

MARKSİZM'İN GÖLGESİNDE CLAES OLDENBURG'UN “FARE MÜZESİ”: BURJUVAZİYE KARŞI BİR EDİM

• Sanatta Yeterlilik Öğr. Tufan AKYOL*

ÖZET

Bu çalışmada amaç, Claes Oldenburg'un Fare Müzesi'ni Marksist bağlam üzerinden inceleyerek esere yeni bir boyut kazandırmaktır. Çünkü sanatçı eserini, 1970'li yılların Amerika'sında, sokak gösterilerinin ve öğrenci eylemlerinin son derece siyasallaşmış ortamında inşa etmiştir. Bu kapsamda sanatçının Fare Müzesi eserinin, diğer işlerinden ayrıldığı gözlemlenmiştir. Konunun daha derinlemesine anlaşılması için çalışmada çeşitli nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Gözlemlerin sonucunda eserin, protest bir yaklaşım barındırdığını söylemek mümkündür. Eserin hem zemin planındaki Mickey Mouse şekli hem de içerisinde yer alan koleksiyonu, müzenin siyasi ve toplumsal rollerini sorgular. Sanatçı kurduğu koleksiyonda Amerikan toplumunun stereotipini oluşturur ve aslında dönemin burjuva ekonomisinin de portresini çizer. Bu göstergeler Marksist eleştiriye güçlendirmektedir. Fare Müzesi bulunduğu dönemin arkeolojisiyle aslında tahrip edilen ve belki de hiç var olamayacak bir kültür üretimini gösterir. Bu yüzden Fare Müzesi bir direnişin taslağı değildir, zenginleşen sermayenin gölgesinde kalmış, kaderine mahkûm bir topluluğun müzesidir. Ayrıca Marksizm bağlamında eserin sergilenen mekânla ilişkisi, kapitalizmin en yüksek aşamasına: yani tekeli sermaye ile proletarya arasındaki mücadeleye benzetilmektedir. Mevcut varlığını koruyabilmesi için yapıdan bağımsız olması mümkün görünmemektedir. Burada taraflı bir mücadele söz konusudur. Eserin mimari olarak müze/galeri mekânının mevcut varlığına eklenmesi kültürel bir sınıfın hayatta kalma mücadelesini işaret eder. Bu bağlam içerisinde Mickey Mouse anlatısı burjuva bir fareye dönüşür.

Anahtar Kelimeler: Fare Müzesi, Mickey Mouse, Müze, Marksizm.

* Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Heykel Anasanat Dalı, tfnakyl@gmail.com,

ORCID ID: 0000-0003-2036-3223

CLAES OLDENBURG IN THE SHADOW OF MARXISM 'THE MOUSE MUSEUM': AN ACT AGAINST THE BOURGEOISIE

• Proficiency in Art Student Tufan AKYOL*

ABSTRACT

The aim of this study is to analyse Claes Oldenburg's Mouse Museum through the Marxist context and to add a new dimension to the work. The artist constructed his work in the highly politicised environment of street demonstrations and student protests in 1970s America. In this context, it has been observed that the artist's Mouse Museum differs from his other works. Various qualitative research methods were used in the study for a deeper understanding of the subject. As a result of the observations, it is possible to say that the work contains a protest approach. Both the Mickey Mouse shape on the ground plan and the collection inside the work question the political and social roles of the museum. The artist creates a stereotype of American society in his collection and in fact draws a portrait of the bourgeois economy of the period. These indicators strengthen the Marxist criticism. With the archaeology of the period in which it is located, the Mouse Museum actually shows a cultural production that has been destroyed and may never exist. Therefore, the Mouse Museum is not a sketch of a resistance, it is the museum of a community doomed to its fate, overshadowed by the enriching capital. Moreover, in the context of Marxism, the relationship of the artefact with the exhibited space resembles the highest stage of capitalism: the struggle between monopoly capital and the proletariat. It does not seem possible for the artefact to be independent from the structure in order to preserve its existence. There is a biased struggle here. The artwork's architectural articulation to the existing existence of the museum/gallery space signifies the struggle of a cultural class for survival. In this context, the Mickey Mouse narrative turns into a bourgeois mouse.

Keywords: Mouse Museum, Mickey Mouse, Museum, Marxism.

* Mimar Sinan Fine Arts University, Sculpture Department, tfnakyl@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2036-3223

1.GİRİŞ

Fare Müzesi, sanatçı Claes Oldenburg tarafından üretilen heykel ve toplanan gündelik nesnelerin, yani bir başka deyişle koleksiyonun/arşivinin vitrinler içerisinde muhafaza edilerek sergilendiği çok katmanlı bir yapıdır. Koleksiyon belirli bir dönem içerisinde sanatçının seçerek/ayıklayarak biriktirdiği objelerden meydana gelmiştir. Bu eserin okunmasında ağırlık olarak MoMA'daki sergisindeki görsellerinden yararlanılmıştır. Sanatçı tarafından *Fare Müzesi*'nin yanına sonrasında *Ray Gun Wing* adlı başka bir müze dâhil edilmiştir. Fakat sonradan eklenen bu müze bilinçli olarak okumanın dışında bırakılmıştır. Okuma yalnızca *Fare Müzesi* üzerinde ilerlemektedir.

Fare Müzesi eserinin ana izleğinde sanatçı, Amerikan toplumunu düşünsel bir kısıpaca alır ve son derece titiz bir biçimde koleksiyon oluşturur. Sanatçının titizliği koleksiyonda yer alan nesnelerin estetik düzlemde kurduğu bütünlükten kolayca anlaşılmaktadır. Bu nesneler alelade toplanmış değildir. James Putnam, sanatçının *Fare Müzesi*'nde Amerikan toplumundaki stereotiplere olan bakışını yansıttığını dile getirmektedir (Putnam, 2001). Putnam'ın gözlemi, koleksiyonu sınıfsal bir düzleme çevirir. Koleksiyondaki nesneler 1960'lı yıllardaki toplumun kültür endüstrisini yansıtır. Buradan hareketle sanatçının yaşadığı dönemin arkeolojisini sunduğu söylenebilir. Dolayısıyla eseri sosyo-politik yönden değerlendirmek önemli olacaktır.

2. MICKEY MOUSE ŞEKLİ: MOUSE - MOUSEUM – MOUSEOLEUM

Sanatçının kurduğu müzenin mimarisi *Mickey Mouse* karakterinin baş kısmını andırmaktadır. Sanatçı diğer çalışmalarında da birçok kez bu şekli kullanmıştır. Bu noktada sanatçının biçimde bir ritim oluşturduğu söylenebilir. Bu ritme örnek olarak *Geometrik Mouse* veya *Moveyhouse* (happening) gösterilebilir. Sanatçının eskizleri incelendiğinde ise *Mickey Mouse* şekli üzerinde epey çalışma ve fikir ürettiği görülmektedir. Bu şekil, *Moveyhouse* performansında başa takılan bir maskeyken, *Fare Müzesi*'nde ise katı bir biçimde, mimari bir yapının zemin planını oluşturur. Bu yüzden söz konusu bu şekil, eserde biçim ve estetik dilinin okunması için bir yol haritasıdır. Phill Patton, Oldenburg'un heykellerindeki *Mickey Mouse* şekli üzerine şöyle bir yaklaşım kurar:

Mickey'nin tema için önemi karmaşıktır. *Mickey* sadece bir çizgi film, yaratıcısıyla ilişkili bir kişilik değil, aynı zamanda bir çizgi roman anti-kahramanı, tüm zamanların en bilinen animasyon figürü ve özellikle Amerikan niteliklerinin temsilcisidir. Yaramaz ve şakacıdır, Oldenburg'un karakteristik bir öz imgesidir. *Mickey*'nin yaşadığı dünya, Oldenburg'un nesneler üzerinde uyguladığı türden yaramazlıkların yaygın olduğu bir dünyadır. Karikatür ve tuhaf bir topoloji dünyasıdır (Patton,1976, s.51).

