

## RESİMDEN FOTOĞRAFA DÖNÜŞEN ESTETİK: GÜZEL, CİNSİYET, ÖLÜM <sup>1</sup>

Öğr. Gör. Ersin BERK

Grafik Tasarım Programı – Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi

Ferizli Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü

Sakarya / Türkiye

ersinberk@subu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2249-7532

**Öz:** Resim, yüzyıllar boyunca gerçeklik ve güzelliğin önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 19. yüzyıl sonlarına doğru modern fotoğraf makinesinin yaygınlaşması, bu temsiliyetleri resimden fotoğrafa doğru kaydırmıştır. Çalışma, fotoğrafın icadının resmi özgürleştirdiği gibi, resmin de fotoğrafı *mimesisten* kurtardığı savıyla hareket eder. Çalışmada, Edward Weston'un "Pepper" (1929) fotoğrafı ile René Magritte'in "Lovers" (1928) adlı tablosu, 20. yüzyılın başında değişmeye başlayan estetik normlar ışığında ele alınmıştır. Joel Peter Witkin'in eserleri, ölümün estetik ve güzellikle olan bağı kapsamında değerlendirilerek, Robert Wiles'in "Evelyn McHale" (1947) ve Sir John Everett Millais'in "Ophelia" (1851) yapıtlarıyla birlikte yorumlanmıştır. Otto Dix'in "Portrait of the Journalist Sylvia von Harden" (1926) tablosu ile Brassai'nin "A Couple at Le Monocle" (1932) fotoğrafları karşılaştırılarak sarsılan cinsiyet rollerine vurgu yapılmış ve birbirinden habersizce benzer çalışmalara imza atan sanatçıların eserleri arasında dolaylı bağlar kurulmuştur. Doküman analizi yöntemi kullanılan çalışmada, 20. yüzyılın ilk yarısında dönüşmeye başlayan estetik, güzel, ölüm ve cinsiyet kavramlarının serüveni imgeler aracılığıyla sunulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, Resim, Güzellik, Estetik, Cinsiyet, İdeal, Çirkin, Ölüm.

---

## AESTHETICS TRANSFORMED FROM PAINTING TO PHOTOGRAPHY: BEAUTY, GENDER, DEATH

**Abstract:** Painting has been one of the significant representatives of reality and beauty for centuries. The proliferation of modern cameras toward the end of the 19<sup>th</sup> century moved these representations from painting to photography. This study is grounded on the argument that just as the invention of photography has liberated painting, painting has saved photography from mimesis. In the study, the photograph "Pepper" (1929) by Edward Weston and the painting "Lovers" (1928) by Rene Magritte were discussed in the light of the aesthetic norms that began to change in the early 20<sup>th</sup> century. Joel Peter Witkin's works were evaluated within the scope of the bond of death with aesthetics and beauty and interpreted with "Evelyn Mchale" (1947) by Robert Wiles and "Ophelia" (1851) by Sir John Everett Millais. The painting "Portrait of the Journalist Sylvia von Harden" (1926) by Otto Dix and the photograph "A Couple at Le Monocle" (1932) by Brassai were compared and the shaken-up gender roles were stressed. Indirect connections were established between the works of the artists who lived unknowingly each other and built similar works. The adventure of aesthetics, beauty, death, and gender concepts that began to transform during the first half of the 20th century were presented through images using the document analysis method.

**Keywords:** Photography, Painting, Beauty, Aesthetics, Gender, Ideal, Ugly, Death.

---

<sup>1</sup> Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

## 1. Giriş

İnsanlık yüzyıllar boyunca kendini ifade etme ve geleceğe aktarmanın yollarını aramıştır. Bu içgüdüyü yansıtmak adına çok çeşitli yöntemlere başvuran, farklı coğrafyalardan birçok insan sanat kavramının doğmasında da rol oynamıştır. Mağara duvarlarında çizgiyle başlayan serüven, ilerleyen yüzyıllarda çömlek, heykel ve tuval resimleriyle devam etmiştir. Sanayi Devrimi'nin olanaklarıyla yaygınlaşan modern fotoğraf makinesi ve baskı teknikleri ise görüntüleri de bir ifade aracına dönüştürerek önemli toplumsal ve kültürel değişimlerin önünü açmıştır. Vilém Flusser'ın "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru" adlı metninde de altını çizdiği gibi, "teknik görüntülerin icadı" dünyadaki en önemli kültürel kırılmalardan birini başlatmıştır (2006, s. 7). Kuşkusuz, teknik görüntüler modern fotoğraf makinesinin bir sonucudur ve bu icat, sanatla ilgilenen birçok kişinin sanata eskisinden çok daha farklı bir perspektiften yaklaşmasına olanak sağlamıştır. A. Danto'nun da öne sürdüğü üzere, fotografik görüntülerin sürekli üretimi "bilindik anlamıyla sanatın sonu" nun gelmesinin fitilini ateşleyen ilk kıvılcımlardan biridir (Danto, 2014, s. 19). Bu durumun en temel gerekçesi, fotoğraf makinesinin bir nesneyi ya da bir figürü o imgeye benzer biçimde hapsedebilme gücünden kaynaklanmaktadır. Yüzyıllar boyunca resim ve heykel sanatına yüklenen mimetik görevi, önce dakikalar, daha sonra saniyeler içinde üretebilme gücü, modern fotoğraf makinesini gerçekliğin yeni temsilcisi haline getirmiştir. Bir nesneyi, insanı ya da manzarayı neredeyse kusursuzca baskıya aktarabilen bu sihirli kutuyu William Henry Fox Talbot'un "Doğanın Kalemi" olarak ifade etmesi hiç de şaşırtıcı değildir (Talbot, 1844, s. 2). Tam da bu noktada hatırlanması gereken oldukça önemli bir husus daha bulunmaktadır: Resim disiplini, günümüzde her ne kadar doğrudan sanatla ve bireyselleşmeyle ilişkilendirilse de, resim sanatı da yüzyıllar boyunca doğanın kalemi işlevini gören bir kategori olmuştur. Sanatçı kavramının hem kategorik hem de teorik anlamda ortaya çıkmaya başladığı Rönesans döneminde, Botticelli dahil birçok ressamın ünlü portrelerini ve fresklerini sipariş üzerine yaptığı bilinmektedir (Gombrich, 2013, s. 264). Hatta bazen bu çalışmaları oluşturan renklerin bile ürünü sipariş eden kişi tarafından belirlendiği bilinen gerçekler arasındadır. Ressamların para kazanabilmelerinin veya ün sahibi olmalarının ön koşulu, biraz da figürleri, nesnelere veya manzarayı gerçekliğine benzetmelerine bağlıdır. Yaygınlaşan modern fotoğraf makinesinin hünerleri, bu görevin resimden fotoğrafa kaymasını sağlamıştır. Özetle, fotoğrafa belge niteliği atfedilmesi, fotoğrafın sadece gerçekliğe olan yakınlığından değil, biraz da çağının gereksinimlerini ve ruhunu karşılama potansiyelinden kaynaklanmıştır. Bu gerekçenin temelleri, Batı'nın toplumsal olarak bireyselleşmeye hazır olmasında aranabilir. Fotoğraf makinesinin portrecilik aracılığıyla yaygınlaşması, bu gerekçeyi yansıtan ana unsurlardan biridir. Ayrıca, yağlı boya portrelerini yaptırmaya maddi gücü yetmeyen burjuvazinin ve ortalama tüketicinin portrelerini, fotoğraf makinesinin icadından önce çeşitli ucuz tekniklerle yaptırmaya çalışmaları da oldukça önemli bir ayrıntıdır. Gisele Freund'un "Fotoğraf ve Toplum" adlı metninde aktardıklarına göre, Batı'da suret resmettirmek 1750-1830 yılları arasında zaten yaygın bir gelenektir. Freund'a göre, önce minyatür, sonra silüet ve ardından fizyonotras yöntemiyle yaygınlaşan bu mimetik faaliyetler, ideolojik olarak da fotoğrafın öncüsü olarak yorumlanabilir (Freund, 2008, s. 19). Bu gelişmeler, aynı zamanda fotoğrafın teknolojik olarak icat edilmeden önce kültürel olarak filizlendiğini ve sanatçıların mimetik imgeyle hesaplaşmak için gereken zemini zaten elde etmeye başladığı savını güçlendirmektedir.

