

**GÜNÜMÜZDE ZAYIF BİR HAKİKATİN MEKÂNI OLARAK SANAT  
ESERİ: TUNA KIYISINDAKİ AYAKKABILAR ÖRNEĞİ**

Mustafa SEVİNÇ<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Arş. Gör. Mustafa SEVİNÇ, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Kayseri,  
(m.m.sevinc@windowslive.com)

## GÜNÜMÜZDE ZAYIF BİR HAKİKATİN MEKÂNI OLARAK SANAT ESERİ: TUNA KIYISINDAKİ AYAKKABILAR ÖRNEĞİ

### Özet

Hakikat, gerçek, varlık gibi felsefenin konusu olan kavramlar, günümüze kadar sanat eserinin varlık yapısıyla belirli bir diyaloga girer ve bu çerçevede bir tartışma platformunun gerçekleşmesine aracılık eder. Martin Heidegger'in sanatı varlık meselesi altında sorgulaması ve eseri hakikatın bir mekânı olarak görmesi, süre giden bu tartışmanın farklı şekilde kavranmasını sağlar. Postmodernizmin hakikat ve gerçek gibi kavramlara karşı duruşu, bu olguların sanat nesnesi üzerinden tartışılmasını giderek anlamsızlaştırır. Dönemin şüpheli yaklaşımları varlık ve hakikat söylemini zayıflatırken, aynı zamanda bu olgular çerçevesinde sanat eserinin yeni bir yorum potansiyeline de temel bir anlam alanı yaratır. Bu yazıda hakikat, gerçek, varlık gibi söylemlerin günümüzde sanat nesnesi üzerinden yeniden yorumlanmasının olanağı tartışılacaktır. Bu tartışmanın verileri 'Tuna Nehri Kıyısındaki Ayakkabılar' yapıtı üzerinden yorumlanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Hakikat, Zayıf Hakikat, Sanat, Sanat Yapıtı, Tuna Nehri Kıyısındaki Ayakkabılar.

## THE WORK OF ART AS A SPACE OF WEAK REALITY TODAY: THE CASE OF SHOES ON THE DANUBE BANK

### Abstract

The concepts which are the subject of philosophy such as reality, truth and being engage in a certain dialogue with the existence structure of the work of work until today and mediate the emergence of a discussion platform in this context. Martin Heidegger's questioning of art under the question of existence, and his view of the work as a space of reality, provides a different comprehension of this ongoing discussion. Postmodernism's stance against concepts such as reality and truth makes it increasingly insignificant to discuss these phenomena through the object of art. While the skeptical attitudes of the time weaken the discourse of existence and reality, it also creates a basic space of meaning for a new interpretation potential of the work of art in line with these phenomena. In this article, the possibility of reinterpreting the discourses such as reality, truth and being through the object of art will be discussed. The data of this discussion will be interpreted based on the memorial called "Shoes on the Danube Bank".

**Keywords:** Reality, Weak Reality, Art, Work of Art, Shoes On The Danube Bank.

## GİRİŞ

Martin Heidegger'in sanata yönelik soruşturması, varlığa ve hakikate ilişkin felsefi yaklaşımıyla eş bir manzara çizer. Platon'dan beri varlık ve hakikat'in anlamı; değişmez, sabit, kalıcı bir öze dayandırılarak ortaya konmuştur. Heidegger'in Varlık meselesini ele alışı ise, özne-nesne diyalogu çerçevesinde Varlık'ın varolanlar üzerinden açıklanmasından öte, varlığı bir olay şeklinde ortaya koyar. Dünyadaki tüm özne ve nesnelere varlıklardır, Varlık varolanların hepsinde ortak olan şey olsa dahi, onlardan farklıdır. Bu fark Varlık ile özne-nesne arasındaki ontolojik bir ayrımı ifade eder. Dolayısıyla Varlık'tan herhangi bir varolan gibi bahsedilemez, onun anlamı çok daha karmaşıktır (Vattimo, 1999, s. 16). Varlığın varlıklar üzerinden tanımlanamazlığını Ernesto Grassi şu şekilde bildirir: "Varlık'ın ne olduğuna ilişkin her tanımlama denemesi bizi onun varlıklardan biri olduğu şeklinde tanımlamaya zorlar ki bu da Varlık'ı tanımlayamamak demektir." (Vattimo, 1999, s. 16).

Varlık'ın özerk bir biçimde sorgulanması, bilen öznenin<sup>1</sup> varlık üzerindeki tahakkümünü askıya alarak, onun felsefedeki merkezi temelini sarsar. Heidegger'e göre özne temelinde ifade edilen varlık anlayışı, varlığın unutulmuş bir modelini ortaya koyar (Vattimo, 1999, s. 17). Dolayısıyla Heidegger, Varlık'ı kesin bir tanım içinde ortaya koymaya girişmez. Bu anlamda Varlık, belirsiz ve geçici bir anlam alanıyla varlıkların varlık olarak kavranmasını sağlayan temel bir arka plandır. Yine Heidegger'in hakikat söylemi; hakikati ebedi, değişmez ve kendinde mevcut bir şey olarak tanımlamaz. Hakikat, zamanla ilişkilenecek oluş halinde olan bir şeydir (Direk, 2010, s. 111). Zeynep Direk, Heidegger'in hakikat düşüncesini şu şekilde bildirir.

Hakikat oluş halinde bulunan bir şey, bir meydana gelişir. Ama bunu kabul etmek hakikatin göreliliğini savunmak anlamına gelmez. Heidegger hakikat meselesini ebediyetten değil, bir açılıştan itibaren ele alır. Varolanlarla dolu bir yeri mümkün kılan şey olanın açılışıdır. Bu açıklık bir aydınlık, bir "Lichtung" dur aynı zamanda. Olanlar bu açıklığa ve aydınlığa gelir, orada ortaya çıkar, kendilerini gösterirler. Hakikat bu Lichtung dışında bir yerde, "kendinde" mevcut olmadığı için, hakikat bir oluş, bir varıştır (Direk, 2010, s. 111).