Patton'ın söylemi önemlidir. Oldenburg'un heykellerindeki radikal büyüklükler (devasa bir ruj heykeli veya kocaman bir hamburger) düşünüldüğünde *Mickey Mouse* şeklinden

doğan “yaramaz” ve “şakacı” tavır Oldenburg ile ilişki kurmaktadır. Ancak söz konusu şekli doğrudan *Mickey Mouse* ile benzerlik kurarak ilerletmek tehlikeli olabilir. Fare şekli her şeyden bağımsız olarak kendi başına farklı bir okuma alanı oluşturur. Sanatçının Geometrik Mouse heykeliyle ilgili şu yaklaşımı, *Mickey Mouse* şekli üzerine farklı bir pencere sunar: “Geometrik Mouse işaretinin içerdiği imgelerden biri, siluet halinde, film gibi düz olan erken dönem film kamerasıdır. Geometrik Mouse’un hassas mekanizması bir kamerayı çağrıştırmaktadır. Yüzey, eski bir Kodak kutusunun içi gibi hissettiriyor ve görünüyor” (Rosenthal, 1995, s.346). Sanatçının bildirmesi üzerine bu durum farklı bir yaklaşım kazanmaktadır. Sanatçı, fare motifini eski bir fotoğraf/film makinesine benzetir. Bu benzetme bir hayli ilginçtir: Çünkü bu bağlamda şekil içerisinde başka bir anlamın/katmanın olduğu ortaya çıkar.



Görsel 1. Claes Oldenburg, “Fare Müzesi’nin Plan Maketi”, 1972, Kröller Müller Kataloğu, Hollanda.

Sanatçının oluşturduğu müze planının film makinesine benzetilme durumunun anlaşılması için Görsel 1. uygun bir örnek oluşturmaktadır. Plandaki siluet sanatçının bildirdiği gibi makaraları olan bir film makinesini andırır. Farenin eski bir kamera sistemine benzetilmesi otobiyografik bir oluşumun altını çizer. Achim Hochdörfer yazısında Claes Oldenburg ile olan bir diyalogundan bahseder. Bu diyalog, otobiyografik anlatıyı pekiştirir: “Claes ve ben sık sık *Fare Müzesi*’nin onun hayatının nasıl bir dönüm noktası olduğunu konuşurduk. Hem geriye dönük hem de ileriye dönüktü, sanki fikirlerini kamusal alanda hayata geçirmeden önce bu kendi kendini müzeleştirmeye gereksinimi varmış gibiydi” (Hochdörfer, 2023). İfadedeki “müzeleştirme” deyişi iddialı bir ifade gibi

görünebilir. Oysa müzeye dönüşen sanatçının deneyimiyle birlikte gözlemlenen kent insanıdır. *Fare Müzesi* oluşumunda sanatçı aslında kent yaşamını gözlemleyen konumdadır. Sanatçı anlatı içinde, insanların telaşını ve kaosunu gözler. Sanatçı bir eserinde New York'un sokaklarını, mağazalarını, sokaktaki insanların silüetlerini aktarmıştır.¹ Buna paralel olarak sanatçı, *Fare Müzesi*'nde New York sokaklarından topladığı eşyaları biriktirir. Bu çalışmada adeta "Fare Benim" der (Friedman, 2022). Çünkü kendisini kitleden/toplumdan uzakta konumlandırır. Bunun yukarıdan bakan bir bakış olarak algılanmaması gerekir; çünkü bu durum *kafkaesk* bir anlatıyla pekişmektedir. Eserde karanlık bir atmosfer varmış gibi görünür. Çünkü sanatçı tarafından anlatılmak istenilenin olumsuz olduğu hissedilir. Koleksiyonla oluşturulan tablo, aslında sanatçının özünde olumsuz olanı gösterme niyetinde olduğunu açığa çıkarmaktadır. Sahte yiyecek heykellerinin yarattığı temsil oyunu, sanatçının gözlemlediği gerçeklikle ilgilidir. Seyirci Amerikan toplumunun yaşam biçimine tanıklık eder. Seyircinin yüzleştiği aslında kendi hayatıdır. Osterwold, *Pop Art* kitabında *Fare Müzesi*'nin ziyaretçileri hakkında şöyle bir gözlemlerde bulunur:

Oldenburg kendi tasarımlarını, mekânsal etkilerini ve kullandığı malzemelerin etkisini mükemmelleştirmeyi başardı. Aynı zamanda nesneleri yumuşak hallerine, çürüme hallerine dönüştürdü ve böylece insan doğasına çok rahatsız edici gelebilecek bir şeye dönüştürdü. Mickey Mouse'un geometrik bir planına dayanan ve 1972'de Kassel'deki 'Documenta'da gösterilen *Fare Müzesi*, Oldenburg'un altmışlı yılların başından beri topladığı "bulunmuş" ve deforme olmuş gündelik nesnelerin bir ansiklopedisi olarak tasarlandı. Önemsiz ve banal olanın "kozmosunu", sıradan minyatürlerle dolu bir müzeye kilitledi. Zenginliğimizin bereketi boşmuş gibi görünüyordu ve bunun aksine kendilerini kandırılmasına izin veren [seyirciler] şok olmuş bir şekilde geri döndüler (Osterworld, 2003, s. 200).

Osterwold'un yaklaşımı eserdeki karanlık atmosfer olgusunu destekler. Sanatçı bu atmosferi yarısı yenmiş yiyecek heykelleri ve sıradan nesneleri müzeye doldurarak başarır. Burjuva ekonomisinin insana vaat ettiği Osterwold'un deyişiyle zenginliğin bereketi, boşmuş gibi görünür. Dolayısıyla seyirci için bu durum rüyadan uyanmak gibi değil midir? Walter Benjamin sanat eserinin yeniden üretilebilirlik durumunun kitlelerin sanata olan ilgisini değiştirdiğini iddia eder. Benjamin'in *Mickey Mouse* figürü ile ilgili şu ifadesi oldukça önemlidir: "Herakleitos'un ifade ettiği, uyanık olanların ortak bir dünyası olduğu, her uyuyanın ise kendine ait bir dünyası olduğu şeklindeki kadim gerçek, film tarafından geçersiz kılınmıştır - rüya dünyasının kendisini tasvir etmekten ziyade, dünyayı çevreleyen *Mickey Mouse* gibi kolektif rüya figürleri yaratarak" (Benjamin, 2008, s. 38). Fare, insan yaşamında uygarlıkla uyuşmayan bir göstergedir. Aslında fare, *Mickey Mouse* karakteri gibi sevimli bir imge değildir. Fareler yer altında, karanlık kuytulara yaşarlar. Tıpkı en alt tabakada çalışan işçiler gibi... Fareler yaşamak için burjuva

¹ Bakınız: "Claes Oldenburg: Sokak," 1960, Reuben Galerisi, New York. Sanatçının gözleminde özneler birer silüete dönüşür. Karton ve kâğıt gibi malzemeler kullanan sanatçı, gerçekçi yoldan sapmış gibidir. Biçimsel ve estetik düzeydeki bu sapma, toplumdaki insanları çarpıcı bir şekilde vurgular: fahişeler, göçmen işçiler, entelektüeller, ayyaşlar ve elitler.

toplumunun ikamet ettiği yerlere sızarlar. Çünkü farenin yuvası kent insanı tarafından yok edilmiştir. Proletarya da burjuvanın gölgesinde ona görünmeden yaşamak zorundadır, tıpkı fareler gibi. Eserde, kötü ve pis olan olumsuz ögenin, güzel ve sevimli olan bir ögeymiş gibi sunulması gibi durum ortaya çıkmaktadır. Olumsuzun olumluymuş gibi gösterilme hilesi sanatçının alaycı bir tavrı olarak yorumlanabilir. Ancak bu yaklaşım sanatçının bildirmesiyle farklı bir duruma dönüşür. Sanatçının bu şekil üzerine düşüncesi şöyledir:

Her zaman farklı türde çizgi film fareleri olduğunu düşünmüşümdür. Toplumun farklı sınıflarından gelmişlerdi. Örneğin, *Mickey Mouse* açıkça ‘burjuva faresi’dir ve Walt Disney’in çizim tablosunun üzerine atladığında Kansas City’de fakir bir fare olarak başlamasına rağmen, oldukça burjuva bir fare olmuştur. Oysa çizgi film karakteri Ignatz [George Herriman’ın Krazy Kat’inden] ‘kanun kaçağı’ fareydi. O her zaman birilerine tuğla fırlatarak sorun yaratmaya itilen biriydi. Sanırım benim sempati burjuva karşıtı fareye giderdi. Fareye benzeyen ama aslında bir kedi olan Felix adında bir tane daha vardı. *Mickey*’nin zayıf bir taklidiydi ama siyah beyaz çizilmiş olması bana çok cazip geldi. Bu onu bir ‘kontrast fare’ yapıyor, oysa Ignatz gerçekten beyaz yüzlü bir stick figürdü (Friedman, 2022).

