İDİL

MANET'İN OLYMPİA'SI: GELENEĞİN REDDİ VE ÇAĞDAŞ SANATA YANSIMASI

Burcu Burçak ERDAL
Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, burcakerdal@sinop.edu.tr, ORCID: ORCID:0000-0003-2492-3988

Erdal, Burcu Burçak. "Manet'in Olympia'sı: Geleneğin Reddi ve Çağdaş Sanata Yansıması". idil, 117 (2025/2): s. 209-219.
doi: 10.7816/idil-14-117-02

ÖZ

Edouard Manet'nin "*Olympia*" adlı eseri, sanat tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Klasik ve modern sanat arasında köprü kuran bu eser, geleneğin parçalanıp kayboluşunu ve belirsiz bir geleceği simgeleyen *Olympia*, Rönesans'tan beri süregelen kadın imajına ve idealize edilmiş güzellik anlayışına karşı çıkarak, Realizmden Empresyonizme geçiş sürecini yansıtmıştır. Tiziano'nun "*Urbino Venüsü*"nü modern bir bakış açısıyla yeniden yorumlayan Manet, "*konu*"yu da önemsizleştirerek sıradan bir bakış açısıyla erotizm ve cinsellik temalarını öne çıkarmıştır.
Bu çalışmada, Manet'nin "*Olympia*" adlı eseri üzerinden, Klasik sanat geleneğinin parçalanıp kayboluşu ile birlikte kadın bedeni üzerinden cinsiyet, cinsellik, ırk ve ötekileştirme gibi feminist söylemler ele alınmıştır. *Olympia*'yı yeniden yorumlayan Renee Cox, Yasumasa Morimura, Mel Ramos, Robert Morris, Agnes Thurnauer ve Katarzyna Kozyra'nın eserleri içerik analizi, göstergebilim ve yorumbilim (hermeneutik) yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir. *Olympia*'nın, postmodern dönemde "kendine mal etme" stratejisiyle, sanatçılar üzerinde derin etkiler bıraktığı, 19. yüzyılın toplumsal ve kültürel dinamiklerini yansıttığı ve kadın bedeninin temsili üzerinden feminist eleştirilere zemin hazırladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet, Feminizm, Kendine Mal Etme, Olympia, Postmodernizm

Makale Bilgisi:
Geliş: 17 Kasım 2024 *Düzeltme:26 Aralık 2024* *Kabul: 20 Ocak 2025*

© 2025 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Resim sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan Edouard Manet'nin "*Olympia*" adlı eseri, klasik gelenekten sanayileşmiş moderniteye geçişin eşiğinde yer alır ve bir daha geri dönülmez biçimde yok olan bir geçmişin ve henüz bilinmeyen bir geleceğin mükemmel bir metaforu olarak dikkat çeker. Realizmden Empresyonizme geçişi temsil eden bu eser, bitmemişlik duygusu içerisinde gelenekle bağlantıların kopma noktasına gelindiğinin göstergelerini yansıtmaktadır.

Tiziano'nun 1538 tarihli "*Urbino Venüsü*" Yunan mitolojisinde güzellik tanrıçası olarak kabul edilen "*Tanrıça Venüs*"e bir gönderme yapmaktadır. Tiziano'nun soyut tanrıçayı beden bulmuş somut bir görüntü olarak göstermesi tamamen ironik bir yaklaşımdır. İdeal insan güzelliğinin yansıması olarak gösterilen Venüs'ün çıplak bedeni, cinsellikle erotizm arasında keskin bir çizgide durmaktadır. Böyle bir görsel anlatı tensel bedenlerin çoğunlukla yer aldığı Yüksek Rönesans'ta cinsel hatta erotik olarak gösterilmesi yaygın bir gelenekti. Bu sebeple Tiziano'nın Urbino Venüsü'nü erotik olarak kabul edenler çoğunluktadır. Bu durum kendine özgü "çıplak kadın" geleneğinin anlamı üzerine daha geniş bir tartışma yaratmıştır. Alegorik içerikten yoksun olarak görülmüş, yatakta uzanan çıplak bir kadının temsilinden başka bir şey olmadığı hatta Venüs'ün çıplaklığından utanmadan izleyiciye doğrudan baktığını söyleyenler bile olmuştur. Aslında Tiziano, mitolojide yer alan tanrıça Venüs'ün insan bedeninde şekil bulmuş halini göstermediği açıktır. Bu resimde gösterilen kutsal bir konu değil aksine dünyevi bir konunun gösterilmesidir. Bu nedenle bu eserin salt tensel bir beden olmaktan çok öte cinsel hatta erotik bir bedene dönüşmesi Tiziano tarafından yapılmış bilinçli bir yaklaşım olarak görülebilir. Aslında Venüs imgeleri Tiziano ile sınırlı değildir: Genç Lucas Cranach'ın 1518 tarihli "*Çeşme Önünde Uzanmış Nehir Perisi*", Yaşlı Lucas Cranach'ın 1534 yılında yaptığı "*Çeşme Perisi*" ve Giorgione'nun 1510 yılında yaptığı "*Uyuyan Venüs*" adlı eseri birbirini neredeyse tekrarlayan görüntülerdi. Erotik göndermeler içeren bu görüntülerde Venüs her ne kadar bir doğa görüntüsü içerisinde yer alsa da bulunduğu mekâna ait değilmiş hissi uyandırmaktadır. Rönesans'tan bu yana resme duygulandırarak öğretme ve haz verme görevi yüklenmiş; sanatçının görevinin seyircinin ruhuna dokunmak ve duyguları uyandırmak olmuştur. Çünkü güçlü duygular resmin yalnızca konusu değil, aynı zamanda da amacıdır. Tıpkı "*Maximilian'ın İnfazı*" tablosunda olduğu gibi, *Olympia* karşısında duran seyirci bu derin duygusuzlukta onu izler ve duyarsızlık şokunu yaşadıktan sonra eserle karşı karşıya gelir. *Olympia*'nın bedeni her türlü etkili anlatımdan uzaktır. Son derece dokunaklı olan konu adeta duygusal yükten yoksundur ve *Olympia* her ne anlatıyorsa kayıtsızlık içinde anlatır. Konu hala ordadır ama resmin bahanesinden ibarettir: Konu artık aşk ve arzuyu anlatmanın bahanesidir (Talon ve Marie 2020: 80-84). Manet'nin Olympia'sına karşı saldırının nedeninin ahlaka aykırı olduğu söylense de kadın çıplaklığının temsili 16. yüzyıla uzanan bir gelenekti. Kısaca *Olympia*'dan önce çıplak bedenler görülmüş olduğu gibi skandala yol açtığı salonda bile benzerleri görülebiliyordu. Aslında saldırı *Olympia*'nın çıplaklığına değil Manet'nin üslubuna olmuştur. Ahlaki skandal gerçekte estetik skandalı ifade etmenin beceriksizce bir yolundan başka bir şey değildir. Dümdüzlük havasında Japon resimlerini hatırlatan bir anlayışla çirkin olsun diye yapılan bir kadının çirkinliğinedir (Talon ve Marie, 2020: 35).

