

bilge
friedlaender

ARTER

bilge friedlaender
sözcükler, sayılar, çizgiler | words, numbers, lines

ISBN 978-605-9606-03-5

Genel Yayın Yönetmeni
Editor-in-Chief
İlkay Baliç

Editör | Editor
Süreyya Evren

İngilizceden Türkçeye çeviri
Translation from English to Turkish
Aslı Çetinkaya [8-20, 114,117]
Münevver Çelik [106-109]
Süreyya Evren [122-124]

Türkçeden İngilizceye çeviri
Translation from Turkish to English
Liz Erçevik Amado – İrazca Geray
[103-105]

Türkçe düzelti | Turkish proofreading
Emre Ayvaz
İngilizce düzelti | English proofreading
Ziya Dikbaş

Tasarım | Design: Okay Karadayılar

Kâğıt | Paper stock: Munken Lynx 130gr/m²

Yazı karakterleri | Typefaces
Brown Pro Family, Cooper Light

Baskı ve Cilt | Printing and Binding
Ofset Yapımevi
Şair Sokak No: 4 Çağlayan Mahallesi
Kağıthane 34410 İstanbul, TR
T: +90 212 295 86 01
Sertifika No: 12326

© 2016 ARTER
Metinler © Yazarlar | Texts © Authors
Tüm yapıtlar | All works © Nil Yalter

Bütün hakları saklıdır. Yasal sınırlar
içinde ve kaynak gösterilmek sureti
ile yapılabilecek alıntılar dışında her
türlü kullanım ve yararlanma, eser/hak
sahiplerinin ve yayıncının önceden yazılı
iznine tabidir.

All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced, stored
in a retrieval system or transmitted in
any form or by any means, electrical,
mechanical or otherwise, without
seeking the written permission of the
copyright holders and of the publishers.

ARTER
sanat için alan | space for art
İstiklal Caddesi No: 211
34433 Beyoğlu, İstanbul, TR
T: +90 212 708 58 00
F: +90 212 292 07 90
E: info@arter.org.tr
arter.org.tr

Bu yayın, Bilge Friedlaender’ın Arter’de 14
Ekim 2016–15 Ocak 2017 tarihleri arasında
gerçekleşen “Sözcükler, Sayılar, Çizgiler”
adlı sergisine eşlik etmektedir.

This book accompanies Bilge Friedlaender’s
exhibition “Words, Numbers, Lines” held
at Arter between 14 October 2016 and 15
January 2017.

Sözcükler, Sayılar, Çizgiler
Words, Numbers, Lines
Bilge Friedlaender
14/10/2016–15/01/2017
Küratörler | Curators
Mira Friedlaender – Işın Önel

sözcükler
sayılar
çizgiler

words
numbers
lines

YÜRÜTME KURULU | EXECUTIVE BOARD

Ömer M. Koç
Yönetim Kurulu Başkanı
Chairman, Koç Holding

Erdal Yıldırım
Genel Müdür, Vehbi Koç Vakfı
President, Vehbi Koç Foundation

Melih Fereli
Kurucu Direktör | Founding Director, Arter
VKV Kültür Sanat Danışmanı | VKF Culture and Arts Advisor

Bahattin Öztuncay
Genel Koordinatör | General Coordinator, Arter

Emre Baykal
Başküratör | Chief Curator, Arter

SERGİLER | EXHIBITIONS

Başküratör | Chief Curator
Emre Baykal

Küratör | Curator
Başak Doğa Temür

Küratör | Curator
Selen Ansen

Koordinatör, Yapım
Coordinator, Production
Selen Korkut

Koordinatör, Sergiler
Coordinator, Exhibitions
Gizem Uslu

Mimar, Sergiler | Architect, Exhibitions
Duygu Doğan

Teknik Ekip | Technical Team
Hasan Altunbaş
Özkan Kaya

İLETİŞİM | COMMUNICATIONS

Direktör | Director
İlkay Baliç

Koordinatör, Medya ve Pazarlama
Coordinator, Media and Marketing
Üstüngel İnanç

Editör | Editor
Süreyya Evren

Öğrenme Programı Sorumlusu
Learning Programme Specialist
Berat Örnek

İDARİ VE MALİ İŞLER | ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL AFFAIRS

Direktör | Director
Göknil Bigan

Koordinatör, Bilgi Teknolojileri
Coordinator, IT
Yetkin Kurultay

İdari Asistan | Administrative Assistant
Çağla Çankırılı

Ziyaretçi Sorumlusu | Visitor Relations
Nilüfer Kara

Ulaştırma | Transport
Mert Burak Kurtoğlu

Güvenlik | Security
Koray Akbaş, Efe Gültekin, Fırat Kaplan, Mehmet Ali Kartal, Ali Murat Kılıçkap, Osman Kurnaz, Ümit Önder, Kayhan Şamcı, Selçuk Yıldız

Yardımcı Hizmetler | Supporting Services
Birol Civelek, Hüseyin Genç, İsmail Taşdemir

VKV ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONU
VKF CONTEMPORARY ART COLLECTION

Koleksiyon Yöneticisi | Registrar
Behiye Bobaroğlu

Eser Kayıt Sorumlusu
Assistant Registrar, Cataloging
Cihan Küçük

Lojistik ve Konservasyon Sorumlusu
Assistant Registrar, Logistics and Conservation
Utku Ural

Araştırma Ekibi | Research Team
Kevser Güler
Yavuz Erkan
Derya Bayraktaroğlu

Danışman, Konservasyon
Advisor, Conservation
Filiz Kuvvetli

ÇAĞDAŞ SANAT MÜZESİ, MİMARİ PROJE VE İNŞAAT | CONTEMPORARY ART MUSEUM, ARCHITECTURAL PROJECT AND CONSTRUCTION

Proje Koordinatörü | Project Coordinator
Nilüfer H. Konuk, Mimar | Architect

İnşaat Koordinatörü
Construction Coordinator
Mustafa Karataş, Mimar | Architect

Makina Kontrol Mühendisi
Supervisor, Mechanical Engineer
Ahmet N. Erbil

Elektrik Kontrol Mühendisi
Supervisor, Electrical Engineer
Hasan Yelkenci

Elektrik Teknikeri | Electrical Technician
Mehmet Kaya

İdari İşler Sorumlusu | Administrator
Orhan Işık

11 Yerçekimini Reddetmek:
Bilge Friedlaender Kendi Yapıtıyla / Kendisiyle Söyleşiyor
25 Denying Gravity:
Bilge Friedlaender in Conversation with Her Work / Her Self
Derleyenler | Edited by: Mira Friedlaender – Işın Önel

110 Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender
113 Sand, Stone, Daisy, Water, Silence: Bilge Friedlaender
Ahu Antmen

116 Bilge Friedlaender: Olayla Dolu Oluş ve Akış
120 Bilge Friedlaender: Eventfulness and Flux
Gregory Volk

124 Geçiş Halindeki Soyutlama: Bilge Friedlaender’ın
Yapıtında Karşı Çıkış ve Yayılma
128 Abstraction in Transition: Contestation and
Diffusion in the Work of Bilge Friedlaender
Lewis Johnson

132 Sözcükler Yapmak Sayılar Yapmak Çizgiler Yapmak
137 Making Works Making Numbers Making Lines
Mira Friedlaender – Işın Önel

140 Sergideki İşler | Works in the Exhibition

Yerçekimini Reddetmek: Bilge Friedlaender Kendi Yapıtıyla / Kendisiyle Söyleşiyor

Yine koşuyorum. Rahat, zahmetsiz ve ferahlatıcı bir koşuydu. Daha önceki bir koşu sırasında, koşmanın ve kâğıt üzerinde çalışmanın benzer yönleri olduğunu düşünmüştüm. Her iki deneyim de dışsal olanı içsel olanla bütünleştiriyor. Her bir kâğıt parçası, her koşu gibi, insana onu kendine mal etme şansını veriyor. Bazı koşular soğuk ve yalnızdır. Bazıları ise canlı renkleri ve dokularıyla sıcak. Bazı kâğıtlar da sıcak ve emicidir, insanı adeta içine davet eder. Diğerleri ise soğuk ve tehditkâr. Bazı kâğıtlar ince ve dayanıksız olur; bazısının ise ışığı parlak ve dokusu zengindir. Her bir kâğıdın ellerimizde sürdürülmeyi bekleyen kendine özgü nitelikleri vardır. Bugüne dek kâğıt üzerinde çok farklı yöntemlerle çalıştım. Bazen suluboya ve guaşla boyadım. Bazen yırttım ve şekil verdim. Kimi zaman da kurşunkalem, füzen ya da bıçakla çizdim. Bazen kendi kâğıdımı kendim yapmayı denedim. Ve bazen de kâğıda sadece oturup baktım ve sonra bir süreliğine kenara koydum. *Bilinmeyen Günce 1978*

Mira Friedlaender ile Işın Önal'un, Bilge Friedlaender'a ait günceleri, sanatçı kitaplarını, mektupları, söyleşileri ve bildirileri inceleyerek, zaman ve mekân dışında oluşturdukları bir sohbet. Bütün sorular ve yanıtlar sanatçının Türkçe veya İngilizce orijinal metinlerinden alınmıştır. Her iki dilden yapılan alıntılarda sanatçının diline sadık kalınmıştır.

Bir ip parçası bir çizgidir ve bir çizginin kendi yaşamı, kendi karakteri vardır. Farklı çizgi çeşitleri farklı duygusal durumları ifade eder. Yatay bir çizginin ömrü ne kadardır?

Yatay bir çizgi, tam bir ömür sürme potansiyeline sahiptir. Doğada kendini gösterdiği gibi, sonsuz kez çoğalarak, kaybolarak, ölere ve yeniden doğarak, sonsuzluğa uzanabilir. Dalgaların çizgileri sonsuza kadar oluşur, erir, yeniden oluşur, kıyının ufuk çizgisine ve ufka kendisini

uydurur. Yırtılmış bir çizgi sonsuz olasılığa sahiptir, tıpkı yaşam tutkusunun ancak kopuşla keşfedilmesi gibi. Bir çizgi o tutkuyu içerebilir.

Yapıtımdaki her şeyin önem taşımasını istiyorum. Eğer bir gölge varsa, o gölge çizdiğim çizgiler kadar önemlidir. Eğer bir çizgi varsa, o çizgi kesinlikle mükemmel bir çizgi olmalıdır. Biz insan olmasaydık çizgi de var olamazdı. Her şeyin bütünü bir kurgu. Kurgu vasıtasıyla anlatmaya çalıştığımız şey ise gerçeklik.

İnsan o güzel, sessiz sakın saatlere doyamıyor. Şu anda tek özlemim bu. Dünyayla bağımı koparmak ve kendimi kitaplarda, işimde ve düşüncemde kaybetmek.

Paul Klee'nin güncelerini okuyorum. Klee'dekine benzer güce ve inanca sahip olabilmeyi arzu ediyorum. Emily Dickinson'ın inancını, Kandinsky'nin tinselliğini, Virginia Woolf'un kelimelerle yarattığı güzelliği arzu ediyorum –bir estetik askıya alınma durumunda kalmak istiyorum. *Turuncu Günce* 1981



Esnek olmayan bir karenin başka bir şey yapmasını nasıl sağlayabilirsin?

Kare benim için felsefi ve duygusal öneme sahip. Bir gün atölyemde şekli bozulmuş çizgisel lateks bir kare fark ettim. Bu gözlemden bir dizi yapıt ortaya çıktı. Başkalaşmış kareler dedim bunlara. Bir kareyi alın sözgelimi, eğer esnekse her türlü şekli alacaktır. Bronx Müzesi'nde bu işi yapmaya ilk başladığımda neler olacağını kestirebilmenin herhangi bir yolu yoktu.

Kendilerini yeniden yaratan çizgilerle ilgili de aynı şeyi hissediyorum. Bir süre ayırır, bir çizgiyi alıp onu zamanla ilişkilenebilir ve dönüştürmeye devam ederse-niz, o da kendini dönüştürür. Nereye kadar gidebileceğini ve ne zaman duracağını görmek bana ilginç geliyor. Yapıtın içinde duracağı gibi sizin içinizde de duracaktır.

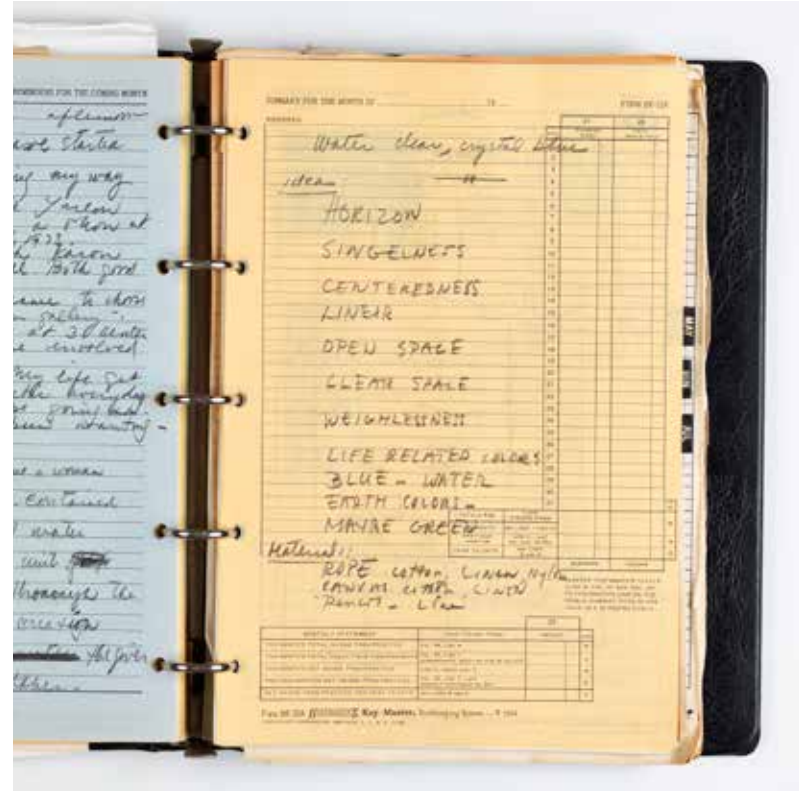
Pythagoras, doğanın ahenginin geometrik sayılara dayandığını keşfetmişti. Görsel dünya ve ses dünyası kesin sayılarla düzenlenir. Söz konusu yapı görsel dünyamızın iki evrensel deneyimine dayanır: Yerçekimi düşeydir ve ufuk ona dik açıyla uzanır. Bu kesişme, görsel alandaki

bu çaprazlamalar dikey açının doğasını saptamıştır. Deneyimin dikey açısını dört defa çevirip geri geldiğinizde hipotenüs-ten doğan bir kareyle beraber yerçekimine ve ufkun kesişimine ulaşırsınız.

Kare gibi sıradan bir nosyonu alıyorum ve “bu çok önemli, çok eskilere dayanır” diyorum. Kare bizi insan yapan şeylerle ilişkileniyor ve ben de kareyi yarattığım imajlarda görsel bir unsur olarak kullanıyorum. Fiziksel bir karenin amacının merkezilik olduğunu, o merkezin bizler olduğunu anlatmayı ve merkezimin ya da ona bakan kişinin merkezinin karenin merkeziyle bağlantı kurmasını ve karenin fiziksel gücünü hissetmesini istiyorum.

Zaman ve mekân katı, statik bir kübe, geometrik bir hapishaneye dönüşerek birleşti ve kendimi çok huzursuz hissediyorum. Bu seyahat boyunca birçok farklı su kütlesi bana kendimi hapsedilmiş hissettirdi.

Bilinmeyen Günce, 28 Temmuz 1978ⁱⁱ



İnsanın suyla ilgili kaç farklı duygusu olabilir?

Oraya “Okyanusun Dili” diyorlar. Oraya dalmak için 180 ayak dalmalısınız, son nokta, yani vurguna maruz kalmadan alınacak son nokta. Bunu yapmak için de çalışmak gerekiyor, size bakıyorlar ve dalıp, dalamayacağınızı söylüyorlar. Velhasıl bizi götürdüler, eşimle birlikte, bu dalmayı yaptığımızda ben çok muhteşem bir şey yaşadım. Bahamalar'da 75 ayağa kadar renk var, fakat ondan sonra bir renksizlik var, ışık kesildiği için gri, siyah-beyaz bir dünyanın içindesiniz.

“Okyanusun Dili” bir duvar ve inerken o duvara odaklanarak inmeniz

Nesne hayatı ne kadar önemlidir? Hayatımızla ne şekilde ilişkilendir? Fikirler kendi başlarına estetik deneyimler olarak var olabilir mi?

Rüzgârda hareket eden yaprakları izlerseniz, her birinin kendi yapısına göre belirli bir şekilde hareket ettiğini görürsünüz. Dalgaları izlediğinizde, yollarına çıkan engellere bağlı olarak gelişen bir çizgiler ve kırışmalar silsilesi karşınıza çıkar. Doğada, doğanın yapısında, hareketinde, zamanın şeyleri değiştirme şeklinde çokça tekrar vardır. Bir düzen ve bu düzenin de kendisine ait bir oranı mevcuttur. Doğanın kendi sayıları vardır ve insanlar da yüzyıllardır bu

gizemi çözmeye çalışırlar. Bana en çok heyecan veren şey, işlerime zamanı, tekrarı ve şeylerin gizemli sayısal yapısını dahil etmek.

Deniz kabuğunun sırtı hatlarını nasıl da dalgalardan alır! Dört sürekli çizgi, daha kısa olan beşinciyle bir takım oluşturur. Her bir takım, dalgalar gibi, bir diğeriyle, zamanı beyazla işaretleyerek desteklenir. Sonra ne olur ne olmaz, biz beyazı garanti olarak görmeyelim diye doğa zamanın içine biraz pembe ve biraz sarı damlatır. Doğanın zamanı yapılır, çözülür, yeniden yapılır, asla sabitlenmez. Bir deniz kabuğu, doğanın dalga çizgilerindeki zamanı dondurma şeklidir.

Görüş yüz yirmi beş ayak

Su sıcaklığı 23°C

Yüz seksen beş ayakta

Duvar başlıyor

Yukarı bakıyorum

Hava kabarcıkları karanlık mekân içinde kayboluyor

Aşağıya doğru 6.000 ayak

Bilinmeyen, genişleyen mekân

Sallanan beyaz süngere bakıyorum

Bir gizem içine doğru sallanan yumuşak parmaklar gibi Ağırksız.

Başlangıçsız ve bitimsiz.

Siyah Günce, 26 Temmuz 1973

gerekiyor, orada ne yukarısı var, ne aşağısı var, ne kenar var, hiçbir şey yok, siz de yoksunuz. Orada eğer bu sarhoşluğu yaşarsanız dibe gitmek de var. Bunu yaşadığım zaman bende muhteşem bir transformasyon oldu, mekân anlayışında bir değişme oldu. Eve döndüğüm zaman bunun etkisiyle her şeyi bir kenara attım, yeniden bir resim icat etme çabasına girdim ve resim olmayan resimler yaptım. Suyu anlatan, yani mekânın mekânsızlığını anlatan resimler yaptım.

O sıralarda Boston'da yaşıyordum, bu eserleri ilk defa orada ortaya çıkardım ve serginin açıldığı gece eve kaçtım, saklandım. Herkes bana gülecek dedim,

Çünkü ben bile bunların ne olduğunu bilmiyordum. Velhasıl insanlar bana gülmediler ve ondan sonra başka sergiler, daha büyük sergiler oldu. Ben bunları kâğıda dökebilmenin yollarını araştırmaya devam ettim. Kâğıdı üç boyutlu yapmaya başladım gene suyu anlatmak için, üç-dört yıl sadece su resimleri yaptım, ama suya benzer resimler değildi, suyun ruhunu anlatan resimlerdi bunlar. Her şeyin ruhu var, ruh sadece bize ait değil.

Kendimize nasıl döneriz?

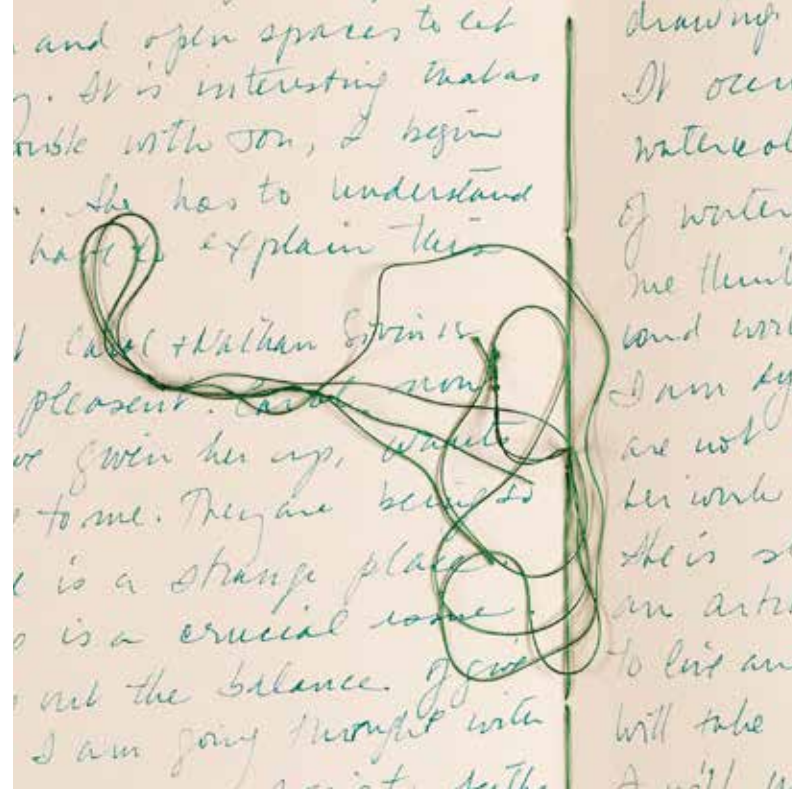
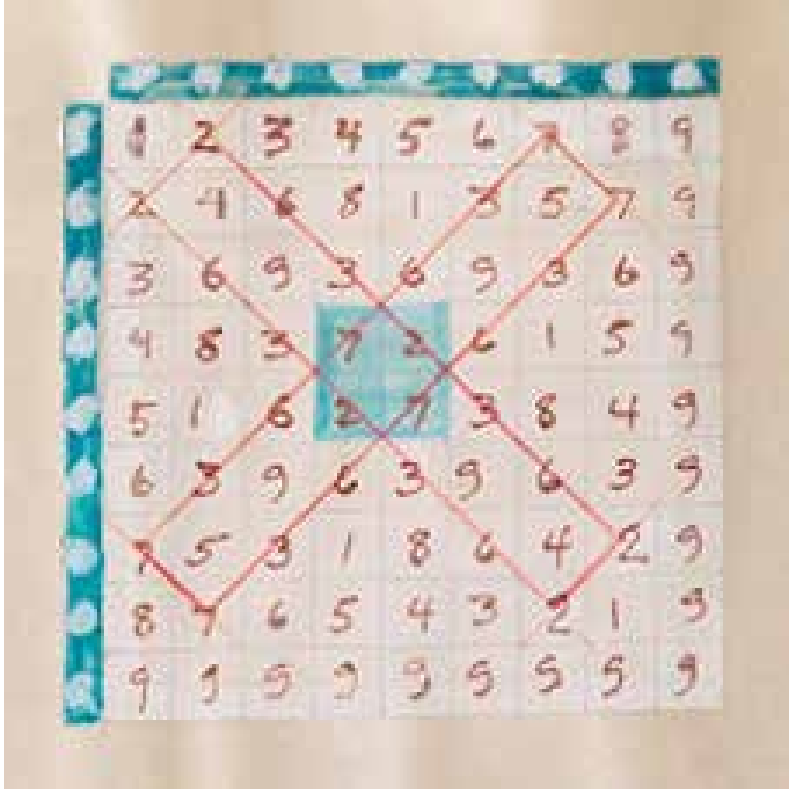
1965-75 yılları arasında, deneyimlediğim haliyle mekânın kişisel bir şekilde ifadelendirilmesiyle ilgilenen bir ressamdım. İzleyicinin görsel olarak içine girmesine müsaade eden bir mekân yaratırken, resmin kenarını imge ve gerçek hayat arasında bir arayüz olarak kullandım. Bu arayış beni malzemelerle, tuvalle ve kâğıtla, alışılmamış tarzda çalışmaya yöneltti.

Kadın ressamlar, Eva Hesse, Agnes Martin.
İkisine de büyük yakınlık duyuyorum –
Yapıtları hem duyuşsal hem de biçimsel

Duyuların
yaşamı

Zihnin
yaşamı

Siyah Günce, 14 Ağustos 1973



Neden kitaplar yaptım?

Ben neden kitap yaptım? Benim bilinçaltında Türk olmamdan kaynaklanan bir şey bu. Burada Mukaddes kitapları görmüş olmam, kitabın bir sanat olduğunu bilmem. 1977'de Massachusetts Üniversitesi Galerisi'nde açılan bir sergide katalog yapamadılar, ben de eve gittim kendi kataloğumu yaptım ve o benim

ilk kitabım oldu. O ilk kataloğumun adı "SÖZCÜKLER/SAYILAR/ÇİZGİLER". Yapıtlarımın söz taşıyıcılığından oluşmuş bir sözcük ve imge makalesiydi ortaya çıkan ve içinde sözcükler, sayılar ve çizgiler vardı. Her bir portfolyodaki kolaj işi birbirinden farklı, çünkü her birinin ayrı ayrı yapılması gerekiyor ve bu da işi eğlenceli kılıyor. Hepsinin tesiri farklı. Benim

en çok sevdiğim işlerden biri bu kitapları yapmak, onları yaşamak.

Sanatın metrelerce olup, büyük mekânlar için yapılması, ben de dahil olmak üzere bazı sanatçıları rahatsız eden bir şey. Bu akımın altında "Kendimize nasıl döneriz?" sorusu yatıyor. O yıldan bu yana ben kitap yaparım.

Bir kitap nedir?

Kitap insan zekâsının kayıdır. Zekâ, bir yapıtı bütün duyularımızla algılayabilme ve algılananı bir ilişki halinde ifade edebilme yeteneğidir. Bir kitap bir ilişkidir. Yaratıcı ve yaratılan, yaratıcı ve dünya, kitap ve dünya arasındaki ilişkidir. Kitap formu, insan zekâsının doğrulanması ve bu ilişkinin aktarılması isteğidir.

Matbaa teknolojisinin icadı bize kitabın bugünkü formunu kazandırdı. Fakat bu aslında kitabın ortaya çıktığı formlardan sadece bir tanesi. Mağara resimleri 37.000 yıl önceki bizi anlatan kitaplardır. Kil üzerine çiviyazıları, madeni dünyadaki fosil izleri, bunların hepsi insanın doğayla, zaman ve mekânla ilişkisi hakkında bugüne kalan bilgiler ve farklı iletişimlerdir.

Kitap şunlar için bir araç işlevi görür: Bilginin ve yeni fikirlerin aktarılması (feminist yazında olduğu gibi) Dünya vizyonunun kelimelerle aktarılması (şiirde olduğu gibi) Görsel bir vizyonun aktarılması (sanatçı kitaplarında olduğu gibi)

Fiziksel dünyayı somut terimlerle açıklayan, atomu parçalayan ve aya gitmemizi sağlayan teknolojik ilerlemeler, insanı, kaynağı doğada olan, çok gerekli yaşam enerjisine yabancılaştırdı.

Atomun nasıl patlayıp bizi mahvedeceğini biliyoruz.

Kitabın bizi nasıl kurtaracağını bilmiyoruz.

Kitap, formu açısından:

bir heykeldir
bir çizimdir
bir şiirdir
bir anlatıdır
bir mekândır
zamandadır
bir yüzeydir
somuttur
geçicidir
Gider

kendi içine doğru
kendi dışına doğru
ve zamansız ve gizemlidir tıpkı
evren gibi. Sanatçı Bildirisi, PEW Bursu, 1981

O bilinmeyendir. Dolayısıyla, bu kesinlik ve öngörülebilirlik dünyasında kitabın meçhul geleceği bir sevinç kaynağıdır.

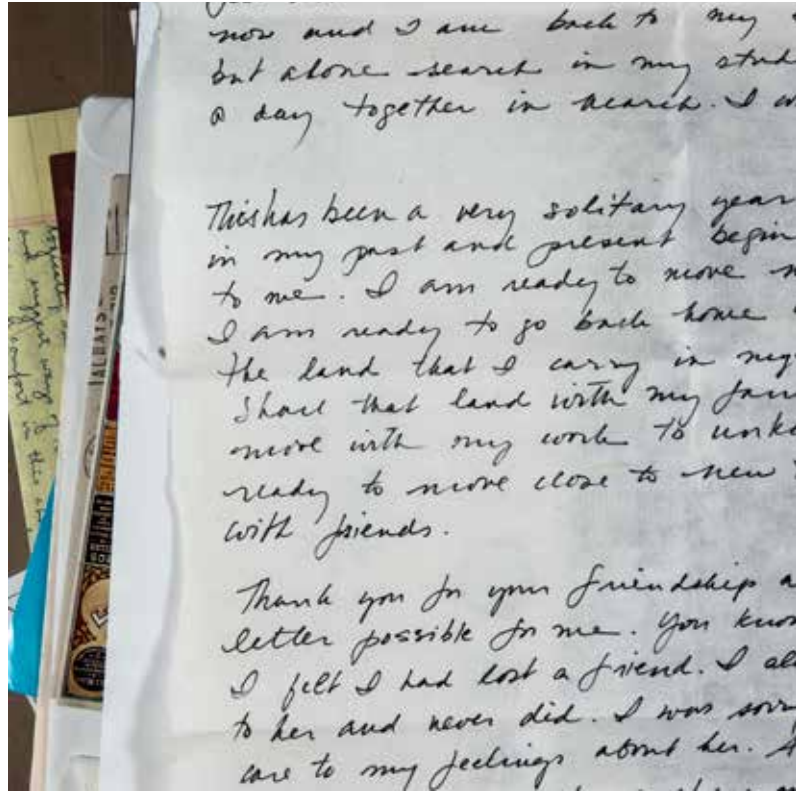
...eğer gidip ısıltısı öne çıkan bir resme gerçekten bakarsanız, o katmanların nasıl oluştuğunu merak edersiniz. Bu özelliğin sadece boyada değil, üst üste koyulan her şeyde olduğunu hissetmeye başladım. Arkada olan öndekini destekliyor, aralarındaki ilişkinin bir gizemi var. Böylece delikler kesip açmaya ve arkadakini üste bindirmeye başladım. Bunları mutasyonlar olarak görüyorum, bir şey değişiyor ve başka bir şey haline geliyor. *Söyleşi, 1977*

“Yeni Amerikan Kâğıt İşleri”sergisinde Birleşik Devletler’den yirmi beş sanatçının yapıtı yer aldı. Bu yapıtlarda çeşitli elyapımı kâğıtlar, taşıyıcı olarak değil kendi dilleriyle, özellikle de sanat yapıtının bir parçası şeklinde kullanılmıştı.

Biliyorsunuz ben elle yapılmış kâğıtla çalışan bir sanatçıyım. Bu eserin adı “ Nehir /Ev/Kitap” (1981), bu benim ilk enstalasyonum, devamlı kendini değiştiren bir enstalasyon, bir kitap enstalasyonu, kendi nedenini anlatan bir çalışma.

1972’lerden önce böyle bir kavram yoktu, kâğıdın üzerine resim yapılırdı, kâğıdın üzerine çizgi çizilirdi, ama kâğıt geçici bir malzeme olduğu için, hiç bir zaman kendi içinde değerli bir madde olarak görülmezdi.

Ben zaten bu yıllarda Amerika’dayım ve tuvalle bocalıyorum, resim sevmiyorum, tuval sevmiyorum, ama çizimi çok seviyorum. Çizimi sevmem gene Akademi’den gelmiş olmamdan dolayı, çünkü orada en çok sevdiğim iş kalemle çizmek idi. Velhasıl sevmiyorum tuvali ve diyorum ki “başka bir şey olmalı”. Benim tuvalden kâğıda geçişim sıkıntıdan, mekân araştırması isteğinden. Biliyorsunuz sanatta bütün akımlar mekânı araştırır, ışığı araştırır, Empresyonistler’den tutun Dada’ya kadar hepsi mekânı araştırır, mekânın anlamını araştırır, mekânı soyutlar. Somutu alır, onunla yeni bir düzen kurar, bu kurulan düzen de çoğunlukla bizim dünya görüşümüzün değişmesinden kaynaklanır. Kendi sınırlarımızı evrende değiştirdikçe, sanat kendisi için yeni bir mekân arar.



Uçak havalanırken hayatta olma durumuna odaklan. Duyularımı kontrol ediyorum ve bu insan yapımı mucizenin içinden, üzerinde asılı kaldığım dünyaya bakıyorum. İlk önce düzenli arazi parçaları ve suyolları gözüme çarpıyor, sonra bulutların üzerine çıkıyorum, öylesine beyaz ve ağırlıksız bulutlar. Delaware Nehri üzerinden uçuyoruz, Atlantik Okyanusu’na döküldüğü yerde olağanüstü bir manzara, kıvrımlı çizgilerin muhteşem örüntüsü. Sanatımızın artık sadece natürmort ve insan formuyla ilişkilenmekle yetinmediğine şaşmamak gerek. Ufuklarımız engin, dünya bilincimiz çok genişlemiş olduğundan, yeni bir görsel dil yaratmak zorundayız.

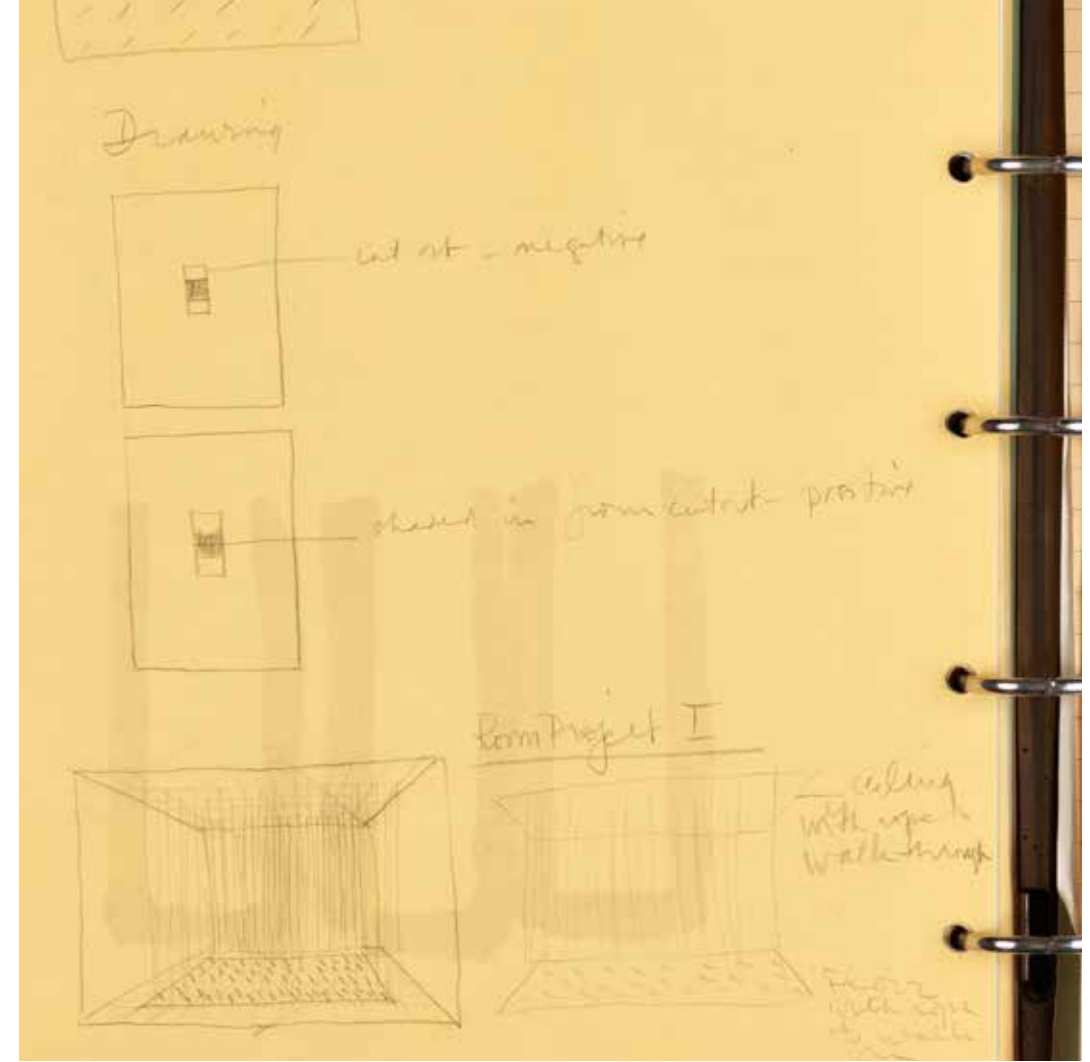
Bilinmeyen günce 1978ⁱⁱⁱ

Resmin mekânı nedir?

Başlangıçtan beri, soruyorum “Resmin mekânı nedir? Ben ne anlatmak istiyorum?” Şimdi benim mekân anlamım tamamen yaşamımdan ortaya çıkan bir şey. Ben aslında vücuduyla çalışan bir insanım, elim sadece vücudumun bir ifadesi. Onun için bu hareketi, vücudumun hareketini, doğanın hareketini, doğanın

sınırsızlığını bu yaptığım işlerin içine nasıl getireceğim sorusu var.

İnsanlık, apartmanlar ve aşırı kalabalık kentler gibi küçük yerlere sıkışmış durumdayken, mekân ve boyutla meşgul halde. Ama açık denize, okyanusa gittiğinde mekân bütünlüğünü düşünmezsin. Oradasındır ve içinde genişlemeye başlarsın, onun hakkında düşünerek. Resimlerde de böyle olması gerek.



Özgün olmak ne demektir?

Yapıtımın benim aynam olmasını, bana kim olduğumu söylemesini istiyorum.

Bir şekilde, insanın kendi benliğine karşı olan sahiçiliği, orada, dışarıda görüldüğü dünyaya –fiziksel dünya– benzer gibi geliyor. Hayat gerçektir. Kalp atışı, kan akışı, bebeğin tekmesi, hepsi gerçek. O zaman ben de o düzeyde gerçeğim. Bir de insanların spiritüel adını vermiş olduğu başka bir düzey var. Kişinin benliğinin bir parçasını oluşturan, fikirlerin gerçek dünyasındaysa böyle bir ayırım olmaması gerekir. Fiziksel gerçekten spiritüel gerçek yeşermelidir.

Gerçeklik nedir ve kimin gerçekliği esas gerçektir?

Şimdi bedenimde hissederek diyebilirim ki, gerçeklik bir haletiruhiyedir ve herhangi bir kişinin haletiruhiyesi bir diğerininki kadar gerçektir.

Geliştirmek, ilgi çekici bir yapıtı hakikaten yaratmak için, bilinçaltında yatan o delilikle, o karmaşayla temasa geçmeniz gerekir. Kendi kendinizi, olduğunuz hali

kabullenmelisiniz ve dünya da sizi böyle kabul etmek durumunda kalacaktır. Dünyanın bunu bir kadında kabul etmesi bir erkekte olduğundan çok daha zordur.

Yani bir kadın açısından, kendisine o şeyin olması için izin vermek çok daha ürkütücüdür. Ama korkarım bu benim için zaten gerçekleşti ve şu andan itibaren bütün deliliğimi kabul edeceğim.

Ah, hülyalı Matisse deseni, sen nasıl var oldun. Matisse'in bütün hayatı boyunca haftada yedi gün çalışması, öğretmenlik yapmayı ya da herhangi bir şeyin onu işinden alkoymasını reddetmesi sayesinde. Desenleri ne kadar mükemmel ölçüde biçimsel ve incelikli! Temsili olmayan bir tarzda, ben de çizimlerimin öyle olmasını istiyorum. *Turuncu Günce, 31 Mart 1981*



Esintiyi dinlemek ve tenimin üstündeki sıcak teri soğutmasını hissetmek merakımı uyandırdı: Dünyayı algılayışımızın birçok farklı biçimini nasıl ifade edebiliriz? Bunu sadece kelimelerle, sadece imgelerle, sadece sesle, sadece hareketle yapmak mümkün mü? Bunlardan herhangi biri dünyayla ilgili deneyimimizi ifade etmeye yeterli mi? Eleştirmenler algıyı “izm”lerle, birini diğeriyle karşılaştırarak tanımladıklarında ne kadar da basitleşiyorlar. Sanki bir tarz diğere kıyasla daha iyiymiş gibi.