Heidegger'de, Varlık ve hakikat anlayışı insan varoluşunu temellendirirken, insan varlığını tanımlayan şey ise Dasein'dir. Heidegger'in insanın varoluşunu çözümlemekte kullandığı Dasein'in anlamı, onun "dünya-içinde-varolmak" lığına dayanır. "Dünya-içinde-varolmak, dünyanın ta kendisini anlamaktır" (Levinas, 2010, s. 31). Bu bağlamda Dünya sorusu, insanın varoluş tarzı olan Dasein'den ayrı düşünülemez. Dasein, insan varlığının her zaman dünyadaki varlık biçimine işaret ederken, benliğin varlığını dünya söylemi ile birleştirir. Yeni bir şekilde ortaya çıkan Dünyanın analizi ise, Dasein'in temel varlık biçimini "terk edilmişlik, anlama, imkân, Dünya-içinde-olmak, uzamda-olmak, düşüş vb." olarak nitelendirir (Levinas, 2010, s. 43). Dasein'in temel varlık biçimine dayanan dinamik varoluşu salt kendinde yalıtık bir içsellik tarzında ifade edilemezken, insanın dünyada oluşu hem kendi varoluşuna hem de kendisiyle beraber bütün varolanların açıklığa çıkmasına imkân sağlar. Varolanın deneyimlenmesi ise zaman sorusuna bağlanır. Heidegger'de Varlık'ın anlamı zamanla eşleşirken, zaman varlığın hakikatinin açığa çıkmasının imkânıdır (Karakaya, 2004, s. 44-45). Başka türlü söylemek gerekirse "...zaman açıklığa diğer bir anlatımla varlığın hakikatine işaret eder." (Karakaya, 2004, s. 44-45). Bu ilişkiler çevresinde insan varoluşunu tanımlayan Dasein'in varlığının anlamı da temelde zamansaldır (Direk, 2010, s. 119). Dasein'in zamansallığı onun sonlu varoluşuna işaret ederken, sonlu bir varoluş tarzı olarak soyut bilinci, somut insan verilerine taşır. "Dasein'in varoluşunun özü varlığın hakikatiyle bir ilişkidir. Dasein'in özü varoluşunda yatar demek, Dasein'in özünü hakikatle ilişkidir, hakikatin gelişinden bağımsız olarak düşünemeyiz demektir; çünkü o açıklığın içinde durur." (Direk, 2010, s. 119).

Heidegger'in varoluşa yönelik sorgulaması varlık mefhumunun üstüne temellenirken, Heidegger için sanat eseri de varlık meselesini aydınlatmanın bir yolunu verir. Dolayısıyla Heidegger'in sanat eserini

<sup>1</sup> Burada işaret edilen Rene Descartes'in öznesidir. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz Ahmet Cevizci'nin Felsefe Tarihi isimli kitabı, s. 483-510.

sorgulaması, temelde varlığın ve hakikatin ne olduğunun kavranmasına yöneliktir. Heidegger'in, varlık ve hakikat olgularıyla sınırdığı sanat eserinin, gerçekte nasıl bir hakikat ortaya çıkardığı bir tartışma platformu başlatmıştır. Bu bağlamda Meyer Schapiro, Jacques Derrida gibi düşünürler sanat eserinin hakikatle olan ilişkisine farklı perspektiflerde değinerek, sorgulama alanını genişletmişlerdir. Ayrıca postmodern dönemin hakikat, gerçek gibi kavramlara şüpheci bakışı, bu olguları zayıflatmış ve sanat eseri aracılığıyla hakikat, gerçek gibi konuların tartışılmasını giderek anlamsızlaştırmıştır. Heidegger'in düşünceleri üzerine felsefi yaklaşımını temellendiren Gianni Vattimo'ya göre ise, varlık ve hakikatin zayıfladığı bu dönemde, sanat eseri aracılığıyla bu olguları farklı bir biçimde yeniden tartışmak mümkündür.

Bu çalışmada ilk olarak Heidegger'in varlık nedir sorusu altında sanat eserini ele alışı genel bir perspektifte tartışılacaktır. Devamında Schapiro'nun ve Derrida'nın konuya ilişkin görüşlerine yer verilecektir. Bunun yanı sıra postmodern dönemde eser ve imgenin, gerçek ve hakikatle kurduğu diyalogun dönüşümü, bu ilişkileri günümüze doğru tartışmanın bir olanağı olarak çalışmaya dâhil edilecektir. Çalışmanın son kısmında bir Holokost anıtı olan "Tuna Nehri Kıyısındaki Ayakkabılar" yapıtı bu veriler ışığında açıklanmaya çalışılacaktır.

### 1.1. Hakikat ve Hakikatin Yokluğu Olarak Sanatta Ayakkabı İmgesi

"...sanat hakikatin bir oluşu ve olup bitmesidir."

Martin Heidegger.<sup>2</sup>

Heidegger, varoluşu varlığın hakikatine yönelik olarak sorgularken, sanat eserini de varlık meselesini aydınlatmak ve varlığın hakikatini açığa çıkartmak için yeni bir düşünce pratiği olarak görür. Daniel Palmer, Heidegger'in sanat eseri üzerinden varlığın anlamına yönelik soruşturmasını şu şekilde belirtir:

Heidegger'in düşüncesi, başından sonuna, varlığın anlamı hakkındaki bu tek bir temel soru etrafında döner. Heidegger sanatı araştırdığında, bunu insan deneyiminin özel ve diğer deneyimlerden yalıtılmış bir alan olarak sanatın özelliklerini belirlemek amacıyla değil, sanatın varlığın anlamını deşifre edebilecek muhtemel bir ipucu olarak gördüğü için yapar (Bolt, 2015, s. 14).

Heidegger, "Sanat Eserinin Kökeni" adlı denemesinde, sanat eserine 'hakikatin bir mekânı' olarak işaret eder. Heidegger için sanat eseri, "belli bir tarihsel ve kültürel dünyayı inşa eden ve belli bir tarihsel insanlığın onda kendi tecrübesini oluşturan özellikleri gördüğü bir eylemdir." (Vattimo, 1999, s. 118). Sanat eseri aracılığıyla kurulan bir dünya söylemi tekil bir durumu ortaya koyarak, her daim farklı olarak açığa çıkar ve hakikati sabit bir şekilde değil, her zaman bir olay şeklinde ifade eder. Sanat eserinin olayla ilişkilendiği bu süreç, onu yaratıcı bir kişiselleştirmenin ötesine taşıyarak sanatçı, eser ve sanat arasındaki diyalogu farklı bir açıdan vurgular. Heidegger, makalesinin başlığında yer alan köken kavramını şöyle açıklar:

Köken kelimesi burada, bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu anlamında kullanılmaktadır. Oluş ve nasıl oluşa, şeyin varlığı diyoruz. Bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağıdır. Sanat eserinin kökeni sorusu, onun özünün kökeni sorusunu da içerir. Bilinen görüşlere göre, eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğar. Sanatçı nereden ve nasıl oluşur? Elbette eser sayesinde ortaya çıkar. Zira eser ustasını över, yani eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamaz. Tek başına biri diğeri yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, işte bu sanattır (Heidegger, 2011, s. 9).

