

**IN DEED:
CERTIFICATES
OF AUTHENTICITY
IN ART
[SANATTA
ÖZGÜNLÜK
BELGELERİ]**

IN DEED: CERTIFICATES OF AUTHENTICITY IN ART [SANATTA ÖZGÜNLÜK BELGELERİ]

YAZARLAR

Lorenzo Benedetti
SBKM/De Vleeshal (Middelburg) Direktörü

Martha Buskirk
Montserrat College of Art'ta
(Beverly, Massachusetts) sanat tarihi
ve eleştirmenlik alanında öğretim üyesi

Susan Hapgood
Mumbai Art Room Direktörü ve
Independent Curators International'da
(New York) kıdemli danışman

Cornelia Lauf
Università Iuav di Venezia'nın sanat
ve tasarım fakültesinde öğretim üyesi,
Three Star Books'un (Paris) kurucu ortağı

Daniel McClean
Serbest küratör ve Finers Stephens
Innocent LLP'de (Londra) avukat

İÇİNDEKİLER

4

RENK BEYAZ: SANAT MEKÂNININ
KAVRAMSALLAŞTIRILMASI
LORENZO BENEDETTI

7

KARALAMALAR, EVRAKLAR VE İDDİALAR
SUSAN HAPGOOD VE CORNELIA LAUF

26

SANAT VE HUKUKTA ÖZGÜNLÜK:
ATIF MESELESİ Mİ, YETKİ MESELESİ Mİ?
DANIEL MCCLEAN

46

BELGELENEBİLİR
MARTHA BUSKIRK

57

SANATÇININ SAKLI HAKLARI
DEVİR VE SATIŞ SÖZLEŞMESİ
ROBERT PROJANSKY VE SETH SIEGELAUB

RENK BEYAZ: SANAT MEKÂNININ KAVRAMSALLAŞTIRILMASI

20. yüzyılda kavramsal sanatın gelişimi ve sergi mekânının dönüşümü arasındaki dinamik, müze mimarisindeki süslemelerin azalması ve sanat eserinin maddesizleştirilmesi arasındaki ilişkiye paraleldi. 1960'lı yıllar sergi mekânına dair yeni bir bilinci açığa çıkardı. Dekoratif çerçevenin yitilmesi, sanat eseri ve mekânsal bağlamın bütünleşmesiyle mekân, sanat eserinin içkin bir unsuru olarak özümsemi. 1969 yılında Wim Beeren'in küratörlüğünde düzenlenen *Op Losse Schroeven* ve Harald Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı *When Attitudes Become Form*, sanatçı işlerinde müze mekânının "malzeme" olarak kullanılması olasılıklarını vurgulamada dönemin en başarılı sergileri arasında yer aldı. Ancak sanattaki kavramsal bir kayma, sanat mekânında böylesi radikal bir değişimi etkileyebilirdi.

Bir sanat eseri olarak belge, mekânın kavramlaştırılmasında büyük bir önem taşır: Fikirler için boş bir alan niteliğindeki beyaz sayfa, sergi mekânının hem işlevi hem de biçimini yansıtır.

Sanat mekânı ile sayfa arasında evrilmekte olan bu ilişki, sanat yapma tekniklerinde artan olasılıklarında önemli bir bilinci de beraberinde getirdi. Bu bağlamda sanat belgesi, gelip geçici mekânı elle tutulabilir bir malzemeye dönüştürmede temel bir araç hâline geldi.

Özgünlük belgesi aynı zamanda ilginç bir kurumsal eleştiri niteliğindedir ve etkin siyasi gücünü kurumsal yapının geleneksel sınırlarının ötesinde işlev görme potansiyelinden alır. Sergileme ilkeleri ilk kez Seth Siegelau'un 1960'lar ve 1970'lerdeki pratiğiyle tersine çevrildi; orijinal ile reproduksiyon birbirinin yerine geçerek sanat eseri sergi mekânının konumu dışında anlamlara açıldı.

In Deed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri] sergisindeki en eski tarihli belgenin Marcel Duchamp'a ait olması bir rastlantı değil. Duchamp'ın hazır nesneyi icadıyla sanat üretimine getirdiği devrim niteliğindeki



değişimler, sergi mekânının boyutlarının yeniden tanımlanmasını sağladı. Bir nesne basitçe belirtme yoluyla ve/veya bağlam aracılığıyla sanat olarak belirlendiği anda sanat mekânı, sanatta kavram ve mekân bütünleşmesi üzerinden deney yapılmasına olanak tanıyan bir araca dönüştü.

Beyaz sayfanın kavramsal potansiyeli sergi mekânını da etkiler. Sergilemeye en uygun arka plan olarak beyazın kullanımı, beyaz sayfanın kullanımını düşündürür: Her defasında, üstünde yeni bir tanım yaratmanın mümkün olduğu boş bir alan. Sergi mekânı, tıpkı boş bir sayfa gibi “yazılabilir” ya da “silinebilir” bir platform hâline gelir. Bu şekilde basitleştirilmesi, onu sanatçının belgelendirmesine açar. Sonuç olarak, sanatçı belgeleri hakkında bir sergi, sergi mekânının fiziksel ve simgesel değerleri arasındaki açığı kapatmaya yardımcı olur; onlarca yıla yayılan bir dizi belgenin bir arada sunulmasıyla sanatın sergilendiği andaki sıradışı kıymetlendirme vurgulanır.

—Lorenzo Benedetti



KARARLAMALAR, EVRAKLAR VE İDDİALAR

“BUNU BİR KARŞILIK BEKLEMEYEN, YALNIZCA SORUNLA YÜZLEŞME VE BİR ÇÖZÜM BULMA ZEVKİ İÇİN YAPTIK; DÜŞÜNDÜK Kİ, İŞLERİNE İLİŞKİN HAKLARI KONUSUNDA BİR SORU İŞARETLERİ OLDUĞUNDA, SANATÇILAR DİĞER HERKESTEN DAHA HAKLIDIR.” SETH SIEGELAUB ¹

Bu yayın, önde gelen güncel sanatçıların düzine-lerce özgünlük belgesinin yanı sıra sanat tarihçisi Martha Buskirk ve avukat-küratör Daniel McClean’ın makaleleri ile serginin küratörlerinin yazısı, ilk sunumu yapan kurumun önsözü* ve yayın sponsorunun sonsözünü içerir. Küratöryel bir kavramın, bir sergi ve sergiye eşlik eden bir katalog formunda hayata geçirilmesi temelinde, editörler ve yayıncılar tarafından dikkatle incelenmiş ve birçok kurumun iş birliğiyle üretilmiştir. Serginin kurulumu ve belgelenmesindeki her bir unsur, projenin geçerliliği, iş birlikçi kurumlar tarafından onaylanması ve temel önermesini tesis eden özenle dokunmuş bir kumaşın parçası

*Özgünlük belgeleri, ilk sunumu yapan kurumun önsözü ve yayın sponsorunun sonsözü sadece yayının İngilizce matbu versiyonunda yer almaktadır.

gibidir: Bir sanat eserinin özgünlük belgesi, başlı başına incelenmeye değerdir.

Müze ve küratörlük çalışmaları, son 20 yıldır sürekli olarak gelişen sergi yapım sürecine görünürlük kazandırdı. Bu durum, tam da sanatçı dalgalarının birbiri ardına sergileme protokollerine odaklandığı dönemde ortaya çıktı. Marcel Duchamp’tan Marcel Broodthaers’a, Man Ray’den Michael Asher’a, Douglas Huebler ve Hans Haacke’den Barbara Bloom, Andrea Fraser, Andrea Zittel ve Simon Starling’e uzanan sanatçıların işleri sadece küratörlerin değil, sanatçıların da 20. yüzyıl başlarından bu yana bir sanat eseri ile varsayılan destek ve konumunu tam olarak neyin oluşturduğunu sorguladıkları gerçeğini hatırlamak için yeterlidir.²

Alışıldık bir formda olmayan ya da bu tür sergileme yöntemleri için uygun sayılmayabilecek bir sanat eserinin belgelendirilmesi ve geçerliliğinin onaylanması, 20. yüzyılda sergi



yapımına ilişkin sorgunun ayrılmaz bir parçası olarak -üzerinde daha az çalışılmış olmakla birlikte- merkezî bir araştırma alanıydı.³ Başlık ya da evrak, sanat eserinin sunumunun daha ziyade ikinci dereceden bir boyutu hâline geldiği noktada artan bir önem kazandı. Söz konusu evrak, pek çok sanat eseri açısından yalnızca eserin özgünlüğünün tasdiki olmakla kalmayıp, bazı durumlarda sanat eserinin kendisine dönüşerek ön plana çıkmaktadır.⁴ Güncel sanatçılar küratörlük, antropoloji ve hatta kütüphane bilimleri gibi disiplinlere geçtikçe, sanat eserlerinin özgünlüğüne tanıklık eden belgeler de biçim değiştirdi. *In Deed: Certificates of Authenticity in Art* [Sanatta Özgünlük Belgeleri] sergisinde yer alan (görsel kayıtlar, üretim çizimleri, koleksiyoncularla yapılan anlaşmalar, tuhaf belgeler, yasal beyanlar ve faturalar olarak işlev gören) belgeler, bu değişimlerden bazılarını haritalandırmaktadır.

50 yıldan daha uzun bir süre önce görsel sanat çalışmaları maddesizleşmeye başladığında, hatta fiziksel anlamda tümüyle var olmayan bir hâle geldiğinde, bu tür işlerin üretimine dair bir çerçeve oluşturmak üzere gayriresmî mekanizmalar geliştirildi. Fikre dayalı, geçici ve hatta görünmez olan sanat, yine de özgünlük belgeleri

aracılığıyla doğrulanabilmekteydi. Odağın, maddi bir nesne ya da bir imgeden işin özü olarak bir doküman ya da sanatçı belgesine kayması radikal bir adımdı. Belge, sanatçıyı bir nesne üreticisi olma boyunduruğundan çıkardı ve herhangi bir işin alınıp satılmasına imkân veren bir tür yer tutucu işleviyle pazarda imzalı sanat eserinin yerini aldı.⁵ Sanatsal belgenin kullanımı, yaratıcı özgürlüğe olanak sağlamak üzere yasal ve idari açıdan akıllıca bir stratejiydi. Günümüzde, bir özgünlük belgesi eşlik ettiği takdirde, sanatçının sahici bir sanat eseri olduğunu belirttiği her şey meşru ve ticarete değer kabul edilmektedir.

Özgünlük belgeleri, yalnızca bir fikirden oluşsa ve geçici olsa dahi, sanat eserinin müellifliği ile özgünlüğünü teyit eder ve markalı bir ürün olarak pazarda konumlandırılmasına imkân verir.⁶ Eserin önemi, bir sanat uzmanı için apaçık olabilir ama belgeler, bir nesnenin estetik ve fiziki niteliklerinin o eserin kabulü için her zaman yeterli olmadığına dikkati çeker. Bununla birlikte, küreselleşmiş kapitalist dünyamızda, sanatçı belgeleri yalnızca birer ticari girişim aracı değildir.

Sanatçılar -seri üretim çağı için türetilmiş bir terim kullanmak gerekirse- kendi “marka”larını



yaratmanın değerini her zaman anlamış, antiki-teden bu yana kendilerine özgü imgeler ve eşsiz kişisel efsaneler geliştirmişlerdir. Henüz 1. yüzyılda Romalı yazar Plinius, *Naturalis Historia* [Doğal Tarih] adlı eserinde, Yunan sanatçıları beyfendi tavrı takınan kişiler olarak tanımlamıştır. Ressam Parrhasios, resimlerini “Lüks içinde yaşayan biri” şeklinde imzalamış ve mor pelerini, altından bağcıklı ayakkabıları, başındaki beyaz bandı ve altın sarmallardan oluşan bastonuyla gösteriş yapmıştır.⁷ 16. yüzyılda terziler, aşçılar, seyisler, katır güdenler ve su taşıyanlarla eş düzeyde bir gelire sahip olan sanatçıların yazgısı ise, antik Yunan’daki meslektaşlarının görkeminden çok uzaktı. Ancak 1550 yılında, Giorgio Vasari’nin *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* [En Mükemmel Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatları] adlı eserinin yayımlanmasıyla sanatçıların efsaneleştirilmesi edebi bir biçim aldı ve mevcut zanaatkarlık statüsü değişmeye başladı. Vasari’nin yoğun anekdotlarla bezeli estetik değerlendirmeler temelinde sanatçıların kişisel tarihlerini kaleme alması, bir bakıma özgün üsluplar ve sanat tarihsel markalar fikrini yerleştirdi. Meşhur anekdotlardan birinde (Vasari’nin başlıca esin kaynağı olan) Michelangelo’nun, Sistine Şapeli hakkında

bir tartışma sırasında Papa II. Julius’un ricalarını reddedecek, Roma’yı terk edip Floransa’ya gidecek kadar güç sahibi olduğundan söz edilir. Michelangelo’dan önce ve kesinlikle sonrasında pek çok sanatçı, yaşamlarını ürettikleri işlerle kaynaştırmanın kazandıracığı kozu anlamıştır. Modern zamanlarda ise Pablo Picasso, imge, isim ve ürünün ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olduğunu fark eden mükemmel sanatçı/iş adamına örnektir.⁸ Yalnızca belli fotoğrafçıların fotoğrafını çekmesine izin vermiş, fotoğrafları kendisi seçmiş ve hatta hakkında yazılanları yayım öncesi kontrol etmiştir. Her şeyin ötesinde, Picasso pazarını denetim altında tutmuş; rakipler, müşteriler ve dağıtımına ilişkin stratejiler icat etmiş ve sunduğu ürünleri özenle ayarlamıştır.

Endüstri devriminden bu yana, sınırlı sayıda üretilen imzalı ürünlerin tanıtımı daha büyük pazarlarda yapılmakta ve söz konusu ürünler için dikkatle belirlenmiş kitleler ve yaşam biçimleri hedeflenmektedir. Özellikle sanatçının imzası, tüketici ile yapılan bir tür sözleşmeyi temsil etmektedir; marka kimliğinin bir parçası ve satılacak ürünün tasdiğidir.⁹ İmza atılacak fiziksel bir nesne olmadığında, yerini, tamamen yeni işlevlere sahip belge alır. Pahalı işlerin beraberinde



kol saatleri, kaykaylar, duvar kağıdı, şezlonglar ya da çiçek vazoları pazarlayan ister Damien Hirst, Takashi Murakami ya da Jeff Koons olsun, duyu- larla çevrili logo savaşları sanatçıların standart bir pratiği olagelmıştır.

In Deed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri] için seçilen geniş çeşit- lilikteki belgeleri düzenlemeye çalıştık ve bunları beş bölüme ayırdık; bununla birlikte, pek çoğunun tematik olarak örtüştüğünü ve kategorilerin başka şekillerde de oluşturulabileceğini itiraz etmeksiz- zin kabul ediyoruz. Günümüzde belgelerin yaygın kullanımı göz önüne alındığında, aslında bu sunum pekâlâ mevcut boyutunun dört katı olabilirdi. Ancak bu, yalnızca bir başlangıç teşkil etmektedir.