Batı sanat dünyasının mimesisle hesaplaşmaya başlaması, modern öznenin şekillenmesine katkı sunan Rönesans'ın öne çıkan özellikleri olan "gerçekçilik, güzellik, çirkin ve ideal" gibi kavramların da tartışmaya açılmasına yol açmıştır. Sanatta yüzyıllar süren baskın görüş, hiç kimsenin çirkin bir resme ya da heykele bakmayacağı, onu satın almayacağı ya da ondan etkilenmeyeceği yönündedir. Benzer düşünceler fotoğraf için de dile getirilmiştir. Ne var ki, bu kıstasların fotoğraftaki geçerliliği resimdeki kadar uzun sürmemiştir. İlk fotoğraf örneklerinde öne çıkan bu kriterler, kısa süre içinde fotoğrafçılar tarafından esnetilmiş, dönüştürülmüş veya tamamen reddedilmiştir. Fotoğrafçıların fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabullendirmeleri ve baskın ölçütlere rağmen eleştirel bir

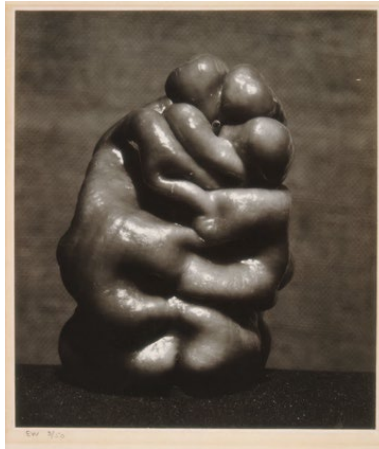
üslup yaratabilmeleri elbette kolay olmamıştır. Ne var ki, fotoğrafın icat edildikten yalnızca on bir yıl sonra Fransız akademisi tarafından sanat kategorisine alındığı da unutulmamalıdır (Shiner, 2013, s. 314). Bu kısa zaman aralığı, fotoğrafın, resmin sanat olarak değerlendirilmesi kadar zahmetli bir tarihsellikten geçmediğinin kanıtı gibidir. Ancak, bir tarafta estetiğin bir kategori haline gelmeye başlaması, diğer tarafta dönüşen özne ve ters yüz olmaya başlayan toplumsal normlar, fotoğrafın gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. 20. yüzyılın başında neredeyse tüm sanatçıları etkileyen ekspresyonizm, fovizm ve gerçeküstücülük gibi sanatsal akımlar da fotoğraftaki yaratıcılığı tetikleyen diğer unsurlardır. Birçok ressamın modern fotoğraf makinesi yaygınlaşmaya başladıktan sonra fotoğrafçılığı tercih etmesi veya desen yapmak için fotoğraftan faydalanması, iki disiplin arasındaki hem fiziki hem zihinsel etkileşimi de artırmıştır (Hacking, 2015, s. 82). Bu etmenler, yalnızca fotoğrafın resim sanatını değil, resim sanatının da fotoğrafı özgürleştirip özgürleştirmediğine dair bir sorunun araştırılma gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Resim ve fotoğrafın bazen bütünlüklü bazen de çatışan ilişkisinin yarattığı zenginlik üzerine bina edilen çalışmada, 20. yüzyıl başında üretilen resim ve fotoğraf örnekleri, çağın ruhunu temsil eden estetik algı bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın vurgu yapmak istediği noktalardan biri, resim sanatını kökünden değiştiren fotoğrafın, kendisine atfedilen gerçeklik kavramından sıyrılırken dönüştürdüğü resim sanatından ve çağın ruhundan nasıl beslendiğidir. Doküman analizi kullanılan ve betimsel analizden yararlanan çalışmada, 20. yüzyılın ilk yarısında birbirlerinden habersiz, farklı coğrafyalarda yaşamış olan bazı ressam ve fotoğrafçıların ürettiği yapıtlar arasında dolaylı bağlar kurulmuştur. Çalışmanın örnekleme, ağırlıklı olarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde güzelin, idealin ve normların dışına taşma cesareti gösteren resim ve fotoğraflardan seçilmiştir. Ölümü merkezine alan bazı güncel sayılabilecek fotoğraf örnekleri, romantik dönemde üretilen ünlü tablolarla ilişkilendirilmiş ve yorumlanmıştır. Çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşmeye başlamasını resimlerine ve fotoğraflarına yansıtan sanatçıların eserlerine de yer verilmiştir. Estetiğin tarih içinde geçirdiği dönüşüme de değinilen çalışmada, estetiğin güzel ve çirkin kopuşunun altı çizilerek, yirminci yüzyılın başında üretilen kavramların serüveni imgeler aracılığıyla sunulmuştur.

