerden oluşmaya başlamıştır. Örneğin "Richard Long malzeme olarak uzun doğa yürüyüşlerini kullanmıştır. Long, yanına aldığı sicim, kurşunkalem, defter, kamera, pusula, harita, eldiven, bir su şişesi ve eski çizmelerle, Büyük Sahra, İrlanda, İngiltere, Japonya ve Bolivya gibi birçok yerde uzun yürüyüşler yapmıştır. Sanatçı, bu yürüyüşlerini haritalar, metinler ve yol boyunca bulduğu nesnelere yaptığı heykellerinin fotoğrafları ile belgelemiştir."<sup>14</sup> Long'un doğa yürüyüşleri genellikle belirli bir rotayı takip etmemektedir. Bunun yerine, sanatçı doğal çevreyi keşfederken kendiliğinden gelişen yolları izlemektedir. Yürüyüşlerinin amacı, doğayla birebir temas kurmak ve çevresel etkileşimlerin bir parçası olmaktır. Long, yürüyüşleri sırasında doğal malzemeleri kullanarak geçici ve yerleştirme tarzı sanat eserleri oluşturmaktadır. Taşlar, yapraklar, çamur veya su gibi doğal unsurlar, yürüyüş rotalarında bıraktığı izlerin bir parçası hâline gelmektedir.



Görsel 2: Richard Long, *And Dağlarında Bir Çember, "a Circle in the Ande,"* 1972.

Kaynak: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/circandes.html>

Sanatçı, 1980 yılında yazdığı "Beş Altı Sopaları Aldı" adlı manifestosunda açık alan heykellerinin ve yürüyüş yerlerinin satın alınamayacağını belirterek, yolların ve dağların sahiplenilemeyeceğini, herkesin ortak alanı olması gerektiğini vurgulamaktadır. Heykeller, belirli yerlere yerleştirilmiştir ve malzeme ile fikir o yere özgüdür. Heykel ve yer, birbirinden ayrı düşünülemez. Heykelin bulunduğu yer, gözün görebileceği kadar geniş bir alana yayılmaktadır ve heykelin yeri yürüyerek bulunmaktadır. Bazı çalışmalar, yürüyüş sırasında

<sup>13</sup>Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies - Contemporary Artists' Interpretations and Solution* (Washington: Rizzoli International, 1992), 4-5.

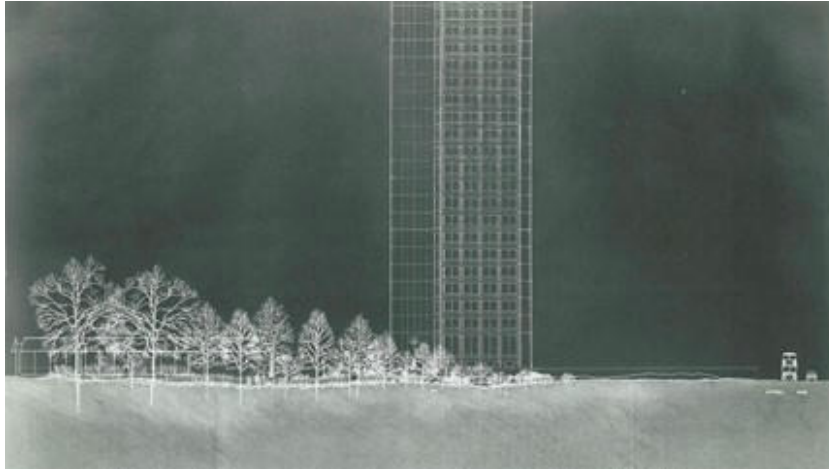
<sup>14</sup>Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, 65.



karşılaşılan belirli yerlerin bir toplamıdır. Örneğin, sanatçının “Köşetaşları” adlı çalışmasında, yürüyüş, yerler ve taşlar eşit derecede önemlidir.<sup>15</sup>

Alan Sonfist ABD’de Manhattan’da tamamlanması yaklaşık 10 yıl süren, oradaki halkı da arkasına alarak yaptığı “Zaman Peyzajı” projesi ile tanınmaktadır. Sanatçının projelerinde öncelik doğaya müdahale etmekten ziyade doğanın onarılması üzerinedir. Proje Greenwich Village’da yer almaktadır. Sonfist, 1965 yılında, Manhattan’ın güney bölgesinde, sömürgecilik öncesi zamanlarda var olan bitkileri kullanarak büyük ölçekli bir çevre heykeli yapmayı önermiştir. Burada bulunan orman, Manhattan’ın kentleşme sürecinden önceki hâline gönderme yaparken aynı zamanda bu toprakların tarihî değerini ve çevrenin kırılabilirliğini gözler önüne seren bir ortam yaratmaktadır.<sup>16</sup> Manhattan’ın gelişmesi ve büyümesiyle, içindeki doğal ormanlar ve akarsular tamamen yok olmuştur. Yerine ithal ağaçlar ve bitkiler dikilmiş ve böylece şehir doğal kökenleriyle kurduğu bağı tamamen kaybetmiştir. “Zaman Peyzajı” projesi bu mirasa, geçmişten bugüne ve geleceğe uzanan estetik bir köprüdür. Bu çevresel kamusal heykele “Zaman Peyzajı” adı verilmiştir çünkü çağdaş çevre koşulları altında kendini sürekli olarak yeniden dönüştürecek olan tarihî bir ormanın zaman içindeki üç temel aşamasını<sup>17</sup> eşzamanlı olarak göstermektedir.<sup>18</sup>

Sonfist, 1968’de “Askerlerin yaşamını ve ölümünü kaydeden savaş anıtlarında olduğu gibi, nehirler, kaynaklar ve doğal çıkıntılar gibi doğal olayların yaşamı ve ölümünün de hatırlanması gerekmektedir<sup>19</sup> diyerek yaptığı çalışmaların gerekçesini açıklamıştır. Sanatçı doğal alanlara müdahale etmek yerine o alanları yüzyıllar öncesinde var olduğu hâle geri döndürmekle ilgilenmiştir. Bu sayede toplumsal bir bilinç ve hareket oluşturma amacına da ulaşmayı planlamıştır. Sanatçı, doğal alanların korunması ve restorasyonu için gerekli kaynakların sağlanmasını ve toplumun bu konuda harekete geçmesini teşvik etmiştir. Bu yaklaşım, insanların doğal çevrelerine olan bağlılıklarını güçlendirir ve toplumsal değişim için bir katalizör görevi görür. Ayrıca, bu tür projelerin başarısı, insanların çevresel sürdürülebilirlik için harekete geçmelerini teşvik ederek, geniş kapsamlı toplumsal değişime de yol açabilmektedir.



**Görsel 3:** Alan Sonfist, Zaman Peyzajı, “Time Landscape,” çizim, 1965-1978.  
Kaynak: [http://act.mit.edu/cavs/item/cavsd\\_f\\_sonfist\\_a\\_Sact-office16120710100](http://act.mit.edu/cavs/item/cavsd_f_sonfist_a_Sact-office16120710100)

<sup>15</sup>Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 260.

<sup>16</sup>Brown, *Güncel Sanat ve Ekoloji*, 12-13.

<sup>17</sup>“Zaman Peyzajı” projesinde bahsedilen üç temel aşama, kent içerisinde kalan bir ormanın zaman içindeki evrelerini temsil etmektedir. İlk aşama, ormanın doğal olarak oluştuğu ve bitki örtüsünün geliştiği başlangıç sürecini ifade eder. İkinci aşama, kentleşme ve insan müdahalesiyle ormanın yok olduğu, doğal dengenin bozulduğu evredir. Üçüncü aşama ise, ormanın eski haline getirilmesi ve doğanın yeniden restore edilmesi için yapılan projeyi ifade etmektedir.

<sup>18</sup>“Alan Sonfist: Time Landscape,” Public art fund, erişim 14 Eylül 2023, <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/time-landscape/>

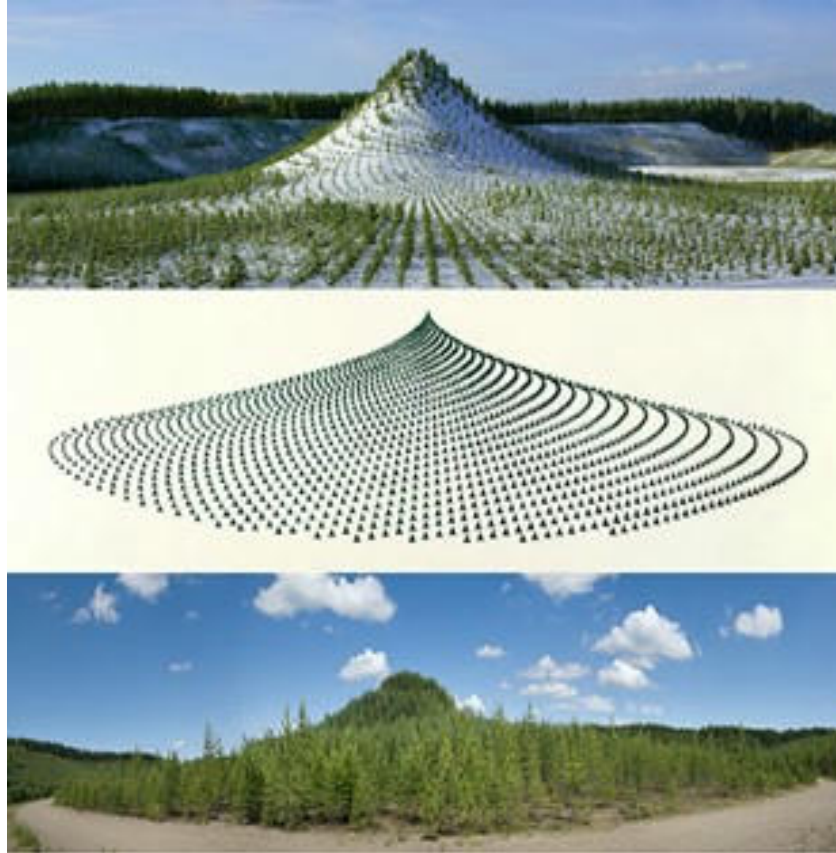
<sup>19</sup>“The Origins of Manhattan’s Tiny Plot of Precolonial Terrain,” Hyperallergic, erişim 14 Eylül 2023, <https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist/>