Tiziano'nun "*Urbino Venüsü*" adlı eseri (Resim 1) yaklaşık 3 asır sonra Manet'nin "*Olympia*" adını verdiği eserine (Resim 2) ilham kaynağı olmuştur. Manet'nin *Olympia*'sı her ne kadar Tiziano'nın *Urbino Venüsü*'ne doğrudan gönderme yapsa da içerik ve konu bakımından farklılıklar barındırır. Örneğin Manet'nin eserine *Olympia* adını vermesi 19. yüzyılda hayat kadınlarının "Olympe" takma adını kullanmalarıydı. Aynı zamanda "*Olympe*" önemli romanların da başkarakteriydi ve bu yüzden edebi bir kimliği de vardı. Manet, eserine *Olympia* adını vererek bir yandan hayat kadınlarına diğer yandan edebi bir kimliğe gönderme yapması muhtemel görünmektedir. Kısaca *Olympia*, Tanrıça Venüs'ün değil, edebi kimliklerde yer almış hayat kadınlarının alegorik bir anlatımıdır. Böylece *Olympia*, Rönesans'ın idealize edilmiş güzellik tanrıçası Venüs'ün alegorik anlatımının karşısına konmuş, modern çağın gerçek kadını olarak geleneksel sanata meydan okumaktadır. *Olympia*'nın izleyiciye doğrudan bakışı ve cinselliğiyle (karşı karşıya getirerek) onlara bakma amacını sorgulatmaktadır. Ayrıca resimde yer alan siyahi hizmetçi Laure, Paris'in modern yaşamının ironik bir temsilini de yansıtmaktadır. Sanat tarihinde görülen "Kendine Mal Etme" stratejisi (temellük, sahiplenme, yeniden üretim, alıntı, yansıma, uyarlama) sanatın ilerleme fikrini zorlayan bir sanat anlayışı olarak kabul edilmektedir. Bu anlayış her ne kadar çağdaş sanat içerisinde ve özellikle postmodern söylemlerle yeniden şekillenmiş olsa da sanat tarihinin pek çok döneminde görülmüştür. Sanatçılar, kendilerinden önceki sanatçıların konu veya kompozisyonlarını yeniden yorumlamada sakınca bulmamış aksine kendi çağının anlatı yöntemiyle geçmişte kalan ustalarına öykünmeyi veya taklit etmeyi sanatın temelinde yatan ilerleme fikri olarak görmüşlerdir. Sanatın ilerleme fikrinde yatan "ekleme" ya da "çıkarma" eğilimi modernizmle son bulmuş; sanatçıların "özgün", "yeni" ve "farklı" olma zorunda bırakılmaları geçmişle bağlarını koparmalarına neden olmuştur. Postmodern sanatçılar modernizmin bu dayatmasını sanatın ilerleme fikrine yapılan en büyük darbe olarak görmüş, bu duruma tepki olarak yeniden geçmişle olan bağlarını "Kendine Mal Etme" stratejisiyle gündeme getirmişlerdir. Bu durumun en güzel örneklerinden bir de Manet'nin "*Olympia*" adlı eseridir ve bu eser geçmişle gelecek arasında köprü oluşturmuştur. *Olympia* çağdaş sanatta ikonik bir kopyaya dönüştürülmüş, feminist bakış açısıyla kadının metalaşması, kadın bedeni, cinsellik ve cinsel kimlik gibi söylemleriyle de gösterilmiştir.

Geleneğin Reddi ve *Olypia*'nın Gücü

Edouard Manet (1832-1883), 19. yüzyılda modern hayatı konu alan bir Fransız ressamı olarak Realizmden Empresyonizme (modernizm) geçişte önemli bir rol oynamıştır. Manet, sanat anlayışıyla kendisinden sonra gelecek pek çok akıma, sanatçıya, hatta konu ve kompozisyona ışık tutmuştur. Eserlerindeki bitmemişlik duygusu, kopyaladığı ya da kaynak olarak kullandığı Rönesans eserleri ile tezat oluşturmuştur. Geçmişle bağlarını kopardığı resimleri, ilk modernist resimler olarak kabul edilmiştir (Talon ve Marie, 2020:11). Manet'nin resmin yeni anlamı ve rolüyle ilgili bu ilk farkındalığı, çağdaşları tarafından başlangıçta oldukça radikal bir adım olarak görülmüştür. Seçilen konu ve bunun yenilikçi bir dille aktarılması, geleneksel tabuların hepsini aynı anda yıkmıştır. Onun bu içten ve samimi yaklaşımı çağdaşlarını ve takipçilerini derinden etkilemiş, özellikle empresyonistler Manet'in ardından, gerçeğe benzerlik veya doğruluğu feda etmek durumunda kalmışlardır (Harrison ve Wood, 2020). Empresyonizmin de ötesinde kübistler, Rönesans'ın mekân ve perspektif sorununu tartışma cesaretini ona borçludurlar. Matisse ise, Manet'nin renkli büyük yüzeyler üzerindeki araştırmalarını devam ettirmiştir (URL 1).

Manet'nin Titian'ın *Urbino Venüsü*'nden esinlenerek yaptığı eserine "tanrıların dağı" anlamına gelen *Olympia* ismini verse de Manet'yi etkileyen daha önemli nedenlerin varlığı söz konusudur. Örneğin 19. yüzyılda hayat kadınları için "*Olympe*" takma adı kullanılmıştır. Alexandre Dumas'nın "*La Marriage d'Olympe*" isimli romanında kibar bir hayat kadınının tuzak kurarak genç bir aristokratla evlenmesi işlenmiştir. Yine Dumas'ın "*Kamelyalı Kadın*" romanında *Olympia* isminde bir hayat kadını vardır. Manet'nin edebi bir gönderme yapmak adına resme Olympia ismini vermiş olması da bir olasılıktır. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi *Olympia*, hayat kadınlarının alegorik bir anlatımıdır. Manet, neredeyse tüm verilerini kullandığı *Tiziano'nun Venüsü*'nün yerine bir hayat kadınını koymuştur. Bir tanrıça figürünün alışıldık görünümü içinde değil de, cüretkâr ve davetkâr bir kadın olarak görselleştirilmesiyle hem Manet hem *Olympia* bütün dikkatleri üzerine çekmiştir. Manet, *Olympia*'yı resmederken ne ilahi bir Venüs kültünü ne de ideal bir güzellik anlayışını yansıtmıştır. Bu nedenle de mitolojiye ve geleneğe işaret etmemiş olması şaşırtıcı değildir. Venüs'ün büyüleyici güzelliğinin alegorisinin bir hayat kadını alegorisiyle değiştirilmesi klasik sanatın koruduğu "konu"nun da sonunu getirmiştir. Manet, kadınları çeşitli toplumsal bağlamlarda resmetmiştir: izole portre, uzanmış çıplak, diğer figürlerle çıplak, erkek ve kadın, kadın ve çocuk. Elbette, uzanmış çıplak versiyonu kendi türünün klasiği olarak varlığını sürdürmektedir. Bu figürle ilişkilendirilen gelenekler, ister Venüs resmi olsun ister isimsiz bir cariye, her zaman kadın şehvetini vurgulamış ve örtük bir şekilde onun ulaşılabilirliğini ima etmiştir. Manet'nin *Olympia*'sı ikisini de yapmaz. Geleneksel anlamda şehvetli değildir ve izleyiciye sunulmaz. Tam tersine mesafeli, kendi kendine yeten ve neredeyse küçümseyicidir; ziyaretçisine meydan okur ve onu dik dik izler. Bilezikli ellerinden biri gösterişli bir şal ile oynarken diğer eli iddialı bir şekilde bacağının üzerinde durmaktadır. Saçında kırmızı bir sera orkidesi ve boynundaki siyah kadife kurdele ile *Olympia*, Venüs kılığında çağdaş, idealize edilmemiş bir kadındır. Belki de bu geleneğin reddi, tablonun tetiklediği öfkeyi kısmen açıklayabilir.