Sanatçının ifadesinden hareketle burjuvaziyle alay ettiğini söylemek mümkündür. Bu alay ediş, *Mickey Mouse* zemin planıyla gerçekleşmektedir. *Mickey Mouse* Amerikan toplumunun belleğinde yeri olan çizgi film karakteridir. Ancak sanatçının ifadesindeki “burjuva fare” *Mickey Mouse* şeklinin okuma alanını genişletmektedir. Çünkü *Mickey Mouse* tüm Amerikan toplumunu kuşatan bir imgedir. Burada *Mickey Mouse* olumsuz bir öge değildir. Artık sanatçının biçimdeki bu alaycı yaklaşımını sadece çizgi film ile ilişkilendirmek eserin sosyo-politik düzeyde sunduğu eleştiriye göz ardı etmek anlamına gelir. Bundan dolayı eseri okurken sanatçının *Mickey Mouse* ile yarattığı kontrastı açıklığa kavuşturmak gerekmektedir. Çizgi film endüstrisinin en büyük karakterlerinden olan *Mickey Mouse*, toplumun sosyal sefaletini, kapitalizmi adeta bir perde gibi örtüyor.

2.1. Fare Müzesi Bir Etnografya Müzesi Olabilir mi?

Fare Müzesi, müze yapısında olduğu gibi eseri kültürel olarak muhafaza eden bir kurum kimliği kazanır. Esere, mimari, sosyolojik ve politik öğeler eklenir. Sanatçı tarafından oluşturulan koleksiyonlar neredeyse müzelerde olduğu gibi fragmanlara bölünmüştür. Hatta bir noktada koleksiyondaki dağınıklık, müzenin ataları olan nadire kabinelerini hatırlatmaktadır. Sanatçının bir araya getirdiği materyallerin çoğunluğu endüstriyel üretiminin bir parçasıdır. Bunun için Görsel 2’ye bakılabilir. Bu nesneler bir metadır. *Movelyhouse* performansını inceleyen Nadja Rottner, makalesinde sanatçının yaklaşımını şu şekilde aktarmıştır: “Oldenburg hiçbir zaman doğadan yola çıkarak çalışmamış, bunun yerine modern yaşamın medya gerçekliğini yeni ‘doğa’ olarak kabul etmiştir” (Rottner, 2012, s. 16). Aslında Rottner’in yakaladığı bu söylem, *Fare Müzesi* için de geçerli olabilir. İnsanın modern yaşamı, yeni doğası, bir müzeye dönüştürülüyor. *Fare Müzesi* kapitalizmin parçaladığı özneye ait nesnelerin muhafaza edildiği bir alana dönüşmüştür. Aynı

zamanda söz konusu bu objeler/fragmanlar, Amerikan kültürünü anlatan bir belgeye dönüşmektedir. Bu noktada şu soruyu gündeme getirmek gerekmektedir: *Fare Müzesi* bir modern etnografya müzesi olarak değerlendirilmeli midir? Hal Foster “The Artist as Ethnographer?” adlı makalesinde çağdaş sanattaki önemli bir hareketten söz etmektedir:

Bugün solun ileri sanatında bununla bağlantılı bir paradigma var: etnograf olarak sanatçı. Tartışmanın nesnesi, en azından kısmen, özerk sanatın burjuva kurumu, onun dışlayıcı sanat, izleyici, kimlik tanımları olmaya devam ediyor. Ancak ilişkilendirmenin öznesi değişmiştir: artık sanatçının adına sıklıkla mücadele ettiği kültürel ve/veya etnik ötekidir. Yine de, bu değişime rağmen, eski üretimci modelin temel fikirleri yeni yarı-antropolojik paradigmanda varlığını muhafaza etmektedir (Foster, 1995, s. 302).

Seyirci aslında ona yabancı olmayan, yani bizzat içinde bulunduğu evrenin ürünleriyle karşı karşıya gelir.



Görsel 2. Claes Oldenburg, “Fare Müzesi”, 1972-77, MoMA Kataloğu, New York.

James Clifford, sanat pratiğinde etnografik dilin oluşumunu şöyle açıklar: “Sanatçılar ve yazarlar Birinci Dünya Savaşı sonrasında kültür parçalarını yeni şekillerde bir araya getirmeye başladıklarında, olası seçim alanları büyük ölçüde genişlemiş bir durumdadır. Gezegenin “ilkel” toplumları estetik, kozmolojik ve bilimsel kaynaklar olarak giderek daha fazla kullanılabilir hale geldi. Bu, eski bir Şarkiyatçılıktan daha fazlasını gerektiriyordu; modern etnografya gerektiriyordu” (Clifford, 1981, s. 542). Clifford makalesinde -tıpkı Foster gibi- kültürün toplanacak bir şey haline, belgeye/arşive dönüşmesine ve sanat müzelerinin etnografik faaliyetlerine dikkat çeker. Foster’ın değişimi ötekileştirilen toplumlarla ilişki kuran sanatçılar, kültür ürünlerini yeniden yorumlamakta ve görsel kültür ile antropoloji arasında kuramsal bir ağ örmektedirler. Sanatçılar, çalışmalarıyla kültürlerin karmaşıklığını ortaya çıkartmakta ve ulusların özerk ve disipline edilmiş

alanını yeniden yorumlayarak seyirciyi sosyo-politik bir eleştiriye yöneltmektedirler.

Oldenburg *Fare Müzesi* eserinde arşiv oluştururken dönemin sosyolojisini/kültürünü gözetim altına almıştır. Bu ürünlerin içinde sanatçı tarafından üretilmiş yiyecek heykelleri de yer alır; bu yiyecekler tıpkı yanlarında yer alan hazır nesneler gibidir. Objelerin renkleri canlı ve parlaktır. Objelerin soluk olmayışı, objelerin hâlâ yaşamın içerisinde olduğuna dikkat çeker. Aslında Oldenburg günümüz toplumunun bir arkeolojisini sunar. Burada Foster ve Clifford üzerinden bir tablo oluşturulursa, *Fare Müzesi*'ni bir modern etnografya müzesi olarak tanımlamak mümkün gibi görünmektedir.

3. FARE MÜZESİ'NDE MARKSİZM VE BİÇİM İLİŞKİSİ

Sanatçı, müze içinde müze inşa ederek mekânın kutsiyetini sorgular, seyirciye sistem eleştirisi sunar. Aslında Oldenburg'un *Fare Müzesi* bu durumda biricik değildir. Sanatçının bu müze içinde müze kurma eylemi tıpkı çağdaşlarından Marcel Duchamp, Joseph Beuys ve Marcel Broodthaers'ın kavramsal müzeleriyle paralellik gösterir. Dönemin bu sanatçıları müze ve galeri duvarlarını yıkmaktaydılar. Oldenburg de bu rüzgâra kapılan sanatçılardan biridir. Sanatçının şu ifadesi kavramsal müzenin ilk adımlarında yalnız olmadığının anlaşılması açısından önemlidir:

Müze yapma fikri alışılmadık bir şey değildir. Bir müze projesini hayata geçiren ilk sanatçılardan biri Marcel Duchamp'tır. Duchamp, 1941 yılında 'taşınabilir bir müze' olan Boite-En-Valise'i tamamlar. James Johnson Sweeney ile 1955 yılında yaptığı bir söyleşide, 'burada yine yeni bir ifade biçimi söz konusuydu. Amacım yeni bir şey resmetmek yerine, resmi ve nesneleri yeniden üretmektir. Onları mümkün olduğunca küçük bir alanda toplamayı seviyordum. Artık bunu nasıl yapacağımı biliyordum. Önce bir kitap düşündüm ama bu fikir çok hoşuma gitmedi. Sonra aklıma, tüm eserlerimin toplanacağı ve küçük bir müze gibi monte edileceği bir sandık, tabiri caizse taşınabilir bir müze tasarlamak düşüncesi geldi (Oldenburg, 1983, s.260-261).