Heidegger'e göre sanat, eserin ve sanatçının kökeni iken, sanatın varlığının nesnel bir çerçevede sorgulanması ise, bir tür döngü içinde yeniden sanat eserinin varlığına dayanır. Eserin çözümlenmesi; nesne (şey), araç ve eser olarak farklı biçimde adlandırılan varolanların arasındaki ilişkilerin ortaya konmasıyla

2 (Yıldız, 2017, s.186)

gerçekleşir. Geniş anlamıyla nesne bu varlık biçimlerini kendinde toplarken, bunların arasındaki ayrım ilk olarak hizmet ve üretilmişlik özelliklerinin aracılığıyla ortaya çıkar. Aracın hizmet ve üretilmiş olma özelliği nesnelere diyarından ayrı bir şekilde kavranmasına imkân sağlar. Araç, üretilmiş olma durumuyla esere yaklaşarak, nesne ve eserin anlaşılmasına olanak verir. Ancak aracın varlığının hizmet özelliği altında ortaya konması, eserde varolan kendinde oluşun özelliğini kapsamaz. Bu, eserin ve aracın varlığının birbirinden ayrı oluşunun temel niteliğini açıklar. Heidegger'e göre, aracın araçsal varlığı hizmet içinde ortaya çıkarken, araçsallık özelliğini onun kullanılırken düşünülmemiş olma durumunu bildiren güvenilirliğiyle açıklar. Bu manada aracın araçsallığı kendi üzerinden değil, eser aracılığıyla kavranır. Heidegger, sanat eserinin, aracın araç varlığının hakikatte ne olduğunu bildirmesini, Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" (Görsel 1) eserini örnek göstererek tanımlar. Heidegger şunları söyler:

Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağızından iş basamaklarının güçleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlarda, çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış tenha tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinç, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitiklikten kendi içindeki dinginliğini yaratır (Heidegger, 2011, s. 27).



**Görsel 1.** Vincent van Gogh, Bir Çift Ayakkabı, 1886 (Van Gogh, 1886)

Heidegger, ayakkabı aracının araçsal varlığını Van Gogh'un yapıtı üzerinden sorgulayarak, ayakkabının sanat eseri aracılığıyla açığa çıkan hakikatinin bir açılımını yapar. Bu anlamda tablo, hem ayakkabıların hakikatte ne olduğunu, hem de ait olduğu köylü kadınının dünyasını bizlere açar. Heidegger; "Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. "Koyma" durdurmak anlamındadır. Bir varolan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığına durur. Var-olanın varlığı onun görünümünün sürekliliğine girer." der (Heidegger, 2011, s. 29). Hakikatin eserde durdurulması; Varlığın eserde bir oluş şeklinde açığa çıkmasıyla ilişkilidir. Heidegger'in makalesinde verdiği Yunan Tapınağı örneği, eser aracılığıyla bir dünyanın açılışını bildirir.



Mimari eser Tanrı'nın bir görünümünü kapsar ve bunu, bu gizlilikte, açık sütunlarla kutsal alanlara götürür. Tanrı Tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrı'nın bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınıridir... Mimari eser orada durarak kayalık zeminde dinlenir. Eserin bu dinlenişi kayadan bükümlenmemiş ve hiçbir şeye zorlanmamış taşımanın karanlığını alır. Durduğu yerde mimari eser, güçlü rüzgârlara karşı kor ve böylece görünümünde rüzgârları da gösterir. Kayaların ihtişam ve parlaltısı, güneşin yardımıyla günün ışığını, gökyüzünün genişliğini gecenin karanlığını gösterir. Emin yükselme havanın gözükmeyen mekânını görünür kılar. Eserin sarsılmazlığı yağmurlara inatla karşı koyar ve kendi sakinliğinde yağmurun tıptırtılarını hissettirir. Ağaç, çayır, kartal, boğa, yılan ve çırçır böceği onun yüce görünümüne girer ve zaten kendisi oldukları görünümle gözükmeler (Heidegger, 2011, s. 37).

Sanat eserinde hakikatin bir olay tarzında açığa çıkması, onda aydınlığa çıkan varolanların çokluluğuna işaret ederek, onun sadece yaratıcı bir öznellik içinde ifade edilemez olduğunu da ortaya koyar. Bu belirlenim, sanat düşüncesi içindeki sanatçı, eser diyalogundan başka bir ilişkiyi; sanat eserindeki Dünya ve Yeryüzünün çekişmesini vurgular. Heidegger, "Eser varlığı demek bir dünya kurmaktır" der (Heidegger, 2011, s.39). Eserin varlığı Dünya ve Yeryüzü çekişmesiyle açıklanır. Dünyanın ne demek olduğunu şöyle bildirir:

Dünya, mevcut sayılabilir ve sayılamaz, bilinen ve bilinmeyen nesnelere öylesine toplamı değildir. Dünya kafadan uydurulmuş, mevcutlara eklenmek üzere tasarlanmış bir çerçeve de değildir. Dünya dünyada bulunur ve bizim gizli gizli yurdumuzda hissettiğimize inandığımız dokunulabilir ve işitilebilir olarak var-olandır. Dünya önümüzde duran ve kendisine öylesine bakılabilen bir nesne değildir. Ölüm ve doğum, rahmet ve lanet bizi varlığa götürdüğü sürece, dünya kendisine tabi olduğumuz genellikle nesneyle alakalı olmayandır. Kendi tarihimizin önemli kararları nerede alınır, tarafımızdan benimsenir, terk edilir, ret edilir ve hakkında sorular sorulursa, dünyada orada dünyalaşır (Heidegger, 2011, s. 39).