## 2. Güzel ve Çirkinin Sınırında: Estetik

Sanatsal üretimler, coğrafyalara, ırklara, cinsiyetlere, yöntemlere ya da medyumlara göre büyük değişiklikler gösterse de insanlığın bazı temel itkileri yüzyıllarca büyük bir değişime uğramamıştır. Kuşkusuz bu temel itkilere biri güzelliğe olan eğilimdir. Güzel, kimi zaman “estetik” kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır; ancak estetik kelimesi literatüre 18. yüzyılda Baumgarten (Keskin, 2018, s. 16) tarafından girmiştir. Cevizci’ye göre, estetik kavramı Baumgarten’da “sanat ve güzellik felsefesi”ne karşılık gelmektedir. Cevizci, Baumgarten’ın, estetik kavramını çağdaşlarından farklı olarak duyumsanabilir bir düzeyde kavramsallaştığını belirtmektedir (1999, s. 107). Ne var ki, ‘bir hissetme biçimi’ olarak ifade edilen kavramın 18. yüzyıldan başlayamayacağı gerçeği, bu kavrayış biçiminin çok daha eskilere götürülebileceğine işaret etmektedir. Nejat Bozkurt’un “Sanat ve Estetik Kuramları” adlı kitabının çerçevesi de bu savı destekler niteliktedir. Bozkurt, Platon’dan başlattığı sanat ve estetik kuramlarını birçok düşünürün fikirlerine göre yorumlamış ve çağdaş tartışmalara kadar getirmeye çalışmıştır (Bozkurt, 1995, s. 81-309). Bozkurt’un, henüz estetik hatta sanat kavramının da icat edilmediği dönemlerde yaşayan düşünürlerin fikirlerine yer vermesi, estetiğin belki etimolojik olarak değil, ancak varlığı itibarıyla çok daha köklü bir geçmişi olduğunu göstermektedir. Umberto Eco’nun “Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik” adlı kitabı sadece başlığıyla bile benzer bir görüşü savunuyor gibi görünmektedir (Eco, 2015, s. 8). Estetik kavramının geçmişi vurgu yapılan metinde, güzellik de önemli bir kavram olarak yer almaktadır. Estetiğin güzelle olan yakından teması, kavramın yıllar içinde değişen formlarını ve algısını gözlemlemek açısından da önemlidir. Estetiğin

yaygın olarak güzellikle eşdeğer görülmesinde, estetiği metinlerine taşımış yazarların da etkisi büyüktür. Estetik, birçok yazara göre (Timuçin, 2013 s. 13; Chul Han, 2018 s. 8; Hegel, 1982, s. 67) güzelliğe içkindir. Ne var ki, güzellik algılarının tarihsel süreçte baskın otoritelere göre değişkenlik gösterebilmesi, estetiğin farklı biçimlerde yorumlanmasını da incelemektedir. Bu yaklaşımların değişkenlik göstermesi, tıpkı güzellik gibi çirkinlik kavramının da oldukça tartışmalı biçimde şekillenmesine neden olmaktadır. Felsefenin, dolayısıyla sanatın temel problemlerinden olan güzel ve çirkin tartışmaları uzun yıllardır sürerken, bu kavramların zeminlerinin ne kadar kaygan olduğu ise Umberto Eco'nun "Güzelliğin Tarihi" (2009a) ve "Çirkinliğin Tarihi" (2009b) adlı yapıtlarına bakıldığında çok daha iyi anlaşılacaktır. Eco'nun "Çirkinliğin Tarihi" adlı yapıtının önsözünde dikkat çektiği çok önemli bir nokta, aslında estetiğin tanımını da yapar gibidir. Kitabının isminin "Çirkinliğin Tarihi" olmasına rağmen, bazı resimlerin okuyucuya son derece güzel gelebileceğine dikkat çeken Eco, bu durumun tarihi şekillendiren baskın beğeni otoritelerinin güzele olan yaklaşımlarından kaynaklandığını belirtmektedir (2009b, s. 10-20). Eco'nun "Güzelliğin Tarihi" adlı kitabında (s. 131), "Çirkinliğin Güzel Gösterisi" adlı bölüme önemli bir yer ayırması, yine bu kavramların ne kadar iç içe olduğunu anlamak adına çok önemli bir ipucudur. Tüm bu bilgiler ışığında, bazı güzel, estetik veya çirkin olarak yorumlanmaya oldukça müsait resimlere ve fotoğrafları analiz etmek, estetiğin ve güzelin dönüşen serüvenini daha iyi anlamayı mümkün kılacaktır. Çalışmanın örnekleminin 20. yüzyılın ilk çeyreğiyle başlatılması bakımından Edward Weston'un "Pepper" (1929) (Görsel 1) adlı fotoğrafı bu duruma verilebilecek iyi örneklerden biridir.