Manet'nin kompozisyonu Titian'ın *Urbino Venüsü*'ne (1538) dayandırsa da her iki eserde de model izleyiciye tamamen farklı şekillerde bakmaktadır. (Reff, 1976: 48) Titian'ın Tanrıça Venüs'ü baştan çıkarıcı olsa da izleyiciyi resmin estetik dünyasına davet eder (Resim 1). Buna karşılık, Manet'nin Olympia'sı kışkırtmaya varan bir meydan okuma tavrıyla izleyiciye bakmaktadır (Resim 2). Yatağında kendinden emin bir şekilde uzanan Olympia'nın üzerinde yalnızca boynunda siyah bir kurdele, bileğinde altın bir bilezik, ayaklarında terlikler ve saçında ipek bir çiçek vardır. Manet ayrıca köpeği (sadakat sembolü) bir kediyle (rastgele cinsel ilişki sembolü) değiştirirken, arka plandaki iki hizmetçiyi tek bir figüre indirgemiştir. siyah hizmetçi gösterişli giyimiyle dikkat çekicidir. Yatağın dibinde siyah bir kedi varken, bir zenci hizmetçi *Olympia*'ya bir buket çiçek getirmektedir.

Resim 1. Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119 cm × 165 cm, Erişim: 13.07.2024 (Kaynak: URL 2 - https://l24.im/9zWr1)

Resim 2. Edouard Manet, *Olympia,*1863**,** Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 190 cm, Erişim: 14.07.2024 (Kaynak: URL 3 - https://l24.im/4UN)

Manet'nin *Olympia*'sında gelenekten kopukluk belirgin olarak görülür. Geçmişte kutsal olan ve vazgeçilmez olan her şeyin yerini sanat eseri almıştır. Yeni bir dünyaya girilmiştir ve perde *Olimpia* ile açılmıştır (Nochlin 2023: 81). Çünkü mitolojik tema, gerçekten daha gerçektir ve sıradan bir hale gelmiştir. Burada ne tanrıça, ne kraliçe vardır. Aksine sonraki müşteriyi bekleyen, doğrulmuş gövdesi ve başı dik, hemen hemen tahrik edici bakışı ile bir kız vardır. Hizmetçi kadın yatağa yaklaşmıştır. Tiziano'nun, beyaz ve sahibesinin saçları gibi altın sarısı tüylü ve ayaklarına çok keyifle çöreklenmiş zarif köpeği yerini, siyah kedi lekesine bırakmıştır. Bunlar yerle gök kadar birbirinden farklı iki dünyadır. Kısaca *Olympia*'daki göstergeler örneğin, Olympia'nın bakışı ve jestleri, buket orkidesi, siyahi hizmetçi, ürkmüş kedi, yer değiştirmiş ve yoğunlaştırılmış biçimlere sokulmuştur. Olympia'nın boynundaki siyah kurdele başını gövdesinden ayırmakta ve Medusa'nın başının kesilmesini akla getirmektedir. Bu nedenlerle Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nden çarpıcı bir şekilde farklıdır, çünkü on dokuzuncu yüzyıl hayat kadınının bakışı çatışmacıdır. *Olympia*'nın kendini ve dolayısıyla başkalarını kontrol etmeyi çağrıştıran sabit, esrarengiz bakışı, onu Sfenks ve Medusa gibi görsel olarak iddialı femme fatalelerle ilişkilendirmektedir (Mitchell, 1994). Bir hikâye anlatmak artık söz konusu olmadığından, geçmişte kullanılan mekân temsil edilmemiştir. Perspektifle birlikte güçlü ışık gölgeye bağlı modle etme yaklaşımı kaybolmuştur. Bu nedenle Olympia'nın vücudunda belirgin form da yoktur (Cumming, 2005: 308). Renkler ve valör için de durum aynıdır. Örneğin Tiziano'nun tablosunda olduğu gibi tanrıçadan yayılıyormuş gibi olan o ışık da yoktur. Manet'de olan, büyük beyaz bir lekeyle belirgin bir kontrast halindeki büyük koyu kütledir; iki yüzey, kesin kenarlarla birbirinden ayrılmış ve geniş düz boya sürülmüştür. Genelde ögelerin siyaha ve beyaza meylettiği ve hiçbir temsil kaygısı olmadan, bağımsız bir yapıda perspektifi düzleştirdiği izlenimi verir (Buchholz vd. 2012: 356). Bütün bunların anlatımcı ya da açıklayıcı hiçbir rolü yoktur. Hepsi, sırf plastik sebeplerle yerleştirilmiştir. Eserin çizgi, renk veya kompozisyon gibi hiçbir unsuru burada bir temsil veya tasvir değil, tam tersine bir işaret niteliğindedir. Rönesans'ta yaratılmış olan geometrik perspektif veya hava perspektifi ilk defa tartışma konusu yapılmıştır.

Çağdaş Sanatta Kendine Mal Etme Stratejisiyle *Olympia*

"Kendine mal etme" bir stratejisi ya da bir sanat pratiği olarak çağdaş sanat içerisinde özellikle 1970'lerden sonra postmodernizm ile birlikte popüler olsa da sanat tarihinde sanatın ilerleme yollarından biri olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Özellikle Rönesans'tan modernizme (14. yüzyıldan 20. yüzyıla) pek çok sanatçı "Kendine mal etme" yöntemiyle sanat tarihine başyapıtlar kazandırmışlardır. "Kendine mal etme" kavramı postmodernizmin ortaya koyduğu yeni ve yaratıcı bir kavram ya da strateji değildir. Ancak postmodernizmin bu kavramı bir sanat anlayışı olarak tescil etmesi, bir sanat stratejisi olarak görmesi ve sanatın ilerleme fikrinin önünü açması düşüncesi doğru bir öngörü olarak son derece önemlidir. Sanatçıların kendine mal etme yöntemiyle eserler üretmesini dönemin önemli felsefecileri tarafından desteklenmesi, bu yöntemin bir sanat anlayışı ve stratejisi olarak kabul edilmesinin önünü açmıştır (Marter, 2011: 108). Nicolas Bourriaud, kendine mal etmeyi kültürel ürünlerin yeniden yorumlanması olarak tanımlar (Akay, akt, 2013: 22). Bu durum mevcut unsurları ödünç alarak yeniden üretim eylemini ifade etse de "özgünlük" ve "yaratıcılık" kavramlarının reddini de bünyesinde barındırır. Sanatçılar geçmişin sanat eserlerini orijinal bağlamından alarak yeniden kendilerine mal etme anlayışıyla izleyicinin yorumuna sunarlar. Görüntüleri kendi orijinal bağlamından ayırırken, yeni ve çeşitli anlamlar ortaya koyan sanatçılar, sahiplenme olgusunu ve doğasını, kültürel değişimin bir parçası olarak nitelerler. Kendine mal etme yöntemiyle sanatçılar genel olarak "orijinal", "kopyalama", "pastiş", "parodi", "dönüşüm", "benzetme" gibi postmodernizmin en önemli yaklaşımlarına gönderme yapmış olurlar.