Yeryüzünü ise şu şekilde tanımlar; "Eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına biz yeryüzü deriz. O, ortaya çıkan gizli olandır. Yeryüzü hiçbir şeye zorlanmamış yorulmasız ve emeksizdir." (Heidegger, 2011, s. 41). Eserin aracılığıyla açığa çıkan dünya (açan) ve yeryüzü (gizleyen, kapatan) çekişmesi birlikte bir belirişin imkânını verir. Eserdeki bu mücadele varolanı açıklığa çıkararak, hakikatin eserde vuku bulmasını bildirir. Bu anlamda eser aracılığıyla gerçekleşen hakikatin özü, yalnız daima bir açıklık ve aydınlıkla değil, aynı zamanda gizlenim içinde olanla ilişkisini içerir. Kısacası eserde Dünyanın kendini açması, dünyanın 'diğeri' olarak yeryüzüne kalıcı bir şekilde bağlanır ve sanat eseri hakikatin bir mekânı olarak anlam kazanır (Vattimo, 1999, s. 113). Heidegger, sanat aracılığıyla varlığın hakikatine yönelik sorgulamasını; yaratma, yırtık, iz, yarık/çizgi, biçim, tekne gibi kavramlarla beraber çok geniş bir alanda gerçekleştirir. Bu sorgulama alanı çerçevesinde eseri hakikatin bir mekânı olarak görür ve sanat aracılığıyla varlığın hakikatine işaret eder.

Heidegger'in sanat eserini hakikat mefhumuyla ilişkili olarak sorgulaması, aynı zamanda sanat eserinde vuku bulan hakikatin ne olduğuna yönelik bir tartışma platformu başlatmıştır. Bu bağlamda Heidegger'in görüşlerine, Meyer Schapiro ve Jacques Derrida eleştirel bir perspektifte yaklaşmışlardır. Sanat tarihçisi olan Schapiro'nun Heidegger'e eleştirisi, Heidegger'in "Sanat Eserinin Kökeni" denemesinde örneklediği Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" yapıtı üzerine temellenir. Schapiro, Heidegger'in bu eser için yaptığı analizdeki ayakkabıların aidiyetini köylü kadına vermesini çürütmekle işe başlar. Ayrıca bu eleştiride yapıtın sanatçısının görmezden gelindiğini vurgular. Schapiro ilk olarak sanatçının bu yapıtının bir seri olmasından dolayı, Heidegger'in hangi yapıttan bahsettiğinin öğrenmek için Heidegger'e bir mektup yazar ve Heidegger'in cevabı üzerine, bu tablonun sanatçının F255/JH1 124 numaralı yapıtının olduğu çıkarımında bulunur (Yıldız, 2017, s. 215-218) (Bkz.Görsel 1). Schapiro bahsi geçen yapıttaki ayakkabıların kime ait olduğunu belgelere dayandırarak açıklar. Bu kapsamda Gauguin'in bir metnini ve François Gauzi'nin anılarını ortaya sürer (Yıldız, 2017, s. 249). Gauzi'nin konuya ilişkin anısını, ayakkabının gerçekte kime ait olduğu konusunu açıklamak için kullanır. Gauzi'nin anısı şöyledir:

(Van Gogh), o zamanlarda bitirmek üzere olduğu bir natürmort yapıtı göstermişti. Bitpazarından eski, yıpranmış bir ayakkabı satın almıştı, sokak satıcısından alınmış bir ayakkabı, ancak her şeye rağmen temiz ve yeni cilalanmış olan. Görünüşü sade ancak sağlam ayakkabılardı. Yağmurlu bir öğleden sonra bu ayakkabıları giydi ve surlarda yürüyüşe çıktı. Çamura bulandıklarında daha ilginç gözüktüler. Bir çalışma illa da bir resim olmak zorunda değildi; asker botları ya da güller de aynı oranda iş görebilirdi. Vincent sadık bir biçimde ayakkabıları kopyaladı. Bu düşünce, pek de çığır açıcı olmayan, bazılarımızanın stüdyodaki yoldaşlarına-garip gelmişti, çünkü çivi ile çakılarak oluşturulmuş bir bota eşlik eden bir öge olarak bir yemek odasında duran elma dolu tabağı hayal edemiyorduk” (Yıldız, 2017, s. 249-250).

Schapiro'nun eleştirisinin, Heidegger'in sanat yapıtını genelleyerek, onun biricikliğini ve sanatçısını geri plana attığı konusunda haklı olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Schapiro'nun, eserin gerçeğini ve hakikatini ayakkabının kime ait olduğu şeklinde yorumlayarak Heidegger'e getirdiği eleştiri haksızdır. Çünkü Heidegger, bu sanat yapıtını varlık ve hakikat temelinde incelerken, ne sanat eserinin sanat tarihi açısından bir analizine yönelir, ne de onun için temelde eserde yer alan ayakkabıların kime ait olduğu önemlidir. Heidegger, bu eserin varlığın hakikatine ilişkin bir yaklaşımla nasıl bir dünya açtığını, köylü kadının dünyasıyla ilişkilendirerek örnekler. Dolayısıyla Heidegger ve Schapiro'nun Van Gogh'un eseri aracılığıyla ortaya koydukları gerçek ve hakikat söylemleri birbirinden oldukça farklıdır.

Bu tartışma Derrida'nın konuya yaklaşımıyla farklı bir boyut kazanır. Derrida'nın konu hakkında getirdiği temel eleştirisi, öncelikle buradaki aidiyet sorununun bir yorum sorunundan kaynaklı olduğunu bildirerek, daha sonrasında resmin kendi dışında bulunan tek bir hakikate ve gerçeğe işaret etmesinin mümkün olup olamayacağı üzerinde gerçekleşir. Derrida, resimde bulunan gerçek ve hakikat olgularının tek bir biçimde ifade edilemez oluşuna ve bu anlamda resmin farklı şekillerde sonsuzca yorumlanmasının imkânına işaret eder (Yıldız, 2017, s. 346-347). Derrida, söylemini açıklamak için resmin yorumunu çoğul bir platformda tartışarak, bu yorumlar aracılığıyla resmin sabit bir gerçeğe ve hakikate denk gelip gelemeyeceğini tartışır. Bu girişim düşünürün felsefi yaklaşımında kullandığı yapı-söküm tekniğine dayanarak, resim aracılığıyla oluşan anlamın kararsızlığına dikkat çeker. Derrida, resimdeki ayakkabıların resmin dışındaki bir özneye bağlanmasının olanağını sorgulayarak, hem Heidegger'in hem de Schapiro'nun görüşlerine eleştirel olarak yaklaşır. David Sayer, Derrida'nın aidiyet sorusuna yaklaşmasını şu şekilde açıklar:

Derrida hem Heidegger'in ayakkabıları bir köylü kadına hem de Schapiro'nun van Gogh'un kendisine iade etmesini sorgular. Bir sanat yapıtının böyle iki karşıt görüşü destekleyebilmesi Derrida'nın bir yapıtın birden çok yoruma açık olduğu ancak bunların hiçbirisinin asıl gerçek olan olmayı iddia edemeyeceği yönündeki görüşünü kanıtlar. Derrida'nın şüpheli duruşu-yapıtın merkezlessiz yapısının belirlenimsizliğinde temellenen-yorumun kendisinin olanağını da ortaya çıkarır. Eğer yapıtın özsel belirlenimsizliği olmasaydı, bir yapıtın anlamı üzerine herhangi bir tartışma olmazdı (Yıldız, 2017, s. 267).