**Görsel 4:** Alan Sonfist, Zaman Peyzajı, “Time Landscape”, 1965-1978-Günümüz.

Kaynak: <https://rs108814p2.wordpress.com/2017/07/24/time-landscape/>

Amerikalı sanatçı Agnes Denes, “Buğday Tarlası-Bir Yüzleşme” ve “Ağaçlı Dağ- Yaşayan Bir Zaman Kapsülü” projeleri ile tanınmaktadır. Dünyanın dört bir yanından Finlandiya'nın Ylöjärvi şehrine gelen on bir bin kişi, “Ağaçlı Dağ- Yaşayan Bir Zaman Kapsülü” projesi kapsamında, 420 metre uzunluğunda, 270 metre genişliğinde ve 38 metre yüksekliğinde elips şeklinde devasa bir insan yapımı dağa on bir bin ağaç dikmiştir.



**Görsel 5:** Agnes Denes, Ağaçlı Dağ-Yaşayan Bir Zaman Kapsülü, “Tree Mountain - A Living Time Capsule,” 420 x 270 x 28 m, 1992-1996, (11.000 Ağaç, 11.000 İnsan, 400 yıl) Ylojarvi, Finlandiya.

Kaynak: <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>

“Ağaçlı Dağ-Yaşayan Bir Zaman Kapsülü” adlı Proje, Finlandiya hükümeti tarafından 5 Haziran 1992 Dünya Çevre Günü’nde Rio de Janeiro’daki Dünya Zirvesi’nde Finlandiya’nın dünyanın ekolojik stresini hafifletmeye yönelik katkısı olarak resmen duyurulmuştur. Birleşmiş Milletler Çevre Programı ve Finlandiya Çevre Bakanlığı tarafından desteklenen Ağaçlı Dağ, dört yüzyıl boyunca korunarak bakir bir orman oluşturması planlanan koruma altındaki bir arazidir.

“1996 yılında tamamlanan ve Batı Finlandiya’daki Ylöjärvi’de bulunan ‘Ağaçlı Dağ-Yaşayan Bir Zaman Kapsülü’, anıtsal bir toprak işi ve bir ıslah projesi olarak ön plana çıkmaktadır. Bu proje aynı zamanda insan yapımı ilk bakir orman niteliği taşımaktadır. Agnes Denes, bu tür arazi eserlerinin yanı sıra matematik, felsefe, coğrafya, bilim ve diğer disiplinlerdeki keşiflerini tasvir eden metalik mürekkepler ve geleneksel olmayan malzemelerle ürettiği mükemmel çizimler ve baskılarla da tanınmaktadır.”<sup>20</sup>

Ağaçlar, sanatçı tarafından tasarlanan altın kesit ve ananas/ayçiçeği sisteminin<sup>21</sup> birleşiminden türetilen karmaşık bir matematiksel düzende dikilmiştir.<sup>22</sup> Sanatçı çalışmasıyla ilgili şu şekilde bir açıklama yapmıştır:

“Ağaçlar içinde bulunduğumuz çağdan daha uzun yaşamalı ve hayatta kalarak kavramlarımızı gelecekte bilinmeyen bir zamana taşımalıdır. Eğer bildiğimiz şekilde medeniyet sona ererse veya değişirse, gelecek nesillerin üzerine düşünecekleri garip bir orman şeklinde bir hatırlatıcı olacak. Bu nesil, kişisel ihtiyaçları değil, ortak iyiliği ve insanlık ile çevresinin en yüksek ideallerini gözetten ve gelecekteki nesillere fayda sağlayan bir girişimi düşünebilirler.”<sup>23</sup>

Denes’in sanatsal yaklaşımı, estetik ve sosyo-politik düşüncelerle kurduğu ilişki bakımından benzersizdir. Sanatını, insanlara ilham vermek ve harekete geçirmelerinin ötesinde, düşünmeye, bilgeliğe kazanmaya ve zihinsel derinliği kutlamaya yönelik bir araç olarak kullanır. Aynı zamanda toplumsal sorunlara duyarlılığı artırarak, bu konularda farkındalık yaratmayı amaçlar.<sup>24</sup> Denes, 1982 yılında “Wheatfield-A Confrontation / Buğday Tarlası-Bir Yüzleşme” adında önemli bir proje yapar. Dünya ticaret Merkezine iki blok mesafede, Özgürlük Heykelini gören bir iki dönümlük çöp sahasını buğday tarlasına dönüştürür. Sanatçı bu projeyi gerçekleştirmek için araziye iki yüz kamyon toprak taşıtmıştır. Araziyi kayalardan ve çöplerden temizletip bir sulama sistemi kurdurtmuştur.

<sup>20</sup>“Agnes Denes,” Agnes Denes Studio, erişim 20 Mart 2024, <http://www.agnesdenesstudio.com/>

<sup>21</sup>Altın kesit, doğadaki birçok yapının, özellikle bitkiler, hayvanlar ve doğal formlar arasında görülen matematiksel bir oranı ifade eder ve doğada doğal dengeyi ve estetiği simgeler. Sanatçı, bu altın kesit oranını ve ananas ile ayçiçeği başlarının doğal yapılarındaki geometrik düzeni birleştirerek, belirli bir matematiksel simetriyle ağaçları dikmeyi amaçlamıştır.

<sup>22</sup>“Agnes Denes,” Afasia Archzine, erişim 20 Mart 2024, <https://afasiaarchzine.com/2019/11/agnes-denes-3/>

<sup>23</sup>“Tree Mountain-A Living Time Capsule,” Land and Lens Photographers Envision the Environment, erişim 20 Mart 2024, <https://sites.middlebury.edu/landandlens/2016/10/06/agnes-denes-tree-mountain-a-living-time-capsule-11000-trees-11000-people-400-years-triptych-1992-1996-1992-2013/>

<sup>24</sup>“Agnes Denes: Hayati ve Sanatı,” Sakıp Sabancı Müzesi, erişim 10 Eylül 2023, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sayfa/agnes-denes-hayati-ve-sanati>





Görsel 6: Agnes Denes, Buğday Tarlası – Bir Yüzleşme, “Wheatfield – A Confrontation,” Ekimden önce, 1982, Manhattan.

Kaynak: [http://www.agnesdenesstudio.com/works7\\_1\\_popup.html](http://www.agnesdenesstudio.com/works7_1_popup.html)

Sanatçı bu projesiyle dünya çapındaki açlık sorunlarına ve ekolojik kaygılara gönderme yapmıştır. Değeri 4,5 milyar dolar olan bir araziye buğday ekilmesi ve hasat edilmesi güçlü bir paradoks yaratmıştır. Buğday tarlası, bir sembol olarak önemli bir işlev yüklenmiş, gıda, enerji, ticaret ve ekonomi gibi evrensel kavramları temsil etmiştir. Bu çalışma, kötü yönetimi, israfı, dünya genelindeki açlığı ve ekolojik kaygıları ele alırken, hükümetlerin yanlış önceliklerine dikkat çekerek önemli bir mesaj vermektedir.



Görsel 7: Agnes Denes, Buğday Tarlası – Bir Yüzleşme, “Wheatfield – A Confrontation,” 1982, Manhattan

Kaynak: <https://www.widewalls.ch/magazine/agnes-denes-wheatfield>

Projenin sonunda biçilen buğday, *Dünya Açlığına Son Vermek İçin Uluslararası Sanat Sergisi* adıyla düzenlenen bir sergi kapsamında dünya çapındaki yirmi sekiz şehirde sergilenmiştir. Tohumlar, dünyanın farklı köyelerine ve şehirlerine götürülmüş ve yerel halk tarafından ekilmiştir.<sup>25</sup>

<sup>25</sup>Brown, *Güncel Sanat ve Ekoloji*, 14; Bu sergi Minnesota Sanat Müzesi tarafından 1987-1990 yılları arasında organize edilmiştir.