Postmodern sanatçılar tarafından bir sanatsal anlatı olarak görülen "Kendine mal etme" stratejisi, zamanla resim sanatının dışında, heykel, fotoğraf, video ve performans gibi çeşitli sanat formlarında da görülmüştür. Postmodernizmin önemli özelliklerinden biri haline gelen bu strateji, sanatçılara yeni bir ifade ve özgürlük alanı açmıştır (Arnason ve Mansfield, 2013: 658). Ayrıca bu stratejisi çağdaş sanatın yenilikçi gelişiminin yolunu açan sürekli bir yapıbozum ve yeniden üretim yoluyla yeni sanatsal değerler sunmuştur (Xiaoling, Dai ve Qing, Kan, 2020: 257). Hatta bu strateji geçmişi gündeme taşıyarak kültürel kaynaklara olan ilgiyi korumuş, bu kaynakların yeni bakış açılarıyla yeniden incelenmesine neden olmuştur (Van Camp, 2007: 247). Bu stratejiyi sanatçılar unutulmaya yüz tutmuş geçmişte kalan eserleri, şimdiki zamanda hâlâ günceldir düşüncesiyle (Farhangpour ve Abdolsalami, 2016: 9), yeni bir fikir olarak kullanmışlardır. Ayrıca bu strateji, eklektizmi destekleyen bir üslup melezliği içerisinde parodi, pastiş ve ironi kavramlarını da öne çıkarmıştır (Featherstone, 2013: 30). Lyotard ise postmodernizmin kendine mal etme stratejisini sürekli değişimin ve ilerleme kavramının doruk noktası olarak nitelendirir (Fineberg, 2014: 353). Yine ayrıca sanatla yaşamın birleştirilmesi, seçkinliğin terk edilmesi, farklı sanat yapıtlarının bir arada kullanılması, çok çeşitli sanat pratiklerine yer verilmesi de göze çarpar (Yamaner, 2007: 28).

Kendine mal etme feminist sanatçıların da sıkça kullandıkları bir stratejidir. Bell Hooks feminizmi 'cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket' olarak tanımlar (Hooks, 2014: 12). Feminizm, cinsiyetlerin politik, ekonomik, kişisel ve sosyal eşitliğini tanımlamayı ve tesis etmeyi amaçlayan bir dizi sosyo-politik hareket ve ideoloji olarak modern toplumların ataerkil olduğu, erkek bakış açısına öncelik verdiği ve bu toplumlarda kadınların haksızlığa uğradığı görüşünü savunur. Bunu değiştirme çabaları arasında toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı mücadele etmek ve kadınlar için eğitim, mesleki ve kişilerarası fırsatları ve sonuçları iyileştirmek yer alır. Feminizmin kime sorduğunuza bağlı olarak birçok tanımı vardır, ancak basit bir çerçevede tanımlarsak cinsiyetlerin sosyal, ekonomik ve politik eşitliğine olan inançtır. Hiç kimse cinsiyeti veya toplumsal cinsiyeti nedeniyle belirli haklardan mahrum bırakılmamalıdır. Ancak feminizm temel hakların ötesine geçer ve cinsiyet, ırk, cinsellik ve sınıfa dayalı cinsiyetçiliğin ve kesişimsel baskının sona ermesi gibi daha derin kültürel değişimler arar.

Olympia, o dönemdeki tipik kadın tasvirlerinden uzaklaşarak kadınlığa dair ilerici görüşlerinin başlıca bir örneği olmuştur. Bir yandan kendine mal etme yöntemiyle pek çok sanatçıya ilham verirken diğer yandan feminist söylemlere de yol açmıştır. Feminist sanat eleştirmenleri "kadınların sanat pratiklerini Kadın Hakları Hareketi'nin politikaları ve feminist teoriyle bilinçli bir şekilde uyumlu hale getirerek yaptıkları bir sanat kategorisi" olarak tanımlamaktadırlar. Bu durum kadın sanatçıların görüşlerini yeni yollarla ifade etmelerine yol açtı. Örneğin Edouard Manet'nin *Olympia*'sı 1970'lerde feminist hareketin önerdiği erkek bakışı bağlamında önemli bir referans olarak kullanılmıştır. 60'larda başlayan feminist hareket, aynı zamanda yeni ortaya çıkan siyah kadın sanatçıların toplum hakkındaki fikirlerini dile getirmeleri için uygun bir zamandır. Özellikle siyahi feministler Manet'nin hizmetçi figürünü sanatsal gelenek için değil, siyah ve beyaz, iyi ve kötü, temiz ve kirli arasında ideolojik bir ikilik yaratmak için kullandığını savunurlar. Aslında, siyahi model Batı'nın tüm ırksal klişelerini temsil etmektedir. *Olympia*'nın hizmetçisi, diğer tüm siyahiler gibi arka plandaki perdede kaybolmak için uygun bir şekilde yapılmış ikincil bir figürdür. Olympia'nın çatışmacı bakışı sıklıkla ataerkilliğe karşı meydan okumanın zirvesi olarak anılırken, Olympia'nın hizmetçisinin muhalif bakışı görmezden gelinmiş, arka planın bir parçası olarak kalmıştır. Onu görmezden gelmek, hakkında hiçbir şey söylememek, varlığını kabul etmemek onu görünmez kılmaktadır. Bu görünmezlik yok saymanın, ötekileştirmenin ve değersizleştirmenin kendisi olarak feminist sanatçılar tarafından eleştiri konusu yapılmıştır. Bu sebeble Olympia, postmodern stratejiler ve feminist söylemler altında ırk, ötekileştirme, cinsiyet ve cinselliğe dair alışılmadık yeni görüntüleriyle gündemde kalmaya devam etmektedir. Manet, Olympia'yı canlandırırken cesur davranmış ve kadınlığa yeni bir bakış açısı getirmiştir. "*Olympia*"da çıplak bir kadın görüyoruz; utanmadan ve sıkılmadan doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Bu, sanatta sıklıkla tasvir edilen uysal, ağırbaşlı kadınlarla tam bir tezat oluşturuyordu. Manet bu tabloyla, kendi bedeninin ve cinselliğinin kontrolünü elinde tutan bir kadın sunarak, alışıla gelmiş kadınlık kavramlarını paramparça etmiştir. Birçok açıdan *Olympia*, Manet'nin kadınlık konusundaki ilerici görüşlerinin vücut bulmuş halidir. Bir arzu nesnesi olmak yerine, kendi arzuları olan bir öznedir. Pasif değil aktifti, çekingen değil cesurdu. Bu, kadınlığa dair yeni bir bakış açısıdır, o zamanın ortaya çıkan feminist hareketiyle daha uyumludur. Toplumsal beklentilere uymayı reddeden Olympia kendine güvenen, kendinden emin ve özür dilemeyen biridir. Olympia'nın bu tasviri, sanattaki geleneksel kadın tasvirlerine doğrudan bir meydan okumaydı ve kadınlığa dair yeni ve daha ilerici bir bakış açısı sunar.

Olympia salt bir resimden daha fazlasıdır: bir ifadedir; kadınlığa dair değişen görüşlerin cesur bir beyanıdır. Statükoya meydan okuyan Olympia kadınlık konusunda daha ilerici görüşlerin önünü açmıştır. Günümüzde etkisi, Olympia temasını kendi çalışmalarına dahil eden birçok sanatçının eserlerinde görülmektedir. Bu dalga etkisi, Manet'nin sanatının gücünün ve kadınlık konusundaki devrimci görüşlerinin bir kanıtıdır.