Allen Ellenzweig'e mektup, 20 Mart 1978

Bu dürtü nereden geliyor?

Bilmiyorum. Hayatımı bir bilmeceyi, yaratma bilmeceğini çözmeye adayacağım diyorsun. Çok büyük bir oyun gibi, çünkü inanıyorum ki, en nihayetinde bu bilmeceyi çözebilirim, ölümsüz oldum, yaratmış insanların saflarına katıldım demektir.

Kendime bu görevi nasıl verdim merak ediyorum. Özel olduğumu ve bunu yapabileceğimi bana ne düşündürdü acaba? New York böyle hissetmek için uygun bir yer. New York'a seyahat ettiğim bir dönem vardı. Havaalanından şehre kadar arabayla giderdim. Sıra sıra evlerin yanından geçerken her bir binaya bakar, burada ne kadar çok insanın yaşadığını,



8 Ocak “Bir kadın sanatından söz edilebilir mi?” paneli, moderatör Lucy Lippard. Altımı üstüme getirdi, beni tepe taklak etti. Aynı anda hem birlikte hem de ayrı olmayı nasıl becermeli. *Siyah Günce, 1974*

her birinin bir yaşamı olduğunu ve her birinin oradan nasıl çıkabileceğini düşündüm.

Çok korkmuş hissedirdim. Ortaya çıkmak ve ben benim, ben özelim ve içimde söylemek istediğim şeyler var demek mümkün mü? Bir insan böyle bir fikre nasıl kapılır ve bunu yapacak cesareti nereden bulur?

İlk büyük çıkışıma yaptığım yıl–Betty Parsons’ta yeni yetenek yarışması–ve sonra New York Times’ta Hilton Kramer’in bir değerlendirme yazısında adımları zikrettiği yıl (1974) oldu. Hayatıma sihirli insanların girdiği bir yıl. Alvin Loving, Bob Feldman, Jock Truman, Jo Sandman, Jill Kornblee, Ivan Karp, Joel Janowitz, Lori Yarlow.

Hepsi üzerimde, hayatımda etkiler bıraktı ve bana farklı şekillerde dokundu.

Ayrıca birçok fevkalade insanla da kitaplarda tanıştım. Virginia Woolf, Lillian Hellman, başka zamanların savaşçıları –farklı şekillerde de olsa. Onların yaratma serüvenlerine –bilinmeyene dalmak; korkuyu alt etmek; sevmek ve sevgiye açık olmak– yakınlık duyuyorum. Kendini tamamen geri plana çekmeden mütevazı olmak. Kendi gücümle ve yaşam yaratımının gücüyle uzlaşmak.

Yapıtım çok büyük bir güç kaynağı. Benliğim o kâğıt, tuval, pigment parçalarında.

Ne kadar da güzel işler, peki neden böyle güzeller?

Çünkü benim hayatımı olduğu gibi yansıtıyor. Dışını cilalamaya gerek olmak-sızın. Her şey içinde.

Resim yapmak kendi kendini anlamaktır–
Görsel malzeme
Görsel dil
kolektif vizyonun parçası olmaktır

Form renk mekân
\\ | /
Sihirli dil
|

Bu, kişinin kendi ritmini, her şeye karşı verdiği kendi yanıtını anlamasından orta-ya çıkar: küçük-büyük, açık-kapalı, parlak-donuk her şeye. Hayır, donuk diye bir şey yoktur. Her şey parlaktır –kimi parlak şey ışıktır, kimi parlak şey yoğunluktur–gri, gri ışık yoğunluğudur; serin geçici bir esinti gibi salınır, dokunur ve kayıp gider.

İşimle ilgili coşku duyuyorum. İçimde dramatik bir değişim meydana geliyor. İki pazartesi önce, 3 Şubat'ta New York'a yapıtlarımı sergilemek üzere gittim. Olağanüstü bir deneyimdi. Durduğum her yerde pozitif duygular içindeydim ve işlerime pozitif tepkiler aldım.

Al Loving çok destekleyiciydi. Onun ve diğerlerinin işlerime duydukları inanç, bu kimi zaman korkutucu gelen coşku hissinin ortaya çıkışında etkili oldu. Bu korku anlarında ya kendim dahil herkesi kandırıysam duygusu hâkim. En heyecan verici ve korkutucu deneyim, Bob Feldman Parasol Press'le yaptığım alışverişi; bir resmimi iki Agnes Martin baskısıyla takas ettim.

Siyah Günce, 17 Şubat 1974



Hayat başka neye dair ki?

Ben iki dilli ve iki kültürlü biriyim. Amerika ve Türkiye'yle olan ikili ilişkimden kaynaklanan iki benliğim var. Sanatsal yaşamımın yaratıcı kavşağı, bütün değerlerimin kültürel deneyiminin ikiliğinin bir sentezinden oluştuğunu nihayet keşfediyor. Efsaneler, malzemeler, peyzaj ve anayurdum, Amerika'daki yaşamımın içeriğiyle beraber bir diyalog sunuyor ve yapıtımı şekillendiriyor.

Parsons'a geç saatte vardım –hâlâ sergiyle ilgili çalışıyorlar ve gergin görünüyorlardı. Jill çok sakin ve kontrollü görüldüğüm üzerine yorumlar yaptı. İçimde böyle hissediyordum, rahat ve özgüvenli. Açılış oldukça eğlenceli geçti –birçok arkadaş ve aileyle. Saat 6'da Jock Truman'ın evine, Jill Kornblee'yle birlikte benim için verdikleri partiye gittik. Bana duyduğu güvenden dolayı müteşekkir oldum. Partiden sonra hep birlikte 56. Sokak'taki Topkapı isimli Türk lokantasına gittik, benim için bir ziyafetti. Türkçe sipariş vermem ve çoğu kişinin Türkçe konuştuğumu ilk kez duyuyor olması, benimle ilgili eksik bir kısmın doldurulmasının bir yolu gibiydi; ayrıca benim her iki parçamın tanınması anlamına da geliyordu. Evet, bütün bunların kayda geçmesini istedim, çünkü benim kişisel tarihimde önemli bir an olduğunu ve beni değiştirdiğini biliyorum. Şu andan itibaren trajediler kenarda kalsın, yolum açık ve ileri olsun.

Şimdiden bazı ilişkilerimi yoluna koydum –olmasını istediğim şekilde. Zamanımın çoğunu kendimle ve işimle geçirmek istiyorum.

Siyah Günce, 7 Şubat 1974

Yapıtımı görme şeklinizi onun hakkında konuşarak değiştirmem mümkün mü?

Görmek için kendinize izin vererseniz, bu biraz daha fazla görmenizi sağlayacaktır. Görmenin sınırı yoktur. Görmenin öğrenilmesi gerekir.

İşimin sessiz sakin yerini dünyadaki hiçbir şeye değişmem.

En iyi yapıtlarımın bir kısmını hiç göstermedim ve en iyi yapıtlarımın bir kısmı henüz yapılmadı.

Turuncu Günce, 31 Mart 1981

NOTLAR

i. Sanatçının bilinmeyen bir tarihteki bilinmeyen günce kaydından, *Mecra Olarak Kâğıt* sergi kataloğunda alıntılanmıştır, Smithsonian Enstitüsü, 1978.

ii. Sanatçının 1978 tarihli bilinmeyen günce kaydından, “Nehir / Ev / Kitap üzerine Notlar” sanatçı kitabında alıntılanmıştır.

iii. Sanatçının 1978 tarihli bilinmeyen günce kaydından, *Yeni Amerikan Kâğıt İşleri* küratoryal metninde alıntılanmıştır, Katalog, 1981.

KAYNAKÇA

Günceler
— Turuncu Günce 1981 (31 Mart – 28 Mayıs 1981)
— Kara Günce 1971-1977
— Siyah Beyaz Günce 1991
— Tapa Bez Günce 1978.

Mektuplar
Allen Ellenzweig’e mektuplar (1970’lerin başlarından 2000’e kadar).

Söyleşiler
— Alan Sheldon tarafından yapılmış, yayımlanmamış bir söyleşi, 1977.
— Ercüment Kalmık Müzesi’ndeki sanatçı konuşmasının kaydı, Zeynep Rona Arşivi’nden, 9 Haziran 1998.

Sanatçı Kitapları
— “Nehir / Ev / Kitap”, 1982.

Sanatçı Bildirileri
— Sanatçı Bildirisi / Öneri, PEW bursu için başvuru, 1981.

Yayımlanmış Metinler
— *Mecra Olarak Kâğıt* Sergi Kataloğu, Smithsonian Enstitüsü, 1978.
— *Yeni Amerikan Kâğıt İşleri*, Sergi Kataloğu, Huston Üniversitesi, Texas, 1982 (Gezici sergi, 1982-1985 arasında ABD’den Japonya, Güney Kore, Hong Kong, Manila ve Singapur’a seyahat etti).
— *Karşıya Geçmek Yer Değiştirmek*, Sergi Kataloğu (Gezici sergi, 1992-1995 arasında ABD’den Doğu Avrupa’ya seyahat etti).



Denying Gravity: Bilge Friedlaender In Conversation with Her Work / Her Self

I am running again. The run felt smooth, effortless and exhilarating. On a previous run I had the thought that running and working on paper have similar aspects. Both experiences integrate the external with the internal. Each paper, like each run gives one the chance to make it one's own. Some runs are cold and lonely. Others are warm with exuberant colors and textures. Some paper is also warm and absorbent, inviting one inward. Others are cold and forbidding. Some paper is thin and vulnerable, some rich in light and lush in texture. Each paper comes imbued with properties that only need to continue in our hands. I have worked with paper in many different ways. Sometimes I have painted on it with watercolor and gouache. Sometimes I have torn and shaped it. Other times I have marked with a pencil, charcoal or a knife. Sometimes I have tried to make my own paper. And sometimes I have just sat and looked at paper and have put it away for a while. *Unknown Journal, 1978¹*

A conversation formed outside of time and space, by Mira Friedlaender and Işın Onol, based on their investigations of Bilge Friedlaender's journals, artist's books, letters, interviews and statements. All questions and answers are composed from the artist's original writings.

A piece of string is a line and a line has its own life, has its own character. Different kinds of lines communicate different emotional states. What is the duration of a horizontal line?

One horizontal line has the potential of a full life span. It can go to infinity, forever multiplying, diminishing, dying, and being reborn as manifests itself in nature. The line of the waves is forever making, dissolving, remaking, orienting itself to the horizon line of the shore and the

horizon. One torn line has infinite possibilities, like the discovery of life's passion with detachment. One line can contain that passion.

I want everything in my work to be important. If there's a shadow, that shadow is just as important as the lines I paint. If there's a line, that line should be an absolutely perfect line. A line wouldn't exist if we were not people. The whole thing is a fiction. What we are trying to communicate through fiction is reality.

One can never have enough of the lovely quiet hours. Right now that is all I am craving. Disengagement from the world and losing myself in books, my work and thought.

I have been reading Paul Klee's diaries. I wish for the same kind of strength and conviction he had. I wish for Emily Dickenson's conviction, Kandinsky's spirituality, Virginia Woolf's beauty with words – I wish to be in a state of aesthetic suspension.

Orange Journal, 1981



How can you make a rigid square do something else?

The square has philosophical and emotional significance for me. One day, in my studio I noticed a linear latex square out of shape. A series of work came out of that observation. I called them mutated squares. If you take a square, if it is flexible, it will take all kinds of shapes. You see, when I first got into that experience of doing that work in [the Bronx] museum there was no way to predict what was going to happen.

I feel the same thing about lines just recreating themselves. Having a time span so that you can take one line and engage it with time and keep transforming it and it transforms itself. It is interesting to see how long it can go on and when it will stop. It will stop in you as well as in the work.

Pythagoras discovered the harmony of nature is based on numbers of

geometry. The world of vision and the world of sound is governed by exact numbers. The structure is based on the two universal experiences of our visual world, that gravity is vertical and the horizon stands as right angles to it. It is that conjunction, those cross-wires in the visual field that fixed the nature of this right angle. Turn the right angle of experience four times and back you come to the cross of gravity and the horizon, with the birth of the square on the hypotenuse.

I take an ordinary notion such as the square and I say this is very important, it goes way back. It ties into what makes us human beings and I use it as a visual element to create images. I want to communicate a physical square that's intention is centeredness, which is in you and me, and I want my center or the center of the person who's looking at it to associate with the center of that and feel its physical force.

Economy of means leads to multiplicity of expression.

Lucidity of purpose.

What is one line?

One horizontal line?

What is the lifespan of one line?

Black Journal, May 6, 1974

Visibility one hundred and twenty five feet
Water temperature, 74°

At one hundred eighty five feet

The wall begins

Looking up

Air bubbles disappear into dark space

Downward, 6000 feet

Unknown, expanding space

Looking at the white hanging sponge

Like soft fingers dangling into a mystery

Weightless.

Without beginning or end.

Black Journal, July 26, 1973

How many feelings can one have about water?

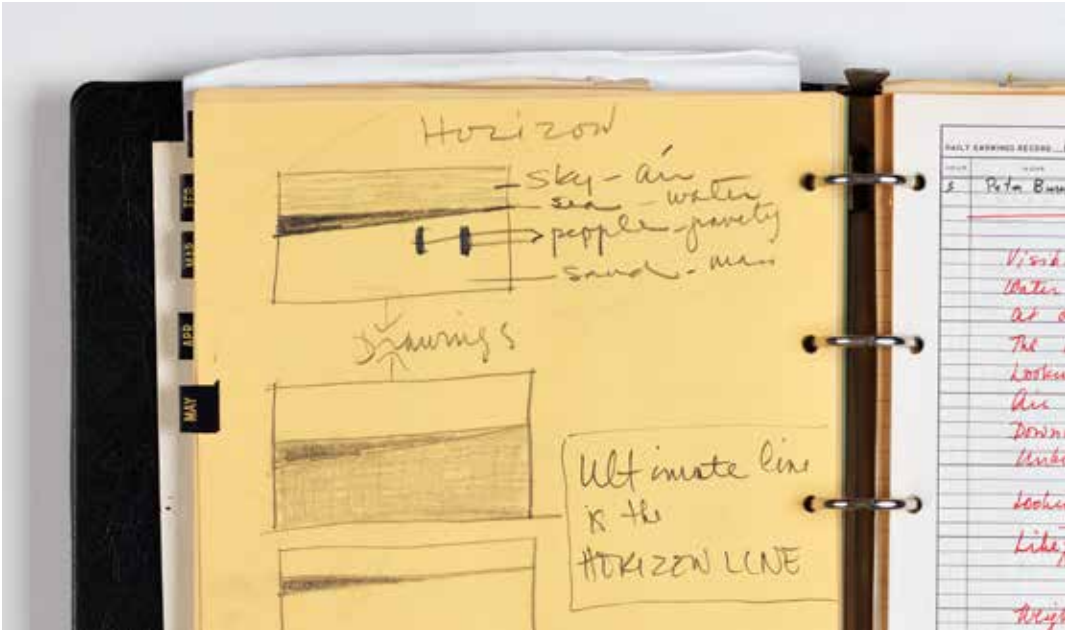
My most profound experience with water was when I dove down to the depths of the Tongue of the Ocean in the Bahamas. It is a canyon in the sea, a trench, an abyssal trench. You dive 185 feet to get there, the final point you can dive without suffering from the bends. When we made this dive, I experienced something amazing. In the Bahamas, there are colors until 75 feet, but after that there is a colorlessness, because there is no more light, you are in a grey, black and white world.

How important is the object life? How does it relate to our life? Can ideas exist by themselves as aesthetic experiences?

A. If you watch leaves moving in the wind they will move in a certain way each depending on its structure. If you watch the waves, there's a succession of lines and ripples. Depending on the kind of obstruction in their way. There's a lot of repetition, in nature in its structure, in its movement, in the way time changes things. There's an order and this order has its own proportion, its own numbers and people throughout the centuries have been involved in trying to figure out this

mystery. I find that this is the most exciting thing to try and get into my work; time, repetition, and the numerical mystery structure of things.

How the shell's ridge gets its plans from the waves! Four continuous lines make a set with the fifth short line. Like the waves, each set is backed by another set marking time in white. Then just in case we may take white for granted, nature drops a little pink and a little yellow into time. Nature's time is made, dissolved, remade, never fixed. A shell is nature's way of freezing time in wave lines.



Time and space have merged into a solid static cube, a geometric prison and I feel very anxious. Many different bodies of water have made me feel imprisoned during this trip.

Unknown Journal, July 28, 1978 ⁱⁱ

The Tongue of the Ocean is a wall and as you are descending you need to keep focusing on that wall, there is no above or below, no sides, there is nothing; you are not there either. If you experience that intoxication there, there is also hitting the bottom. When I experienced this, I went through a great transformation; there was a change in my perception of space. When I returned home with the influence of this I cast everything aside, I engaged in an effort to invent painting again and made paintings that were not paintings. I made paintings depicting water, that is to say, depicting the spacelessness of space.

I was living in Boston at the time, and that is where I first showed those works, and the night the exhibition opened I ran home, I hid. I said everyone will laugh at me, because even I didn't know what these were. But people did not laugh at me and then there were other exhibitions, bigger exhibitions. I continued to explore ways of putting these onto paper. I began to make paper three dimensional, again to depict water, for three or four years I only made water paintings, but they were not paintings that resembled water, these were paintings that depicted the soul of water. Everything has a soul, the soul doesn't just belong to us.

How do we return to ourselves?

During the years 1965-75, I was a painter concerned with a personal articulation of space as I experienced it. In creating a space that allowed the viewer to enter it visually, I used the edge of the painting as the interface between the image and actual life. This search lead me to work with materials, canvas and paper, in an unorthodox manner.



Since 1977, this work developed and became a part of two movements in America; hand-made paper as a medium in itself, and artists’ books. The book as a form, intimate yet expansive, provided me the medium to express the personal in the context of the universal. Slowly, my work moved out into actual space and became three dimensional.

Why did I make books?

This is something rooted in my subconscious, in my being Turkish. My having seen the Sacred books here, knowing that the book is an art. In an exhibition in 1977 at the University of Massachusetts Gallery they couldn’t make a catalogue, so I went home and made my own catalogue and that became my first book [WORDS/NUMBERS/LINES]. It is a word and image essay of the vocabulary of my work. It consists of words, numbers, and

Women painters, Eva Hess, Agnes Martin. I feel great affinity to both of them – their work is both sensual and formal

Life of the senses Life of the mind

Black Journal, August 14, 1973

...if you go and really look at any painting that has a glow that comes forth, you wonder how those layers happen. I began to feel that not only paint has that quality but anything that you superimpose on any other. What is behind is supporting what is in front, and there is the mystery of their relationship to each other. So I started cutting out openings and superimposing what is behind. I see them as mutations, one thing changing and becoming another thing.

interview, 1977

lines. Each of the collage pieces is different in each portfolio because they have to be individually done, so that it is fun doing it. Each one has a different effect. One of the things I love doing most is to make these books, to live them.

Art being meters long and produced for big spaces is something that bothers some artists, including myself. Underlying this movement is the question “How do we return to ourselves?” Ever since that year [1977] I have been making books.

What is a book?

The book is the record of human intelligence. Intelligence is the ability to perceive the world with all our senses and the ability to express the perceived in a relationship. A book is a relationship. It is a relationship between the creator and the created, the creator and the world, the book and the world. The book form is an affirmation of human intelligence and the wish to communicate this in relationship.

The invention of printing technology has given us the present form of the book. But that is only one form in which the book has manifested itself. Cave paintings are books telling us about ourselves 37000 years ago. Cuneiform writings in clay, fossil imprints in the mineral world, are all different communications and information left about human relationship to nature, to time and space.

The book functions as a tool for:
Conveying knowledge and new thought (as in feminist writing)
Conveying vision of the world in words (as in poetry)
Conveying a visual vision (as in artist books)

The technological advances as they have explained the physical world in concrete terms, split the atom and taken us to the moon have alienated humans from their vital life energy which rests in nature.

We know how the atom will explode and destroy us.

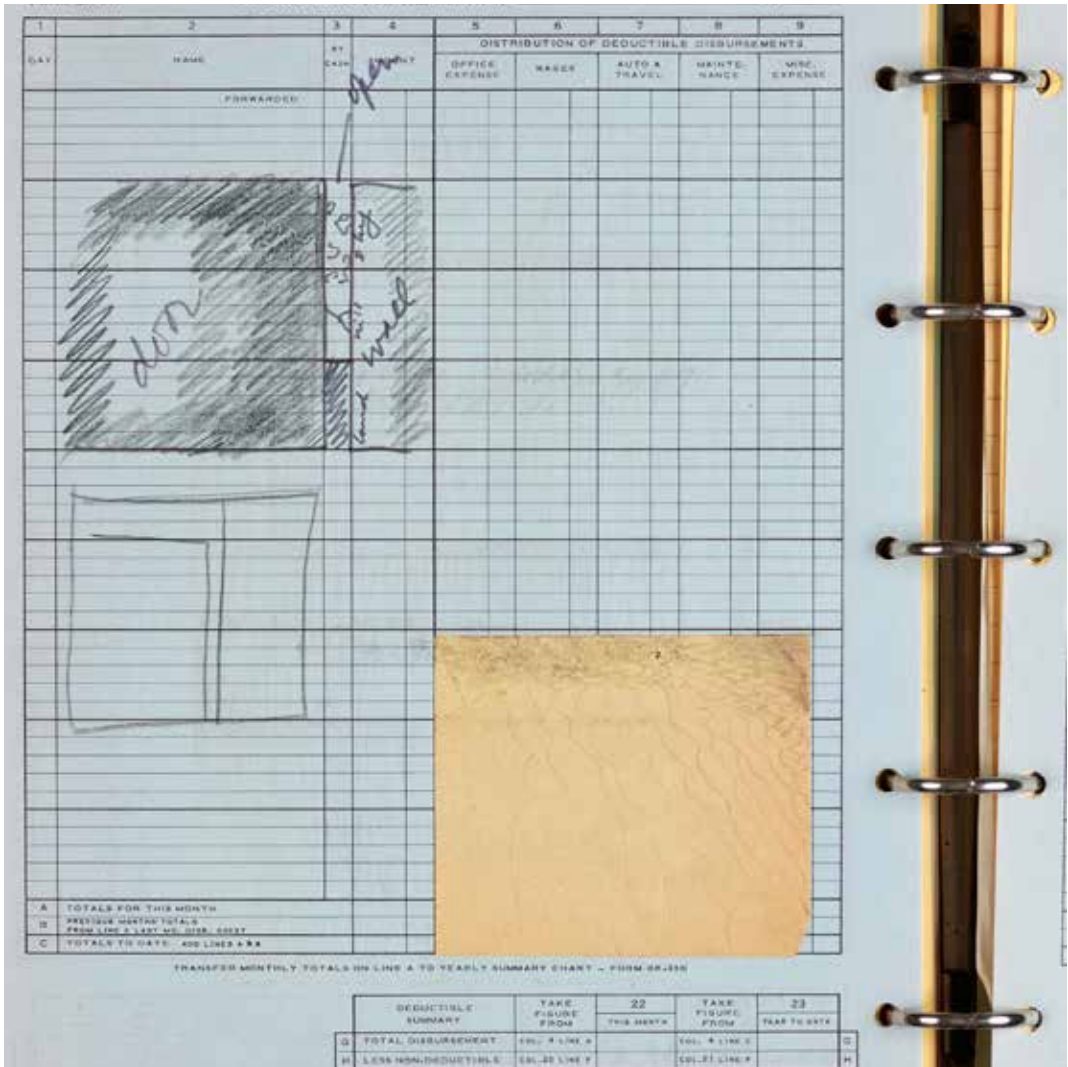
We do not know how the book will save us.

It is the unknown. Therefore, the future of the book is unknown which is a joy in this world of certainty and predictability.



The book in its form:
is a sculpture
is a drawing
is a poem
is a narrative
is a space
is in time
is a surface
is concrete
is ephemeral
It goes
 into itself
 out of itself
and it is timeless and mysterious
as the universe.

Artist Statement,
for the PEW Fellowship, 1981



In the exhibition “New American Paperworks”, there were works by 25 artists from the United States, where they used different handmade paper, employing paper not as a carrier, but with its own language, specifically as a part of the artwork.

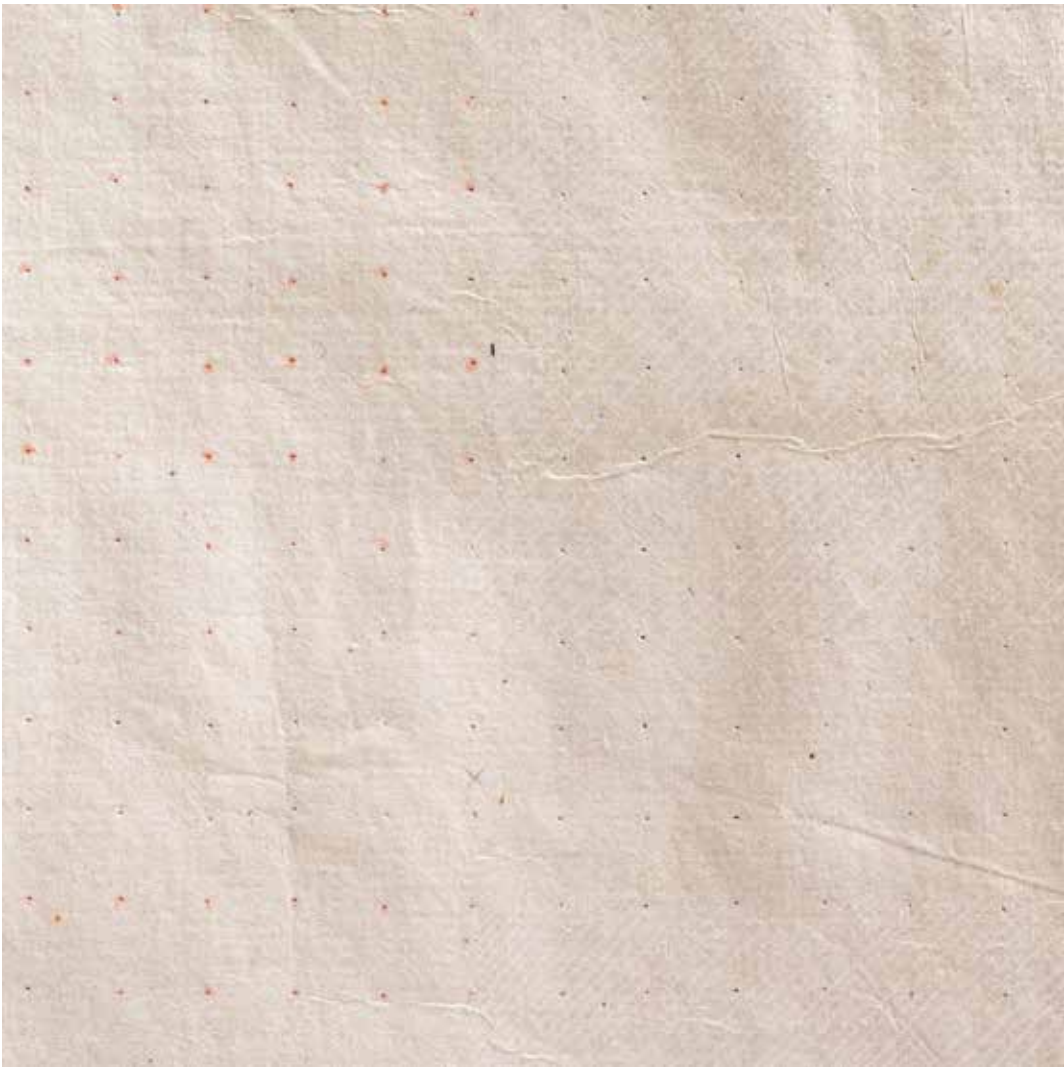
I am an artist who works with hand-made paper. This artwork is called River/ House/Book, this is my first installation, an installation that constantly changes itself. A book installation, a work that explains its own reason.

When the airplane takes off I concentrate on being alive. I check my senses and look at the world over which I become suspended in this man-made miracle. First the ordered patches of fields and waterways hit my eyes, then I am over the clouds, the clouds so white and weightless. We fly over the Delaware River, as it empties itself into the Atlantic Ocean, a spectacular sight, a grand weaving of curving lines. No wonder our art can no longer only relate to still life and human form. Our horizons are so wide, our consciousness of the world so expanded, that we must create a new visual language. *unknown journal, 1978* ⁱⁱⁱ

Before 1972; paintings were made on paper, lines were drawn on paper, but because paper was a transient material it was never regarded as a valuable material in itself.

At the time, I am in the States and struggling with the canvas anyway, but I really love drawing. I come from the Academy, and there what I enjoyed the most was drawing. My transition from the canvas to paper is out of frustration, from the desire to investigate space. I’m saying “there must be something else.”

In art, all movements investigate space, investigate light; from the Impressionists to Dada, they all investigate the meaning of space, and abstract space. They take the concrete, establish a new order with it, and this new order usually stems from a shift in our world view. As we change our own boundaries in the universe, art seeks a new space for itself.



Now in the quiet of the night I sit at my desk pondering what this is all about. Is there a reality? What is reality? Is it the sound of the gypsy moth eating the leaves? Beyond that what else can we call reality? *Orange Journal, May 24, 1981*

What is being authentic?

I want my work to mirror me, to tell me who I am.

Somehow it seems being real to one’s self is like the world - the physical world - one sees out there. Life is real. The heartbeat, blood flow, baby kick are all real. Then I am real on that level. Then there is the other level people have called the spiritual. The real world of ideas which is part of oneself there should not be this separation. From the physical real should flower spiritual real.

What is the space of painting?

Since the beginning I’ve been asking, “What do I want to depict?” Now my sense of space is something that emerges entirely from my life. I am actually a person who works with her body, my hand is merely an expression of my body. Therefore, there is the question of how I can deliver this movement, the movement of my body, the movement of nature, the infinity of nature into the works I make.

Humanity is preoccupied with space and size, when constrained in small places, like apartments and congested cities. Whereas when you go down to the open ocean, you don’t think about size space. You are there and you start expanding within, thinking about it. That is how it should be with paintings.

from a woman than to accept it from a man.

So it is that much more scary for a woman to allow herself to let that thing happen. But I am afraid it has already happened to me so I will accept my whole madness from now on.

Where does the drive come from?

I don't know. You are saying, I am going to dedicate my life to solving a riddle, the riddle of creating. Its like a big game because I believe ultimately if I can solve the riddle, I am immortal, I have joined the ranks of people who have created.

I wonder how I give myself this task? What has made me think that I am special and I can do this?

New York is a good place to be in to feel that. There was a time when I used to fly to New York. From the airport I would drive into the city. I drive by rows and rows of houses that I would look at each build-

ing and think there are so many people living there and each one of them has a life and how can each one come out of there.

I would feel very scared. Is it possible to come out and say I am me and I am special and I have something in me to say? How does a person get such an idea and has the nerve to do it?

[1974] is when I got my first big break - new talent show at Betty Parsons - then a review mention in New York Times by Hilton Kramer. This is the year of the magical people in my life. Alvin Loving, Bob Feldman, Jock Truman, Jo Sandman, Jill Kornblee, Ivan Karp, Joel

Janowitz. Lori Yarlow. They have all influenced to me - my life and have touched me in different ways.

I have also met some remarkable people in books. Virginia Woolf, Lillian Hellman, warriors of different times - Different ways. I identify with their quest to create - to delve into the unknown - to overcome fear - to love and to be open to love. To be humble without self effacement. To come to terms with my own power and the power of life-creation.

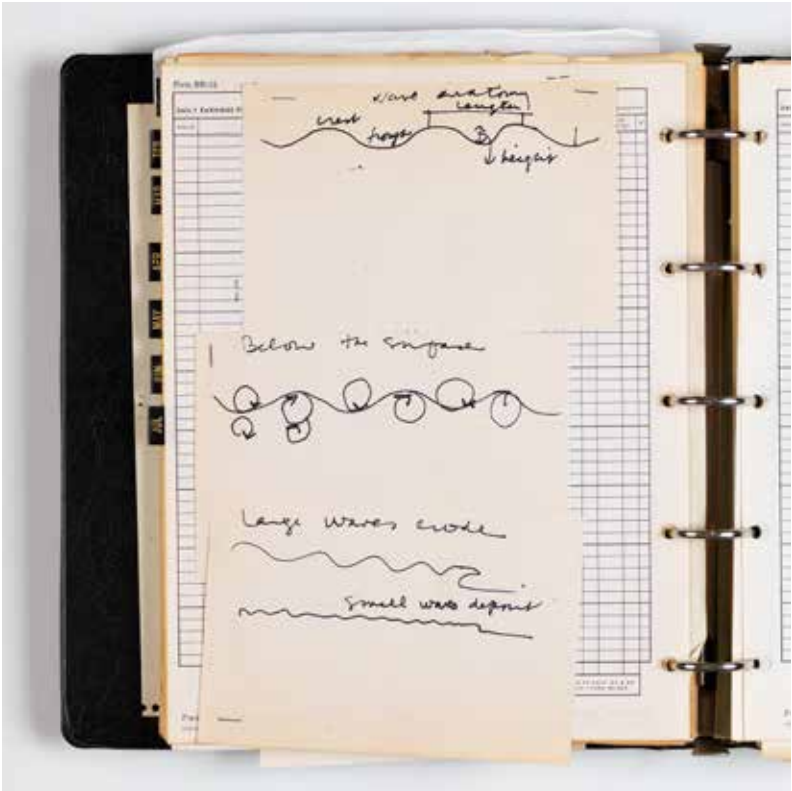
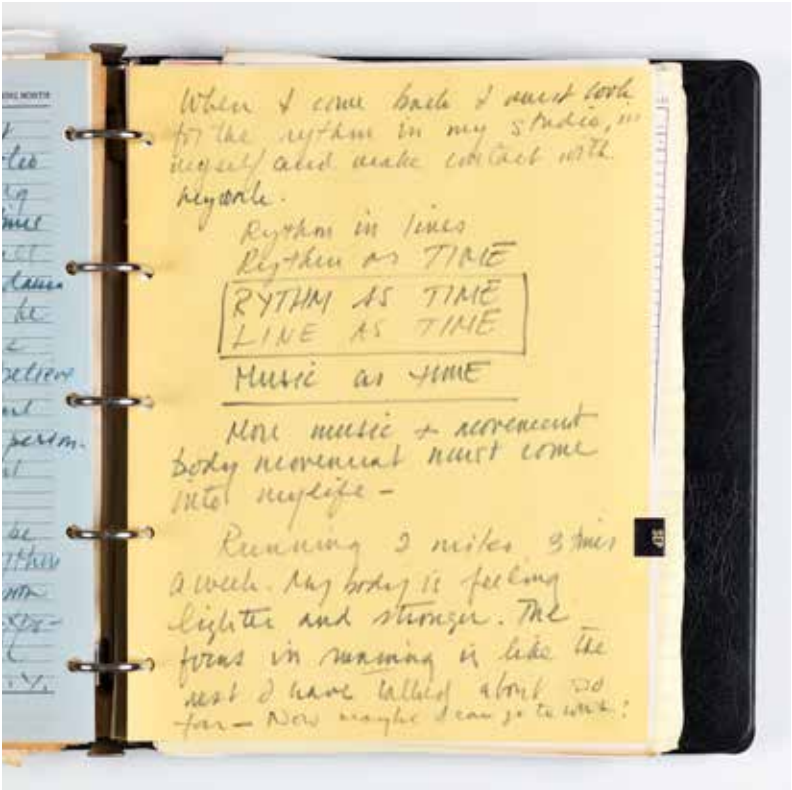
My work is such a source of strength. Myself is found in those pieces of paper, canvas, pigment.

Listening to the breeze and feeling it cool the warm sweat on my skin made me wonder. How can we express many different ways of perceiving the world? Is it possible to do it only with words, only with images, only with sound, only with movement? Are any one of these sufficient to express our experience of the world? How simplistic critics are when they describe perception in "isms", one versus the other. One way being better than another.

letter to Allen Ellenzweig, March 20, 1978



Panel on January 8 "Is there a woman's art" Lucy Lippard moderator. Turned me inside out upside down. How to be together and be separate at the same time. *Black Journal*, 1974



Oh, dreamy Matisse drawing, how did you come to existence. By Matisse working seven days a week all his life, by him refusing to teach or to let anything to take him away from his work. How wonderfully formal and graceful his drawings are! In their non-representational way, I want my drawings to be that way. *Orange Journal*, March 31, 1981

Such beautiful works, why?

Because it reflects my life as it is. Without having to polish the outside. It is all inside.

To paint is to understand oneself-
Visual material
Visual language
is being part of the collective vision
Form color space
\\ | /
Magic language
|

That comes out of understanding one's own rhythm, one's own response to all: small-large, open-closed, bright-dull. No, there is no such thing as dull. All is bright - some bright is light, some bright is density - grey is density with grey light - it will hang like a cool passing breeze, touch you and float away.

I feel very high in my work. A dramatic change is coming about in me. February 3 two Mondays ago, I went to New York to show my work. It has been an overwhelming experience. Every place I stopped, I felt positive, and had positive response to my work.

Al Loving was very supportive. His belief in my work, and others', has been instrumental in this feeling of high which at times is very scary. The feeling what if I have fooled all including me persists in these moments of fear. Most exciting and scary experience was a trade I made with Bob Feldman Parasol Press, I traded a painting for two Agnes Martin prints.

Black Journal, February 17, 1974

What else is life about?

I am bilingual and bicultural. I have two selves which come out of my dual relationship with America and Turkey. The creative juncture of my artistic life is finally discovering that all my values are a synthesis of the duality of my cultural experience. The myths, the materials, the landscape, the place of my native land, provides a dialogue with the content of my life in America and shapes my work.

Arrived at Parsons late - they were still working on the show and looking nervous. Jill remarked about how I seem so calm and together. That is how I felt inside, at ease and confident. The opening was enjoyable – a lot of friends and family. At six we went to Jock Truman’s house for party which he and Jill Kornblee gave for me. I appreciated his feelings of confidence in me. After the party we all went to the Turkish restaurant at 56 Street called Topkapı, which was a treat for me. Ordering in Turkish and most of the people hearing

me speak Turkish for the first time was a way of filling a missing part of me, also acknowledging my two parts. Well - all this I want recorded for I know that was an important moment in my personal history and I am altered by it. From now on, tragedies aside my path should be clear and forward.

Already I have sorted out some of my relationships - how I want them to be. I want to spend most of my time with myself and my work.

Black Journal, February 7, 1974



Is it possible that I could alter the way you see my work by talking about it?

If you allow yourself to see, it will make you see a little more. Seeing has no limits. Seeing has to be learned.

I will not trade the quiet place of my work for anything in the world. Some of my best work, I have never shown and some of my best work is not done yet.

