

BİR YAŞAM SORUNSALI OLARAK AYAKKABILAR

ÖZLEM DERİN

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
ozlemderin22@gmail.com

Özet

Sanat yaşamı bir yandan kutsarken bir yandan da açıkça sergiler. Bu metni ortaya koyarken edindiğimiz amaç, Van Gogh'un ayakkabı çizimleri üzerinden Meyer Schapiro ve Heidegger tarafından ortaya koyulan yorumları değerlendirmektir. İki düşünürde olduğu gibi, burada da sorun ayakkabıları kimin giydiğidir: bir köylü mü, yoksa şehirli mi? Bu bağlamda edineceğimiz izlenimler eserlerin hayatın içinde oldukları, ancak her yaşamsal arka planın onlara farklı bir nitelik kattığının sergilenmesidir. Tam da bu nedenle, mevcut eserlerin yanı sıra Van Gogh'un diğer eserlerinde ortaya koyduğu tarz da incelenerek nihayet ayakkabılara dair özellikle Bataille üzerinden yeni bir yorumlama ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Van Gogh, ayakkabılar, şehirli, köylü.

SHOES AS A LIFE PROBLEM

Abstract

Art displays life explicitly while blessing it. The aim of this study is to evaluate the interpretations of Meyer Schapiro and Heidegger through Van Gogh's drawing of shoes. Just like the two philosophers put it, the main question here is about who wears these shoes, a peasant or a townsman? In this context, one could get the impression that works represent daily life but the background about the life they depict gives them another quality. For this very reason, this paper aims to bring about a new interpretation – through Bataille- of shoes in Van Gogh's works together with an investigation into his style in other works.

Key Words: Van Gogh, Shoes, townsman, peasant.

*Güneş güçlü, ancak biçilmiş çimlerin renkleri,
kış ile yıkandı, ışıkla değil.
Tim Dlugos¹*

Güneş aydınlığı getirdiği kadar yakıcılığının da tasviriyle umarsız bir tavır içinde yükselir. Bu yükseliş hem yitirilenlerin habercisi, hem de gelecek olanların uzantısıdır. Aynı cennetten kovulan Adem ve Havva'nın tepesinde doğan ilk güneş gibi...

Cennet... Bitip tükenmez bir ışık huzmesinin şafağından uzanıp ellerimizi tutan bir Tanrı'nın bahşettiği en mükemmel şey. Gerçekten de böyle mi? Gerçekten de merhamet dolu (!) bir Tanrı'nın bahşettiklerine ettiğimiz muazzam ihanetin prangalarıyla yakıcı güneşin altına mı atıldık? Yasaklı olanın şeyin, bağrında bulunduğu bir cennet ve yasaklanmış olanın farkındalığına erişmekten men edilmiş bedenler...

Tanrı Adem ve Havva'yı ölümlle sınar.

"Tanrı... şöyle buyurdu: "Bahçedeki her ağaçtan özgürce yiyebilirsin, ama iyiliği ve kötülüğü bilme ağacına dokunma! Çünkü ondan yediğin gün kuşkusuz öleceksin." (Tevrat 2:8-17).yılan, tam tersini söyledi kadına, onu kandırmaya çalıştı : "İnanmayın, ölmeyeceksiniz! Ondan yiyince gözleriniz açılacak; Tanrı gibi, iyiliği ve kötülüğü bileceksiniz. O da biliyor bunu. Sezmişti zaten. Dayanamadı. Koparıp yedi meyveyi. Kocasına verdi. O da yedi. O zaman ikisinin de gözü açıldı..."(Tevrat 3:1-7)

Burada görülüyor ki Tanrı'nın kendisi ağacı Aden bahçesine yerleştirmektedir. Ayrıca anlaşılana göre, iyiyi ve kötüyü bilmediklerinden Adem ve Havva'nın kandırılması çok kolaydır. Onları kandıran yılanı cennete yerleştiren de yine tanrıdır. Burada yılanın simgelediklerini anlamamız önemlidir. Öncelikle yilandan biraz bahsetmemiz gerekiyor:

"Yılan kelimesi, etimolojik olarak Çince'deki "lung" kelimesinden Türkçe'ye geçmiştir.Evvela bu kelimenin sonundaki "g" düşmüş, daha sonra "u", "a"ya değişerek "lan" olmuştur.Türk ağızlarında sık rastlanan,"l" harfiyle başlayan kelimelerin başına bir sesli harf gelmesi esasına göre,"ılan" şeklini almıştır. Türkçe'de yine sık görülen ses dönüşü ile, ılan kelimesinin başına "y" getirilerek, "yılan" kelimesi dilimize kazandırılmıştır." (Yöndemli, 2006; 22)

Yılan tüm dünyada tıbbın simgesidir. Hem zehir hem de panzehirdir. Pek çok millet tarafından saadet, bereket hatta ölümsüzlük sembolü olarak alınmaktadır. Aynı zamanda gücün ve tanrısallığın da sembolüdür. Tanrı kral olarak sayılan firavunlar yılan tacıyla temsil edilmektedir. Bunun yanında Mısır'da dev yılan olarak kabul edilen ejderha ise karanlıkların hakimi, kötülüklerin ruhu olarak ele alınmaktadır. Yılanın tanrısallaştırılması yalnız bu kadarla da sınırlı değildir:

"İbrani dilinde **yılan,"nasash" olup, gematria** (her harfe belirli bir sayısal değer vererek kelimeleri rakamla ifade etme sanatı - Osmanlı'da Ebcet , İbranice'de Gematria) **si**

¹ 1950-1990 arası yaşamış, Amerikalı şairin "The Truth" adlı şiirinden.

358'dir.Buna mukabil yine İbranice'de **gematriası 358 olan Nakkaş** ve "**Mashiyah**" yani **Mesih** kelimeleri de bulunmaktadır.Bu gematriada asıl olan Mesih'tir. Yani Nakkaş derken de, Yılan derken de, Kabala'ya göre **Mesih** söylenmiş olmaktadır!" (Yöndemli, 2006: 47)

Mesih'in yılanla bir tutulması bir tesadüf müdür? Elbette değildir. Yılan'ın bilgeliği İsa'nın bilgeliğiyle eşittir. Hatta bazı kaynaklar İsa'yı yılanın oğlu olarak görmekte dirler.