İfadeden de anlaşılacağı üzere sanatçıyı bir müze yaratmaya iten etkenlerden biri Duchamp'ın taşınabilir müzesidir. Bu noktada Donald Kuspit'in Breton'dan aktarması destekleyici olabilir: "Breton, Duchamp'ın sıradan nesneyi sanat eseri ilan ederek şövalye ilan ettiğini, proletarya nesnesini anında aristokrat bir nesne haline getirdiğini, alt sınıftan üst (aslında en yüksek) sınıfa geçtiğini öne sürer. Bunun tersi de doğru olabilir" (Kuspit, 2004, s. 23). *Fare Müzesi*'nde Breton'un ifadesindeki gibi yüksek olanın alçaltılması girişimi vardır. Müzenin taşınabilir mikro düzeye indirilmesi mevcut müzelerin yapısal düzenini alt üst eder. Sanatçıların bu eylemini bilinçli bir başkaldırı olarak yorumlamak mümkündür. Hans Haacke müzelerin iktidarla kurduğu finansal ilişkilere dikkat çeker ve şuna varır: her müze kaçınılmaz olarak siyasi bir kurumdur (Haacke, 1984, s. 9-10). Aslında sanatçılar kendi müzelerini inşa ederek mevcut siyasallaşan müzelerin kurumsal yapısını eleştirir. Ancak burada sanatçıların birbirini izleyen eylemleri

bütünlük oluşturarak özgünlüğünü yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Sanatçıların birbirini izleyen bu müze girişimlerinin kaçınılmaz olarak ortak bir moda yarattığını söylemek mümkündür. Çünkü sanatçılar dönemin siyasal ikliminden bağımsız değiller. Bu durumu açmak adına Adorno'nun sanat estetiği üzerine olan ifadesine göz atmak faydalı olacaktır:

Baudelaire'den bu yana büyük sanatçılar çoğunlukla modayla ortaklık kurmuşlardır; eğer modayı eleştirmişlerse, bu eleştirileri kendi eserlerinin yarattığı etkiler tarafından yalanlanmıştır. Her ne kadar sanat, sanatı birbirinden bağımsız bir şekilde düzleştirmeye çalıştığında modaya dirense de, tarihsel ana yönelik içgüdü ve taşralılık ile tabiata karşı duyduğu hoşnutsuzluk bakımından modayla hem-fikirdir; bunların reddi, insani açıdan değerli tek sanatsal düzey kavramını tanımlamaktadır (Adorno, 1997, s. 192).

Sanatçılar birbirinden bağımsız olduklarını iddia etseler de bugünün penceresinden değerlendirildiğinde birçoğunun ortak bir küme oluşturdukları görülür. Birbirini takip etmektedirler. Bu takip ediş, bağımsızlığı ve özgünlüğü de korumayı gerektirmektedir. Dolayısıyla bu dönem içerisinde yaşanan siyasal atmosferi açmak gerekir. Sylvia Harrison Pop Art kitabında şunu aktarır: "Jean Baudrillard'ın anti-kapitalist yazılarının (hem neo-marksist hem de post-yapısalcı) seksenli yıllarda Amerikan entelektüel yaşamı üzerindeki etkisi açıkça hissedilmiştir" (Harrison, 2009, s.218). Sanatçıların 1960 yılları sonrası siyasal eğilimleri değişmiştir. 1960'ları ve dönemin sanatçıların anlayabilmek için dönemin politik hareketlerine göz atılması gerekmektedir. Letitia Guran, Doğu Avrupa'da komünizm yaşanırken sanatçıların ve yazarların eserlerindeki estetik yaklaşımı incelerken Adorno'nun estetiği ve ideolojisinden söz eder. Adorno'nun şunu iddia ettiğini ifade eder:

Adorno'nun iddiası, eleştirmenin çeşitli kültürel formların pürüzsüz görünen yüzeyindeki çatlakları araştırarak, tarihin sosyo-politik mesajını sanat eserlerine damgaladığı yara izlerinin ve tortuların izini sürebileceğidir. Sanat formları eleştirel işlevlerini tam da bu çatlakların içinden yerine getirdiğinden, yorumcu bütünü sosyo-politik anlamını aydınlatmak için özellikle bu çatlaklarla ilgilenmek zorundadır (Guran, 2010, s. 60).

Guran'ın Adorno'nun yaklaşımından hareketle vardığı sosyo-politik okuma eleştirmenin tutumunda dikkat etmesi gereken dinamikleri gösterir. Sosyo-politik hareketlilik Fare Müzesi'nin okunmasında destekleyici olmaktadır. Oldenburg'u inceleyen Germano Celant da sosyo-politik bir yaklaşım belirler. Celant, sanatçıyı dönemin şartlarıyla şöyle değerlendirir:

Bu dönüşüm, 1968 öğrenci hareketlerinin nihayetinde kendilerine ait kıldığı duygusalılığı geri kazanma döneminin ardından, Oldenburg'u yeni bir heykelsi analize götürdü ve duyarlılığı keskinleştiren bir sertleşme ve yoğunlaşmayı gerektirdi. Sert ve yoğun, rafine ve mutlak olan bu keskin duyarlılık, heykelleri metaforik olarak yeni bir duygu alanına taşıdı; artık kişisel değil, kamusal ve kolektiftiler. Tutarlılıktaki değişime eşlik eden bir doluluk ve bütünleşme iddiasıydı. Yapıtlar, daha önceki yumuşak heykellerin tipik özelliği olan sarkık ve hassas, kalın ve yoğun, yumuşak ve akışkan hissini kaybetti (Celant,1995, s.371).

Celant değerlendirmesinde sanatçının dönemin siyasal atmosferiyle ortak bir dil kurduğunu öne sürer. Biçimdeki tavır Celant'ın iddiasını desteklemektedir. *Geometrik Mouse* heykelinde olduğu gibi *Fare Müzesi*'nde de biçimdeki sert ve keskin hatlar göze çarpar. Eserin biçimsel diliyle Celant'ın ifadesi tutarlılık gösterir. Sanatçının yumuşak heykelleri yerini sert ve katı formlara bırakmıştır.

Eserin sergilendiği ve koleksiyonun oluşturulduğu 1960-70'li yıllar, hükümete karşı birçok sokak gösterileri, öğrenci eylemlerinin faaliyette olduğu yıllardır. Dönemin sosyal ve politik olaylarında öğrenci eylemleri belirgin bir biçimde artmıştır. Lipset, Berkeley'deki öğrenci eylemlerini incelerken 1960 öncesi kuşaklar hakkında şuna dikkat çeker: "Birçok öğrencinin, toplumun bir parçası olabilmek için çoğu zaman kendileri için en değerli olan ilkelerden ödün vermeleri, sahip oldukları en yaratıcı dürtüleri bastırmaları gerektiğini [düşünür]; bunun sistemin bir parçası olabilmenin ön koşulu olduğunu fark ederler. Otuzlu yıllarda çoğu öğrenci, özellikle de Marksistler, "sistemi" bundan daha doğal kabul etmekteydiler (Lipset, 1965, s. 459). Ancak Fransa'daki 1968 yılı öğrenci ve işçi hareketiyle tüm dünyaya yayılan protesto eylemleri, bütün siyasal atmosferi etkilemiştir. Bu durumu açmak adına Jeremy Brecher'in "*Strike!*" kitabına bakılabilir, yazar bu dönem içerisinde toplumun genel olarak endüstriyel üretime olan bakışının değiştiğini vurgular:

Zenginliğin ve endüstriyel üretimin kendi iyiliği için genişletilmesi, toplumun en büyük amacı olarak giderek daha az görülüyor. Toplumumuzun servet biriktirme zorunluluğu artık en büyük sorunlarının -çevre kirliliği, stresli ve atomize yaşam tarzı, sürekli uluslararası çatışmalar- kaynağı olarak görülüyor. Geçmişte neredeyse katkısız bir nimet olarak görülen sanayileşme, bugün sağlık ve yaşam için bir tehdit olarak algılanmaktadır (Brecher, 1972, s. 287).