Derrida'nın burada bildirdiği eserdeki aidiyet ilkesinin temelsizliği ve sürekli yorumlanma potansiyelinin, bir anlamda Heidegger'in sanat eserini varlık çatısı altında sorgulamasıyla yaklaştığını belirtebiliriz. Çünkü Heidegger'in sanat aracılığıyla açığa çıkan hakikati oluş halinde açıklaması ve sanat eseri aracılığıyla aydınlanan dünyayı bir dünya olarak söylemesi, eserin sürekli farklı ilişkilerle açığa çıktığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu anlamda Derrida ve Heidegger'in görüşleri tam olarak birbiriyle karşıt olarak konumlanmaz.

Derrida, ayakkabının psikanaliz bir açılımına, çift ya da eş olup olmaması üzerinden özdeşlik ve ayırım gibi kavramlara, ayakkabının gerçekte kullanılan bir ayakkabı mı ya da resimdeki ayakkabı mı olduğuna ilişkin Platon'un mimesis kavramına ve tüm bunların bir arada ne ifade edeceğine gönderimde bulunarak, Van Gogh'un yapıtı üstüne temellenen bu tartışmayı derinleştirir (Yıldız, 2017, s. 271). Ayrıca düşünür nesne-özne diyalogu çerçevesinde vuku bulan tartışmayı; ayakkabı, ayak, beden ilişkisi içinde yeni bir bakışla dile getirerek, ayağın bu süreçte fetiş bir unsura dönüştüğü konusuna da değinir. Fetişize edilen ayak, ait olduğu bedenin geri kalanını önemsizleştirerek, ona hiçbir yer bırakmaz. Yine fetiş kavramıyla Freud'un

ayakkabı nesnesine eril ve dişil bakışını bu tartışmadaki hakikatinin ne olduğu konusunu açıklamak için ele alır (Yıldız, 2017, s. 286-288). Derrida'nın konuyu çok geniş bir alana yayması, resim veya metinde ortaya çıkan anlamın merkezlessiz, değişken yapısına işaret ederek, post-modern dönemde hakikat ve gerçek anlayışlarının çözüldüğü bir süreci resmeder.

Post-modern dönemde hakikatin tecrübesi sanatın ölümüyle ilişki içindedir. Gianni Vattimo bu dönemde sanatın ölümünü; ilk olarak sanat eserinin artık belirli bir olguya denk gelmediğini, sanatın belirleyici özellikleri olan 'özü' ve 'orijinalitesi'nin diğer şeyler içinde çözüldüğünü ve bu yolla kitlesele üretim çağında kopyalanarak sınırsızca üretilen imajların etkisiyle, sanat eserinin ayrıcalıklı yapısındaki çözülmeyi vurgulayarak açıklar. Vattimo'nun buradaki ifadesi Walter Benjamin'in sanatın 'aura'sının kaybolduğuna yönelik düşüncelerini temel alır. Yine kitle üretimindeki 'kitsch' olgusuna karşı duran sanatçıların da estetiğin güzel ve yüce kavramlarına karşı duruşlarını, sanatın ölümü söyleminin anlaşılması için farklı bir biçimde anlam alanı yarattığını bildirir (Vattimo, 1999, s. 28-29). Vattimo için bu dönemde varlığın da sabit bir şekilde ifade edilemez oluşu, sanat eseri aracılığıyla ortaya konan hakikat anlayışının silik ve geri plana çekilmiş bir modelini verir.

Eserdeki hakikatin silik bir şekilde ifadesi, ondaki 'süs' unsurunu ön plana taşır. Dolayısıyla bu süreç eserin gerçek ve önemsiz addedilen özelliklerini birbiri içine kaynaştırarak, eserde bunların ayrımını bildirecek bir özün yokluğunu da gösterir (Vattimo, 1999, s. 34). Kitle iletişim araçlarının yoğun imaj üretime maruz kalan sanat, tüm gerçek, ebedi, hakiki özelliklerini kaybetmiştir. Post-modern dönemde imaj dünyasının sanatın bu olgularını nasıl dönüştürdüğünü, Andy Warhol'un yapıtları oldukça iyi bir şekilde özetler. Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı kitabında postmodernizm kavramının kapsamını sorgularken, bu süreçte estetik üretimin meta üretimi tarafından kuşatılmasını, Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" ve Warhol'un "Elmas Tozu Ayakkabı" (Görsel 2) yapıtlarının arasındaki ayrıma değinerek açıklar. Jameson, dönemin en bariz biçimsel özelliğini, derinlikten yoksun olan yeni bir yüzeysellik durumuyla ifade eder (Jameson, 2011, s. 38).



**Görsel 2.** Andy Warhol, Elmas Tozu Ayakkabılar, 1980 (Warhol, 1980)

Bu dönemde Van Gogh'un resminden hareketle ulaşılmaya çalışılan derin bir gerçekliğin varlığından bahsedilemez. Jameson, Van Gogh ve Warhol'un yapıtları üzerine şunları söyler:



Andy Warhol'un Elmas Tozu Ayakkabıları açıkça bize, Van Gogh'ın köylü ayakkabıları'nın dolaysızlığı ile hitap etmezler: Gerçeği söylemek gerekirse, bize hiç hitap etmezler. Bu tabloda, açıklanamayan bir doğal nesnenin tüm olasılığı içinde kendisiyle bir müze koridorunun köşesinde ya da bir galeride karşılaşan bir izleyici için minimal de olsa herhangi bir konum örgütleyen hiçbir özellik yok. İçerik düzeyinde, gerek Freudcu, gerek Marksçı anlamda, açıkça fetiş nesnelere karşı karşıyayız (Jameson, 2011, s. 37).