"Jean Chevalier ile Alain Gheerbrant'ın ortaklaşa yayınladıkları,"*Dictionnaire-Des Symboles*"e (Semboller Sözlüğü) göre, Elien,"*De Natura Animalium*" (Hayvanların Tabiatı Hakkında) adlı eserinde, Kral Herod zamanında, bir yılanın, bir Yahudi bakireyi ziyaret ettiğini yazar ve çok ünlü İngiliz insanbilimci, halkbilimci James George Frazer, o kızın büyük ihtimalle, bakire Meryem olduğunu ileri sürer ki, bu durumda, Hz. İsa'nın da, o hep tartışılğelen babası, bir yilandır."(Yöndemli, 2006: 110)

Greklerde yılanlı asa taşıyan Hermes lir, ateş ve meşalenin mucidi olarak yansıtılmaktadır. Buradaki ateş imgesine dikkati çekersek logos ((λογος) etkisini de görebiliriz. Yılan ateş olan bilgeliği getirirken, aynı zamanda Hades'in nemliliğinin ve karanlığının da temsilidir. Yılanın olumlu izlerinin silinişi ilk olarak Romalı Çiçeron'da görülmektedir.

"Çiçeron yılan hakkındaki olumsuz duygularını, "Her şeyi insanların faydası için yaratan Allah, şu bir sürü yılanlara acaba neden lüzum gördü?" cümlesiyle ifade etmektedir (Akad. II, 38)... Zaman geçtikçe Avrupa'da yılan, şeytanın temsilcisi olarak kabul edilmeye başlar, konjenital malformasyonlardan yani doğuştan olan şekil bozukluklarından bile sorumlu tutulur." (Yöndemli, 2006: 87)

Yılanlar daha sonra bahsedeceğimiz pharmakon'da olduğu gibi zıtlıkları kendi içlerinde barındırırlar."...yılanlar... erkek ve dişi, doğum ve ölüm gibi bütün zıt çiftlerde görülen, dünyayı ihya ve imha eden (öldüren ve canlandıran) kudretin temsilidir." (Yöndemli, 2006: 96) Bu nedenle de farklı bakış açıları farklı yorumlar getirmektedir. Ancak özellikle tek tanrılı dinlerin devreye girmesi ve Aden'de Havva'nın yılan tarafından kandırılması imgesi onun şeytanileşmesinin ana unsurlarını ortaya koymaktadır. Aden'den kovulmanın ölüm olarak anlatılması da boşuna değildir. Türk Şamanizmi'nde Hades olarak nitelenen Erlik'in sembolü Kara-yilandır. "Böylece Erlik'in sembollerinden biri olan Karayılan aynı zamanda onun temsil ettiği karanlık dünyanın, ölümün ve kötülüğün sembolü olarak da kabul edilebilir." (Yöndemli, 2006: 257) Bunun yanında Greklerde yılanlı asa taşıyan Hermes lir, ateş ve meşalenin mucidi olarak yansıtılmaktadır. Buradaki ateş imgesine dikkati çekersek logos ((λογος) etkisini de görebiliriz. Yılan ateş olan bilgeliği getirirken, aynı zamanda Hades'in nemliliğinin ve karanlığının da temsilidir. İşte bu zıtlık pharmakon'un temelidir. Bu durumda bilgelik biraz da nemlilik tir. Saf ateşe ulaşmak için biraz da nemden ve karanlıktan etki almak gereklidir. Aynı iyileşmek için bir zehri diğer zehirle öldürmenin gerekliliği gibi.

Eğer Tevrat'taki metne dikkat edecek olursak, yılan aslında ihanet etmemektedir. Tanrı ağacın meyvesinin ölümcül olduğunu ifade etmektedir, ancak Adem ve Havva ölmekte aksine yaşama fırlatılmaktadırlar. Bu durumda bizim yaşıyoruz sandığımız durum ölüm müdür? Eğer bu ölümse gerçek yaşam cennet bahçesinde mi sunulmuştur? Bu durumda

ölüyken yaptığımız günahlar, yaşam içinde değerlendirilmeye mi alınacaktır? Yaşam ölümden sonrasıysa, nasıl ölüyken yaptıklarımızın cezası bize verilebilir? Tanrı bizi ölümden sonraki yaşamda sorgulayacaktır, değil mi? Bu durumda ölü olma durumu aslında yaşam, yaşama durumu ise aslında ölümdür. Eğer şimdi ölüysek ve yaşam dediğimiz sahtelik içinde acı çekmeye ve günah işlemeye gönderildiysek, asıl yaşam ölüm dediğimiz yaşama kavuşma çizgisinden sonra mevcut olacaktır. Ancak zaten bir kez cezalandırılarak yaşamdan ölüme gönderildiysek, yine ölümden yaşama geçirilerek tekrar cezalandırılmayacak mıyızdır? Yılanın kötü olduğunun söylenmesine rağmen, aslında yılanın sadece doğruları söylediğini nasıl fark etmeyiz? Yılanın zehri şeylerin gerçekte ne olduğunun bilgisini vermemekte midir? Tanrı gibi olacaksınız, iyiyi ve kötüyü bileceksiniz der yılan, iyiyi ve kötüyü bilmek neden bir ölüm sebebi olsun ki? Bu durumda bilgi ölüm getiriyor gibi görünmektedir. Demek ki tanrı bizim boş yaratıklar, içi doldurulmamış robotlar olmamızı, mutlak surette itaat etmemizi istiyor demektir. Demek ki yılan bizi bilmeye yönlendirmektedir. Bu biliş bizi tanrısal kılmaktadır. Bu da tanrının insanileşmesini, insanın tanrılaşmasını getirir. Bu durumda kötü olarak nitelendirilen yılan, içimizi doldurarak ve bize bilmeyi-hayvanlardan ayrılan yanımızı yani bizi insan yapan şeyi bize verdiği için mi kötüdür? Tanrı o kadar iyiyse neden Aden'den kovulmayı getirecek olan ağacı cennete koymuştur? Bunu yapmış olsa bile yanına bir de yılanı koymasındaki amacı nedir? Böyle bakıldığında sadistik bir Tanrı fikri karşımıza çıkmamakta mıdır? Cezalandırmaktan ve acı çektirmekten hoşlanan, bu durumu sağlamak için her olgusal durumu yaratan bir tanrı? "Kim biliyor, ya yaşamak (gerçekte) ölmek, Ölmek de (gerçek) yaşamak sayılıyorsa aşağıda."(Fr. 638) (Kranz, 1984: 226)

Tanrı ölümü bir ceza olarak sunmaktadır, bunun yanında mutlak yücelik atfedilen ve lütufkar bir affediciliği olan Tanrı korkutucu bir biçimde resmedilmektedir. İşte buradan da anladığımız gibi, Antik Yunan'ın aksine ölüm bir ceza ve korkulan bir şey halini almıştır. Bu koşullar altında hangimiz esas bilgiye varmak, bilince erişmek adına baldıran zehrini içmeye cesaret edebilir? Antik Yunan'da zehir anlamında kullanılan kelime pharmakon (φάρμακον) dur. Ancak anlamı salt olarak bu değildir. Pharmakon hem zehri hem de devayı bir ve tek çehrede birleştirmektedir. Bu konulardan metnin ilerleyen bölümlerinde yine bahsedeceğiz. Ancak şimdilik Vincent Van Gogh'un ayakkabılarına eğilmek, hem de ayakkabılar üzerinde kurulan farklı değerlendirmeleri ele almak kuracağımız bağlam açısından daha yararlı olacaktır.