Orange Journal, March 31, 1981

ENDNOTES

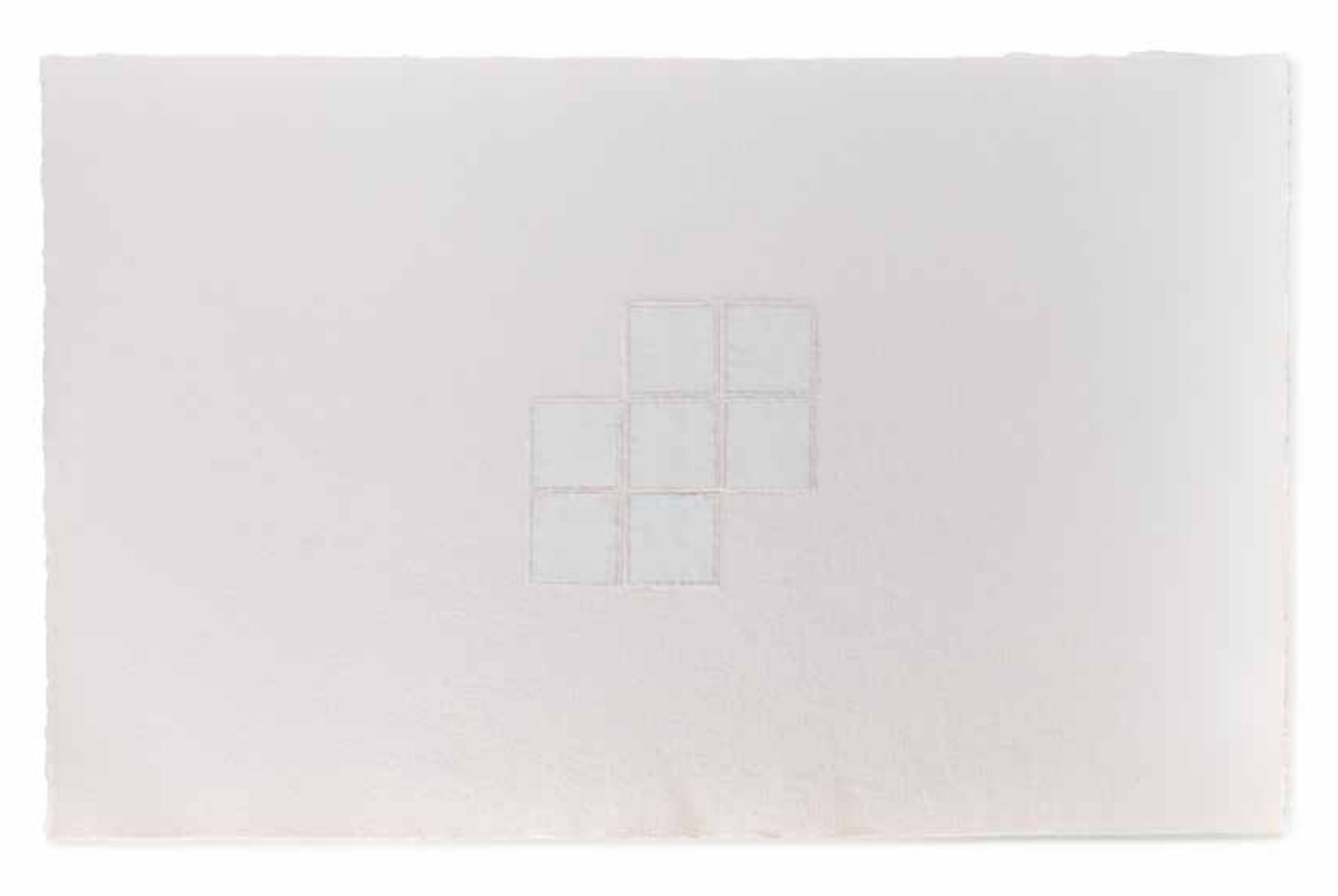
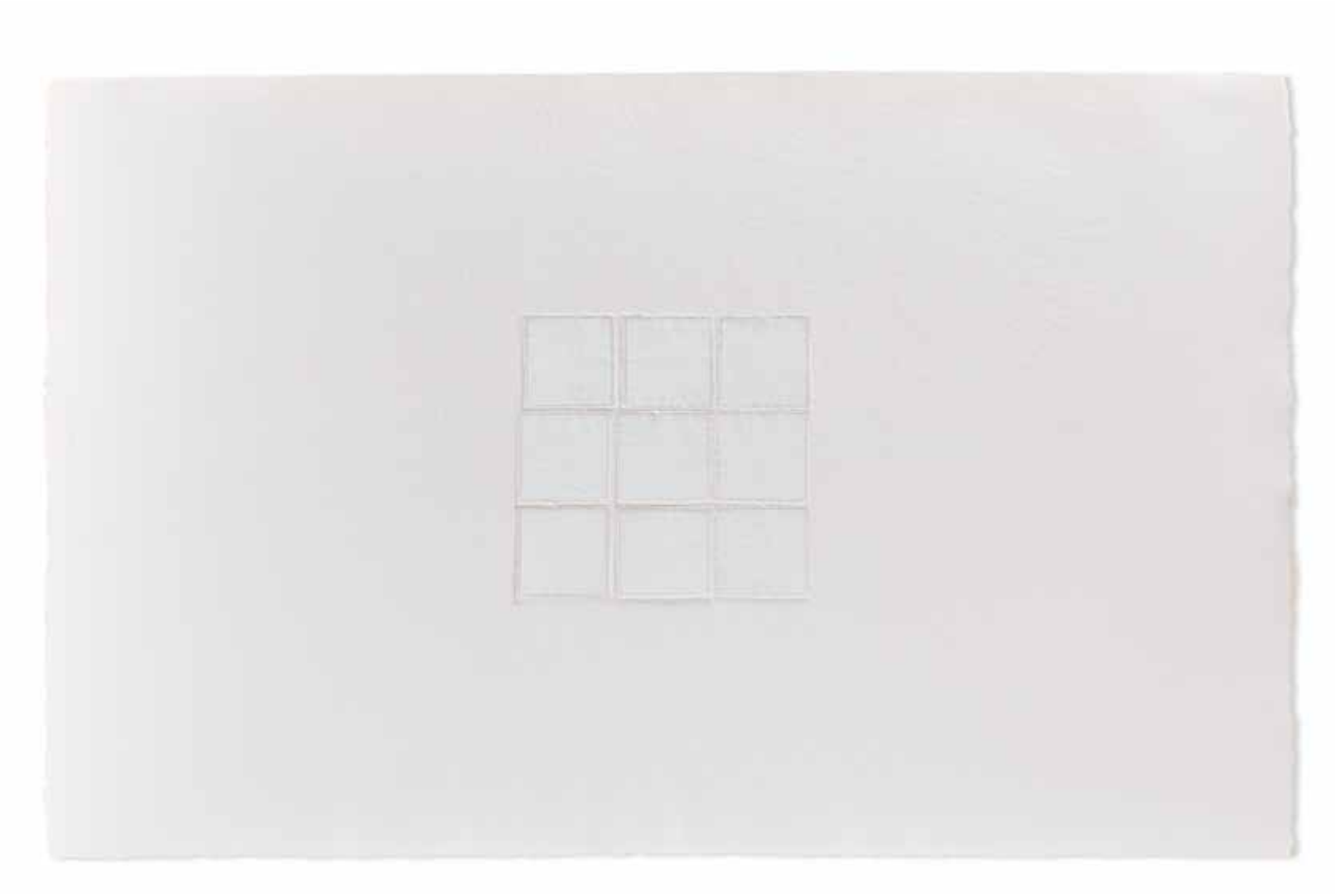
- i. Quoted in *Paper as Medium* exhibition catalog, Smithsonian Institution, 1978, from artist's unknown journal written on an unknown date.
- ii. Quoted in "Notes on River/House/Book" artist book, 1982, from artist's unknown journal written 1978.
- iii. Quoted in the curatorial text of *New American Paperworks*, Catalog, 1981, from artist's unknown journal written 1978.

REFERENCES

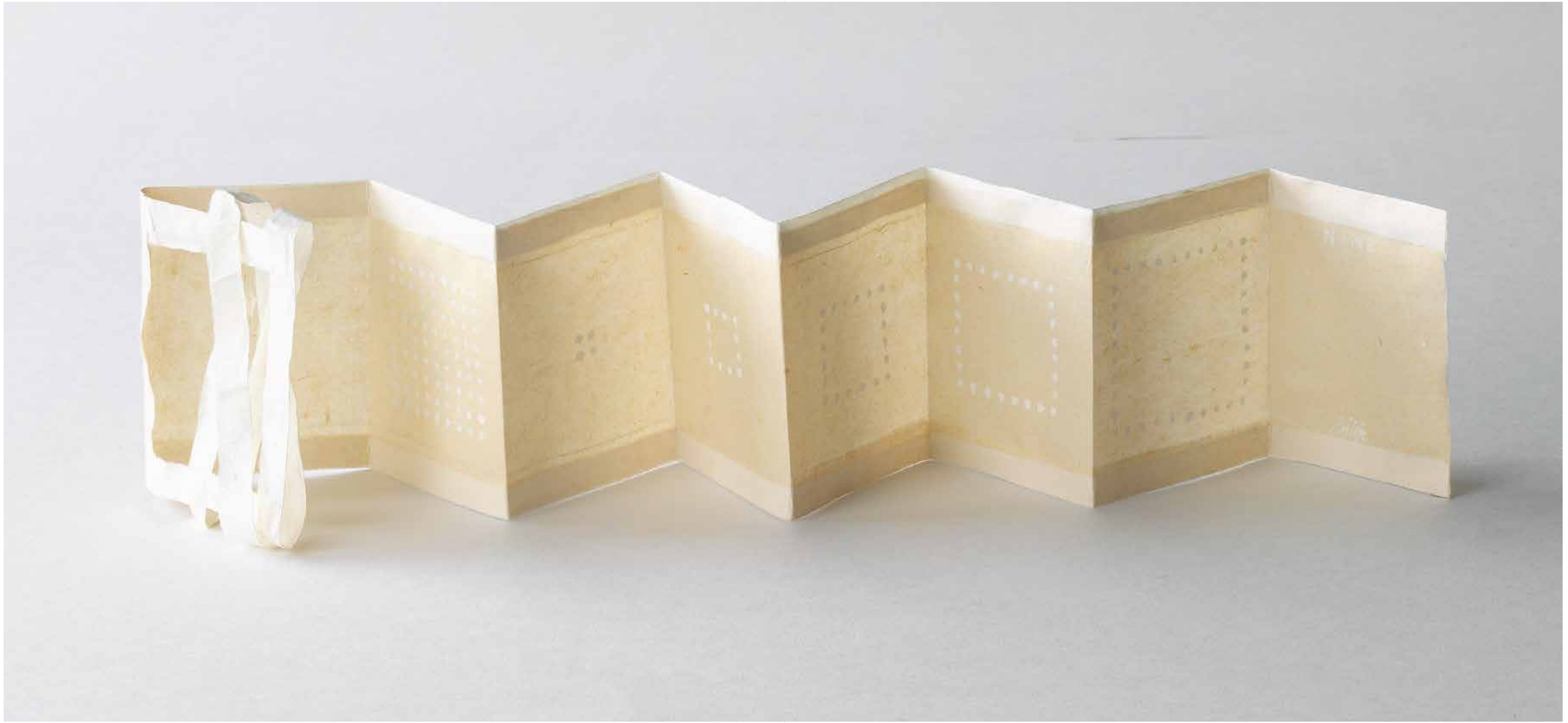
- | | | | |
|---|---|--|---|
| <p>Journals
— Orange Journal 1981 (March 31st - May 28th 1981)
— Black Journal 1971-1977
— Black & White Journal 1991
— Tapa Cloth Journal 1978.</p> <p>Letters
Letters to Allen Ellenzweig (from early 1970s to 2000).</p> | <p>Interviews
— An unpublished interview conducted by Alan Sheldon, 1977.
— Documentation of artist talk at Ercüment Kalmık Museum, preserved at Zeynep Rona Archive, June 9, 1998.</p> <p>Artist Books
- River/House/Book, 1982.</p> | <p>Artist Statements
- Artist Statement/ Proposal, Application for the PEW fellowship, 1981.</p> <p>Published texts
- <i>Paper as Medium</i> Exhibition Catalog, Smithsonian Institution, 1978.
- <i>New American Paperworks</i>, Exhibition Catalog, University of Huston, Texas, 1982.</p> | <p>(a travelling exhibition from USA, to Japan, South Korea, Hong Kong, Manila, Singapore, from 1982-1985).
- <i>Crossing Over Changing Places</i>, Exhibition Catalog (traveling exhibition from USA to Eastern Europe from 1992 to 1995).</p> |
|---|---|--|---|









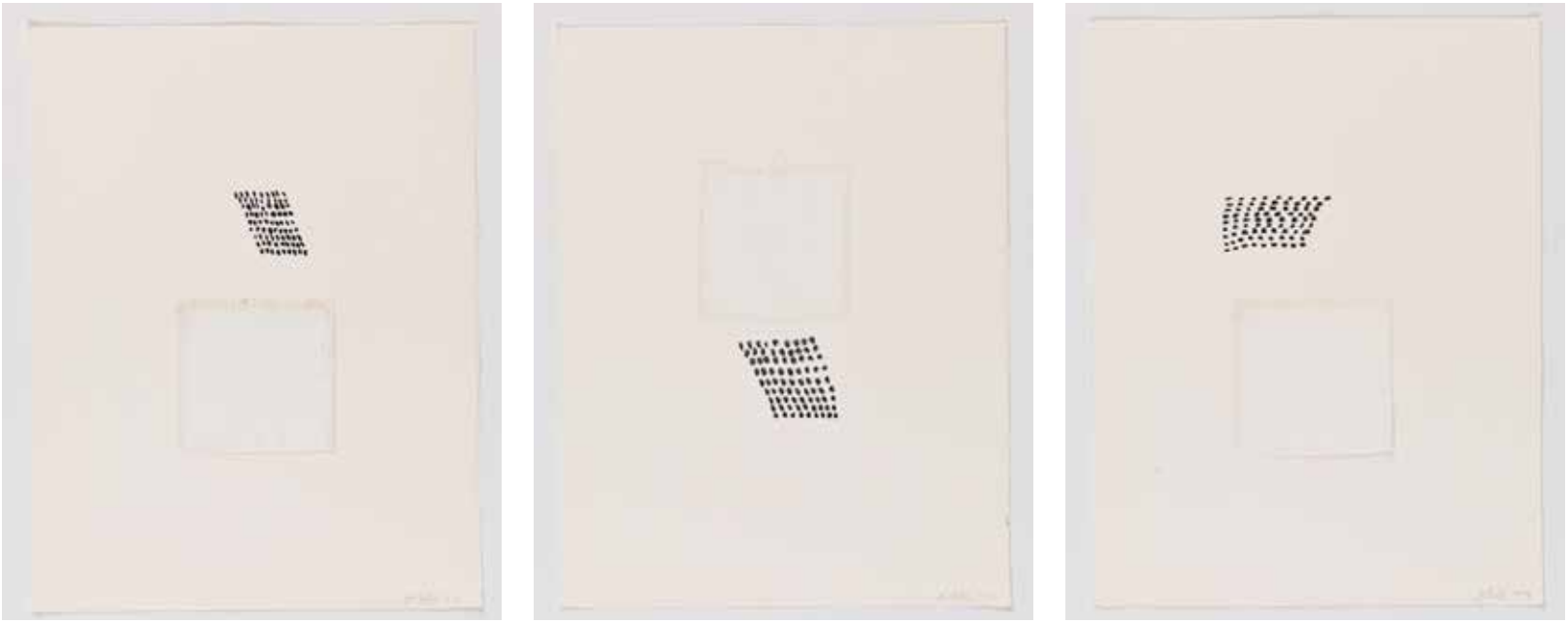
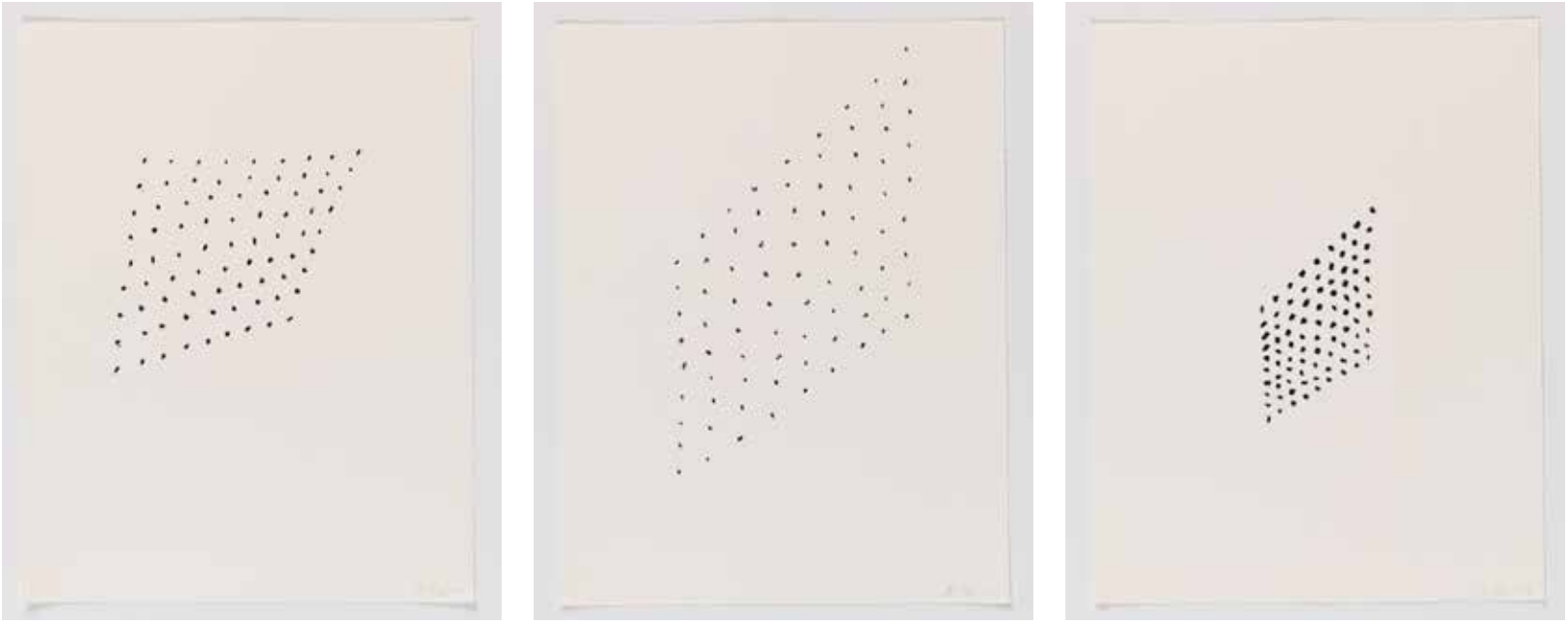
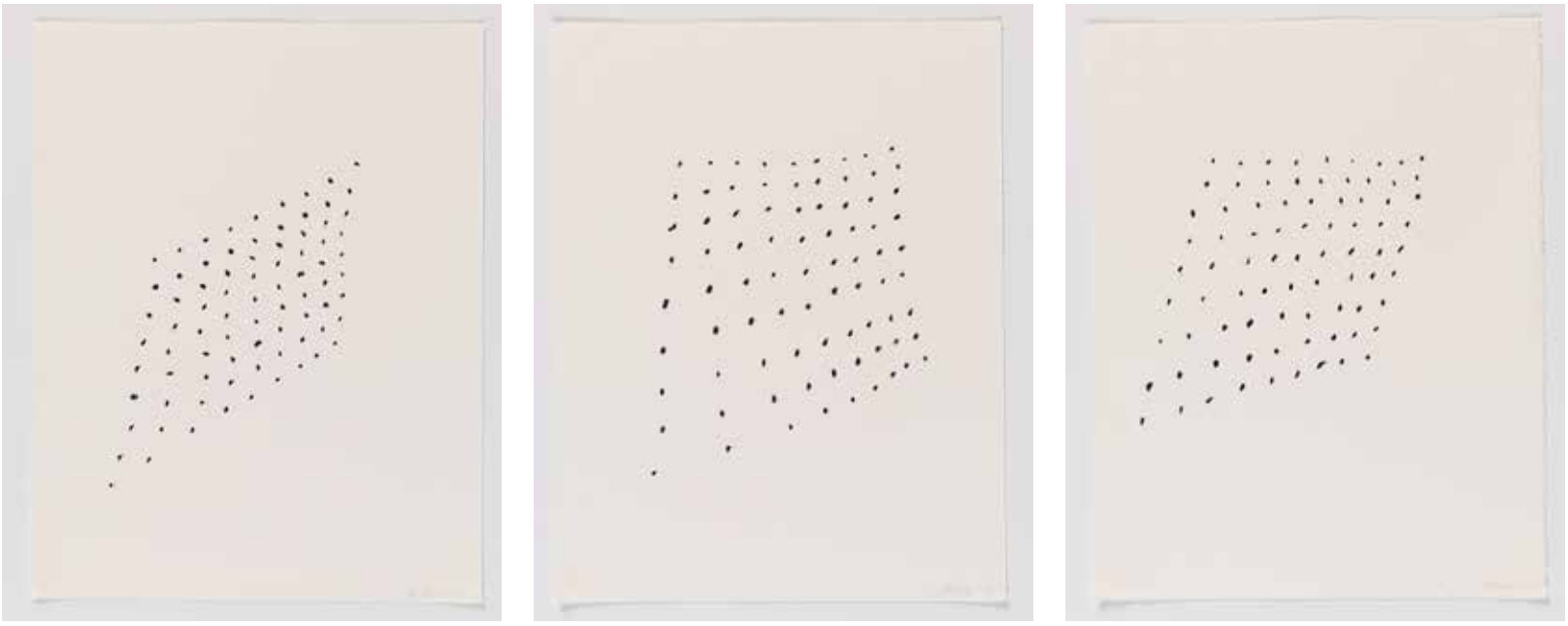
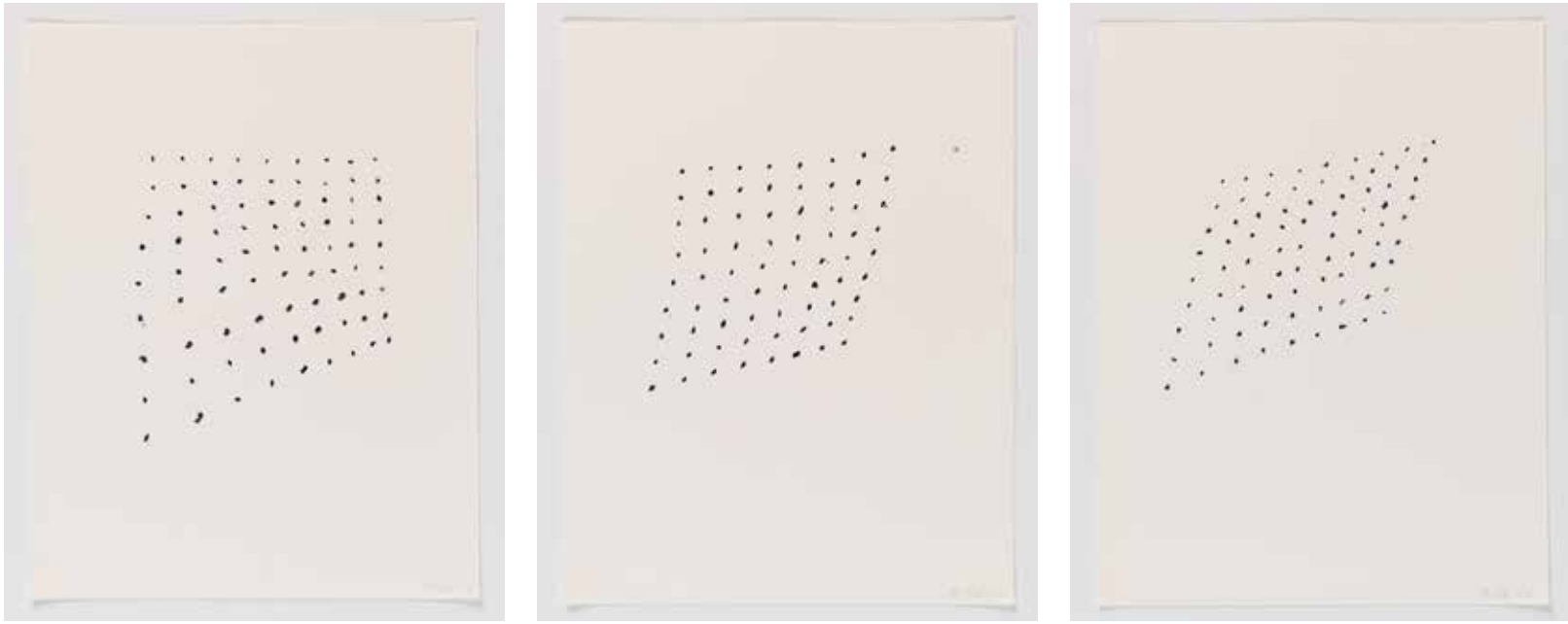
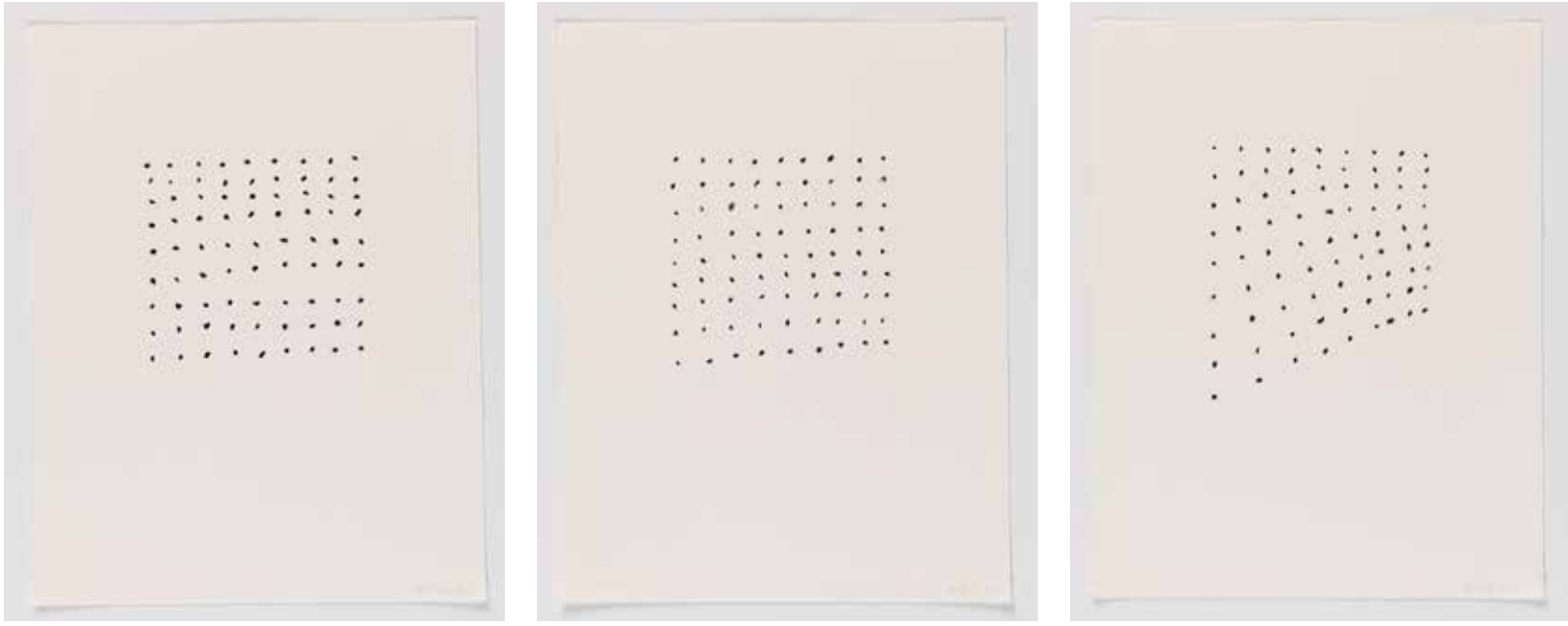
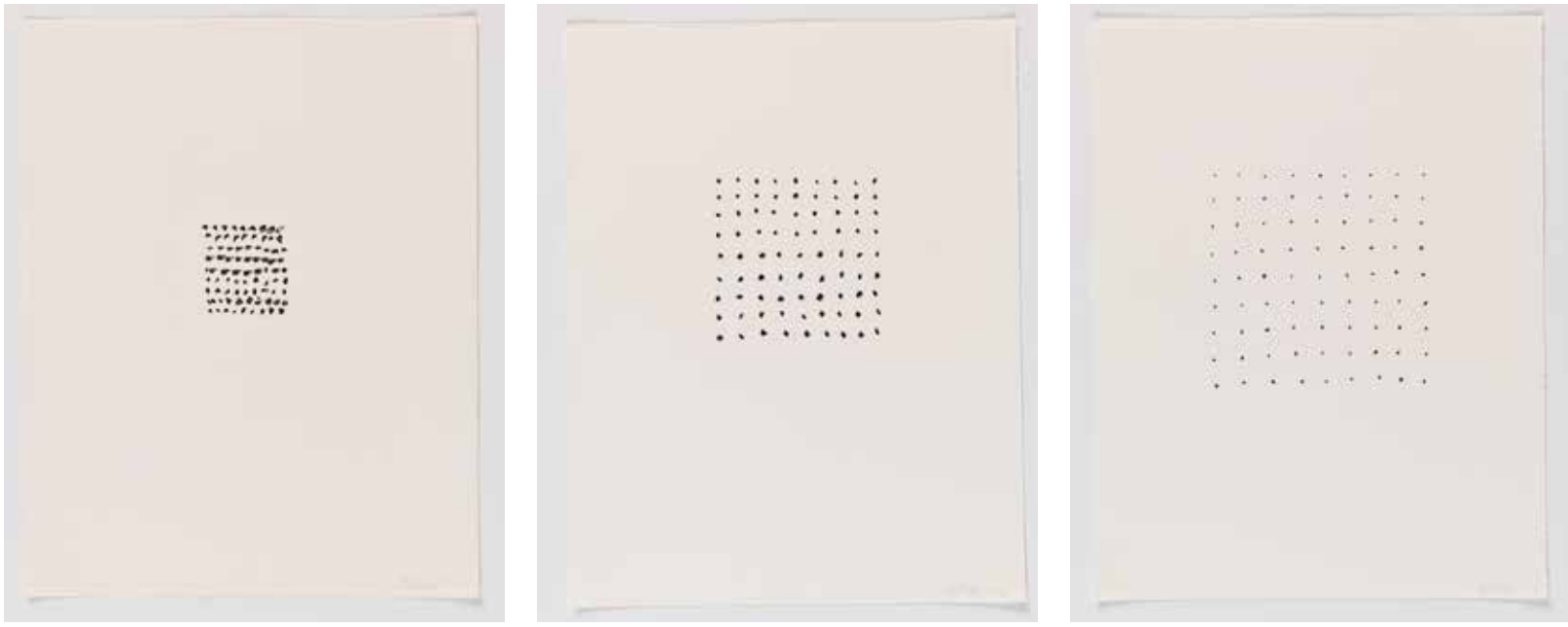


Dokuz | Nine
1978

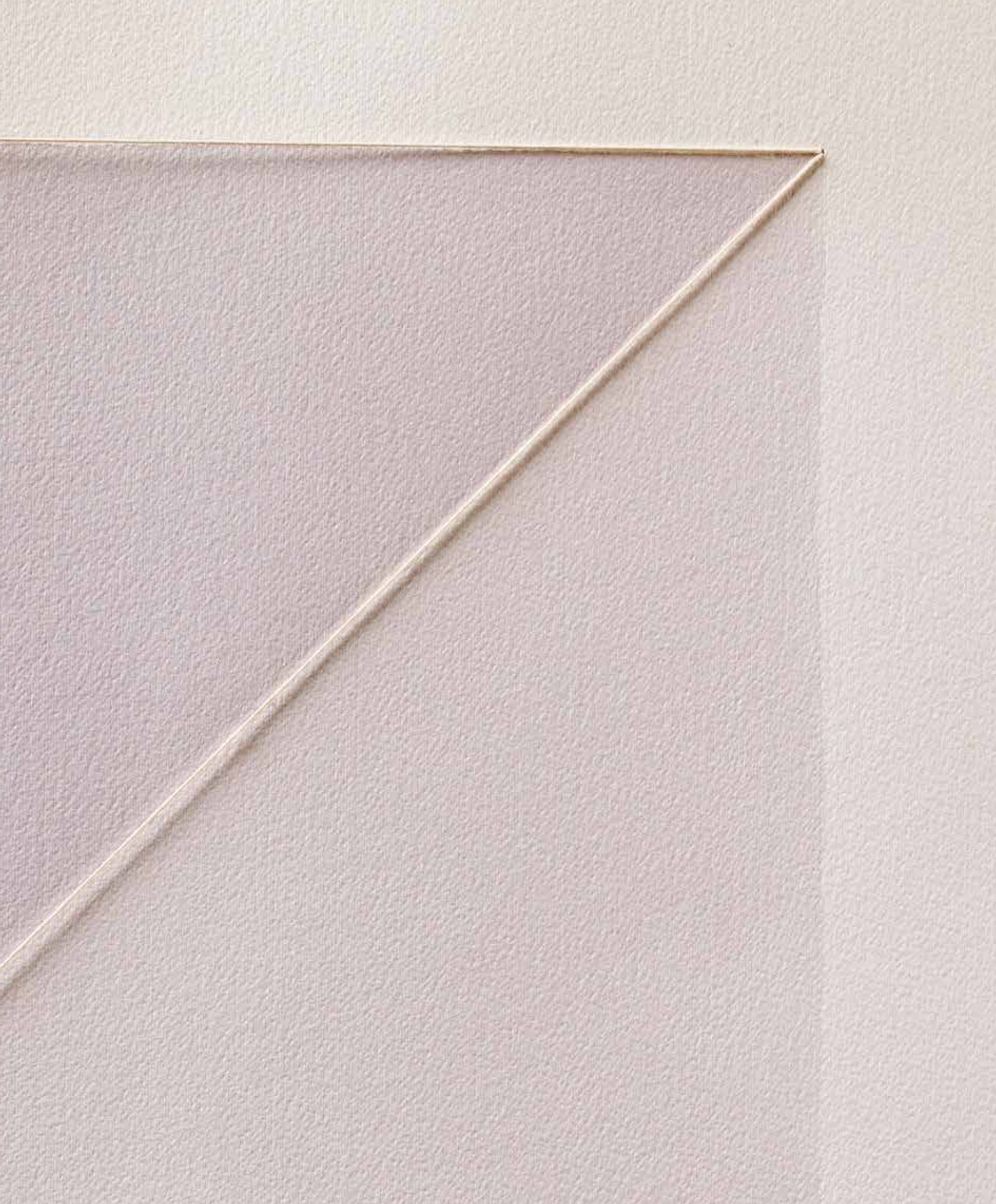
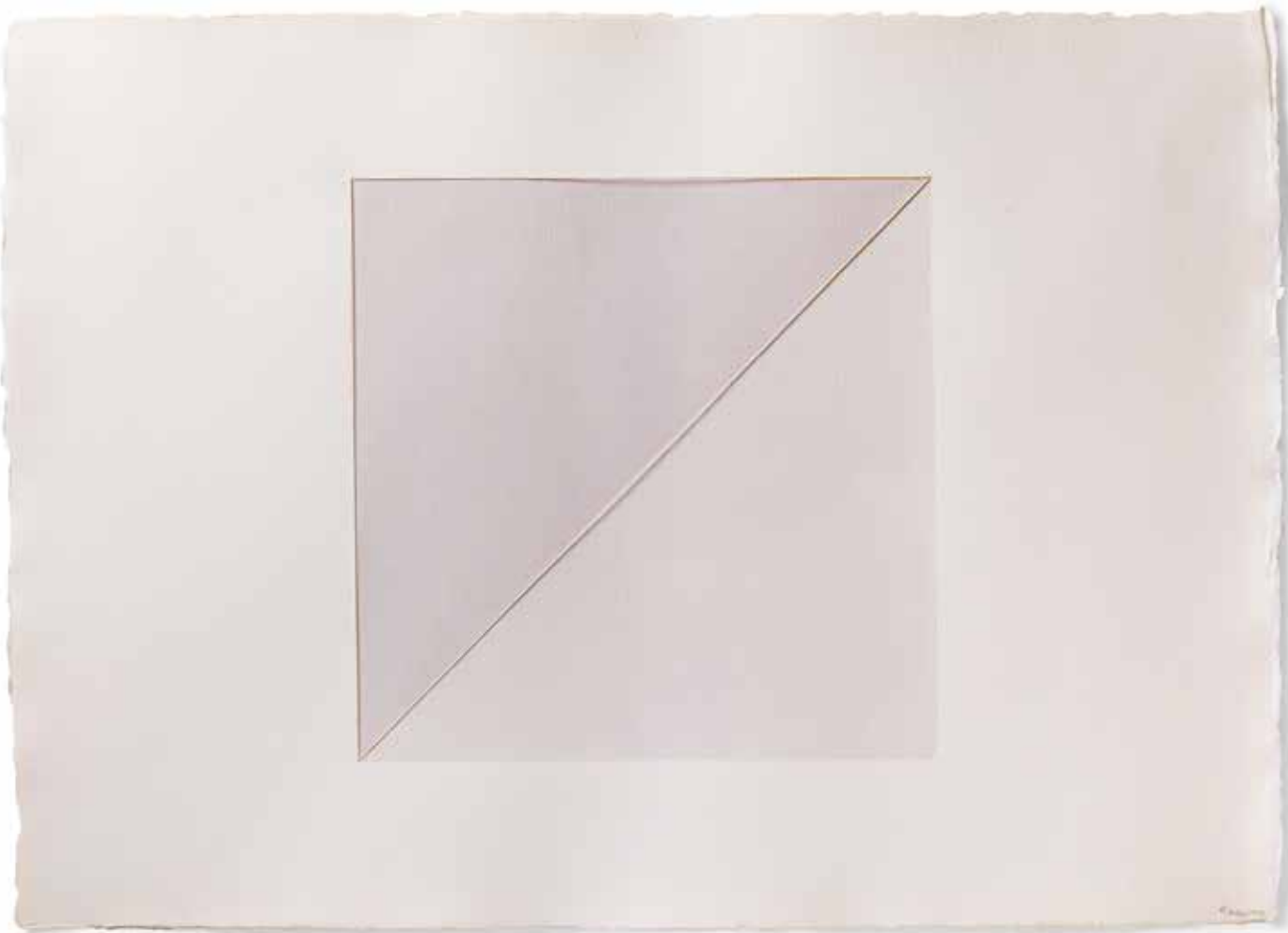