Özellikle ABD'de Vietnam savaşındaki hükümetin politikası yüzünden protestolar daha kuvvetlenmiştir. Ayrıca ABD'de Vietnam Savaşı karşıtı grupların yanı sıra feminist, eşcinsel ve çevreci aktivist oluşumlar da epey artmıştır. Felshin'in editörlüğünde gelişen "*But is it art?*" kitabında 1960'lı yıllardaki politik eylemleri incelerken şuna değinir:

Sanat dünyası kadar 'gerçek dünya' tarafından da şekillendirilen aktivist sanat, son yirmi beş yıl ya da daha uzun bir süredir, iktidardakiler tarafından temsil edilen kültürü geleneksel olarak tanımlayan sınırlara ve hiyerarşilere meydan okumaya, bunları keşfetmeye ya da bulanıklaştırmaya çalışan estetik, sosyo-politik ve teknolojik dürtülerin bir araya gelmesini yansıtır. Bu kültürel form, haklarından mahrum bırakılanlara ses ve görünürlük kazandırmak ve sanatı daha geniş bir kitleyle buluşturmak için demokratik bir dürtünün doruk noktasıdır. Politik aktivizm ile 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Kavramsal sanatta ortaya çıkan demokratikleştirici estetik eğilimlerin birleşiminden doğmuştur (Felshin,1995, s.10).

Felshin politik hareketlilikte ivme kazanan aktivizme dikkat çeker. Aslında sanatçıların kavramsal müzeler inşa etmesi de aktivist bir eylemdir. Aktivist sanatçılar medyayı estetiklerle birleştirerek daha kullanışlı hale getirmiş ve devrimci fikirlerini tüm kitleye yayabilme fırsatı yakalamıştır. Hegemonyaya meydan okuyan sanatçılar sanatı daha da

büyük kitleyle buluşturmak adına eylemlerini artırmıştır. Dönem içerisinde sanatçıların eylemlerinde siyasal-politik tarafın dönem içerisindeki sivil ve işçi eylemleriyle koşutluk kurduğunu söylemek mümkündür.

Tüm bu politik ve siyasal hareketliliğin içerisinde Oldenburg'un politik atmosferden izole olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Celant makalesinde sanatçının eserlerini incelerken şu ifadeye yer verir: “Öğrenciler gibi sanatçılar da itirazın şiddetini ya da devrimci potansiyeli iktidarın hayal gücüyle bütünleştirecek bir senteze ulaşmak istiyordu. Böylece tek olası çözüm, kitlesel bir avangard olarak kaldı” (Celant,1995, s. 369). Dönemin sert politik eylemleri içerisinde sanatçı devrimci olmak zorundaydı. Brian O’Doherty 1960 ve 70’li yıllardaki sanat hareketleri üzerine şöyle bir ifadesi vardır: “Sanatçıların devrimleri, boş galeride örtük olanları da içeren amansız kurallarla sınırlandırılmıştır. Üretim ve tüketim döngüsüne dair heyecan verici bir iç görü akışı vardı: bu, 60’ların sonu ve 70’lerin başındaki siyasi sıkıntılara paraleldi. Bir noktada galerinin duvarları cama dönüşüyor gibiydi. Dışarıdaki dünyadan görüntüler vardı.” (O’Doherty, 1999, s. 96). O’Doherty’nin söylemi Oldenburg’un eserindeki biçimsel tavrın genel hatlarını çizer.

Barbara Rose’un sanatçı hakkındaki şu yaklaşımı önemli olacaktır: “Oldenburg, daha temel gerçekleri ortaya çıkarmak ve modern yaşamın akışında insan deneyiminin evrensel sabitlerini bulmak için yüzeysel görünümünün altına inmeye çalışır” (Rose, 1985, s.9). *Fare Müzesi*, 20. Yüzyıl insanının öyküsünü anlatır. Seyirci, insanın kendi yarattığı yaşamın bir görüntüsüyle/eskiziyle buluşur. Burada sanatçı gerçeği, yaşamın içinde dolaşan gündelik nesneler aracılığıyla aktarır: yalın bir dil kurar. Müzenin içinde yer alan nesneler somut yaşamın içindendir. *Fare Müzesi*’nin içinde modern kapitalizmin şeyleşmiş dünyasının bir yansıması bulunur. Objelerin çokluğu, üretim modeli içerisinde öznenin birbirini izleyen, tek düze işlerde belirsizleşmesini vurgular. Yumuşak ve sahte yiyecek heykelleri, ucuz biblolarla bir araya geldiğinde toplumu kuşatan endüstriyel üretimin neye dönüştüğünü göstermektedir. Ayrıca daha önemlisi bu yiyecek heykelleri, insanlığın en temel ihtiyaçlarından birini temsil etmektedir. İhtiyaç hiyerarşisindeki en temel şey vitrin içerisinde seyirciye sunulmaktadır. Molesworth’un *Fare Müzesi* hakkında şu değerlendirmesi bu durumu açıklık getirmektedir:

Mickey Mouse’un kafasının profilini taklit eden kat planı (çizgi film karakterleri ne hayal eder?) ve kapitalizmin nesne dünyamızı ne hale getirdiğini gören herkesin başını döndürecek kadar döküntü içeren uzun ve dolambaçlı vitri niyle ‘Mouse Museum’ müze içinde bir müzeden daha fazlasıdır. Kataloglanamaz bir ca-ca kataloğu: oyuncaklar ve dildolar ve hediyelik eşyalar ve tchotchkes ve hatıralar ve ömür boyu, bir düzine ömür boyu, düşüncesizce zevkli koleksiyonculuktan gelen zımbırtılar. Ya da en azından atılmamış. Eski tapınma mabedi olan müze, artık algısızlığın mekânıdır; kültürümüzün belirleyici özelliklerinden biri de artık kimsenin “bu müzeye ait değil” diyemeyeceğidir (Molesworth, 1999, s.42).

Molesworth'un ifade ettiği gibi bu nesneler lüks, şatafatlı eşyalar değildir. Dolayısıyla burada soylu sınıfın varlığından söz etmek mümkün görünmüyor. Aslında tam da bu noktada okumada yeni bir pencere açılır. *Fare Müzesi*'nin temelinde sınıf bilinci sorunsalı vurgulanmaktadır. Sanatçının kurduğu dil, toplumsal yaşamdaki sosyo-politik sorunlara, üretimlere vurgu yapar. Koleksiyonda yer alan nesneler “hazır yapım” ürünlerdir: Bu nesneler yeniden üretimin bir parçasıdır. Oysa sanat eseri -tarih boyunca- çoğaltılabilen bu hazır üretim nesnelerinin üstünde yer almıştır. Biricik olmuştur. Üretim ve tüketim biçimi sosyal yapıyı değiştirmekle birlikte sanat eserinin estetik ve biçim metotlarını da değişime uğratmıştır. Ancak burada üstünde durulması gereken bir durum vardır: Hazır nesneler üzerinden bir kimlik inşasından söz etmek zordur. Ancak sanatçı hazır nesne kullanımıyla toplumsal bir kimlik/kültür inşasına girişmektedir. Fare Müzesi'nde kapitalizmin yarattığı ekonomik sınıfları, kültürel olarak insanlığın varmış olduğu noktaya tanıklık edilir. Eserdeki koleksiyonun yansıttığı sınıfsal kimlik, iktidar sınıfıyla ilişki kurmaz. Eserde muhafaza edilen objeler doğrudan alt kesimle, işçi sınıfıyla bağ kurar. Bu durum makalenin Marksist analizin genişletilmesi yönünde dikte etmektedir. Seymour Martin Lipset “*Revolution and Conterrevolution*” kitabında Weber yaklaşımı içerisinde Marksçı sınıf analizine şöyle bir açıklık getirir:

Yaşam imkânlarındaki farklılıklara maruz kalan birbirinden farklı tabakaların varlığı, mutlaka sınıf eylemine yol açmaz. [Ancak] Marx'ın grup aşağılığı olgusu ile yapının eylemle değiştirilebilecek diğer yönleri arasında ortaya koyduğu nedensel ilişkinin insanlara gösterilmesi gerekir; bunun bilincinin kendiliğinden gelişmesi gerekmez. Böyle bir bilincin varlığı ya da yokluğu elbette tesadüfi bir mesele değildir. Sınıfsal konum ile diğer toplumsal koşullar arasında nedensel bir ilişkiye işaret eden fikirlerin ne ölçüde ortaya çıktığı, ilişkinin şeffaflığıyla, yani bir sınıfın diğerine yönelik eylemden fayda sağlayacağına ne kadar açık olduğuyla bağlantılıdır (Lipset, 1970, s. 168).