İDARE ESTETİĞİ

Judith Barry, Dan Flavin, Maria Eichhorn, The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Gordon Matta-Clark, Antoni Muntadas, Adrian Piper, Haim Steinbach, Lawrence Weiner, Franz West, Cerith Wyn Evans

Sanat tarihçisi Benjamin Buchloh, kavramsal sanat üzerine neredeyse 20 yıl önce yazdığı bir

makalede “idare estetiği” deyimini türetti.¹⁰ Sanatçılar, yeni radikal işleri meşrulaştırmak, kuşkuculara güvence vermek ve yasal güvenlik sağlamak üzere öteden beri idari düzenlemeleri sahiplenmişlerdir. Bu bağlamda, yalnızca bel- genin işleviyle değil, aynı zamanda ve belki de daha ziyade orijinallik, biriciklik ve özgünlük ileri süren tanıdık bir terminoloji, nötr bir ses tonu ve kişisel olmayan faydacı bir dille koleksi- yoncuların endişelerini yatıştırarak, hiç de direkt olmayan bir sanata ilişkin son derece direkt ticari belgeler sunmaktadırlar. İdari düzenlemelerin benimsenmesi, değerlendirmenin elden zihne, zanaattan zekâya kaymasının somutlaşmasıdır. Ve belki de en önemlisi, belge imzanın hâlen görünebilir olduğu yerdir. Buchloh’un ifade ettiği üzere, belgeler geleneksel atölyenin yanı sıra üretim ve tüketimin de estetiğini geçersiz kılmaktadır.¹¹

Judith Barry, Haim Steinbach ve Franz West’in belgeleri gibi bazı belgeler, en temel belgemele öğelerinden biraz daha fazlasını içerir. Diğerleri, Dan Flavin’in kareli kâğıtta ürettik- leri gibi şema ya da planlara benzer. Neredeyse sonradan aklına gelmiş bir düşünce gibi sanatçı şunu da ekler: “Bu yalnızca bir belgedir. Benim



bir çizimim değildir.” Benzer şekilde Cerith Wyn Evans, belgesinin bir sanat eseri olarak addedilemeyeceğini ve sonuç olarak gösterilmemesi gerektiğini belirtir; bununla birlikte, bu katalog ve sergi için tam da bu belgeyi ödünç vermiştir. Aslında, kimi sanatçılar belgelerin sunumunun işlerinin asıl doğasıyla çeliştiğini düşünür. Carl Andre, Ağustos 2011’de küratörlere gönderdiği imzalı e-postada şöyle demiştir:

“Belgeleri her bir işin üstünde ya da bir işin her bir bölümünün üstünde imza yerine kullandığım sürece, bunların yayım ya da gösterim için olmadığını belirtmek alışkanlığım olmuştur. Cahil kimseler tarafından bir kavramsal sanatçıya dönüştürülmek istemem.” Carl Andre

Andre’nin imzası, isminin ilk harfinde, “©” (telif) işaretine çok benzeyen bir simge olarak karakteristik “C/A” birleşimini içermektedir.

İdari düzenlemeler bir hayli işlevsel olabilir; yalnızca özgünlüğü ve mülkiyeti garanti etmekle kalmayıp aynı zamanda sanatçılara takip edilmesi gereken yönlendirme ve prosedürler sağlama imkânı verir ya da işin mülkiyetinin izinin sürülmesini mümkün kılabilir. Maria Eichhorn’un işinde, devlet memurlarıyla yapılan sıkıcı sözleşmeler tam da bürokratik estetikleri

nedeniyle ve belediye belgelerinin güzelliğinden dolayı değerlidir. Antoni Muntadas, video çalışmasının karanlık bir ortamda sunulması gerektiğini koleksiyoncuya hatırlatır; bu lüzumsuz gibi görünebilir ama iyi bir gerekçeyle şart koşulmaktadır. Gordon Matta-Clark ise alıcıları, belgelerin ikinci bir nüshasının düzenlenmeyeceği konusunda uyarmıştır; bu tavsiye, yanlışlıkla bir konut yıkımının kalıntılarıyla karıştırılabilecek işleri muhafaza eden koleksiyoncular tarafından akıllıca dikkate alınmıştır. Bir başka basit ve kullanışlı belge formatı da, klasik tasarımlı bir kâğıt ile uygulanması gerekli gayrimaddi bir dizi planın mülkiyetini kanıtlayan Sol LeWitt’in duvar çizimleri için benimsenmiştir. LeWitt’in duvar çizimleri, her zaman bir başkası tarafından da uygulanabilir olmuş ve belli kurallara göre farklı konumlarda var olmalarına izin verilmiştir. Sanatçı, 1965 yılında şu meşhur cümleyi yazmıştır: “Fikir, sanat üreten bir makine hâline gelir.”¹² LeWitt, bu fikirleri bir belge biçiminde dile getirirken çok önemli bir başka unsurunu daha eklediğine emin olmuştur: “İşbu belgeyle özgünlüğü kanıtlanan Sol LeWitt’in ____ numaralı duvar çizimi tasdik olunur.” Bu net ve iddialı dil, sanatçının öncü erken dönem koleksiyoncularına bir ölçüde güvence vermiş olmalıdır.



Kavramsal sanatçı Lawrence Weiner için güvence o kadar da önemli değildir. Weiner, bir arşive (daha önceleri avukatı Jerald Ordovery'a) ve işin sahibine gönderdiği mektuplar aracılığıyla işlerinin müellifliğini kayıt altına alarak kendi belgeleme uygulamaları için gerekli en yalın adımları atar. Ayrıca, işin müellifinden sıklıkla sanat eserine ilişkin “sorumluluğu kabul etmiş” olarak söz eder. Sanatçının uygulaması ne kadar ihtimam gösterilse, belgelense ya da bağlayıcı laf kalabalığı yapılsa da, bunların pek bir işe yaramayacağını ima ederek bir güven koşulu gerektirdiğini belirginleştirir.

Adrian Piper için üç sayfalık basılı bir hukuki anlaşma, işin menşei ile sergileme geçmişine ilişkin sanatçıyı bilgilendirme, bakımıyla ilgili sanatçıya danışma ve çoğaltım haklarının görüşülmesi gibi işi satın alan koleksiyoncunun üstlendiği pek çok sorumluluğu listeler. Ancak bu anlaşmanın da, hem sanatçı hem de alıcının sanat eserinin değerinin zaman içerisinde “herhangi bir mal”da olduğu gibi dalgalanmasını değil, artmasını beklediğine dair ifade gibi nüktedan yönleri bulunmaktadır.

Bu sergide, retlerin ardındaki nedenlere ilgisizden ötürü, belgelerini dâhil edemediğimiz iki

sanatçıya; sergide temsil edilen Felix Gonzalez-Torres ile temsil edilmeyen Tino Sehgal'e ilişkin arka plan görüşmelerine de dikkati çekiyoruz. Alışılmış sanat yönetimi format ve pratiklerinden tamamen uzak durduğu için Sehgal sergiye dâhil edilemedi: Sehgal'in işlerinin satın alımı ve gösterimini içeren tüm işlemler sözlü yapılar ve hiçbir zaman bir yazı ya da fotoğrafla belgelenmez; gerçi sanatçıya yazılan çekler muhtemelen adına atılan bir imza ile tahsil edilmektedir. Temsilcisi, Sehgal'in bu sergiye dâhil olmasının sanatçının sözlü ifade ilkeleriyle çelişeceğini belirtti.¹³ Gonzalez-Torres ise, yaşamı boyunca belgelerinin gösterilmesini istemediğini açıkça ifade etmişti; belgeler, sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki sözleşmeye bağlı anlaşmalardı. 1990'lı yıllarda tek sayfalık belgeler vardı, ancak zaman içerisinde, sanat tarihçisi Miwon Kwon'un deyişiyle “kuvvetli hukuk dili ile desteklenmiş ayrıntılı, takıntılı, resmi, çok sayfalı belgeler”e doğru bir dönüşüm gerçekleşti. Bu belgeler, yalnızca sanat eserinin bütünlüğünü sağlamakla kalmaz, aynı zamanda dolaşımlarının izini sürmek için bir mekanizma işlevi görür, gösterimine ilişkin yöntemleri listeler ve sanatçının belirtilen isteklerinin esere sahip olan kişi tarafından gerçekleştirileceğini garanti ederler.¹⁴ Bu çerçevede,



artık hayatta olmamasına rağmen sergide işinin yer aldığını söyleyebileceğimiz LeWitt'in durumunun aksine, sanatçı hakkında bildiklerimiz ve kendisiyle arkadaşlığımızın tersine işaret etmiş olabileceği Gonzalez-Torres için aynı şeyi söyleyemeyebiliriz.

Belgelerinde oluşturdukları tasarılar üzerinden yorumlanacaklarından endişe eden pek çok sanatçı, çok daha sonradan ortaya çıkan bu tür ironilerden net bir şekilde uzak durur. Erken dönem belge üreticilerinden biri olan Joseph Kosuth, Flavin'in belgelerinin kendisine esin kaynağı olduğundan söz eder ve sunum, yeniden üretim ve sergileme için sanatçının yönlendirmelerinin takip edilmesinin şart olduğunu çok net bir şekilde belirtir: "Aksinin, işe el konularak sanatçıya iadesi ve işe ilişkin tüm hakların kaybedilmesiyle sonuçlanabileceği ayrıca anlaşılmış ve kabul edilmiştir."

Kosuth, evrakın onarılamaz şekilde hasar gördüğüne dair kanıt olmadığı takdirde, belgeleri yeniden yapmayı reddedecek kadar ileri gitmiştir. İlgili kâğıt parçası kaybolduysa, iş de yoktur. Sanatçı böylelikle işin, sanatın potansiyelini serbest bıraktığını ve özellikle de auradan özgürleştirdiğini düşünmektedir.¹⁵

İDDİALİ EDİMLER

Robert Barry, Daniel Buren, Liam Gillick, Edward Kienholz, Josiah McElheny ve Allan Kaprow Estate, Seth Siegelaub ve Robert Projansky, Joe Scanlan, Superflex

Robert Barry kavramsal sanatın kurucularından biri olarak addedilmekle birlikte, "etkisiz gaz" serisi için dahi bir belge düzenlemedi ve bu sergi için kendisinden bir belge istendiğinde nazikçe reddetti. Ancak daha genç bir sanatçı nesli, Barry'yi belki de asla hayal bile edemeyeceği kavramsal bir dalaverede yer almaya teşvik etti. *Shift*'te, sanat eseri dönüşümlü olarak beş yıllık artışlarla bir Barry'nin, bir de hayranı Stefan Brüggenmann'ın olmakta; bu takas, mali değerindeki düşüş ve sıçramalarla belgelenmektedir.¹⁶

Daniel Buren, avukat Michel Claura'nın yardımıyla hazırladığı belgeleri, 1968 yılından bu yana özenle kullanmaktadır. Buren'in belgeleri, işlerine yaşam boyunca ihtiyatla yaklaşılması konusunda hem koleksiyoncu hem de sanatçıyı bağlamaktadır. Buren, belge düzenlenmesi meselesini öyle bir noktaya götürmüştür ki, belge olmaksızın iş var olamaz ve sanatçının rızası olmaksızın bir müzayedede satılamaz. Sanatçının



izni olmadan sözleşmenin reproduksiyonu dahi yapılamaz; neyse ki, bu projeyi yürütenlere izin verilmiştir. Liam Gillick’in pratiği ise, minimal sanat öğretilerini yeniden ifade eden heykellerden kitap tasarımları ile performans olarak verilen derslere çeşitlilik gösterir. Hepsi, Gillick’ten hemen önceki nesiller tarafından oluşturulmuş kurallar göz önünde tutularak gerçekleştirilir. Dolayısıyla, Gillick’in *Starkmann Certificate*’ta sanatsal hukuk dilini makaraya alması tesadüfi değildir:

“İş”in ilaveten devri “İş”in tamamını içermelidir. “İş”in ayrı parçaları takas edilemez ya da satılamaz. “İş” arşivdir ve arşiv “İş”tir.

Zanaat geleneklerini alıntılanmasıyla tanınan sanatçı Josiah McElheny, artık hayatta olmayan sanatçı Allan Kaprow’un bir işini yeniden üretmek üzere davet edildiği bir grup sergisi için, Kaprow’un mirasçılarıyla çok ilginç bir iş birliğine girmiştir. Sanatçı bunu yaparken, bir kavramı ya da performatif bir işi dahi üretimi ve “el yapımı” doğasına indirgemektedir. Bu durum, yakın dönemde görülen, 20. yüzyıl tasarım ikonlarından alıntılama ve avangart düşünce dönemlerinden sanat eserlerinin reproduksiyonunu yapma eğilimiyle aynı zamana denk düşmektedir.

McElheny’nin işi, Marina Abramović’in performanslarının yeniden sahnelenmesine, Yoko Ono’nun *event score* yinelenmelerine ve minimalist performanslar ile Fluxus performanslarının yeniden canlanmasına bağlanmaktadır.¹⁷

Sanatçı belgeleri açısından en kayda değer şablon, Seth Siegelaub ile Robert Projansky tarafından 1973 yılında hazırlanan “The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement” [Sanatçının Tahsis Edilmiş Hakları Devir ve Satış Sözleşmesi] başlıklı sistemik modelde düzenlenmiştir. Bir belge olarak saf sanatsal niteliği, bir tacir ve bir avukat tarafından tasarlanmış bu sözleşmenin eklenmesini zorunlu kılmaktadır. Aslında pek çok sanatçı bunu kullanmaya çalışmış, fakat müşterilerinin kayda değer direnciyle karşılaşmıştır. Lawrence Alloway, söz konusu sözleşmenin, sanatçıyı mütemadiyen işinin küratörlüğünü yapmaya mahkûm ettiğini ileri sürmüştür; ki bu, pek çok sanatçı için “korkunç” bir faaliyettir.¹⁸ Flavin gibi sanatçıların sözleşmelerinden esinlenen Siegelaub, elbette kendi belgesinin yaratacağı bürokrasiyi hayal bile etmemiştir. Öte yandan, yaygın olarak benimsenmemiş olmakla birlikte, bu sözleşme gelecek nesillerde sanatçı çıkarlarının korunması açısından bir örnek teşkil etmiştir.¹⁹



Belgenin asli ilkesi niteliğindeki tasdik, Joe Scanlan'ın bir işinde sanat eleştirisi formunu alır. *Artforum* dergisinde yayımlanan, edebi referanslarla bezeli yazısı, sanatçı arkadaşı Tino Sehgal'in işlerini konu edinmektedir. Scanlan, bir sanatçının işi üzerine yazarak ve hatta onu eleştirerek eseri tarihsel ve ekonomik olarak sabitlemenin yanı sıra ondan bir başyapıt yaratmaya yardımcı olduğunu belirtir. Jonathan Monk, Stefan Brüggemann ve Liam Gillick'in alıntılarında olduğu gibi, böylesi bir "takdir" her zaman ilave anlamlar oluşturmaktadır.

Ian Wilson'ın işinde, gerçekten var olan tek şey kelimeler ve belgelerdir. Güney Afrika doğumlu sanatçı, 1970 yılından bu yana tartışma ve kelimeleri görsel olmayan soyutlama biçimi olarak kullanmaktadır. Koleksiyoncunun sahip olabileceği yegâne emanet, bir konuşmanın yapıldığını ifade eden basılı ve imzalı bir beyanattır. Üstelik bir yazarın dikkat çektiği üzere, kullanılan cümleler rastgele olmaktan uzaktır.

Wilson, hem davetiye kartlarının hem de belgelerin formülasyonu ve düzenlenmesine ilişkin belirli düşüncelere sahipti. Söz konusu satın alma belgeleri ve davetiye kartları tartışmanın tek maddi kalıntılarıydı.²⁰

Emilio Prini'nin belgesi, sanat eserinin onto-lojisinde eleştiri ve yayınların rolünü inceler. Prini bu sergi için yalnızca kataloglarından birinden bir sayfanın taranmasını talep etti. İkinci bir düşünceyle buna imzasını ekledi ve sonrasında da kaldırılmasını istedi. Son olarak, üstünde "Io Emilio Prini autentico" [Ben özgün Emilio Prini] yazan basit görünümlü bir kâğıt önerdi. Ama sonra, katalog sayfasının reproduksiyonuna geri döndü. Ve sonra da imzaya. Ve sonra da katalog sayfasına. Bir şeyi olduğundan önemsiz göstermenin ustası Prini, tüm bu önerileriyle bir işin varlığının kanıtı olarak belgelemenin anlamlılığını vurgulamıştır.

Piero Manzoni ile Ben Vautier, dünyayı sanat eseri olarak aday gösterdikleri sıralarda, Edward Kienholz işin sınırlarını çizmek için belgesi ve bronz plaketini düzinelerce madde ile donatmaktaydı. Belgede ilk başta koleksiyoncunun gerekçelerini sorgulayan ("Sanat satın alanlar muhtemelen pazar hakkında spekülasyon yapıyorlar ya da her halükârda abartılmış bir imza toplama oyunu oynuyorlar.") Kienholz, sonrasında ticari işlemler konusunda pek de net olmadığını ve diğer işler ya da projeler için yaptığı toplayıcılıkla ilgili endişe duyduğunu ifade etti. Belgenin sonunda, sanat



eserinin bedelinden ayrı olarak Kienholz'un üretim için saat başına ücret alacağını belirten kurnazca bir not da bulunuyordu (bu, sanatçı asistanları çağından önceydi).