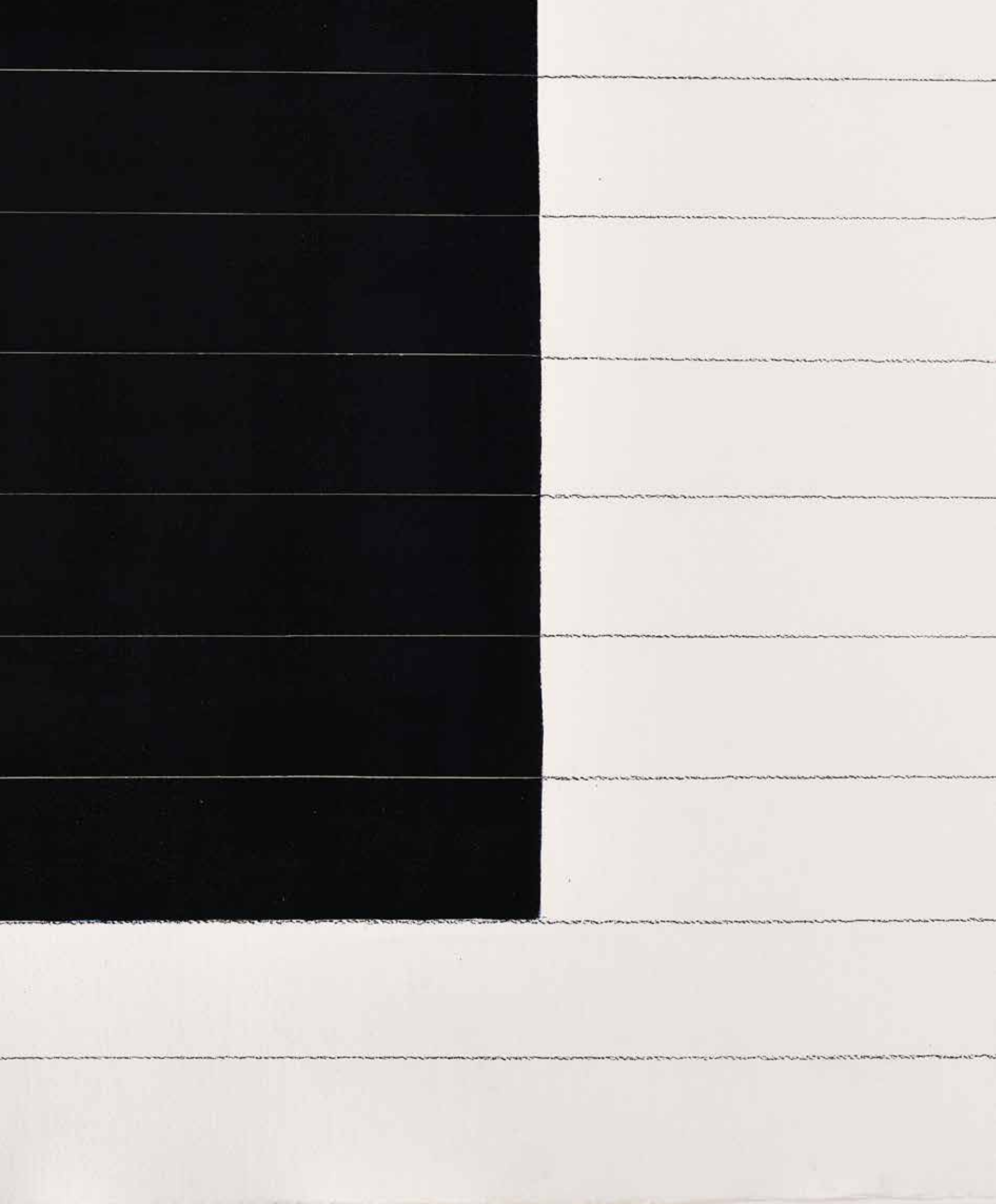
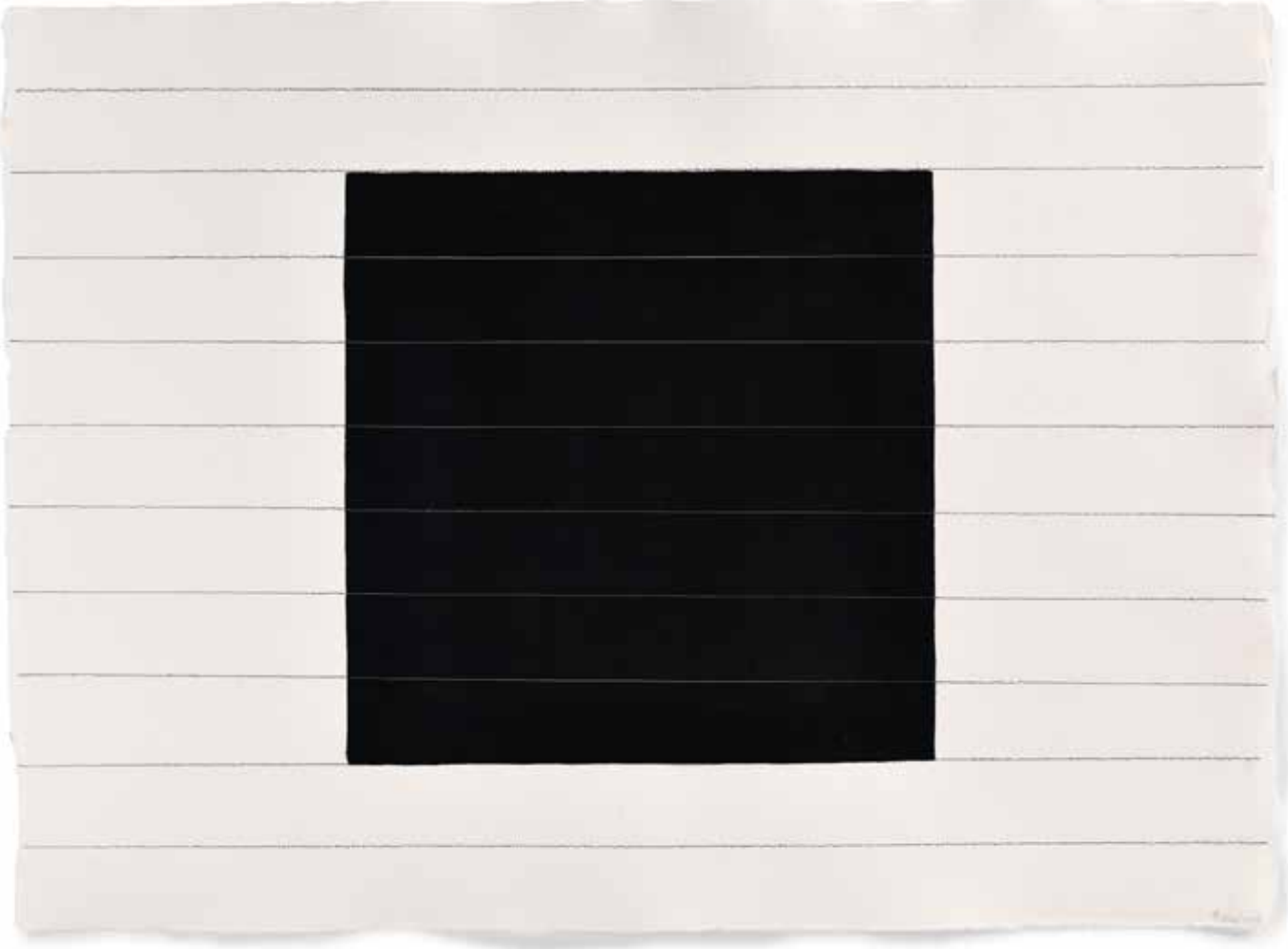
Noktalar | Dots
1978

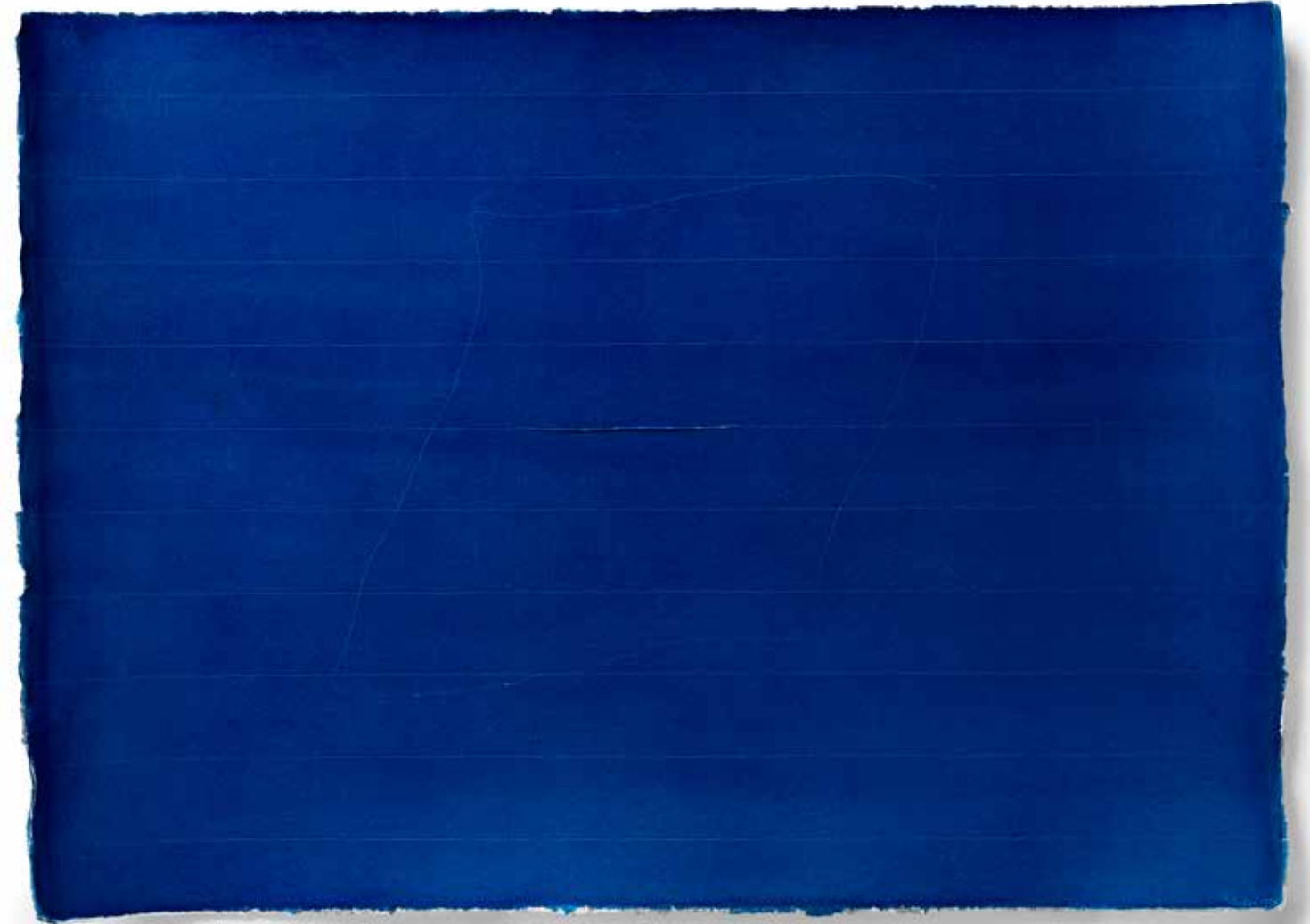
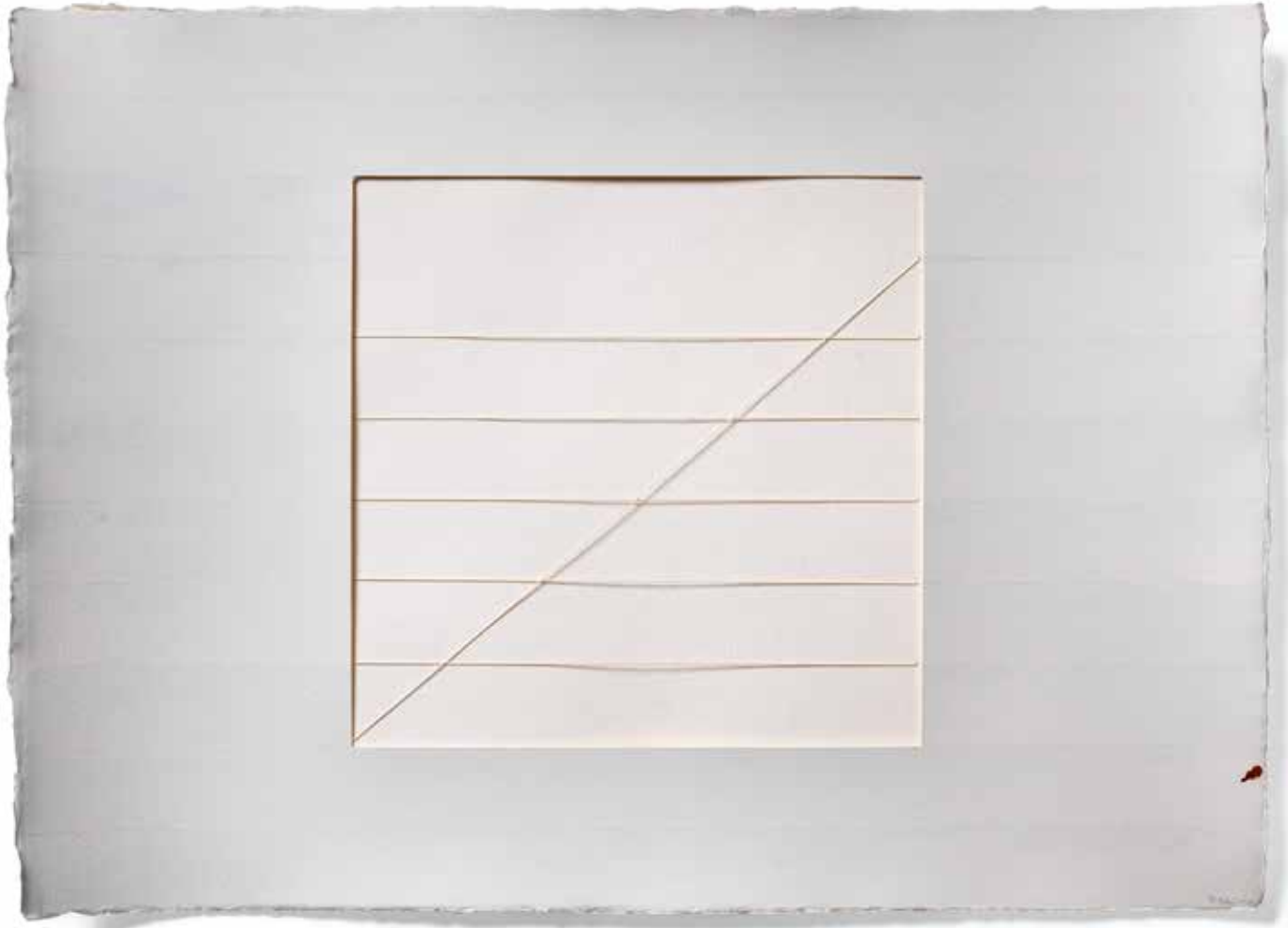




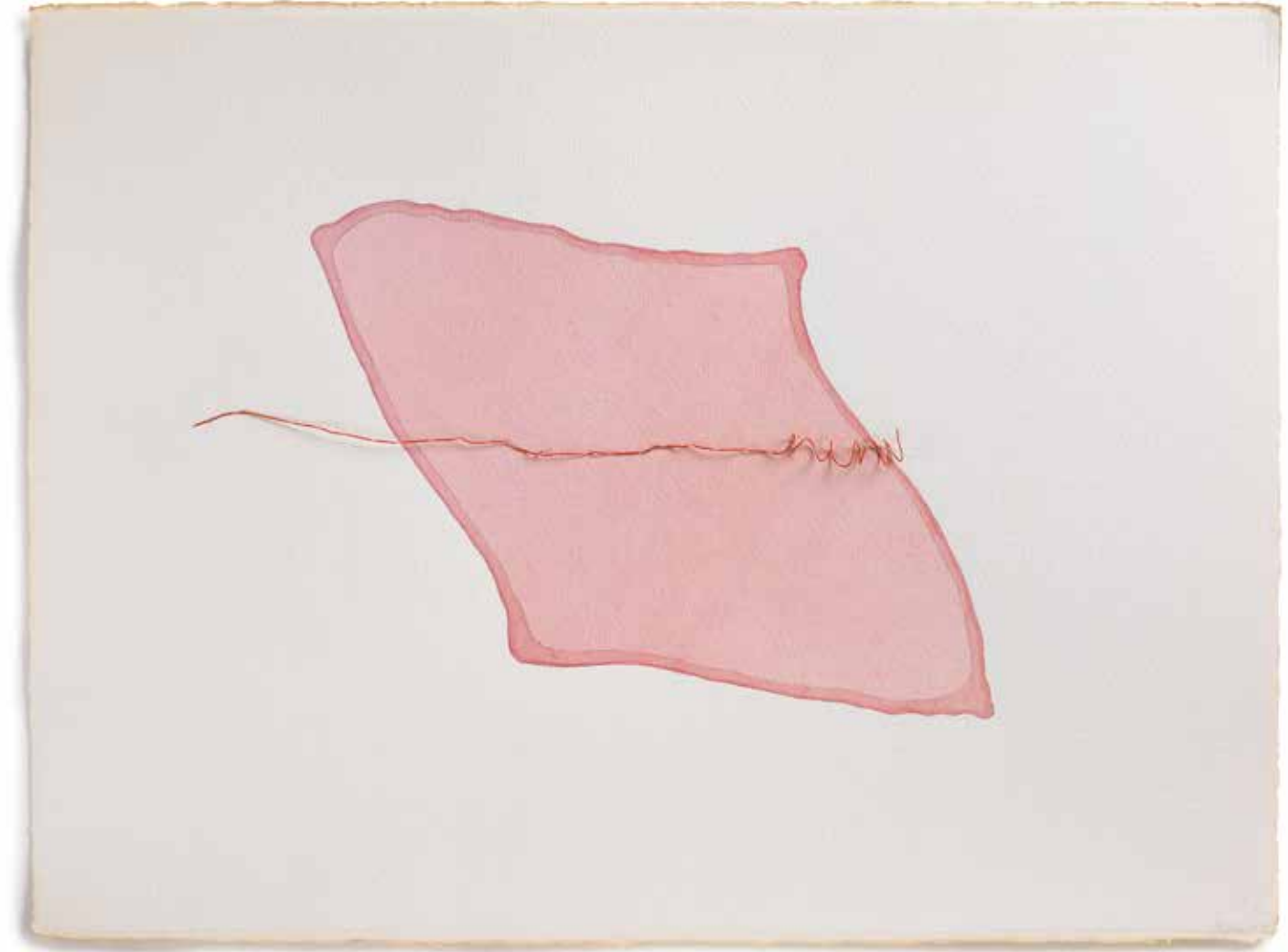
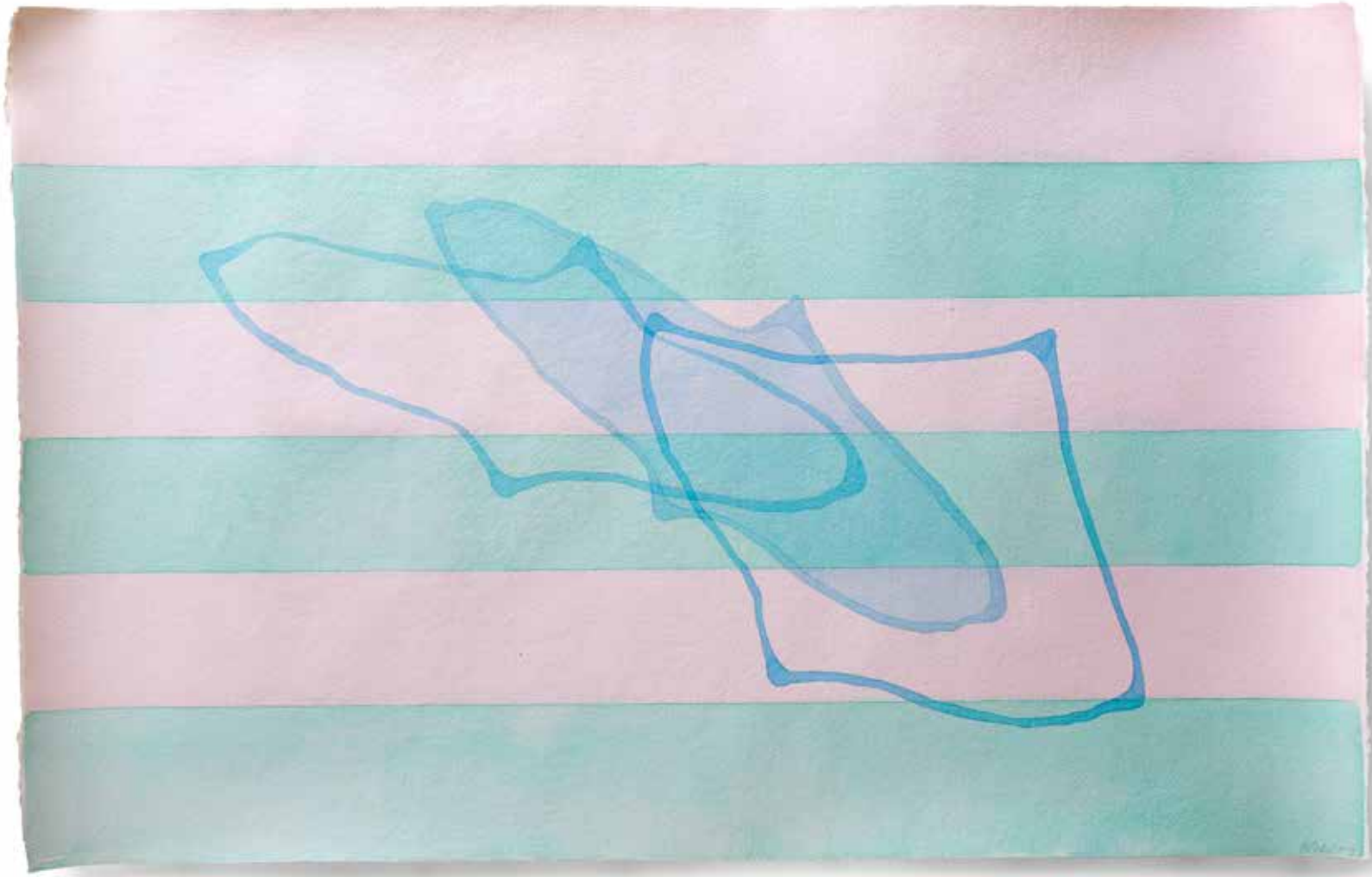






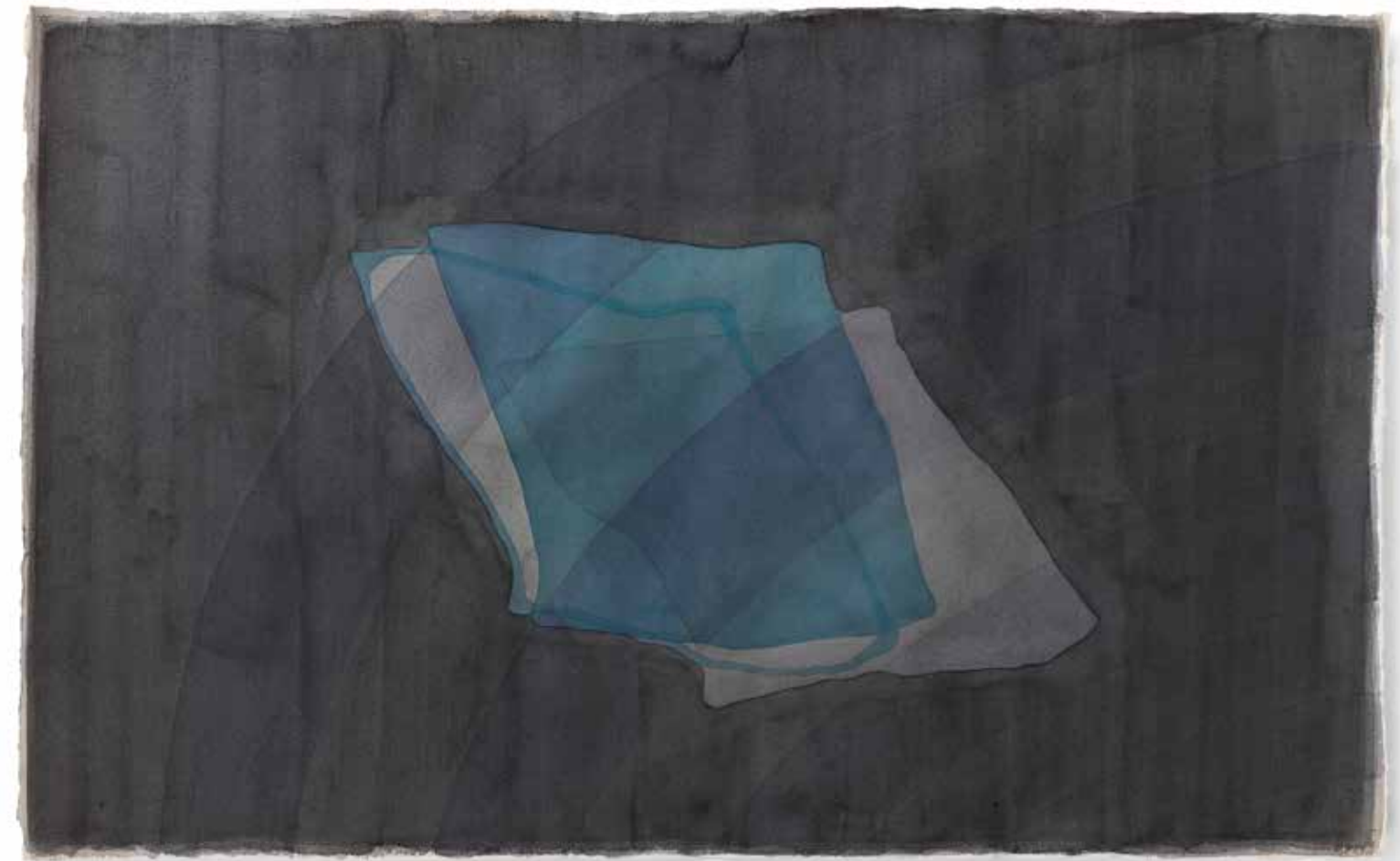








Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi #5 | Square Mutation: Denying Gravity #5
1975





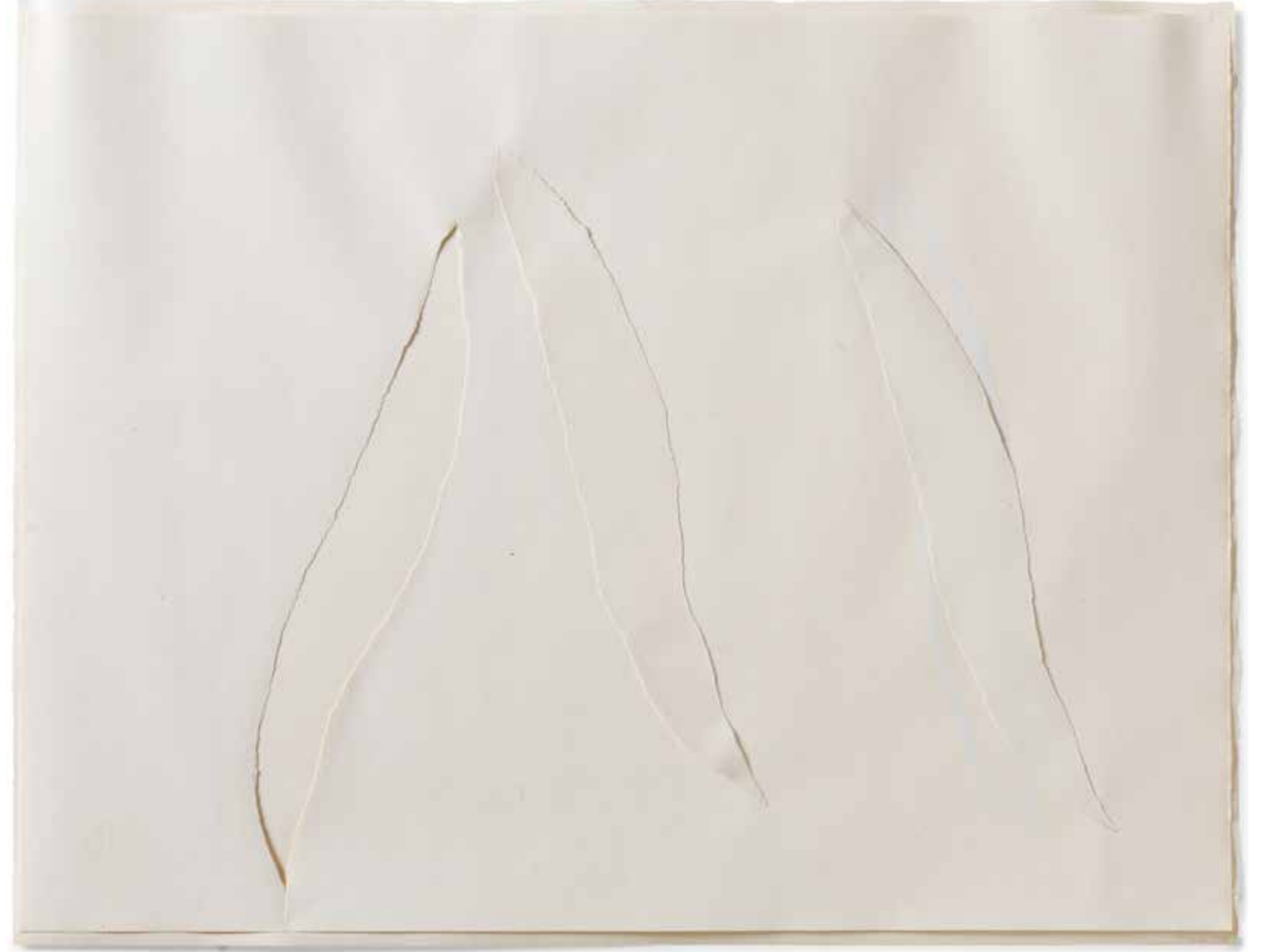
SÖZCÜKLER/SAYILAR/ÇİZGİLER | WORDS/NUMBERS/LINES
1977

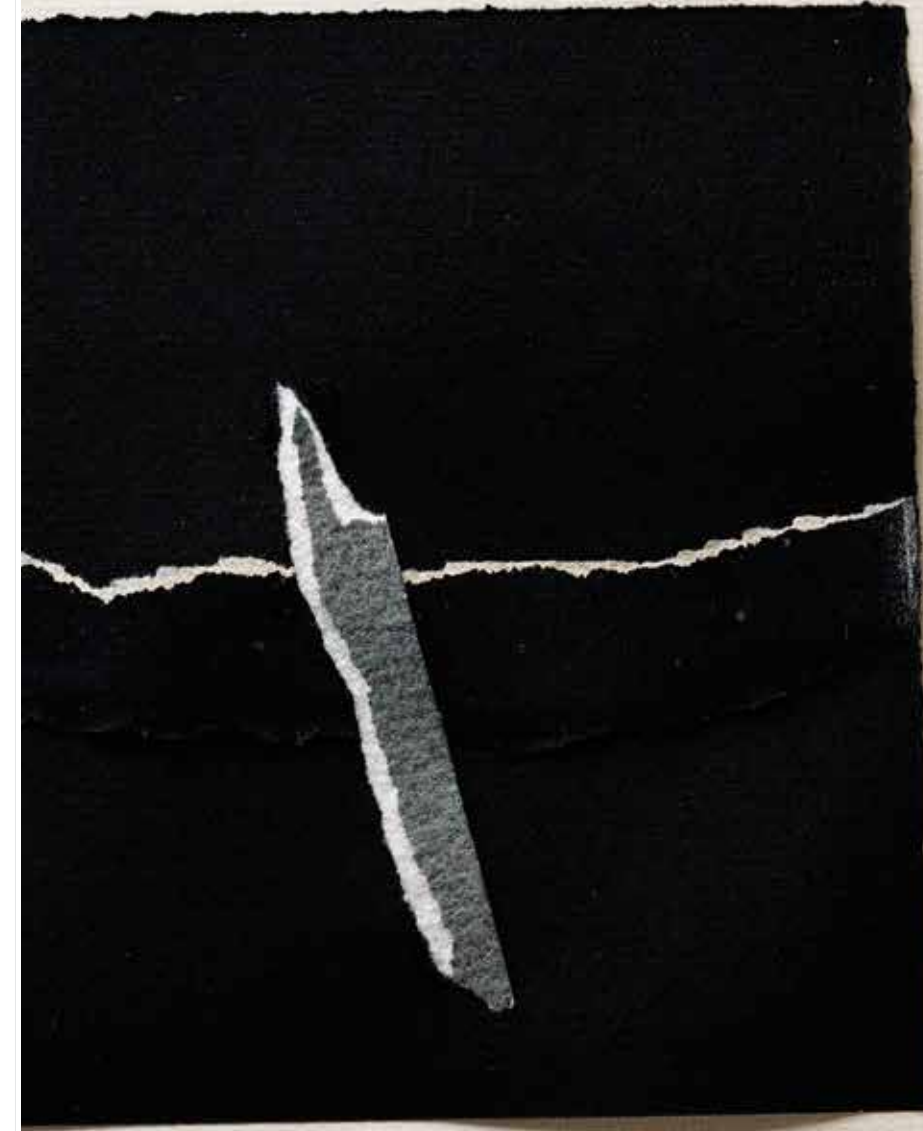
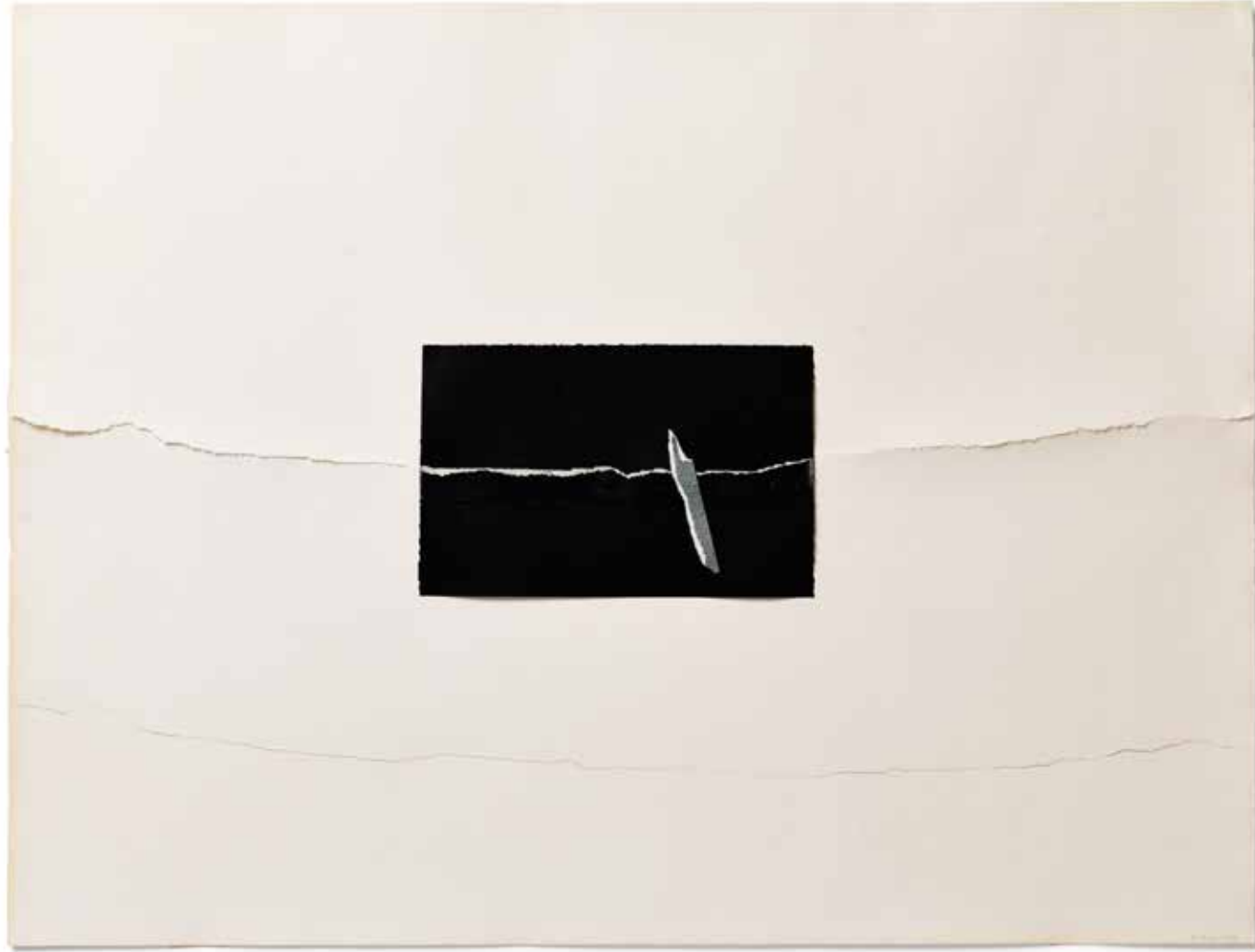