Ekolojik sanatla ilgilenen sanatçıların ortak amacı doğayla uyumlu, sürdürülebilir, toplumun birbiri ile dayanışma içerisinde olduğu, doğal malzeme ve kaynakların kullanıldığı projeler yaratmaktır. Beuys'un 7000 meşe ağacı, Andy Goldsworthy'nin kartopu enstalasyonu, Lynne Hull'un yüzen adaları ve daha birçok Ekolojik Sanat ile sanatsal ifade pratiklerini geliştiren sanatçılar aynı ortak amaçlar için projeler gerçekleştirmişlerdir. ABD'de 1970'lerde gerçekleştirilen bu devasa projelerin yanı sıra daha mütevazı, daha küçük ölçekli, doğanın sunmuş olduğu malzemelerle hem mekânda hem de resim yüzeyi üzerinde ekolojik kaygılar ile sanatsal üretim yapan sanatçılar da mevcuttur. Türk asıllı fakat sanatsal hayatını ABD'de tam da tüm bu çevresel dönüşümlerin merkezinde geçiren sanatçı Bilge Friedlaender mütevazı üretimleriyle bu kapsamda ele alınmalıdır.

## 2. Bilge Friedlaender; Ağaç, Toprak, Kâğıt

Bilge Friedlaender, ekolojik problemlerin birçok sanatçı için yeni bir ifade biçimine dönüştüğü 1970 ve 1980'li yıllarda eserlerini doğayla olan ilişkisi üzerine şekillendiren bir sanatçıdır. Friedlaender'ın sanatını çözümleyebilmek için hayatını da anlamak önemlidir. Zira sanatçının üretim anlayışı geçmiş sergilerinden de görülebileceği üzere hep kendi yaşamışlıkları etrafında şekillenmiştir.

Bilge (Civelekoğlu) Friedlaender, 1934 yılında İstanbul'da doğmuş, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde resim ve baskı üzerine eğitim almıştır. 1959 yılında New York Üniversitesi Resim Bölümünde Yüksek lisans eğitimi almaya başlamış ve 1996 yılına kadar ABD'de yaşamını sürdürmüştür. 1978-1994 yılları arasında Temple Üniversitesi, Pennsylvania Üniversitesi, Omega Holistik Çalışmalar Enstitüsü'nde Öğretim Üyesi olarak görev yapmıştır. Friedlaender, ABD, Japonya ve Türkiye'de birçok sergiye katılmış, el yapımı kâğıt odaklı çeşitli sergilerde, çalıştaylarda ve sanatçı rezidans programlarında yer almıştır. Friedlaender 1970'lerde New York'ta bir galeri açmıştır.

1970'lerde, tuval üzerine resim yapmayı bırakmaya karar veren sanatçı, tüm tuvalerini yok etmiştir. Ancak bazı eserleri, satılmaları veya ebeveynlerinin evine asılmaları sayesinde hayatta kalmıştır. Sanatçı, 1996 yılında Philadelphia'daki evini satıp İstanbul'a dönmeye karar vererek atölyesindeki tüm eşyaları depoya kaldırmıştır. Bu eşyalar, bazıları 1970'lerden kalma sanat eserleri de dâhil olmak üzere uzun yıllar boyunca depoda beklemiştir. Sanatçı, Türkiye'de emekli olup yoga eğitmenliği yapmayı ve özel olarak sanat dersleri vermeyi planlamış ancak 2000 yılında aniden hastalanarak hayatını kaybetmiştir. Bu dönemde eserler, depolar arasında taşınmış ve sanatçının ölümünden sonra miras olarak kalmıştır. Mira Friedlaender, annesinin sanat koleksiyonu ile çalışmaya 2011 yılında, annesinin İstanbul Modern'deki Türk kadın sanatçıları sergisine dâhil edilmesiyle başlamıştır. Depodaki eşyalarla ilgilenirken mekânın kendisinin bir heykel olduğu fikri aklına gelmiş ve o zamana kadar sanat eserleriyle fazla ilgilenmemiş olduğunu fark etmiştir. Mira Friedlaender, Brooklyn merkezli bir sanatçıdır ve annesinin mirasında kendisine bırakılan sanat eserlerini açma ve sergileme sürecini içeren bir performans gerçekleştirmiştir ("Half of What's There" New York, 2 Eylül-25 Ekim 2014).<sup>26</sup>

Sanatçı adını ilk kez 1974 yılında Betty Parsons ile yetenek yarışması ve New York Times'ta Hilton Kramer'in bir değerlendirme yazısında duyurmuştur.<sup>27</sup> Friedlaender'ın çağdaşları Agnes Denes, Helen Mayer Harrison, Alan Sonfist gibi doğaya duyarlı, ekolojik kaygıları olan bir sanat pratiğini benimsediği söylenebilir. ABD'de 1970'li yıllarda aktif olarak üretim yapan sanatçıların ekolojik problemler üzerine yoğunlaştığı ve eserlerini daha çok doğanın içerisinde şekillenen, büyük arazilere veya kent içerisindeki kamusal alanlara yansıttıkları bilinmektedir. Bu noktada doğal veya geri dönüşümdeki malzemeleri kullanan her sanatçının ekolojik sanat

<sup>26</sup>Rachel Middleman ve Mira Friedlaender, "Touching Things: Mira Friedlaender Unpacks Her Mother's Legacy," *Art Journal* 76/1 (2017), 110-115, erişim 14 Ocak 2025, DOI: 10.1080/00043249.2017.1332894

<sup>27</sup>Mira Friedlaender ve Işın Önel, "Yerçekimini Reddetmek: Bilge Friedlaender Kendi Yapıtıyla / Kendisiyle Söyleşiyor," *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler* (İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016), 9-20.

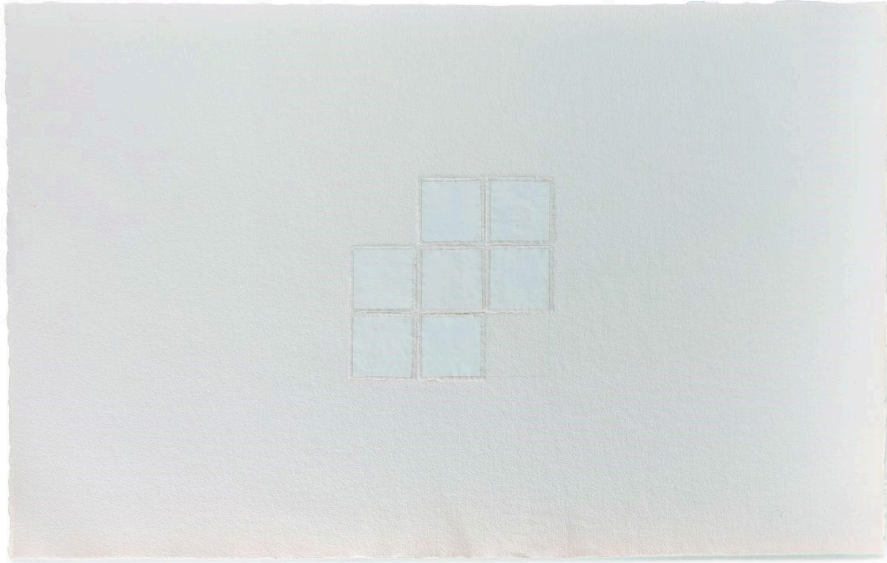




ile ilişkilendirilmesinin doğruluğu/uygunluğu sorunu ortaya çıkabilir. Friedlaender'in düşünsel anlamda ekolojik bilincinin yüksek olduğu, kendini ressam olarak nitelendirememesi, resim yüzeyindeki arayışları ve alternatif bir dil oluşturmak üzerine duyduğu kaygıları sanatçıyı Ekolojik Sanat'ın içerisinde yer almayı benimsemeye daha yatkın hale getirmektedir.

“Friedlaender’ı bu denli çekici kılan şey, yapıtının son derece kişisel olması ve düşünsel açıdan yoğun ve araştırmacı niteliğiyle gerçekten de arayış içindeki doğasıdır. Friedlaender yalnızca forma ilişkin meseleleri değil, kozmos da dahil olmak üzere insanlarla doğa arasındaki ilişkiyi, felsefi meseleleri, karmaşık psikolojik durumları, numeroloji ve Vedik karesi gibi ezoterik konuları ve daha başka pek çok konuyu araştırmak için yalın ve bir o kadar da soyut bir estetiği benimsedi.”<sup>28</sup>

Sanatta mekân arayışı da onun üretim prensibinde önemli bir merkezi oluşturmaktadır. Sanatçının resmin mekânını sorguladığı ve aynı zamanda sanat anlayışı üzerinden sorgulamalar yaşadığı bir dönemde ailesi ile birlikte çıkmış olduğu bir tatil, mekân-mekânsızlık sorgulamalarını sanatçının kendi evreninde çözmesini sağlamıştır. Sanatçının hayatında uzun süre devam ettirdiği dalış sporu onu bu defa mekân ile ilgili sorgulamalara götürmüştür. Denizin içinde çok derin bir kanyona dalmış ve orada yaşadığı renksizlik, boşluk ve yokluk hissi onun sanat anlayışını değiştirmiştir. Eve geri döndüğü zaman her şeyi bir kenara bırakarak yeni bir yeni bir sanat anlayışı geliştirme arayışına girmiştir. O günden sonra sanatçı suyu anlatan, mekânın mekânsızlığı üzerine yoğunlaştığı eserler üretmeye başlamıştır.<sup>29</sup> Denizin altında yaşadığı bu deneyim sanatçıyı yerçekimi ve ufuk çizgisi gibi kavramlar üzerine çalışmaya itmiştir. Beyaz üzerine beyaz kâğıt işleri de aslında doğayı yansıtan fakat bunu çok soyut bir şekilde ele alan örneklerdendir. Bu deneyim sanatçının hem felsefi hem de matematiksel bir bakış açısının oluşmaya başlamasına da sebep olmuştur.