Warhol'un yapıtları meta üretimine odaklanarak ve dönemin meta fetişizmini ön plana çıkararak, içerik sorununu kaybeden imgenin mutasyonunu yansıtır (Jameson, 2011, s. 38-39). "Elmas Tozu Ayakkabılar" yapıtı, içerimlediği ölü nesnelere kümesiyle yaşamla ilişkisini ve bağlamını kopartarak, "Bir Çift Ayakkabı" yapıtının yorumsamacı bakışında olduğu gibi bir dünyanın olası bir açılımını dile getirmeyi ya da kendi dışında olan yaşanmış bir gerçeğe bağlanmaz. Jameson, postmodern dönemde imgenin mutasyonunun diğer bir özelliğini duygulanımın silinmesi üzerinden açar ve bunu Van Gogh, Warhol'un yapıtlarıyla beraber Rene Magritte'nin "Kırmızı Model", Walker Evans'ın "Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları" eserlerini örnek göstererek, bunların birbiriyle kurduğu ilişkiyi Remo Ceserani'nin dörtlü imge biçimine dayandırarak yorumlar (Görsel 3-4).



**Görsel 3.** (solda) Rene Magritte, Kırmızı Model, 1934 (Magritte, 1934)

**Görsel 4.** (sağda) Walker Evans, Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları, 1936 (Evans, 1936)

Dönemin yeni imgesinde duygulanımın silinmesi tüm öznelliğin ve duyarlılığın tümüyle yitilmesi anlamına gelmez (Jameson, 2011, s. 39). Jameson'a göre: "Warhol tarafından ele alındığında bir önceki yılın modellerinin rastgele seçimini andıran görünüm, Magritte'in insan ayağının tensel bir gerçekliğini yansıtır ve böylece, üzerine basıldığı deriden daha fantazmatik bir nitelik kazanır" (Jameson, 2011, s. 39). Magritte modern/postmodern arasında bir geçiş; eski bir ayakkabı veya ayağın organik gizemine karşı, imgenin şimdiki zaman içindeki büyüleyici özelliğiyle, ifadeden yoksun bir durum oluşturarak başarmıştır (Jameson, 2011, s. 39). Van Gogh ve Magritte'in yapıtlarının modern dönem içinde vurgulanan biricik ya da aura söylemine, Warhol'un ve Evans'ın yapıtları yeniden üretilebilir olgularıyla kayıtsız kalır. Aynı zamanda Evans'ın fotografik gerçekliğinin duygulanımsal boyutu, Van Gogh-Heidegger ayakkabılarının şaşırtıcı "modernist" ifadeliğinin acı çekme özelliğiyle bağlanır (Jameson, 2011, s. 39-40). Postmodern dönemde imgenin mutasyonu birçok örnek aracılığıyla genişletilebilir. Örneğin Olaf Nicolai'nin "Büyük Sneaker" yapıtı; imgenin üzerindeki duygulanımın silinmesini ve nesnenin metalaşmasını, modern söyleme ait yüce mitini ironikleştirerek işaret eder (Görsel 5). Bu yapıtta ifadenin silinmesiyle açığa çıkan imgenin, Heidegger'in, Van Gogh'un yapıtı üzerinden gerçekleştirdiği varlığa ve hakikate yönelik yorumun tam karşıtı

olarak kendini konumlandığını söyleyebiliriz.



**Görsel 5.** Olaf Nicolai, Büyük Sneaker, 2001 (Nicolai, 2001)

Postmodernizmin, modernin özne, ifade, gerçek, hakikat gibi kavramlarına karşı geliştirdiği tutum, süreç içinde imgenin bu olgular üzerinden değerlendirilmesini anlamsızlaştırır. Hakikat ve gerçekliğin, imgeyle ilişkilenen çeşitli aşamalarını Jean Baudrillard “Simulakrlar ve Simülasyon” kitabında şu şekilde sıralar:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin simülakrı olan imge (Baudrillard, 2010, s. 20).

İmgenin bu aşamaları onunla ilişkilenen öz, gerçek, hakikat gibi kavramların giderek yorum dışına çıktığı bir süreci resmeder. Heidegger, “Sanat Eserinin Kökeni” adlı denemesinde her ne kadar doğrudan bir imge soruşturmasına girişmese de, onun sanata ait bütüncül yaklaşımının, Jean Paul Sartre’ın imgeyi varoluşun bir imkânı olarak sorgulamasıyla belirli açılardan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Sartre’ın, Husserl’in yönelmişlik kavramını temel alarak “İmge bir şey değil, bir edimdir. İmge bir şeyin bilincidir” (Sartre, 2017, s. 154) saptamasının postmodern dönem içinde varlığını sürdürmediğini belirtebiliriz. Dolayısıyla Heidegger’in sanatı varlığın hakikatine yönelik sorgulamasına karşı, postmodern dönem hakikat ve gerçek gibi olgulara karşı bakışıyla, bu olguları sanat nesnesinden tasfiye etmiştir.

## 1.2. Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar Örneğiyle Sanat Hakikat İlişkisine Yeni Bir Bakış

Gianni Vattimo, Heidegger’in felsefi yaklaşımları üzerine düşüncelerini temellendirerek, post-metafizik dönemde sanat eseri üzerinden, varlığın zayıf ve silik modelini felsefi bir sorgulama alanı içinde tartışır. Vattimo’ya göre; “kitle iletişim araçlarının sonsuz mesajları tarafından dönüştürülen ve tüm ‘gerçek’ ve ‘ebedi’ iddialarından vazgeçen post-modern sanat eseri tıpkı ona eşlik eden zayıf varlık gibi yaşadığımız çağın gerçekliğini yansıtır...” (Vattimo, 1999, s. 31). Postmodern dönemin varlık, hakikat, gerçek gibi kavramları silikleştirmesi, varlığın sabit ve ebedi bir anlamını çözümlürken, aynı zamanda tüm hakikat iddialarını da bir yorum potansiyeli olarak ortaya çıkarır. Varlığın ve hakikatin geri plana atıldığı bu dönemde, sanat eseri hala hakikatin bir mekânı olarak konumlanabilir. Ancak sanat eserinin ortaya koyduğu bu hakikat olgusu, metafiziğin değişmez, sabit ve ebedi özellikler aracılığıyla anlamlandırdığı hakikate işaret etmez. Vattimo için: “Sanat eseri, post-modern yahut post-metafizik dönemde hakikatin oturduğu bir mekândır. Bu post-metafizik hakikat asla durağan, nesnel ve doğrulanabilir bir bilgi şeklinde düşünülmemelidir; tam

tersine o,... daima bir iz yahut hatırlanma olarak kendini gösterir.” (Vattimo, 1999, s. 33-34).