words numbers lines

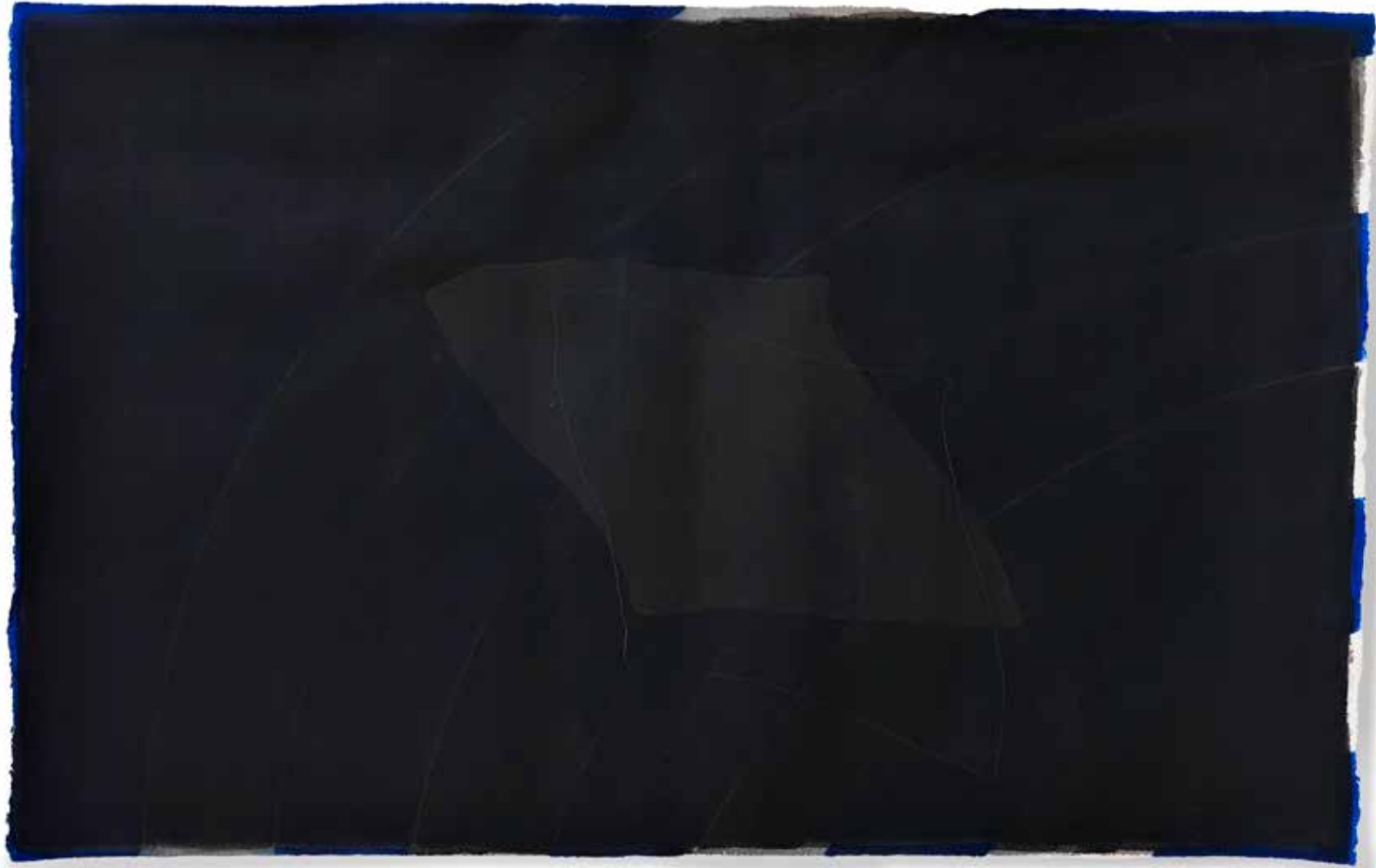






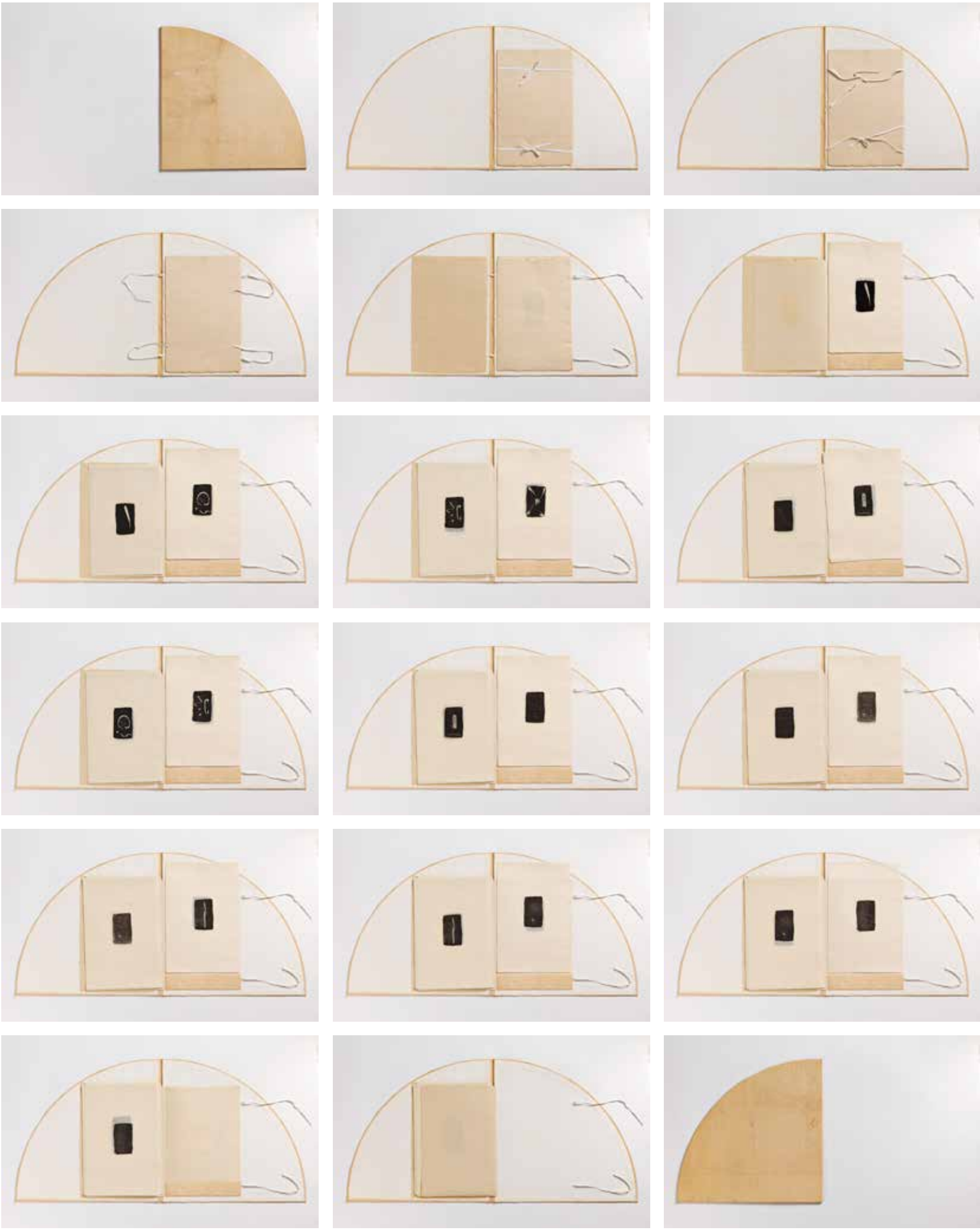


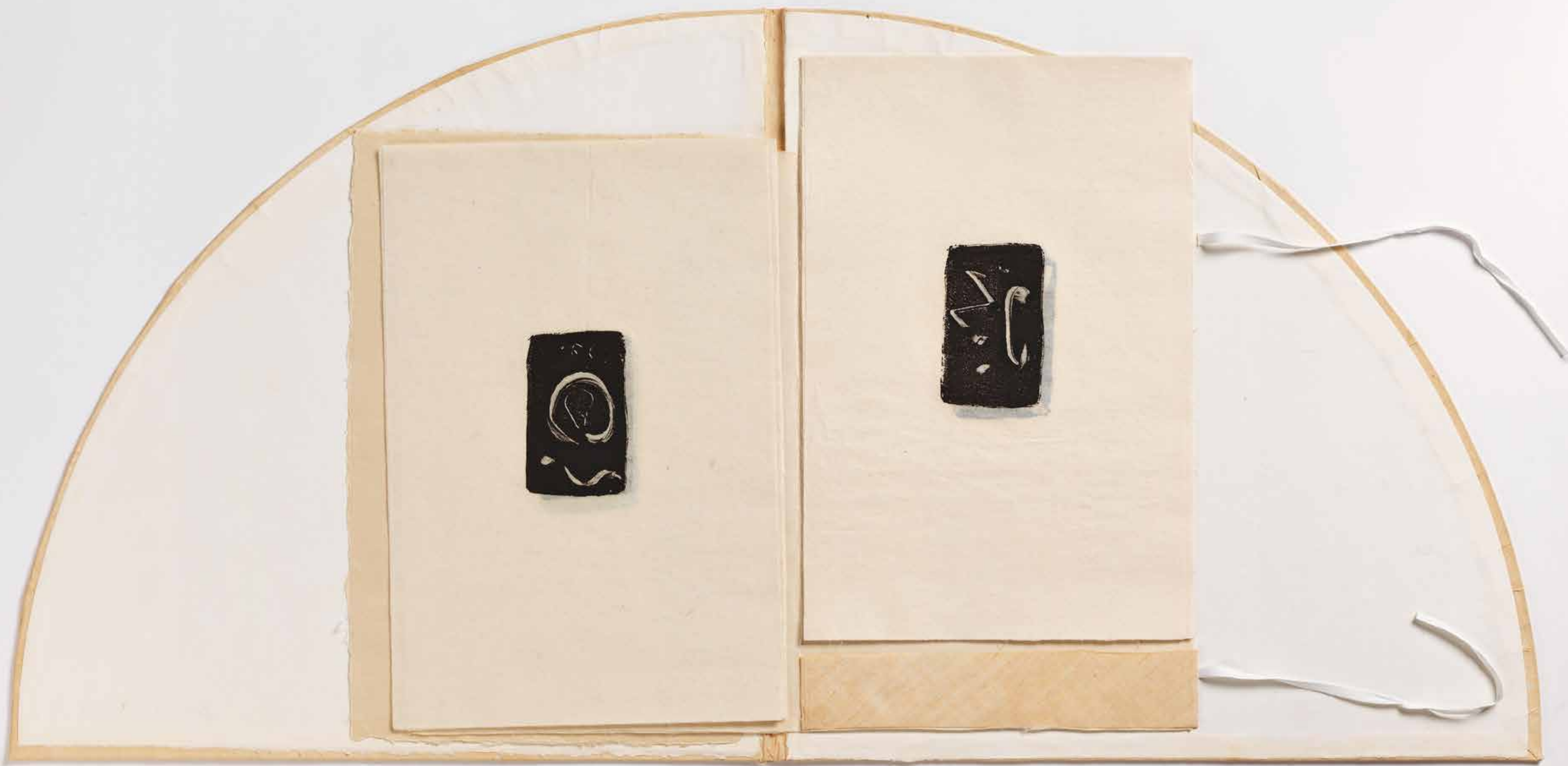






Sinan'a Saygı | Homage to Sinan
1983

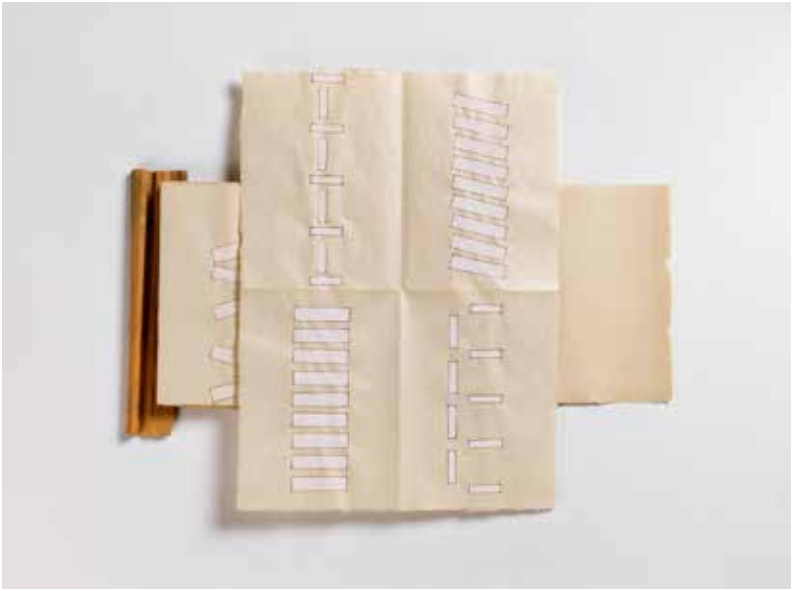






Nehir/Ev/Kitap Üzerine Notlar | Notes on River / House / Book
1981





tree overhang which makes the place smell beautiful as well as feel beautiful. A black ominous looking spider is busy making the most delicate and elaborate web inside the jasmine tree."

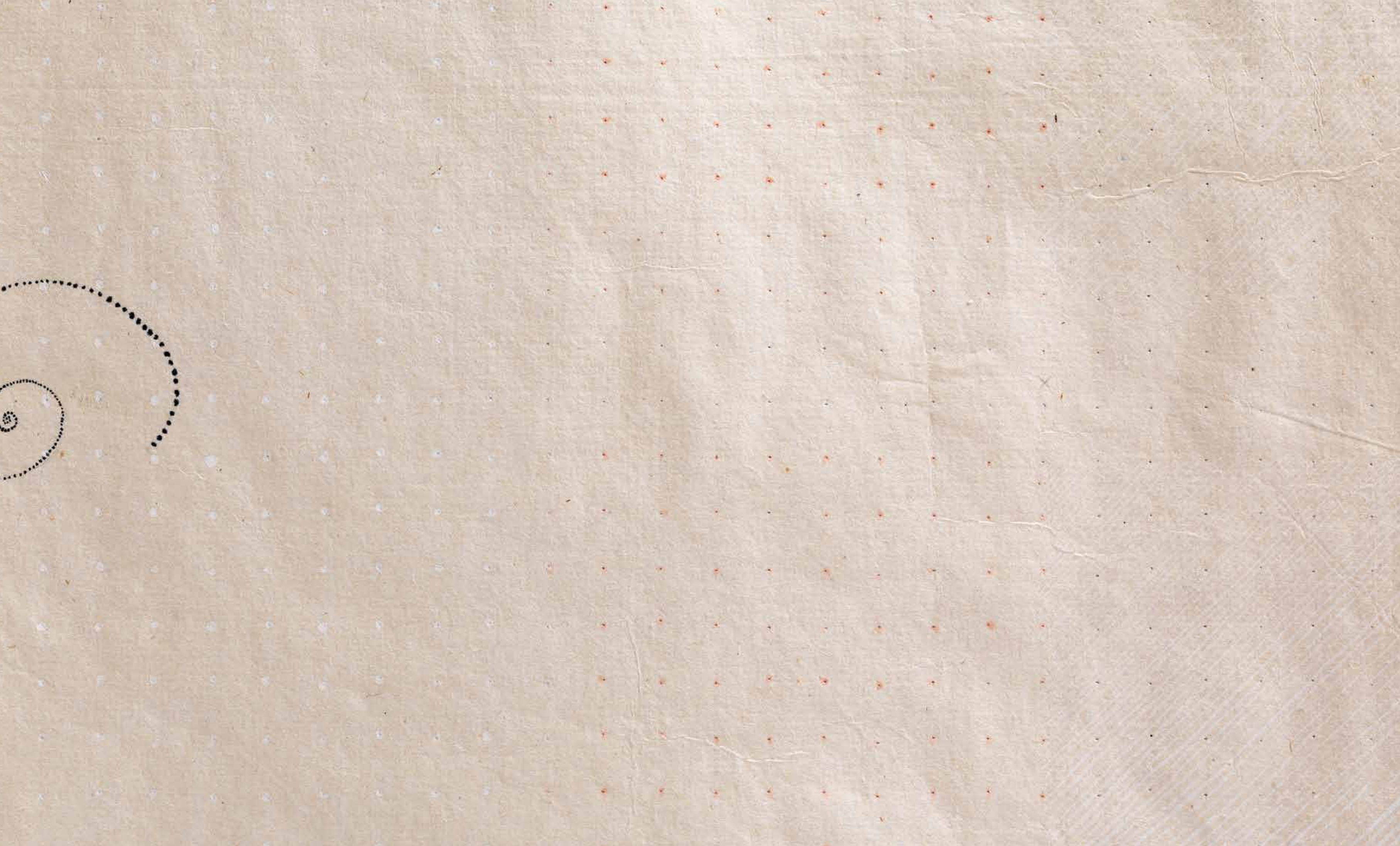


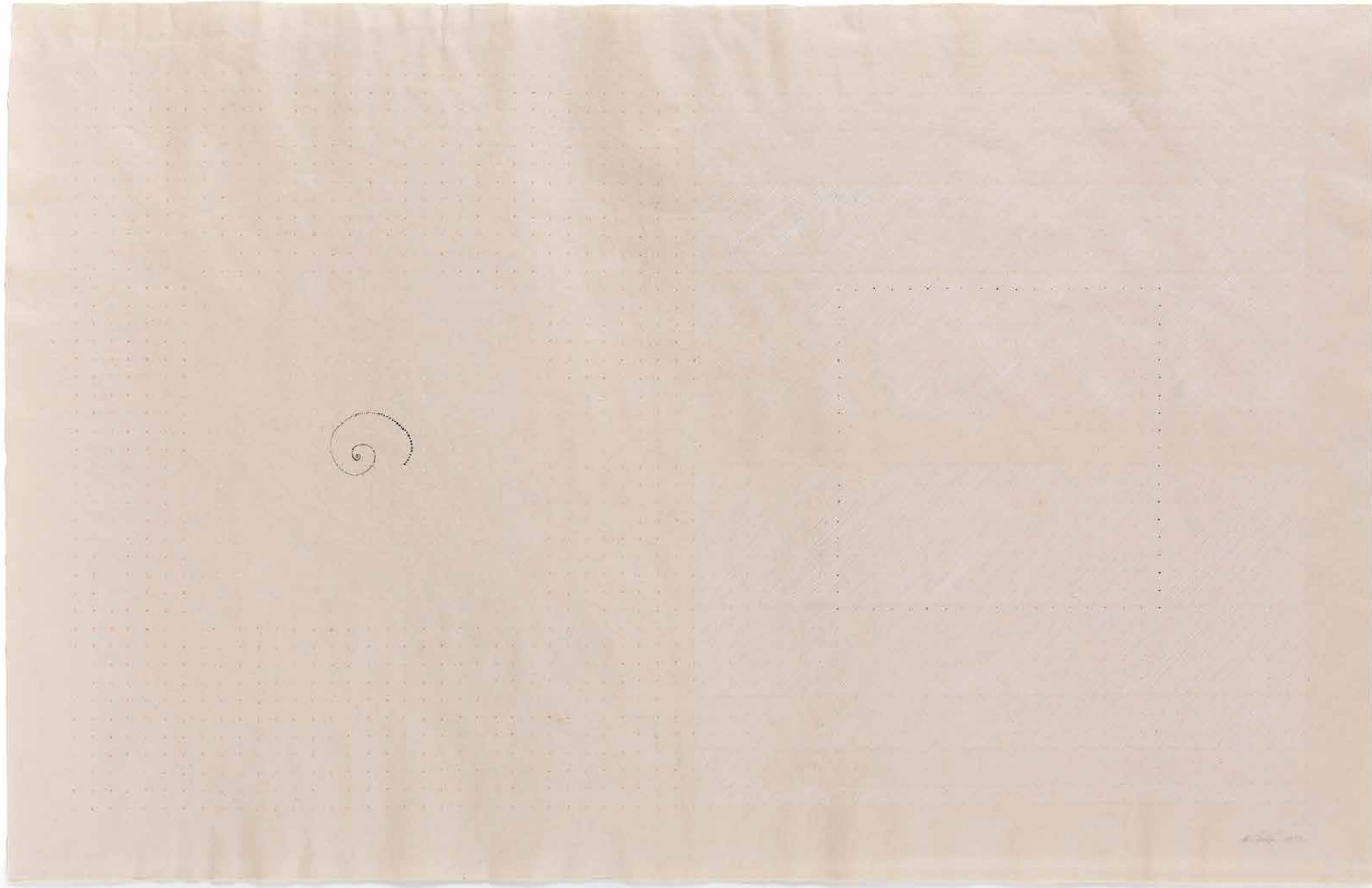
July 15, 1978

"Waiting to find a truck to cross the Aita river to go to the Asitavi Mission for the night. It is raining. The mosquitoes are out and I feel trapped in this open space which is bordered by the Aita river. ~~With~~ I am told in a swell up at moments notice. Time and space have merged into a solid static cube, a geometric prison and I feel very anxious. Many different bodies of water have made me feel imprisoned during this trip. On the Fuenda island in the lagoon, we were at the mercy of the weather and canoes to get off this tiny man-made coral island, Trova Island where the motor boats did not work, and then the Aita threatening to sweep us away; how many different feelings can one have about water? My most profound experience with water was when I dove down to the depths of 185 ft at the Tongue of the Ocean in the Bahamas. It effected my perception of space profoundly. It clarified space for me

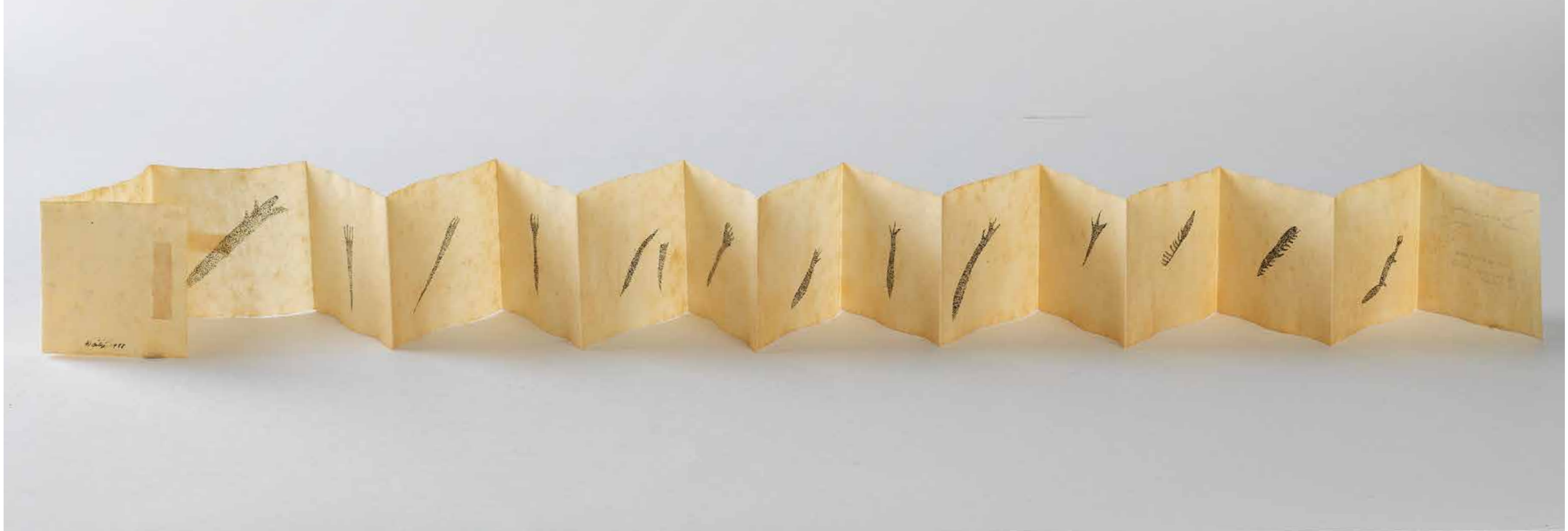












Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender

“Galgamış sedir ormanını keser, o devirde sedir ağacı çok kıymetlidir. Güneş Tanrısı’na ‘sen bunu bana yaptırırsan ben de sana bir mabet yaparım,’ der. Güneş Tanrısı da buna dayanamaz ve ‘olur, sen git mukaddes sedir ormanını kes,’ der, tıpkı bugün bizim yaptığımız gibi.”¹

Bilge Friedlaender

20. yüzyılın ilk büyük nükleer kazası olan Çernobil felaketinin çocuklar ve kadınlar üzerindeki etkilerini irdelediği bir yazısında Maria Mies, “Doğayı düşmanımız haline kim getirdi?” diye sorar ve erkek egemen kapitalist düzenin doğayla savaşının artık sona ermesi gerektiğini savunur.² Mies’in ekofeminist perspektifi, “modern” insanın doğayla ilişkisinin topyekûn yeniden düşünülmesi gerektiğine dair hem ruhsal hem politik bir çağrıdır. Bu çağrı, günümüzün sanat pratiğinde çeşitli biçimlerde yankılanır. Suzi Gablik gibi çevreci sanat teorisyenleri, sanatın güncel işlevini ekolojik bir bağlamda yeniden düşünmeyi önerirler. Gablik’e göre sanat, yeni bir büyüleme/büyülenme pratiği olarak hem doğaya ilişkin toplumsal kaygıları yansıtır, hem de yeni bir eylem alanı olarak ortaya çıkar. Gablik’in politik ve toplumsal kaygıların yeni bir estetiğin şekillenmesindeki etkisinin ne tür biçimsel yaklaşımları beslediği, doğaya duyarlı sanat pratiğinin çevre aktivizmiyle ilişkisi gibi konuları gündeme getiren düşünceleri, birey olarak kendi varoluşunu doğayla bilinçli bir ilişki içinde kuran Bilge Friedlaender gibi sanatçıların üretimini yorumlamak açısından yerinde bir çerçeve sunar.

Biraz kişiselleşmek pahasına da olsa, Bilge’ye dair bazı gözlemlerim de belki bu çerçeveye katkıda bulunabilir:

Onunla 1998 yılında, Ayşe ve Ercümend Kalkmık Müzesi’ndeki “Altın Kural” sergisini hazırlarken tanışmıştım. Müzeye girdiğimde, serginin bir parçası olan kum yerleş-tirmesinin kumlarını okşuyordu. Büyük bir dikkatle. Büyülenmiş gibiydi. O kumu dinlerken, ben de sessizce onu seyretmiştim. Doğal, dingin ve kırılğan bir hali vardı; onu daha yakından tanıdığımda da izlenimim değişmedi. Kırk yıldır uzağında yaşadığı Türkiye’ye dönmüş, kendini buraya yeniden ait hissetmeye çalışıyordu; ama bildiği yerlerin, tanıdığı insanların çoğu artık döndüğü bu yerde değildi. “Altın Kural” ile eşzamanlı olarak Galerî Nev’de açtığı “Hatırlamayı Hatırla” sergisinin amacı da galiba kişisel bir hatırlama arayışına karşılık geliyordu. İstanbul-Sivas-İskenderun üçgeninde yaşamış ailesinin eski fotoğrafları ve eşyaları aracılığıyla geçmişe bir yolculuk yapıyordu. Aidiyet duygusunun kendisi için taşıdığı anlamı, öznel bir perspektifle, ama bir zamanların Türkiye’sine dair ipuçları da vererek sorguluyordu. Bu sergide simgesel olarak fotoğraf ve eşyaların yanı sıra kullandığı keçe, doğa-kültür etkileşiminde doğal özelliğini yitirmediği için seçilmişti. “Altın Kural”daki kum gibi, keçe de sanatçıyı büyüleyen bir malzemeydi.

Bilge Friedlaender, hem aile geçmişine hem de ruhsal yolculuğuna dair ipuçları veren bu eşzamanlı iki sergiden iki yıl sonra aramızdan ayrıldı.³ Ölümünden sonra ona ait 1969 baskısı İngilizce bir *Mekânın Poetikası*’nı, altını çizdiği yerlere ve aldığı notlara bakarak⁴ okuduğumda, Gaston Bachelard’ın “şiirsel hayal gücü” olarak adlandırdığı olgunun peşinde bir ömrü tamamladığını düşünmüştüm –farkındalık arayışıyla, şimdi’nin içinde olma haliyle, nesnelerin ruhuna sızarak, hafızayla hayal gücü, hayal gücüyle imge arasındaki ilişkinin peşinde ve hep doğayla iç içe. “Altın

Kural” sergisi de özünde kum, taş, papatya, su ve sessizlikti, ama sanatçının hayatına ve sanatına dair ipuçları veren ruhsal bir bahçeye dönüşmüştü. Mekânla, nesnelerle yazılmış bir şiir gibiydi. Bir tür *doğayla birlikte olma* ritüeliydi. “Evrende kendi sınırları genişledikçe”⁵ tuvalin sınırlı mekânını terk edip doğal malzemeye yönelmiş sanatçının doğayı gözet-en, izleyiciyi gözet-en, alçakgönüllü sanatsal yaklaşımının son örneğiydi.

Bilge Friedlaender’in sanatı, anlaşılabilceği üzere, doğa duyarlılığı ve ekolojik bilinç üzerinde temellenir. Amerika’da 1970’li yıllardan itibaren Helen Mayer Harrison, Patricia Johanson, Agnes Denes gibi öncü figürlerin sanat ve ekolojiyi buluşturan büyük ölçekli, alternatif üretim biçimleriyle şekillen-bu sanatsal eğilim, sonraki yıllarda yalnızca büyük arazi projeleriyle değil, küçük ve alçakgönüllü sanatsal tavırlarda da ifadesini bularak yaygınlaşır. 1990’lı yıllardan itibaren, giderek bir yaşam tarzı seçimi olarak büyük kenti terk eden, ticari galeri sisteminin dışında kalmaya karar veren, bizzat doğanın içinde gelip geçici üretimlere yönelen, sanatın tanımını ve işlevini yeniden düşünmeyi öneren sanatçıları da kapsamaya başlar.

1990’larda iyice belirginleşen bu eğilimin kaydını tutan Gablik gibi teorisyenlere göre, sanata da yansıyan kültürel bir dönüşümden söz edilebilir. Toplumsal projesi artık tükenmiş doğa düşmanı hiper-eril modern kültürün sonuna yaklaştığımızı savunan Gablik’in büyüleme/büyülenme kavramı, ekofeminist bir perspektifte karşımıza çıkan spiritüellik olgusuyla da ilişkilendirilebilir. Vandana Shiva ve Maria Mies’in işaret ettikleri gibi, ekoloji, barış, feminist hareketler içinde her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğunu keşfeden kadınlar, böylece hayatın ruhsal boyutunu da keşfetmişlerdir.⁶ Bu bağlamda “spiritüel” olarak nitelendirilen, özünde, ruh ve madde arasında bir ayırım gözetmeyen

doğaya içkinlik bilincidir. Ekofeminist bir perspektifte bu spiritüellik, yaşam enerjisinin kaynağı olan iyileştirici dişil ilke olarak algılanır ve doğanın kendisiyle özdeşleştirilir. Bu anlayış sanatta gerek politik, aktivist, ajitprop üretimlerde, gerekse daha öznel dışavurumlarda ifadesini bulur.

Bilge Friedlaender da bu çerçeve içinde öznel tavrıyla dikkat çeken bir sanatçıdır. Bedene odaklanmış, dişil enerjinin anlamını sorgulamıştır; evrendeki dişil ilkenin görünümlerini aramış ve görsel motiflere dönüştürmüştür; her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu yönündeki ekolojik anlayıştan beslenmiş, sanatı doğayı iyileştirebilecek bir araç olarak düşünmüştür. Öte yandan hayatını sürdürülebilir bir çevre için bireysel sorumluluk bilinciyle yaşamış, sanat üretimini de aynı alçakgönüllü ölçekte gerçekleştirmiştir. “Materyalist bir dünyada yaşıyoruz, her sanatçı binbir 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?”⁷ gibi sorular soran Friedlaender’in sanatı, ağırlıklı olarak doğadan gelen, yine doğaya dönebilecek olan gelip geçici malzemelerden oluşur. 1970’lerde, parklardan topladığı küçük dallar, iplik, kumaş ve balmumuyla gerçekleştirdiği küçük boyutlu, derme çatma, hiçbir zaman tam *yerleşmeyen*, varlık ve yokluk arasında duran iskemleleri gibi, her şeyin gelip geçici olduğunun bilinciyle üretilir.

1959 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirdikten sonra sanat eğitimini resim ve gravür ağırlıklı olmak üzere önce New York Üniversitesi’nde, ardından 1960’larda Harvard Üniversitesi Radcliffe Enstitüsü’nde sürdüren Bilge Friedlaender’in doğayla daha uyumlu bir

yaşam öğretisi öneren Doğu mistiklerinin yansımalarıyla örülü bir sanat pratiği içinde olduğu da söylenebilir. 1970’li yıllarda “ressam” olmaktan vazgeçiş, doğaya, doğal malzemeye ve yeni ifade arayışlarına yönelmesi de hiç kuşkusuz bu anlayışın bir yansımasıdır. Savaş karşıtlığı, eşit haklar, doğanın korunması yolunda sanat ile eylemliliğin iç içe geçtiği bu yıllarda, resimden kopuş ve alternatif dil arayışı onun kuşağının ortak özellikleridir. Bilge Friedlaender’in sanatı da hiç kuşkusuz yaşadığı dönemin gençliğini etkisi altına alan toplumsal dalgalara duysarsız kalmaz ve Doğu mistisizmine yönelik yaygın ilgiden de beslenerek şekillenir: 1994’teki “Rumi’nin Ay Bahçesi” sergisi, Doğu’ya özgü mistik öğretiler temelinde sürdürdüğü içsel yolculukların sanatına her zaman rehberlik ettiğinin ipucu sayılabilir. Öte yandan, onu mistik öğretilere yönlendiren de belli ki yine doğadır: 1972’de, Bahamalar’daki ünlü derin dalış noktası Okyanus’un Dili’ne daldığında yaşadığı büyü değişim, anlaşılıyor ki o günlere kadar pek çok modern Batı sanat akımının peşinde sürdürdüğü görsel yolculuğuna son verir. Okyanus’un Dili’ni “orada ne yukarısı var ne aşağısı var, ne kenar var, hiçbir şey yok, siz de yoksunuz,” diye anlatan Friedlaender, o tarihten sonra, mekânın mekânsızlığını anlatan, resim olmayan resimler yapmaya çalıştığını söyler.⁸ Kendi ruhsal deneyimlerini daha içten bir şekilde görselliğe yansıtmaya çabasına girdiği sezilir.

1970’li yıllara tarihlenen işlerinde bu arayış duygusu hâkimdir. Geometrik bir temelden hareket eden ve son derece minimal bir biçim dağarcığı kullanan küçük boyutlu kâğıt işleri, içe dönük şiirsel bir hayal gücünü ortaya koyar. Son derece narin görünen bu işler, el yapımı kâğıt üzerine suluboya, pastel, mürekkep, iplik, tel, yırtık kâğıt gibi malzemeye, zaman zaman çizgi

ve kare mutasyonları, zaman zaman organik birtakım şekillerin çağrışımıyla, meditatif ruh hallerinin görsel aktarımları gibidir. “Düş Vakti Desenleri” (1975), “Beyaz Işığın İçinden #2” (1977), “Görülmemiş” (1974) gibi başlıklar da izleyiciyi yönlendiren etkenler arasındadır. Friedlaender’in bu erken dönem üretimleri arasında “1’de 9” (1977) ya da “9 Eksi 2” (1977) gibi başlıklarla, matematiksel bir temelde kurgulanmış beyaz üzerine beyaz işleri de dikkat çekicidir. Sanatçı, sonraki yıllarda, bu erken işlerindeki matematiksel temelin devam ettiğini, iç içe tasarladığı kutular aracılığıyla sergilerini büyüüp küçülen mekânlar gibi düşündüğünü belirtmiştir.⁹ Anlaşılabileceği gibi, mekân algısı ve ifadesi sanatının doğayla birlikte başlıca damarıdır.

Friedlaender’in 1980’li yıllarda “SÖZCÜKLER / İMGELER / NESNELER” (1981), “Nehir / Ev / Kitap” (1981) gibi düzenlemelerinde, kâğıttan vazgeçmeden üçboyutlu bir anlatıma ulaşmaya çalıştığı görülür. Kâğıt bu yıllarda artık bir yüzey değil, başlı başına nesne ve mekân olarak şekillenmeye başlar. Ayrıca kâğıt üretimindeki süreçler de yapıtlarının içeriğine yansır; yüzey üzerindeki her türlü iz malzemenin dilidir ve kendini konuşur. Bu dönemde bazen bir sözcük (örneğin “Kozmik Sözcük Hayalperesti”nde [1978] *feather*), bazen de nesne olarak kullandığı tüy, doğayla kültürün etkileşimi, elle tutulur olanla uçup kaçıcı olanın ilişkisi bağlamında metaforlar üzerinden örülen bir görselliğin ipuçlarını yansıtır. Yapıtlarında ayrıca daire ve spiral formlarına da sık sık yer veren Friedlaender, böylece doğanın sonsuz döngüsüne, yeniden doğuşa, ekolojik bir bağlamda her şeyin birbiriyle bağlantılı oluşuna işaret eder. Tüm bu yapıtların ortak bir özelliği, son derece soyut bir ifade diline sahip oluşlarıdır. Aynı soyut, şiirsel, duyarlı ifade

Sand, Stone, Daisy, Water, Silence: Bilge Friedlaender

Gilgamesh cuts down the cedar forest, at the time, the cedar tree is very precious. He says to Shamash, the Sun God, ‘If you let me accomplish this, I will raise a monument to the gods.’ And Shamash shows him mercy and says, ‘Go cut the sacred cedar forest’, just like we do today.”¹

Bilge Friedlaender

Maria Mies, in an article in which she discusses the 20th century’s first major nuclear disaster Chernobyl and its impact on women and children, poses the question “Who made nature our enemy?” and propounds that it is time for the patriarchal capitalist system to end its war with nature.² Mies’s ecofeminist perspective is both a spiritual and a political call regarding the necessity to completely rethink the relationship of the “modern” human being to nature. This call echoes in the contemporary art practice of our era in various forms. Environmentalist art theorists like Suzi Gablik propose to rethink the contemporary function of art in an ecological context. According to Gablik, art, as a new practice of reenchanting/reenchantment, reflects social concerns pertaining to nature and emerges as a new field of action. Raising issues such as the influence of political and social concerns in informing aesthetics; what types of formal approaches these nurture; and the relation between environmentally conscious art practice and environmental activism, Gablik’s ideas offer a befitting framework to interpret the practice of artists such as Bilge Friedlaender, who construct their own existence as individuals within a conscious engagement with nature.

At the expense of getting slightly personal, some of my observations of Bilge

can perhaps contribute to this framework:

I met her in 1998, as she was setting up her exhibition “Golden Rule” at the Ayşe and Ercüment Kalmık Museum. When I entered the museum, she was caressing the grains of sand in one of her installations which formed part of the exhibit. With great care. It was as if she was enchanted. I watched in silence her poised form; she appeared to be listening to the sand. She had a natural, serene, fragile air; and when I got to know her better, my impression of her did not change. She had returned to Turkey after having lived abroad for 40 years, and was trying to feel like she belonged again; but in this place she had returned to, most of the places she was familiar with, and people she’d known were no longer there. The aim of her exhibition “Remember to Remember”, which opened at Galeri Nev simultaneously with “Golden Rule”, probably also corresponded to a personal quest to remember. Through the old photographs and belongings of her family who had lived in the İstanbul-Sivas-İskenderun triangle, she was making a journey to the past. She was questioning the meaning of the sense of belonging for herself through a subjective perspective, yet also by giving clues to the Turkey of a bygone era. In this exhibition, the felt she used symbolically along with the photographs and objects was chosen because it had not lost its natural quality in the interaction of nature-culture. Just like the sand in “Golden Rule”, it was a material that fascinated the artist.

Two years after these two simultaneous exhibitions that offered clues to both her family history and her spiritual journey, Bilge Friedlaender passed away.³ After her death, when I read a 1969 English edition of *The Poetics of Space* that had belonged to her, tracing the passages she under-

lined and the notes she took,⁴ I remember thinking she had completed a life in search of a phenomenon Gaston Bachelard coined as “poetic imagination”. In search of awareness; in a state of being in the *now*; penetrating the soul of objects; in pursuit of the relationship between memory and imagination, imagination and image; and always in communion with nature. The exhibition “Golden Rule” was, in essence, sand, stone, daisy, water and silence; yet it had transformed into a spiritual garden that offered clues to the artist’s life and art. It was like a poem written with space and objects. A sort of ritual of *communing with nature*. Having turned to natural material, abandoning the limited space of the canvas as her “own boundaries in the universe expanded”,⁵ it was the last example of the artist’s modest artistic approach that heeds nature, and heeds the audience.

As can be discerned, Bilge Friedlaender’s art is grounded in an awareness of nature and ecological consciousness. Shaped by the large scale, alternative production modes of pioneering figures in the USA such as Helen Mayer Harrison, Patricia Johanson, and Agnes Denes who brought art and ecology together as of the 1970s onwards, in later years this artistic tendency finds expression and becomes prevalent not just in large land projects, but also in small and modest artistic attitudes. From the 1990s onwards, it begins to also include artists who leave the metropolis as a lifestyle choice, who decide to remain outside the commercial gallery system, turn to temporary productions within nature itself, and propose a rethinking of the definition and function of art.

According to theorists like Gablik who keep track of this tendency that becomes particularly pronounced in the

arayışı, Friedlaender’in heykellerinde ve enstalasyonlarında da karşımıza çıkar.

1980’li yıllarda başladığı “Gılgamış Destanı” dizisi ise, insanlığın doğayla ilişkisine yoğun olarak eğildiği en dikkat çekici işidir. Friedlaender Türkiye’de esas olarak 2. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen bu diziyle tanınır. Gılgamış efsanesini, gücüyle halkını büyüleyen kralın kahramanlığı açısından değil de kestiği sedir ormanlarının perspektifinden düşünmek ve düşündürmek, dizinin kuşkusuz en dikkat çekici özellikleri arasındadır. Monotip baskılar, bir sanatçı kitabı, el yapımı kâğıt heykeller, doğal malzemeden oluşan enstalasyon gibi bir çeşitlilikle vücut bulan bu dizi kapsamındaki “Sedir Ormanı” (1989) heykelleri, canlılığını ve ruhunu yitirmiş, ama yine de ayakta durmaya çalışan köksüz dalsız ağaç imgesiyle izleyiciyi etkisi altına alır; ürkütür; geleceğini düşünmeye sevk eder. Niye kesmiştir Gılgamış sedir ormanını, mecbur mudur buna gerçekten?.. Friedlaender’in “Sedir Ormanı” bu soruyu kafamıza mıhlar. Bu heykeller, Gılgamış’ın yok ettiği ormanlar üzerinden doğanın distopik görüntüsüdür. Sanatçının aynı dizi kapsamında ürettiği gravürlerdeyse, Gılgamış’ın Tanrıça İnanna’yla mücadelesine odaklandığı görülür. Tanrıçayı ve boğasını simgeleyen işlerinde sanatçı, bilinen mitolojiyi tersyüz ederek, destanda insanlar için bir yok oluş tehdidi olarak sunulan Tanrıça İnanna’yı kadınların uyanan bilincinin bir metaforu olarak düşünür.¹⁰

Eko-feminist yazar ve aktivist Vandana Shiva, yalnızca doğanın değil, kadınların ve Üçüncü Dünya’nın da kurban edilmesinde bir beis görmeyen Batılı eril zihniyetin yaydığı “modern yaratılış efsanesi”nin hayatlarımızı toptan yönetmeyi sürdürdüğüne işaret eder.¹¹ Bu mitolojiyi tersine çevirmek için, Toprak Ana’yı bir hammadde kaynağı değil,

yaşamın kaynağı olarak görmeye başlamak gerekir. Bu çok basit ama çok gecikmiş bakış açısı, bazı sanatçıların ağacın dalına, suyun akışına, ketenin lifine, kendi bedeninin hareketine odaklanmasının sırrıdır.

“Ben sanatımı doğayla somut olarak nasıl birleştirebilirim?...”¹² sorusundan hareket eden Bilge Friedlaender de alternatif bir mitoloji yaratılabileceği umudunu taşıyan o sanatçılardan biri olarak hatırlanmaktadır.

Ahu Antmen, sanat tarihçisi ve eleştirmen. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyesidir.

1. Sanatçının 9 Haziran 1998 tarihinde Ayşe ve Ercüment Kalmık Müzesi’nde gerçekleştirdiği sanatçı söyleşisinden. Söyleşiyi okumak için bkz.: <http://www.zeynepnonsarsivi.com/Contents/Documents/saylesiler/Bilge-Friedlaender.pdf>. Erişim tarihi: 10 Haziran 2016.

2. Maria Mies ve Vandana Shiva, Ecofeminism (Londra ve New Jersey: Zed, 1993), s. 91.

3. Bu sergilerle ilgili daha önce yazılmış yazılar için bkz. Ahu Antmen, “Hepimiz Gibi Bir Kum Tanesi” (Cumhuriyet, 11 Haziran 1998, s. 12) ve “Havuzdaki Papatyalar” (Cumhuriyet Dergi, 23 Nisan 2000, Sayı 735).

4. Gaston Bachelard, The Poetics of Space (1958), İng. çev. Maria Jolas (Boston: Beacon, 1969). [Mekânın Poetikası, çev. Aykut

Derman (İstanbul: Kesit, 1996)] Sanatçı bu kitabı 1978 yılının Haziran ve Temmuz aylarında okumuş.

5. Aynı söyleşiden.

6. Maria Mies ve Vandana Shiva, Ecofeminism (Londra ve New Jersey: Zed, 1993), s. 16-17.

7. Aynı söyleşiden.

8. Aynı söyleşiden.

9. Aynı söyleşiden.

10. Bu nokta, Jessica Berwind Galerisi’nde açtığı serginin basın bülteni yazısında belirtilmektedir. Bkz. <https://artbybilge.wordpress.com/category/epic-of-gilgamesh/>. Erişim tarihi 10 Haziran 2016.

11. Vandana Shiva, İnadına Canlı-Kadınlar, Ekoloji ve Hayatta Kalma, çev. Ermine Ayhan (İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi, 2010), s. 317.