**Görsel 8:** Bilge Friedlaender, 9 eksi 2, “9 minus,” 64 × 102 cm, 1977, (pirinç kâğıdı, guaj).

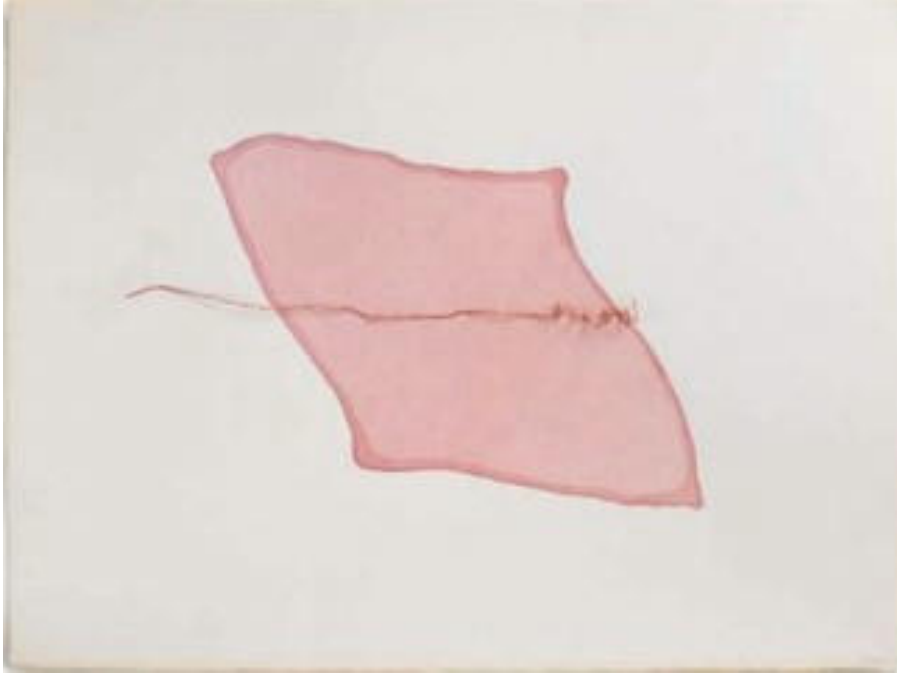
Kaynak: <https://isinonol.com/words-numbers-lines-bilge-friedlaender/>

Sanatçının kâğıt işlere yönelmesi, kâğıdın kendi dokusunu, kendi rengini kullanarak yeni bir üslup ortaya çıkarması bu döneme denk gelmektedir. Tamamen yeni bir arayış duygusuyla geometrik formları temel alan minimal eserler ortaya çıkarmıştır. Bu eserler el yapımı kâğıt üzerine yırtık kâğıt, pastel boya, suluboya, yer

<sup>28</sup>Gregory Volk, “Bilge Friedlaender: Olayla Dolu Oluş ve Akış,” *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler* (İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016), 116-120.

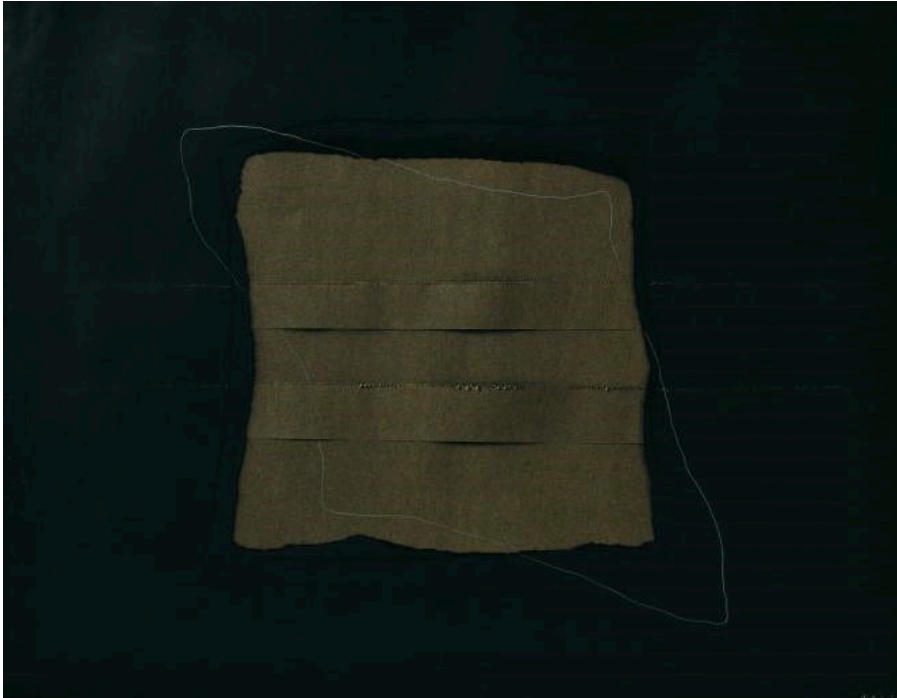
<sup>29</sup>“Söyleşiler,” Zeynep Rona Sanat Arşivi, erişim 20 Haziran 2023, <https://zeynepronaarsivi.com/ekler/>

yer tel, ip, vb. malzemeleri de içeren, dairesel ve kare formlara sahip küçük boyutlu eserlerdir. Eserlerinde kullandığı bu yalın dil, aynı zamanda 1970'lerin başındaki minimalist yaklaşımlarla da ilgilidir. Tamamen malzemenin dilini ortaya çıkaran dönemin düşünsel yapısına da sahip çıkan bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Sanatçı eserlerini malzeme üzerine kurgularken sadece kesip yapıştırma ve ip, tel kullanarak değil aynı zamanda kâğıdın yırtılma çizgilerinden ve boyutsal yönlerden de yararlanmışır.



**Görsel 9:** Bilge Friedlaender, *Yerçekimini Reddetmek #10, "Square Mutation Denying Gravity"* (Sulu boya ve tel üzerine kâğıt, 56 x 76 cm), 1975.

Kaynak: <https://isinonol.com/words-numbers-lines-bilge-friedlaender/>



**Görsel 10:** Bilge Friedlaender, *Sınırları Aşmak, "Breaking Through #9,"* 50 x 65 cm, 1976 yırtık kâğıt, kurşun kalem.

Kaynak: <https://isinonol.com/words-numbers-lines-bilge-friedlaender/>

Sanatçının doğadan topladığı malzemeleri eserlerine eklemesinin temelinde, yaşadığı tüm bu deneyimlerin yanı sıra, insanın doğal dengeyi bozması ve çevreye olan olumsuz etkilerinin farkına varması da etkili olabilir. Friedlaender bir konuşmasında “Her sanatçı bin bir türlü iş yaratıyor, herkes bıraktığının yok olmasını istemiyor, dünyayı yüklüyoruz, yüklüyoruz. Peki, bunun sonu nereye varacak? Niye yapıyoruz bunu? Yeteri kadar müze yok mu? Biz bugünün sanatçısı olarak ne demek istiyoruz? Ne yapmak istiyoruz? Onun için istiyorum ki bazı şeyler büyüsün sonra küçülsün, küçük yerlerde saklansın”<sup>30</sup> diyerek aslında doğa ile ilgili kaygılarını ve eserlerini de bu düşünceler ekseninde ürettiğini belirtmiştir. Bu bağlamda sanatçının eserleri değerlendirildiğinde doğadan topladığı gelip geçici malzemeleri kullandığı sanatçı kitaplarına önem verdiği ve “Nehir/Ev/Kitap” çalışmasında olduğu gibi katlanıp taşınabilen ve sanatçının deyiimiyle dünyada çok yer kaplamayan eserler ürettiği fark edilmektedir.



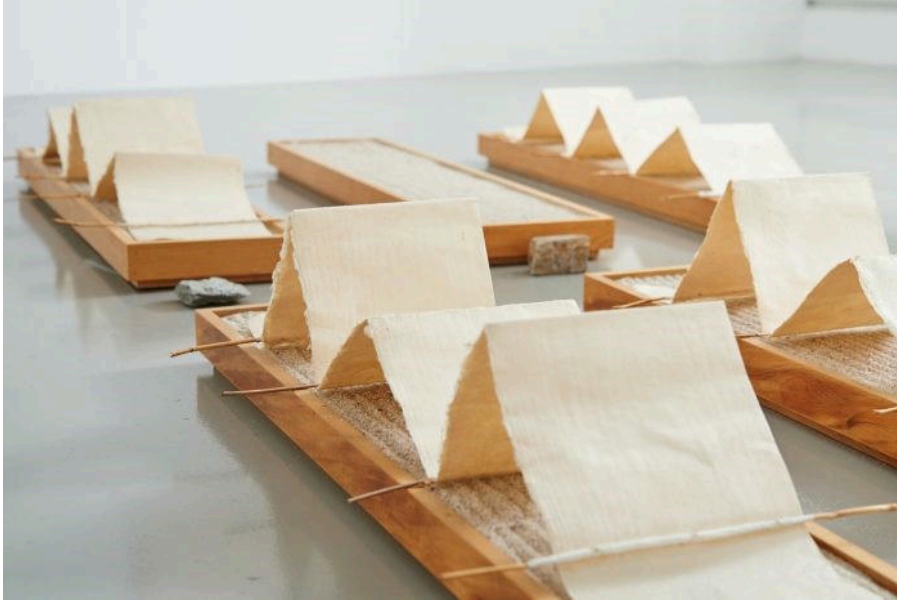
**Görsel 11:** Bilge Friedlaender, *Nehir/Ev/Kitap* “River / Home / Book,” 20 x 86 x 4 cm [her biri], 1981 (Sanatçı kitabı / Yerleştirme, El yapımı kâğıt, bambu, sedir kutular, kum, nehir taşları).