Varlığın iz veya hatırlama olarak ele alınışı, sanat eserinin de varlık minvalini değişime uğratar ve onun zamanla olan ilişkisini açar. Heidegger'e göre; "...sanat eseri daima zamanın etkilerini yahut zaman içinde varolan her şeyin faniliğini yansıtır... Başka bir söyleyişle zaman içinde çalışma "başkaları için bir kişinin izlerini ve hatırasını taşır", ve bir abide olarak zamansallığın ve ölümcüllüğün etkilerine bağlanır" (Vattimo, 1999, s. 31-32). Bu anlamda sanat eserinin zamanla kurduğu diyalog ölümcüllüğün, geçiciliğin anlamını açarak, onun aracılığıyla ortaya çıkan hakikatin değişmez ve kalıcı olan anlamının dışında, ondaki geçiciliğin ve değişkenliğin tecrübesini sunar. Dolayısıyla sanat eserinin abideliği, hem eserin anlamının daima bir değişim içinde olduğunu, hem de onunla beraber kavradığımız hakikatin sabit bir yapıya sahip olmadığını, onun bir olay şeklinde tezahür ettiğini ortaya koyar. Başka türlü söylersek, sanat eserinin abide formülünde açığa çıkan hakikat, derin ve asli bir hakikati ortaya çıkarmaz (Vattimo, 1999, s. 136). Vattimo'ya göre; "sanat eseri, gücü sayesinde değil, zayıflığı sayesinde kalıcı olur." (Vattimo, 1999, s. 136). Eser zayıflığı sayesinde, varlığı ve varoluşumuzu deneyimlememizi ön plana taşır ve kendisini bu deneyimin arka planı olarak konumlandırır.

Eserin zayıf bir anlama gelmesi, onun aracılığıyla aydınlanan tüm hakikat iddialarını sonsuz bir yorum olanağına dayandırarak açıklar. Günümüzde sanat eserinde hakikat, gerçek gibi söylemlerin zayıflığını kavramamıza, Vattimo'nun düşünceleri yeni bir alternatif yol sunar ve sanat eserine ait ilişkileri yeniden düşünmemize aracılık eder. Sanat eserindeki hakikat, gerçek gibi kavramları bu perspektifte değerlendirmemize bir Holokost anıtı olan "Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" (Görsel 6) yapıtı temel bir anlam alanı sağlayabilir.

"Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" orijinal adıyla "Cipök a Duna-parton" yapıtı; Gyula Pauer ve Can Togay tarafından, Budapeşte'de Yahudi Soykırımı'nda ölenlerin anısına 2005 yılında gerçekleştirilen bir anıttır (Görsel 6-9). Anıt, bu tarihi olayın gerçekleştiği Tuna Nehri kıyısında beton zemine sabitlenen altmış çift demir ayakkabıdan oluşur. Anıtta konu olan hikâye, II. Dünya Savaşı'nın son yıllarında Nazi ideolojisini destekleyen faşist Oklu Haç Partisi milislerinin yaklaşık 20.000 Yahudi'yi, Tuna Nehri kıyısında katletmesine dayanır. Milisler, kurbanları ayakkabılarını çıkartarak Tuna Nehri'ne atlamaya zorlamış ve nehre atlayanları vurarak infaz etmişlerdir. Ölen kurbanlardan artakalan ayakkabılar, insanlık tarihinin bu büyük trajedisinin sonrasında, katliamın bir anısı olarak Tuna Nehri'nin kıyısında metrelerce uzanmıştır (Demir ayakkabılar hikâyesi, 2018). Can Togay, "çocukluğumda duydum, ilk kez Tuna Nehri'nin kıyısındaki infazları... Ruhumda derin yaralar açtı" (Macaristan'da bir Türk'ün, 2016) diyerek, bu toplumsal travmanın kendi belleğinde nasıl güncellendiğini dile getirmiştir. Sanatçılar, yaptıkları onlarca çift demirden ayakkabılarla, kurbanların kişiliklerine ait göndermelerde bulunarak, yaşanan olayların ve olayın kurbanlarının asla unutulmamasını, anıtsal bir ifade aracılığıyla sağlamışlardır.

"Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" yapıtı, Heidegger'in "Yunan Tapınağını" örnek göstererek varlığı ve hakikati yorumladığı gibi, çevresindeki varolanları yeni bir biçimde açığa çıkarır, aydınlığa getirir. Ve orada bulunan her şeyin faniliğini yansıtarak, bizler için bir iz ve hatıra taşır. Eser aracılığıyla bizlere ulaşan bu iz ve hatıralar; yeni duygu/algı boyutları açarak, zaman içinde varolanı deneyimlememize, onu kendi varlığımızla yeniden yorumlamamıza aracılık eder. Her ne kadar eser tarihsel bir olaya doğrudan işaret etse de, eserin açıklığında kavradığımız bu olay, kişiden kişiye ve zaman içinde değişen yeni bir anlam ve duygu potansiyeliyle, sabit bir şekilde ortaya çıkan bir hakikate işaret etmez. O, daha çok kendi insanlık durumumuzun değişken hakikatini ve gerçeğini anlamamıza temel bir anlam alanı açar. Dolayısıyla buradaki hakikatin tecrübesinin, Heidegger'in işaret ettiği hakikatin bir olay şeklinde kavranmasıyla ilişkili olarak ortaya çıktığından bahsedebiliriz.





**Görsel 6.** Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005a)



**Görsel 7.** Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005b)

Eserdeki demirden yapılmış ayakkabıların farklı biçimleri; çocuk, kadın, erkek ayakkabılarını temsil ederek, cinsiyet, kimlik, meslek gibi ayrımlara gönderimde bulunur ve eser üzerindeki aidiyet sorusunu yeniden açar. Yapıtın bu biçimsel özelliği, onu eser dışındaki bir özneye yönelerek yeniden açıklamamıza imkân sağlar. Böylelikle Heidegger'in, Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" eserinde ayakkabı ve köylü kadının dünyasına ait yorumuna benzer bir çağrışım vuku bulur. "Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar" yapıtı, ayakkabı aracılığıyla bize onları kullananların, olayın kurbanlarının dünyasını açar. Yine eser sayesinde, ayakkabı aracının kullanımda olduğu süre içinde onu düşünmememizin aksine, bu aracın hakikatte ne olduğunu yeniden tartışırız.