12. Aynı söyleşiden.

1990s, it is possible to speak of a cultural transformation that also reflects on art. The reenchanting/reenchantment concept of Gablik, who argues that we are nearing the end of the hyper-masculine anti-nature modern culture whose social project has been depleted, can also be linked to the phenomenon of spirituality that emerges in an ecofeminist perspective. As Vandana Shiva and Maria Mies point out, women in ecological, peace, and feminist movements who discover that everything is connected have thus also discovered the spiritual dimension of life.⁶ In this context, what is qualified as “spiritual” is an awareness of the “inherence of nature”, which in essence does not discriminate between soul and matter. From an ecofeminist perspective, this spirituality is perceived as the healing feminine principle that is the source of life energy and is identified with nature itself. This approach manifests in art both in political, activist, and agitprop productions, as well as in more subjective expressions.

In this framework Bilge Friedlaender is an artist who stands out with her subjective attitude. She has focused on the body, questioned the meaning of feminine energy; she has searched for the manifestations of the feminine principle in the universe and transformed them into visual motifs; she has been nurtured by the ecological idea that everything is interconnected and has regarded art as a tool that can heal nature. In the meantime, she has also lived her life with a personal sense of responsibility for a sustainable environment and realized her artistic production at the same modest scale. Asking questions such as “We live in a materialist world, every artist makes thousands of sorts of works, everyone wants their work to not vanish, we load and load the world. But what will

this lead to? Why are we doing this? Aren’t there enough museums? What do we want to say as artists of the present? What do we want to do?”,⁷ Friedlaender’s art mostly consists of transient materials that come from nature and can return to nature. Like her small, makeshift chairs, which she made in the 1970s using little branches she collected from parks, string, cloth, and wax, that could never completely *settle* and rather remained between presence and absence, her works are produced with an awareness of the fact that everything is transient.

Graduating from Istanbul Academy of Fine Arts in 1959, Bilge Friedlaender continued her arts education mainly in painting and etching first at New York University and later at Radcliffe Institute at Harvard University in the 1960s; it is possible to say that she engaged in an art practice woven with reflections of Eastern mystics that propose a teaching of life that is more in tune with nature. Her abandonment of the idea of being “a painter” and turning to nature, natural material, and search for new expressions in the 1970s is no doubt a reflection of this approach. During these years when art and agency become intertwined towards antiwar, equal rights, nature conservation efforts, the break from painting and search for alternative languages are common characteristics of her generation. Undoubtedly, Bilge Friedlaender’s art does not remain aloof of the social movements that took hold of the youth of her era, and is shaped and nurtured also by the widespread interest in Eastern mysticism. Her exhibition “Rumi’s Moon Garden” in 1994 can be considered a clue as to how the inner journeys she took on the basis of Eastern mystical teachings have always guided her art. On the other

hand, what leads her to mystical teachings is again obviously nature: the major change she experiences in 1972 when she dived into the Tongue of the Ocean, the famous dive area in the Bahamas, evidently brings an end to the visual journey she pursued in numerous modern Western art movements until that time. Describing the Tongue of the Ocean as a place where “there is no above or below, no sides, there is nothing; *you* are not there either”, Friedlaender explains that after that date she tried to make paintings that depict the spacelessness of space, paintings that are none-paintings.⁸ One can sense her effort to visually reflect her own spiritual experiences in a more genuine manner.

In her works dating from the 1970s, this sense of quest is predominant. Moving from a geometrical basis and using an extremely minimal repertoire of form, her small scale paper works reveal a reticent poetic imagination. These works that seem extremely fragile, made with materials such as watercolours, pastel, and ink on handmade paper; threads; strings; and torn paper, at times with line and square mutations, and at times evoking certain organic forms are like the visual transference of meditative moods. Titles such as “Dream Time Drawings” (1975), “Through the White Light #2” (1977), “The Unseen” (1974) are also among the factors that orient the audience. Among these early period works, white-on-white productions conceived on a mathematical basis with titles like “9 in 1” (1977) or “9-2” (1977) are also striking. The artist has stated that the mathematical basis of these early works extended to later years and that she envisioned her exhibitions as expanding and contracting spaces through the nested boxes she designed.⁹ Discernibly, along with

nature, the perception and expression of space is a primary artery of her art.

In her installations during the 1980s such as “WORDS / IMAGES / OBJECTS” (1981) and “River / House / Book” (1981), Friedlaender has strived to attain a three dimensional narrative without abandoning paper. In these years paper is no longer a surface but begins to take shape as an object and space in and of itself. Moreover, the processes of paper production also reverberate in the content of her artworks; every sort of trace on the surface is the very language of the material and speaks of itself. In this period, the feather, which she sometimes uses as a word (for example in “Cosmic Word Dreamer” [1978]: feather) and sometimes as an object, reflects the clues of a visuality woven through metaphors in the context of nature’s interaction with culture and the tangible’s relationship with the evanescent. Frequently including circle and spiral forms in her artworks, Friedlaender thus points at the eternal cycle of nature, rebirth, and the interconnectedness of everything in an ecological context. A common characteristic of all these artworks is the extremely abstract language of expression in their essence. We encounter the same quest for abstract, poetic, sensitive expression also in Friedlaender’s sculptures and installations.

Meanwhile, the “Epic of Gilgamesh” series she started in the 1980s is her most striking work, in which she is immersed in humanity’s relationship with nature. Friedlaender came to be known in Turkey mainly with this series which was exhibited in the framework of the 2nd Istanbul Biennial. Considering and making others consider the epic of Gilgamesh not in terms of the heroism of a king that mesmerizes his people with his strength but through

the perspective of the cedar forests he cut down is undoubtedly one of the most striking qualities of the series. The “Cedar Forest” sculptures form part of a diverse series that includes monoprints, an artist’s book, handmade paper sculptures, and an installation made of natural materials; and with their image of the rootless, branchless tree that, though robbed of its vitality and spirit, still tries to remain standing, mesmerise the audience, unnerving and compelling them to contemplate their future. Why has Gilgamesh cut down the cedar forest, does he really have to? Friedlaender’s “Cedar Forest” nails this question into our minds. These sculptures, through the forests destroyed by Gilgamesh, are the dystopic image of nature. Meanwhile, in the etchings produced as part of the same series, the artist focuses on Gilgamesh’s struggle with Goddess Ishtar. In her works symbolizing the goddess and her bull, the artist reverses the familiar mythology, and contemplates the Goddess Ishtar not as a threat of extinction for the people as presented in the epic, but as a metaphor for the awakening of female consciousness.¹⁰

Ecofeminist writer and activist Vandana Shiva points out that the “modern creation myth” propagated by the male Western mind, which sees no harm in sacrificing not only nature but also women and the Third World, continues to govern our lives completely.¹¹ In order to reverse this mythology, it is necessary to start seeing the Mother Earth not as a source of raw material, but as the source of life. This very simple but much overdue point of view is the secret as to why some artists focus on the branch of a tree, the flow of water, a fiber of linen, or the movement of one’s own body. Bilge Friedlaender, who set out from the question “How can I tangibly merge my

art with nature...?”¹², is remembered as one of those artists who sustained the hope that an alternative mythology can be created.

Ahu Antmen is an art historian and critic. She is an associate professor at Marmara University Faculty of Fine Arts.

- | | |
|--|--|
| 1. From the interview with the artist that took place at the Ayşe and Ercüment Kalmık Museum on June 9, 1998. To read the interview in full, see: http://www.zeynepronaarsivi.com/Contents/Documents/soylesiler/Bilge-Friedlaender.pdf . Accessed 10 June 2016. | 5. From the same interview. |
| 2. Maria Mies & Vandana Shiva, <i>Ecofeminism</i> (London & New Jersey: Zed, 1993), p. 91. | 6. Maria Mies & Vandana Shiva, <i>Ecofeminism</i> (London & New Jersey: Zed, 1993), pp. 16-17. |
| 3. For previous articles on these exhibitions, see: Ahu Antmen, “Hepimiz gibi bir kum tanesi” [A Grain of Sand Like All of Us], (<i>Cumhuriyet</i> , June 11, 1998, p. 12) and “Havuzdaki Papatyalar” [Daisies at a Pond], (<i>Cumhuriyet Dergi</i> , April 23, 2000, Issue 735). | 7. From the same interview. |
| 4. Gaston Bachelard, <i>The Poetics of Space</i> (1958), trans. by Maria Jolas (Boston: Beacon, 1969). The artist read this book in June and July 1978. | 8. From the same interview. |
| | 9. From the same interview. |
| | 10. From the press release of the exhibition she opened in Jessica Berwind Gallery, see: https://artbybilge.wordpress.com/category/epic-of-gilgamesh/ [10.06.2016]. |
| | 11. Vandana Shiva, <i>Staying Alive: Women, Ecology and Development</i> (London & New Jersey: Zed Books, 1989): 221. |
| | 12. From the same interview. |

Bilge Friedlaender: Olayla Dolu Oluş ve Akış

Bilge Friedlaender’ın “Aita Nehri Deseni”nde (1979) narin, beyaz verevine çizgiler el yapımı bir kâğıdın sağ kısmını bir uçtan bir uca kateder. İlk bakışta bunları ancak zar zor fark edebilirsiniz, öylesine belli belirsiz ve gösterişsizdirler; ama fark ettiğiniz andan itibaren bütün dikkati üzerine çekebilen elle tutulur, manyetik bir kuvvete dönüşürler. Friedlaender’ın yapıtında küçük şeyler büyük bir önem taşır. Çizgiler çizilirkenki bastırmanın derecesinde görülen değişimler, küçük verevine çizgilerin kalınlaşmasına, beyazlaşmasına, canlanmasına ya da neredeyse uçuculuğa varacak denli incelmesine ve hafifleşmesine neden olmuştur; elle çizilmeleri her bir çizgiye tekil ve düzensiz bir karakter atfeder. İzler arasındaki değişen mesafeler (az da olsalar), pekâlâ katı bir geometrik sistem de olabilecek bir şeyi, dalgalanmalar ve nüanslarla dolu bir olaylar sistemine çevirirler. Bu beyaz çizgiler örgüsü, kenarları sadece kurşunkalem ucu kadar noktalarla hafifçe belirtilmiş bir kareyle etkileşim halindedir ve bu noktaların her biri ayrıca tekil ve dikkat çekicidir. Bir bakıma bu noktaların her biri, insan biçimli olmamalarına karşın, kendilerine özgü birer kişiliğe, biricik kimliklere sahiptir. Ayrıca, bir kare oluştursalar dahi her biri bir uçsuz bucaksızlıkla ilişki içindedir, öyle ki kâğıdın kendilerine nazaran devasa görünen uzamı tarafından yutulmanın kıyısında gibidirler hep. Solda ise, yumuşak pembe ve beyaz noktalardan oluşan enfes bir karelaj ile kurşunkalemin ucu kadar noktalardan yapılmış, serbestçe kıvrılan küçük bir sarmal göze çarpar. Bu minyatür sarmal –adeta bir çocuğun karalamaları gibi– oyuncul, samimi ve candandır, ama bir o kadar da kapsayıcıdır ve beraberinde birçok çağrışımı davet eder: Sedefli deniz helezonları ve salyangoz kabukları gibi doğal formlarla, sarmal galaksiler gibi muazzam kozmik kütlelerle ve kimisi binlerce yıl öncesine uzanan pek çok kültüre ait kutsal sembollerle bağ kuran, elle çizilmiş bir sarmaldır.

Bu esasen –tüm o çizgiler, noktalar, bir karelaj, bir sarmal ve bir kareyle birlikte– matematiksel bir çalışmadır, buna rağmen gerçekten uçsuz bucaksız bir görünüme sahiptir, hem de fevkalade duyarlı ve tetiktedir. Üstelik bu çalışma kâğıt üzerine yapılmış olsa bile, bu kâğıt yalın bir destek olmanın çok ötesindedir. Kâğıt da üzerindeki çıkıntılar ve girintilerle adeta topografik bir harita gibi faal ve dalgalı bir alan oluşturur; gerçek manzaraların, dik kayalıkların, vadilerin, eğimli tepelerin yanı sıra, toprağın oluşumuna ve erozyonuna yol açarak dünyaya şekil veren kuvvetlerin hissini aktarır. Friedlaender’ın kökleri indirgeyici geometrik soyutlamaya uzanan mütevazı ölçeklerdeki bu çizimi elastik ve şiirseldir; kesif bir arayış ve açığa çıkarma havası, hatta dingin bir tinsel yoğunluk yayar etrafa. Bu çizimin kalbinde önemli bir kişisel ve ailevi deneyim de yatıyor. 1978’de Friedlaender (ve çocukları) antropolog olan eşinin alan araştırması yapacağı Papua Yeni Gine’nin üçra köylerinde aylar boyu birlikte kaldılar. Yabancı bir yerde doğayla iç içe yaşamak ve tabii denize dökülen ırmağın kıyısındaki küçük bir köyde zaman geçirmek, Friedlaender üzerinde muazzam etkiler bırakmıştır. Sanatçı, olduğu gibi temsil etmek kaygısını hiç gütmeden bu köy ortamını almış, bu manzarayı çağrıştıran doğal lifli bir kâğıt üzerine, tıpkı bir büyücü gibi, harikulade fırça darbeleriyle yarattığı bulutlar, yıldızlar ve ırmağın akışıyla “Aita Nehri Deseni” adlı çalışmasına aktarmıştır. Friedlaender’ın doğayla yaşadığı katartik, bilincini dönüşüme uğratan tecrübeyle yarattığı bu çizim, size gerçekten de doğaya duyduğu o derin saygıyı ve hiç bitmeyen neşeyi geçirmeyi başarır.

1934’te Türkiye’de doğan Bilge Friedlaender 1958’de ABD’ye göç etti. Bir sanatçı ve tutkulu bir öğretmen olarak kariyerini New York’un entelektüel ve kültürel olarak canlı

ortamında değil, Cambridge, Massachusetts ve Philadelphia’da sürdürdü. Pek çok sergi yapmış olsa da, görece mütevazı ve rağbet görmeyen türden bir kariyeri oldu. Geriye dönüp bakınca, Friedlaender’ın çalışmaları sayesinde çoktan hak etmiş olduğu ilgiyi, yaşamı boyunca ve hatta İstanbul’da 2000 yılındaki vefatından bu yana her nedense gerçekten de görememiş olduğu anlaşıyor (maceracı ve bir o kadar da nevi şahsına münhasır bir kadın sanatçının başına elbette ilk defa gelmiyor böyle bir şey, bu sefer de yıllarca ABD’de yaşamış olan bir Türk sanatçı aynı akıbeti paylaşıyor). Friedlaender’ın çizimden resme, heykelden kavramsal projelere ve sanatçı kitaplarına uzanan tüm bir yapıtı, bilhassa özel bir önemi olan 1971 ila 1981 yılları arasında, müthiş ilgi çekicidir ve daha önce de belirttiğim gibi son derece kendine hastır. Friedlaender, ikinci vatani ABD’de 1970’lerin önemli estetik ve fikir akımlarından bazılarıyla hiç şüphesiz uyum içindeydi. Minimalizm, temel geometrik formlara ilgisiyle, temsile ve figürasyona karşıtlığıyla; metni sanat, karelaj, tekrar, maddesellik ve dizisellik olarak kullanmasıyla; kavramsal yönelimiyle; koli bandı ve telefon teli gibi sanatla ilgisiz görünen malzemeleri dahil etmeye dönük eğilimiyle –tüm bunlarla Friedlaender’ın yapıtında ifadesini buldu. Yine de 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. Ayrıca çalışmalarının 1970’lerde ABD’de sanat üretiminde hâkim olan zihinsel, saçmalık kabul etmez ve kararlı bir şekilde akılcı (ve genellikle de eril) yaklaşıma aykırı düşün, açıkça tinsel bir yönü de bulunur. Son yıllarda, soyutlamanın resimde ve çizimde yaklaşık son yüz yılda nasıl uygulandığına dair alternatif, belirgin biçimde dışıl bir gelişim hattı oluşturmaya girişen harikulade akademik araştırmalar ve küratörlük çalışmalarına rastlanıyor. İsviçreli şifacı, araştırmacı (kendisini böyle tanımlamıştı) ve sanatçı Emma Kunz da, İsveçli mistik ve sanatçı Hilma af Klint gibi bu alternatif hattın kilit bir figürüdür. 20. yüzyılın başlarına ait (küratörlüğünü Carolyn Christov-Bakargiev’in üstlendiği 2015 İstanbul Bienali’nde ön planda sergilenen) “düşünce biçimi” baskılarında, yoğunlaşmış bilinci bütünüyle cisimleştirebilmek için soyut formlardan yararlanan İngiliz teosofist Annie Besant da öyle. Minimal ve post-minimal sanatın farklı türleriyle kurduğu açık bağlantılar düşünüldüğünde, Bilge Friedlaender’ın pekâlâ bu alternatif hatla, bu dışıl soyutlama türüyle de bağlantılı olduğu söylenebilir. Friedlaender’ın eserleri, en güçlü anlarında, aktif, arayış içindeki bilinçle, oluş halindeki bilinçle, sınırlarını sınayan ve kendini temelden yayabilen bilinçle dolmuş haldedirler.

“Bonnard’a Saygı”da (1977) guaşla ve kurşunkalemle çizilmiş ritmik yaylar tüm kâğıda yayılır. Burada gerçekten de sanatçının hareketini, bedenini, uzanmış kolunu hissedebilirsiniz. Alta yakın bir yerde kurşunkalemle çizilmiş bir kare vardır. Kare, bütünselliğini korusa da, çalışmanın geri kalanı tarafından adeta yutulmuş, kapsanmış gibi görünür. Friedlaender için –doğada mevcut olmadığından tamamen insani bir form ve belki de insanın vekili olan– kare, çoğunlukla etrafındaki kuvvetlerle ilişki halindedir ve bu kuvvetlerin hışmına uğrar. “Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi”nde ise (1975) bu sefer pembe suluboyayla (bu rengi tüm dışıl çağrışımlarıyla birlikte düşünün) çizilmiş başka bir kare, katı sınırları delen ve vecde gelip adeta havalanan, esneyip gerilen, organik, hırpani ama yine de zarif bir şekle bürünür. Başkalaşmakta olan bu pembe kare (aslında pembenin üç tonu vardır burada) değişmek, gelişmek, özgür olmak, uçmak istemektedir. Bir ucunda kıvrım yapan bir tel bu pembe formu kateder. Tel sanki saf enerjiyi iletmekte, bu enerji şekil değiştirmekte olan karenin içine taşınırken eşlik etmektedir. Örüntü ve kökten değişim, sınırlama ve serbest bırakma, kati bir matematik ve filizlenmekte olan gelişim, yalınlığını ve minimalliğini hiç yitirmeyen bir çizimde buluşur. Gerçekten de çok kişisel bir kare olduğunu vurgulayan harikulade başlığıyla suluboya bir çalışma olan “Benim Karem”de (1975) bir karenin sol kenarı ve üstü gergin bir telle ayırt edilirken sağ kenarı ve altı ise kurşunkalemle belli belirsiz çizilmiştir. Alt sol köşeden üst sağ köşeye uzanan başka bir gergin tel kareyi iki dik üçgene ayırır. Biri diğerinden daha koyu olmak üzere, üçgenler yumuşak morun farklı tonlarındadır. Bir düzeyde bu çalışma tümüyle dolambaçsızdır. Neyin nasıl kotarıldığını olduğu gibi görürsünüz. Başka bir düzeyde, Friedlaender’ın sanatçılığını gerçekten farklı kılan o incelikli görsel şiir düzeyinde ise,

çalışma resmen büyüleyici bir hal alır. Üç boyut ve iki boyut iç içe geçer; yapıt aynı anda hem ilerler hem geri çekilir. Kâğıda iliştirilmiş tel parçaları, malzeme çok basit ve sıradan da olsa, tuhaf bir biçimde olağanüstü görünür. Kurşunkalemle çizilmiş iki sınır, silinip gidiyormuş gibi görünecek kadar incedir. Koyu ve açık mor tonları hâlâ kendi başlarına ve ayrı olarak seçilebilseler de birbirleriyle tam bir diyalog halinde, bir nevi enerji mübadelesi içindedirler. Temel geometrik formlara bu denli yaslanan bu yapıt, her şeyi dikkate alarak düşündüğünüzde, insani olarak son derece anlamlı bir hale öyle geliverir ki adını bir türlü koyamazsınız bunun, hatta belki de dile bile dökemezsiniz. Yalnızca zarafet, onay, özlem, kayıplar, hayranlık ve duyusallıkla bir meşguliyetin sürüp gittiğini hissedersiniz. Friedlaender’dan yedi yıl sonra doğan Amerikalı post-minimalist heykel sanatçısı (ve bu arada zarif ve şiirsel soyut çizimler de yapan) Richard Tuttle bir keresinde şöyle demişti: “Bir sanat eseri elbette görünür dünyanın muhasebesini açığa vurur, ama *eşit derecede* [“eşit derecede” sözcüklerini özellikle vurgular] görünmez dünyanın da bir muhasebesidir bu.” Bana kalırsa, Friedlaender’ın bu kişisel karesinde, daha doğrusu bütün yapıtlarında da bu görünmez dünyadan –duyguların, sezginin ve güdülerin dünyasından– çok şey bulursunuz. Tuttle ayrıca görsel sanattan “içsel yaşamınızın gıdası” olarak da bahseder. Ve yine bana öyle geliyor ki, Friedlaender’ın özellikle bu ve diğer pek çok çalışmasında da bu gıdadan bolca bulunur.¹

Kâğıt üzerine pastel bir çalışma olan “Artemis #2” (1979), ağırlıklı olarak bej renginde ama yer yer daha koyu tonlara karışan, soyut, çizgili ve aşağı yukarı konik bir biçime sahiptir. Aslında soyutlama ve temsilin bütünüyle iç içe geçtiği bu iş, Friedlaender’ın yapıtının çok önemli bir yanını (sanatçının indirgeyici estetiği düşünülüğünde ise en olağandışı yanını), yani doğaya açıklığını, doğayı çalışmasına dahil etmeye ve bunu huşu ve hayranlık içinde yapmaya, hatta yüceyi de bir nebze sezdirerek ne kadar hevesli olduğunu anlatır. Buradaki form, Friedlaender’ın yakından incelediği belli bir mantardan türetilmiştir. Etkileyici ve büyölüdür, hatta bir totemi bile andırdığı söylenebilir: Yücelmeye ve bilincin yükselmesine yol açan, doğadan türetilmiş soyut bir formdur. Aynı şey ağaçlar için de, ya da daha doğrusu “Nâzım Hikmet’e Saygı” (1979) adlı üç parçalı, kâğıt üzerine pastel çalışmasındaki ağaç gövdelerini hatırlatan dik haldeki dikdörtgenler için de geçerlidir. Bu çalışmanın adını aldığı, işkencelerden geçmiş ve defalarca hapse atılmış yetkin Türkiyeli şair, oyun ve roman yazarı Nâzım Hikmet’in de ağaçlar üzerine söyleyecek çok şeyi vardı (“Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz / Ben bir ceviz ağacıym Gülhane Parkı’nda / Budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz”²). Friedlaender’ın triptikinde her bir panel açıkça bir ağaca gönderme yapan dik bir dikdörtgeni gösterir. Bu pastellerle ne kadar çok zaman geçirirseniz imgeler de, tüm o renk bileşimleri ve tonlamalarıyla, damarlar, hafif dokunuşlar ve izlerle ve o tam (ama yeterince vurgulanmayan) enerjileriyle o denli karmaşık ve etkileyici bir hale bürünürler. Şair Dylan Thomas’ın o ünlü şiirinde “yeşil fitilden doğru çiçeği koşturan”³ diye ifade ettiği “gücü” Friedlaender’ın yorumlayışında, bu sulh olmuş ağaçlarda kudret ve sihir vardır. “Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi”nde yine Friedlaender’ın çarpık karelerinden birine rastlarız, bu seferki ince, kesik kesik çizgilerden yapılmıştır. Kare, on tane yatay ama kesik çizginin katettiği koyu mavi bir suluboya zemin üzerinde yer alır ve burada da devreye yine Friedlaender’ın çok hafif ama bir o kadar da güçlü dokunuşlarından biri girer. Tıpkı diğerleri gibi çalışmanın yüzeyi kazınarak elde edilmiş olan ortadaki beşinci çizgi, birdenbire üzeri küçük küçük kesikli bir telefon teli parçasına, iletişimi ima eden fiziksel, elle tutulur bir şeye dönüşür. Bu yapıt gizemli bir alacakaranlık hissi verir; muazzam bir gökyüzünü akla getiren mavi monokrom zemin ise sanki şafağın sökmesine çok az kalmış gibi bir olasılık ve macera hissi uyandırır. Bu dolayimli gökyüzündeki kırılğan, belli belirsiz, uçan kare tek kelimeyle hoş ve dokunaklıdır.

Çoğu zaman, Friedlaender’ın bu sade ama yine de çekici çalışmalarına uzun uzun bakıp etkileşim halindeki şekillere, renklerin ustaca kullanımına ve küçük (ama kuvvetli) ayrıntılara kendimi açtığımda, öncelikli saikinin hoşla giden ve ilginç sanat eserleri değil de, sapmaları ve dönüşleriyle, fikirleri ve sezgisiyle, serbestçe dolaşan elastik bilincini kucaklayabilecek ve ifade edebilecek sanat eserleri üretmek olduğu hissine kapılırım. Yalın ve büyük oranda soyut çalışmalarının böylesine önemli, böylesine canlı ve nihayetinde bu denli duygulu görünmesinin nedeni de muhtemelen budur. Kasti olarak verilmiş zararlar hayli çoktur; sertlik içerir ama aynı zamanda da zarif görünür; buna Friedlaender’a özgü

1. “Richard Tuttle: Artists Are Like Clouds,” Louisiana Channel, yayın tarihi: 31 Mart 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=EEoZpS4AWLw>

3. Dylan Thomas, “The Force That Through the Green Fuse”, Collected Poems 1934-1953 içinde (Londra: Weidenfeld & Nicolson, 2000), s. 13. [Dylan Thomas, “Yeşil Fitilden Doğru”, çev. Can Yücel, Her Boydan: Dünya Şiirinden Seçmeler içinde (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), s. 148.]

başkalaşmış zarar da diyebiliriz. “Düş Vakti Mekânları #2 Uçan Şekilli”de (1975) ortada gri ve beyaz bir şekil iliştirilmiş siyah bir dikdörtgen yer alır. Friedlaender kâğıdı boydan boya yırtmıştır; bu gayri nizami yırtık, siyah forma ulaştığında düzensiz bir beyaz çizgi haline gelir. Aşağıda, bahsi geçen yırtık bu sefer de kurşunkalemle çizili tek bir dalgalı çizgi şeklinde tekrar edilir. Siz fay hatlarını ve yatay çizgileri, çatlakları ve yarıkları, kırılan ve onarılan şeyleri aklınızdan geçirirken, eserden de derin düşüncelere gark olan bir dinginlik yayılır. “Düş Vakti Desenleri #6”da (1975) ise sağ taraftaki yırtık kâğıt parçası, solda, nerdeyse bir hayal gibi (ve ulaşılmaz güzellikte), uçuk pembeyle çerçevele beyaz pastel bir şekil biçiminde tekrar eder. “Çizgi Artı Zaman Artı Yırtık #2”de (1977), açılmış bir kutunun üstünde rahatlıkla bulunabilecek türden, koparılmış tek bir koli bandı parçası, mürekkep siyahı bir evrende süzülerek uçuyormuş gibi görünür; bandın üzerinde yer alan ince gerçek hatlar, aşağıda kenardan kenara çizilmiş yatay çizgiler şeklinde tekrar eder. Dönüşümler de hayli çoktur, normal koşullarda dikkatinizi neredeyse hiç çekmeyecek olan bayağı ve sıradan şeylerin dönüşümleridir bazen bunlar; mesela siyah ve gri “Kasım Düşü”ndeki (1975) el yazılı beyaz bir not kâğıdına olduğu gibi. Olaylar ve akışlar ise her şeyden daha çoktur. Çizilmiş çizgiler kesiklere ya da boşluklara dönüşür. Sınırlar vurgulanır ve sonra da aşılır. Canlı şekiller geriye çekilirken, zorlukla ayırt edilebilen şekiller ve yapılar şaşırtıcı bir biçimde belirginleşir.

Yaptığı her şeyin özüne sızmış olan ve Friedlaender’ın bir sanatçı olarak kendini gerçekten de ispatladığı 1970’lerde ve 1980’lerin başında ürettiği maceracı çalışmalara hayat veren şey, onun aynı anda hem aşırı titiz hem dilediğince deneysel, hem araştırmaya dayanan hem hülyalı, hem düşünce yoğun hem lirik, hem ciddi hem oyuna meraklı olabilen bileşimsel duyarlığıdır. Bunu tüm çizimlerinde ve aynı zamanda elleriyle (ve aslında çok hoş) yaptığı özel sanatçı kitaplarında da görürsünüz. Bu sanatçı kitaplarından “SÖZCÜKLER / SAYILAR / ÇİZGİLER”de (1977) bir karenin üst ve alt kenarları sayı dizilerinden oluşur; tek bir siyah çizginin altındaki L, I, N ve E⁴ harfleri ise dikdörtgen bir blok oluşturur ve siyah noktalardan yapılmış bir el izi uzanarak siyah bir sarmala dokunur. Bu duyarlığı aklından hiç çıkarmayan Friedlaender, zamanı için eşsiz ve mühim olmakla kalmayıp (çoğu zaman yeterince takdir edilmemiş olsa da) günümüzde de daha iyi bilinmeyi hak eden bir dizi çalışma üretti. ABD’de yaşayan ve çalışan bu Türkiyeli sanatçı aynı zamanda –bilerek ya da bilmeyerek– Amerikan sanat ve yazınındaki vizyoner bir akımla da ilişki halindeydi. Bu vizyoner akım, zamanında muazzam etkili olmuş ve sonraki kuşaklardan pek çok sanatçı ve yazar üzerinde de etkisini devam ettirmiş olan 19. yüzyılın transandantalist filozof-şairi Ralph Waldo Emerson’a kadar gider. 1844 tarihli “Şair” adlı metninde Emerson gizemli bir ifadeyle şöyle der: “Sanat, yaratıcıyı eserine götüren yoldur.” Bana kalırsa, ülkede radikal ve deneysel sanat üretimi üzerine edilmiş ilk büyük sözdür bu. Emerson için sanat tamamlanmış resim, heykel ya da çizim, film ya da cam nesne, performans ya da partiyon değil, tüm bu şeylere götüren kapsamlı yoldur –sanatçının kendine özgü çalışma, düşünme ve var olma biçimidir. Bu tanım, çalışmasını yalnızca üreten değil gerçekten yaşayan Friedlaender’e de pek uygun düşer gibidir. 1839’da Emerson, günlüğüne “Kesinliği ve Uçsuz Bucaksızlığı istiyoruz, Rüyalarımızı ve Matematikimizi” diye yazdığında, sanat üretimine ilişkin aynı anda hem araştırmaya dayanan ve zihinsel, hem vizyoner ve görgül bir yaklaşımı özlü bir şekilde ifade etmekteydi. Bu yaklaşım da, çalışmalarında benzer şekilde kesinlik ve uçsuz bucaksızlıkla, matematik ve geometriyle, ama aynı zamanda hayaller ve rüyalarla meşgul olan Friedlaender’e yine çok uygun düşer gibidir. İşte Arter’deki bu sergi, bugünün izleyicilerine, ilgiyi ve övgüyü fazlasıyla hak eden mükemmel bir sanatçı olduğu halde çoğunlukla fark edilmemiş olan bu Türkiyeli kadın sanatçının çalışmalarına dilediklerince erişebilme imkânını sunuyor.

Gregory Volk, *Art in America* ve pek çok başka yayına düzenli olarak katkıda bulunan New Yorklu bir sanat yazarı ve küratördür. Ayrıca Virginia Commonwealth Üniversitesi Sanat Okulu’nda doçent olarak görev yapmaktadır.

4. İngilizcede çizgi anlamındaki “line” sözcüğünde yer alan dört harf işaret ediliyor -en.

Bilge Friedlaender: Eventfulness and Flux

In Bilge Friedlaender’s “Aita River Drawing” (1979), delicate, white diagonal stripes drift across a sheet of handmade paper on the right. You hardly notice them at first, they are that slight and unassuming, but when you do they become a palpable, magnetic force that wholly gathers your attention. Little things matter a lot in Friedlaender’s work. Gradations of pressure cause the small diagonal lines to be thicker, whiter, and more vivid, or thinner and lighter, almost ethereal; drawing them by hand results in each line being singular and irregular. Varying (although tiny) distances between the marks turn what could easily be a rigid geometric system into an eventful one full of fluctuation and nuances. This mesh of white lines interacts with a square loosely delineated by nothing more than pencil dots, and these dots, too, are singular and compelling. Without being anthropomorphic, each, in a way, has its own personality, its own unique identity. Also, while they form a square, each is in relation to a vastness, at the verge of being overwhelmed by the comparatively huge expanse of the paper. On the left is a lovely grid of soft pink and white dots and a small, seemingly free-floating spiral made of pencil dots. This miniature spiral seems playful – almost like a child’s doodle – intimate, and dear, yet also expansive and evocative: a hand-drawn spiral that connects with natural forms like the nautilus and snail shell, immense cosmic bodies like spiral galaxies, and sacred symbols from many cultures, some dating back millennia.

This is an elemental, mathematical work – all lines, dots, a grid, a spiral and a square – but it seems truly vast, as well as supremely sensitive and alert. Also, while this work is on paper, the paper is much more than a mere support. With subtle bulges and indentations, it is an active, rippling field, almost like a topographical map, and it hints at landscapes for real, at escarpments, valleys, and sloping hills, as well as at world-shaping forces of land formation and erosion. Friedlaender’s modestly scaled drawing, so rooted in reductive geometric abstraction, is supple and poetic, and exudes a distinct air of quest and discovery, even a quiet spiritual intensity. In 1978, Friedlaender (and her children) accompanied her anthropologist husband on a months-long trip to remote villages in Papua New Guinea, where he was doing fieldwork. Living very close to nature in a foreign place, including time spent in a small village where the river emptied into the sea, affected Friedlaender enormously. Without depicting the setting in any representational sense, she channelled it into her “Aita River Drawing”, with wonderful brush marks conjuring clouds, stars, and the flowing motion of the river, and with paper made of natural fibre, evoking the landscape. What you really feel is Friedlaender’s reverence and enduring joy as she responded, in a drawing, to her cathartic, consciousness-altering experience in nature.

Born in Turkey in 1934, Bilge Friedlaender immigrated to the US in 1958, which is where her career as an artist and impassioned teacher developed; mostly in Cambridge, Massachusetts and Philadelphia, and not in the hothouse centre of New York. While she had numerous exhibitions, hers was a relatively modest, under-the-radar career; and in retrospect it now seems quite obvious that, for whatever reason, she didn’t really receive the attention that her work warranted during her lifetime – and also hasn’t since her death in Istanbul in 2000 (hardly the first time this has happened with an adventurous and idiosyncratic female artist, in this case a Turkish artist living for years in the US). Spanning drawing, painting, sculpture, conceptual projects and artist’s books, Friedlaender’s work, especially during the crucial years of 1971-81, is altogether compelling and, as I men-

tioned, wonderfully idiosyncratic. In terms of her adopted country, Friedlaender was clearly attuned to some of the important aesthetic and ideational currents of the 1970s. Minimalism, with its interest in rudimentary geometric forms and opposition to representation and figuration; its use of text as art, grids, repetition, materiality, and seriality; its conceptual orientation; and inclination towards incorporating seemingly non-art materials like packing tape and telephone wire – all of these find an expression in Friedlaender’s work. Still, what makes her so compelling is the highly personal, thoughtful, investigative, and indeed questing nature of her work. Friedlaender employed a sparing, largely abstract aesthetic to investigate not only formal matters, but also the relationship between humans and nature, including the cosmos; philosophical matters; complex psychological states; esoterica like numerology and the Vedic square, and many other concerns. There is also a spiritual aspect to her work, at odds with the cerebral, no-nonsense, resolutely rational (and usually male) approach to art-making so prevalent in the US in the 1970s. Some excellent scholarship and curation during the past several years has begun to articulate an alternative lineage for abstraction, as practised in painting and drawing over the last hundred years or so, a distinctly female lineage. Swiss healer, researcher (that’s what she called herself) and artist Emma Kunz is a key figure in this lineage, as is Swedish mystic and artist Hilma af Klint. So, too, is British theosophist Annie Besant, whose “thought-form” prints from the early 20th century (prominently exhibited at the 2015 Istanbul Biennial, curated by Carolyn Christov-Bakargiev) utilize abstract forms to incarnate intensified consciousness. It may be the case that Bilge Friedlaender, who clearly connects with different kinds of minimal and post-minimal art, also connects with this alternative lineage, with this kind of female abstraction, and her works, at their best, are suffused with active, questing consciousness, consciousness in the state of becoming, consciousness testing its own limits, and radically extending itself.

In “Homage to Bonnard” (1977), rhythmic arcs, alternately rendered in gouache and pencil, sweep across the paper. You really feel the artist’s motion here, her body, her outstretched arm. Near the bottom is a square, delineated by pencil, and while intact, it seems almost overwhelmed by, or subsumed in, the rest of the work. For Friedlaender, the square – a distinctly human form because it does not occur in nature, and perhaps entirely a surrogate for the human – is often in relation to, and buffeted by, surrounding forces. In “Square Mutation: Denying Gravity #10” (1975), another square, this one rendered in pink (remember that colour, with all its feminine connotations) watercolour morphs into a stretching, organic, ungainly, yet still graceful shape that transgresses rigid borders and seems to be ecstatic and aloft. This pink (actually it is three shades of pink) mutating square wants to change, develop, to be free, to fly. A wire stretches across the pink form, coiling at one end. It seems to be conducting pure energy, ushering that energy into the morphing square. Pattern and radical change, restriction and release, precise mathematics and burgeoning growth converge in a drawing that remains very spare and minimal. In the watercolour “My Square” (1975), with the fantastic title emphasizing that this is indeed a very personal square, the left side and top of a square are delineated by taut string, while the right side and bottom are delineated by barely visible pencil. Another piece of taut string, stretching from the bottom left corner to the top right, divides the square into two right-angled triangles, and they are different soft purple hues, one a bit darker than the other. This work is, on one level, absolutely straightforward. You see exactly what has been accomplished, and how. On another level – on the level of subtle visual poetry that really distinguishes Friedlaender as an artist – this work is downright enthralling. Three dimensions and two are conflated; the work simultaneously advances and withdraws. Segments of string, sewn into the paper, seem curiously marvellous, even though the material is so basic and commonplace. The two borders rendered in pencil are so slight that they seem to be dissolving. The darker and lighter purple tones, while individual and distinct, are in complete dialogue with one another, in a kind of energy exchange. As you take everything in, this work, so based on rudimentary geometric forms, becomes just so humanly meaningful, but in a way you can’t pin down or, perhaps, even put into words. It deals in grace, acceptance, longing, loss, wonderment, and sensuality. American post-minimal sculptor Richard Tuttle (incidentally, also another maker of exquisite and poetic abstract drawings), who was born seven years after Friedlaender, has declared, “an artwork is of course an accounting of the visible world, but it is *equally* (he emphasizes this word ‘equally’) an accounting of the invisible world.”

2. Nazim Hikmet, “The Walnut Tree”, in *Beyond The Walls, Selected Poems*, trans. by Ruth Christie, Richard McKane and Talât Sait Halman (London: Anvil Press Poetry, 2002), p. 197.