Kaynak: <https://isinonol.com/words-numbers-lines-bilge-friedlaender/>

Sanatçının ilk yerleştirmesi *Nehir/Ev/Kitap*, dokuz ahşap kum tablası üzerine açılan dokuz adet akordeon şeklinde katlanmış ciltten oluşmaktadır. Bu yerleştirme ABD’de Smithsonian Enstitüsü tarafından *Yeni Amerikan Kâğıt İşleri* (*New American Paper Works*) adıyla açılan bir sergi için üretilmiştir. Enstitüsü, el yapımı kâğıt ile çalışan yirmi beş Amerikalı sanatçının bir araya geldiği bu sergide kâğıt sadece yüzey olarak geçici bir malzeme olma halinden öteye taşınmıştır. 1970’li yıllara kadar ABD’de kâğıt üzerine odaklanan bir sanat anlayışı hâkim değildir. Bu dönemde kâğıt sadece üzerine çizim yapılan ve geçici görülen bir malzeme olmaktan çıkmış, eserin kendisi haline gelmiştir. Baskı sanatının tekrar önem kazanmaya başlamasıyla Amerikalı sanatçılar el yapımı kâğıt üzerine çalışmaya başlamışlardır.<sup>31</sup> El yapımı kâğıtların değerinin unutulması sanayileşmenin etkilerinden biri olarak düşünülebilir. 1970’lerin doğayı kucaklayan tavrı, ekolojik olana yönelmesi geçmişte değer arz eden birtakım geleneksel yöntemleri de içinde barındırmaktadır. Kâğıdın kendine has geçmişten gelen bir birikimi vardır ve Amerikalı sanatçılar bu geleneksel yöntemi tekrar canlandırarak ekolojik sanatla ilişkilendirilen çalışmalar ortaya koymuşlardır.

<sup>30</sup>“Söyleşiler.”

<sup>31</sup>“Söyleşiler.”



**Görsel 12:** Bilge Friedlaender, *Nehir, Ev, Kitap*, “River, Home, Book, 20 x 86 x 4 cm [her biri], 1981 (Sanatçı kitabı / Yerleştirme, El yapımı kâğıt, bambu, sedir kutular, kum, nehir taşları).

Kaynak: <https://isinonol.com/words-numbers-lines-bilge-friedlaender/>

Sanatçının doğadan topladığı malzemeleri eserlerine eklemesinin temelinde yaşadığı deneyimler ve insanın doğal dengeyi bozmasının farkındalığı yer alırken bu farkındalık özellikle “Nehir, Ev, Kitap” yerleştirmesinde kendini göstermektedir. Yerleştirme sanatçının, kişisel deneyimlerinden ve kültürel gözlemlerinden beslenen derin bir anlam taşımaktadır.

“Nehir benzeri bir akışkanlığı anımsatan kum yatakları üzerine serilmiş bu ciltlerin yıkıma karşı kırılabilirliği ya da savunmasızlığı, Yerleştirme Kitabı’nda yer alan palmye yaprağından bir mahfaza deseninin de ima ettiği gibi sanatçının 1978’de o zamanki eşi antropolog Jonathan Friedlaender’la beraber üç aylığına ziyaret ettiği, bugün Papua Yeni Gine’nin özerk bir bölgesi olan Bougainville adasının Nagovisi halkının evlerinin çatılarını örerken ki özel tekniklerini de anımsatır.”<sup>32</sup>

Eserde yer alan kum yatakları, merdivenler ve nehir izlenimleri, sanatçının doğanın kırılabilirliğine ve insanın çevreye olan etkilerine dair duyduğu kaygıları ve bu kaygıları sanat yoluyla aktarma çabasını simgelemektedir. Aynı zamanda Friedlaender’ın, “sanatçı kitabı” olarak tanımladığı bu çalışma, yaşamı boyunca doğa ve insan ilişkisini nasıl sorguladığını ve bu sorgulamaları eserlerinde nasıl yansıttığını göstermektedir. Sanatçının eserlerinde, dünyada yer kaplamak üzerine yaptığı sorgulamalar, sadece fiziksel yapılarla değil, aynı zamanda bu yapıları kolayca muhafaza edilen eserler olmasına önem vermiştir.

“Nehir, Ev, Kitap” çalışması, iç içe giren ve bloklar hâlinde kutucuklara dönüşen bir yapıya sahiptir. Eserler, kutudan çıkarıldıklarında mekâna göre yeniden kurgulanabilir. Friedlaender’ın yapmış olduğu sanatçı kitabı da aslında bu kutuların nasıl yerleştirileceğini anlatan bir kılavuz olarak düşünülmüştür. “Yerleştirme kitabı” olarak belirtilen, ciltlenmemiş kitabın ilk on altı sayfasında, mürekkep ve beyaz boya ile ortaya çıkarılmış, çoğunlukla dokuzlu, bir tane beşli, bir üçlü ve birkaç dörtlü olmak üzere bir dizi dikdörtgen figür grubu mevcuttur.<sup>33</sup>

<sup>32</sup>Lewis Johnson, “Geçiş Halindeki Soyutlama: Bilge Friedlaender’ın Yapıtında Karşı Çıkış ve Yayılma,” *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler* (İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016), 114-118.

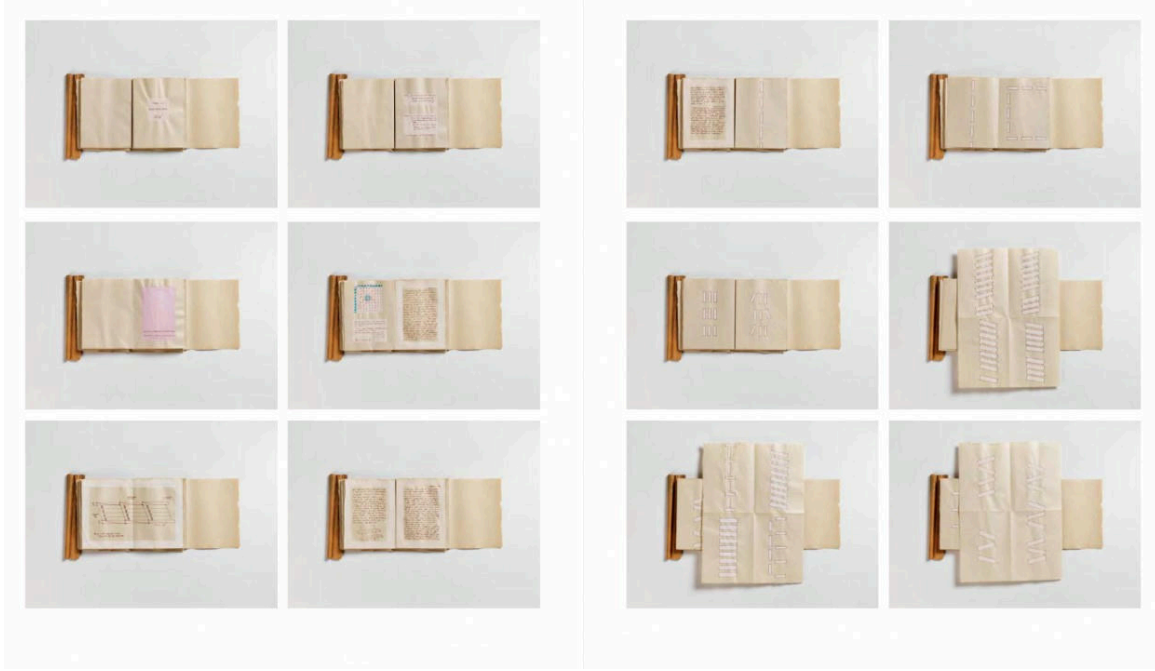
<sup>33</sup>Johnson, “Geçiş Halindeki Soyutlama: Bilge Friedlaender’ın Yapıtında Karşı Çıkış ve Yayılma,” 114-118.





**Görsel 13:** Bilge Friedlaender, *Nehir, Ev, Kitap üzerine notlar*, 25 × 20 × 5 cm, 1981 (Sulu boya, kurşun kalem ve mürekkep üzerine kâğıt, sago palmiye yaprağı ile kapalı).