**Görsel 1.** Edward Weston, 1929, Biber / Pepper. Artsandculture. URL1

"Pepper" fotoğrafı (Görsel 1), 1929 yılında üretilmiştir. Weston, bu fotoğrafı "Biber" olarak isimlendirmiştir. Ne var ki fotoğrafta kullandığı ışık ve açı "biber"i hem biçimsel hem de içeriksel olarak biber formunun dışına taşımakta ve farklı bağlamların önünü açmaktadır. Terry Barrett, "Fotoğrafı Eleştirmek" adlı kitabında, Weston'un "Pepper" (Görsel 1) adlı eserine bakıldığında, duyarlı ve eğitilmiş bir gözün fotoğrafı heykelleştiren ışığını hemen fark edeceğinden bahseder. Barrett, fotoğraftakinin yenilebilir bir sebzededen ziyade estetik bir objeye dönüştüğüne ve artık bu fotoğrafın kategorik açıdan estetiğin meselesi haline geldiğini savunur. Ancak Barrett, bu çıkarımları yapabilmek için çağdaş Batı sanatına, soyutlamaya ve "sanat için sanat" yaklaşımına aşına olunması gerektiğine de vurgu yapmayı da ihmal etmemiştir (Barrett, 2012, s. 132).

Estetik, temel anlamda insan doğasını besleyen güzel, çirkin ve ideal kavramlarından ayrıştıkça, beğenin evrensel niteliğinden de uzaklaşarak kültürel ve toplumsal durumlara evrilmektedir. Örneğin, Weston'un "Pepper" eserine (Görsel 1) biçimsel olarak yaklaşan bir gözlemci, onu heykelimsi bir obje veya bir biber görüntüsü olarak yorumlayabilir. Ne var ki, yapılacak metinler arası ve içeriksel bir analiz ise Weston'un "Pepper"ının kolaylıkla

Gustav Klimt'in "Kiss" (1908) (Görsel 2) veya Rene Magritte'in "The Lovers" (1926) (Görsel 3) adlı tablosuyla ilişkilendirilmesinin de önünü açmaktadır.



**Görsel 2.** Gustav Klimt, 1908, Öpücük /Der Kuss (Kiss). Wikipedia. URL2



**Görsel 3.** Rene Magritte, 1928, Aşklar / Les Amants (The Lovers). Moma. URL3

Bu dolaysız ilişkilendirme, aynı zamanda estetik kavramının kültürel boyutlarını da açığa çıkarmaktadır. Peter Burke, "Tarihin Görgü Tanıkları" adlı metninde, belki de bu bağlamı en iyi ifade eden alıntılardan birine yer vermektedir: "Avustralyalı bir yerli, Son Akşam Yemeği tablosunun temasını anlamayacak; bu, onda sadece heyecan dolu bir yemek daveti düşüncesi uyandıracaktır" (Burke, 2009, s. 37). Erwin Panofsky'ye ait olan bu yorum, sadece beğenin değil, yargının ve estetiğin de kültürel kodlara göre değişkenlik gösterdiğini gözler önüne sermektedir. Aynı eğilimin sadece resim için değil fotoğraf için de geçerli olduğu iddia edilebilir. Fotoğrafın Fransa ve İngiltere'de yaygınlaştığı düşünüldüğünde hem fotoğraf üreticisinin hem de tüketicisinin bakışının Batı estetiği çerçevesinde şekillendiği söylenebilir ancak Batı'daki estetik eğilimler kendi içinde de oldukça farklılık göstermektedir. Weston'un "Pepper" (Görsel 1) eserine, postmodern çağın estetik standartlarından bakıldığında, fotoğrafın idealden ve belgesel tınılardan uzak olduğu yorumunu yapmak kolaydır. Ancak, Edward Weston'un katı bir modernist olduğu da unutulmamalıdır. Weston, resim ve fotoğrafı ilişkilendirmenin tamamen karşısında yer almasının yanı sıra, Barrett'e göre (2012, s. 227), fotoğraf baskısı üzerine elle müdahaleler yapmaya kalkan fotoğrafçıların eserlerini "sözde resimler" yakıştırmalarıyla küçümseyecek kadar sert bir modernisttir. Ne var ki, estetiğin dönüşümüyle artan yorum ve bağlam gücü, eser üretmenin yanı sıra onların arasında farklı bağlamlar kurmanın da önünü açmaktadır

Ayrıca, E. Weston'un Amerikalı, G. Klimt'in Avusturyalı ve R. Magritte'in Belçikalı olmasına rağmen, yapıtlarının hemen hemen aynı tarihlerde üretilmesi, sanatçılar arasındaki dolaysız ancak şaşırtıcı ilişkiyi de gözler önüne sermektedir. Bu ilginç bağlantılar, aynı zamanda fotoğrafın sembolizmle, gerçeküstü sanatla ve çağın ruhunun sonucu olan estetik ölçütlerle paralel olarak dönüşmeye başladığının somut göstergeleri olarak yorumlanabilir. Weston'un "Pepper"ının formu, her ne kadar ideal bir biberden uzak olsa da, soyut bir ideale gönderme yapması bakımından "güzel" olarak nitelendirilebilir. Oysa, Joel Peter Witkin gibi bazı sanatçıların eserlerine bakıldığında, estetiği güzelden ve idealden kurtarma çabaları doğrudan fark edilmektedir. Güzel ve çirkin gibi kavramların pamuk ipliğine bağlı temelleri, estetiğin dönüşen serüveni içinde çok farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir.

### 3. Dönüşen Güzel: Ölümün Kıyısında

Ahmet Haşim, "Frankfurt Seyahatnamesi" adlı kitabında, güzelin doğasına ve estetikle olan ilişkisine dair çok önemli çıkarımlarda bulunur. "Estetik işiyle az çok uğraşanlar bilir ki," der Haşim ve ekler: "Olmuş vakaların doğru anlatılışı gayet kötü eserler meydana getirir. Yalanın ilahi nefesi üzerinden geçmedikçe ne ses, ne renk, ne taş, ne tunç sanat eseri haline gelemez. 'Güzel', 'yalan'ın çocuğudur" (2013, s. 41). Ahmet Haşim'in ifadelerinde, doğrudan olanın güzele karşıt olduğu anlaşılmaktadır. Haşim, aynı zamanda güzelin kökenini gerçeğin dolaysız ifade edilmesinden de ayırıştırarak estetik ile temsil arasına bir mesafe koyar. J.P. Witkin'in "Face of Woman" (Görsel 4) yapıtına bakıldığında, Haşim'in estetik görüşüne yakın bazı motiflere rastlanmaktadır. Witkin'in kendine özgü biçimsel üslubu, güzelin değişik formlara dönüşmesini mümkün kılarak estetiğe farklı bir boyut kazandırmaktadır.