Bir açıdan Kienholz'un "dünya" için hazırladığı belge, Daniel Spoerri'nin masaüstü *Tableau*'su için kurduğu "kapan" belgesinden daha karmaşık değildir. Reprodüksiyonunu yaptığımız belgenin hayranlık uyandıran bir maddesinde, Kienholz eserinin gerçek değerinin fiilen icrasında değil, kavramda yattığını belirtir: "Taraflar, işe dair başlıca sanatsal ve yaratıcı planlamanın *Concept Tableau*'ya ve de daha az bir dereceye kadar *Tableau*'nun çizimine harcadığını kabul ederler." Danimarkalı eleştirel sanat topluluğu Superflex'in belgesi ise, kesin bir "kesinsizlik" sunmaktadır. 54. Venedik Bienali'nin Danimarka Pavyonu'na davet edilen Superflex, pavyonun küratörünün sansürlenmesi ve ajansın sergiyi tanıtmaya çabalarının engellenmesi anlamına gelecek bir teklifte bulunmuş; küratör sözleşmeyi imzalamayı reddedince, grup bienale katılmaktan vazgeçmiştir. Daniel McClean ile Karsten Schubert'in telif hakkı, eleştiri ve sansür üzerine yazdıkları antolojide incelelikli bir biçimde belirttikleri üzere, standart bir

sanat pratiği olarak telif haklarının kullanımı ve kötüye kullanılması "radikal" bir konum geliştirmeyi giderek son derece güç hâle getirmektedir.²¹

SANAT PARADIR

Ruben Aubrecht, Hemali Bhuta ve Shreyas Karle,
Marcel Duchamp, Rirkrit Tiravanija, Heimo Zobernig

Bu metni buraya kadar okuyan biri için, sanatçı belgelerinin mali değer açısından çok önem taşıdığı son derece net olacaktır; bunlar, neredeyse Midas'ın dokunuşu gibidir. Lokantada hesabı ödemek için peçeteye yapılan meşhur çizimlerin ötesine geçerek pazarlanabilirliği somutlaştıran bu belgelerin çeşitliliği, elle çizilmiş faturalar ve banka çeklerinden hisse senedi belgelerine dek uzanmaktadır.

Marcel Duchamp, şaşırtıcı biçimde hazır nesnelere özgünlüğünü kanıtlamak üzere belge *kullanmadı*, aslında ilk başta bunların birer sanat eseri olduğunu bile düşünmedi; belgeler, Duchamp için bir tür oyalanmaydı. Sanatçının ifade ettiği üzere, "Hazır nesne" kelimesi ... sanat eseri olmayan, taslak olmayan ve hiçbir sanat teriminin uygun düşmediği bu şeyler için mükemmel



göründü.”²² Öte yandan Duchamp, bugün kendisinin birer eseri sayılan çok sayıda belge düzenledi. Bu belgeler arasında, Martha Buskirk’in bir makalesinde tartıştığı *Monte Carlo Bond* ile aslen diş doktoruna ödeme yapmak için kullandığı, ustalıklı çizilmiş, “Teeth’s Loan and Trust Company, Consolidated, 2 Wall Street” adına yazılan kurmaca *Tzanck Cheque* de bulunur. Duchamp, para olarak işlev gören bu sinsiz şakayı, 68 eserin minyatür kopyalarını içeren taşınabilir bavulu *Boîte-en valise*’de yer alabilecek kadar önemli kabul etmiştir.

Ruben Aubrecht’in, aslında kasa fişi olmadıklarını görebilmek için iki ya da üç kez bakmayı gerektiren titiz çizimleri, kavramsal olarak *Tzanck Cheque*’e benzer ve eş derecede göz yanıltıcıdır. İlla ki bir öncelik oluşturmamakla birlikte, sanat yapmanın girişimci yönleriyle nüktedan şekilde uğraşan bu sanatçılar için iş dünyasına aşina olmak son derece önemlidir.

Geniş kitlelere bedava yemek servisi yaparak toplumsal ilişkilere dikkati çekmesiyle tanınan Rirkrit Tiravanija, hiçbir zaman finansal beceriden yoksun olmamıştır. Sanatçın en ironik hareketlerinden biri, Tirabanongoo Incorporated olarak bilinen (belki de fonetik olarak İngilizce’de

“gereksiz iş” anlamına gelen *boondoggle* kelimesiyle ilişkili olan) bir şirket için hisse senedi belgeleri üretip satmasıydı. Bu belgeler yeşil renkte, kâğıt para gibiydi.

Yeryüzündeki en yoğun nüfuslu şehirlerden biri olan Mumbai’de değerli bir alanı işgal edecek daha hacimli bir sanat eseri yerine, uygun gördüklerinde paraya çevirebilecekleri ince bir kâğıt parçası sunarak galericilerine karşı düşünceli davranan Hemali Bhuta ve Shreyas Karle tarafından yaratılan hediye kuponu da yeşil renklidir. Heimo Zobernig de, yine Midasvari bir hareketle, amacının bir müze sergisinin üretimi için para toplamak olduğunu ifade ettiği bir bağış toplama belgesinin grafik tasarımını yapmış; kompozisyonun tamamını nefis bir kavramsal oyun olarak anarşist renkli karalamalarla kaplamıştır.

BAŞKA YERE İŞARET ETMEK

Marinus Boezem, George Brecht, André Cadere, Andrea Fraser, Yves Klein, Ken Lum, Piero Manzoni, Yoko Ono, Robert Rauschenberg, Ben Vautier

Belgeler, dikkati radikal düşünceler ya da edimsel hareketlere çeken şahane imleçler olabilirler.



Büyük tasarruflu nitelikleriyle zaman ve yerin koşullarını ya da geçici olguların geçişini işaret ederler. Masum bir belgeleme biçimlendirmesi kılığında bir kopuşu göstermek, radikal bir sanatsal beyanatı desteklemek ve izleyicinin dikkatini, sanatçının çekmek istediği yere yönlendirmek için kullanılabilirler.

1959 yılında Yves Klein, ödemenin saf altınla yapıldığını bildiren basılı makbuzlar ile gayrimaddi sanat eserleri sattığında bu türden bir kopuş yaratılmıştır. Klein'in *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* adlı işinin ritüelsel alım süreci, tekrar içeren birtakım çelişkili koşulları da beraberinde getirmektedir. Eğer satın alan kişi, eserin temel maddesiz değerine “kesinlikle hâkiki” olarak sahip olmak isterse belgeyi yakması gerekmektedir ve sanatçı da, altının yarısını ya yakacak ya da okyanusa, bir nehre veya geri alınamayacağı doğal bir konuma atacaktır. Buna karşılık, açgözlü alıcı satış makbuzunu saklamayı seçerse, manevi bölge hâlâ devredilebilir olmakta ve daha önceden ödenen fiyatın iki katına satılması gerekmektedir.

50'li yılların sonunda ve 60'lı yılların başında sanatçılar, eşit derecede radikal başka hareketleri

de belgeledi. Robert Rauschenberg, çoktan yerleşik bir üne sahip olduğu 1961 yılında telgrafla şunu beyan etti: “This is a portrait of Iris Clert if I say so” [Ben diyorsam bu bir Iris Clert portresidir]. Piero Manzoni, imzaları ve belgeleriyle insanlar dâhil her şeyin sanat eseri olarak özgünlüğünü doğruladı. George Brecht, “katılımcı”nın eserin mekânsal sınırları tanımlamasını ve yılda beş kez yerini değiştirmesini mümkün kılan *Relocation* adlı işiyle daha önce hiç denenmemiş fikirleri irdeledi. Daha da esprilisi, tekme, tokat ve öpücük gibi fiziksel eylemleri de içeren bir dizi sanat eseri yapan Ben Vautier, bir kış tekmeleme hareketinin özgünlüğünü kendi sanatı olarak tasdikledi. 1964 yılında basılan *Grapefruit* adlı kitabında Yoko Ono, talimatlara dayanan bir dizi sanat eseri yarattı; bunlar arasında, bir çizgi çizerek sonra silmeyi önerdiği son derece zarif teklifi de vardır. Bu eserlerin kime ait olduğu net değildir; hiçbir surette kimseye ait olamayacaklarını ve kamu malı ya da herhangi birinin kendisinin olduğunu addedebileceği sanat eserlerini tanımlamak için eskiden yaygın olarak kullanılan ama son yıllarda kullanım dışı kalmış bir terim olan “kamusal serbest kullanım” sınıfına girdiklerini düşünmek kulağa hoş gelmektedir.



André Cadere, yuvarlak renkli çubuklar üstüne resmettiği imzasını yürüyüşlerde yanında taşımak ve hatta bazen başkalarının grup sergilerine davetsiz olarak bırakmak suretiyle “sergileyerek” geleneksel dağıtım ve gösterim sistemlerine meydan okudu. Öte yandan, bunlar kamu malı değildi; Cadere (uygulamaları göz önüne alındığında, belki de her şeyden öte koruyucu bir tedbir olarak) eserin yalnızca ona eşlik eden belgeyle özgün sayılması şartını koştı.

60’lı ve 70’li yıllardaki sanatta listeleme pratiklerinin çoğu, içine biraz yoksul sanat katılmış edimsel bir yöne sahipti; sanatçı Marinus Boezem’in kilosundaki küçük değişiklikleri kaydedip, sonuç olarak bunları bir heykelimsi şekilde not etmesi gibi.

Hiçbir şeyin geçmişin yükünden bağımsız olmadığını söyleyebilirsiniz; örneğin, Ken Lum’un işinde bu yük oldukça ağırdır. *Melly Shum Hates Her Job* adlı fotoğraf baskısı için hazırladığı belge, sanatçının annesinin yerine koyarak betimlediği özverili karakter hakkında dokunaklı bir hikâyeye imgeye tamamen yeni bir boyut ekler. Sanatçının anlatıyı, işin aldığı pano

biçimi yerine belgeye taşımayı seçmesiyle esere sahip olan kişi bir tür ayrıcalıklı bir konum elde eder.

Aynı akıl yürütme hattında ayrıca, Andrea Fraser’ın *Preliminary Prospectuses* dizisi yer alır. Bu dizinin başlıca odağı, sanatçı ve eserin sahibi arasındaki etkileşimdir; eserin sahibi, bireyler, kuruluşlar, kamu kurumları ve özel kurumlar ile izleyiciler olmak üzere farklı müşteri gruplarına ayrılmıştır. Fraser, bu belgelerde izleyiciye bir dizi yöntemi şart koşarak yorum ve müdahaleye açık hizmetler sunar. Bu prospektüsler, pratiklik, performatif senaryolar ve iğneli kurumsal eleştiriyi muntazam sözleşme belgeleri hâlinde paketlemeyi başarır.

Sharmila Samant’ın *Hand-Picked Rejects* adlı (dünya politikası, ekonomi, orijinallik ve seri üretimle ilişkili) bir dizi işinde ise farklı türden bir eleştiriyeye gönderme yapılır. Bu dizi için sanatçı, Hindistan’daki kötü çalışma koşullarında faaliyet gösteren iş yerlerinde ihraç için hazırlanan ve fakat düzgün olmadıkları için ıskartaya çıkarılan lüks tasarım kıyafetler satın alır. Samant, kıyafetlerin her birine “This is an original” [Bu bir orijinaldir] cümlesini yeniden işlemesi için bir nakışçı tutar ve sonrasında bunları, parça ve nakışçının



işçiliğinin maliyetine markalı kâğıt torbalarda satışa çıkarır. Bu kez belge, aldatıcı biçimde öz ve basittir; izleyiciyi birtakım karmaşık meseleler üzerinden derin düşüncelere sevkeder.

DER WITZ [ŞAKA]

Pierre Bismuth, Urs Fischer, Jonathan Monk, Robert Morris, Cesare Pietroiusti, Raqs Media Collective, David Shrigley, Carey Young, Andrea Zittel

Pierre Bismuth'un belgesi ilk bakışta nükteli görünmektedir. Bu bir hırsızlık mıdır? Ya da bir yanıltmaca mı? Bismuth, Ed Ruscha'nın imzasını "sahiplenmiştir" ve sanatçı tarafından imzalanmış olmasına rağmen, keyifli bir şekilde işin Ruscha'nın olmadığını beyan etmektedir. Fakat yüzeyin altında daha derin meseleler vardır: Eğer iş Ruscha'nın değil de Bismuth'un ise, imza ve ilişkili fikre karşılık elin değerine nasıl yaklaşılmalıdır? Ve eğer el yapımı Ruscha artık bir Bismuth değerindeyse, bu durum pazara ve nesnelere nasıl çerçevelendiğine dair ne söylemektedir? Hukuk uzmanlarına ileride çok malzeme sağlayacak, özgünlüğe dair bir belge yaratan Bismuth meseleyi özenle baskıya vermektedir.

Eğer bir işin mutlak bir belgeye ihtiyacı olduysa, o da kesinlikle Giovanni Bologna'nın ("Giambologna") Rönesans dönemi heykeli-nin röprodüksiyonunu yapan Urs Fischer'in anıtsal mumudur. Bir heykel olduğu kadar bir performans niteliği de bulunan iş, 54. Venedik Bienali'nin açılışı sırasında Olimpiyat ateşi gibi yakılmıştır. Devasa biçimi yavaşça eridikçe, çalışmayı belgeleyen evrak işi -tıpkı enstalasyonun parçası olan sandalye gibi- artan bir anlamlılık kazanmıştır.

Fischer'in mumu gibi, Jonathan Monk'un *Certificate for Meeting #81* adlı işi de görünürde tasasızdır. Özellikler müphem görünmektedir: Duvara vinilden metin, değişken boyutlar, gümüş grisi, Helvetica, yapılabilecek ya da yapılmayabilecek bir toplantının tarihi. Fakat Monk, imzanın işin belgesi olduğunu belirtir, ki asıl pürüz de budur: Koşulların üretilmesinin dışında sanatçının tek fiziki mevcudiyeti, 30 Mart 2014'te Paris'teki bir toplantıda olacaktır. Kendi performansında bulunmazsa, geriye kalan izler yalnızca eserin imzası ve belgesi olacaktır.

Daniel Spoerri, 1969'dan kalma bir yemeğin artıkları olan ve aynı anda hem bir resim hem



de bir kapan olarak adlandırılan *So easily made* işlerinden biri için bir etiket basmıştır. Çıkarım, iş ve belgenin düzmece olduğudur; tırnaksız resmi yazı, tarih, başlık ve boyutlar ile belgede şu satırlar vurgulanır: “Faith in something, for those who have eyes, and will see, I authenticate....(signed) Daniel Spoerri” [“Bir şeylere duyulan inanç -gözleri olanlar ve görecekler için, ... özgünlüğünü belgelerim. (imza) Daniel Spoerri”]. Diğer sanatçıların da belirttiği üzere, temel edim “özgünlüğünü belgelerim”dir.

Robert Morris’in *Statement of Aesthetic Withdrawal*’ı, koleksiyoncusu tarafından reddedilince sanat eseri olarak “yok edilmesi” gerekliliğine gönderme yapan bir mektubun eşlik ettiği, Duchampvari-sonrası bir tarzda incelikle yapılmış bir iştir. Morris’in, reddedilen bir eserden estetik içeriği yalnızca eksiltmediği ama aynı zamanda heykelin dilini, çerçevesi ve etiketiyle birlikte işin hakkıyla -bu durumda sanatçının hakkıyla- bir tutarak buna yeni bir içerik formu eklediği söylenebilir. (Louise Lawler daha sonra, bir sanat eserinin ederini oluşturan çok sayıda yapı arasına müzenin etiketini, galeride asılı olmayı ve resmin ışıklandırmasını da ekleyecektir.) İki bira birikintisiyle yaratılmış (Joseph

Beuys’un kan ya da su gibi görünen derecikleriyle alan eden) hassas bir çizim olan 2008 tarihli *Untitled (Transient Possession)* adlı işinde, Cesare Pietroiusti mülkiyet düşüncesini uç bir noktaya taşır: Eserin, bir başkası istemediği sürece birine ait olabileceği konusunda ısrar eder. Bu olursa (ve eser sergide kesinlikle ancak yüksek çözünürlüklü bir PDF olarak gösterilecektir), hâlihazırdaki sahibi ondan vazgeçmelidir.