Lipset sınıfsal bilincin kendiliğinden gelişmesi gerekmediğini öne sürer. Marx'ın The Communist Manifesto'da öne sürdüğü üzere insanlara sınıf bilinci kazandırılması gerekmektedir. Marx'ın başka deyişiyle “pratik eleştirel faaliyet” olmalıdır. Aslında *Fare Müzesi* seyirciye sınıflar arasındaki farklılıkları derin bir şekilde göstermektedir. Bu açıdan Julia Bryan'ın aktardığı şu yaklaşım destekleyici olacaktır: “Sanayi sonrası emeğe bu dönüş, sanatçılar için daha fazla sınıf kaygısı yarattı. Sanat çalışanları kendilerini marjinal bir nüfus olarak görüyor, düşük ücret alıyor ve değer görmüyorlardı -özellikle de pazarlanabilir sanat yapmıyorlarsa. Bazen kendilerini ezilen proletarya olarak tanımlamak yerine kendilerini kültürel ve ırksal metaforlarla tanımlamaya başladılar” (Bryan, 2009, s.36). Sanatçı sınıfsal kimliğini reddetse dahi eylemlerinde sınıf kaygısı içerisindedir. Bryan'ın aktarımından hareketle şu söylenebilir, aslında sanatçı sınıfsal açıdan bir proleterdir. Thierry De Duve Beuys, Warhol, Klein ve Duchamp'ın eserlerini içeren bir sergi metni hazırlarken Marx'ın metinlerini yeniden irdeleme ihtiyacı duyar. Duve sanatçı için şuna dikkat çekerek “Modern sanatçı eksiksiz bir proleterdir” der (Duve, 2012,

s.11). Duve'un sanatçı için söylemi Oldenburg'u da işaret etmektedir. Sanatçı son derece siyasallaşmış bir ortamda eserini inşa etmiştir. *Fare Müzesi*'nin en temelinde el işçiliği ile üretim arasındaki çelişkiye seyirciye yöneltmektedir. Sanatçının gözlemleri ve ayıklamalarıyla objeler bir araya getirilse de en nihayetinde o ürünler özünde bir emeğin sonucudur. Bu durumda tasarım endüstrileşen toplumları işaret eder ve hazır nesneler aracılığıyla da emeği sömüren kapitalizmle temas kurar. Endüstri sistemi özünde politik bir iktidar sistemidir. Endüstriyel sistem ile devletin otoriter gücü aynı çatı altındadır. Kullandıkları gücü birbirinden bağımsız düşünmemek gerekir. *Fare Müzesi* de toplumsal bir gruba/sınıfı belirgin bir biçimde ortaya koyar. Koleksiyondaki nesnelerin kaotik birikintisi, Amerikan toplumunun materyalizme olan tutkusuna benzemektedir. Eğer eser karşısında seyircinin konumlandırması yapılırsa, onlar hem bu ürünlerin üreticisi hem de bu üretimi talep eden bir tüketicisi pozisyonundadır.

Barbara Rose'un sanatçı hakkındaki şu yaklaşımı makalede kurulan bağlamı güçlendirmekle birlikte önemli bir noktanın da altını çizer: "Oldenburg'un basit konuları seçmesi, her türlü insani çabayı, hatta sanatı bile bir meta bağlamına oturtabilen burjuva değerlerini yıkmaya girişimi olarak da görülmelidir" (Rose, 1985, s.65). Sanatçı hakkındaki bu söylem, *Fare Müzesi* eserindeki biçimsel dilin anlaşılmasını kapı aralar. Bu protest tavrı, eserin sınıf bilinci üzerinden okunmasını güçlendirmektedir. Eser form yapısıyla mevcut değerleri alt-üst eden bir etkiye sahiptir. Bu noktada Görsel 3. önemli bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçının edimiyle beraber düşünüldüğünde Marksist yorumlama ile nesnelerin sınıfsal ve kolektif işlevine yönelik okuma yapılması önemli bir hal almaya başlamaktadır.



Görsel 3. Claes Oldenburg, "Fare Müzesi", 1972-77, MoMA Kataloğu, New York.

Sanatçının *Fare Müzesi* girişimi politik bir eylemdir. Çünkü sergilenen bu ürünler verili bir gerçekliğin, bir kültürün göstergesidir: mevcut işlevlerinin ötesine, ideolojik bir

eyleme geçmiştir. Georg Lukacs, Karl Marx'ın meta fetişizmi ilkesinden ilerleyerek üretimdeki bölünmeyi şöyle açıklar:

Emeğin, el sanatlarından işbirliği ve üretim yoluyla makine sanayisine doğru gelişiminde izlediği yolu takip edersek, daha fazla rasyonelleşmeye, işçinin niteliksel, insani ve bireysel özelliklerinin aşamalı olarak ortadan kaldırılmasına doğru sürekli bir eğilim görebiliriz. Bir yandan, emek süreci giderek soyut, rasyonel, uzmanlaşmış operasyonlara bölünmekte, böylece işçi bitmiş ürünle temasını kaybetmekte ve işi uzmanlaşmış bir dizi eylemin mekanik tekrarına indirgenmektedir. Öte yandan, işin tamamlanması için gereken süre (rasyonel hesaplamanın temelini oluşturur), makineleşme ve rasyonelleşme yoğunlaştıkça, yalnızca ampirik bir ortalama rakamdan, işçinin karşısına sabit ve yerleşik bir gerçeklik olarak çıkan nesnel olarak hesaplanabilir bir çalışma süresine dönüştürülür (Lukacs, 1967, s. 97).

Gelişen iktisadi süreç insanı parçalara bölmüştür. *Fare Müzesi*'ndeki nesnelerin fragmanlara bölünmesi Lukacs'ın ifadesindeki üretici ve nesne arasındaki ilişkiyle koşutluk kurmaktadır. Çünkü sanatçının ifade ettiği 'İnsanın Yeni Doğası'nda özne, burjuvanın mekanikleştirici biçimlerinden kurtulmamıştır. Sanatçı insanın gerçek özüne gönderme yapar. Brian O' Doherty'nin şu ifadesi sanatçının koleksiyonla vurguladığı burjuva eleştirisini anlaşılır hale getirmektedir: "Amerika'daki materyalizm, nesnelerini yoktan var eden ve onlardan vazgeçmeyen bir ruhun derinliklerine gömülmüş manevi bir açıklık hissidir. Kendi kendini yaratan insan ve insan yapımı nesne birbirinin kuzenidir. Pop sanat bunun farkındaydı. Hoşgörü ve eleştirinin bulanık kaynaşması, burjuvanın biraz manevi açıklıkla güçlendirilmiş maddi zevklerini yansıtıyordu" (O'Doherty, 1999, s.94). Fabrikaların durmaksızın üretmesiyle insanın çevresi nesne yığınlarıyla dolmaya başlamıştır. Teknik olarak üretilebilirlik durumundan dolayı da nesneler işlevlerini yitirir. Bu bağlam için Frederic Jameson'ın "*Marxism ve Biçim*" kitabındaki söylemi önemli olacaktır: "[...]Bundan böyle, post-endüstriyel kapitalizm olarak adlandırabileceğimiz bu dönemde, bize sunulan ürünler tamamen derinliğinden yoksundur" (Jameson, 1974, s.105). Doğanın yerini insanın yeni doğası alır: Burjuva ekonomisi, insanın yaşadığı yeri hapishane-dünyaya dönüştürmektedir. Seyirci *Fare Müzesi*'nde hapishane-dünya ile karşı karşıya gelir.