In my opinion, there is a great deal of that invisible world – a world of emotions, intuition, and instincts – in this personal square by Friedlaender, and indeed throughout her work. Tuttle has also talked of visual art as being “food for your inner life.” In my opinion, there is a great deal of such nutrition in this particular work by Friedlaender, and in many other works by her as well.¹

The pastel on paper “Artemis #2” (1979) looks to be an abstract, striated, loosely conical shape, largely beige but mixed with darker tones. In fact, it’s a conflation of abstraction and representation and reveals something crucial (and most unusual, given Friedlaender’s reductive aesthetic) about her work, namely her openness to nature, her willingness to channel nature into her work, and to do so with reverence and wonderment, even with a hint of the sublime. The form here is derived from a particular fungus that Friedlaender closely studied, and it looks powerful, magical, and perhaps even totemic: an abstract form, derived from nature, that triggers upsweep and heightened consciousness. The same goes for the trees, or rather vertical rectangles that also suggest tree trunks, in the pastel on paper triptych “Homage to Nâzim Hikmet” (1979), dedicated to the brilliant, and frequently persecuted and imprisoned Turkish poet, playwright, and novelist Nâzım Hikmet, who had a lot to say about trees (“My head is a foaming cloud, inside and outside I am the sea/I am a walnut tree in Gülhane Park in Istanbul/an old walnut tree with knots and scars”²). In Friedlaender’s triptych, each panel shows a vertical rectangle, which clearly communicates a tree. The more time you spend with these pastels, the more complex and powerful the images become, with gradations and combinations of colour, streaks, slight dabs and marks, and with total (if understated) energy. There is power and magic in these mediated trees, Friedlaender’s rendition of “the force,” as poet Dylan Thomas put it in his famous poem, “that through the green fuse drives the flower.”³ “Square Mutation: Denying Gravity” (1975) features another of Friedlaender’s askew squares, this one made from thin, incised lines. It’s on a deep blue watercolour ground with ten horizontal lines, also incised, and there is also one of Friedlaender’s subtle, yet totally potent touches. The fifth line in the middle, made like all other lines by scratching into the work’s surface, suddenly becomes a small, raised segment of telephone wire – a physical, tangible thing hinting at communication. This work has a twilight feeling of mystery, as well as a pre-dawn feeling of possibility and adventure, with the blue monochrome ground conjuring the gigantic sky. In this mediated sky, the fragile, wispy, flying square is utterly lovely and touching.

Very often, when I look and look at these austere yet riveting works by Friedlaender, and really open myself to their interacting shapes, expert use of colour, and small (yet potent) details, I get the distinct sense that her primary drive wasn’t to make engaging and interesting artworks, but instead artworks capable of embracing and articulating her ranging and elastic consciousness, with all its twists and turns, ideas and intuition. That’s likely why her sparing, mostly abstract works seem to matter so much, why they seem so lively, and ultimately so soulful. Wilful damage abounds, and it’s rough, but also elegant; call it Friedlaender’s altered damage. In “Dream Time Places #2 with Flying Shape” (1975), a black rectangle with an attached grey and white shape in the middle is featured. Friedlaender tore the paper from side to side; when this ragged tear reaches the black form it becomes an irregular white line. Below, the tear is repeated as a single wavering line drawn in pencil. You think of fault lines and horizon lines, of cracks and fissures, of things that break and are restored, while the whole work also exudes a meditative serenity. In “Dream Time Drawings #6” (1975) a scrap of torn paper on the right is repeated, on the left, as an almost apparitional (and achingly beautiful) white pastel shape with a faint pink border. In “Line Plus Time Plus Torn #2” (1977), a single torn off piece of packing tape, such as might easily be found on an opened storage box, seems to be soaring through the inky black universe; the actual thin strands in the tape are repeated, below, as drawn horizontal lines stretching from edge to edge. Transformation also abounds, sometimes of ignoble or mundane things that you’d hardly pay attention to at all under normal conditions, including a scrap of a white handwritten note in the black and grey “November Reverie” (1975). Eventfulness and flux especially abound. Drawn lines become cuts or gaps. Borders are emphasized and then surmounted. Vivid shapes withdraw, while barely discernible shapes and structures become surprisingly prominent.

1. “Richard Tuttle: Artists Are Like Clouds,” Louisiana Channel, Published March 31, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=FFoZpS4AWIw>

3. Dylan Thomas, “The Force That Through the Green Fuse”, in *Collected Poems 1934–1953* (London: Weidenfeld & Nicolson, 2000), p. 13.

Coursing through everything, animating the adventurous works Friedlaender made during the 1970s and early 80s when she really came into her own as an artist, is her combinatory sensibility, at once ultra-precise and freely experimental, research-driven and dreamy, deeply thoughtful and lyrical, serious and playful. You see this throughout her drawings, and also in her very special handmade (lovingly made, actually) artist’s books, including “WORDS / NUMBERS / LINES” (1977), in which sequences of numbers form the top and bottom sides of a square; the letters L, I, N, and E grouped beneath a single black line, also form a rectangular block; and a handprint made of black dots reaches up to touch a black coil. With this sensibility in mind, Friedlaender developed a body of work that was not only singular and important in its time (yet frequently under-acknowledged), but also deserves to be much better known now. Whether consciously or not, this Turkish artist living and working in the US also connected with a visionary strain in American art and writing, leading all the way back to the 19th century Transcendentalist philosopher-poet Ralph Waldo Emerson, who was enormously influential in his day, and has continued to be influential and inspiring for many artists and writers coming much later. “Art is the path of the creator to his work,” Emerson enigmatically wrote in his 1844 essay “The Poet”, for me the first great statement produced in that country in relation to radical and experimental art-making and writing. For Emerson, art is not the finished painting, sculpture, or drawing; film or glass object; performance or musical score, but instead the comprehensive path that leads to all of those things – the artist’s individual way of working, thinking, and being. This seems very pertinent in the case of Friedlaender, who was really living, and not just making, her work. In 1839 Emerson succinctly encapsulated an approach to art-making (and perhaps also a fundamental approach to living) that is at once searching and cerebral, visionary and empirical, when he wrote in his journal, “We want the Exact and the Vast; we want our Dreams, and our Mathematics.” This also seems especially pertinent with regard to Friedlaender, whose works likewise deal in exactitude and vastness, in mathematics and geometry, but also in visions and dreams. This exhibition at Arter now offers a contemporary audience welcome access to artworks by an excellent, yet too often unrecognised, female Turkish artist who deserves substantial attention and acclaim.

Gregory Volk is a New York-based art writer and curator who contributes regularly to *Art in America* and many other publications. He is also associate professor in the School of the Arts at Virginia Commonwealth University.

Geçiş Halindeki Soyutlama: Bilge Friedlaender’ın Yapıtında Karşı Çıkış ve Yayılma

Bilge Friedlaender’ın 1970’ler ve 1980’lerde ürettiği yapıtlarını bir araya getiren Arter’deki serginin belki de en iddialı işlerinden biri, 1981 tarihli “Nehir / Ev / Kitap” adlı eser. Sanatçının 2000 yılındaki ölümünden yakın zamana dek kapalı kaldığı depodan çıkarılan işleri arasında yer alan bu eser, dokuz ahşap kum tablası üzerine açılan dokuz adet akordiyon şeklinde katlanmış ciltten oluşuyor. Eserin yerleştirilmesi için yol gösterebilecek, son sayfasında “yerleştirme kitabı” yazan ciltlenmemiş kitabın ilk on altı sayfasında, mürekkep ve beyaz boyayla ortaya çıkarılmış, çoğunlukla dokuzlu, bir tane beşli, bir üçlü ve birkaç da dörtlü olmak üzere bir dizi dikdörtgen figür grubu mevcut. “Yerleştirme kitabı” “Nehir / Ev / Kitap”ın yerleştirilmesine kılavuzluk eden bir kitap olduğu ölçüde bu dikdörtgen figür gruplarını içeren sayfaları da sanatçının farklı sergileme mekânları için küratoryal alternatifler üzerine notları olarak kabul edebiliriz. Öte yandan bu tasarım sayfalarının ilkinden itibaren, sayfa ortasından sanki yukarıya doğru giden dört küsur dikdörtgenle farklı bir etki yaratılıyor. Bir otoyolun şeritlerine ya da uçak pisti çizgilerine ya da sonraki sayfaalarında semafor sistemiyle bayrak sallayan ya da dans eden figürlerin oluşturduğu dağınık bir şemaya benzeyen, bu görünüşte soyut, geometrik figürler sadece pragmatik kılavuzlar değil. Etraflarındaki kâğıdı sıkılaştıran bu aydınlık dikdörtgenler serisi aynı zamanda bakışı kendilerine çekip bırakarak bakışın akışını mümkün kılıyorlar. Öyleyse bunlar sadece “Nehir / Ev / Kitap”ın nasıl yerleştirileceği hakkında değil, aynı zamanda kendisi de bir çeşit “yerleştirme kitabı” olan bu yapıta nasıl bakılacağıyla ilgili talimatlardır: Mekâna yayılan bir dizi kitap benzeri nesne, sığınaklar gibi ayakta duran, aynı zamanda da kumların üzerinden birer nehirmişcesine akan melez parşömen rulosu benzeri yapılar ya da kanonik olmayan kitap-türleri halinde teşhir edilmektedir.

Bilge Friedlander’ın kitabın otoritesine karşı çıkışındaki hatlar özellikle girift, biçimsel açıdan ve gruplandırılma bakımından hayli çeşitli olsa da, 1970’lerde ürettiği ve şu anda Arter’de sergilenmekte olan daha soyut işlerinden oldukça farklı görünen sonraki dönem yapıtlarının da yine bu “yerleştirme kitabı” ve “Nehir / Ev / Kitap”la ortaya çıkan potansiyeli kullandığı düşünülebilir. Sanatçının kum içinde küçük mermer aletlere benzeyen nesnelerden ve dik keten kâğıdı sütunlarından oluşan yerleştirmeleri olduğu gibi, 19. yüzyılda Türkiye’de ve Irak’ta keşfedilen ve Homeros’tan 1500 yıl önceye tarihlenen görkemli Gılgamış Destanı’nı konu alan, teknik açıdan daha geleneksel gravürleri ve monotip baskıları da vardır. 1993 yılında Philadelphia’daki Jessica Berwind Gallery’de açılan sergisinin basın bülteninde, yerleştirmelerinin, özellikle çevre konusunda “sağaltmayı” ve bir “dönüşüm diyalogu”nu, bunun yanında İnanna/İhtar¹ figürünün incelenmesi üzerinden de bir “kadınlık bilinci uyanışı”nı hedeflediği belirtilir. Hal böyleyken, daha



8

1 Mira Friedlaender, “The Art of Bilge Civelekoğlu Friedlaender” [Bilge Civelekoğlu Friedlaender’in Sanatı], <https://artbybilge.wordpress.com/tag/bilge-friedlaender/page/2/>. Ayrıca bkz. Helen C. Frederick’le beraber ürettikleri performans ve “kâğıt yerleştirme”

işi “Oluk” (“The Trough”, 1993, Duren, Almanya). Burada kâğıt, izleyicinin “görsel ve sözlü düşüncelerini” kayda almasına yarayan bir kitap olarak hizmet etmenin yanı sıra, büyük ölçekli yerleştirme unsurlarıyla işitilebilir hareketlere sahiptir. Ayrıca bkz. Helen C. Frederick ve Bilge Friedlaender,

“Kâğıt Sanatı” (“Paper Art”, 1992), <http://www.helenfrederick.com/index.php?writing/paper-art/>.

2. Martin’in yapıtı son dönemde çok sayıda eleştirel yeniden değerlendirilmeye ve bir de büyük ölçekli retrospektife konu olmuştur: “Agnes

sonraki işlerinin modellerini basitçe önceki işlerinde görmeden ya da işlerinin değerlendirilmesinde başvurulacak tüm kriterleri belirlemeye kalkışmadan, Bilge Friedlaender’ın erken dönem işlerinde görülen soyutlamaya dönük ilginin, geçiş halindeki soyutlama diyeceğim bir mefhumu sadece anlamamıza değil deneyimlemize de yardımcı olacak enerjilerin açığa çıkmasını sağladığını öne sürmek istiyorum: Figür, yüzey, mekân ve hacim algıları arasında etkin bu soyutlama deneyiminde, yapmanın anlamları, genellikle “iz bırakmak” denen (ama, çeşitlilik ve akışkanlığıyla, gündelik dilde geçen “birisinin kendi izini bırakması” sözündeki hamasete mesafeli) eylemi de içerecek şekilde bizi miras alınmış sanatsal ve kültürel otorite modellerine karşı çıkılan bir alana çeker.

Bu durumda, Friedlaender’ın 1970’lerde ürettiği işlerinin birkaç açıdan geçiş halindeki soyutlamayı örneklediği söylenebilir. Ancak bu, 1958’de memleketi Türkiye’den ayrılıp New York Üniversitesi’nde resim yüksek lisansı yapmak üzere gittiği ve 1994’te tekrar İstanbul’a dönene dek yaşayıp çalıştığı ABD’de karşılaştığı sanatta veya modern sanatta soyutlamanın önemi fikrine katılıp katılmamakla ilgili bir mesele değildir sadece. Amerikan tarzı resmin yükselişine ve Briony Fer’in Ad Reinhardt’ın yapıtına referansla soyutlamanın “tarihsel, eleştirel, estetik projesi” olduğunu söylediği eğilime kısmen yabancılığını koruyan Friedlaender’ın yapıtı, çağdaşı diğer kadın sanatçıların, belki en çok yakın zaman önce kapsamlı bir retrospektifi gerçekleştirilen Agnes Martin’in yapıtları gibi², Fer’in ifadesiyle savaş sonrası ABD’de dolaşımda olan “soyut sanatın dönüştürücü olanakları”yla³ dolaylı olarak ilişkilendirir. Öte yandan, Reinhardt’ın, Malevich’in mi yoksa Duchamp’ın mı takipçisiin sorusunda kendini gösteren dışlayıcı soyut sanat projesinin bir parçası olmamak için de direnir. Mizahı ve çeşitliliğiyle, Friedlaender’ın yapıtı, tekrarlayan kurşunkalem ve pigment karelajlarıyla son dönemde içedönüklükte ısrarcı olarak, temsilin aşkınlığı, hatta izleme deneyiminin içkinliği ve belki de en ilginç, Roger Cook’un Martin’in lezbiyenliğiyle ilişkilendirerek⁴ ifade ettiği gibi, bir “mekân kaplama” nosyonu ve bir “sahip olma iradesi dışında yaşama iradesi” olarak öne çıkarılmış Martin’i de içeren böylesi kurtuluşçu çerçevelerden taşar. Buna karşılık, Friedlaender’ın dönüştürücüden ziyade geçiş halindeki yapıtı, temsili imge üretimi üzerindeki dini kaynaklı kısıtlamaların sonucu olarak öteden beri soyutlama formlarını desteklemiş bir kültürden çıkmıştır ve çeşitli şekillerde de bu kültüre dönmektedir. Dekoratif veya mimari olanın anlamlarına vâkıf olunacak izleme mekânlarındaki dışsalık izlerini ortaya çıkaran ve bu izler üzerinde kimlikler çerçevesinde hak iddiasında bulunan veya onları yeniden talep eden Friedlaender’ın yapıtındaki soyutlama, Arter’deki serginin de vurguladığı gibi, bazen Türkiye geleneklerine dahil oldukları gerekçesiyle korunan ve yüceltilen dogmatik anlam ve değerlerin bağlantı noktasını ve

ayrıca bugünkü İslami yönetimler içinde ve ötesinde İslam’a cevaben sanatın potansiyelini düşünmenin daha geniş bir yelpazedeki yansımalarını hatırlatacak derecede geçiş halindedir.

Friedlaender’ın ABD’deki biçimlenişi ya da yeniden biçimlenişindeki belki de en büyük payı, 1960’ların sonları ve 1970’lerde “süreç sanatı” adı verilen –veya bu noktada daha uygun olacak bir tanımla– “süreç olarak malzeme” diyebileceğimiz eğilimin göstergebilimsel bir okumasıyla izleyebiliriz. En önemlisi, Friedlaender’ın yenilikçi yapıtında açıkça görüldüğü gibi, burada göstergenin belirtsel ve görüntüsel kipleri arasındaki sınırların istikrarsızlaştırılması söz konusudur.⁵ ABD’li felsefeci C. S. Peirce’ün ortaya attığı şekliyle “belirtsel gösterge” bir şeyi gösterilenle varoluşsal bağlantısı üzerinden okumayı, “görüntüsel gösterge” de geleneksel benzerlik nosyonlarından devamla gösteren ile gösterilen arasındaki nitelik ortaklığını içerir. Eğer süreç sanatı, çoğunlukla sanat yapıtının bir nosyon olarak formuna istikrarsızlık getirmesine izin verecek kadar malzemeyle çalışmayı içeriyorsa, sanatçının faaliyetinin okunurluğundan, yapmanın belirtsel izinden potansiyel olarak vazgeçilmiş ya da bunlar feda edilmiş demektir. Friedlaender örneğinde bu sıklıkla, kum üzerinde, hem nehirler gibi akan hem de konutlar gibi değilse de yerleşimler gibi hareketsiz dikilen “Nehir / Ev / Kitap”ın akordiyon ciltlerinde olduğu gibi, belirgin ya da tanınabilir temsilin ötesinde, malzemenin, şekillerin ve yüzeylerin görüntüsel gösterge olarak potansiyellerindeki çeşitliliğin yeniden keşfini içerir. O halde geçiş halindeki soyutlama, bu sergideki yapıtların çoğu üzerinden, kimi zaman geriye, göstermeye doğru geçiş halindedir.

Peki Mondrian’ın elinden çıkma bir okyanus soyutlamasına ya da bir Van Doesburg tasarımının çıktırıldım bir versiyonuna benzeyen, kısa kurşunkalem çizgileri ve beyaz gıaşla kaplanmış bir parça kâğıdın alt ortasına doğru bir yere kurşunkalemle çizilmiş silik bir kare neyi gösteriyor olabilir?

Karenin ustası Josef Albers’in karelerinden farklı olarak, bu kare ne bize yaklaşan ne de bizden uzaklaşan düzlemsel bir figürdür. Daha ziyade, belli ki, Friedlaender’ın 1977 tarihli “Bonnard’a Saygı”sında Bonnard’ın “Nu à contre jour”⁶ [Işığa Karşı Çıplak] resmindeki ışığa boğulmuş tül perdenin beyazlığı içinde neredeyse yok olmuş pencerenin gri dikdörtgen pervazını, hatta gövdesi üzerine beyaz ve gri ışığın aynı örüntüsünün yansıdığı çıplak kadın figürünü anımsatarak, soyutlama hakkındaki psikolojik açıklamalar ve Albers’in içine-ya da-dışına şeklindeki mekân mantığı tartışmaya açılır. Dolayısıyla Friedlaender’ın düzgün karesi Bonnard’ın pencere çerçevesi ve çıplak kadın figürüyle ortak niteliklere sahiptir. İkisi için de şifre olarak iş görececek geometrik bir figürü devreye sokarken, Bonnard’ın tutkulu resminin izin verdiğinden daha duyumsanamaz şeyleri ima eder. “Sinan’a Saygı”daysa geometrik figür, 90°’ye yakın bir açıyla yükselen kavis, duyumsanamazlığı

Martin. Bir Retrospektif”, Tate Modern, Londra, 3 Haziran–11 Ekim 2015.

Sergileneceği diğer yerler: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7 Kasım 2015–6 Mart 2016; Los Angeles County Museum of Art, 24 Nisan 2016–11 Eylül 2016; Solomon R. Guggenheim Müzesi,

New York, 7 Ekim 2016–11 Ocak 2017.

3. Briony Fer, “The Oldness of Abstraction (or Can Abstract Art Be New?)” [Soyutlamanın Eskilliği (ya da Soyut Sanat Yeni Olabilir mi?)], Elizabeth A. Sackler Feminist Sanat Merkezi, Brooklyn Müzesi, New

York, 1 Haziran 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zThtP6y0l8>, Erişim tarihi: Temmuz 2016.

4. Bkz. “Agnes Martin: A Roundtable Discussion of New Scholarship” [“Agnes Martin: Yeni Bilimsel Araştırma Yuvarlak Masa

Tartışması”], Parsons /The New School for Design, 13 Şubat 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=KGiY-po-aWzs>, Erişim tarihi: Temmuz 2016.

5. “Görüntüsel gösterge” [iconic] burada Peirce’ün kastettiği anlamda kullanılmıştır ve [İngilizcede

iconic sözcüğünün] günümüzdeki anında veya otomatik tanınırlığı ima eden [ikon mertebesine yükselmiş olanı işaret eden] daha alışlagelmiş anlamıyla karıştırılmamalıdır. Gerçekten de Peirce’ün görüntüsel göstergenin çoğul nitelikleri aracılığıyla benzerliği yeniden ele alırkenki

amacı, bugün güya “ikonik” kabul edilen ya da anlaşılan görünüm veya mevkilere bir süreç duygusu katmaktır.

6. Pierre Bonnard, “Nu à contre jour” [Işığa Karşı Çıplak], tuval üzerine yağlıboya, 1908, Brüksel Kraliyet Sanat Müzesi, env. no 6519.

farklı bir şekilde ortaya koyar: “Art arda inen” yarım kubbeleriyle tanınan Osmanlı imparatorluk baş mimarının eserlerini anım-satmak için pek de örtük bir yol izlemeyen Friedlaender’in kavis figürü, koyu pigment alanları arasındaki hafif farklılıklarla bir yandan geride tutulurken, beyazla çizilmiş ya da boyanmış bir çizgi değil, yüzeye hafifçe yapıştırılmış beyaz-yeşil bir telefon teli olduğu anlaşılan bir kemerli hatla vurgulanır. Böylece, mimari planın örnek mekânına profilden yarım kubbeyle başvurulur gibi görünürken, somut tel malzemesinin manipülasyonu geometrinin ideal ve ideolojilerinin unuttuğu anonim inşa emeğini anımsatır ve belli bir mesafeden, kutsanmış otorite mekânının dış kabuğunda oluşmuş bir çeşit çatlak gibi algılanır.

Öte yandan Friedlaender’in yapıtının görüleni anlamlarındırma arayışının mekânlarına bir tür dışsallık duygusu getirmesindeki soyutla ve soyut boyunca yenilikçiliği, erkek öncüllerinin otoritesine ve onların zeki çözümlerine –her ne kadar bunlar zarif biçimde ekonomik olsalar da– karşı çıkışıyla başlayıp bitmez. Görünürlüğe öylece bırakılmış olmaları yanında malzemele-rin duyumsanamazlığına dair tuhaf his, yapıta mesafe alma ve yakınlaşma hareketliliği içinde ayarlamayı ve yeniden ayarlamayı gerektiren izleme faaliyetlerini ima eder. Böylece, yırtılmış ve/veya itinayla kolajlanmış işlere, hepsi 1975 tarihli “Kasım Düşü”ne ve “Düş Vakti” serisinden eserlere yaklaşıyoruz. “Düş Vakti Mekânları #2 Uçan Şekilli”de boydan boya yırtılmış kâğıdın kenarı “onarıl-madan” önce beyaz ve siyah hatları örtmek ve yönlendirmek için kullanılmış, merkezde siyah bir dikdörtgen ve o “uçan şekil”le mühürlenmiş. Ancak gölgelerin ve kâğıdın yırtılmış yarılarının üzerine düşen ışığın, izi sürülen işaretlerle benzerlik göstereceği ya da –Peirce’ün dediği gibi– ortak nitelikleri paylaşacağı açıklıklar bırakılmış. “Kasım Düşü”ndeki koyu renk kâğıdın hatları belli olmayan kenarı, tutturulduğu daha açık renk kâğıt üzerinde grafit gibi görünür, sanatçının elinden çıkmış kısmen okunmaz durum-daki araya sıkıştırılmış not Kasım 1975’ten bir günün tarihini taşır, böylece işi belirli bir günle bağlantılandırırken, tarihlendirmenin hakikiliğiyle ve bunun yapılmasının nedenleriyle ilgili kuşkuyu da ortaya koyar. İliştirilmiş not, aynı zamanda önceki yazının üzerine yeni yazının gelmesiyle oluşmuş bir palimpsesttir. Not, yakındaki ve uzaktakinin algılarıyla oynar, ancak bir yandan da kâğıdın yırtı-lışına, yeniden kullanılışına ve yeniden bir araya getirilişine eşlik eden zaman aralıklarına dikkat çekerek, bunu zamansallaştıran bir şekilde yapar. Az çok elle tutulur olan, az çok elle tutulamaz ışık, mekân ve zaman algıları sebebiyle nasıl da değişiyor, daha çok ya da daha az soyutlanmışlar arasında, geçiş mekânlarında bizi nasıl içine alıyor ve geride tutuyor.

Bu üzerinde çalışılmış geçiş mekânlarındaki bant, tel ve ip kullanımı, görmeyi usulca istikrarsızlaştıran tuzaklarda, yani Bilge

Friedlaender’in 1970’lerde kâğıt üzerinde ve kâğıtla ürettiği işlerde kendi rollerini oynar. “Çizgi Artı Zaman Artı Yırtık #2”deki yırtık koli bandı, çizilmiş beyaz hatlar ve taramalarla sabırla işaretlen-miş bir yüzeye yırtılmanın izini ekler, koli bandının üzerinde daha büyük çizimin minyatür versiyonu sayılabilecek bir şey vardır ve bu daha büyük çizimin üzerinde bir yerde yüzerken önerilen hacimsel-liklerin yaklaştığı ve geri çekildiği hissini destekler. Bu etki, koli ban-dının aşağıdaki neredeyse Max Ernstvari görünümünün üzerinde gönderim ve teslim arasında bir yerde süzülen bir çeşit mekân-za-man kolisi haline gelmesiyle sanki temalaştırılmıştır. Ne var ki bu rüya manzarasının kesin, belirli bir içeriği yoktur. Friedlaender da, hemen hemen çağdaşı olan sanatçı Rosemarie Trockel’in kendi yapıtıyla sürrealistlerin yapıtları arasındaki benzerlik üzerine bir soruyu yanıtlarken belirttiği gibi, “hayal imgelerini bize” empoze etmez.⁷ “Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi #1”deki turuncu ve “Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi #2”deki beyaz-yeşil telefon teli ya da “Sinan’a Saygı”daki tel, bu incelikle kolajlanmış işlerde sanatçının belirtsel izini, jestle resmetme paradigmasındaki gibi kimliğin vurgulanışına değil, telefon gibi, ilkinde yamuk pembe paralelkenarın akışkan alanını aşarak uzaktan iletişim hissine ya da ikincisindeki desenli telin aralıklılık hissine bağlar. Daha ince çizgilerle kesişen tel, iletimde daha kalın ve daha inceyi içeren bir tür çeşitlilik, bir çeşit nabız ya da tekrar eden iletişim oluşturur. Diğer ince, kimi zaman neredeyse filigran çizgiselliklerle kolajlanan bu teller, belirtsel jestin kestiği (örneğin, bir şekilde Eva Hesse’nin 1966 tarihli “Metronom Düzensizlik” serisindeki ısrarcı, yoğun tel işinden farklı olarak⁸) bitimli ama yansımali, bakışı bahsedilen işle-rin daha geniş alanları içine doğru yöneltmeleri ve içinde tutmaları nedeniyle, erotik değilse de samimi bir mekânı gösterir.

Friedlaender’in yenilikçiliğinin jestin anlam-etkileriyle eko-nomik biçimde sınırlanışı, belki de soyut işlerinin en paradoksal biçimde güçlü yönüdür. Kanımca bu, “geçiş halindeki soyutlama” adını ver geldiğim tavırla bağının öneminin kavranmasının önüne geçmemelidir. “Bonnard’a Saygı”daki kareyi, hem pencere per-vazı hem de çıplak kadın figürünü anımsatarak okumuştum ve bu okumaya itibar edilmesi ancak bir inanç sıçramasıyla mümkün olabilir. Öte yandan, ip kullanımının sunduğu patikalar, bizi geçiş soyutlamasının belki en içedönük, fakat belki de en önemli kısmına götürür. İpler kâğıdın arkasından yeniden belirdiklerinden iz bırak-manın hassaslığını temalaştıran “Çizgisel Diyagonal Mutasyon”daki düzenlilikten, “Benim Karem”deki koyu ve açık tonda üçgen alan-ların iniş çıkışını sahneleyen şeride ve 1977 tarihli “SÖZCÜKLER / SAYILAR / ÇİZGİLER”deki çizgi, tel, karalama, harf ve sayıları kul-landığı eğlenceli biçimde hünerli oyuna kadar, Friedlaender soyut-lamanın yapma, düşünme ve iletişimde oynadığı çok çeşitli rolleri açığa çıkarır. Şayet soyutlama kimi zaman inorganik ve organik,

sert veya yumuşak kenar ya da daha büyük soyutlama seviyesinde salt soyut ve soyutlanmış form –sırf ideal olanla form veya içeriğin sadeleştirilmiş özeti– gibi ikili terimler arasında salınır şekilde tasav-vur ediliyorsa, geçiş halindeki soyutlamanın bundan farklı biçimde anlaşılması gerekir. “Soyutlamada kaybolmak” sözünün İngilizce karşılığı (lost in abstraction) kulağa pejoratif bir ifade gibi geliyorsa da burada farklı bir şekilde yeniden değerlendirilebilir. Söz “düşün-ceye çekilmiş” gibi bir anlam taşır ve Friedlaender’in bu yapıt serisinin ortaya çıkardığı öngörülemezliği ifade eder. Çizgi, renk, yüzey ve şekil kullanan işler diğer etkilerinin yanında bu anlam etkilerini de yeniden yaparlar; anlamı bir maymuncuk gibi empoze etmezler. Daha önce psikanalizdeki nesne ilişkileri kavramını takip ederek “geçiş halinde” olarak adlandırdığım malzemelerle çalışma-nın yollarının diziselliğine kapılmış durumdadır.

Geçiş nesnesi nosyonunun, örneğin çocuğun anneden farklılaşmasının reddini, inkârını ve kabulünü de içeren tepkiler silsilesine olanak sağlayan en sevilen oyun nesnelerinin rollerine ilişkin kati kökeni ve kavramsallaştırılışı, Winnicott’un en sevilen nesnelerin anlamlarının basitçe bireylerin tarihleri içinde kay-bolmaktan ziyade bir dizi dış kültürel gerçeklik içinde “yayıldığı” kanısına kıyasla daha az önemlidir.⁹ Bu, bir sanatçının yapıtının belirli kültürel formasyonlar içindeki örüntüleri, belirli bir yayılma ve duygusal ve dramatik pozisyonlar tarihi içinde hapsolmuş, ama yine de o kültürle veya –Friedlaender’da gördüğümüz gibi– o kültürlerle yeniden bağ kuran söz konusu unsurların yeniden müza-keresi yoluyla neden ve nasıl yeniden canlandırabildiğini açıklar. Bu yayılmanın, Victor Burgin’in ifadesiyle “eşikte ve değişken değiş tokuş mekânı”, toplumsal ve kültürel otoritenin koşullarının, Friedlaender’in yapıtında gözlemlediğimiz biçimlerde yeniden yapılmasını mümkün kılar.¹⁰ Bu mekân göz önünde tutulursa Friedlaender’in yapıtı şöyle bir konuyu ortaya atar: Başka bir kültürün farklılığı, 1945 sonrası ABD’de Jackson Pollock ve John Cage’dan (İslam sanatı ve tasarımı uzmanı) Ad Reinhardt’a ve New Mexico’da “mekân kaplayan” resimlerini üreten bir münzevi olan Agnes Martin’e kadar tekrar eden bir tema olan sanat kültürü-nün yenilenmesi hayaline değil, o farklı kültürün öteki kültürlerin ürettiği halihazırda kimlik oluşturucu zorluklara, o farklı kültür farklı şekilde yaşamının yollarını sunarken dahi çözüm olamayacağının kabulüne tanıklık eder.

Bunun izini “Nehir / Ev / Kitap” yerleştirmesinde ve “yerleş-tirme kitabı”nda sürebiliriz. Kızılırmak’tan Ganj’a, Philadelphia’daki Wissahickon Creek’e (soyutlamasıyla “Wissachickon” olmuş) dokuz nehirlik listesine ve bu sergideki “SÖZCÜKLER / SAYILAR / ÇİZGİLER”, “Noktalar” ve “Dokuz” isimli diğer kitap işlerinde örneklediği gibi, örüntüleme ve diğer mekânsal etkilerinin başka numerolojik olaylarla birlikte açıkça ilgisini çektiği anlaşılan

Vedik ve bir Vedik ikili sayı karesi hakkındaki sayfalara bakınca Friedleander’in bu iş hakkında yeterince büyük düşündüğü açıkça görülüyor. Bu hayal gücünün bu tutkusu küresel olana ya da en azından kıta ötesine yönelmiş görünebilir. Nehir benzeri bir akış-kanlığı anımsatan kum yatakları üzerine serilmiş bu ciltlerin yıkıma karşı kırılganlığı ya da savunmasızlığı, yerleştirme kitabında yer alan palmiye yaprağından bir mahfaza deseninin de ima ettiği gibi, sanatçının 1978’de o zamanki eşi antropolog John Friedlaender’le beraber üç aylığına ziyaret ettiği, bugün Papua Yeni Gine’nin özerk bir bölgesi olan Bougainville adasının Nagovisi halkının evlerinin çatılarını örerkenki özel tekniklerini de anımsatır. Kitabın otorite-sine ve Friedlaender’in içinde biçimlendiği kültüre, ailesiyle birlikte kaldıkları merdivenle tırmanılan ve “nehre yukarıdan bakan”, ayaklar üzerindeki evin bir bölümünün yapı tekniğinin “yerleştirme kitabı”na yapıştırdığı 1978 tarihli günlük sayfalarından birine not ettiği yankısı aracılığıyla da karşı çıkılır. Hem sanatçının kendi yap-tığı küçük barakavari yapılar içinde saklanabilen akordiyon ciltler, hem de akış halindeki ev benzeri sayfalara dayanak oluşturmak için mahfazalar kullandığından “Nehir / Ev / Kitap” bu inşa tekniğine de, Nagovisilerin bir nevi eğreti yaşam şekline de bir saygı duru-şuna dönüşür.

Bougainville adasındaki Aita nehri, adanın hayat kanalı veya sembolü gibi görülse de, günlüğünden de anlaşıldığı üzere Friedlaender için her zaman sadece bir methiye konusu olmamıştır. 28 Haziran’da nehir kıyısında yürürken “en güzelinden bir kaya ve eğreltiotu bahçesi” keşfeder, ama 15 Temmuz notlarında yağmur ve sivrisineklere yakalandığını yazar. Geçmek istediği nehrin çok hızlı kabarmabileceği konusunda uyarıldığını da, bundan ne kadar endişe duyduğunu da hatırlar. Günlüğüne “zaman ve mekân katı, statik bir küp, geometrik bir hapishaneye dönüşerek birleşti ve kendimi çok huzursuz hissediyorum,” diye yazar. Tüm ideal istikrar-larıyla minimalist sanat ve geleneksel, klasik mimari formu çağrış-tıran mekânsal bir endişenin tekrarlanışını ve geçişle ilgili olası bir başarısızlığı hissetmiş olduğunu düşünüyorum. Kırılğan, akışkan ve iptidai olanın kutlanışı, sanatçının miras aldığı kültürlerin ustalık ve maharet yönündeki büyük çabaları karşısında suçlayıcı bir tanık olarak da durur; bu çabalar Friedlaender’in yapıtının figür, çizgi, form, yüzey, sayı ve sözcüğe yönelik geçiş halindeki soyutlama deneyimlerinde, bizi uzak durmaya davet ettiği sahte teminatlardır.

Lewis Johnson bir tarihçi, sanat ve görsel kültür eleştirmeni ve teorisyeni. İstanbul’da çalışan ve yaşayan, zaman zaman küratör olarak da faal bir Britanya vatandaşı.

7. Jürgen Harten ve David A. Ross, “Rosemarie Trockel’la Röportaj”, German Art of the Late 1980s [1980’ler Sonu Alman Sanatı] (Köln: Du Mont, 1988) içinde, s. 282.

Hesse and Minimalism” [Boşluğun Sınırında: Eva Hesse ve Minimalizm”], On Abstract Art [Soyut Sanat Üzerine] (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1997) içinde, s. 110-130.

Transitional Phenomena” [“Geçiş Nesneleri ve Geçiş Fenomenleri”], Playing and Reality [Oyun ve Gerçeklik] (Harmondsworth ve New York: Penguin, 1982) içinde, s. 30.

8. Bkz. Briony Fer, “Bordering on Blank: Eva

D. W. Winnicott, “Transitional Objects and

10. Victor Burgin, “A Perspective on Digital

Light” [Dijital Işık Üzerine Bir Perspektif], Mobility and Fantasy in Visual Culture [Görsel Kültürde Mobilite ve Düşlem] içinde, yay. haz. Lewis Johnson (Londra ve New York: Routledge, 2013), s. 274. Burgin, günümüzde hareketli ve hareketsiz “manipüle

edilebilir” dijital imgelere bağlanma koşullarını ta-nımlarken Winnicott’un geçiş nesnesi kavramını kullanır.

Abstraction in Transition: Contestation and Diffusion in the Work of Bilge Friedlaender



Among the work now brought out of a large storage unit, until recently unopened since shortly after her death in 2000, is an unbound volume inscribed on the last page ‘installation book’ concerning the nine-volume “River / House / Book” piece Bilge Friedlaender made in 1981. On the previous sixteen pages are a series of groups of rectangular figures, picked out in ink and white wash, mostly in nines, but with a five, a three and a couple of fours, that may be taken to guide the installation of the nine accordion-bound volumes that, stretched out along nine wooden trays of sand, form perhaps the most ambitious of the pieces in the exhibition of her work of the 1970s and 1980s opening shortly at Arter, Istanbul. In one sense, the ‘installation book’ is a book guiding the installation of this piece, and we might just accept these pages of groups of rectangular figures as providing a series of artist’s notes on curatorial alternatives for different exhibition spaces. Yet from the first of these pages of designs, with its four and a bit rectangles running as if up the middle of the page, a different effect is generated. Like lane markings on a road or airport runway flowing away beneath us or, on later pages, disconnected schema of semaphore-waving or dancing figures, these apparently abstract, geometrical figures are not just pragmatic guides. Tightening the paper around them, these luminous rectangles in series also draw in and release the look, enabling it to flow. Thus they are guides not simply for how to install “River / House / Book”, but how to look at what is itself a sort of ‘installation book’: a series of book-like objects that, extended in space, are exposed as non-canonical book-types, or hybrid scroll-like structures that stand, like shelters, while also flowing, like rivers, over sands.

Later work by Bilge Friedlaender that may appear to differ significantly from the more abstract work of the 1970s on show this time at Arter may nevertheless be understood to take up some of the potential uncovered through this ‘installation book’ and “River / House / Book”, although the several strands of her contestation of the authority of the book are necessarily complex, stylistically and generically divergent. There are installations with small marble tool-like objects in sand and standing columns of linen paper, but also technically more traditional etchings and monotype prints, both concerned with the hubristic Epic of Gilgamesh, discovered in Turkey and Iraq in the nineteenth century and antedating Homer by a millennium and a half. As the press release for her 1993 exhibition at the Jessica Berwind Gallery, Philadelphia put it, the installation work aimed at ‘healing’ and a ‘dialogue of transformation’, particularly in relation to the environment, but also at an ‘awakening of feminine consciousness’ through an exploration of the figure of Inanna/Ishtar.¹ I want just to suggest, then, without seeing the later work as simply modelled in the earlier or

determining all criteria for its evaluation, that the involvement with abstraction in Bilge Friedlaender’s earlier work provides for a release of energies that can help us not just to understand but also to experience what I shall call a sense of abstraction in transition: an experience of abstraction that, in play between figure, surface, senses of space and volume, where the meanings of making, including what is usually called ‘mark-making’ (but which, in its variety and fluidity, has little of the colloquial heroism of the making of one’s mark) pulls us into a zone of the contestation of inherited models of artistic and cultural authority.

In several ways, then, Friedlaender’s work of the 1970s may be said to exemplify abstraction in transition. This is not, though, just a matter of a participation in an idea of the importance of abstraction in art or in modern art that she nevertheless encountered when she left her native Turkey in 1958, for an MA in painting at New York University, living and working in the U.S.A. until returning to Istanbul in 1994. Residually foreign to the promotion of American-type painting and to that strain of what Briony Fer has called, with particular reference to the work of Ad Reinhardt and Agnes Martin,² the ‘historical, critical, aesthetic project’ of abstraction, Friedlaender’s work, shares, but obliquely in Fer’s account of the ‘transformatory possibilities of abstract art’ circulating in post-war U.S.A.³ Friedlaender’s work, however, resists assimilation into Reinhardt’s exclusive project of the abstract, signalled in his question of whether someone was a follower of either Malevich or Duchamp. In its humour and its variety, her work exceeds such salvationist frameworks that also claimed Martin, with her reiterations of pencil and pigment grids, recently promoted as insisting on interiority, transcendence of representation, the immanence of the viewing experience and, perhaps most interestingly, a notion of a ‘holding space’ and a ‘will to live outside a will to possess’, as Roger Cook puts it, linking this with her lesbianism.⁴ Transitional rather than transformatory, Friedlaender’s work, also emerged from but, in a greater variety of ways, returns to a culture that, as a corollary of religiously-inspired restrictions on representational image-making, has long promoted forms of abstraction. Exposing traces of exteriority in the spaces of viewing that would master the meanings of the decorative or the architectural, and claim or reclaim these in a closure of identities, abstraction in Friedlaender’s work, as this exhibition at Arter insists, is in transition, sometimes to the extent of recalling us to the nexus of dogmatic meanings and values sustained or promoted as traditionally Turkish, though also with more wide-ranging implications for a consideration of the potential of arts in response to Islam, in and beyond Islamic-related polities, today.