Kaynak: <https://isinonol.com/words-numbers-lines-bilge-friedlaender/>



**Görsel 14:** Bilge Friedlaender, *Nehir, Ev, Kitap üzerine notlar*, 1981.

Kaynak: <https://isinonol.com/words-numbers-lines-bilge-friedlaender/>

Friedlaender kitaplarını sanatının bir uzamı olarak görmüştür. Sanatçı kitapları yapmaya başlamasının sebebini şu şekilde açıklamıştır:

“1977’de Massachusetts Üniversitesi Galerisinde açılan bir sergide katalog yapamadılar, ben de eve gittim kendi kataloğumu yaptım ve o, benim ilk kitabım oldu. O ilk kataloğumun adı “Kelimeler, Numaralar ve Çizgiler”di (Words, Numbers and Lines). Onlar bunu görünce “sen bunun edisyonunu yap, biz de bunu çoğaltalım” dediler. O zamanlar Amerika’da *Sanatçı Kitapları* denen bir akım varmış, ben de onun bir parçasıyım.”<sup>34</sup>

<sup>34</sup>“Söyleşiler.”



Sanatçı 1977'den itibaren sergileri için kendi kitaplarını yapmaya başlamıştır. "Sinan'a Saygı", "Dokuz" ve "Noktalar" isimli diğer kitap işlerinin bazıları tek kopya, bazıları ise çoğaltılmıştır. Sanatçı, mekânı insanları içine alacak şekilde kurgulamayı ve maddenin ruhunu hissetmeyi amaçlamaktadır. Bu noktada el yapımı kâğıt ile ilişkisi anlam kazanmaktadır. Sanatçı, İlk Çağ insanının malzemeyle olan doğrudan ve büyüsel ilişkisini önemsemektedir.<sup>35</sup> Özellikle ketenin bünyesinde bulunan tutkal yapısı onu keten kâğıdı üzerine üç boyutlu eserler üretmeye teşvik etmiştir. Sanatçının ilk üç boyutlu eseri de insan-doğa-kültür ekseninde değerlendirilebilecek "Gılgamış Destanı" ile şekillenmektedir. Sürekli sanatını doğa ile bütünleştirmeye çalışan sanatçı için insanın doğayla ilişkisini ele alan tarihin ilk yazılı destanı önemli bir anlatım kaynağıdır. Kendi hayatında zor bir dönemden geçen sanatçı, Gılgamış Destanı'nı okumuş ve aynı dönemde monobaskılar yapmaya başlamıştır. Üretim yaptığı ortamda bulunan inek baskılarını Gılgamış Destanı'ndaki kutsal İnanna boğasıyla ilişkilendirmiş ve Tanrıça İnanna'nın cennetin boğasını temsil eden bir dizi monobaskılar üretmiştir.<sup>36</sup> Böylece *Gılgamış* sergisi, el yapımı kâğıttan heykeller, monotip baskılar ve sanatçı kitabından oluşmuştur. Rulo haline getirilmiş "Sedir Ormanı" yerleştirmesinin ortaya çıkış sürecini de sanatçı şu şekilde aktarmaktadır:

"Ben sanatımı doğayla somut olarak nasıl birleştirebilirim? Yani dedim ya önce toprağı aldım, galerinin içine soktum. Şimdi ben toprağa gidersem ne yaparım? Ondan sonra ormanı aldım, ormanın simgesini yaptım, galerinin içine soktum. Oradan ağacın kendisine gidersem ne olur?... Ben doğayla doğayı iyileştirme, kendimi iyileştirme amacıyla bu ruloları yaptım."<sup>37</sup>

*Gılgamış* sergisinin kilit eserlerinden biri ketenle yapılmış kâğıttan ağaç heykellerdir. Dalsız köksüz bir vaziyette ağaçlar galeri mekânının içerisinde mekânın bir parçası haline gelmişlerdir. Sanatçı, yerleştirmeyi kahramanlık hikâyeleri üzerinden değil kesilen sedir ağaçları ve yok olan orman üzerinden kurgulamıştır. Günümüz insanı ile arasında benzerlikler gördüğü destan üzerinden izleyiciyi düşündürmek üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının Gılgamış sergisinde 10 adet özgün gravürden oluşan kâğıt işleri de bulunmaktadır. Beral Madra, "Gılgamış Destanı'ndan Sedir Ormanı" yerleştirmesini şu şekilde yorumlamaktadır:

"Friedlaender'ın, bu destanın günümüzdeki anlamını vurgulamak için, mitolojik ve yarı tarihsel öğeleri 20. Yüzyıl sanatı estetiği ve kavramları içinde sanatsal dönüşüme soktuğunu, her şeyden önce bir ilkçağ sanatçısı gibi çalıştığını ve davrandığını söyleyebiliriz. Friedlaender kendisini geçmişe doğru bir sanatsal ortam değişikliğine yerleştiriyor. Sanatın içsel, çevresel ve dinsel gerekliliklerinin çözülmez bir düğüm olduğunu, yaratıcılık eyleminin ilk basamağı olan malzemenin yaratılmasından başlayan bir ortam bu. İlkçağ insanının malzemeyle olan doğrudan doğruya ve büyüsel ilişkisini yeğliyor."<sup>38</sup>

<sup>35</sup>Beral Madra, *Bilge Friedlaender, Gılgamış* (İstanbul: Galeri BM – Galeri Nev, 1989), 6.

<sup>36</sup>Jane M. Farmer, "Panel discussion Bilge Friedlaender," *Excerpt from Crossing Over Changing Places* (Riverdale, Maryland: Pyramid Atlantic, 1992).

<sup>37</sup>"Söyleşiler."

<sup>38</sup>Beral Madra, "Bilge Friedlaender: Gılgamış Destanı," *Resme Bakan Yazılar - I* (İstanbul: Galeri Nev, 2009), 251-253.



**Görsel 15:** Bilge Friedlaender, *Gılgamış Destanından Sedir Ormanı, "Cedar Forest from the epic of Gilgamesh," 1989* (Madra, Bilge Friedlaender, 5).

Sanatçı, sedir ormanında ve sonsuz bir bahçede gerçekleştirdiği bir enstalasyon olan "Casting The Circle: Healing The Earth" adlı projede 400 yıllık ağaçları yansıtabilmek için el yapımı keten kâğıtlardan yapılmış ruloları seçtiği bir ağaca sararak bir ritüel oluşturmayı hedeflemiştir. Ağaçları birleştirmek için herhangi bir yapıştırıcı veya dış etken kullanmamış, doğal özleriyle ağaçlarda durmalarını sağlamıştır. Projeyi gerçekleştirdikten sonra yağmurun etkisiyle parçalanacaklarını düşünmüş ancak ağaçlar zarar görmeden durmuş ve üç ay sonra indirildiklerinde hala aynı beyazlıkta kalmışlardır. Ancak yerleştirmede dikkate değer bir değişiklik yaşanmıştır: Ağaçlar içlerinde hayvanların yuvalarını kurduğu bir ortam oluşturmuşlardır. "Casting The Circle: Healing The Earth" adlı yerleştirmeye, doğanın iyileştirilmesini temsil eden bir büyü gibidir. "Casting the Circle" dünya genelindeki şamanik uygulamaları içerirken "Healing the Earth" ise doğayı iyileştirmeyi ifade etmektedir. Bu proje, doğa, ritüel ve sanatın etkileşimini ve doğanın insanlar ve diğer canlılar için nasıl bir iyileştirici güce sahip olduğunu vurgulamaktadır.<sup>39</sup>

Gılgamış sergisinin bir diğer ayağı gravürlerden oluşmaktadır. "Cennetin Boğası" olarak adlandırdığı seri baskılarını Philadelphia'da usta bir baskıcı olarak nitelendirdiği Cindy Ettinger ile birlikte üretmiştir. Friedlaender'ın monobaskılarını gravüre dönüştürmek üzere çıktıkları yolda ilk defa deneyimlenen bir işe imza atmışlardır. Her biri birbirinden farklı ölçülerde, yer yer küçük el yapımı kâğıtlarla desteklenen gravürlerde "Chine collé" denilen farklı bir tekniğe de yer verilmiştir.<sup>40</sup>

<sup>39</sup>"Söyleşiler."

<sup>40</sup>"Chine collé", Gravür veya litografi gibi baskı resim işlemleriyle birlikte kullanılan ve iki katmanlı bir kâğıt desteğiyle sonuçlanan bir tekniktir. Baskı plakasının boyutuna göre kesilmiş ince bir kâğıt ve altta daha büyük, daha kalın bir destek kâğıdı bulunmaktadır. "Chine collé", Fransızca'da Çin anlamına gelen bir kelimedir ve bu teknikte kullanılan ince kâğıdın Çin'den ithal edildiğine atıfta bulunmaktadır. Japon kâğıdı veya keten gibi çok daha hassas bir yüzeye baskı yapmasına izin vermektedir. "Chine Colle," Moma, erişim tarihi 20 Ağustos 2023, <https://www.moma.org/collection/terms/chine-colle>



**Görsel 16:** Bilge Friedlaender, *Cennet Boğası, "Heaven's Bull,"* 55.88 x 43.18 x 3.81 cm, Gravür, 1989, Galeri Nev, İstanbul  
Kaynak: Galeri Nev İstanbul ve Estate of Bilge Friedlaender izniyle.