Vincent Van Gogh

"(1853-1890) Gelmiş geçmiş en büyük ressamardan. Hollandalı bir Protestan papazının oğluydu. La Haye, Brüksel, Londra ve Paris'te dolaştı; Goupil Sanat Galerisi'nde satıcılık etti. Amsterdam Üniversitesi'ne girdiyse de öğrenimini tamamlayamadan ayrıldı. Bir süre gönüllü vaizlikte bulunduktan sonra 1880'lerde kendini resme verdi. Önemli yapıtlarını 1885'le akıl hastalığı sonucu intihar edeceği 1890 arasında gerçekleştirdi."(*Sanat Ansiklopedisi*, 1981: 124)

Paris ve Arles yılları içinde ise en başta izlenimcilerden etkilenmiştir. "Paris'e gelmeden önce, Van Gogh'un eserleri yoğun olarak Rembrandt gibi Hollandalı üstatların ve Anton

Mauve gibi, Hague Okulunun yeni realist ressamlarının etkisindeydi. Paleti kasvetli, öznesi sıradan Hollandalı işçilerin amansız gündelik yaşamıydı: *“Patates Yiyenler”* (1885), o zamanların sembolü haline gelen, akşam yemeğindeki bir ailenin portresidir.

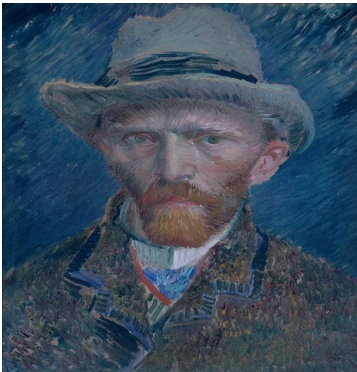
Paris’te, karşılaştığı sanatçıların pek çoğundan yeni teknikler ve stiller öğrenmiştir. Palet kullanımını temelden değiştirecek iki ressam, Emile Bernard ve Paul Gauguin ile arkadaş olmuş, ve özellikle kalınca boyanmış, renkli çiçek natürmortlarıyla ünlene Provence’li Adolphe Monticelli’nin eserlerinden esinlenmiştir.

“Hollanda’daki ilk döneminde karanlık renklerle çalışan Van Gogh, Japon estamplarını ve Rubens’i tanıdıktan, izlenimcilerin yapıtlarını inceledikten sonra renkçi bir anlayışa yöneldi. Özellikle Arles döneminde Güney Fransa’nın kızgın güneşi altındaki parlak renkleri tualine aktardı.” (Sanat Ansiklopedisi, 1991: 124)

Ancak bir izlenimci olarak değerlendirilmekten uzaktır Vincent. Daha çok Dışavurumcu’dur, çünkü izlenimciler gibi gördüklerini doğrudan aktarmayı – bir çeşit tanımlama / betimleme yapmayı seçmeyip, bunlara duygusal bir bakış da eklemeyi tercih etmiştir. “Dışavurumculuk (Ekspresyonizm). Genelde anlatım kaygısının biçim kaygısından ağır bastığı sanatsal akım anlamına gelen terim” (Sanat Ansiklopedisi, 1991: 86) dir.

Van Gogh resim hayatının başlarında, özellikle doğa formlarına ve manzaralara yönelmiştir. Bu yönelimi yaşamının daha sonraki dönemlerinde de vazgeçilmez bir eğilim olarak kalacak olsa da, Arles yıllarında oto-portreler ve natür mortlara yöneldiği görülmektedir.

“Vincent Paris’te kaldığı süre boyunca devamlı olarak ve coşkulu bir hücumla portreleme aracılığıyla kendisini-araştırmaya başladı. Kendi-portrelerini yapma stili için yapılan pek çok açıklama, Vincent gibi bir sanatçının her zaman kendi resmini yapabilecek olması nedeniyle, model kiralamaya ayıracak parasının olmamasıyla açıklanabilir. Ancak Vincent’in kendi en derin duygularını açığa çıkarmak için yaptığı portrelerde, ifadelerinin keskinliği ve sabit bakışları bakanın dikkatini çeker. Bu zengin ve düşünceli imge Paris’teki ikinci yazı süresince resmedilmiştir. Yeni bir ton ve fırça vuruşu hakimiyetini gösterir, cesur renk kontrastlarına ve olgunlaşma dönemindeki resim stilini karakterize edeceği kabul edilen yoğunluğa işaret eder.” (Mancoff)



Figür 1 Van Gogh,
Self Portrait with a
Grey Felt Hat, 1887



Figür 2 Van Gogh,
Self Portrait,
1887



Figür 3 Van Gogh,
Self Portrait with Bandaged Ear
1889

Yukarıda gördüğümüz oto-portre örnekleri Van Gogh'un stilindeki değişimleri açıkça yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda yaşamsal devinimlerini de gözler önüne serer. "Van Gogh çok yalnız birisiydi. Bir gece arkadaşı ressam Gauguin'le tartıştıktan sonra, kendi sol kulağını kesti." (Sington, 2003: 53)

Bir diğer eğilimi olan natürmort²larını ise özellikle en önemli eserlerinden olan, resmettiği ayakkabılarda görürüz. Metindeki temel yaklaşımımız bu natürmortlar üzerinden seyredecek olsa da, Van Gogh'un eserlerinin incelenmesinden de geri kalınmayacağı bu noktada belirtilmelidir.



Figür 4 Van Gogh, Three Pair of Shoes, 1886.



Figür 5 Van Gogh,
A Pair of Shoes, 1887



Figür 6 Van Gogh, Shoes with Laces,
1886

Vincent ayakkabı formunu pek çok tuvale yansıtmıştır. Derrida'nın "The Truth In Painting" metninde Martin Heidegger ve Meyer Schapiro'nun Van Gogh'un ayakkabıları üzerine olan yorumları değerlendirilmekte ve bunlara Derrida tarafından yeni bakış açıları tahsis

² "Sessiz yaşam": XVII. Yüzyılda Hollandalı ressamların cansız nesne ve varlıkları yansıtmak için kullandıkları ad bu: meyve tabakları, maşrapalar, av hayvanları, müzik aletleri, bir örtü üzerine yerleştirilmiş meyveler, masanın bir köşesi gibi..." (Sington, 2003; 46)

edilmektedir. Bunların her birini derinlemesine bir incelemeye sunmamız mümkün olmasa da, mevcut yorumları ele alıp bunlar üzerinden bir sistem kurmaya çalışacağız.

İzlenimcilik ve dışavurumculuk etkisinde kaldığı süre boyunca Van Gogh'un ilgilendiği artık salt formlar değil de esas olarak onları kendi duygularını da katarak nasıl yansıtabileceği haline gelmiştir.