Örneğin Amerikalı sanatçı Renee Cox (1960-), çağdaş yapıtlarında özellikle siyahi insanların toplumsal sorunlarına ve anneliğe yönelik eleştirilere vurgu yapmakta ve ikonik eserleri bu doğrultuda kendine mal etmektedir (Powers, 2021). Kendine mal ederek yeniden yorumladığı, *Olympia's Boyz* isimli (Resim 3) yapıt, Olympia'ya bir gönderme olarak karşımıza çıkar.

Manet'nin *Olympia*'sı beyaz tenlidir ve ona çiçek buketi uzatan hizmetçisi ise siyahidir. Ancak Cox, kendi yapıtında bu durumu tersine çevirerek merkeze siyahi bir kadın figürünü koymuştur. Olympia'da resmedilen siyahi hizmetçinin yerine de oğullarını kendisinin koruyucuları olarak arkasında konumlandırmıştır. Bir röportajında siyahi bir insan olarak geri çekilmeyi, sıkışmış hissetmeyi ve görünmezliği kabul etmediğini belirterek yapıtlarında siyahi görünürlüğünü ön plana çıkardığını ifade etmiştir (McMillan, 2016). Sanatçı, *Olympia*'yı Batı sanat tarihinde genellikle arka planda bırakılan siyahi kadınların ön plana çıkarılması amacıyla kullanmıştır. Kendi deyişiyle beyaz tenli egemenliğini tarihsel olarak tersine çevirmiş ve siyahi kimliği yeniden oluşturmuştur (Powers, 2021).

Cox'un misyonu ırk ve cinsiyet kalıplarını yıkmak ve Afrika kökenli Amerikalıların yeni görsel temsillerini sunmaktı. Özellikle Amerikan kültürel imgeleminde siyah bedenlerin erotikleştirilmesinden ilham alan Cox, izleyicileri cinselliğiyle karşı karşıya bırakmıştır. Fotoğraflarının çoğunda kendi modelliğini yaparak, genellikle çıplak ya da deri esaret kostümleri içinde poz vermiştir. Bu çalışmasında doğrudan kameraya bakan Cox, sanki izleyicilerin kendisine poz verdiği kadar arsızca bakmalarına meydan okumaktadır.

Ancak Cox, orijinal tablodaki siyahi hizmetçinin yerine, beyaz bir adamla yaptığı ırklararası evlilikten olan oğullarını koyarak, siyahi cinselliğinin her zaman beyaz cinselliğiyle iç içe olduğunu öne sürer. Ayrıca Olympia'nın temsil ettiği beyaz eril bakışın ve beyaz teninin fetişleştirilmesi kadar siyah hizmetçisine yansıtılan cinsel fantezilerle de ilgili olduğunu ifade eder. Cox, beyaz eril bakış ile siyah bedenler arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırsa da bu çalışmasında, siyahi cinselliği Afrika kökenli Amerikalıların ne saklaması ne de utanması gereken bir şey olmadığını göstermektedir.

Olympia'yı feminist bakış açısıyla ele alan bir başka sanatçı Yasumasa Morimura (1951-) dır. Morimura çağdaş sanatta son derece yaygın hale gelen yeniden üretim yoluyla *Olympia*'yı dönüştürerek geleneksel olarak ötekileştirilip ayrı tutulanı farklı bir gözle temsil eder. Sanat tarihinde estetik algıya yönelik değişimin bir simgesi olarak düşünülen *Olympia*, çağdaş ve postmodern sanatta sıkça gündeme getirilen ırk, cinsiyet ve cinsellik ile ilgili sorgulamaları için öteki niteliğini taşır. Sanatçının yeniden üretim eylemi için kendi bedenini kullanarak girdiği bu sorgulama onu postmodern estetik çerçevesine yerleştirir. Yer değiştirilen ve bozuma uğratılan imgeler zaman içerisinde ve farklı kültürel okumalarla yeni anlamlar yüklenirler.

Çalışmalarında Batı sanat tarihinin ve popüler kültürünün çok bilinen figürlerini kendine mal etmiş ve postmodern küreselleşme bağlamında kültür ve kimlik sorunlarını işlemiştir. Otoportreler sanatçının sanatsal üretiminin odak noktalarından biri olmuştur. Sanatçı üretim sürecinde boyanmış ve düzenlenmiş setler, çeşitli kostümler, aksesuarlar, makyaj, boya, fotomontaj ve dijital görüntü işleme teknikleri gibi farklı yollardan yararlanmıştır (Gündüz, 2021)

Olympia'ya gönderme yaptığı 1990 tarihli *Portre* (Futago) adlı çalışmasında (Resim 4) Morimura, Batılı bir hayat kadını kılığına girerek bakmak ile bakılmak arasındaki ilişkiyi tersine çevirir. Manet'nin çalışmalarının altında yatan ırksal standartları ve heteroseksüellik öncülünü altüst eder. İzleyicinin çıplak bir tanrıça bekleyeceği yerde çıplak bir hayat kadınını tasvir ederek Manet, sanat adına kadın bedenini nesneleştiren erkek bakışını görünür kılmıştır. Konuyu cinsiyetten ırka çeviren Morimura ise, Batı bakışının sıklıkla kadınsılaştırdığı Doğulu erkek figürünü temsil etmek için kendi çıplak erkek bedenini kullanmıştır (URL 4). Kendi kimliği ve etnik kökeni doğrultusunda *Olympia*'yı farklı açılardan tekrar yorumlayan Morimura, bu yorumlamasında göze çarpan değişikliklerden biri de renklerin kullanımıdır. Manet'nin *Olympia*'sında beyaz ve siyah tonlar, alan yaratacak şekilde keskin bir şekilde kullanılmış, *Olympia* ile hizmetçi kadın figürleri keskin bir şekilde birbirinden ayrılmıştır. Morimura ise kendi çalışmasında bu keskin renk ayrımını, daha koyu bir ten rengi ve yatağı boylamasına örten altın rengi bir kimono ile azaltmıştır (Gorman, 2013). Bununla birlikte Manet'nin *Olympia*'sında resmedilen farklı roldeki iki kadın, cinsiyet figürünün tersine, Morimura bu figürleri iki farklı erkek rolünde göstermiştir. Resmin hem öznesi hem nesnesi olarak kendini konumlandırmıştır (Brody, 2001). Morimura'nın yapıtında göze çarpan diğer bir değişim ise yapıta dahil edilen siyah kedidir. Olympia'da resmedilen siyah kedi, Japon kültüründe önemli bir yeri olan ve özellikle tüccarların dükkânlarına bolluk ve bereket getirdiğine inanılan (URL 5) Maneki Neko figürü ile değiştirilmiştir (URL 6). Morimura bu çalışması ile sanatçı-model, özne-nesne, orijinal-taklit, güç-güçsüzlük, arzu-ret ve cinsel kimlik-cinsel gibi kavramlar arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır (Wagner, 2004).