Görsel 4. Joel-Peter Witkin, 2004, / Face of a Woman. Artsy. URL4



Witkin'in "Face of Woman" (Görsel 4) eserine ilk bakıldığında, yüzyıllardır resim geleneğinden aşına olunan bir natürmort sahnesi görülmektedir. Natürmort kelimesinin kökeni "nature" ve "morte", yani "ölü" ve "doğa" anlamlarına gelir. Protestanlığın yaygınlaşmasıyla, dini hikayelerden ve ikonacılıktan kopan Batı resim geleneği, çeşitli meyveler, çiçekler ve nesnelere betimlemeye yönelmiştir (2014, Hodge, s. 48). Kavramın içinde "ölü, ölmüş olan" kelimesi bulunmasına rağmen, bu kelime bilindik anlamıyla ölüye değil, doğadan bir kopuşa gönder yapmaktadır. Oysa Witkin'in natürmortunda göze çarpan ilk nokta, ölmüş bir kadının yüzüdür. Fotoğrafın ironisi ise ölümün rahatsız edici biçimde "güzel" görünmesinde gizlidir.



**Görsel 5.** William Henry Lake Price. 1855, Eylül Ayının İlk Günü / The First of September. Collections. URL5

Fotoğraf sanatında ölüm imgesinin işlenmesi, bu sanat dalının erken dönemlerine kadar izlenebilir. Örneğin, Nitekim, William Henry Lake Price'in 1855 yılında ölü kuşlar kullanarak oluşturduğu natürmort çalışması (Görsel 5), bu bağlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Ancak, Witkin'in natürmortlarında insan figürlerine doğrudan yer vermesi, sanatçının eserlerinin etkileyiciliğini önemli ölçüde artırmakta ve ölüm temasını daha çarpıcı hale getirmektedir.

Witkin'in "Face of Woman" eserinde (Görsel 4) kadın figür ölmüş olmasına rağmen yüzünde acı çektiğine dair bir emare görünmemektedir. Solgun görünmeyen figürü cansızlaştıran temel unsurlardan biri de henüz koparıldığı hissedilen beyaz çiçeklerdir. Çiçeklerdeki parlaklık, figürün gözlerinin kapalı olmasındaki gerilimi azaltarak şempanzenin boş bakışlarını anlamlı kılmaktadır. Fotoğrafın bütününde şiddete, ölüme ve çirkinliğe dair neredeyse hiçbir unsura rastlanmaması, Witkin'in gerçekliği bükerek anlamlandırdığı izlenimini verir. Witkin'in "güzel"i Haşim'in söylediği anlamda "yalanın çocuğu"nu andırmakta, çirkinliğin ve ölümün sınırlarını zorlayarak estetiğin kapısını aralamaktadır.

Estetiği "güzelin geniş imparatorluğuna sahip" bir kavram olarak niteleyen Hegel, "Estetik" adıyla derlenen metninde sanattaki güzelin doğadaki güzelden çok daha üst düzeyde yer aldığını belirtmektedir. Hegel'e göre "sanat güzelliği 'Tin'den doğmuş ve sanki iki kez yeniden doğmuş bir güzelliştir.

Başka bir deyişle, sanatsal güzellik 'Tin'den doğmuştur ve 'Tin'den iki kez doğmuş bir güzelliktir. Nasıl Tin ve onun yaratmaları, doğa ve onun görünüşlerinden çok daha yüksek düzeyde bulunuyorsa, sanatsal güzelin kendisi de doğal güzellikten çok daha yukarıda yer alır (Hegel, 1982, s. 67).

Witkin, "Face of Woman" yapıtında (Görsel 4) ölümle ilişkilendirilen çirkin, iğrenç gibi kavramları ters yüz ederek Hegelci anlamda sanattaki güzelliği üçüncü kez doğurmayı başarmış gibi görünmektedir. Witkin'in fotoğrafı bir kurgudur. Ne var ki, ölümün soğukluğunu belgesel bir an fotoğrafıyla aşmaya çalışan fotoğraf örnekleri de bulunmaktadır. Bunlardan biri de Robert Wiles'in çekmiş olduğu "Evelyn Mchale" adlı (Görsel 6) fotoğraftır. Fotoğraf, belgesel bir imgeden ziyade bir sanat galerisine ustaca yerleştirilmiş güncel bir sanat eserini çağrıştırmaktadır. Oysa figüre dikkatle bakıldığında, bir tür yalnızlık hissetmemek "kapitalist üretim tarzı ve modernitenin bir sonucu olan ve insanı hem kendisine hem de çevresine duyarsızlaştıran bir yabancılaşma"yı (Berk, 2024, s. 91) görmek de mümkündür. "Evelyn Mchale"'in bu kadar "güzel" ve "pürüzsüz" olması, bir insanı değil, bir nesneyi çağrıştırmaktadır. Wiles'in "Evelyn" fotoğrafının (Görsel 6) bağlamsal olarak Sir John Everett Millais'in 1851 yılında yaptığı "Ophelia" tablosuyla (Görsel 7) bazı benzerlikler taşıdığı iddia edilebilir. Millais, bu tabloyu Shakespeare'in "Hamlet"inden referansla üretmiştir. Tabloda, babasının Hamlet tarafından öldürüldüğünü öğrenen Ophelia'nın çiçek toplamak için yürüyüş yaptığı sırada nehre düşmesi ve sırt üstü yatarak şarkılar söylediği sırada boğulması betimlenmektedir. "Ophelia" tablosu, "Sanayi Devrimi'nin getirdiği olumsuz etkilere tepki olarak şekillenmeye başlayan ve estetik açıdan da klasik üsluplara karşı bir isyanı içinde barındıran" (Berk, 2018) romantik dönemin bir yansımasıdır. Oysa figürün gözlerinin açık olması ve tabloda birçok renkli çiçeğin doğayla birlikte betimlenmesi, ölümün donukluğunu gizlememektedir.