“Belli ki, Van Gogh'un başlıca endişesi doğru betimleme değildi. Şeyleri resmettikçe, şeylerde duyduğunu ve başkalarına iletmek istediğini ifade etmek için biçimleri ve renkleri kullanıyordu. “Üç boyutlu gerçeklik” denen şeyi, yani doğanın bir fotoğraf gibi resmedilişini pek umursamıyordu. Eğer işine yarasaydı, şeylerin görünümünü zorlayıp değiştirebilirdi de.”(Wilber)

İzlenimcilik ardından açığa çıkan bu değişimi şöyle ifade edebiliriz: “Nesneci” ressamlar herhangi bir bakış açısı olmadan, “saf nesnelilik” için, verili olan “öz” ve tamamlanmışlık için uğraşırlar. Empresyonizm sonrası pek çok harekette ortak olan sanatçının akli ya da duygusal konumunun öncel ve nesnelere hakim olarak eksiksiz kılınmasıdır. Eğer Empresyonistler şeyleri sanatçının duygularına indirgeseydiler, varisleri onları onun duygularının ve ruhsal durumunun, ya da sezgi anlamında kavranan “özler”inin tasarıları ya da yapılandırmalarının ötesine indirgeyeceklerdir.

Gauguin ve Van Gogh'un trajik yaşamları, toplumdan dışlanmışlıkları, temel biçimde sanatlarını renklendirmelerini sağlamıştır.

“Ancak Empresyonizm izole edilmiş bir duyusalılık içinde az çok kişisel olsa da, tutkusuzdur ve halen dış görünüme odaklanmaktadır, uzakta yok olan bulutların, suyun, gün ışığının kaçak ayrımlarının bir parçası olduğundan, artık her şeyi itkiye bağlayan biri için ve iyi bir toplum beraberinde bazı biçimlerde demoralize olan ve acı duymaya başlayan kararlı sanatçıya yetmez. Hemen hemen ahlaki bir ateşle Empresyonizm'i empatik, parlak, büyük, saplantılı nesnelere hararetle izlenimlerinin sanatı haline getirmeye ya da renklerini ve desen yüzeyini pastoral özgürlüğün daha az egzotik olan dünyasının bir mevsim rüyası haline getirirler.”(Schapiro, NAA)

Empresyonizm sonrası ve dışavurumculuğun temeli haline gelen duygu ile yoğrulmuş nesne formlarının kullanımı bir anlamda kendi kutsalının dışarı çıkarılması meselesi olmaktan ayrı düşünülemez. “Her ne ise değişen zannederseniz izlenen ‘yeni sanat anlayışı’dır ve aynı kalan da zannederseniz kutsal olanla ilişkili olan işarettir”. (Miller-Schapiro)

Antonin Artaud kutsal, kökensel ve belki de mitsel olan hakkında daha farklı bir görüş ortaya atmaktadır:

“Öyle sanıyorum ki, Gauguin, sanatçının, simgeler, efsaneler araması gerektiğini düşünüyordu. Yaşamın olgularını bir mitosa değin büyültmek için. Van Gogh ise, günlük, sıradan şeylerin mitosunu en aza indirgemeye çalışıyordu. Bunda da sapına dek haklıydı. Benim görüşüm. Çünkü gerçeklik dediğimiz olgu, hiçbir kurmaca, hiçbir masal, hiçbir kutsallık, hiçbir gerçeküstüculükte yan yana gelmeyecek kadar, önemli ve üstündür. Gerçekliği yorumlamak için bir gerçeğe sahip olmak yeter. Van Gogh' dan önce, ne de sonra,

hiçbir ressam gerçekleştirmedi bunu. Çünkü Van Gogh, gerçeklik denen olgunun üstesinden gelmişti bir kez ve son kez... Tablolarının, hayran kaldığı renkli Japon baskıları gibi, doğrudan ve yoğun bir etkiye sahip olmasını istiyordu. Yalnızca sanattan anlayan zenginlerin dikkatini çekmeyi, her insana sevinç ve avuntu götüren, akılcılıktan uzak bir sanat uğruna çırpındı durdu.” (Wilber)

Burada Artaud’un söyledikleri ilk bakışta kutsal olanın çok uzağında görünse bile bu yalnızca farklı formdaki bir kutsalın açığa çıkmasıdır. Tiyatro ve İkizi eserinde Artaud gerçekçiliğin tiyatro sahnesindeki imkanını sorgularken aslında yepyeni bir realite yaratmaktan söz etmektedir. “Artaud, vahşeti, tedirginliği, bastırılmış istekleri, tutkuları, heyecanları ortaya çıkaracak ve insanı gerçek sağlığına kavuşturacak bir tiyatro düşler.” (Artaud, 1993: 7)

“Kültür için olduğu gibi tiyatro için de sorun, gölgeleri adlandırmak ve yönetmektir: dilin ve kalıpların içine yerleşmeyen tiyatro, sahte gölgeleri yok eder, ama , çevresinde gerçek yaşam gösterisini oluşturan gölgelerin bir başka doğuşuna uygun ortam hazırlar...İnsanın kendisini korkusuzca henüz olmayanın efendisi kılacağı ve olmayanı doğurtacağı tiyatroyla yenilenen yaşamın bir anlamına inanmak gerekir. Ve henüz doğmamış olan pek çok şey doğabilir, yeter ki biz sıradan kayıt organları olmakla yetinmeyelim.” (Artaud, 1993: 15)

Van Gogh “sıradan bir kayıt organı” değildir. Empresyonistlerde olduğu gibi salt biçimde nesneyi tuval üzerine aktarmamakta, gölgeler oluşturmakta, resmin sahnesi üzerinde, yani tuvalin sahnesinde gölgelerin egemen olduğu, tutku ve arzuların açığa çıktığı reel bir dünya yaratmaktadır. İşte asıl kutsal olan ya da kökensel olan budur. Kendi özüne dönen, kendi içinden gelenlerle / dışındakileri harmanlayan bir Vincent’tir karşımızdaki.

“Problem, der Shapiro, varsayımların hem temsil doğasının hem de soyutlama doğasının yanlış anlaşılmasına dayanmasındandır. İlkine göre, temsil pasif bir yansıtma değildir, ancak öznel bakış açısına dayandığı kadar, özgür ve tarihsel olarak özgün ilke ve metotlara (görsellik) da dayanır, bu fazlaca ya da bütünüyle değer- yüklenen bir şeydir. Temsili imgenin soyut unsurları da temsilden ayrı olarak dışavurumcu bir karaktere ya da duygusal bir güce sahip değildir. Onları temsili bağlamlarından tümüyle soyutlamak etkilerini değiştirmektedir. Temsil doğal bir formla giydirilen soyut bir tasarıma eş değildir. Böylelikle, form ve içerik ayrılamaz.”(Quigley,)

Dışsal form ve içsel içeriğin bir aradalığının mükemmel bir örneğidir Vincent’in sanatı. Bu bakımdan kendisinden ya da kendi yaşamından ayrı düşünülebilecek, salt bir nesne olarak ele alınabilecek bir eserin açığa çıkarılması da olanaksızdır. Aynı zamanda eserin bitip tükenmişliği, ya da Vincent’in yaşamının yalnızca o anının bir sembolü olduğu gibi bir durum söz konusu değildir. Kullanılan nesne elbette sanatçının geçmişinin ve şimdisinin bir toplamıdır; ancak etkisi esere aktarılmakla biten bir şey de değildir. Sunulan her eser sanatçının yaşamında etkin bir yer tutmaya devam ederken, sunulduğu zemin açısından farklı yorumlara da olanak vermektedir.