Resim 3. *Renee Cox*, Olympia's Boyz, 2001, Fotoğraf, Erişim: 16.07.2024 (URL 4 - https://oxfordaasc.com/page/2327)

Resim 4. *Yasumasa Morimura*, Portre (Futago), 1988, Fotoğraf Erişim: 20.08.2024 (URL 5 - https://oxfordaasc.com/page/2327)

Feminist söylemlerden "ötekileştirme" kavramından yola çıkarak *Olympia*'yı yorumlayan çağdaş sanatçılardan biri de Kozyra'dır. Ötekileştirme yalnızca cinsiyet, ırk, cinsellik, güç durumlarında ortaya çıkmaz. Fiziksel koşullar ve yaş gibi durumlar da belli kişilerin ya da grupların ötekileştirilmelerinde etkilidir. Çağdaş sanatçıların sıklıkla ele aldığı ötekileştirme ve ırksal sorgulamalar yeniden üretilen yapıtlarda *Olympia* üzerinden sıklıkla gündeme getirilmiştir. Sanatçılar bazen kendi bedenlerini bazen de başka bedenler üzerinden ve çoğunlukla da fotoğraf aracılığı ile ırksal, cinsel ve sınıfsal farklılığı sorgulamışlardır (Girgin, 2018: 239).
Kozyra'nın bu çalışması üç geniş format fotoğraf ve birkaç dakikalık bir videodan oluşmaktadır (Resim 5). İlk fotoğraf, sanatçının Manet'nin tablosundaki *Olympia* gibi pozunu gösteriyor, ikincisi aynı modeli steril beyaz renkte, hastane yatağında, elinde damla tutan bir hemşire eşliğinde gösteriyor, üçüncüsü ise modern bir apartman dairesinde yaşlı, yalnız bir kadın. Olympia 'yı tanımlayan sembol, her birinin boynuna bağlanan ince, siyah saten kurdeledir. Enstalasyonun bir parçası olan video, kanserli bir kadının hemşire odasına yapılan ziyareti belgeleyen bir kayıttır. Bir zamanların avangard resim klasiklerine gönderme yapan Kozyra, orijinalin tüm çerçevesini koruyarak sahneyi iki ek çekimle genişletir ve film, çekici bir genç kadın yerine kemoterapi sırasında kel ve makyajsız bir şekilde kendini gösterir. "Hasta bir bedenin sağlıklı bir vücut kadar onurlu ve normal olduğunu kanıtlamak için çıplak fotoğraflanmama izin verdim. Güzel göründüğünüzde nasıl çalıştığınızı düşünmezsiniz. Hasta bir bedene baktığınızda onun ölümlü olduğunu hissedersiniz" (URL 6).

Kozyra, bir tür otoportreyle tezatlık yaratmaktadır: bir yandan hastalığın utanç verici bir şey olmadığını yerleşik kalıplara göre gösterilmemesi gereken bir durum olmadığını gösterircesine güzel olanla ölüm arasındaki tezatlığı oluşturmaktadır. Manet, kadın vücudunun idealize edilmiş çıplak güzelliğini sıradanlaştırarak izleyiciyi şok etmişti, Kozyra ise çıplak ve hasta bedenin ölümle yok olacağı gerçeğiyle şok ediyor.
Robert Morris'in 1960'larda Judson Dans Tiyatrosu olarak bilinen New York merkezli bir dizi eseri sahneledi. İlk olarak sanatçı Carolee Schneemann ile Surplus Dans Tiyatrosu'nda sahnelenen eserde, Morris, kendi yüzünden oluşan bir maske takarak, Manet'nin *Olympia*'sını taklit eden çıplak bir Schneemann'ı ortaya çıkarır (Resim 6). Performansın odak noktasının, maskeli Morris mi, yoksa soluk teni ve beyaz arka planıyla dikkati dağıtan çıplak Schneemann mı olduğu belirsizdir. Bu belirsizlikle izleyici düşünmeye sevk edilmektedir.

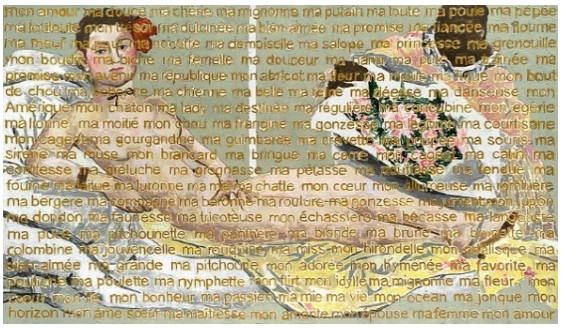
Resim 5. Katarzyna Kozyra, Olympia, üç renkli fotoğraf ve tek kanallı video. Erişim: 14.08.2024(Kaynak:URL.7https://katarzynakozyra .pl/projekty/olimpia/)

Resim 6. Robert Morris,1964, Carolee Schneeman Erişim:14.08.2024 (Kaynak:URL.8https://l24.im/8PhXR)

Olympia'yı kendine mal ederek yeniden yorumlayan bir başka çağdaş sanatçı da Amerikalı Mel Ramos'tur. Çalışmalarında genellikle popüler kültüre ve ünlülerin görüntülerini içeren, tartışmalı ve oldukça cinselleştirilmiş çıplak kadın resimlerine odaklanır. Ramos'un 1974 tarihli *Sanat Tarihine Saygı* serisinde *Olympia*'nın ikonik duruşunu kullanır (Resim 7). Bu çalışmasında sanat tarihinin oldukça idealize edilmiş çıplakları ile çağdaş pornografi arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır. Pop Art geleneğini benimseyen Ramos, (*Olympia*'ya) kanonik mizah anlayışıyla yaklaşır. Bunu yaparken, orijinal *Olympia*'nın parodi doğasına dikkat çeker. Ramos'un *Olympia*'dan esinlenerek yaptığı bu çalışmasında çıplak kadın bedeni şok edici değerini yitirerek, neredeyse kendi kendine gönderme yapan bir kadın çıplaklığı türü haline gelir. Ramos, sanatla kitle kültürü arasındaki sınırı (özellikle kadın çıplaklığı açısından) bulanıklaştırırken, kadın çıplaklarını çevreleyen değer sistemini ifşa etmek ve sorgulamak için geleneksel görüntü sınıflandırmasını kullanır (URL 8).

Bir başka çağdaş sanatçı Agnes Thurnauer'in *Olympia*'sı bir resim olarak karşımıza çıkar (Resim 8). Resmin tamamını dolduran yazılar *Olympia*'yı bulanıklaştırırken siyahi figürün yüzü tamamen belirsizleşir. Görüntü ile izleyici arasındaki bu bulanıklık *Olympia*'nın izleyici ile kurduğu bağı zayıflatır. Ancak bu zayıf bağ, izleyici ile *Olympia* arasında diyalogu sağlayan karşılıklı bakışın çıplak bedenin ahlaki görüntüsü ile ilintilidir, anlam ile ilintili değildir. Bu kez *Olympia*, izleyicinin kendisi ile iletişime geçilmesinin bilinçli olarak önünü keser. Belli ölçüde erotik bedenini bulanıklaştırması yeni katmanlı anlamlara yol açar. *Olympia* kendisi ile katmanlı anlamlara geçilmesine imkân tanıyan önemli bir figüre dönüşür. Bir yandan sanat tarihinde gelinen noktaya gönderme yaparken diğer yandan postmodernizmin sanata getirdiği özgürlükleri ve feminist söylemlerin katmanlarını izleyiciye sunar. Bu katmanlar doğrudan kolayca anlaşılan bir görüntüyü manipüle ederek duyumsal komplekslerden bilgi kompleksine geçer.