Raqs Media Collective, apaçık bir biçimde, müzedeki yönlendirme işaretlerine benzeyen bir iş yaparken dahi sanat eserine dokunulamayacağını ifade eder. Bu kez merkezde, kullanıma dair bir işaret vardır. Burada, Lawrence Weiner’in işlerindeki gelenekte ya da Marcel Broodthaers ile Hans Haacke’nin projelerindeki desteklerde olduğu gibi, işin etrafındaki önemsiz şeylerle birlikte belge, yönlendirme işareti ve sanat eseri bir bütün hâline gelir.

David Shrigley, türün ihtişamını, sıklıkla gösterişsiz bir dil kullanılan ve elle yazılan alaycı bir versiyonuyla değiştiren nesilden bir İngiliz sanatçıdır. Shrigley’in nüktedan belgesi, oldukça etkili ve son derece popüler çizimleriyle uyumludur. Belge, o öyle söylediği için Shrigley’in belgesidir; kenarlarındaki karalama desenler de bunun kanıtıdır.



Carey Young'ın *Donorcard*'ı, Britanyalılar'ın öldükten sonra organlarının bağışlanabileceğini gösteren cüzdan boyutundaki kartlarını andırır. Sadece sanatçı ile alıcı hayattayken geçerli olacak bir evrak üzerinden iç organlara dair “heykelsi” bir bağ yaratımının tamamlanması iki tarafın da imzasını gerektirir.²³

Duchampvari hazır nesnenin tarihinin belgeye nasıl bir arayüz oluşturabileceğini merak edenler, tanıdık nesnelerin kullanımı konusunda iğneleyici bir mizah anlayışına sahip olan Andrea Zittel'in işine bakabilirler. 1993 yılından kalma *Chamber Pot* adlı işinde Zittel hazır nesneyi kendisi üretmiştir (ya da onu görevlendirmiş ve böylelikle bir açıdan “seçmiş”tir); ama aynı zamanda, koleksiyonunun bunu istediği şekilde kullanılabilmesini öne sürmektedir. Bu cömert talimatlar, galerisinin antetli kağıdında özenle formüle edilmiş, kaydedilmiş ve Zittel'in yanı sıra galericisi tarafından da imzalanmıştır. Galerici, sanatçıyla birlikte hazır nesneyi bir heykele -ve bir performansadönüştürecek mekanizmaları kurarak şakaya katılmış olur.

Bunlar, sanat eseriyle ilişkili olarak “belge” kavramına bakıldığında ortaya çıkan pek çok meseleye dair yalnızca birkaç yorumdan ibarettir. Sanatın kendisi, belgeden bağımsız olarak değerlendirildiğinde birçok başka soru içermektedir. Fakat bu metinde belirtilen durumlarda olduğu gibi, belge sıklıkla bağımsızdır. Ve muazzam niteliklerine herhangi bir ekleme ya da çıkarma yapmadan, müze duvarlarına yapıştırdığımız ya da astığımız (-ya da Belçikalı koleksiyoncu Herman Daled'in yaptığı gibi- iğnelediğimiz) tuhaf kâğıt parçalarıdır.

Belgeler, onlara sanatın ve sanatçıların rolüne ilişkin değişen tavırlara dair son derece ilginç bir nitelik kazandıran yasal ve ontolojik çıkarımlara sahiptir. Bu yayın, sıklıkla kavramsal sonrası olarak nitelenen bir zamana uygun -hukuk ve ekonomiden estetiğe uzanan- geniş bir alana yayılan meseleleri ele almayı amaçlamaktadır. Neden olmasın ki? Hiçbir şeyin aslen bir şey anlamına gelebildiği ve pek çok “bir şey”in hiçbir şey ifade etmediği sanal bir çağdayız. Ve istisnaları belgelendiriyoruz.

—Susan Hapgood ve Cornelia Lauf



DİPNOTLAR

1. Seth Siegelaub, *Studio International* içinde 181, No. 932 (1971), 144.
2. Eğer felsefeci olsaydık, bu yazıya Ludwig Wittgenstein ile J. L. Austin'in *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962) adlı kitabının etkisinin yarattığı sonuçların bir tartışmasıyla başladık.
3. Diğer kaynakların yanı sıra bk. Costas Douzinas ve Lynda Nead, *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law* (Chicago ve Londra: Chicago University Press, 1999).
4. Bk. Maria Eichhorn, *The Artists' Contract* (Köln: Walther Koenig, 2009) ve Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003). Sanatçıların haklarının korunması ve yasal boyutlar hakkında bk. Carol Mancusi-Ungaro, "Authority and Ethics," *Tate Papers* 8 (2007). Mancusi-Ungaro şunu ifade eder: "Sonuçta özgünlük yalnızca sanatçıdan temel alır."
5. Miwon Kwon'un belirttiği üzere, "Söz konusu 'iş'in estetik ve pazar değerini (ve bunun uzantısı olarak sanatçının kültürel sermayesini) belirlemede daha önemli ya da daha etkili olanın 'iş'ten ziyade belge olduğu söylenebilir." Miwon Kwon, "The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce," yay. haz. Julie Ault, *Felix Gonzalez-Torres* içinde (Zürih: Steidl Publishers, 2006), 295.
6. Haziran 1969'da Douglas Huebler *Location Pieces* işlerinden birini yarattı. Bu işte, Los Angeles'taki bir tükenmez kalem işaretinin, işaretin 92 günlük ömründe dünyanın kendi etrafında dönmesiyle yaklaşık iki milyon mil seyahat ettiği belirtiliyordu. Gelip geçici ama kapsamı açısından çok önemli olan bu iş, yalnızca şunları beyan eden bir kâğıt parçasıyla tasdik edilmişti: "A map and a photograph of the site will join

- with this statement to constitute the form of this piece" [Bu işin formunu oluşturmak üzere, bu beyana bir harita ve alanın fotoğrafı eklenecektir]. Bk. Douglas Huebler, *Location Piece #1* (1969). Bk. Belgeler aracılığıyla deklare edilen sanat eserlerinden diğer örnekler: "A Brief Catalogue of Lists & Instructions in Visual Art," *Nero* 25 (2011), 113-69.
7. Bu ve diğer örnekler için bk. Rudolf and Margot Wittkower, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists* (Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1963); ayrıca, Joseph Connors'ın önsözüyle tekrar basımı (New York: New York Review of Books, 2007).
 8. Bk. Bernhard Kreutz, *The Art of Branding* (Ostfilden: Hatje Cantz, 2003).
 9. Paola Antonelli, "Signature Value," Jane Pavitt, *Brand. New* içinde (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), 52-53.
 10. Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions" (*October* 55, 1999), 105-143.
 11. Buchloh, *a. g. e.*, yeniden basımı: *L'art conceptuel, une perspective* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990), 45.
 12. Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum* 5 (Yaz 1967), 79-84.
 13. Jan Mot, Susan Hapgood ve Cornelia Lauf'a gönderilen e-posta, 29 Mart 2011.
 14. Kwon, *a. g. e.*, ss. 295, 298. Gonzalez-Torres'le ilgili olarak, küratörler ile vakıf arasındaki yazışmaları göstermek üzere sunduğumuz pozisyon teklifi vakıf tarafından onaylanmıştır. Tino Sehgal'le ilgili olarak ise sorulmamıştır.



15. K rat rlerle e-posta yazışması, 2 Ağustos 2011.

16. Barry'nin aksine ve ondan farklı olarak, kavramsal sanatçı arkadaşı Lawrence Weiner, 3 Temmuz 2011 tarihinde Cornelia Lauf'la yaptığı bir söyleşide, belgeleri yalnızca sanatın ruhunu engellemeden, d hiliyetlerinin bir tür kaydının olmasını isteyen koleksiyonculara yardımcı olmak amacıyla, sanat eserinin alım satımını tanımlamak için kullandığını ifade etmiştir. *In Deed: Certificates of Authenticity in Art* [Sanatta  zg nl k Belgeleri] sergisinde gösterilen işin başlı başına bir belge olduğunu düşünmektedir.

17. Örneğin, bk. Marina Abramovic'in performanslarının Klaus Biesenbach tarafından Museum of Modern Art'ta yeniden sahnelenmesi ya da "talimatname" derlemeleri (yani belgeler) aracılığıyla gerçekleştirilen Fluxus performanslarına verilen karşılıklar; yakın zamanda Ken Friedman, Owen Smith ve diğerleri tarafından yeniden yayıma hazırlanan *The Fluxus Performance Hand-book* gibi: www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf

18. Lawrence Alloway, "‘Reality’: Ideology at D5," *Artforum* 11 (Ekim 1972), 31. Documenta 5 kapsamında yer alan (Almanca, Fransızca ve İngilizce olarak yeniden basılan) "Artists Reserved Rights Transfer and Sale Agreement" [Sanatçının Tahsis Edilmiş Hakları Devir ve Satış Sözleşmesi] hakkında Alloway şu yorumu yapar: "İşin mutlak denetimi düşüncesi sanatçıyı, mütemadiyen eserinin küratörlüğünü yapma taahhüdü altına sokar; işi avantaj sağlayacak kadar talep gören herkes bu şekilde baştan çıkabilir. Böyle olunca da manifestonun [...] anlaşmalarını g c temelinde yapacak olan [...] yeni sanatçı ve imzacılardan destek g rmesimuhtemel değildir. Sanatçıların, sanatlarının pervasızca yorumlanmasını dizginleme isteğine sempati duyulabilir ama öte yandan, kendi işlerinin anlamını tüketmemeleri ve tüm menfaatini belirlememeleri gerektiğini de düşünmekteyim; bir kez yapıldıktan sonra, sanat eserleri hem kamusal hem de bireysel işleve sahiptir."

19. Lawrence Weiner, sanatçının işini ancak değer kazanırsa korumaya yönelik olduğundan, sözleşmeyi çelişkili bulunduğunu söylemiştir. İş değer kaybederse, m llefın sanatçıyı tazmin etme ve böylelikle de sanatçının karşı karşıya olduğu kumara katılma zorunluluğu yoktur. Bu nedenle Weiner sözleşmeleri kullanmamaktadır. (Bk. Lauf, a.g.e.) İlk nesil "belge yapıcıları"nın duruşları hakkında bk. Maria Eichhorn'un ayrıntılı  alışması *The Artist's Contract* (Köln: Walther Koenig, 2009) ve ayrıca Martha Buskirk'in yazıları.

20. Ian Wilson, *Plug In #47* www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pil%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pil%5Bproject%5D=349&cHash=4c5351de04

21. Bk. Daniel McClean ve Karsten Schubert, *Dear Images: Art, Copyright and Culture* (Londra: Ridinghouse, 2002).

22. "Marcel Duchamp," Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* içinde (New York: Da Capo Press, 1979), 47-48. Buna ek olarak, Francis M. Naumann'ın küratörlere gönderdiği 18 Ağustos 2011 tarihli e-postada işaret ettiği gibi, "... sorulduğu zaman, Duchamp belli işlerin özgün olduğunu ya da olmadığını beyan etmiştir. Örneğin, 1942 yılında L.H.O.O.Q.'nun Francis Picabia tarafından yapılan bir reproduksiyonuna ilişkin olarak, imgenin, işin özgün ve doğru bir reproduksiyonunu temsil ettiğini onayladığını belirten *pour copie conform* yazmıştır. Aynı zamanda, Picabia tarafından yapılan bir başka kopyaya ilişkin olarak, bunu onaylamadığını ve görsel olarak orijinal tasavvuruna uymadığını belirtecek şekilde *pour copie non conform* yazmıştır." (İlk baskı: *Marcel Duchamp: The Art of Making in the Age of Mechanical Reproduction: An Exhibition Catalogue* [New York: Achim Moeller Fine Art, 1999]).

23. Daha fazla bilgi için bk. Britanya'da kullanılan organ bağışı kartı (Google) ve www.careyyoung.com/essays/Kunstforum.html



**SANAT VE HUKUKTA
ÖZGÜNLÜK:
ATIF MESELESİ Mİ,
YETKİ MESELESİ Mİ?**

“SANAT ESERLERİNİN BELLİ SANATÇILARA ATFEDİLMESİ SIKLIKLA BÜYÜK BİR İHTİLAF KONUSUDUR VE ZAMANLA GİDEREK ZORLAŞMAKTADIR. DAVACI, BELKİ DE SATIN ALIMINDAN YILLAR SONRA, BELLİ BİR RESMİN BELLİ BİR SANATÇIYA GERÇEKTE DOĞRU BİR ŞEKİLDE ATFEDİLİP ATFEDİLMEDİĞİ SORUSUNU SORMA YETKİSİNE SAHİP OLDUĞUNU SÖYLERKEN HAKLIYSA, BU DURUM ÇOK MALİYETLİ VE ZORLU BİR DAVAYLA SONUÇLANABİLİR. SAYGIN SANATÇILAR İLE ELEŞTİRMENLER CEPHESİNDE BİRBİRİNDEN ÇEŞİTLİ GÖRÜŞLER ORTAYA ÇIKABİLİR VE BİR TARİHTE GEÇERLİ OLAN GÖRÜŞ, DAHA SONRAKİ BİR TARİHTE GEÇERLİ OLANDAN BÜYÜK FARKLILIKLAR GÖSTEREBİLİR.” TEMYİZ MAHKEMESİ YÜKSEK HÂKİMİ EVERSLED¹

“SANIRIM RESİMLERE BASKI DİYEBİLİRSİNİZ, AMA RESİMLER İÇİN KULLANILAN MALZEME TUVALDİ... ONLARI HERHANGİ BİRİ DE YAPABİLİR.” ANDY WARHOL²

GİRİŞ

Bir sanat eserinin yaratıcısının kimliği, eserin Batı sanat sisteminin yanı sıra daha geniş anlamda kültürde, gerek estetik gerekse ekonomik olarak nasıl değerlendirildiği açısından temel bir önem taşır. Örneğin, taklit olduğu ya da yanlışlıkla bir başka sanatçıya atfedildiği ortaya

çıkan bir eser, içkin doğası değişmemiş olmasına rağmen sıklıkla belirgin bir biçimde değer kaybeder.

Bir sanat eserinin özgünlüğünün, değeri bağlamında asli unsur olduğuna dair anlayış (Walter Benjamin’in yerinde tanımıyla “özgünlük’ kültür”), Batı kültüründe görece yakın dönemlidir.³ Sanatçının kimliği, Batı sanatında Rönesans itibariyle giderek daha önemli hâle gelmiş olmakla birlikte, ancak 19. yüzyılda Romantizm ile münferit “sanatçı” ve “eser” kategorileri ve bunlar arasındaki ayrılmaz ilişki evrensel anlamda yerleşmiştir. Sanatçıların işlerine imza atması da geniş çaplı olarak ilk kez bu dönemde gerçekleşmiştir.⁴

Özgünlük başlıca iki varsayıma dayanır: Birincisi, tek bir yaratıcı ya da sanatçı vardır; ikincisi, sanat eseri bu sanatçının ifadesi olan biricik bir nesnedir. “Münferit” müellifliğe dair tartışmalı varsayımlar bir kenara bırakıldığında,



özgünlüğün doğrulanması işini üstlenenlerin kaynak müellef ile sanat eseri arasındaki bağlantının gerçek olduğunu ve işin zaman içerisinde sanatçının niyetlerine bağlı kaldığını temin etmekten oluşan zorlu bir görevi vardır. Bir sanat eserinin özgünlüğünü doğrulamak için “orijinal” işi “gayrimeşru” olandan, örneğin onaylanmamış bir kopyadan ayırt edebilmek gerekir; “orijinal” olan aynı zamanda, örneğin hasar görmüş ya da kusurlu yorumlanmış bir işten de ayırt edilebilmelidir. Ancak uygulamada bu koşullar arasında sıklıkla net bir ayırım yoktur: Özgünlük bir derece meselesidir.⁵

Güncel sanatta özgünlüğün doğrulanması görevi, müellef ve eser kavramlarının belirgin bir biçimde dönüşmesinden bu yana çok daha karmaşık hâle gelmiştir. Pek çok “orijinal” sanat eseri, “biricik” birer eserden ziyade sınırlı sayıda kopya (özellikle video, fotoğraf ve heykel mecraları) ve sanatçıların provaları şeklinde dolaşımdadır. Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere başlattığı geleneği takip eden işler (Andy Warhol’dan Damien Hirst ve Jeff Koons’a) açıkça başkalarının üretimine bağlıdır ve kasten küçük farklarla defalarca yeniden üretilmişlerdir. Peki, bu tür durumlarda orijinal olanı onaysız bir kopyadan ayıran nedir?