Vincent’in Japon freskleriyle ilgilenmeye başlamasının ardından yakaladığı tarz değişimi aynı zamanda nesne ve özne seçimlerini de etkilemiştir. Palet kullanımındaki değişimlerin yanında, algıyı bütün resimden asıl özne ya da nesneye çekmeye çalıştığını açıkça

görürüz. “*Patates Yiyenler*” resminde kullanılan tüm özneler neredeyse aynı boyuttayken ve karanlık arka planla daha da göz yorucu hale gelirken; Hollanda-sonrası dönemde dikkatin daha merkezi olarak sabitlenmeye çalışıldığı açıktır. Aynı zamanda resimlerin derinliği artarken, gözün izleyeceği yol da belirlenmektedir.



Figür 7 Van Gogh, *Potato Eaters*, 1885.



Figür 8 Van Gogh, *The Old Mill*, 1888.

Figür 10 Van Gogh, *Shoes*, 1888.



Figür 11 Van Gogh, *Starry Night*, 1888

Yukarıda görülen resimlerden ilk ikisi *Patates Yiyenler 'Potato Eaters', Kahve değirmeni, pipo kesesi ve testili natürmort 'The Old Mild'* Hollanda yıllarında yukarıda da bahsettiğimiz biçimde genel bir bakış talep eden eserlerdir. Diğer ikisi ise *Ayakkabılar 'Shoes'* ve "*Yıldızlı gece 'Starry Night'* Paris ve Arles yıllarında resmettiği eserler olup ya merkezi bir bakış talebinde bulunmakta, ya da gözün izleyeceği yolu açıkça belirtmektedirler. Görüldüğü gibi arka planların aydınlık etkisi izleyicinin rotasını belirlemede elzem bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

İşte Van Gogh'un eserleri birer sentezdir. Sanatçının geçmişi ve şimdisi eserde toplanırken, geleceği de bununla şekillenmeye devam etmektedir. Ancak esere bakanın şimdisi içindedir ve görülenin yorumlanmasıyla bakanın geçmişi ve şimdisi, eserde toplanır ve geleceğine uzanır. Her an şimdinin alanında olan eser, şimdide her anı birleştiren, geçmişsiz ve geleceksiz bir sunumdur.

Zaten Van Gogh'un ayakkabılarının yorumlanabilmesine olanak sağlayan da bu değil midir? Martin Heidegger ve Meyer Shapiro'nun Vincent'in ayakkabılarına dair olan tartışmaları metnimizin geri kalanını şekillendirecektir. Ancak Derrida'nın aktarımında görüldüğü üzere Heidegger ve Shapiro arasında hangi resimden bahsedildiğinin tam olarak kesin olmaması nedeniyle biz de özel bir resim üzerine değil de, yukarıda ayakkabı natürmortlarından bahsederken kullandığımız üç ayakkabı resmi üzerinden konuşacak ancak bunları tam olarak ayırmayacak hatta bazı kısımlarda aynı resimmiş gibi kabul edeceğiz.

Heidegger'in ayakkabılar üzerine iddiası *Sanat Eserinin Kökeni* eserinde ortaya çıkmaktadır. Heidegger'e eser sanatın ortaya çıktığı yerdir ve her nesne kendi içinde kalarak incelenmelidir. Eseri eser yapan onun meydana geldiği malzeme ya da biçimi değildir.

"Nesneliliğin belirlenen üç tarzı, nesneyi özelliklerin taşıyıcı, duygu zenginliğinin birliği ve biçimlenmiş malzeme diye görür." (Heidegger, 2007: 24) Bu bakımdan nesneselleşen nesne faydalılık üzerinden değerlendirilir. Nesneyi nesne kılan onun araçsallığıdır. Örneğin ayakkabı için durum böyledir.

"Hizmet eden araç kendi hizmetini de aramak zorunda değil midir? Tarladaki çiftçi kadın ayakkabı giyer. O burada ne ise odur. Çiftçi kadın işinde ayakkabıyı ne kadar az düşünürse veya ona az bakarsa veya onu az hissederse, bu o oranda gerçek olur. Kadın onunla ayakta durur ve yürür. Ayakkabılar gerçekten hizmet eder. Araç kullanımının bu sürecinde araçsallıkla gerçekten karşılaşmayız." (Heidegger, 2007: 27)

Köylü kadın için ayakkabı önemli değildir, araçsallığı onu giydiği anda başlar ve artık o bu araçsallığın farkında değildir. Kendini *yeryüzünün var olanlığına* teslim eden kadın için artık ne üzerindeki giysiler, ne giydiği ayakkabılar önemlidir. Onun tüm dünyası o anda *yeryüzüdür*.

Ancak ayakkabılar bu işleyişinden çıkarılarak, eserin içine sokulduklarında işte o zaman araçsallıkları da unutulmuşlukları da ortadan kalkar. "Sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, yani dışa çıkma yani var-olanın hakikati eserde gerçekleşir." (Heidegger, 2007: 32) Ayakkabının ayakkabılığı eserin içinde kendisini açar ve kendi

hakikatini gözler önüne serer. O ana kadar yalnızca bir araç olarak önemsenmeyen ayakkabı, tüm çıplaklığıyla, bir dayatma ve bir darbe olarak karşımızda durur. Onun karşısında avlanırız, aklımızın tüm odalarını işgal eder. Bir hayalet gibi tüm benliğimizi kapsar ve artık ondan kurtulmamız mümkün olmaz. Burada var-olanların toplandığı *yeryüzünün* içinden çıkan araçsal ayakkabı; esere terk edilmişliği, bırakılmışlığı içinde, artık işlevsiz olarak ancak tüm hakikatinin apaçıklığı içinde, tam karşımızda *dünyasallaşır*. Toprakta gelen, özellikle de çamura bulanmış olan ayakkabılar *yeryüzünü*, var-olanlığı ve *yeryüzünün* tüm dayatmalarını bir bir önümüze sunar. O anda dışsal tüm dayatmalarından, üzerine örtülen tüm örtülerden kurtularak, yalnızca bizim için, onun karşısında-duran bizler için, hakikatini açığa çıkarır ve dünyasallaşır – dünyamızın bir parçası haline gelir. Bizimleşir / bizleşir.