Yapıttaki demirden ayakkabıların, ayakkabı nesnesinin kullanımına dair derisindeki kırışıklıkları göstermesi, ifadeci bir yönelimle ilişkilendirilir. Dolayısıyla eser bu yönüyle post-modern dönemin ifadesiz imgesi ve meta nesne vurgusunun karşısında durur.



**Görsel 8.** Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005c)

Eserdeki demirden ayakkabılar, hem ayakkabı nesnesinin kullanım değerindeki eskimeyle, hem de eserin malzemesi olan demirin paslanmasıyla zamanın izlerini ve ondaki ölümlülüğü gösterir. Böylelikle eserdeki kalıcılık söylemi, doğrudan eserin nesnesine bağlı olan tek ve sabit bir anlam aracılığıyla dile gelmez, bu daha çok onunla ilgili deneyimimizin sürekli olarak yenilenmesi olarak anlam kazanır. Bu yolla eseri, varlığın ve hakikatin silik ve zayıf bir modeli söylemiyle ilişkili olarak düşünebiliriz.

Eserdeki ayakkabıların kırışması/eskimesi, onda bedenın ağırlığını gösterir ve onunla ilişkilenen bedenın varlığını vurgular. Eserde kurbanların bedenlerinin doğrudan ifade edilmemesi ya da ayakkabı aracıyla silik bir şekilde ifade edilmesi, ayakkabıyla ilişkili bedenleri, kişileri yeniden ve farklı tarzlarda düşünmemizi sağlar. Eserin bu yönelimi, geleneksel anıt mantığının konu olan kişinin benzerliğini amaçlayarak geliştirdiği figüratif dille ayrılır. Başka türlü söylersek eser, bütün kurbanları onlara ait bir parçayla anarak, sürekli olarak kurbanlar hakkında düşünmemizi kışkırtır. Eserdeki bu anma biçimi, ayakkabı nesnesi aracılığıyla bedenın bir uzvu olan ayağı bedenın önüne taşır ve Derrida'nın ayağın fetiş bir unsur haline gelmesi vurgusunu yeniden canlandırır. Eserde ayakkabıların biraz önce çıkarılmış gibi görünmesi olayı şimdiye taşırken, diğer bir yandan nesnesi üzerindeki zamana bağlı olan eskimeyle, olayın geçmiş kipinin varlığını açığa çıkarır. Eser zamanda varlığını sürdürerek, dönemin olaylarını izler ve hatıralar aracılığıyla bizlere bildirir ve yeni bir anlam dünyası kurar. Dolayısıyla eser, bir dünyayı inşa ederek, onun tecrübesini sağlayan bir imkan yaratır.



**Görsel 9.** Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005 (Pauer ve Togay, 2005d)

## SONUÇ

Hakikat ve Varlık olgularının farklı şekillerde kavranışı, onun söylemiyle belirli bir diyalog geliştiren sanat eserinin de varlık minvalini değişime uğratmıştır. Heidegger'in varlığa ve hakikate, olay ve oluş tarzında işaret etmesi, sanat eserinin de farklı ilişkiler çerçevesinde yeniden yorumlanmasının imkanını yaratmıştır. Heidegger'in düşünceleriyle ilişkilenen Vattimo'nun felsefi yaklaşımında sanat eseri, varlığın ve hakikatin zayıfladığı bir çağda, yeniden hakikatin mekanı olarak görülebilir. Ancak, bugün eserin aracılığıyla ortaya çıkan hakikat, sürekli olarak yorumlanabilen, yaratılabilen, kişiye göre değişen bir olgu olarak karşımıza çıkar. Eser üzerinden okunan gerçeğin ve hakikatin bu şekilde yorumlanması, günümüzde bu olguların zayıflığını ortaya koyar. Ayrıca bu olguların kesin olarak addedilememesi, değişim içinde olması, bu ilişkileri tecrübeye dayalı olarak yeniden açıklar. Vattimo'nun 'Zayıf düşünce' metaforu, sanat eserinin günümüzde hakikat ve gerçeğe olan ilişkisini farklı şekilde kavramamıza aracılık eder. Dolayısıyla tüm bu süreç içinde zayıf bir hakikatin mekanı olarak sanat eseri, sonsuz yorum ve anlam potansiyeliyle değişken deneyimimizin arkaplanı olarak varolur.

**KAYNAKÇA**

- Baudrillard, J. (2010). Simülakrlar ve Simülasyon. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bolt, B. (2015). Yeni Bir Bakışla Heidegger. (M. Özbank, Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Cevizci, A. (2010). Felsefe Tarihi. İstanbul: Say Yayınları.
- Direk, Z. (2010). Heidegger'in Sanat Anlayışı. Cogito, 64, s.106-123.
- Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni. (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (N. Pülimer ve A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap
- Karakaya, T. (2004). Jean-Paul Sartre ve Varoluşçuluk. İstanbul: Elis Yayınları
- Levinas, E. (2010). Martin Heidegger ve Ontoloji. Cogito, 64, s. 19-49.
- Sartre, J. P. (2017). İmgelem. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Vattimo, G. (1999). Modernliğin Sonu. (Ş. Yalçın, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık
- Yıldız, E. (2017). Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida. İstanbul: Dergah Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

- Van Gogh, V. (1886). Bir Çift Ayakkabı. <http://bit.ly/2JOzGrb> adresinden 01.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Warhol, A. (1980). Elmas Tozu Ayakkabılar. <http://bit.ly/2HQf6UX> adresinden 01.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Magritte, R. (1934). Kırmızı Model. <http://bit.ly/2WboSdj> adresinden 02.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Evans, W. (1936). Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları. <http://bit.ly/2LU5UUM> adresinden 02.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Nicolai, O. (2001). Büyük Sneaker. <http://bit.ly/2HrufNg> adresinden 03.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Demir ayakkabılar hikâyesi ile herkesi duygulandırdı. (2018, 30 Nisan). Cumhuriyet gazetesi. <http://bit.ly/2VF84qY> adresinden 10.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Macaristan'da bir Türk'ün yarattığı Holokost anıtı. (2016, 21 Eylül). Şalom gazetesi. <http://bit.ly/2LTVJPM> adresinden 02.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005a). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar. <http://bit.ly/2YEjvAV> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005b). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar . <http://bit.ly/2Hruxnd> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005c). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar. <http://bit.ly/2HBsgox> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- Pauer, G. ve Togay, C. (2005d). Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar . <http://bit.ly/2wa65QQ> adresinden 05.05.2019 tarihinde alınmıştır.