“Sanat eseri” ile çevresi arasındaki sınırlar sıklıkla değişkendir (örneğin, sanatsal performanslar ve mekâna özgü enstalasyonların film ve video belgelendirmeleri). Mesela bir sanatçının vefatından sonra, kendisinin bu tür malzemelerin “sanat eseri” olarak sınıflandırılmasını isteyip istemediği net olmayabilir, ki bu da özgünlüğün doğrulanmasını neredeyse olanaksızlaştırır. Sonuçta, kavramsal ve minimal sanatta, tasarlanan sanat eseri ile talimatlar biçimindeki icrası arasındaki radikal ayırım, işin müellef tarafından sanatçının niyetleri ve/veya onayı ile çatışacak şekilde uygulanması gibi bir ihtimali de beraberinde getirir. Bu mesele, sanatçılardan edinmiş olduğu çizim ve planlar temelinde işlerini yeniden üreten koleksiyoncu Giuseppe Panza ile sanatçılar Carl Andre ve Donald Judd arasındaki anlaşmazlıkların merkezinde yer almıştır.⁶

ÖZGÜNLÜĞÜN DOĞRULANMASI

Geleneksel olarak, doğrudan sanat eserinin üstünde yer alan imzasıyla belirtildiği ve doğrulandığı üzere, sanat eserinin yaratılması ve tamamlanmasına tanıklık eden ve bunu kanıtlayan ilk kişi sanatçıdır. Öte yandan, minimalizm ve kavramsal sanat sonrası dönemde özgünlük



belgeleri daha geniş çapta kullanılmaya başlanmıştır. Belge sanatçı tarafından imzalanır ve eserine eşlik etmek üzere düzenlenir; bir nesne, çeşitli maddi unsurlar ya da bir dizi talimatı içerebilir. Belgeler çoğunlukla eser sahibi, ortam ve tarih bağlamında ve işin tekil ya da sınırlı bir sayıda olup olmadığına göre sanat eserini tanımlar. Felix Gonzalez-Torres'in *Candy* ve kâğıttan *Stack* işlerinde olduğu gibi, belge sıklıkla sanat eserine dair talimatlarla bağlantılıdır.

Sanat eseri kamusal dolaşıma girdikten sonra genellikle hayatta olan sanatçılara danışılmakla birlikte, özgünlüğün doğrulanması görevinin tayini çoğunlukla sanat pazarı profesyonellerine (sanat tacirleri, küratörler, sanat tarihçileri ve uzmanlar) kalır. Uygulamada pek çok atıf, özellikle de bir sanatçının mirasçuları ya da bir özgünlük komitesi gibi kurumlar tarafından gerçekleştirilenler sanat pazarında öylesi bir yetki üstlenir ki, onlar olmaksızın bir sanat eserine müelliflik verilemez ya da eser satışı yapılamaz. Mesela, Empresyonist eserlerin özgünlüğünün doğrulanmasında Wildenstein ailesinin rolünü⁷ ya da Andy Warhol Özgünlük Kurulu Pop'a adını veren sanatçının külliyatı üzerindeki denetimini düşünün.⁸ Peki, bu kararların yetkisi nasıl sorgulanabilir?

Sanat pazarı profesyonellerinin sanat eserlerinin özgünlüğünü doğruladığı ölçütler hem şeffaf hem de opaktır.⁹ Müellefligi genellikle eserin menşeyini (mülkiyet ve sergileme geçmişi) inceleme gibi çeşitli yöntemler ile aralarında malzemelerin karbon tarihinin saptanması ve imza doğrulamasının da bulunduğu bilimsel analizler aracılığıyla değerlendirirler. Uzmanlar ayrıca monograflar, sergi/müzayede katalogları ile her şeyden önemlisi, çoğunlukla sanatçı ya da mirasçılarının iş birliğiyle derlenen ve sanatçının tüm eserlerini içeren katalogu temel alırlar. Eğer bir sanat eseri böyle bir katalogda yer almıyorsa, bu durum müelleflüğün verilemeyeceğine dair güçlü bir göstergedir. Örnek olarak, Pablo Picasso'nun eserlerinin özgünlüğünün doğrulanmasında Christian Zervos tarafından hazırlanmış katalogun belirleyici rolüne bakılabilir.¹⁰

Sanat uzmanının, sanatçının külliyatı hakkındaki resmi bilgiler doğrultusunda şekillenen öznel estetik yargısı atıfta bulunma meselelerinin temelinde yer alır. Sanatta uzmanlık sezgilerle yakından ilişkilidir; uzmanın bir nesnenin özgünlüğüne dair izlenimi, tanım gereği akılcı ya da nesnel analizden muaf görünür. Bununla birlikte, pek çok durumda bilimsel kanıtlar ve menşey



dair bulgular aksini öne sürse de böyle yargılar baskın çıkacak, yasal önlemler alınmazsa müellifi geçersiz ilan edilmiş bir sanat eseriyle çözümsüz durumda bırakacaktır.¹¹

Sanat eserlerinin ne şekilde atfedildiği meselesi, özellikle de müellifliği belirleyenlerin hangi yükümlülükleri üstlendiğine dair sorunlu yasal konular ortaya çıkarmaktadır. Bu meselenin merkezinde iki hak sistemi arasındaki arayüz yer alır: Sanat ve yasa. Her ikisinin de kendi ölçütleri, değerleri ve kodları vardır. Yasal yapı, toplumun diğer alanlarında olduğu gibi sanat pazarını yönetiyor ve düzenliyor gibi görünmekle birlikte, özgünlük meselelerinde sanat sistemine müdahale etme konusunda genel olarak kararsızdır.

Bu kararsızlığın kökeninde, Hâkim Evershed'in bu makalenin girişindeki yorumları doğrultusunda sanatın öznel (estetik) yargıya dayandığı ve özgünlüğe dair fikirlerin kaçınılmaz şekilde hataya yatkın olduğu inancı bulunmaktadır. Yasa, malların satışı ve mülkiyeti (örneğin, sözleşme hukuku aracılığıyla) ve öneri sunulması (örneğin, profesyonel özen gösterme yükümlülüğü aracılığıyla) bağlamında dilin kullanımını yönetir. Aynı zamanda sanat sistemini düzenler

ve belli durumlarda hayal kırıklığına uğramış taraflara çözümler sunabilir.

Bu makale, yasaların aldığı kararlar ile özgünlük sahası kapsamında başlıca üç çatışma alanını ele almaktadır:

Birincisi, hatalı tanımlanmış sanat eseri: Sanat eserlerini hatalı tanımlayanlar hangi yasal yükümlülükleri üstleniyorlar?

İkincisi, özgünlüğün olumsuz doğrulanması: Net ölçütler olmaksızın sanat eserlerinin özgünlüğünü olumlu doğrulamayı reddedenler hangi yükümlülükleri üstleniyorlar?

Üçüncüsü, müellifliğin geri çekilmesi: Bir sanatçı, bir sanat eserinin müellifliğinden geri çekilir ya da geri çekilme tehdidinde bulunursa ne olur?

Görüldüğü üzere, sanat eserlerinin hatalı şekilde atfedilmesi sanat sistemi içerisinde uzun süreli bir soruna dönüşürse, eserleri onaylayan ve belge veren kurumların yetkileri ve sanatçının olasılıkla sanat eserinden müellifliğini geri çekmesi ihtimaliyle ilişkili bir dizi yeni mesele ortaya



çıkarak. Nihai sorun, sanat sisteminin sanatçı ve sanat eseri sınıflandırmalarının yanı sıra aralarındaki ilişkiye dair algısının zamanla geçirdiği büyük dönüşümleri yansıtır.

Mahkemeler, özgünlüğe dair karar verebilmek için sıklıkla sanat uzmanları tarafından sunulan kanıtları temel alır; bunlar üzerinden bir sanat eserinin özgün olup olmadığına dair olasılıklar değerlendirilir. Bazı davalarda anlaşmazlık içerisindeki taraflar, belli bir atfın lehi ya da aleyhine kanıtlar sunabilir. Ancak, özgünlüğe dair yasal tayinlerin sanat pazarını ne kadar etkilediği tartışmaya açık bir meseledir.

1. HATALI TANIMLANMIŞ SANAT ESERİ

Bir sanat eserinin aslında tanımlandığı gibi olmama olasılığı sanat sisteminin korkulu rüyasıdır. Orijinal eserin başlıca iki düşmanı, sahte olan ve yanlış atfedilmiş olandır.

Sahte eserler müelliflik, tarih, dönem ya da sanat eserinin ekolüne ilişkin aldatmaya yönelik hileli bir niyetle üretilip dağıtılır; bunlar, mevcut bir eserin birebir bir kopyası, belli bir sanatçının üslubunda yapılmış bir öykünme ve hatta özgün

bir sanat eserine aldatıcı bir ekleme (mesela, bir resme eklenmiş sahte baş harfler) olabilir. Sanat tarihi, pek çok saygın sanat uzmanını dahi aldatmış sahte eserlerle doludur. Sahtecilik uygulamalarının en ünlü isimlerinden biri, yaptığı taklit Vermeer resimleriyle tanınan Hans Van Meegeren (1889-1947) idi.¹² İkinci Dünya Savaşı sonrasında hapisteyken “sahte” bir Vermeer resmederek Hollanda’daki Nazilerle iş birliği yapmakla suçlandığında masumiyetini kanıtlamaya mecbur bırakılmıştı.

Buna karşılık yanlış atıflar, aldatma niyetiyle yaratılmamış ama zaman içerisinde yanlışlığa neden olmuş olan sanat eserleridir; örneğin, orijinaliyle karıştırılan orijinal resmin bir kopyası gibi. Bu tür atıflar iki yönde yanlışlık yaratabilir: Bir uzmanın bir esere yanlışlıkla orijinallik atfetmesi ya da bir eserin çoğunlukla daha az bilinen bir sanatçıya atfedilerek orijinalin saptanmaması (“uykuda” olarak bilinen olgu).

Yasalar sanat eserlerinin hatalı tanımlanışını farklı şekillerde ele alır. Bir tarafta, aldatmaya yönelik hileli bir niyetle yapıldığı kanıtlanan durumlarda taklit eser satmanın cezai yaptırımları söz konusudur.¹³ Öte yandan, pek çok ülkede



sanatçılara manevi müelliflik hakkı verilmektedir. Bu hak sanatçıların, eserlerinin müellifi olarak kamuda tanınmaları ve hatalı müelliflik atıflarını düzeltmelerinin yanı sıra eseri olumsuz etkileyebilecek küçük düşürücü muamelelere itiraz etmelerini sağlar.¹⁴ Sanatçılar, aynı zamanda telif hukuku aracılığıyla yetkisiz yenden üretimi de kontrol edebilirler. Her ne kadar telif, sanatçıların eserlerinin kültürde, özellikle de ticari bağlamlarda nasıl yeniden üretildiğini denetlemelerine yardımcı olsa da bu, sahte eserlerle uğraşırken o kadar da önemli bir mekanizma değildir.

Sanat eseri alıcıları ve bazı durumlarda da satıcıları için mevcut en önemli yasal çözüm sözleşmedir. Teoride, hayal kırıklığına uğramış bir alıcı yasada belirtilen süre zarfında dava açtığı takdirde, hatalı tanımlanmış bir sanat eseri için sözleşme ihlali olarak satıcıdan hasar tazmini talep edebilir. Ancak bu tür iddiaların yasal açıdan uygulanabilirliği belirsizdir. Çoğu durum her iki tarafın satış sırasında sanat eseri açısından tanımın geçerliliğini nasıl anladığına; başka bir deyişle, satıcının tanımının eserin sanatçısının tanımlandığı gibi olduğuna dair bir vaat ya da “garanti” anlamına gelip gelmediğine ya da bu

tanımın yasal açıdan bağlayıcı bir gücü olmaksızın yalnızca bir görüş olup olmadığına bağlıdır. Farklı yargı yetki alanlarının (ortak hukuk ve medeni hukuk dâhil) içtihat hukuku, temel oluşturan satışla ilgili olgulara bağlı şekilde mahkemelerin her iki sonuçtan birine karar verebileceğini yansıtmaktadır.

İngiltere’de ortak hukuk mahkemeleri, geleneksel olarak satıcılar tarafından yapılan atıfları yasal açıdan bağlayıcı birer tanım olmaktan ziyade, birer görüş olarak kabul etmiştir: Ünlü bir hâkimin dediği gibi, “herhangi bir atfı bir sözleşme unsuru olarak değerlendirme konusunda mahkemenin son derece temkinli olması gerekmektedir.”¹⁵ Bunun gerekçesi ise, sanat eserlerine, özellikle de eski ustaların resimlerine yapılan atıfların doğası gereği belirsiz ve fikir ayrılıklarına açık olması ve bir eser alım satımında aksi açıkça belirtilmediği takdirde, tarafların sanat eserlerinin tanımlarının diğer normal türdeki mallarda geçerli olan tanımlar gibi olmadığını kabul etmesi gerekliliğidir. Dolayısıyla alıcılar, sanat eserinin müellefliği ve menşesine ilişkin değişen düzeylerde kendi soruşturmalarını yürütmelidir.



“Riskin alıcıya ait olması” (*caveat emptor*) olarak bilinen bu ilke, Agnews’e karşı Drake davasında görülmüştür (2004).¹⁶ Söz konusu dava, Amerikalı bir koleksiyoncu tarafından eski ustaların eserlerini satan Londra merkezli galeri Agnews’e karşı açılmıştır. Davacı, galeriden bir milyon sterline Van Dyck’a atfedilen bir resim satın alır. Sonrasında bu atfın pek muhtemel olmadığı ortaya çıkar ancak Drake iddiasında başarısız olur. Resim, mahkemenin bu sahada Drake gibi bir koleksiyoncudan daha geniş uzmanlığa sahip olduğuna ve dolayısıyla da kendi araştırmasını yapmış olması gerektiğine kanaat getirdiği bir aracı yoluyla alınmıştır. Aracı aynı zamanda, incelemede bulunan bazı önemli uzmanların resmin Van Dyck’a ait olmadığını öne süren Agnews kaynaklı çok önemli bir bilgiyi koleksiyoncudan saklamıştır. Bu durum galerinin, satış sırasında malların tanımlandığı gibi olduğuna dair bir garanti vermeden ziyade bir “görüş” belirttiği yönündeki iddiasını destekler.

Drake davası, İngiliz mahkemelerinin alıcıların aleyhine karar verdiği uzunca bir listeden yalnızca tek bir örnektir. Benzer şekilde mahkemeler, yanlışlar (sözleşmenin konusuna

ilişkin olarak her iki tarafın karşılıklı yaptığı ve yanlış temsilleri (satıcının yaptığı temsillerin alıcının sözleşme yapmasına neden olduğu) içeren sözleşmesel sorunlara çözüm üretmekte de isteksiz olmuşlardır. Örneğin, International Galleries’e karşı Leaf davasında (1950)¹⁷ önde gelen hâkimlerden Lord Denning, yanlışlıkla John Constable’a atfedilmiş bir tabloyla ilgili olarak “konu”ya ilişkin satıcı ya da alıcının yasal açıdan bir yanlış yapmadığını söylemiştir, zira alıcı hâlen Salisbury Katedrali’nin albenili bir resmine sahiptir! Christopher Hull Fine Art’a karşı Harlingdon and Leincester Galleries davasında (1989)¹⁸ ise mahkeme, satıcı tarafından bir resmin yanlışlıkla Gabriele Münter’e atfedilmesinin yanlış bir temsil (ya da tanım yoluyla satış) olduğuna hüküm vermemiştir, çünkü aynı zamanda sanat taciri olan alıcı, satın alma sırasında yapılmış atfa bel bağlamamış olmalıdır.