Bu anlamda bir ifade haline gelir. “Sanat edebiyat olarak gerçekleşir. Bu ise bir hediye etme, kurma ve başlangıç anlamında hediyedir.” (Heidegger, 2007: 73) Eserin içine fırlatılmış olan nesne kendisini bize hediye eder ve bizim içimizde kurular. *Yeryüzüne* ait olan nesne araçsallığından çıkarak, kendi hakikatinin ışığını bize hediye ederken, *dünyasallaşır*.

Sanat ona göre yeryüzü (Earth) ve dünya (World) arasındaki anlamsal boşluktan kaynaklanmaktadır. Sanat eserinin kökeni de bu boşluk dahilinde açığa çıkmaktadır. Bir tarafta üzerinde yaşadığımız ve asla tam olarak bilemeyeceğimiz yeryüzü, diğer tarafta kendisine her an yeni anlamlar kattığımız dünya söz konusudur. Heidegger için sanat söz konusu boşluğu doldurmaktadır.

“Bu resimdeki ayakkabılar bize sadece yeryüzü/dünya veya doğa/kültür ayrımını vermekle kalmaz, aynı zamanda onu giyen, eskiten, kullanan köylünün de aslında bu ayrımında hangi tarafa ait olup olmadığını tartışmaya açar. Resim köylünün değil yıpranmış botların resmidir, ya da tam tersi. Beden, et ve kemik doğaya aittir, ölümlüdür, değersizdir; oysa botlar kültürün ürünüdür doğaya değil topluma, tarihe ve sosyal yaşama aittir. Heidegger’in yerküre ve dünya ayrımını düşündüğümüzde resimde kültürün doğal olanın yerine tercih edildiği fikri oluşabilir. Bu resim kültüre, medeniyete, teknolojiye ait olan eşya ile doğaya ait olanın birbirine karışmaya başladığı kültürün doğanın yerini almaya başladığı geçiş döneminin resmidir. Botun derisi bizim derimiz olmaya başlamıştır. Sonuç özenin yok oluşu ile birlikte hisseden, düşünen, eleştiren bireyin son bulduğu, olayların neticelerinin hissizce yaşandığı, renklerin ve anlamların soluklaştığı, sığ sularında yüzme öğrenilen postmodernizmdir. Vahim olan ise doğanın yerini alan kültürün içinin bomboş oluşudur.” (Antakyalıoğlu, 2011)

İşte başından beri izlenen rota bu yönde gelişmektedir. Adlandırmanın, ifade etmenin, etkide bulunmanın ve etkilenmenin, bu bakımdan kültürel – toplumsal ve teknolojik baskının yönetimi altına giren özne sorgulamasız ve düşüncesiz bir tutum içinde kendine verilen kabulden başka bir şey yapmamaktadır. Adem’e hayvanları adlandır denmiştir, o adlandırmıştır. Meyveyi yeme denmiştir, yememiştir. Ta ki, yılan sahneye çıkana kadar. Kuralcı ve kültürel tanrı, baskıcı bir sistemin ürünü olan bir tanrı ve karşısında ona karşı çıkan, baştan çıkarıcı rasyonel yılan. Neden rasyonel? Sahneyi bir kez daha anımsayalım, Adem ve Havva Aden’in yasak meyvesinden yediklerinde çıplaklıklarının farkına varmış,

utanmış, örtünmüş, bilgilenmişlerdir. Şimdi meyveyi yemeselerdi zaten utanmalarına gerek kalmayacaktı diyebilirsiniz. Bu durumda kültür, toplum, baskı bunların hiç biri ortaya çıkmayacaktı savını ileri sürebilirsiniz. Hadi o halde Tanrı'nın buyruklarına sorgusuzca eğilerek, Aden'de gündelik yaşamın kuralcı sistemine sorgusuzca boyun eğen MUTLU insanlardan olalım!

Utanmamız kendimizden, kendi çıplaklığımızdan değildir aslında. Bunu bize göstermeyen, öğretmeyen, onu bizden gizleyen Tanrı'nın ta kendisidir. Ve utanmak onun sözünün dışına çıkmaktan, onun sınırının dışına çıkmaktadır. Aynı toplum dışına bir adım bile olsa çıkan insanın, kültür içinde, teknoloji içinde yaşayan sorgulamayan bütününe dışına itilmesi, yuhanması gibi. Yılan bize aykırılığı, bir çıkışı verir. Bu çıkışı kullanmak ve kullanmamak bizim elimizdedir. Ancak sınırı aşan Adem ve Havva'nın ölümü gibi, çıkışa giden Dasein'da hiçliğe giden ve oradan var-olanlara uzanarak onları kendinde dünyasallaştıran bir ölüme uzanmak zorundadır.

Diğer yandan 1904 – 1996 yılları arasında yaşamış Litvanya doğumlu Amerikalı sanat tarihçisi olan Meyer Shapiro ise daha farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

“Modern Sanatlar Müzesi'nde resmi olarak resim ve heykel direktörü olan William Rubin, şöyle der: “Pek çok sanat tarihçisi Meyer Shapiro'nun gözü ve zihnine sahiptir. Ve bunların hiç biri onun olağanüstü insanîyetini paylaşmaz. Bu nedenle Meyer Shapiro güzel sanatla söylediğinde, önümüzde durmasına rağmen aklımıza gelmeyen şeyleri görür.”(New York Time Critic,1996)

Shapiro “hayat-boyu bir yürüme deneyiminin sembolü olarak ayakkabı fikri, ve bir hac olarak yaşam idealini...” (Berman, 1996) bulur. Böylelikle ayakkabılar hakkındaki hakikat “sanatçının eserdeki mevcudiyeti” hakkındaki hakikate dönüşür.