Resim 7. Mel Ramos, Olympia, Renkli Taş Baskı, 1974, Erişim: 14.08.2024 (Kaynak: URL 9 - https://l24.im/Vmjpd)



Resim 8. Agnes Thurnauer, Olympia, 2006, Akrilik boya, 180x280cm, Erişim: 14.08.2024 (Kaynak: URL 10 - https://l24.im/kCuzENy)

Manet'nin *Olympia*'sıyla yeniden gündeme gelen Venüs imgeleri yukarıda bahsedilen örneklerden çok daha fazlasını oluşturmaktadır. Tuval üzerine yapılan resimlerden baskılara, fotoğraflara ve farklı malzemelerden

oluşturulan karışık tekniklere kadar sanatın tüm teknik ve malzemelerde kendini var etmektedir. Geleneğin parçalanmasına, postmodern pratiklere, feminist söylemlere ve estetik algıya yönelik değişimin bir simgesi olarak düşünülen *Olympia* her türlü anlatıyı içinde barındırmıştır. Çağdaş sanatta sıklıkla gündeme taşınan ırk, göç, ötekileştirme, cinsiyet ve cinsellik gibi konular *Olympia* üzerinden temsil edilmiştir. Örneğin Sherrie Wolf'un 1990 da yaptığı *Manetten Sonra Natürmont* adlı eserde farklı bir bakış açısından *Olympia*'yı ele alır. Kolaj görüntüsünde olan bu çalışmada birbiriyle ilgisiz görünen nesneler alışılmışın dışında bir görüntü sunar. Yine bir başka çağdaş sanatçı Ariane Lopez Huici'nin 1996 yılında yaptığı "*Aviva*" adlı fotoğraf çalışmasında Olympia ya gönderme yapar. Çalışmalarında geleneksel güzellik kurallarını aşarak insan vücuduna odaklanan Huici, modellerinde siyah beyaz fotoğraflar kullanmıştır. Cinsiyet ile cinsellik arasındaki sınırı koruyan sanatçı Venüs'ün güzelliği ile Olympia'nın davetkâr cazibesini sorgular. Olympia'nın ele alınışı bu kadarıyla sınırlı kalmayıp performanslara ve heykellere de konu olmuştur. Örneğin Gabriel Koren'in 1982 yılında yaptığı alçı heykeli ise oldukça başarılıdır. Julia Holden ve Audrey Balvidin' in 2016 yılında gerçekleştirdikleri 30 dakikalık performansı ise son derece etkileyicidir. Görüldüğü gibi *Olympia* sadece modernitenin eşiğinde gelenekten kopuşu yansıtmakla kalmamış, çağdaş sanat içerisinde zengin anlatımlarla sanatın her türlü teknik, melzeme ve pratiklerine tanık olmuştur. Olympia'nın gücü de burada yatmaktadır.

Sonuç

19. yüzyıl boyunca belirli kurallara ve normlara sıkı sıkıya bağlı kalan klasik sanat, çıplaklığın yalnızca mitolojik, tarihsel, geleneksel veya dini temalar aracılığıyla meşru kabul edilebileceğini savunuyordu. *Olympia*'nın 1865 Paris Salon'unda büyük bir tepkiyle karşılanması, bu normların kökleşmiş olduğunun açık bir kanıtıdır. Manet'nin bu normları hiçe saymasa da kırma çabasının ne kadar radikal bir hareket olduğu açıkça görülmektedir. Ayrıca Manet, akademik sanatın geleneksel güzellik idealini ve çıplak kadın temsillerini sorgularken, gerçeğin temsili üzerinde yeni tartışmalara da yol açmıştır. Manet'nin *Tanrıça Venüs*'ünün tahtına Parisli bir hayat kadınını yerleştirmesi devrim kabul edilmiş, pek çok eserinde olduğu gibi bu eserinde de ustalarının ideallerini, ikonlarını ve ustalıklarını cesurca sorgulamış; hatta daha da ileri giderek tanrıların mitolojisini, kralların tarihlerini, kahramanların destanlarını bir kenara iterek hikâye anlatmamıştır.

Manet'nin *Olympia*'sı, Gerçekçilik (Realizm) akımının devamını temsil etmektedir. Gustave Courbet ve Jean-François Millet gibi sanatçılarla birlikte Manet de sanatın idealize edilmiş ve romantikleştirilmiş imgelerden uzaklaşarak, modern yaşamın gerçeklerini sanata taşımanın önemine inanmıştır. Örneğin *Olympia*'nın gerçek bir Parisli kadının temsili olması, bu türden önemli bir yeniliktir. Gerçekçiliğin önemli yanlarından biri olan gündelik hayatın yüceltilmesi bu eserde de kendini göstermiştir. Bu eserde sanatın sadece estetik bir alan olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel eleştirinin bir aracı olabileceğini de vurgulamıştır. Ayrıca bu eserde, geleneksel sanat anlayışından (kompozisyon, renk, ışık-gölge, perspektif gibi) önemli ayrılıklar bulunmaktadır. Örneğin eserin kompozisyonu doğrudan ve basit bir düzene sahip olması, daha düz ve geniş fırça darbelerinin kullanılması, detayların abartılmadan gerçekçi bir şekilde resmedilmesi, ideal gerçekliği yansıtmasının aksine, modern dünyanın estetik deneyimini sunması, sanatın modernist dönüşümünün temel taşlarından biri olmuştur. *Olympia*'nın, estetik ve biçimsel açıdan yenilikler içermesi Empresyonist ve Post-Empresyonist sanatçılara önemli ilham kaynağı olmuştur. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir ve Edgar Degas gibi İzlenimci sanatçılar, Manet'nin açık ve doğrudan kompozisyonlarından ilham alarak, sanatlarında daha fazla özgürlük ve yenilik arayışına girmişlerdir.

Olympia'daki göstergeler, örneğin *Olympia*'nın bakışları ve jestleri, buket orkidesi, siyahi hizmetçi, ürkmüş kedi, yer değiştirmiş ve yoğunlaştırılmış biçimlere sokulmuştur. *Olympia*'nın boynundaki siyah kurdele başını gövdesinden ayırmakta ve Medusa'nın başının kesilmesini akla getirmektedir. Bu nedenlerle Tiziano'nun *Urbino Venüsü'*nden çarpıcı bir şekilde farklıdır, çünkü on dokuzuncu yüzyıl hayat kadınının bakışı çatışmacıdır. Ataerkil toplumlar, kadınların erkeklerin gözlerinin içine bakmasını yasaklayan sosyal kodlar aracılığıyla bakışın gücünü kabul etmiştir. Tiziano'nun *Urbino Venüsü* tablosunda alaycı bakış flörtözdür; kadın bir erkeğin gözlerinin içine bakmak üzereymiş gibi davranırken, aynı zamanda bakamayacağını da kabul eder. *Olympia*'nın kendini ve dolayısıyla başkalarını kontrol etmeyi çağrıştıran sabit, esrarengiz bakışı, onu Sfenks ve Medusa gibi görsel olarak iddialı femme fatalelerle ilişkilendirmektedir.

Bu eser feminist sanat eleştirisi açısından da önemli bir inceleme alanı olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanat tarihçileri, bu eserin kadın bedeni üzerindeki eril bakışın bir eleştirisi olarak yeniden değerlendirmişlerdir. *Olympia*'nın izleyiciye doğrudan ve meydan okuyan bakışı, o dönem kadın temsillerinde varlığını sürdüren bir şekilde güçsüz bir nesne olmaktan çıkar. Bu eserde kadının yalnızca bir "seyir nesnesi" olarak sunulmadığı, aksine izleyiciyle aktif bir şekilde etkileşimde bulunması geleneksel sanatın "eril bakış açısı" perspektifine karşı bir meydan okuma olarak yorumlanmıştır. Kadın, burada yalnızca nesneleşmez; aynı zamanda bir özne olarak sunulur. Ayrıca *Olympia*, kendi kimlik duygusunu sağlamlaştırmak için sanata yönelen yeni kent burjuvazisine soğuk bir şekilde bakmıştır. Modern şehirde ortaya çıkan marjinalliğin tehlikeli bir işareti olan hayat kadını referansına gönderme yapmasının yanı sıra, siyahi hizmetçi bir kadını dâhil ederek Fransız sömürgeci zihniyetine de subliminal bir mesaj vermiştir. Siyahi kadının varlığı, Batı sanatında "egzotik" varlığı temsil ederken, aynı zamanda o dönemki sömürgeci politikalara ve köleliğin olduğu dönemlere ait alt metinler de

içermektedir. Hizmetçi figürü, hizmetçilik ve sömürgecilik arasındaki bağlantıları düşündürürken, ırksal ve sınıfsal gelişmeleri de ortaya koymaktadır.