Satış sözleşmesinde konu üzerinde açıkça anlaşmaya varılmış olunan durumlarda, İngiliz mahkemeleri sözleşmeye bağlı yükümlülüğün satıcıda olduğuna dair hüküm vermeye daha yatkındır. Christie Manson & Woods’a karşı De Balkany davasında (1997)¹⁹ mahkeme, sözleşmede yer alan ve kasıtlı bir taklit olması durumunda



satış bedelinin iade edileceğine dair şart ve koşullar arasında bulunan özel bir koşula istinaden, katalogta yanlış biçimde Egon Schiele olarak tanımlanan taklit resmin alıcısına karşı Christie's müzayede evinin sözleşme temelinde yükümlü olduğuna karar vermiştir. Mahkeme resmin aslen Schiele'ye ait olduğuna ve fakat sonradan hileli şekilde Schiele'nin isminin baş harflerini ekleyen bir başka sanatçı tarafından yeniden boyandığına hükmetmiştir. Christie's, resmin şart ve koşullar kapsamında bir taklit olmadığını kanıtlayamamıştır.

Uzmanlar (özellikle de müzayedeciler), sanat eserlerine değer biçerken profesyonel özen gösterme yükümlülükleri üstlenebilirler. Messenger'a karşı Luxmoore May davasında (1989)²⁰ İngiliz mahkemesi, bir satıcı adına belli sanat eserlerine değer biçen bir müzayede evinin, bu süreçte satıcıya karşı makul beceri ve özeni göstermeye yükümlü olduğuna karar vermiştir. Bu davada müzayedeci, tilkilerin yer aldığı iki resmin müellifinin, ünlü hayvan ressamı George Stubbs olduğunu belirlemede başarısız olur. Ne var ki, taşrada faaliyet gösteren bir müzayede evi olduğu için bu başarısızlığı nedeniyle yükümlü tutulmaz, çünkü kurumun özen standardı

Christie's ya da Sotheby's gibi önde gelen müzayede kurumlarınkinden çok daha düşük düzeydedir. Buna karşılık bir müzayede evinin, müzayede bir sanat eseri ya da değerli bir eski eser alan kişiye karşı özen gösterme yükümlülüğü bulunabilir. Thomson & Christie's'e karşı Taylor davasında (2004)²¹ Temyiz Mahkemesi, (muhtemelen 18. değil, 19. yüzyıldan kalma ve tanımlandığı gibi XV. Louis döneminden olmayan) bir vazoyu tarihlendirirken doğru bir fiyat belirlemek üzere alıcıyla özel bir ilişki içerisine giren Christie's müzayede evinin, alıcıya karşı makul beceri ve özen gösterme yükümlülüğü olduğuna karar vermiştir. Kanıtlar göz önünde bulundurulduğunda, mahkeme Christie's müzayede evinin yükümlülüğünü yerine getirdiğine karar vermiş; bununla birlikte, müzayede evlerinin müzayedede atıf sunarken alıcılara karşı genel bir özen gösterme yükümlülüklerinin olup olmadığı konusu muallak kalmıştır.

Sanat eserinin özgünlüğü ile tanımı arasındaki kaygan ilişki, alıcılar ve bazen de satıcılar için sanat pazarında hukuka güvenmenin ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Çoğu durum, alım satımın özel koşullarına (örneğin tarafların kimliği; her iki tarafın da sanat



uzmanı ya da sanat taciri olup olmadığı dâhil) ve özellikle de satış sırasında ne söylenip yazıldığına bağlıdır.

İster sanatçı ister bir uzman tarafından düzenlenmiş olsun, özgünlük belgeleri koleksiyonculara çok daha kesinlik sağlıyor gibi gözükmemektedir; fakat bu durum tam olarak ne beyan edildiğine bağlıdır. Eğer bir belgede açıkça bir atıfta bulunuluyorsa, özellikle de belge sanatçı tarafından imzalanmışsa, bu durumun yasal açıdan bağlayıcı bir vaat ya da “garanti” anlamına gelme olasılığı daha yüksektir. Ancak satıcı, sağlanan garantiye ilişkin şüphe uyandıracak nitelikte yeterli bilgiyi satış öncesinde alıcıya verdiğini kanıtlayabilirse, belgenin varlığına rağmen yükümlülükten kaçınabilir. Örnek olarak, satıcının esere ilişkin alıcıya daha önceden yapmış olduğu bir açıklama nedeniyle alıcının satış senedinde Francis Bacon’a atfedilen resmin satışını feshedemediği ABD’deki Siebermann’a karşı Rogarth davası (1997)²² gösterilebilir.

Sözleşmelerin özgünlük tanımlamalarına etkisine dair sanat pazarındaki mevcut belirsizlik, bu konuda acilen bir yargı reformu

yapılması gerektiğini göstermektedir. Yasa koyucular ve hâkimlerin taraflara (özellikle de alıcılara) daha çok kesinlik ve daha geniş çözümler sunacak bu adımları atmaya hazır olup olmadığını hep birlikte göreceğiz. Ancak sanat pazarında standartlaşmış özgünlük belgelerinin kullanımı (özellikle de sanatçılar tarafından düzenlendiğinde) bu noktaya ulaşmada potansiyel açıdan önemli bir adım teşkil etmektedir.

Sahte bir eseri kasten özgün bir sanat eseri olarak belgelendiren bir tarafın, hem sözleşme gereği hem de cezai yaptırım bağlamında yükümlü olduğunun unutulmaması önemlidir. 2009 yılında, Stockholm’de bulunan Moderna Museet’nin eski yöneticisi Pontus Hulten’in, Andy Warhol Özgünlük Kurulu tarafından düzenlenmiş kopyaların orijinal olduğunu öne süren özgünlük belgeleri ile Andy Warhol’a atfedilen ve 1968 yılına tarihlenen düzmece “Brillo Boxes” tedarik ettiği ortaya çıkmıştır.²³ Bu hile vefatından önce fark edilmiş olsaydı, büyük olasılıkla Hulten kopyaları sattığı sanat tacirlerinin sözleşmeden doğan taleplerinin yanı sıra cezai kovuşturma ile karşı karşıya kalacaktı.



2. ÖZGÜNLÜĞÜN REDDİ

Sanatçıların özgünlük komiteleri ve mirasçılarının kanaatleri, sanat pazarında bir sanat eserini değerli ya da değersiz yapan ezici bir yetkiye sahiptir. Fransa gibi ülkelerde, sanatçıların mirasçılarının kanunen sanat eserlerinin özgünlüğünü doğrulama ya da reddetme hakkına sahip olması söz konusu yetkiyi sağlamıştır.²⁴ Peki, bu yetki bilimsel kanıtlar ve menşee dair bulgular hiçe sayılarak rastgele bir şekilde kullanılıyor gibi görüldüğünde ne olur?

Andy Warhol Özgünlük Kurulu'nun özgünlük doğrulama prosedürleri hakkındaki ihtilaf- lar ve kurulun açık bir biçimde şeffaflıktan uzak olması, olası anlaşmazlıklar açısından çarpıcı bir örnektir. Warhol kurulu, sanatçının tüm eserlerinin özgünlüğünü düzenleme gibi kısıktırıcı bir göreve sahiptir. Sanatçının işlerinin kolaylıkla yeniden üretilebilmesi bu görevi zorlaştır- maktadır (Pontus Hulten ihtilafında görüldüğü üzere). Aslında Warhol'un işleri, endüstriyel tarzda yeniden üretim ve görüntülerin tekrarına, hatta sanatsal üretim sürecine Gerald Malanga gibi asistanlarını dâhil ederek sanatsal özgünlük sistemini sorgulamaya dayanır. Buna ek olarak,

sanatçının kendi özgünlük uygulaması tutarsız- dır; bazen işlerine imza atmış, bazen bir belge vermiş, bazen de işlerini ne belgelendirmiş ne de imzalamıştır.²⁵

Warhol kurulu kendilerine sunulan işlerin özgünlüğü ve menşeyini araştırarak ve orijinal Warhol farz edilen işleri belgelendirerek bu zorlu pazarda kesinlik sağlamayı amaçlamaktadır. Kurulun saptamaları öylesine önemli bir hâle gelmiştir ki, Warhol'un en azından değerli bir eserine sahip birinin kurulun belgesi olmaksızın pazarda satış yapması oldukça zordur.

2007 yılında Joe Simon-Wheelan adlı bir İngiliz koleksiyoncu, Andy Warhol Özgünlük Kurulu ve Vakfı hakkında konumunu tekel olarak kötüye kullanmaktan, Birleşik Devletler'de ticaretin yasaya aykırı olarak engellendiği şikâyetiyle (grup davası biçiminde) suç duyuru- sunda bulunmuştur.²⁶ Wheelan, *Red Self-Portrait* (1985) adlı ipek baskı resmi kurulun onayına sunmuş ve fakat kurul eserin özgünlüğünü doğ- rulamayla reddetmiştir. Eser Warhol tarafından imzalanmış ve menşeyi sanatçıyla doğrudan bir bağlantı sağlamıştır; hatta Warhol kurulu tara- findan 1987 yılında özgünlüğü doğrulanmıştır.



Tartışmalı biçimde kurul, bu türden bir şeffaflığın yalnızca Warhol'un işlerinin sahtesini yapmak isteyenlere yarayacağı düşüncesiyle kararlarının nedenlerini açıklamaz. Aynı şekilde, Wheelan'ın durumunda da açıklama yapmaz ve arkasına büyük harflerle “DENIED” [REDEDİLMİŞTİR] yazarak söz konusu sanat eserini yok eder.

Wheelan, davalıların söz konusu eserin müellifliğini hileli olarak geri çektiğini, çünkü Warhol'un işleriyle ilgili olarak pazarı denetleme ve manipüle etme arzusuyla hareket ettiklerini iddia etmiştir. Ne var ki, özgünlük doğrulama prosedürüne dâhil olarak bu ve benzeri iddialarda bulunmamayı kabul ettiği için sözleşmenin ihlal edildiği (ya da profesyonel ihmal) gerekçesiyle dava açamaz. 2010 yılında bir ABD mahkemesinin kanıt yetersizliği gerekçesiyle suçlamalar düşer. Koleksiyoncu ise, mahkeme masrafları nedeniyle iflas eder.²⁷ Wheelan'ın iddiasının başarısızlığa uğraması, yasalara göre yüksek düzeyde yalancılık anlamına gelen “hile”ye ilişkin gerekli unsurları saptama ve bir sanatçının pazarındaki “tekel” denetimini ispat etmenin zorluklarını yansıtmaktadır. 1990'lı yıllarda ABD mahkemeleri, önceki iki durumda

daha benzer şekilde belli resimlerin Jackson Pollock'a ait olduğunu doğrulamayı reddettiği için Pollock-Krasner Foundation'ı mahkemeye veren müelliflerin aleyhine karar vermiştir.²⁸ Her iki durumda da mahkemeler, davalıların Pollock'ın işlerini pazardan uzak tutmak için kumpas kurduklarının kanıtlanamadığı kararına varmıştır.

Müelliflerin diğer yasal yollara güvenmesi de ayrıca zordur. Seçilebilecek yollardan biri, özgünlük kurulu ya da sanat uzmanın söz konusu mallara iftira ettiğini ya da malları kötülediğini iddia etmektir. Duveen'e karşı Hahn (1929)²⁹ davasında Andrée Hahn, bir muhabire Hahn'ın resminin bir Da Vinci “kopyası” olduğunu ve aslının Louvre Müzesi'nde bulunduğunu söyleyen tanınmış Leonardo da Vinci uzmanı ve sanat taciri Sir Joseph Duveen'i ABD'de mahkemeye vermiştir. Duveen, tehlikeli bir örnek oluşturacağı korkusuyla davacıyla anlaşma yoluna gitmiştir. Ancak burada başarılı olabilmek için davacı, davalının açıklamayı art niyetle ya da en azından gerçeği dikkate almadan yaptığını göstermek zorundadır. Ayrıca, açıklamanın sonucunda malların ekonomik değerine “özel hasar” geldiğini kanıtlamalıdır.



Aslına bakılırsa müellifin, özgünlük kurulu ya da uzmanın hiçbir mantıklı insanın sahip olamayacağı bir düşüncede olduğunu göstermesi gerekmektedir. Bu çok zor bir görevdir; özellikle de mahkeme, komitedeki sanat uzmanlarının erbaplığından yana bir tavır sergilerse. Yine ABD’deki Wildenstein’a karşı Kirby (1992)³⁰ davasında görüldüğü üzere, kayıp ya da özel hasarı -başka bir deyişle, müellifin eseri artık pazarda satamayacağını- kanıtlamak da kolay değildir. Bu davada mahkeme, sonuç olarak davacıdan müzayedede resmi almak istemeyen gerçek kişileri belirtmesini talep ederek Daniel Wildenstein’ın resme olumsuz atfının değerinde belirgin bir kayba yol açtığı yönünde Christie’s tarafından sunulan kanıtı reddetmiştir.

Pek çok özgünlük kurulu, müelliflerle “karşılıklı tazmin etme” anlaşması imzalar. 2002 yılında New York Eyaleti mahkemeleri, müellifin sözleşmeye bağlı olarak bu türden haklardan feragat etmeye razı olduğu temelinde, olumsuz atıftan hoşnut olmayan bir müellifin vakfa dava açmasını engellemiş ve Pollock-Krasner Vakfı tarafından kullanılan bu tür bir anlaşmayı onamıştır.³¹

Yukarıda tartışılan davalar, müelliflerin sanat dünyasının düzeniyle mücadele ederken yasalar-dan yararlanmada karşılaştıkları zorlukları yansıtmaktadır. Bir mahkeme, dava sırasında sanat uzmanlarının değerlendirdiği kanıtlara dayanarak bir sanat eserinin özgün olduğuna karar verse dahi, sanat dünyasının bir mahkemenin kararını ne derecede dikkate alacağı da kesin değildir.

ABD’deki Patricia Baumann ve L & R Entwistle’a karşı Greenberg Galleries ve diğerleri (1985)³² davası, sanat dünyasını düzenlemede yasaların sınırlarına işaret etmektedir. Bu davada bir grup sanat taciri, Alexander Calder’in *Rio Nero* (1959) adlı devingen heykelinin sanatçıya ait olduğuna itiraz etmek ve eseri sahici olmaması temelinde satan sanat tacirinden tazminat talep etmek üzere dava açmıştır. Davacılar sanat eserin menşeinin kusursuz olduğunu kabul etmiş ama (Calder’in 25 yıl boyunca ABD’deki tek taciri olan) Klaus Perls’in, Calder’in işlerine ilişkin “bilgisi ve hisleri”ne istinaden söz konusu işin aslen sahici olmadığına dair uzman kanıtı sunmuşlardır.

Davalı taraf ise, (Perls kadar önde gelen bir uzman olmasa da) bir başka Calder uzmanı olan Linda Silverman’ın sunduğu karşı kanıtları temel



almıştır. Ayrıca, devingen heykelin tabanındaki imzanın neredeyse kesin olarak Calder tarafından atıldığını da kanıtlamışlardır. Mahkeme, satıcının lehine karar vermiş ama Calder'in devingen heykelinin kötü bir şekilde yeniden bir araya getirildiğine ve dolayısıyla da eseri belgeleyen arşiv fotoğrafıyla uyuşmadığına hükmetmiştir. Mahkemenin kararına rağmen, söz konusu devingen heykel Calder'in tüm eserlerinin yer aldığı kataloğa dâhil edilmemiş ve görünüşe göre heykeli satın almış olan tacirler o zamandan bu yana eseri satmayı başaramamışlardır.³³

3. MÜELLİFLİĞİN GERİ ÇEKİLMESİ

Sanatçının sanat eserinden müellifliğini geri çekme tehdidi görece yakın tarihli bir olgudur. Bir açıdan, faklı ulusal yasalarda belirtildiği üzere, sanatçıların manevi müelliflik haklarının gelişimiyle ilişkilidir. Nadiren uygulanıyor olmakla birlikte, Fransa'da sanatçılara eserlerinin müellifliğinden “vazgeçme” hakkı tanınmaktadır.³⁴ Bir başka açıdan ise bu, sanatçıların satışından sonra eserlerini denetleme arzularının yanı sıra müzeler ve sanat pazarıyla olan politik mücadelelerine bağlıdır. “Artist’s Contract”e [Sanatçı Sözleşmesi] (1971) eşlik eden notlarında Seth

Siegelaub ve Bob Projansky, söz konusu eser müstakbel koleksiyoncular tarafından sözleşmenin aşamalı kurallarına göre satılmadıysa ve yeniden satılmıyorsa sanatçılara işlerinin özgünlüklerini geri çekmelerini önermektedir.³⁵

Müellifliğin geri çekilmesi özellikle iki durumda meydana gelir: Birincisi, koleksiyoncunun sanatçının eserine eşlik etmesi için düzenlediği özgünlük belgesini kaybetmesi ya da belgenin çalınması; ikincisi, mesela sanat eserinin üretimi ya da ödeme konusunda sanatçının koleksiyoncuyla anlaşmazlığa girmesi.