Monobaskı pürüzsüz bir yüzey üzerine fırça ile yapılan çizimlerin kâğıda aktarılmasıyla oluşmaktadır. Gravür baskı da ise metal üzerine aktarılan çizimin asit yardımı ile eritilmesi ve baskı mürekkebi yardımıyla kâğıda aktarılması süreci hâkimdir. Birbirinden farklı ve son derece zahmetli bu teknikleri birleştirmek sanatçı açısından zorlu bir süreç olmuştur. Üretilen bu baskılar yaklaşık beş yıl boyunca *Over Changing Places* başlığı ile Avrupa'da çeşitli galerilerde sergilenmiştir.<sup>41</sup>

Baskılarda görülen imgeler ve kâğıt üzerindeki doğal süreçten doğan küçük oyunlar dikkat çeker. Boğa figürü destanda yer alan Tanrıça İnanna'nın simgesi olarak ele alınmıştır. Ok işaretinin hem bir şeye işaret etmek hem de savaş aleti olarak bir şeye saldırmak gibi anlamları vardır. Bu çalışmalarda sanatçı, boğanın kudretini ve gücünü simgelemek için ok işaretini kullanmıştır. Aynı zamanda efsanenin ana teması olan ölüm kavramı ile bağlantı kurmuş ve boğaya destanın önemli bir imgesi olarak yer vermiştir.

<sup>41</sup>Friedlaender ve Önel, "Yerçekimini Reddetmek: Bilge Friedlaender Kendi Yapıtıyla / Kendisiyle Söyleşiyor," 9-20.



**Görsel 17:** Bilge Friedlaender, *Cennet Boğası, "Heaven's Bull,"* Gravür, 63.82 x 45.72 cm, 1989, *Galeri*  
Kaynak: *Nev İstanbul Galerisi Nev İstanbul ve Estate of Bilge Friedlaender İzniyle*

Gravür baskı, geleneksel dili sebebiyle kuralları olan ve teknik özelliklerine bağlı bir sanat üslubudur. Fakat sanatçının bu esnemeyen kuralları rahatlıkla esnettiği ve çalışmalarında farklı malzemelerden (el yapımı kâğıt vb.) faydalandığı görülmektedir. Her bir kâğıdın birbirinden farklı boyutlarda olması ve edisyonların farklılık göstermesi bunu kanıtlar niteliktedir. Sanatçının doğada var olma ve eserlerini doğaya taşıma arzusuna hem resimsel hem de malzeme bağlamında efsanenin kapı açtığı görülmektedir. Sanatçının Tanrıça İnanna üzerinden yola çıkmasında hayatında dişil enerjiyi sorgulaması üzerinden bir bağ kurulabilir. "Tanrıçayı ve boğasını simgeleyen işlerinde sanatçı, bilinen mitolojiyi tersyüz ederek, destanda insanlar için bir yok oluş tehdidi olarak sunulan Tanrıça İnanna/İştâr'ı kadınların uyanan bilincinin bir metaforu olarak düşünür."<sup>42</sup> Sanatçının eserlerinde spiral çizimlere ve dairesel formlara yer vermesi de tesadüfi değildir. Bu form insanlığın en eski evrensel sembollerinden biridir ve yaratılışın/oluşumun ifadesidir. Aynı zamanda dişil enerjinin sembolüdür. Doğada her şeyin birbiri ile bağlantılı olduğuna, yeniden doğuşa ve dişil enerjiye referans vermektedir. Ayrıca Friedlaender'ın kadın-doğa temalı ekolojik bilinci benimseyen işlerinin aktarımında ekofeminist bir yaklaşım söz konusudur.<sup>43</sup>

<sup>42</sup>Ahu Antmen, "Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender," *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler* (İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016), 110-113.

<sup>43</sup>Feminist hareketin bir uzantısı olarak ortaya çıkan ekofeminizm terimi 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında teorileştirilmeye başlanmıştır. Ekofeminist teorisyenlerin öncülerinden olan Vandana Shiva gibi isimler, kadınların ve doğanın ezilmesinin kapitalist ataerkillik sistemiyle nasıl bağlantılı olduğunu incelemektedir. "Ekofeminizm sadece bir entelektüel akım değil aynı zamanda bir sosyal harekettir. Kendisi de bir feminist aktivist olan Françoise d'Eaubonne *Le féminisme ou la mort* adlı eserinde ilk kez ekofeminizm ifadesini kullanmıştır. Bu entelektüel gün yüzüne çıkış ile eş zamanlı olarak, Hindistanda ortaya çıkan Chipko Hareketi olarak adlandırılan bir eylem dünyanın dikkatini ekofeminizme çekmiştir. Kuzey Hindistan'da 27 kadın ticari amaçlarla ağaçları kesmeye gelen kereste tüccarlarına karşı, ağaçlara sarılmışlar (Hinduca Chipko sarılmak demektir) ve onlara karşı direnmişlerdir. Metin Demir, "Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm," *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 63 (2012), 18.

Ekofeminizm akımının önemli düşünürlerinden Maria Mies, Çernobil felaketinin çocuklar ve kadınlar üzerindeki etkilerini irdeleyen bir yazısında “Doğayı düşmanımız haline kim getirdi?” diye sormaktadır. Mies, bu soruyla, erkek egemen kapitalist düzenin doğayla savaşını sona erdirmeye çağrısında bulunmuş ve ekofeminizm perspektifinden insanın doğayla ilişkisini yeniden düşünmesi gerektiğini vurgulamıştır. Mies’in görüşleri, doğa ve insan arasındaki ilişkinin yalnızca çevresel değil, aynı zamanda ruhsal ve politik açıdan da ele alınması gerektiğini ifade etmektedir.<sup>44</sup> Mies’in ekofeminist perspektifi, doğanın ve insanın arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması gerektiğini vurgulamaktadır. Vandana Shiva ise doğanın ve kadınların sömürsüyle ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmektedir: “Yalnızca doğanın değil, kadınların ve Üçüncü Dünya’nın da kurban edilmesinde bir beis görmeyen Batılı eril zihniyetin yaydığı ‘modern yaratılış efsanesi’ hayatlarımızı toptan yönetmeyi sürdürmektedir.”<sup>45</sup> Bu efsane, kapitalist ataerkilliğin ve emperyalizmin temelini oluşturarak ekonomik kazanç, güç ve kontrol odaklı bir dünya görüşünü beslemektedir. Toprak Ana’yı sadece bir hammadde kaynağı olarak değil, yaşamın kökeni ve taşıyıcısı olarak görmek, söz konusu mitolojiyi değiştirmek için önemlidir. Uzun süredir ihmal edilen ancak basit bir bakış açısını gerektiren bu değişim, doğayı yalnızca bir kaynak değil, insanın varlığını sürdüren yaşam alanı olarak kabul etmeyi içermektedir. Bu değişim, bazı sanatçıların ağacın dallarına, suyun akışına, keten liflerine ve kendi bedenlerinin hareketine odaklanmalarının temelinde yatmaktadır. Bu sanatçılar, doğayla ve insanın doğayla olan ilişkisiyle derin bir bağ kurarak doğanın yaşam veren gücünü ve değerini yeniden keşfetmektedirler. Sanatsal süreçlerinde, doğanın döngüsel ve canlı özünü yansıtan eserler ortaya çıkarırken aynı zamanda insanın doğayla uyum içinde yaşama potansiyelini ve bu dengeyi sağlama arzusunu ifade etmektedirler. Bu bakış açısı, ekofeminist bir perspektiften doğanın ve insanın birlikte var olduğu, saygı duyduğu ve birbirini tamamladığı bir dünya vizyonunun yansımasıdır. “Ben sanatımı doğayla somut olarak nasıl birleştirebilirim? sorusundan hareket eden Bilge Friedlaender da alternatif bir mitoloji yaratılabileceği umudunu taşıyan o sanatçılardan biri olarak hatırlanmaktadır.”<sup>46</sup>

## Sonuç

1960 sonrası sanat anlayışının daha eleştirel bir yapıya bürünmesiyle, sanatçılar ekosistem ve insan üzerine düşünmeye başlamıştır. Sorgulamanın ön planda olduğu, sanatın aktivist bir eyleme dönüştüğü yeni bir dönem başlamıştır. Ekosistemin tahrip edilmesine dayalı yeni bir sistemle birlikte çevreci hareketler ortaya çıkmış, doğanın insanlar tarafından sömürülmesine karşı başkaldırı niteliğinde projeler gerçekleştirilmiştir. Bu çevreci hareketler ataerkil yapıyı sorgulayan, ekofeminist düşüncenin yaygın olduğu, insanı değil de doğayı merkezine alan bir temelle oluşmuştur. 1960 yılıyla birlikte Arazi Sanatı, Çevre Sanatı, Ekolojik Sanat gibi akımlar ön plana çıkmış ve sanatçılar doğa temelli projeler üretirken sanatta yeni bir dil oluşturmuşlardır. Büyük araziler ve kamusal alanlar üzerine kurgulanan bu projeler ilk başta doğanın tahribatına eleştirel bir yaklaşım olmak amacıyla ortaya çıksa da daha sonra doğaya zarar vermeye başlayan projeler haline dönüşmüştür. Tam da bu noktada bundan rahatsızlık duyan bir kısım sanatçı Ekolojik Sanatı benimsemeye başlamış ve doğaya kalıcı işler bırakarak zarar vermek yerine onu iyileştiren, kalıcı olmayan ama ekosistemin içerisinde devamlılığı olan projelere yönelmiştir. Bunun yanı sıra eserlerinde daha küçük boyutlarla ve doğadaki malzemelere yer vererek çalışmayı benimsemiş ve sistemin içerisine dâhil olmayı amaçlamamış sanatçılar da vardır. Bilge Friedlaender, ekoloji odaklı bir sanat pratiği benimsemiş ve bu yaklaşımını eserlerinde açıkça temellendirmiştir. ABD’de çevreci sanat hareketlerinin sanatsal üretimlere

<sup>44</sup>Antmen, “Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender,” 110-113.