3.1. Burjuvaziye Karşı Bir Edim: Müze İçinde Müze

Oldenburg'un kurduğu kavramsal müzenin muhafaza edilebilmesi için yine bir müzenin ev sahipliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yüzden sanatçının müzesi ile sergilendiği alan arasında paradoksal bir ilişki vardır. Çünkü sergi alanı ile *Fare Müzesi*'nin dikey hareketli formu, mimari düzeyde birbiriyle kaynaşmaktadır. Ancak dikey hareketli formdan kurulan ortaklığa rağmen eserin dış duvarlarındaki kahveye çalan koyu rengi, eserin mekânla arasında bir sınır oluşturur. Bu sınır eserin bulunduğu beyaz küp içinde yayılmasını engeller. Daniel Buren 19. yüzyılda kamusal müzelerin kurulmasıyla beraber müze ile galeri arasındaki sınırların bulanıklaştığını öne sürer. Beyaz küp, burjuvanın mimari düzeyde bir yansımasıdır. Buren, beyaz küp ile ilgili şunu ifade eder:

“Çoğunlukla sanatsal ortamlarda gördüğümüz [müzeler ve galeriler,] bunların çoğu beyaz küplerdir, mimarinin ortaya koyduğu sorunlar, burjuva sanatının zaferini (yapay olarak) desteklemek için kendilerini gizlemeye çalışırlar; bu şekilde verilen değer, onu kabul eden yumuşak barınak içinde kendini ‘özgürce’ ortaya koyabilir” (Buren, 1975, s.72). Oldenburg’un müzesi ise mevcut mimari göstergelerden farklıdır. Bu yüzden kontrastın bu kadar yüksek olması eserin bulunduğu alan ile ilgili sınıfsal farklılığı ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu bağlamdan yola çıkarak eserin müze/galeri alanı dışında soluk alabilmesi mümkün değildir.

Fare Müzesi’nin sergilendiği alan dışında var olamaması önemli bir sorunu ortaya çıkarıyor. Çünkü sanatçı müze içinde müze inşa ederek müzenin işlevini ifşa eder. Hans Haacke’ye göre müzenin finansal kaynakları kamusal olsa da iktidar kurumunun denetimine, onayına tabidir. Makalesinde müzedeki siyasal denetimi şöyle dile getirir: “Bir müze, ‘avangart’ ya da ‘muhafazakar’, ‘sağcı’ ya da ‘solcu’ duruşundan bağımsız olarak, diğer hususların yanı sıra, sosyo-politik çağrışımların taşıyıcısı konumundadır. Varlığının yapısı gereği, siyasi bir kurumdur” (Haacke, 1974, s. 151). Müzelerin finansal desteklerinden bağımsız, ideolojik olarak iktidarın gözetiminden yoksun bir çizgide olduğunu söylemek saflık olur. Haacke’nin söyleminden şu çıkarılabilir: Eğer müzeler, hükümetlerin ve şirketlerin denetiminde ticari bir işletmeye dönüştüyse, sanat eseri hangi toplumsal sınıfa hizmet eder? Daniel Buren ise şunu ifade eder: “Müze/Galeri, inançla, yani alışkanlıkla sergilediği her şeyi anında ‘sanat’ statüsüne yükseltir, böylece sanatın temellerini sorgulamaya yönelik her türlü girişimi, sorunun sorulduğu yeri dikkate almadan peşinen saptırır” (Buren, 1970, s. 57). Ancak Haacke şunu da ekler: “[...]İdeolojik olarak son derece kararlı veya normlardan sapmalara açık olan müze yetkilileri, işverenleri tarafından belirlenen sınırları takip etmektedirler” (Haacke, 1974, s. 151). Yine de müzelerin/galerilerin sermaye ilişkisini koruduğunu hatırlanırsa, sergilenen eserler siyasal olarak konumlanır ve sembolik olarak da sermayenin bir parçasına dönüşür. Bundan dolayı sanatçılar yeni arayışlara başvurur. Siyasal başkaldırının ardından iktidarın/hegemonyanın mekânına mecbur olan sanatçılar, doğrudan mekânın kendisini müzeyi yeniden inşa ettiler. Bu noktada Bucloch’un şu yaklaşımı destekleyici olacaktır: “Altmışlı yılların sanatçıları, post neo-avangard lisansının sağladığı yanlısımları aştıktan ve müzenin duvarlarının sadece ‘dil hapishanesi’ değil, aynı zamanda estetik pratiğin evcilleştirilmesi ve sosyal kontrolünün duvarları olduğunu fark ettikten sonra, çalışmalarında farklı taktikler ve pratikler geliştireceklerdir” (Buchloh,1983, s. 52). Buchloh’un ifadesinden hareketle Oldenburg ve çağdaşlarının kendi müzelerini inşa ettiği söylenebilir.

Rose’un Oldenburg üzerine şu yaklaşımı müzenin inşası hakkında okura bilgi verir: “Oldenburg’un amacı, sanatı tersine çevirme ve kılık değiştirme yoluyla korumaktır.

Burjuvadan, ticarileşmeden, rekabetten, sanatı yok edebilecek tüm güçlerden” (Rose, 1985, s.64). Bu ifadedeki argümanlar sanatçının sorguladığı değerleri ortaya çıkarmaktadır. Kuşkusuz bu yaklaşımlarla birlikte *Fare Müzesi*’nin temelinde sanatçının denetim mekanizmasına karşıt bir küme inşa ettiği ve onu korumaya çalıştığı varsayılabilir. Elbette bu küme: *Fare Müzesi*’dir. Sanatçı, müze içinde müze oluşturarak aslında büyük bir küme içinde küçük bir alt küme oluşturur. Kurulan bu alt küme müzenin otoritesini sarsan bir eylem girişimidir. Walter Graskampf makalesinde bu eseri Boordthaers’in Kartal Müzesi ile karşılaştırır ve şöyle bir değerlendirmeye varır: “[Oldenburg’un *Fare Müzesi*,] Kartal Müzesi’ndeki gibi müzenin özgün bir kurum olarak kurumsallaşmasına meydan okumadığı sürece naif kalır. Oldenburg bu niteliksel sıçramayı başaramamıştır. Daha doğrusu, müzenin kendisini kitschleştirerek bundan kaçınır. *Fare Müzesi*’nin *Mickey Mouse* figürünün ana hatlarına dayanan zemin planı bir kandırmacadan başka bir şey değildir” (Grasskamp, 1983, s. 146). Ancak Grasskamp’ın gözlemi, bir noktada koleksiyonların temsil ettiği kültürel stereotip durumunu atlar. Müzeler yapı olarak çağlar boyunca medeniyetlerin en gösterişli mabetleri, gücün göstergesi olmuşlardır.² Böyle bir yapının içerisine Amerikan toplumuna ait gündelik nesnelerin önemli bir nesneymiş gibi ilan edilmesi, müzenin tüm ihtişamını yerle bir eder. Bu noktada Grasskamp’ın yaklaşımı kısmen doğrudur; ancak *Fare Müzesi*’nin içerisinde yer alan koleksiyonun sosyo-politik ve ekonomik bir tabanla temellendirildiğini göz ardı eder. Elbette bununla bağlantılı olan tüm okumaları da görmezden gelir.

Phill Patton, Oldenburg’un heykelleri üzerine şöyle bir yaklaşım sunar: “Oldenburg’un projelerindeki anıtlar, anıt yapma fikriyle alay eder. [Sanatçının bu anıtları] son derece radikal biçimde kişisel kavramları temsil eden anıtlar olduğundan dolayı daha da politiktir” (Patton, 1976, s. 51). Sanatçının kamusal alanda inşa ettiği anıt heykeller, neredeyse binalar kadar büyüktür. Patton’ın öne sürdüğü gibi sanatçının anıt heykelleri, anıt heykel yapma fikriyle alay eder. Buradan hareketle sanatçının modern insanın uygarlığını, endüstrileşmeyi eleştirdiği söylenebilir. Bu çarpıcı bir biçimde *Fare Müzesi* eserinde de karşılık bulur. Anti-anıt yaklaşımı *Fare Müzesi* eserinde politik bir biçimde anti-müze olarak devreye girer. Koleksiyon içerisindeki nesneler ve *Mickey Mouse* zemin planı, sanatçının radikal yaklaşımındaki anti-anıt ile ilişki kurar. Sanatçının anıt heykellerinde gündelik nesneler devasa bir şekilde büyürken, *Fare Müzesi*’nde ise bu durum tam tersidir. Eser, müze mimarisine göre minyatür ölçeklidir. Eserin sergilendiği alanın büyüklüğü, endüstriyel üretimin karşısında zenginleşen burjuva ile onun altından ezilen emekçi sınıfın tablosuna benzer. Eser, mekân içerisinde sindirilmiş gibidir.

² Müze kavramını detaylı incelemek isteyenler için şu kaynaklara bakılabilir: Findlen, P. (1989) The Museum: It’s Classical Etymology and Renaissance Genealogy (s.60) Journal of the History of Collections i no. pp. 59-78. Ayrıca Lee, P. Y. (1997). The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France. (p.385) The Art Bulletin, 79(3), 385–412.