Shapiro'ya göre ayakkabılar bir köylünün olmaktan çok, ressamın kendisinin ayakkabılarıdır. Ya da en azından bir şehir/kent sakininin ayakkabılarıdır. Zaten resimler Van Gogh'un Paris dönemine rastlamaktadır. “Onlar daha çok sanatçının kendi ayakkabılarının resmi gibidirler, bir köylünün değil.”(Shapiro, 1968: 136) Heidegger sanatçının eserdeki mevcudiyetini gözden kaçırmakta gibidir. Ayakkabılara dair genel bir izlenime sahip olmak adına, Knut Hamsun'un *Hunger* eserinden bir alıntılama yapmamız uygun düşecektir:

“Daha önce ayakkabılarımı hiç görmemişim gibi, kendimi onların görünümelerini, karakteristiklerini ve ayağımı kımıldattığımdaki, şekillerini ve aşınmış üst kısımlarını çalışmaya adadım. Kat yerlerinin ve beyaz dikişlerinin onlara ifade kattığını – onlara fizyoloji eklediğini keşfettim. Benim doğamdaki bir şey bu ayakkabılara geçti; beni etkilediler, diğer Ben'im hayaleti gibi – tam da kendimin nefes alan bir parçasıydılar.” (Hamsun, 1920. 27) (Shapiro, 1968: 139)

Shapiro ayakkabıları Van Gogh'la eş tutmakta, hatta onları Van Gogh'un kendi yansıması, belki de ikizi, diğer Ben'i (Hamsun'un dediği gibi) olarak görmektedir. Hatta ayakkabıların derisindeki yıpranmayı, yaşlı Van Gogh'un kendi tasviri olarak belirtmektedir. Ancak gerçekten böyle midir? Ayakkabılar mutlaka Van Gogh'un mu olmalıdır? Ayakkabıları

eskiciden aldığı üzerine söylemler vardır. Bu durumda ayakkabılar gerçekten onun mu olurlar? Onun olsalar bile, onun oldukları anda tam olarak şehre mi ait olurlar? Eğer onun yansımaysalar ayakkabılar nasıl tümüyle şehre ait olabilir ki? Van Gogh Hollanda'dan Paris'e gelirken giydiği ayakkabıların yapısından, yıpranmışlığından hareketle bu resmi yapmış olamaz mı? Bu durumda onun değilken/ onun olan ayakkabıların Vincent için taşıdıkları anlam bir şehir yaşamının lanse ettiklerinden daha farklı değil midir?

Her iki durumda da ayakkabılar terk edilmiştir. Bir şehirli ayakkabısı olarak kabul edildiklerinde artık kullanım dışı oldukları, bir kenara atıldıkları, faydasız hale geldikleri açıkça görülür; diğer yandan eğer bir köylünün ayakkabıları iseler en başta söylediğimiz gibi onlar zaten bilinçsiz bir araçsallık içindedirler. Bir köylünün tarlada çalışırken ayakkabılar üzerine düşünmesi ne kadar anlamsızsa, onlar hakkındaki farkındalığı yitirmesi de o kadar anlamlıdır. Köylü için de şehirli için de onlar, ayağı saran birer taşıyıcı olmaktan uzağa gitmezler. Peki bu durumda neden terk edilmişlerdir?

“Terk edilen ayakkabılar artık taşıyan ya da taşınan / giyilen bir özneye keskin bir ilişkiye girmedikleri anda, anonim hale gelirler, sürekli açık formun yanında bulunmak için geri dönen ismin mevcut olmayan nesnesinin aydınlatılmış, terk edilmiş desteği (ancak donuk süredurumu için terk edilmiş olmak daha da ağırdır) haline gelirler.” (Derrida, 1987: 183-255.)

Peki gerçekten terk edilebilirler mi? Bir köylü için ayakkabılarını terk etmek daha kolaydır. Çünkü o baskılanmış tutku ve arzuların açığa çıkmasının baskılanmasını çok fazla yaşamamaktadır. Ancak şehirli insan yaşamının her anında, her nefes alışında bir kural yığını içinde kalmaktadır. Adlandırma şiddetiyle kendi kopuşunu başlatan insan, kültürel ve teknolojik gelişimle birlikte hayvansılığından daha da kopuk hale gelerek hiçlikten de bir o kadar uzak hale gelmektedir. Bu bakımdan var-olanlara / var-olanlığa daha keskin biçimde bağlıdır. Ayaklarından yeryüzüne bağlanmıştır. Diğer yandan köylü ise toprağın üzerinde doğurgan olana daha yakındır ve kendi dünyasını kurmakta daha serbesttir.

“Bir çift köylü ayakkabısı” der Heidegger. Bunlar gerçekten bir çift midir? Resimlerden mutlak bir ölçü yakalamamız mümkün değil. Neden farklı boyutlarda olmasınlar? Hatta neden iki sol ya da iki sağ tek bulunmasın? Bunun yanıtını açık biçimde veremiyoruz. Birbirlerinin eşi bile olsalar hiçbir zaman aynı olmaları mümkün değildir. Mekansal olarak her zaman farklı bir uzamın ürünü olacaklardır. Bu bakımdan her ayakkabı bir diğerinin diğer Ben'idir. Her ikisi de birbiri ile mümkündür. Aynı hayvansılığından kopuk bir bireyin tam olamayacağı gibi, aynısı değil ama benzeri olan bir ayakkabı olmadan diğerinin işlevsiz olması gibi.

Derrida metninin bir bölümünde ayakkabının iç bükey ve dış bükeyliğinden hareketle vajina ve fallusa olan benzerliğini işlemektedir. Bu rastgele bir seçim olmaktan çok uzaktır. İçgüdüsel ve itkisel olana yakınlık her zaman kadınsı ve erkeksi bir şeylerin de bir aradalığını getirmektedir. Ayakkabıların böyle bir yapıya sahip oldukları düşünülebilir. Ancak bizler ayakkabılarla değil de, resmi delip geçen Vincent'in imzasına uzanan bağcıklarla ilgileniyoruz.

Bir yılan gibi kıvrılan, gözlerden geçen, ayakkabının dışına taşan hatta tuvali delip geçen bağcıklar. Birbirine sarılan, düğümlenen, yeni bir dünya kuran, sürekli olarak birleşip ayrılan, saran ve kaplayan bağcıklar...

Yaradılış teorisinden itibaren benzer formlarını görebileceğimiz bağcıklar... Yılanın Havva'ya yaklaşması, ona dolanmasıyla başlayan, daha sonra çıplaklığın ve ilk günahın öğrenildiği anlar... Ve sonrasında giyinme ihtiyacı ile, utanç ile başlayan ölüme doğruluk ve toplumun bu anlamdaki sadistik Tanrısalcılığı, tanrıyı oynama isteği...Artaud'un deyimiyle yeni bir dünyanın, tutkuların, şiddetin, vahşetin ve uç noktadaki arzuların, yani açıkça söylemek gerekirse insanlıktan kopup hayvansılığa giden her şeyin yeniden kurulduğu bir hayat sahnesi... Artaud'a göre tiyatro olanaksızın olanağıdır. Olanaksız olan her şey bir anda reel hale gelir. Aynı Dasein'in dünyası gibi.

Saplantı haline gelen ikizimizle birbirimize dolandığımız, onun tuzağına çekildiğimiz, avlandığımız, bir düğüm haline gelerek yeni bir yola düştüğümüz, yürümenin ilerlemenin ayakkabı ile değil de kökten gelip, ileriye, tuvalin dışına çıkan bir bağcıkla, düğüm düğüm dolanılan aynı uzantının iki parçasıyla, sağ ve sol kısımla – hayvansı ve insansı olanla bir araya dolanmak... Kadın ve erkeğin birbirine dolanarak anlık kendini yitirilerinin esas olarak toplumsallığın yitirilişi olmasından kaynaklanan bir olanaksıza erişme adımı ile açığa çıkan histerik bir çığlığın etkisiyle düşülen bir tuzak ve hakikatte bir tuzak olmadığını anladığımız bir kendini buluş anı.