<sup>45</sup>Antmen, “Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender,” 110-113.

<sup>46</sup>Antmen, “Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender,” 110-113.



yön verdiği dönemde sanatçının da bu ortamda bulunması ve üretim yapması onun sanatsal üslubunu ortaya çıkarmasında etken rol oynamıştır.

Bilge Friedlaender'ın sanat pratiği, özellikle doğa ile derin bir ilişki kurarak çevresel ve felsefi sorgulamalarla şekillenen bir anlayışı benimsemektedir. Sanatçının bu temaya yönelik üretimlerinin merkezinde, doğa ve insan arasındaki bağı sorgulandığı eserler yer almaktadır. Özellikle “Nehir, Ev, Kitap” adlı yerleştirme, sanatçının doğa ile olan ilişkisinin somut bir ifadesi olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, doğanın geçici ve kırılğan yapısına dair derin bir farkındalık sunarken aynı zamanda sanatçının “sanatçı kitabı” anlayışını da yansıtmaktadır. “Casting The Circle: Healing The Earth” projesinde ise Friedlaender, doğa ve ritüelin birleşimi üzerinden doğayı iyileştirme ve arzusunu vurgulamaktadır. Bu yerleştirme, sanatçının doğa ile kurduğu ilişkiyi yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda manevi bir bağlamda da ele aldığını göstermektedir. Friedlaender'ın *Gılgamış* sergisi ise insan-doğa ilişkisini mitoloji ve doğa teması üzerinden yorumlayarak eski uygarlıklardan gelen geleneksel malzemelere ve figürlere modern bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Öne çıkan eseri olan “Sedir Ormanı” yerleştirmesi, sanatçının doğa ile olan bağı ve ekolojik duyarlılığını en çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır. Buradaki ağaç heykelleri, mekânla bütünleşmiş bir şekilde, doğanın yok oluşu üzerine düşündürmektedir. Friedlaender'ın tüm bu eserleri, doğanın korunması ve insanın çevreyle olan ilişkisini yeniden tanımlama çabasıyla şekillenmiştir. Bu noktada, sanatçının ekofeminist bir bakış açısını da benimsediğini, doğayı yalnızca bir kaynak değil, aynı zamanda insanın varlığını sürdüren bir yaşam alanı olarak kabul ettiğini söylemek mümkündür.



Sanatçının çeşitli eserlerinin incelenmesi sırasında, özellikle ekoloji odaklı eserlerinin geniş bir üretim yelpazesine sahip olduğu fark edilmiştir. Döneminin ekolojik sanat akımları içerisinde yer almasına rağmen sanat camiasında beklenen ilgiyi ve yankıyı bulmamıştır. Sanatçının ekolojiye odaklandığı eserlerinde el yapımı kâğıdı tercih etmesi, sadece sanatının teknik yönlerinden değil, aynı zamanda içerdiği ekolojik mesajların vurgulanmasında da kritik bir rol oynamaktadır. Bu sebeple, el yapımı kâğıdın kullanımı ve ekolojik temaların işlenmesi, araştırmanın ana odak noktalarından birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, sanatçının eserlerinin ekolojik ve çevresel hassasiyeti vurgulayan bir çerçevede yeniden değerlendirilmesi önemlidir.

Sanatçının eserleri değerlendirilirken sadece biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda doğal malzemelerle uyumunun da ele alınması hedeflenmiştir. Sanat eserleri incelenirken, sanatçının ekoloji odaklı bir perspektife sahip olduğu ve doğanın önemini vurguladığı gözlemlenmiştir. Bu analitik çerçeve, sanat eserlerinin görsel dilini ve estetik değerlerini derinlemesine inceleyerek, bu unsurların estetik ve kültürel bağlamlardaki anlamlarını daha kapsamlı bir şekilde çözümlenmeye imkân tanıyacaktır. Sonuç olarak, bu araştırma, sanat dünyasına ve ekolojik bilince katkı sağlamayı hedeflemektedir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
Teşekkür	Araştırma sürecinde değerli arşivini paylaşarak makaleye katkı sağlayan Mira Friedlaender ve Haldun Dostoğlu'na teşekkür ederim.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.
Acknowledgement	I would like to thank Mira Friedlaender and Haldun Dostoğlu for contributing to this article by sharing her valuable archive during the research process.

Yazar Bilgileri	<b>Melis Sucuoğlu Doğan (Dr. Öğr. Üyesi)</b>
Author Details	<sup>1</sup> Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ardahan, Türkiye  0000-0001-6183-2941  melissucuoğludogan@ardahan.edu.tr

## Kaynakça | References

- Agnes Denes Studio. "Agnes Denes." Erişim 20 Mart 2024. <http://www.agnesdenesstudio.com>
- Antmen, Ahu. "Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender," *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler*. İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016, 100-103
- Antmen, Ahu. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012
- Archzine, "Agnes Denes." Erişim 20 Mart 2024. <https://afasiaarchzine.com/2019/11/agnes-denes-3>
- Atakan, Nancy. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008
- Brown, Andrew. *Güncel Sanat ve Ekoloji*. Çev. Emre Gözgülü, Yiğit Adam. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2014
- Delaney, Kate, "Earth Into Art." *Polish Journal for American Studies* 2 (2008): 120-126, erişim 15 Eylül 2023. <https://paas.org.pl/wp-content/uploads/2013/10/nr-2-2008-cover.png>
- Demir, Metin. "Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm." *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 63 (2012): 11-44
- Farmer, Jane M. "Panel Discussion Bilge Friedlaender." *Excerpt from Crossing Over Changing Places*. Riverdale, Maryland: Pyramid Atlantic, 1992
- Friedlaender, Mira. Önot Işın. "Yerçekimini Reddetmek: Bilge Friedlaender Kendi Yapıtıyla / Kendisiyle Söyleşiyor." *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler*. İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016, 9-20
- Guattari, Felix. *Üç Ekoloji*. Çev. Ali Akay. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2000
- Hyperallergic. "The Origins of Manhattan's Tiny Plot of Precolonial Terrain." Erişim 14 Eylül 2023. <https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist>
- Iannelli, Francesca. "Ecological Art." *International Lexicon of Aesthetics*. 5. Cilt. (2022): 1. Erişim 03 Ocak 2025, DOI 10.7413/18258630119
- Johnson, Lewis. "Geçiş Halindeki Soyutlama: Bilge Friedlaender'in Yapıtında Karşı Çıkış ve Yayılma." *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler*. İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016, 114-118
- Land and Lens Photographers Envision the Environment. "Tree Mountain-A Living Time Capsule." Erişim 20 Mart 2024. <https://sites.middlebury.edu/landandlens/2016/10/06/agnes-denes-tree-mountain-a-living-time-capsule-11000-trees-11000-people-400-years-triptych-1992-1996-1992-2013>
- Leavitt, Thomas W. *Earth Art 1969 Catalogue*. New York: Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell Üniversitesi, 1969. Erişim 22 Aralık 2024. [https://monoskop.org/File:Earth\\_Art\\_1969\\_catalogue.pdf](https://monoskop.org/File:Earth_Art_1969_catalogue.pdf)
- Madra, Beral. "Bilge Friedlaender." *Resme Bakan Yazılar – I*. İstanbul: Galeri Nev, 2009, 251-253
- Madra, Beral. *Bilge Friedlaender Gılgamış*. İstanbul: Galeri BM – Galeri Nev, 1989
- Matilsky, Barbara C. *Fragile Ecologies - Contemporary Artists' Interpretations and Solution*. Washington: Rizzoli International, 1992



- Middleman Rachel ve Mira Friedlaender. "Touching Things: Mira Friedlaender Unpacks Her Mother's Legacy." *Art Journal* 76/1 (2017): 110-115. Erişim 14 Ocak 2025. DOI: 10.1080/00043249.2017.1332894
- Moma, "Chine Colle." Erişim 12 Eylöl 2023. <https://www.moma.org/collection/terms/chine-coll>
- Public art fund. "Alan Sonfist: Time Landscape," Erişim 14 Eylöl 2023. <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/time-landscape>
- Sakıp Sabancı Müzesi. "Agnes Denes: Hayatı ve Sanatı." Erişim 10 Eylöl 2023. <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sayfa/agnes-denes-hayati-ve-sanat>
- Spaid, Sue. *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*. Ohio: Greenmuseum.org ve The Contemporary Arts Center, 2002
- Volk, Gregory. "Olayla Dolu Oluş ve Akış." *Bilge Friedlaender Sözcükler, Sayılar, Çizgiler*. İstanbul: Arter Sanatçı Kataloğu, Ofset Yapımevi, 2016, 106-110
- Zeynep Rona Sanat Arşivi. "Bilge Friedlaender Söyleřisi-1998." Erişim 12 Eylöl 2023. <https://zeynepronaarsivi.com/ekler/>