Sergi alanının ferahlığından sanatçının müzesine giren seyirci, bu atmosfer içerisinde sıkışmaya başlar. Ortaya çıkan bu tezat hal, eser ve mekân arasındaki gerilimi açıkça gösterir. Bundan dolayı sanatçının müzesi, iki küme/sınıf arasındaki yazgının biçimlendirilmiş halidir.

4. SONUÇ

Sanatçının yapıtları incelendiğinde kendisini politik bir tarafa konumlandırmak çok zordur. Kendisi de söylemleriyle bir konumlandırma talep etmez. Hatta tüm haylazlıklarından veya her şeyi oyunlaştırmasından sanatçının politik bir duruş içerisinde olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Ancak kendisi söylemleriyle, yaptığı heykellerle aslında mevcut sisteme karşı alaycı bir biçimde başkaldırıda bulunur. Bunu devasa biçimde büyüttüğü gündelik nesneleri kamusal alana yerleştirerek yapar. Devasa ölçeklerde olan bu nesneler anıt heykeli eleştirir. Sanatçı bu alaycı eylemi, *Fare Müzesi*'nde de gösterir. Sanatçı eseri doğrudan Marx'ın sınıfsal mücadelesini üzerine inşa etmiş değildir; yine de 1960 ve 1970'li yılların sosyo-kültürel ortamı düşünüldüğünde eseri siyasal bağlamdan uzak değerlendirmek mümkün değildir. *Fare Müzesi* 1960'lı yılların Amerikan toplumuna bir pencere açar. *Fare Müzesi*'nin kurgu tekniklerinin incelenmesiyle çağın siyasal ve ekonomik gelişmelerin odağında biçimlendiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca eser içerisinde yer alan objeler, burjuva sınıftan ziyade işçi sınıfıyla bağ kurar. Buradan yola çıkarak nesnelerin alt-üst ilişkisi yansımalarına bakılmıştır. Dolayısıyla Marksist indirgemeci analiz ile formların biçim yönünden ne ifade ettikleri değerlendirilmiştir. Fare şekli Walt Disney'in *Mickey Mouse* karakterinden sonra kirli ve pis bir hayvandan soyutlanır ve burjuvayla ilişki kurar. Sanatçı bu popülerleşmiş figürün içerisine alelade nesneleri, yiyecek heykellerini yığarak sınıfsal farklılıkları ortaya çıkarır. Sanatçı, *Mickey Mouse* şekli ve içerisinde yer alan nesnelerle burjuva ve onun yarattığı medya kültürüyle alay eder. Sanatçının müze içinde müze inşa etmesi ise sınıfsal farklılıkları gözler önüne sermektedir. Galeri/müze mekânının mimari boyutları nedeniyle *Fare Müzesi* üzerinde mutlak bir hâkimiyete sahiptir. Mimari düzeyde yaşanan bu durum burjuvazinin proletarya üzerinde hâkimiyet kurmasına benzemektedir. Bu trajik bir tablodur. Tarih boyunca medeniyetlerin başarısını, gücünü simgeleyen müzeler, *Fare Müzesi* eserinde tam tersi durumdadır. Eser seyirciye insanlığın vardığı noktayı sorgulatır. Sanatçı bu yapıda toplumunu yüceltme eğiliminde değildir. Eser, Marksist bağlamda proleterin yaşam savaşını aktarmakla birlikte, uygarlık olarak toplumun vardığı noktayı gösterir. Sanatçının kurduğu müze, çözüme kavuşmayan mülkiyet eşitsizliğini, servet dağılımındaki derin uçurumları gün yüzüne çıkarır.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (1991). *The Cultural Industry, Selected Essays On Mass Culture* (ed.) J.M. Bernstein: Routledge London and New York (s.99).
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. Yayinevi: University of Minnesota Press, Minneapolis. (s.218).
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in The Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings On Media*. Yayinevi: Harvard University Press. (s.42).
- Brecher, J. (1972). *Strike!* South End Press (s.287).
- Bryan, J. (2009). *Art Workers Radical Practice in Vietnam War Era*. Yayinevi: University of California (s.36).
- Buchloh, B. (1983). *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, A. Bronson, P. Gale (Ed.), *Museums by artists*, Canada Art Metropole.
- Buren, D. (1970). *Fonction du Musee*, A. Bronson, P. Gale (Ed.), *Museums by artists* (s. 57). Canada Art Metropole.
- Celant, G. (1995). *The Sculptor versus the Architect*, Oldenburg Antholgy, (s.371).
- Clifford, J. (1981). *On Ethnographic Surrealism*, *Comparative Studies in Society and History*, 23(4), 539–564. (s. 542).
- Duve, T. (2012). *Sewn in the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Yayinevi: University of Chicago Press. (s.11).
- Felshin, N. (1995). *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Yayinevi: Seattle Bay Press. (s.10).
- Findlen, P. (1989). *The Museum: It's Classical Etymology and Renaissance Genealogy* (s.60) *Journal of the History of Collections*. (s.59-78).
- Foster, H. (1995). *The Artist as Ethnographer?* Yayinevi: University of California Press (s. 302).
- Grasskamp, W. (1983). *Museums and By Artists, Artists and Other Collectors*.
- Guran, L. (2010). *In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*. (s. 60).
- Haacke, H. (1974). *All the All the Art that is Fit to Show*, A. Bronson, P. Gale (Ed.), *Museums by artists* (s. 151). Canada Art Metropole.

- Haacke, H. (1984). Museums, Managers of Consciousness, Art in America. (s.9-10).
- Harrison, S. (2009). Pop Art and the Origins of Post-Modernism. Yayinevi: Cambridge University Press. (s.218).
- Hochdörfer, A. (2023, January). Claes Oldenburg (1929–2022), Artforum Magazine, Vol. 61, No.5.
- Jameson, F. (1974). Marxism and Form, Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature. (s.105).
- Kuspit, D. (2004). The End of Art. Yayinevi: Cambridge University Press. (s.23)
- Lipset, S. M. & Wolin, S. (1965) Berkeley Student Revolt, Facts And Interpretations. (s.459).
- Lipset, S. M. (1970). Revolution and Conterrevolution, Change and Persistence in Social Structures. (s. 168).
- Lukacs, G. (1967). History & Class Consciousness. Yayinevi: Merlin Press. (s. 97).
- Molesworth, H. (1999). “The Museum As Muse”: Opposing the Void, Salmagundi. (s.42)
- O’Doherty, B. (1999). Inside the White Cube The Ideology of the Gallery Space. (s.96).
- Oldenburg, C. (1983). Mouse Museum and Ray Gun Wing, A. Bronson, P. Gale (Ed.), Museums by artists (s. 260-261). Canada Art Metropole.
- Oldenburg, C. (1995). Claes Oldenburg: An Anthology.
- Osterworld, T. (2003). Pop Art. Yayinevi: Taschen, Köln. (s.200).
- Patton, P. (1976, March). Oldenburg’s Mouse, Artforum Magazine, Vol. 14, No.7.
- Putnam, J. (2001). Art and Artifact, “Introduction: Open The Box.
- Rose, B. (1970). MoMA Catalogue, Yayinevi: The Museum of Modern Art: Distributed New York Graphic Society, Greenwich, Conn. (S.19).
- Rottner, N. (2012). Oldenburg’s “Moveyhouse”: Performing a Cinema without Film. Yayinevi: Oxford Art Journal, 35(1), 1–18.
- Kröller-Muller Museum, Exhibition Claes Oldenburg, Mouse Museum and Ray Gun Wing. 20 Haziran 2024 tarihinde <https://krollermuller.nl/en/timeline/exhibition-claes-oldenburg-mouse-museum-and-ray-gun-wing> adresinden erişilmiştir.

MoMA Museum, Exhibition Claes Oldenburg, Mouse Museum and Ray Gun Wing. 27 Mayıs 2024 tarihinde https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1296?installation_image_index=19 adresinden erişilmiştir.

MoMA Museum, Exhibition Claes Oldenburg, Mouse Museum and Ray Gun Wing. 26 Mayıs 2024 tarihinde https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1296?installation_image_index=19 adresinden erişilmiştir.