Kavramsal ve minimal sanatın yükselişiyle hem sanatçıların müelleflik ileri sürebilmeleri hem de koleksiyoncuların sanat eserlerinin mülkiyetini doğrulayabilmeleri açısından özgünlük belgeleri çok önemli bir araç hâline gelmiştir. Carl Andre, Daniel Buren, Hans Haacke ve Lawrence Weiner gibi sanatçıların (işlerinin numaralandırılması ve kataloglanmasına ek olarak) belgelerini düzenlemek ve yenilemek üzere son derece düzenli idari sistemler kurmuş olmaları tesadüfi değildir. Andre ayrıca, eserlerini kataloglamanın yanı sıra mülkiyetteki değişimleri kaydeden bir sicil sistemi yaratarak bir adım daha öteye gitmiştir.³⁶



Maddesizleştirilmiş bir işin, işi tamamlaması için sahibini yetkilendiren bir dizi yazılı talimat ya da kâğıt üstündeki çizimden -örneğin, Sol LeWitt'in duvar çizimleri- veya kurulumları için başkalarının yetkilendirildiği önceden üretilmiş hazır nesne parçalardan oluştuğu (örneğin, Dan Flavin'in ışık enstalasyonları) kavramsal ve minimal sanatta belgelerin geniş çaplı kullanımı mantıklı görünmektedir. Bu tür durumlarda bir sanat eserinin özgünlüğünü ve sahte ya da onaylanmamış bir kopya olmadığını başka ne garanti edebilir?

Eğer belge, güncel bir sanat eserinin müellifliği ve değerini sağlama almaya yardımcı oluyorsa, bir açıdan da müelliflik işlevine bir mülkiyet formu değerinin atfedilmesini (Duchamp tarafından hazır nesnelere betimlenen bağıntılı ifade: “Bu bir sanat eserdir.”), işin kendisinden ya da en azından bir nesne olarak doğasından bağımsız şekilde dolaşıma girebilecek sanat eserinin belirlenmesi edimini temsil eder. Bununla birlikte belge, müellef ya da sanatçının işe müdâhilliğinin ortadan kalkmasına neden olmaktan ziyade sanatçı ile zaman içerisindeki bağlantısını gösterir.

Kavramsal sanat eseri müellifinin elinde bir özgünlük belgesi bulunmuyorsa, eseri satması, özellikle de bir müzayedede satması neredeyse imkânsızdır. Paradoksal olarak, müellif diğer tüm açılardan, yaratılışı ve menşei bakımından sanat eserinin “özgün” olduğunu kanıtlayabilse dahi satış yapamayabilir. Böyle bir durumda sanat eserinin (eserin talimatları, maddi unsurları ya da nesnelere) müellifinin, sanatçı, galeri ya da mirasçılardan belgenin yenilenmesini talep etmesi gerekir. Sanatçı ve galerilerin çoğu, özellikle de koleksiyoncuyu şahsen tanıyorlarsa bu isteğe razı olmaya hazırdır. (Küresel çaptaki erişimine rağmen, sanat dünyası sınırlı bir grup sanat taciri ve koleksiyoncudan oluşur.) Ancak bu, bazı koşullarda reddedilebilir. Joseph Kosuth, kayboldukları ya da çalındıkları takdirde belgeleri yeniden düzenlemeyi reddetmektedir; Gordon Matta-Clark da belgelerinin yenilenmeyeceğine dair uyarısıyla ünlüdür.³⁷ Bu durumda müellef ne yapabilir?

Yasal sistem bir kez daha sanat dünyasının düzeniyle yarışmaktadır. Yazılı şekilde açıkça belirtilmediği takdirde, bir koleksiyoncunun yasal olarak bir sanatçıyı yeniden belge düzenlemeye zorlayıp zorlayamayacağı şüphelidir. Müellef



açısından olası bir çözüm sözleşme ihlalidir; gerçi koleksiyoncu, sanatçı ile sözleşmeye dayalı bir ilişki içerisinde olmayabilir (müellef üçüncü bir taraf olabilir). Aksi bile olsa, hangi esasa dayanılarak yeni belgenin sağlanması gerektiğinin iddia edilebileceği açık değildir, zira sanatçılar kaybolması ya da çalınması durumunda genellikle sanat eserini yenilemeye mecbur değillerdir.

Bir diğer olası çözüm, daha önce de söz edildiği üzere mallara iftira edilmesi ya da ürünün kötülenmesine dair haksız fiil yükümlülüğünde yatar. Yasal açıdan bu tür bir iddiada bulunmanın getireceği diğer sorunlar dışında, buradaki asıl güçlük belgeyi yenilemeyi reddetmenin her şeyden önce sanat eseri hakkında olumsuz bir beyan anlamına geldiğini göstermektir. Sanat eserinin özgünlüğünü açıkça reddedebilecek olan bir sanatçının özgünlük kurulunun aksine, böyle bir eylemin nasıl yasal olarak dava açılacak bir beyan anlamına gelebileceğini görmek -bu türden bir geri çevirme etkin olarak özgünlüğün reddi anlamına gelse bile- zordur.

Eserlerinden müellifliği çekme konusunda sanatçıların potansiyel gücü ve sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki konuya ilişkin mücadele,

Robert Morris'in ünlü "Statement of Aesthetic Withdrawal"ını içeren çığır açıcı *Document* (1963) adlı işinde ortaya konulmuştur. Morris'in işi, koleksiyoncu Philip Johnson'ın, sanatçının daha eski tarihli bir işi olan *Litanies* için ödeme yapmamasına cevaben tasarlanmış beyanın daktilo edildiği kağıdı, üstünde kilit ve anahtarlardan oluşan bir görüntünün nakşedildiği bir kurşun levhanın yanında sundu. Sanatçı, nüktedan bir şekilde, yasal prosedürleri kullanarak daha önceki işinden tüm "estetik içeriği" (ve bir anlamda müellefliği) geri çektiğini bildirdi.

Morris'in işi, 10 küsur yıl sonra Panza ile Judd arasında yaşanacak anlaşmazlıkların habercisi niteliğindedir.³⁸ 1974 yılında Judd, 14 işinin planlarını New York'taki Leo Castelli Gallery aracılığıyla koleksiyoncuya satar. Görüldüğü kadarıyla bu satış, masraflar Panza'ya ait olmak üzere, işlerin kurulum ve yeniden kurulum haklarını (ve kayda değer bir yorumlama serbestisini) içermektedir. 1990 yılında Panza'nın, Ace Gallery'de bir sergiye dâhil ettiği *Galvanized Wall* adlı işi üretmesi üzerine, Judd ile Panza arasında bir anlaşmazlık yaşanır. Bunun üzerine sanatçı, *Art in America*'da (Mart 1990) eserin geçersiz olduğunu bildirir:



“Sonbahar 1989’da Los Angeles’taki Ace Gallery’de gerçekleştirilen heykel sergisinde yanlışlıkla Donald Judd’a atfedilen bir enstalasyon sergilenmiştir. Eserin üretimine, Donald Judd’ın onayı ya da izni olmaksızın Giuseppe Panza tarafından yetki verilmiştir.”

Judd müellifliğini geri çekmiş olmasına rağmen, Panza herhangi bir yasal işlem başlatmamış ve fakat gelecekte bu tür anlaşmazlıkların avukatlar tarafından bağımsız şekilde çözümlenmesini istediğini belirtmiştir.³⁹ Daha da önemlisi, Judd’ın itirazı, işin daha sonrasında Panza’nın koleksiyonundaki diğer işlerle birlikte Guggenheim koleksiyonuna dâhil olmasına engel teşkil etmemiştir.

Judd ile Panza arasındaki anlaşmazlık, sanat eserinin ya da en azından esere eşlik eden retorik maddesizleştirilmesinin sınırlarını göstermektedir: Sanat eserleri, özgünlük belgesi eşliğinde verilen ve koleksiyoncuların bağımsız bir biçimde uygulayacakları bir dizi yasal hak ve talimat olarak değerlendirilemez. Sanatçının bir noktada, işin maddi tezahürü ile ilgili olarak yetki vermesi gerekir ya da en azından bu istenir. Carl Andre gibi sanatçılar için işin maddeselliği her zaman temel olmuştur.⁴⁰ Martha Buskirk’in belirttiği üzere, “Onları çevreleyen mekânla kurdukları ilişkiye

bağlı işler, sanatçının sürekli müdâhilliğine dayanır.”⁴¹ Yorumlama serbestisine sahip sanat eserleri söz konusu olduğunda dahi, koleksiyoncu kurulumunun niyet edildiği gibi yapıldığına emin olmak için neredeyse daima sanatçıya danışır ve böylelikle işin orijinalliği doğrulanır. Bu durum, koleksiyoncuların isteğiyle çoğu zaman eski yardımcıları tarafından hazırlanan LeWitt’in duvar çizimlerinde de görülmektedir. Fikrin “sanat üreten bir makine” olduğuna inanan sanatçı, belge ve talimatların işin kendisini teşkil etmediği ve dolayısıyla da bu şekilde gösterilmemesi gerektiği konusunda da son derece karardır.⁴²

Kavramsal sanat koleksiyoncuları ve sanatçıları arasındaki süregelen ilişki, sanatçı ya da yetkilendirilmiş bir aracı zaman içerisinde sanat eserinin yeniden kurulumuna dâhil olacağı için, işe ve işin özgünlüğüne dair anlayışların açık ve akıcı olması gerektiğini gösterir. Bu durum, yakın dönemde “performatif” olarak adlandırılan (mesela, gayrimaddi işler ya da “oluşturulmuş durumları”nın satışı ya da devrinin ardından gelecekteki halka açık sergisine son derecede müdâhil olan Tino Sehgal’in işleri gibi) pratiklerde görülmektedir. Sanatçı tarafından yapıp, imzalanıp dünyaya sunulan geleneksel bir resim



ya da heykelin aksine, bu türden güncel sanat eserleri her maddeleştiklerinde temel bir yetkilendirmeye gereksinim duyan sürekli bir yeniden biçimlendirme süreci içerisine girmektedir.

Yetkilendirme işlevinin merkezîliğine işaret ettiği durumlarda, tamamlanmış ve kapalı bir nesneye atfen bir imza olarak belgeye güvenilemez. Dolayısıyla sanatçının özgünlük belgesi, bürokratik ve yasal görünümüne rağmen kesinlik sağlayamaz; yalnızca nesnesi gibi koşullu olduğuna dair bir vaat sunar. Bu vaat ile yasalardan daha önemli olan ise, sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki güven üzerine kurulu kişisel ilişkilidir.

— Daniel McClean

DİPNOTLAR

1. Yüksek Hâkim Evershed için bk: *Leaf v. International Galleries* [1950] 2.K.B. içinde (Temyiz Mahkemesi), s. 94.
2. Andy Warhol (Gerald Malanga), “Conversation with Andy Warhol” içinde, *Print Collector’s Newsletter* (Ocak-Şubat 1971), s. 127.
3. Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1934), *Walter Benjamin: Illuminations—Essays and Reflections* içinde, yay. haz. Hannah Arendt (New York: Schocken Publishers, 1969), 217-251.
4. Bert Demarsin ve Eltjo J. H. Schrage, “Great Expectations and Bitter Disappointments: A Comparative Legal Study into Problems of Authenticity and Mistake in the Art Trade,” Demarsin, Schrage, Tilleman & Verbeke (yay. haz.), *Art and Law* içinde (Oxford: Hart Publishing, 2008), 560-569.
5. A. e.
6. Martha Buskirk, “Authorship and Authority,” *The Contingent Object of Contemporary Art* içinde (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 1. bölüm.
7. Bk. İngiliz koleksiyoncu David Joel’in iddiaları ve Wildenstein ailesinin resmin Claude Monet tarafından yapıldığını doğrulamayı reddetmesi: www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13785393
8. Bk. Koleksiyoncu Joe Simon-Wheelan’ın Andy Warhol Foundation ve Authentication Board ile olan anlaşmazlığı: *Joe Simon-Wheelan v. The Andy Warhol Foundation For The Visual Arts, Inc, The Estate of Andy Warhol, Vincent Froment* [2008] Case No. 07 Civ 6422 (LTS) (New York Güney Bölge Mahkemesi) (Düzeltilmiş Grup Davası Şikâyeti).



9. Bk. Ronald D. Spencer, "Authentication in Court," *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts* içinde, yay. haz. Ronald Spencer (Londra: Oxford University Press, 2004), 189-225.
10. Peter Kraus, "The Role of the Catalogue Raisonné in the Art Market," Ronald Spencer, *a. g. e.* içinde, ss. 63-77, özellikle s. 70.
11. Francis V. O' Connor, "Authenticating the Attribution of Art: Connoisseurship and the Law in the Judging of Forgeries and Copies, and False Attributions," Ronald Spencer, *a. g. e.* içinde, ss. 3-27.
12. Richard Shone, "Copies and Translations," *Dear Images: Art, Copyright, and Culture* içinde, yay. haz. Daniel McClean (Londra: Ridinghouse/ICA, 2002), 354.
13. Örneğin, bk. İngiltere'deki Taklit ve Sahtecilik Yasası'nın (1981) birinci kısmı.
14. Manevi müellifliğe ilişkin başlıca üç hak şudur: (1) işin müellifi olarak tanınma hakkı, (2) sanat eserine hatalı atıfta bulunulmasına itiraz etme hakkı ve (3) işe "küçük düşürücü muamele" edilmesine itiraz etme hakkı. Bunlar, Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi'nin (1888) mükerrer 6. maddesinde yansıtılmıştır: "Müellef, mali haklarından bağımsız olarak ve bu hakların devrinden sonra dahi, eseri üzerindeki sahipliğini ileri sürme ve eserin her türlü tahrifine, bozulmasına veya diğer değişikliklerine veya onur veya şöhretine zarar verebilecek her türlü küçük düşürücü fiillere itiraz etme hakkına sahiptir." Bern Sözleşmesi, imzacı pek çok farklı ülkenin onayladığı uluslararası bir yasal sözleşmedir. İmzacı ülkeler arasında, manevi hakları yürürlükteki yasaları kapsamına alan İngiltere ve ABD ile müelliflerin (sanatçılar da dâhil) manevi haklarını korumada güçlü ulusal geleneklere sahip olan Fransa ve Almaya da bulunmaktadır.
15. Bk. Nourse L. J., *Harlingdon and Leinster Enterprises Ltd v. Christopher Hull Fine Art Ltd* [1985] 1.Q.B. 564 içinde (Temyiz Mahkemesi), s. 578.
16. *Richard Drake v. Thos Agnews & Sons Ltd* [2002] WL 237113.
17. Yüksek Hâkim Denning için bk.: *Leaf v. International Galleries* [1950] 2.K.B. (Temyiz Mahkemesi), ss. 87-91.
18. *Harlingdon and Leinster Enterprises Ltd v. Christopher Hull Fine Art Ltd* [1985] 1.Q.B. 564 (Temyiz Mahkemesi).
19. *De Balkany v. Christie Manson & Woods Ltd* [1997] Tr L 163, *The Independent* (19 Ocak 1995) (Deşifre metni).
20. *Luxmoore-May v. Messenger May Baverstock* [1990] 1.W.L.R. 1009.
21. *Taylor v. Thomson & Christie Manson & Woods Ltd* [2005] EWCA Civ 555 (Temyiz Mahkemesi).
22. *Rogarth v. Siebermann F.3d* (1997 WL 703455 2d. Cir).
23. Bk. "Warhol Brillo Boxes Downgraded to 'Copies'," *The Art Newspaper* içinde (Ekim 2010).
24. 11 Mart 1957 tarihli 570-298 sayılı Fransız yasası. Bk. Van Kirk Rees'in görüşleri, "Establishing Authenticity in French Law," Spencer, *a. g. e.* içinde, ss. 227-41.
25. Bk. Andrew Wilson, "This Is Not By Me: Andy Warhol and the Question of Authorship," yay. haz. McClean ve Schubert, *a. g. e.* içinde, ss. 375-85.
26. *Joe Simon-Wheelan v. The Andy Warhol Foundation For The Visual Arts, a. e.*
27. Şikâyet, koşul gerekçesiyle reddedilmiştir: No.7 Civ. 6423 (LTS)(AJP) (30 Kasım 2010), bk. Gareth S. Lacy, "Standardizing



Warhol: Antitrust Liability For Denying The Authenticity Of Artwork,” *Washington Journal of Law, Technology & Arts*, Cilt 6, Sayı 3, Kış 2011. Wheelan’ın anlaşmasıyla ilgili tartışmalar için bk. Eileen Kinsella, “The Trouble With Warhol,” *Artnews*, Nisan 2011.