**Görsel 6.** Robert Wiles. 1947, Evelyn Mchale. Time. URL6

Ne var ki, mekanik bir aracın tavanıyla bütünleşmiş bedeniyle kaydedilen Mchale'nin görüntüsünde aynı soğuktan eser yoktur. Wiles'in fotoğrafı (Görsel 6) bir intihar belgesidir ve bazı kaynaklarda "tüm zamanların en güzel intiharı" (Time, 2014) olarak geçmektedir. Eserin göstergelerine bakıldığında, Mchale'nin ölümü acıdan ve üzüntüden ziyade garip bir huzuru yansıtmaktadır. Ophelia suyun içinde buruşan parmak uçlarını boşluğa doğru bırakmışken, Mchale gösterişli eldivenleriyle inci kolyesini tutmaktadır. Ophelia'nın gözleri ifadesizce sabitlenen



ve açık kalmış ağızıyla kaygılı ve huzursuz bir anın dondurulmasını çağırıştırırken; gözleri kapalı, başı dik ve dudakları canlıymışçasına parlak Mchale, ölümün değil adeta yaşamın bir sembolü gibidir. Robert Wiles, kadrajını doğru bir açı ve güzel normlarına uyan bir figürle birleştirerek ölümün de estetize edilebileceğini, güzelleştirilebileceğini kanıtlayan bir esere imza atmıştır. Aynı gün intihar anını yansıtan hiçbir fotoğrafta aynı etkiye rastlanmaması bu savı destekler niteliktedir.



**Görsel 7.** John Everett Millais. 1851, Ofelya / Ophelia. Vikipedi. URL7

Ölümünün estetize edildiği bir başka sanatsal fotoğraf da Witkin'in "Kiss" (1983) (Görsel 8) adlı eseridir. 1983 yılında üretilen fotoğraf, sadece ölümün değil, toplumsal cinsiyet baskılarını da eleştiren sert bir eserdir. Yine natürmort olarak üretilen fotoğrafta, öpüşen her iki ölü figürün de erkek olması, çoktan dönüşmeye başlayan cinsiyet normlarının bir dışavurumudur. Fotoğraf 20. yüzyılın son çeyreğinde üretilmiştir. Ne var ki, bu dönüşümü 19. yüzyılın ilk çeyreğinde birçok milletten ressam ve fotoğrafçının kadrajlarına ve tuvallerine taşıması çok daha cesur bir girişim olarak değerlendirilebilir. 19. yüzyılın başında cinsiyet rollerini konu eden ressam ve fotoğrafçıların eserlerine bakıldığında, bu sanatçıların yaratıcılıklarını hem resim-fotoğraf birlikteliğine hem sarsılmaya başlayan toplumsal dinamiklere hem de dönüşmeye başlayan estetik ölçütlere borçlu olduğunu söylemek mümkündür.



**Görsel 8.** Joel-Peter Witkin, 1983, Öpücük / Le Baiser (Kiss). Artsy. URL8

#### 4. Kayganlaşmaya Başlayan Zemin: Cinsiyet



**Görsel 9.** Brassai (Gyula Halász). 1933. Paris Le Monocle'de Bir Çift /A Couple at Le Monocle, Paris. Moma. URL9

Brassai'nin 1932'de Paris'te çekmiş olduğu "Paris Le Monocle'de Bir Çift" fotoğrafında (Görsel 9) iki adet figür görülmektedir. Figürlerden biri dekoltesi, ince kaşlı ve zayıftır. Diğer figür ise onu tek eliyle belinden, diğer eliyle de dirseğinden tutan yapılı ve takım elbiseli başka bir figürdür. Eril oturuşu, kadını kavrayış biçimi ve takım elbisesiyle ciddiyeti ve erki sembolize eden kişi, kadının sevgilisi izlenimi vermektedir. Fotoğrafın ismine bakıldığında, figürün gerçekten de kadının sevgilisi olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki, fotoğrafın orijinal bağlamından öğrenilen bir bilgi bazı standartların ve normların sarsılmasına sebebiyet vermektedir. Bu bilgi, Brassai'nin çift fotoğrafını Paris'teki bir lezbiyen barda çektiğidir. Yani görüntüdeki çiftin her ikisi de kadındır; ancak yapılı olan figür "erkek" gibi görünmeyi tercih etmiştir. Fotoğrafın çekildiği tarihlerde çok da yaygın olmayan bu tür mekanlar aslında değişen toplumsal normların bir işaretidir. Fotoğrafın üretildiği yıllar, aynı zamanda kadınların cinsel tercihlerinden bağımsız olarak cinsiyet rollerini esnetmeye hatta reddetmeye başladığı tarihsel, kültürel ve sanatsal bir sürecin de başlangıcı olarak yorumlanabilir. Brassai'nin çift fotoğrafını üretmesinden yaklaşık altı yıl önce Otto Dix'in Almanya'da ürettiği "Bir Gazetecinin Portresi: Sylvia von Harden" adlı yağlı boya portresi (Görsel 10) toplumsal cinsiyet rollerinin ve çağın ruhunun başka coğrafyalarda da dönüşmeye başlamasının adeta somutlaş(tırılmış) halidir.