Bataille'in deyimiyle,

“Kasılmalı coşkunun şiddeti derin olarak kalbimin içindedir. Bu şiddet, aynı zamanda, bunu söylerken titriyorum, ölümün kalbidir: bu kalp içimde açılıyor.” (Bataille, 1997: 9)
 “Kıvrılırken, kendinden geçerken, zevkin aşırılıkları içinde kaybolan bu birbirine karışmış bedenler daha sonra onları çürümenin sessizliğine adayacak olan ölümün tersine giderler.” (Bataille, 1997: 18)

Ölüme fırlatılmışlığımızı esas anlamıyla aşabilecek bir yılanın zehriyle kıvranabilecek kadar ölümün kalbine gidebilmek ve hiçliğe uzanabilmek... Ayaklarımıza dolanan bağcıklardan kurtulmak değil, ayakkabıları terk edebilmektir asıl mesele. Bağcıklar bizi gittiğimiz her yerde bulmaya bizimle olmaya devam edeceklerdir. Kökenden uzanan, bağcıklar... Bize sürekli olarak geri iade edilmeye çalışılan ayakkabıların, asıl konumunu sağladığı sanılan, ancak sadistik ve ceza öngören bir Tanrı'dansa, küçük ölümleri öngören ve bilgiyi bahşeden bir zehir saçıcıyı tercih edebilme cesaretine dayanmaktadır her şey.

Asıl olan ayağımıza dolanan bağcıkları ayakkabılardan kurtarabilmektir. Vincent'in ayakkabıları değil de bağcıkları adıyla eş tutmasında olduğu gibi, imzamızla (benliğimizin simgesiyle) bir araya gelen bir bağcığın kalbimizin içine açılmasına, ölümün kalbine girmeye titreme ve kasılmalarla erişebilme, bunu sahneleyebilme meselesidir bu...



Figür 9 Mona Hatoum, Performance Still, 1985

KAYNAKLAR

- Akın, S. *Bir Çift Ayakkabı*, (09.09.2011) (online), <http://www.insanokur.org/?p=33634>
- Antakyalıoğlu, Z. *Başlık Yok*, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?authorID=42&lang=ENG>
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY.
- Bataille, (1997). *Eros'un Gözyaşları*, çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe.
- Berman, M. (1996). Meyer Schapiro: The Presence of the Subject, *New Politics*, vol. 5, no. 4, whole no.20, Winter, <http://nova.wpunj.edu/newpolitics/issue20/berman20.htm>
- Cömert, B. (1976). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: Meteksan Ltd.Şti.
- Dayna L. C. (2011). Interpreting a Painting of Shoes: The Benefits of a Deconstructionist Methodology, *An Art Historical Impression*.
- Derrida, (1987). *The Truth In Painting*, trans. by Geoff Bennington – Ian McLeod, *Restitutions*, London: The University of Chicago Press,.
- Edwards, C. (n.d.). *The Shoes of Van Gogh*, (online), <http://www.dreamersoftheday.eu/auvers/literature/the-shoes-of-van-gogh>
- Eyigör, F. (2009). *Ayakkabının Fırlatıl(-a-ma)ması*. (online) feygör-arttick.blogspot.com/2013/02/ayakkabnn-frlatıl-ma-masun-able-to-throw.html
- Hamsun K., (1920). *Hunger*, trans. by G. Egerton, NY: Alfred Knopf Inc.
- Heidegger, (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hollinsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Doç. Dr. Rengin Küçükerdoğan – Banu Ergüder, İstanbul: İnkılap.
- Horton, S. (2009). Philosophers Rumble Over Van Gogh's Shoes, *Harper's Magazine*.
- Kacian, J., (2008). Van Gogh's Shoes: Thingness in Haiku, *Valley Voices: A Literary Review* 8:1, Mississippi Valley State University, Spring 2008, pp. 60-61, (online), <http://www.gendaihaiku.com/kacian/van-goghs-shoes.html>

- Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe*, Çev: Suad Y. Baydur, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Mancoff, D.N. (n.d.). *Post-Impressionism, Field and Flowers*, (online), http://www.all-art.org/impressionism/van_Gogh1.html
- McClure, C. (2007). *Van Gogh's Shoes*, (online)
<http://chrismcclure.blogspot.com.tr/2007/07/van-goghs-shoes.html>
- Miller, C. (n.d.). Meyer Schapiro: Frontal and Profile as Symbolic Forms, *Early Morning Discussions*, (online), <http://aesthetics-l.blogspot.com.tr/2012/07/meyer-schapiro-frontal-and-profile-as.html>
- Perl, J. (2006). *The Varieties of Artistic Experience*, (online)
<http://www.newrepublic.com/article/meyer-schapiro-art-history-clement-greenberg>
- Quigley, T. (n.d.). *Notes on Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art"*, (online),
http://timothyquigley.net/vcs/schapiro-naa_notes.pdf
- Sanat Ansiklopedisi*, (1991). Hazırlayanlar: Alpay Kabalcı –Tahir Özçelik- Bülent Berkman, İstanbul: Milliyet Tesisleri.
- Schapiro, (2011). *Nature of Abstract Art*, (online) <http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf>
- Schapiro, (2005). *The Language of Forms: Lectures on Insular Manuscript Art*. New York: Pierpoint Morgan Library.
- Schapiro, (n.d.). *An Excerpt from Style*,
<http://www.neiu.edu/~wbsieger/Art202/202Read/202Schapiro.pdf>
- N.a. (1996). *Shapiro, Art Historian and Critic, Dies at 91, New York Times*,
<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/50s/schapiro-obit.html>
- Shapiro, (1968). The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, *Selected Papers*, edit. George Braziller, New York,.
- Siegel, N. (2013). *Special Report: The Art Of Collecting / Becoming Vincent Van Gogh: The Paris Years*, (online),
http://www.nytimes.com/2013/10/17/arts/international/becoming-vincent-van-gogh-the-paris-years.html?_r=1&
- Sington, A. – Ross, T. (2003). *Resim ve Ressamlar*, Çev. Tuna Ertem, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- N.a. (n.d.) *Van Gogh Style and Technique*, (online),
http://www.artble.com/artists/vincent_van_gogh/more_information/style_and_technique
- Van Gogh, (1969). *Theo'ya Mektuplar*, çev. Azra Erhat, İstanbul: Yankı.
- Wilber, K. (n.d.). *A Pair of Worn Shoes*, (online),
<http://southerncrossreview.org/72/wilber-art.html>
- Yöndemli, F. (2006). *Hayat Ağacı Ejder Yılan*, II. Baskı, İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.