We can follow what is perhaps Friedlaender’s greatest debt to her formation, or rather her re-formation, in the U.S.A. in a semiotic reading of what was called, in the late 1960s and 1970s, process art or, more appropriately here, materials as process. Most importantly, as is clear from Friedlaender’s inventive work, this involves a destabilisation of the boundaries between indexical and iconic modes of signification,⁵ where, as proposed by U.S. philosopher C. S. Peirce, the indexical involves reading something for an existential connection to what is signified and the iconic, taking over from traditional notions of resemblance, involving a sharing of qualities between sign and signified. If process art involved working with materials often to the point of letting them introduce instabilities into the notional form of the work of art, then the legibility of the activity of the artist, the indexical trace of making, is potentially renounced or sacrificed. In the case of Friedlaender, this often, as with the accordion-bound volumes of “River / House / Book” flowing, like rivers, over sand, while still standing like habitations, if not houses, involves a rediscovery of variation in the iconic potential of materials, shapes *and* surfaces, on the other side of emphatic or recognisable representation. Abstraction in transition is thus, through much of the work in this exhibition, sometimes in transition back *towards* signification.

For what might a delicate square drawn in pencil towards the lower centre of a piece of paper marked otherwise only by shorter lines in pencil and white gouache, like an abstracted ocean by Mondrian or an etiolated version of a design by Van Doesburg, signify? Unlike those by that virtuoso of the square, Josef Albers, this square is neither not quite a planar figure either approaching or receding from us. It occurs, rather, in Friedlaender’s “Homage to Bonnard” of 1977 in a way that brings into question this into-or-out-of logic of space of Albers and psychologistic accounts of abstraction, recalling the square grey framing of the window almost lost in the white of the light-infused net curtain before it in Bonnard’s “Nu à contre jour”,⁶ if also the nude female figure over parts of whose torso the same patterning of white and grey light also plays. Friedlaender’s ruled square thus shares qualities with both Bonnard’s window frame and nude female figure, putting in place a geometrical figure that acts as cipher for both, suggesting something more *imperceptible* about either than Bonnard’s passionate painting allows. In the “Homage to Sinan”, by contrast, the geometrical figure of the slightly less than 90° arc plays out imperceptibility differently: hardly an obscure way of calling up the architectural work of the chief Ottoman imperial architect known for his ‘cascades’ of semi-domes, the figure of Friedlaender’s arc is also held back in the subtle differences between dark zones of pigment while it is still stressed by what turns out to be not a white drawn or

1. Mira Friedlaender, “The Art of Bilge Civelekoğlu Friedlaender”, <https://artbybilge.wordpress.com/tag/bilge-friedlaender/page/2/>. See also the performance and ‘paper installation’ work co-authored with Helen C. Frederick “The Trough”

(1993, Düren, Germany) in which paper, as well as serving as a book for the audience to record ‘visual and verbal thoughts’, also becomes, as a large-scale installation elements, audible in its movements. See also Helen C. Frederick and Bilge Friedlaender,

“Paper Art”, 1992, <http://www.helenfrederick.com/index.php?writing/paper-art/>. Accessed July 2016. 2. Martin’s work has recently been the object of much critical revision, as well as a large-scale retrospective: “Agnes Martin. A Retrospective”,

Tate Modern, London, 3 June–11 October 2015, touring to Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7 November 2015–6 March 2016, Los Angeles County Museum of Art, 24 April–11 September 2016 and Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 7

October 2016–11 January 2017. 3. Briony Fer, “The Oldness of Abstraction (or Can Abstract Art Be New?)”, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, New York City, 1 June 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zTtIP6y0l8>. Accessed July 2016.

4. See Agnes Martin: A Roundtable Discussion of New Scholarship, Parsons /The New School for Design, 13 February 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=KGIYpo->

[aWzs](https://www.youtube.com/watch?v=KGIYpo-). Accessed July 2016. 5. ‘Iconic’ is meant here in the sense intended by Peirce and should not be mistaken for its more usual sense today concerning instant or automatic recognisability. Indeed, the point of

Peirce’s revision of resemblance via the plural qualities of the iconic sign is to introduce a sense of process into what is supposedly understood or recognised as ‘iconic’ sights or sites today. 6. Pierre Bonnard, “Nu à contre jour” [Nude Backlight], oil on canvas, 1908, Royal Museum of the Arts, Brussels, inv. 6519.

painted line, but an arc of white and green telephone wire lightly adhering to the surface. Thus, the model space of the architectural plan is invoked as if by the semi-dome in profile, while the manipulation of the tangible material of the wire calls up the anonymous efforts of building that the idealities of geometry and its ideologies would forget, if also, from a distance, appearing to be a sort of crack of light in the carapace of the space of sanctified authority.

The inventiveness of Friedlaender’s work with and across the abstract in introducing a sense of exteriority into the spaces of seeking to make sense of what is seen does not, however, begin and end with contestations of the authority of male predecessors and their witty denouements, elegantly economical though these are. A peculiar sense of the imperceptibility of materials, along with their exposure in visibility as such, implicates the activities of viewing, requiring adjusting and readjusting in a mobility of distance from and proximity to the work. Thus we approach the torn and/or delicately collaged pieces, from “November Reverie” to the pieces from the “Dreamtime” series, all from 1975. In “Dreamtime #2 with flying shape”, the edge of the paper torn from side to side has been used to mask and guide the tracing of white and black lines before being ‘repaired’, sealed with a central black rectangle and that ‘flying shape’, but leaving gaps where shadows, but also light catching on the torn halves of the paper support can look like or – as Peirce said – share in qualities with the traced marks. The fuzzy edge of the heavy paper in “November Reverie” also looks like graphite on the lighter paper it is supported on, the partly illegible note in the artist’s hand tucked in between bearing a date from November 1975, thus linking the work with a particular day while introducing dubiety into the actuality of dating and the motives for doing so. The inserted note is also a palimpsest, with earlier writing overwritten by later. Thus the note plays on the senses of the nearer and the further away, but in a way that also temporalises this, remarking the intervals that accompany the tearing, re-use, and re-assembling of the paper. How things change, from the more or less tangible in view of the more or less intangible senses of light, space and time, draws us in and holds us back, in spaces of transition, between the more and the less abstracted.

It is in such worked spaces of transition that the uses of tape, wire and string come to play their part in the quietly destabilising traps for vision that are these 1970s pieces on and with paper by Bilge Friedlaender. The torn packing tape in “Line plus time plus torn #2” adds the trace of tearing to a surface marked out patiently with drawn white lines and hatchings, the tape bearing what is something of a miniature version of the larger drawing, floating in space above it, encouraging a sense of suggested volumetrics, approaching and receding. It is also as if this effect is thematised,

with the packing tape becoming a sort of parcel of space-time drifting above a landscape below, almost Max Ernst-like, somewhere between sending and delivery. There is no determinate content to the dreamscape, however. Friedlaender is not imposing her ‘fantasy images upon us’, as Rosemarie Trockel, her near contemporary remarked when asked about a resemblance between her work and that of the Surrealists.⁷ The orange telephone wire in “Square Mutation Denying Gravity #1” or the white and green in “Square Mutation Denying Gravity #2”, like the wire in “Homage to Sinan”, links the indexical trace of the artist in these delicately collaged pieces not with the emphatic assertion of identity, as in the paradigm of gestural painting, but, like the telephone, with a sense of a communication from a distance, crossing over the fluid zone of the irregular pink parallelogram of the first, or with a sense of intermittence of the patterned wire in the second. Also crossed by delicate lighter lines, the wire here enacts a sort of variation in transmission, thicker and thinner, a sort of pulse or repeated communication. Collaged with other delicate, sometimes almost filigree linearities, these wires thus signify a space of traversal of the indexical gesture, finite (somewhat unlike the insistent wire work by Eva Hesse, such as her “Metronomic Irregularity” series of 1966, for instance⁸) but reverberative, intimate, if not erotic, as they guide the look into or hold it within the larger zones of the pieces in question.

The economical restraint of Friedlaender’s inventiveness with the meaning-effects of gesture is perhaps what is most paradoxically powerful in her abstract work. This ought not, in my view, obstruct an understanding of the wider significance of her engagement with what I have been calling abstraction in transition. I began by reading a square in “Homage to Bonnard” as calling up both window frame and nude female figure, and it may take something of a leap of faith to credit this. Yet, the pathways that her use of string suggests takes us to that part of abstraction in transition that is perhaps the most withdrawn, but also the most important. From the regularities of “Linear Diagonal Mutation”, which also thematise a delicacy of mark-making as the strings reappear from behind the paper, via the lacing that enacts the rise and fall of the darker and lighter triangular zones of “My Square”, to the humorously virtuoso play with line, with string, as well as the scribble, letters and numbers in “Words Numbers Lines” of 1977, Friedlaender uncovers the wide-ranging series of roles that abstraction plays in making, thought, and communication. For, if abstraction is sometimes conceived of as oscillating between paired terms, between the inorganic and the organic, or between the hard- or soft-edged, or, apparently at a greater degree of abstraction, between the abstract as such and the abstracted from, the wholly ideal and the abbreviated summary of form or content,

then abstraction in transition needs to be understood differently. The phrase ‘lost in abstraction’ sounds pejorative in English, but it may be re-valued here. Meaning something like ‘withdrawn in thought’, it is the unpredictability of the emergence of effects of meaning that this series of works by Friedlaender uncovers, where work with line, colour, surface and shape remakes these among other effects, though without imposing meaning as a master key, caught as it is in the seriality of ways of working with materialities that I have termed, following the conceptuality of object-relations psychoanalysis, transitional.

The precise lineage and conceptuality of the notion of the transitional object, concerning for example the roles of favoured play things allowing for a range of responses including denial and disavowal as well as acknowledgement of the differentiation of the child from the mother, is less important than Winnicott’s sense that the meanings of favoured objects are less simply given up in the history of individuals than they are ‘diffused’, as he put it, across a series of external cultural realities.⁹ This would be why and how an artist’s work may re-enact patterns in particular cultural formations via a renegotiation of those elements caught up in a particular history of diffusion, of affective and dramatic positions, which nevertheless re-connect with that culture, or – as we have seen with Friedlaender – those cultures. The ‘liminal and shifting space of exchange’, as Victor Burgin puts it, of this diffusion allows for the remaking of the terms of social and cultural authority, in ways that we have already observed in Friedlaender’s work.¹⁰ And it is in view of the space her work makes for a question of the difference of another culture that testifies not to a dream of a renewal of the culture of art that is recurrent in post-1945 U.S.A., from Jackson Pollock and John Cage to Ad Reinhardt (connoisseur of Islamic art and design) and Agnes Martin, recluse in New Mexico producing her ‘holding space’ painted work, but to an acknowledgement of the unavailability of that different culture as the solution to the difficulties generated by other cultures that are already formative of identity even while that different culture provides for ways of living differently.

We can trace this in the installation and the ‘installation book’ of “River / House / Book”. Friedlaender clearly enough had ambitions for this piece, as indicated by the list of nine rivers, from the Turkish Kızılırmak, the Indian Ganges, to the Wissahickon Creek in Philadelphia, U.S.A. (she has, abstractedly, ‘*Wissachickon*’), via pages on the Vedic and a Vedic dual number square, the patterning and other spatial effects of which, along with other numerical phenomena, clearly engaged her, as exemplified in the other book pieces “Words Numbers Lines”, “Dots” and “Nine” in this exhibition. This ambition of this imagination thus might seem

oriented towards the global or at least the transcontinental. But the fragility or vulnerability to damage of these volumes stretched out on their beds of sand, recalling the fluidity of the river-like, also recalls, as a sketch of the palm leaf closure in her installation book indicates, the particular technique of the construction of the roofs of the dwellings of the Nagovisi people of Bougainville island, now an autonomous region of Papua New Guinea, where she stayed when she visited for three months in 1978, with her then husband, anthropologist John Friedlaender. The authority of the book and the culture Friedlaender was formed in is moreover contested by means of an echo of the construction technique she noted, in the 1978 journal entries she has pasted into her ‘installation book’, as part of the stilt house she and her family were given to stay in, that they ascended into by ladder and that ‘overlooked the river’. Using similar closures, both for the accordion volumes that might be stored in the small hut-like structure she also constructed, but also as supports for the flowing house-like pages, “River / House / Book” becomes a homage both to this construction technique and to a sort of provisional mode of living of the Nagovisi.

For the Aita River on the island of Bougainville, conduit or symbol of life though it seemed, was not, as her journal also makes clear, just an object of celebration for Friedlaender. Walking up the river alone on June 28th she discovered a ‘most beautiful rock and fern garden’, but in the next extract from July 15th she is caught in the rain and mosquitoes. Remembering she has been warned about how quickly the river she wants to cross can swell, she also recalls how anxious she felt. ‘Time and space have merged into a solid, static cube, a geometric prison and I feel very anxious’, says her journal entry. Thus, I think, she sensed a possible failure of transition, a recurrence of a spatial anxiety that recalls both Minimalist art and traditional, classical, architectural form, with their ideal stabilities. The celebration of the fragile, the flowing and the provisional thus also stands as accusatory witness to the drives to mastery of the cultures she inherited, the false guarantees of which her work invites us to move away from in experiences, to and from figure, line, form, surface, number and word, of abstraction in transition.

Lewis Johnson is a historian, critic and theorist of art and visual culture. A British national, he currently lives in Istanbul where he also works, sometimes as a curator.

7. Jürgen Harten ve David A. Ross, “Interview with Rosemarie Trockel”, in *German Art of the Late 1980s* (Cologne: Du Mont, 1988), p. 282.

8. See Briony Fer, “Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism”, in *On Abstract Art* (New

Haven and London: Yale University Press, 1997), pp. 110-130.

9. D. W. Winnicott, “Transitional Objects and Transitional Phenomena”, in *Playing and Reality* (Harmondsworth and New York: Penguin, 1982), p. 30.

10. Victor Burgin, “A Perspective on Digital Light”, in *Mobility and Fantasy in Visual Culture*, ed. Lewis Johnson, (London and New York: Routledge, 2013), p. 274. Burgin uses Winnicott’s notion of the transitional object to identify terms of attachment to the

‘manipulatable’ digital image, still and moving, today.

Sözcükler Yapmak Sayılar Yapmak Çizgiler Yapmak

Bilge Friedlaender'in kâğıt işleri doğal dokularla yüzey algımızı yanıltacak, işlenmiş mi işlenmemiş mi, kâğıt mı boya mı diye sorduracak derecede muntazam veya yoğun boyalı opaklıklar aracılığıyla değiştirilmiş dokular arasındaki oyuna, kenarlara ve aralıklara yönelik olgun ve duyarlı araştırmalardır.

...

Her bir sayfa kendi kapanışının sığ derinliğinde yüzüyor gibidir; bu da kâğıdın düzensiz kenarlarının kullanılan fazla boya miktarını açığa çıkarmada hayati bir rol oynamasına yol açar ve Friedlaender'in son derece hayranlık verici ussal bir ağırlık taşıyan bir sanatın rastlantısal, hissedilebilen yönlerine duyulan ihtiyaca karşı uyanık olduğunu fark etmemizi sağlar.¹

Bilge Friedlaender'in “Sözcükler, Sayılar, Çizgiler” sergisinde yer alan işlerini paketlerinden çıkarmanın, düzenlemenin ve onları bir sergiye dönüştürmenin üretken süreci bizim için sezgiyi, titizliği, hatırlamayı ve sürekli diyalogu zorunlu kıldı.

Sanatçının hayatta olmadığı bir dönemde gerçekleştirilen bu sergiyi vücuda getirirken, sanatçının kendisi ve sanatı adına konuşmasına izin verecek stratejiler oluşturmayı öncelikli addettik. Önemli bulduğu, ancak üretildikleri dönemlerde depoya kaldırdığı işlerine odaklanarak bu dönem işlerinin tarihsel önemlerini açığa çıkarmayı amaçladık. Kişisel ve profesyonel ‘sorumluluk’ duygumuz, her ne kadar kendisi burada olsa kuşkusuz hayli farklı kararlar alabilecek olsaydı da, bizi sanatçının da

onaylayacağı izler bulmaya sevk etti. Söz konusu olası farklılıkları hem sürekli akılda tuttuk, hem de onları küratoryal pratiğimiz-in merkezine alan bir strateji benimsedik; mütemediyen yüzümüzü arşive dönerek sanatçının kendisinden veriler devşirmeye çalıştık.

Kriterlerimiz ve sorgulamalarımız bizi otuz yılı aşkın süredir istiflenmiş halde duran 1974-1983 dönemine ait kuvvetli işlere taşıdı. Paketlenip sanatçı tarafından tarihin gizli raflarına terk edilmiş işleri ortaya çıkarma anı elbette heyecanlı ve önemliydi; bununla birlikte böyle bir adımın sanatçı için ne anlama geldiğini de düşünmemiz gerekliydi. Bu dönemden sonra Bilge'nin sanatsal yaklaşımı hemhal olduğu fikirler ve malzeme kullanımı bakımından büyük değişiklik göstermiştir. Ömrünün sonuna dek tutarlı bir biçimde üretmeye ve sergilemeye, yeni sanatsal sorunlarla derinlemesine meşgul olmaya devam ettiğinden, Bilge'nin, aramızda olsaydı, bizi geç dönem işlerine odaklanmaya ikna edeceğini hissettik. Ancak 1970'lerde ürettiği ve sonraki işlerine temel teşkil edecek işlerinin öne-mini yeniden ortaya koymak ve sanatçıdan bunun onayını almak durumundaydık. Sanatçının 2000 yılındaki ölümünden beri gerçekleşen ilk kişisel sergisinde bu uzun süredir dokunulmamış işleri seçerek bu işlerin gösterdiği devamlılığı ve sanatçının yaşamının daha sonraki evrelerinde üreteceği işler için bir temel oluşturan gücü vurgulamayı hedefledik.

Küratörler olarak ikimizin de yoğun olarak arşivlerle çalışma paydaşlığımız bu serginin gelişimine giden yolu da açtı. Mira, arşivlerle çalışan bir sanatçı ve ayrıca Bilge'nin kızı olarak, hassas fakat aynı zamanda son derece de samimi bir konumdan yaklaştı. Işın, arşivlerle ve bellek üzerine çalışan bir küratör olarak şevkle Bilge'nin hikâyesine ve yapıtına dahil oldu. Sanatçının oldukça yoğun sanatsal araştırmasının sonucu olan bu yapıtlar bütününü yaratırken sarf ettiği dikkatle eşdeğer bir dikkat sarf ederek onunla bir temas kurmayı denedik; bu da odaklandığımız döneme özen göstermemizi gerektirdi.

Küratoryal yaklaşımımız bir adım geri atmayı, sessiz kalmayı ve sahneyi sanatçıya bırakmak için çaba göstermeyi içerse de sanatçının bu sergide sunulan on yıllık döneminin sınırları içinde kalmak ve her bir ‘çizgi’nin arkasındakine bakan muazzam araştırmayı yakından takip etmek için

gösterdiğimiz direnç ve ısrarın arkasında kayda değer bir irade yatıyor.

Bilge'nin ‘çizgi’ ve ‘kare’ gibi evrensel insan yaratımlarına ve bunlar üzerinden insanın doğayla nasıl bağ kurduğuna dair titiz soruşturması, sanatsal pratiği boyunca devam eden ana izlektir. Biz de Bilge'nin yapıtının temeli olarak gördüğü “zaman, tekrar ve şeylerin gizemli sayısal yapısı”nın peşine düştük. Devasa arşivle karşı karşıya kalınca, birbirinden farklı form ve yaklaşımlarda işleri inceleyerek, sanatçı kitapları ve kaleme aldığı yazılar da dahil olmak üzere sanatçının bütün serüvenini ve yapıtını keşfederek ve sorgulayarak aylar geçirdik.

Diyaloğumuz başladıktan bir süre sonra, sanatçının kadim dostlarından yazar Allen Ellenzweig, bugüne dek özenle koruyup sakladığı, içinde 1970'lerin başlarından Bilge'nin hayatının sonuna kadar devam etmiş yazışmalarının yanı sıra 1977'de Alan Sheldon'ın sanatçıyla gerçekleştirdiği ve yayımlanmamış otuz sayfalık bir söyleşiyi de içinde bulunduran kapsamlı dosyasını bize ödünç verdi. Bilge ayrıca stüdyo günceleri de tutmuştu; biri olağanüstü 1971-77 dönemini kapsıyordu, arşivde “bulunan” bir başka güncesi ise 1981 yılındandı. Sanatsal niyetlerini açıkça ifade ettiği belirli proje başvuru taslaklarını ve sergi metinlerini saklamıştı. Bu dokümanlar bizim bu yayın için yaptığımız temel katkının –Bilge'nin kendi kendisiyle söyleşisine dair metnin– başlangıç noktasını oluşturdu. Yayımlanmamış söyleşiyi ve şiirsel bir dille kaleme alınmış güncelerini, mektuplarını okuyunca, sanatçıyla sohbeti genişletmek istedik. İçinde varoluşsal sorularını ve bu sorulara verdiği yanıtları bulduğumuz arşiv malzemesini bütün boyutlarıyla ele aldık. Ardından sohbetin yapısını Bilge'nin kendi kendisiyle söyleşebileceği şekilde yeniden çerçeveledik, orijinal sesini koruduk ve bilhassa serginin odaklandığı seçilmiş on yılla ilişkilendirdik.

Kitapta yer alacak metinler için, Bilge'nin yapıtına tekrar yönelmelerini veya ilk kez üzerinde durmalarını istediğimiz seçkin isimleri davet ettik. Sanatçıyı 1990'lı yıllarda tanımış ve yine o yıllarda hakkında yazmış da olan sanat tarihçisi ve eleştirmen Ahu Antmen, Bilge'nin yapıtına dair öncelikle Türkiye'de gerçekleştirdiği sergileri dikkate alan duyarlı ve tarihsel bir okuma sunarak sanatçının yaşamının son dönemindeki üretimine dair bir bakış açısı sağladı. 1990'ların ortalarından beri

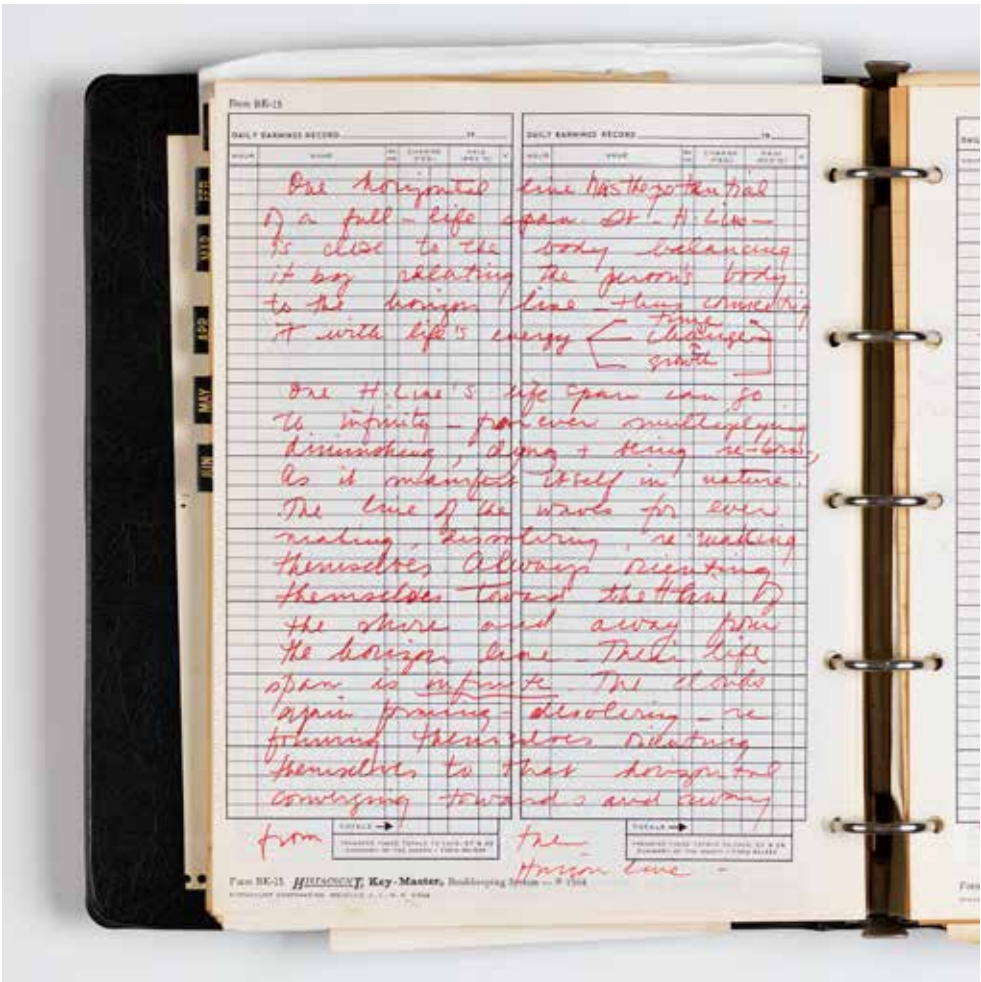


Türkiye’de yaşayan küratör ve düşünür Lewis Johnson ise Bilge’nin yapıtına daha etraflı bir felsefi bağlam içinde yaklaştı. Sanat eleştirmeni ve küratör Gregory Volk da yapıtın derin kaynağıyla malzeme, dokunuş ve şiir aracılığıyla irtibat kurdu ve aynı zamanda sanatçıyı Amerikan kültürel tarihi ile bağlantılandırdı.

“Sözcükler, Sayılar ve Çizgiler” sergisi, Bilge’nin sanatsal araştırmasını tanıtan, incelikli, malzeme bakımından hassas belli başlı yapıtları sunuyor. Algı, ikilik ve görecelik kavramlarına derinden odaklanırken, bir yandan da insanı doğanın bir parçası olarak yeniden konumlandırır. Sanatçı her ne kadar kendisi yapıtını üslup açısından minimalist olarak tanımlamadıysa da, basit malzemelere ve dokunuşa dönük sade yaklaşımıyla bu hareketin parçası olan çağdaşlarıyla güçlü bir iletişim içindedir. Yapıtı, 1975 tarihli “Düş Vakti Mekânları #2 Uçan Şekli”de de olduğu gibi, insan yaratımları olarak “kare”ye ve “çizgi”ye yoğunlaşır. “Nehir / Ev / Kitap” (1981) gibi işlerinde bu tutum dışa yayılır ve sonraki yıllarda işlerinde artarak görünürleşecek olan bir ekofeminist bilince dair ipuçları verir.

Bilge, hayatının son döneminde, Türkiye’ye geri dönmeden önce, verimli yıllarını Amerika’da geçirmiş Türkiyeli bir sanatçı olarak ‘aradalığın’ ilham verici ama ıstıraplı mekânında yaşarken ikili kimliğini de masaya yatırmıştır. “Sözcükler, Sayılar, Çizgiler” sergisi, Bilge Friedlaender’in ‘çizgi’, ‘kare’, ‘yerçekimi’, ‘doğa’ ve ‘arada mekânlar’a dair araştırmalarını sanatsal üretiminin zirvesindeki haliyle odağına alıyor. Sanatçının arşivine işaret ederek sanatsal pratiğinin temellerini açığa çıkarmayı ve daha sonraki dönemlerinde ürettiği işlerine dair yeni bir bakış açısına yer açmayı hedefledik.

1. Allen Ellenzweig, Arts Magazine, Nisan 1976



Mira Friedlaender – Işın Öno

Making Words Making Numbers Making Lines

The paper works of Bilg  Friedlaender a mature and sensitive explorations of edge, interval, and the play between natural fibers and those changed by painted opacities so even or dense as to deceive our perception of surface – treated or untreated, paint or paper?

...

Each page seems to float in the shallow depth of its enclosure, thereby making the irregular edges of the paper critical in exposing the amount of overpainting and enabling us to note Friedlaender's alertness to the need for the felt, arbitrary aspects of an art that carries extremely admirable cerebral weight.¹

The productive unpacking, editing, and curating of Bilge Friedlaender’s work for “Words, Numbers, Lines” required intuition, rigour, memory, and continuous dialogue.

Creating this posthumous exhibition compelled us to develop strategies that would allow the artist to speak, for herself and her art. We focused on works that she had held as important and stored since the time they were produced, aiming to reveal their historical significance. Our sense of personal and professional ‘responsibility’ urged us to find traces that would give us affirmation from the artist, who, if present, would have had made notably different decisions. Keeping these possible differences in mind, we embraced them as a strategy at the centre of our curatorial practice; consistently turning our attention back to the archive, seeking input from the artist.

Our questioning and criteria lead us to the profound works spanning 1974-1983 which have been stored for 30+ years. Bringing out works that were packed and left by the artist on the hidden shelves of history was an exciting and important moment, however we had to consider what doing so would mean for the artist.

The ideas that she engaged with, and her artistic approach after this period differ significantly in their material expression. As she produced and exhibited consistently until the end of her life, deeply engaging with new artistic questions, we felt that Bilge would try to convince us to focus on her later work. We had to reaffirm the importance of the foundational work of the 70s. In selecting these long untouched works for her first solo exhibition since her death in 2000, we emphasise their continuity and power as the bedrock of her life’s work.

As curators, we have both been working intensively with archives, and it is this common ground that led to this exhibition’s development. Mira, as an artist working with archives and also Bilge’s daughter, came from that critical but almost overly intimate position. Işın, as a curator working with archives and memory, enthusiastically engaged the work and the story of Bilge. The period we focus on required scrupulous attention in order to communicate with the same attentiveness that the artist used in creating these bodies of work, the result of her diligent artistic research.

Our curatorial approach endeavours to step back, be quiet and give the stage to the artist, but significant authorship lies in our insistence and resistance to stay in the presented decade, and look closely at the immense research that is behind every single ‘line’.

Bilge’s rigorous investigation of the universal human creations of the ‘line’, the ‘square’, and how they embody the human connection to nature, are the primal threads that run throughout her artistic practice. We sought the “time, repetition, and the numerical mystery structure of things” that Bilge saw as the basis of her work. Confronted by the large archive, we spent months considering many types of work, including artist’s books and her writings; discovering and interrogating the artwork, the arc of the artist.

After our dialogue had begun, Allen Ellenzweig, a writer and long-time friend of the artist, lent us his carefully preserved file on Bilge, which included their correspondence from the early 70s to the end of her life, as well as a 30-page unpublished interview by Alan Sheldon from 1977. Bilge had also saved her studio journals; one that spanned the incredible years of 1971-77, another journal from ’81 that was ‘found’ in the archive. She saved certain proposals and exhibition texts where her artistic intentions were clearly stated. These documents gave us the starting point

of our main contribution for the publication; Bilge’s conversation with herself. Reading the unpublished interview, as well as her poetically written journals and letters, we wanted to expand the conversation with the artist. We scrutinized the material in the archive, where we found her existential questions and responses. We then re-centred the structure of the conversation to allow Bilge to interview herself, keeping her original voice, and relating it especially to the selected decade of the exhibition.

For the publication texts, we invited distinguished voices to revisit Bilge’s work or consider it for the first time. Ahu Antmen, an art historian and critic, who had known and reviewed the artist in the 90s, brought a sensitive and historical reading of the work, primarily regarding her exhibitions in Turkey, giving us a view of the artist’s production towards the end of her life. While Lewis Johnson, a noted curator and thinker based in Turkey since the mid-90s, approached Bilge’s work within a wider philosophical context. Art critic and curator Gregory Volk engaged the deep source of the work via material, touch, and poetry, while also connecting the artist to American cultural history.

With “Words, Numbers, Lines” we present the ethereal, elemental works that introduce Bilge’s research. She deeply focuses on concepts of perception, duality, and relativity, while rethinking the position of human beings as part of nature. Although she did not define her work as Minimalist in style, her restrained approach to simple materials and touch communicates strongly with her contemporaries in that movement. Her work condenses the human creations of ‘square’ and ‘line’, as in “Dream Time Places #2 with Flying Shape” (1975). In works such as “River / House / Book” (1981) it expands outwards and hints at a growing eco-feminist consciousness that becomes visible in her work in the following years.

As an artist from Turkey who spent her productive years in America before returning to her home country near the end of her life, Bilge interrogated her dual identities while living in the productive yet anguished space of ‘between’. “Words, Numbers, Lines” focuses on Bilge Friedlaender’s investigations of ‘line’, ‘square’, ‘gravity’, ‘nature’, and ‘in-between spaces’ at a peak of her artistic production. In addressing the archive of the artist we aim to open a space for a conversation that begins with this significant body of work, the foundation of her practice, laying the groundwork for further explorations of her later work.

1. Allen Ellenzweig, Arts Magazine, April 1976

Benim Karem
My Square
1975
Kâğıt üzerine suluboya ve ip
Watercolour and string on paper
56 × 78 cm

Çizgisel Mutasyon #6
Linear Mutation #6
1975
Kâğıt üzerine kurşunkalem ve guaş
Pencil and gouache on paper
56 × 76 cm

Çizgisel Diyagonal Mutasyon
Linear Diagonal Mutation
1975
Suluboya, kesilmiş kâğıt ve ip
Watercolour, cut paper and string
56 × 78 cm

Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi #10
Square Mutation: Denying Gravity #10
1975
Kâğıt üzerine suluboya ve tel
Watercolour and wire on paper
56 × 76 cm

Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi
Square Mutation: Denying Gravity
1975
Kâğıt üzerine suluboya ve tel
Watercolour and wire on paper
56 × 78 cm

Uçan Şekillerle Çizgisel Mutasyon
Linear Mutation with Flying Shapes
1975
Kâğıt üzerine suluboya ve kurşunkalem
Watercolour and pencil on paper
64 × 102 cm

Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi #5
Square Mutation: Denying Gravity #5
1975
Kâğıt üzerine suluboya ve kurşunkalem
Watercolour and pencil on paper
64 × 102 cm

Sinan’a Saygı
Homage to Sinan
1975
Kâğıt üzerine suluboya ve tel
Watercolour and wire on paper
64 × 102 cm

Kasım Düşü
November Reverie
1975
Yırtık kâğıt ve tel
Torn paper and wire
50 × 65 cm

Düş Vakti Mekânları #2 Uçan Şekilli
Dream Time Places #2 with Flying Shape
1975
Yırtık kâğıt, kurşunkalem ve mürekkep
Torn paper, pencil and ink
48.5 × 64 cm

Çizgi Artı Zaman Artı Yırtık #2
Line Plus Time Plus Torn #2
1975
Kâğıt üzerine kalem ve koli bandı
Pencil and packing tape on paper
50 × 65 cm

Düş Vakti Desenleri #6
Dream Time Drawings #6
1975
Yırtık kâğıt ve pastel boya
Torn paper and pastel
48.5 × 64 cm

Düş Vakti Desenleri #1
Dream Time Drawings #1
1975
Yırtık kâğıt ve pastel boya
Torn paper and pastel
50 × 65 cm

Düş Vakti Desenleri #3
Dream Time Drawings #3
1975
Yırtık kâğıt ve pastel boya
Torn paper and pastel
50 × 65 cm

Kare Mutasyon: Yerçekiminin Reddi #3
Square Mutation: Denying Gravity #3
1975
Kâğıt üzerine suluboya ve kurşunkalem
Watercolour and pencil on paper
64 × 102 cm

Yarıp Geçmek #9
Breaking Through #9
1976
Yırtık kâğıt, kurşunkalem ve pastel boya
Torn paper, pencil and pastel
50 × 65 cm

SÖZCÜKLER/SAYILAR/ÇİZGİLER
WORDS/NUMBERS/LINES
1977
Sanatçı kitabı
Kâğıt üzerine tel, ip, kolaj ve serigrafi, folyo
kapak | Wire, string, collage and silkscreen
on paper, with folio cover
30 × 24 cm

Through the White Light #1
Beyaz Işığın İçinden #1
1977
Kâğıt üzerine guaş ve kurşunkalem
Gouache and pencil on paper
56.5 × 76.5 cm

Beyaz Işığın İçinden #2
Through the White Light #2
1977
Kâğıt üzerine guaş ve kurşunkalem
Gouache and pencil on paper
56.5 × 76.5 cm

Bonnard’a Saygı
Homage to Bonnard
1977
Kâğıt üzerine guaş ve kalem
Gouache, pencil on paper
56.5 × 76.5 cm

1’de 9
9 in 1
1977
Pirinç kâğıt, guaş ve kurşunkalem
Rice paper, pencil and gouache
64 × 102 cm

9 Eksi 2
9 Minus 2
1977
Pirinç kâğıt, guaş ve kurşunkalem
Rice paper, pencil and gouache
64 × 102 cm

Dokuz
Nine
1978
Sanatçı kitabı
Kurşunkalem ve suluboya, pirinç kâğıdı,
suluboya kâğıt kapak, kutu içinde
Artist’s book
Pencil and watercolour, rice paper,
watercolor paper cover, with box cover
23 × 23 × 2 cm

Noktalar
Dots
1978
Sanatçı kitabı
Kâğıt üzerine suluboya, kutu
23 × 32 × 2 cm

İsimsiz/Santian Mağarasından
El Simgeleri
Untitled/Hand Symbols from the
Cavern of Santian
1978
Sanatçı kitabı
Parşömen, mürekkep
Artist’s book
Parchment, ink
8 × 8 cm

Aita Nehri Deseni
Aita River Drawing
1979
Kâğıt üzerine mürekkep, guaş ve kalem
Ink, gouache, pencil on paper
62 × 96 cm

Nâzım Hikmet’e Saygı
Homage to Nâzım Hikmet
1979
Kâğıt üzerine pastel boya (triptik)
66 × 101 cm

Artemis #1
1979
Kâğıt üzerine pastel boya
Pastel on paper
66 × 101 cm

Artemis #2
1979
Kâğıt üzerine pastel boya
Pastel on paper
66 × 101 cm

Nehir/Ev/Kitap
River/House/Book
1981
Sanatçı kitabı/Yerleştirme
Elyapımı kâğıt, bambu, sedir kutular, kum,
nehir taşları
Artist’s book/Installation
Handmade paper, bamboo, cedar boxes,
sand, river stones
20 × 86 × 4 cm

Nehir/Ev/Kitap Üzerine Notlar
Notes on River/House/Book
1981
Sanatçı kitabı
Kâğıt üzerine suluboya, kurşunkalem ve
mürekkep, palmiye yaprağı kapak
Artist’s book
Watercolour, pencil and ink on paper, with
sago palm leaf closure
25 × 20 × 5 cm

Sinan’a Saygı
Homage to Sinan
1983
Sanatçı kitabı
Pirinç kâğıt üzerine monotip baskı, ipek
folyo kapak
Monotypes on rice paper, with silk folio
cover
38 × 38 cm

Arter, Mira Friedlaender ve Işın Önel
“Sözcükler, Sayılar, Çizgiler” sergisinin ve
kitabının gerçekleşmesine katkıda bulunan
kişi ve kurumlara teşekkür ederler.

Arter, Mira Friedlaender and Işın Önel
would like to thank the following people
and institutions for their collaboration
in the making of the exhibition and the
publication “Words, Numbers, Lines”.

Ahu Antmen
Alan Sheldon
Ali Nesin
Allen Ellenzweig
Anne Monahan
Ambur Rector
Artemis Wright
Aslı Çetinkaya
Aslıhan Kaya
Aykut Gürçağlar
Banu Hummel
Berin Gölönü
Beverley Semmes
Carolina Nöbauer
Colin Wright
Elisa Flynn
Erden Kosova
Gregory Volk
Hakan Topal
Haldun Dostoğlu
Işıl Önel
Ivan Monforte
Jed Bark
Jonathan Friedlaender
Judith Stein
Kevin Finklea
Lewis Johnson
Lorie Novak
Louis Brawley
Marianne Hirsch
Megi Dostoğlu
Recess
Rachel Middleman
Ronald Feldman
Selda Asal
Sergio Muñoz Sarmiento
Sinan Vural
Tobias Nöbauer
Zeynep İnankur
Zeynep Rona