**Görsel 10.** Otto Dix. 1926. Gazeteci Sylvia von Harden'in Portresi / Portrait of the Journalist Sylvia von Harden. Wikipedia. URL10

Otto Dix'in "Sylvia Von Harden" adlı tablosu (Görsel 10), güçlü bir portrenin yanı sıra yansıttığı bazı göstergeler itibariyle toplumsal normların sarsılmaya başladığına dair ikonik sembollerden biridir. Tabloda kadınsal göstergeler neredeyse tamamen silikleştirilmiştir. Yüzyıllar boyunca kadın imgesinin resimdeki yeri ve biçimi düşünüldüğünde, bu tabloda yapılmak istenen şey oldukça yeni ve cesurca bir girişim olarak değerlendirilebilir. Resmi çok güçlü kılan detaylardan biri ise resmin gerçek bir figürden esinlenerek üretilmesidir. Kafede tek başına oturan veya sigara içen kadınların hoş karşılanmadığı bir süreçte Sylvia, bunları yapmasının yanı sıra içkisini de yudumlamaktadır. Ellerinin zariften ziyade kemikli ve büyük biçimde çizilmesi, kadının gücünü yansıtır gibidir. Ortamdaki en süslü şey masa ve sandalyedeki motiflerdir. Figürün kadınların pek de tercih etmediği kısa saçları, dominant imajı veren koyu renkli ruj ve o dönemde yaygın olarak sadece erkeklerin kullandığı tek camlı gözlüğü, toplumsal cinsiyet rollerine adeta bir meydan okumadır. Adı yeni nesnelcikle anılan Dix'in bu portreyi seçme ve ifade etme biçimi, toplumda dönüşmeye başlayan kadın imgesinin güçlü bir yansımasıdır.

Dix'in "Sylvia"sı aynı zamanda Diane Arbus'un "Bigudili Genç Adam"ını (Görsel 11) hatırlatmaktadır. Diane Arbus'un New York'ta çektiği fotoğraftaki figür, çizilmiş kaşları ve donuk bakışlarıyla Sylvia'yı hatırlatır. "Sylvia" ve "Genç Adam"ın elleri arasında boyutsal olarak çok önemli benzerlikler bulunsa da aslında aralarında önemli farklar da bulunmaktadır. "Genç Adam"ın tırnakları uzun ve ojeli olmasının yanı sıra, sigarayı tutuş biçiminde feminen bir jest hissedilmektedir. Sylvia'nın kısa ve küt saçları "Genç Adam"da uzun, karışık ve kıvrımlı saçlara bırakmıştır. Sylvia, kadına dayatılan sembollerin ve normların dışına çıkarken, "Bigudili Genç Adam" ise cinsiyetlere yüklenen anlamları reddetmiştir. "Sylvia" resmi ve "Genç Adam" fotoğrafı arasındaki en önemli bağ, cinsiyet rollerinin dönüşmeye başladığı toplumsal normların estetiğe olan yansımasıdır. Bu estetik, aynı zamanda güzel, çirkin ve ideal

gibi kavramlarının ters yüz olmaya başladığı hem tarihsel hem de kültürel bir serüvenin de başlangıcı olarak yorumlanabilir.



**Görsel 11.** Diane Arbus. 1966. New York Batı 20. Caddenin evinde bigudi takmış genç bir adam. / A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. Moca. URL11

## 5. Sonuç

Estetik, sanat ve sanatçı gibi kavramlar modern dönemin ürünü olarak ortaya çıkmış olsa da, bu kavramlar literatüre girmeden önce de insanlar, farklı coğrafyalarda ve çeşitli kategorilerde sanatsal üretimlerde bulunmuşlardır. Bu üretimlerin isimlendirilmesi ne olursa olsun, takas edilen, alınıp satılan ya da ticareti yapılan tüm eserler, her daim farklı ülkelerin, etnik grupların veya toplumların güzellik, oran-orantı ve ideal anlayışlarına göre biçimlenmiştir. Modern fotoğraf makinesinin icadı, bu yerleşik standartların derinden sarsılmasında önemli bir rol oynamış ve resim sanatında köklü bir dönüşüm sürecini tetiklemiştir. Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte ressamlar, resim sanatını klasik formundan uzaklaştırıp estetik kavramıyla daha yakından ilişkilendirme çabasına girmişlerdir. 20. yüzyılın başlarında, resimlerde hem konu hem de üslup açısından gerçeklik kavramından uzaklaşma, hatta güzellikten soyutlanma eğilimleri de artmıştır. Resmin bu özgürleşme sürecine aracılık eden fotoğraf sanatı, kısa sürede resimde yaşanan bu dönüşümden doğrudan etkilenmiş ve salt bir taklit aracı olma işlevinden sıyrılarak kendine özgü bir ifade biçimi kazanmıştır. Bu bağlamda, ressamların resim sanatını mimetik kaygılardan arındırma sürecini modern fotoğraf makinesine borçlu oldukları kadar, fotoğrafçıların da fotoğrafı salt gerçeklik, güzellik ve ideal kavramlarından uzaklaştırma süreçlerinde yaratıcı ressamların ve değişen resim pratiklerinin önemli bir rol oynadığı söylenebilir. 20. yüzyılın başında Batı'da birbirinden bağımsız olarak üretilmiş sanat eserleri, mimesisle girilen hesaplaşma ve estetiğin; güzellik ve idealden kopuşunu anlatan çarpıcı örnekler olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu eserler, sanatı yüzyıllar boyunca etkisi altında tutan normlara getirilen sert eleştiriler olarak değerlendirilebileceği gibi, fotoğraf ile resim arasındaki dolaylı fakat bütünlüklü ilişkiyi de gözler önüne sermektedir. İmgeler üzerinden yapılan bu analizler, tıpkı güzellik kavramında olduğu gibi, estetik anlayışının da tarih boyunca önemli dönüşümler geçirdiğine işaret etmektedir. Yüzyıllar boyunca estetiğe yön veren kişilerin seçkinlerden oluştuğu ve sanatçıları da bu seçkinlerin yönlendirdiği göz önüne alındığında, estetik standartların çoğunlukla azınlıkların görüşlerine dayalı olarak şekillendiği oldukça nettir. Fakat, 20. yüzyılın ilk yarısında modernitenin de yardımıyla sarsılan normlar, kolaylıkla dışı vurulan cinsel yönelimler ve bunları eserlerine yansıtan sanatçılar, estetiğin yalnızca seçkinler tarafından belirlenemeyecek kadar girift bir kavram olduğunu kanıtlamışlardır. 20. Yüzyıl başında estetik, güzel ve çirkin gibi karşıtlıklardan kurtularak hem fotoğraf hem de resim sanatında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. René Magritte, Otto Dix ve Gustav Klimt gibi ressamların eserlerinde estetiği bazen güzeli betimleyerek, bazen figürleri soyut biçimde kurgulayarak ve bazen de toplumsal cinsiyet rollerini reddederek araması, bu zeminin somutlaşmış göstergeleridir. Bu ressamların bazı yapıtlarından hiç haberi olmaksızın aynı yıllarda fotoğraf üretimi yapan Edward Weston, Brassai ve Diane Arbus gibi fotoğrafçıların güzellik, cinsiyet ve normlar bağlamında benzer kaygıları taşıması ise estetiğin dönüşen yaratıcı ruhunu kanıtlar niteliktedir. Karşılaştırılan resim ve fotoğraflar, biçimsel ve kavramsal farklılıklarına rağmen, idealin ve güzelin sınırlarını zorlamaları bakımından birbirleriyle örtüşmektedir. Toplumsallığı da içinde barındıran bu çalışmalar üzerinden incelenen güzelin, ölümün, cinsiyetin ve idealin dönüşüm serüveni, aynı zamanda 20. yüzyılın ikinci yarısında toplumsal cinsiyet karşıtlarının örgütlenmesi, feminist hareketlerin güçlenmesi ve queer teorisinin kavramsallaşması fitilini ateşleyen kıvılcıklar olarak da değerlendirilebilir. 20. yüzyılın ilk yarısının estetiği, yalnızca buharlaşan ideal ve güzelin değil, aynı zamanda dönüşen öznenin de serüvenine işaret ediyor gibi görünmektedir.