Kısaca Manet'nin *Olympia* adlı eseri, akademik sanat normlarına karşı bir başkaldırının ve modernizmin başlangıcının güçlü bir sembolü olarak kabul edilir. Toplumsal sınıfları ve cinsiyet dinamiklerini sanata taşıyan, geleneksel biçim ve estetik anlayışlarını sorgulayan bu başyapıt, hem 19. yüzyılın kültürel atmosferini yansıtmış hem de sonraki dönemde sanat akımlarına ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca feminist sanat eleştirisinin önemli bir nesnesi haline gelmiş ve sanatın toplumsal boyutlarını yeniden düşünmeye sevk etmiştir. Yalnızca sanatın güncel evriminde bir dönüm noktası değil, aynı zamanda özgürlüklerin ve yeniliğin simgesi olarak da kabul edilmiştir. Özellikle çağdaş sanat içerisinde sıklıkla referans olarak kullanılan *Olympia*, Postmodernizmin sanata getirdiği özgürlüklerle her türlü teknik ve malzeme ile tekrar tekrar ele alınmış, fotoğraf, baskı, heykel, performans gibi sanat pratiklerinde birbirinden farklı anlatıyı barındırmıştır.

Klasik gelenekten moderniteye geçişin hemen başında yer alan bu eser, bir daha geri dönülmez biçimde yok olan bir geçmişin ve henüz bilinemeyen bir geleceğin mükemmel bir metaforu olarak sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu nedenle *Olympia*, modern sanatın başlangıcını şekillendiren önemli eserlerden biri olarak kabul edilmekte, bugün olduğu gibi gelecekte de pek çok anlatıya tanık olacak gibi görülmektedir.

Kaynaklar

Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si.* İstanbul: Say Yayınları.

Arnason, H. H., & Mansfield, E. C. (2013). *History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography.* USA: Pearson.

Brody, J. D. (2001). Black cat fever: Manifestations of Manet's "Olympia". *Theatre Journal, 53*(1), 95–118.

Buchholz, E. L., & diğerleri. (2012). *Sanat* (Çev. D. B. Özer). İstanbul: NTV Yayınları.

Cumming, R. (2005). *Art.* London: Dorling Kindersley Limited.

Gündüz, Y.A. (2021). Postmodern sanatta bir üretim biçimi olarak "kendine mal etme": Yasumasa Morimura örneği. *İdil, 86,* 1435–1445. https://doi.org/10.7816/idil-10-86-02

Farhangpour, Y., & Abdolsalami, A. (2016). The philosophy of postmodernism, its scholars and its impact on art. *International Conference on Research in Art.*

Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve tüketim kültürü* (Çev. Mehmet Küçük). Ayrıntı Yayınevi.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat: Varlık stratejileri.* İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Girgin, F. (2018). *Çağdaş sanat ve yeniden üretim.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gorman, C. (2013). *Yasumasa Morimura: Appropriator of images, cultures, and identities.* (Yüksek Lisans Tezi). Bowling Green State University, Ohio.

Harrison, C., ve Wood, P. (2020). *Art in theory 1900–2000: An anthology of changing ideas* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

Hooks, B. (2014). *Feminizm herkes içindir: Tutkulu politika.* İstanbul: Bgst Yayınları.

Marter, J. (Ed.). (2011). *The Grove encyclopedia of American art (Vol. 1).* New York: Oxford University Press.

McMillan, U. (2016). Renee Cox: A taste of power: A conversation with Uri McMillan. *Aperture, (225),* 64–71.

Mitchell, D. (1994). Manet's "Olympia": If looks could kill. *Chicago Journal, 13*(3), 39–46. http://www.jstor.org/stable/23204895

Nochlin, L. (2023). *Manet: Sembolik devrim* (Sunuş: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları.

Powers, C. (2021). *Diversity and inclusion in Western art: The works of Renee Cox, Mickalene Thomas, and Lalla Essaydi.* (Doktora Tezi). The University of Texas, Austin.

Reff, T. (1976). *Manet: Olympia.* London: Allen Lane. 48.

Talon, C., & Marie, H. D. (2020). *Manet, Velazquez ve estetik modernizm* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Van Camp, J. C. (2007). Originality in postmodern appropriation art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society, 36*(4), 247–258.

Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat: mimarlık, sinema, edebiyat, tiyatro, tasarım.* Ankara: Algı Yayınları.

Wagner, B. (2004). Gender-double trouble and transgression: Yasumasa Morimura's appropriation of a desirable body. *MP: An Online Feminist Journal.* http://academinist.org/wp-content/uploads/2010/06/010112Wagner_Yasumasa.pdf

Xiaoling, D., & Qing, K. (2020). The transformation of appropriation in contemporary art. *International Journal of Literature and Arts, 8*(4), 255.

İnternet kaynakları:

URL 1. https://www.e-skop.com/skopbulten/manet-%E2%80%9Colympia%E2%80%9D-1863/6443

URL 2. https://l24.im/9zWr1
URL 3. https://l24.im/4UN
URL 4. https://oxfordaasc.com/page/2327
URL 5. Morimura Yasumasa, "On My Art, My Story, My Art History" (2018), https://shugoarts.com/en/news-en/6707/ (Erişim tarihi: 20.08. 2024).
URL 6. https://tr.wikipedia.org/wiki/Maneki_Neko. Erişim Tarihi: 20.08.2024.

MANET'S OLYMPIA: REJECTION OF TRADITION AND ITS REFLECTION ON CONTEMPORARY ART

Burcu Burçak ERDAL

ABSTRACT

Edouard Manet's *Olympia* is recognized as one of the turning points in art history. This work, which bridges the gap between classical and modern art, *Olympia*, symbolizing the disintegration and disappearance of tradition and an uncertain future, reflects the transition process from Realism to Impressionism by opposing the image of women and the idealized understanding of the beauty that has been going on since the Renaissance. Reinterpreting Tiziano's *Venus of Urbino* from a modern perspective, Manet also trivialized the "subject" and emphasized the themes of eroticism and sexuality from an ordinary point of view. In this study, through Manet's *Olympia*, feminist discourses such as gender, sexuality, race, marginalization through the female body, and the disintegration and disappearance of the Classical Art tradition are discussed. The works of Renee Cox, Yasumasa Morimura, Mel Ramos, Robert Morris, Agnes Thurnauer, and Katarzyna Kozyra, who reinterpreted *Olympia*, were analyzed using content analysis, semiotics, and hermeneutics. It has been observed that *Olympia*, with its strategy of "appropriation" in the postmodern period, had a profound effect on the artists, reflected the social and cultural dynamics of the 19th century, and prepared the ground for feminist criticism of the female body.

Keywords: Gender, Feminism, Appropriation, Olympia, Postmodernism