## Kaynakça

- Barrett, Terry. (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek*. (Y. Harcanoğlu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Berk, Ersin. (2018). Kitsch: Romantizmin Gölgesinde. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(1), 347-357.
- Berk, Ersin. (2024). Sosyal Medya ve Yabancılaşma Hallerine Eric Pickersgill ve Martin Parr Fotoğraflarıyla Bakmak. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 86-103.
- Bozkurt, Nejat. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Burke, Peter. (2009). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Cevizci, Ahmet. (1999) *Felsefe Sözlüğü* İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chul han, Byung. (2018). *Güzeli Kurtarmak*. (K. Filiz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Danto, C. Arthur. (2014). *Sanat Nedir?* (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Eco, Umberto. (2009b). *Çirkinliği Tarihi*. (A.U. Ergün, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, Umberto. (2009a). *Güzelliğin Tarihi*. (A.C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, Umberto. (2015). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Flusser, Vilém (2006). *Towards A Philosophy of Photography*. Reaktion Books. 33 Great Sutton Street, London.
- Freund, Gisele. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, Ernst (2013). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hacking, Juliet. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. (A. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Haşim, Ahmet. (2013). *Frankfurt Seyahatnamesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich. (1982). *Estetik* (Seçilmiş Metinler). (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Hodge, Susie. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (E. Gözgülü, Çev.) İstanbul: Domingo Yayınları.
- Keskin, Gamze. (2018). "Baumgarten'ın Felsefesinde Estetik ve Mantık." *Felsefe Arkivi* 49 (2018): 13-22.
- Shiner, Larry. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Talbot, William. Henry. Fox. (1844). *Pencil of Nature*. Baskı Tarihi: Ağustos 2010.
- Timuçin, Afşar. (2013). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Edward Weston, 1929, Biber / Pepper. Erişim: 02.07.2024. <https://artsandculture.google.com/asset/pepper-edward-weston/SAHyuGSGXu40Dg>

Görsel 2: Gustav Klimt, 1908, Öpücük / Kiss. Wikipediya. Erişim: 02.07.2024. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Kiss\\_\(Klimt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Klimt))

Görsel 3: Rene Magritte, 1928, Aşıklar / The Lovers. Wiki-pedia. Erişim: 02.07.2024.  
<https://www.moma.org/collection/works/79933>

Görsel 4: Joel-Peter Witkin, 2004, / Face of a Woman. Artsy. Erişim: 02.07.2024.  
<https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-face-of-a-woman-marseilles>

Görsel 5: William Henry Lake Price. 1855, Eylül Ayının İlk Günü / The First of September. Collections. Erişim: 02.07.2024. <https://collections.vam.ac.uk/item/O92615/the-first-of-september-photograph-price-william-henry>

Görsel 6: Robert Wiles. 1947, Evelyn Mchale. Time. Erişim: 02.07.2024. <https://time.com/3456028/the-most-beautiful-suicide-a-violent-death-an-immortal-photo>

Görsel 7: John Everett Millais. 1851, Ofelya / Ophelia. Wikipedi. Erişim: 02.07.2024. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ophelia\\_%28tablo%29#/media/Dosya:John\\_Everett\\_Millais\\_-\\_Ophelia\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ophelia_%28tablo%29#/media/Dosya:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)

Görsel 8: Joel-Peter Witkin, 1983, Öpücük / Le Baiser (Kiss). Artsy. Erişim: 02.07.2024.  
<https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-le-baiser-the-kiss-new-mexico>

Görsel 9: Brassai (Gyula Halász). 1933. Paris Le Monocle'de Bir Çift /A Couple at Le Monocle, Paris. Moma. Erişim: 02.07.2024. <https://www.moma.org/collection/works/58841>

Görsel 10: Otto Dix. 1926. Gazeteci Sylvia von Harden'in Portresi / Portrait of the Journalist Sylvia von Harden. Wikipedia. Erişim: 02.07.2024. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/59/Otto\\_Dix\\_Sy\\_von\\_Harden.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/59/Otto_Dix_Sy_von_Harden.jpg)

Görsel 11: Diane Arbus. 1966. New York Batı 20. Cadde'deki evinde bigudi takmış genç bir adam. / A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. Moca. Erişim: 02.07.2024. <https://www.moca.org/collection/work/a-young-man-in-curlers-at-home-on-west-20th-street-nyc>