28. Bk. *Vitale v. Marlborough Gallery, The Pollock-Krasner Foundation et al* (New York Güney Bölge Mahkemesi, 1994) 1994 WL 654494. 1994 U.S. Dist LEXIS 9006 and *Kramer v. The Pollock-Krasner Foundation et al*, 850 F.Supp. 250 (New York Güney Bölge Mahkemesi, 1995).

29. *Hahn v. Duveen* 133 Misc. 871, 872; 234 N.Y.S. 185 (Sup. Ct. N.Y. Co.1929).

30. *Kirby v. Wildenstein* 784 F.Supp. 1112 (New York Güney Bölge Mahkemesi, 1992).

31. *Lariviere v. E. V. Thaw, the Pollock-Krasner Authentication Board, et al* (2000) N.Y. SlipOp. 5000(U).

32. *Greenberg Gallery Inc v. Baumann*, 817, F.Supp. 167 (D.D.C. 1993) kabul edildi (1994 U.S. App. LEXIS 27517).

33. *Spencer, a.g.e.*, ss. 196-98.

34. Fransız *repenier* hakkı. 11 Mart 1957 tarihli 570-298 sayılı Fransız yasası. Ayrıca bk. *Roualt’a karşı Volland davası*, Seine Hukuk Mahkemesi (Birinci Kısım) 10 Temmuz 1946, *Liturgical Arts* sayı 3, s. 91’de (Mayıs 1948) kaydedilmiştir.

35. Bk. Seth Siegelau, poster (24 Şubat 1971), “The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement”ın [Sanatçının Tahsis Edilmiş Haklarının Devir ve Satış Sözleşmesi] nasıl kullanılacağına dair açıklamalar (1971), Bob Projansky’nin iş birliğiyle düzenlenmiş. Bk. “Enforcement” [Yaptırım] bölümü.

36. www.carlandre.net/certificates.html

37. Bu bilgi, *In Deed: Certificates of Authenticity* [Sanatta Özgünlük Belgeleri] sergisinin eşküratörleri Cornelia Lauf ve Susan Hapgood tarafından verilmiştir.

38. *Martha Buskirk, a.g.e.*, 1. bölüm, ss. 34-38, 40-42.

39. *A.e.*, s. 42.

40. Andre için işin maddeselliği temeldir ve kaybedilmesi ya da çalınması durumunda yeniden üretilmesini reddeder. Bk. Carl Andre’nin web sitesindeki “POLICY REGARDING LOST WORKS” [KAYBOLAN ESERLERE İLİŞKİN POLİTİKA]: “Bir heykelin bütünüyle kaybolması, bulunamaması ya da çalınması durumunda, orijinal belgenin var olup olmamasına bakılmaksızın, ne Carl Andre ne de Carl Andre and Melissa L. Kretschmer Foundation eserin yenilenmesine onay verecektir. Bununla birlikte, Andre hasar görmüş bazı maddi unsurların yenilenmesine izin vermektedir; bk. ‘CONDITIONS FOR THE REPLACEMENT OF MATERIALS’ [MALZEMELERİN YENİLENMESİNE DAİR KOŞULLAR]”

41. Bk. *Buskirk, a.g.e.*, s. 41.

42. Sol LeWitt, alıntı: *Buskirk, a.e.*, s. 45.



BELGELENEBİLİR

Güncel sanat pratiklerinde belgelerin kullanımı büyük bir hızla artıyor olabilir ama bu durum, ne biçim ne de işlev bakımından herhangi bir tek tip standarda bağlı oldukları anlamına gelmez. Peki, belge mi daha önceliklidir, yoksa iş mi? Bazı durumlarda belge, yalnızca alıştığımız yerde durmayan bir imzadır. Ancak, işe yalnızca eşlik etmekle kalmayıp aynı zamanda onu tanımladığı hâllerde, belgenin ikincil bir beyan şeklinde net bir kimliği olmayabilir. Belgenin dili potansiyel olarak -üstü kapalı ya belirgin bir biçimde yapılan- “Bu bir sanat eseridir” beyanatı üzerinden hazır nesne üretimine yakın bir performans eylem teşkil etmektedir. Dahası, belgeyi sözleşme, talimat, taslak ve tanımlar, hatta satış makbuzları gibi yakından ilişkili *ya da* örtüşen diğer formlardan ayırmanın ne olduğu da her zaman açık değildir.

Sanatçı ile mesen arasındaki sözleşmelerin uzun bir tarihi vardır. Bu zaman zarfında sözleşmeler, fiyatın yanı sıra konu ve malzemeler ile

sipariş edilmiş bir işin stüdyo pratikleri bağlamında yansıtması gereken ustalık düzeyini belirtmiştir. Ancak, daha önceden üzerinde anlaşılmış olan maddi nesne tamamlandığında, sözleşmenin önemi (tarihçiler için önemi hariç) azalma göstermiştir. Bir belgenin başlı başına bir iş olabileceği fikri ise çok daha yakın tarihlidir. Örneklerden biri, Marcel Duchamp’ın *Monte Carlo Bond* (1924) adlı işidir. Bu iş, Duchamp’ın Monte Carlo’da oluşturduğu rulet bahisleri sisteminde yer alan yatırımcılar için hisse senedi belgesi olarak basılmıştır. Vaat edilen kazançlar asla maddeleşmemiş ama ilk gözlemciler dahi, sanatçının imzasını taşıyan görselleştirilmiş beyanın bu sözde girişimden çok daha ilginç olduğunun farkına varmıştır.¹ Bir diğer örnek ise, Robert Rauschenberg’ün 1961’deki bir sergiye telgrafla gönderdiği şu beyanattır: “This is a portrait of Iris Clert if I say so” [Ben diyorsam, bu bir Iris Clert portresidir].²

Rauschenberg (gerçekten böyle deyip demediği sorusunu açık bırakan) bu şartlı bildiriyi



yaptığında, pek çok kişi sanatın genişletilmiş tanımına çeşitli türden beyanlar katmaya başlamıştı. Yves Klein henüz 1959 yılında, satış makbuzları ve belgeler ile kayda geçirildikleri sistem haricinde elle tutulmayan işlerden oluşan *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* adlı işini satmaktaydı. Kişinin bedenine attığı kısa ömürlü imza ile o kişiyi bir sanat eserine dönüştürdüğünü ifade eden Piero Manzoni, yaşayan heykellerini ilk kez 1961 yılında yarattı. 1960'lı yılların başında Yoko Ono, George Brecht, La Monte Young ve diğer sanatçıların sözlü ifadeleri, çeşitli Fluxus festivallerinde sahnelenen eylemler oluşturmada kullanılmanın yanı sıra sergi ve yayınlarda dolaşıma girmişti. Sanatçılar, sanat eserinin kalıcı maddi nesne ile örtüşmesinin gerekmediğine dair olasılığı araştırdıkça, 1960'lı yıllar boyunca yazılı tanımlar ile beyanların önemi giderek arttı ve sahne arkasında bu belgeler, yükselen minimal sanat pazarına olanak sağlamak için kullanıldı.

Bazıları kamuoyuna dağıtım için tasarlanan, diğerleri büyük ölçüde özel addedilen bu tür belgelerin oynamaya devam ettiği birbirinden farklı roller bu sergide de belirgindir. Bu malzemelerin birer sergi nesnesi olarak sunulmasındaki olası

muğlaklıklar, aynı zamanda güçlü bir kavramsal eğilime sahip çok daha eski bir sergi -Mel Bochner'ın 1966 tarihli *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* sergisi- ile ilginç bir mukayese noktası meydana getirmektedir. Bu sergi kapsamında, School of Visual Arts'ta ayrı ayrı kaidelerin üstüne yerleştirilmiş birbirinin aynı dört klasörde çok çeşitli kayıtların fotokopileri gösterilmiştir. Bunlar arasında, serginin adında bahsedilen birtakım taslak çizimler de vardı ama aynı zamanda şema, liste ve çizelgeler ile Donald Judd tarafından verilmiş Bernstein Brothers'a ait düzmece bir fatura dahi yer almaktaydı.³ Bochner'ın seçtiği format (Xerox kopyalama) galerinin çerçeveleme maliyetini karşılamayı reddetmesine verilmiş pratik bir yanıtın yanı sıra, o zamanlar hâlâ görece yeni olan bir teknolojinin uygulanmasıydı. Gerek sunulan belgelerin türleri gerekse replikasyona duyulan güven nedeniyle, zamanında hazır bulunan hatta tesadüfi olan bu nesnelere geriye dönük olarak büyük önem atfedildi.

İş maddesizleştirme yönünde ipuçları veren bir tutumla ele alınmış olmasına rağmen, Bochner'ın sanatçı listesine minimalizm ile



özdeşleşen sanatçılar egemendi. Dolayısıyla sergi, Benjamin Buchloh'un kavramsal sanatın kökenlerini minimal sanatı oluşturan sanatçıların farklı okumalarına göre çerçevelemesine uymuştu.⁴ Bochner'in sergiye dâhil ettiği bu belgelerin genel anlamda belge olarak tanımlanamayacağı da ayrıca önemlidir. Öte yandan, birkaç yıl içerisinde belgelerin kullanımını minimal ve kavramsal sanat arasında önemli bir kesişim noktası olmanın yanı sıra, ayırt edici bir özellik hâline gelecekti; zira bu tür beyanların hem niyeti hem de işlevi her bir akım açısından farklı gelişmişti.

Katalogunun temel teşkil ettiği ve Seth Siegelau'un kayda değer katkıları ile Museum of Modern Art'ın *Information* (1970) sergisindeki önemli derlemeyi de içeren belgelere dayalı sergi fikri araştırılmaya devam edilecektir. Fakat kavramsal bir eylem olarak beyan konusuyla ilgilenmeyen sanatçılar için belge ve ilgili belgeler perde arkasında kalmaya eğilimlidir. Bochner'e bir taslak yerine düzmece bir fatura vermiş olmakla birlikte, Judd genel olarak bu tür belgelerle yayımlanmasına pek meraklı değildi.⁵ İşin kimliğini maddi bir nesnenin merkezinde tutma arzusu, büyük ihtimalle minimal sanatla bağlantılı belgelerin arka planda kalma

nedenlerinden biridir. Ancak, denge fikre yöneldiğinde, Sol LeWitt'in 1967 tarihli "Paragraphs on Conceptual Art" başlıklı metninde vurguladığı gibi bunun tam tersi doğrulanır: "Fikir, sanat üreten bir makine hâline gelir."⁶ Bu önerme, sanatçının bir sonraki yıl yaratmaya başladığı ve aktarılan yegâne nesnenin, üretim talimatlarını içeren şemaların eşlik ettiği bir belge olduğu duvar çizimleri aracılığıyla tam anlamıyla hayata geçmiştir.

Peki, doğası gereği esasen kavramsal olmayan eserler bağlamında belgeler neden daha önemli hâle gelmektedir? En belirgin nedenlerden biri, belgenin alışlagelmişten farklı bir yerde duran bir imza işlevi görmesidir. Bu durum, özellikle endüstriyel üretime dayalı insansız imalat ya da standartlaştırılmış, önceden üretilmiş unsurların birleştirilmesinin, imzalanması pek bir anlam ifade etmeyen bir nesneyle sonuçlandığı minimalizm bağlamında belirgindir. Örneğin, Carl Andre her bir plaka ya da tuğlayı imzalayarak işaretini eklemeli miydi? Ve elbette ki Dan Flavin, önünde sonunda değiştirilecek olan ampulleri imzalamayacaktı. Özellikle bu iki sanatçı, eserin arkasında dalgalanan belgeler geliştirdi. Bu belgeler gösterilmek için tasarlanmış olmasalar da,



müelleflüğünün devredilebileceği bir eser kimliği açısından vazgeçilmez niteliktedir (Flavin’ın belgelerini kaybeden koleksiyoncuya çok yazık, çünkü bu belgeler yenilenemiyor).

Düzenli olarak kullanılmalarına rağmen, bu türden belgeler çok sık yeniden üretilmezler. Ve minimal sanat için hazırlananlar ön plana çıkarıldığında ima edilen sav, sıklıkla minimal sanat ile kavramsal sanat arasındaki yakın paralelliklerden biridir. Whitney Museum’daki 1989 tarihli koleksiyon sergisi *Immaterial Objects*’in kataloğu, enstalasyon görüntülerinin yanı sıra ele alınan eserlerin belgelerinin reproduksiyonlarından oluşur. Katalogdaki örnekler, her sergilendiklerinde tamamen yeniden yaratılması gereken işlerden (LeWitt’in duvar çizimleri gibi) her gösterildiklerinde bazı malzemelerin korunduğu ama belli düzenlemeler gerektiren işlere kadar uzanmaktadır. Müze, Andre’nin *Twenty-Ninth Copper Cardinal* (1975) adlı işine de aynı şekilde yaklaşmıştır. Bu iş, bakır levhaları, ilişkili belgede tanımlanan düzene göre konumlandırma gereksiniminin muhtemelen azaltmadığı, inkâr edilemez maddi bir varlığa sahiptir. Bu durumda ironi, Andre’nin, *200 Years of American Sculpture* (1976) adlı sergideki kurulumuna ilişkin olarak müzeyle

anlaşmazlığa düştüğü işin maddesizleşme potansiyelini ileri sürmüş olmasıydı. Müze, Andre’nin işi geri satın alma girişimini reddettikten sonra, sanatçı teklifini hurda metal için pound (yaklaşık 454 gr) başına 70 sente düşürmüş ve işin rakip bir versiyonuyla karşı bir sergi kurmuştur. Maddesizleştirmeye yapılan göndermeye rağmen, Whitney’in enstalasyonun fotoğraflarının yanı sıra Andre’nin belgesini yayımlaması, müzenin fiili metal plakalar ile orijinal kağıdın müzenin tasarrufunda bulunduğunu ve böylece bir ham madde yığınının ziyade bir sanat eserine sahip olduğunu tasdik ettiğini göstermektedir.⁷

Bu da tabii ki sözü, belgenin pazar değerine getirir. Müzayede evi retoriğinde, *belge* terimini *özgünlük* izler. Ve satış kayıtları, asıl önem teşkil edenin bir garanti rolü olması nedeniyle, kaçınılmaz şekilde “özgünlük belgesi” olarak nitelenen bu belgelerin pek çok işe eşlik ettiği gerçeğini teyit eder. Fakat aynı zamanda çeşitlilikler de vardır. Güncel işler için düzenlenmiş belgelerin çoğu, “sanatçı tarafından imzalanmış” olarak tanımlanırken diğer örnekler farklı yetkililere dayanır. Daha eski işler, sıklıkla alandaki uzmanlar tarafından onaylanmıştır. Görece yeni işler için, sanatçının vasilerinin temsilcileri bu rolü



oynayabilirler; biri profesyonel görüşünü sunarken diğeri sanatçının yetkisinin bir uzantısını kullanmaktadır. (Bir maddenin özgünlüğünü, örneğin, “doğal zümrüt yeşimi, polimer saptanmamıştır” şeklinde garanti eden laboratuvar belgeleri gibi özelleşmiş belgelendirme biçimleri de bulunmaktadır.) Bununla birlikte, LeWitt’in duvar çizimleriyle ilişkili olarak, bir belgenin işe “eşlik etmesi” gibi standart müzayede kataloğu ifadesi biraz abartı olur; zira tüm devredilen, belge ile kurulumunun gerçekleştirilmesi için gerekli talimatlardır.

Bir zamanlar kavramsal sanatın pazar karşısı bir hareket ya da en azından sanatın potansiyel parasallaşmasından bir kaçınma olarak görüldüğünü hatırlamak önemlidir. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972* adlı kitabının önsözünden alıntılanan, 1969 tarihli bir söyleşisinde Lucy Lippard, “Sanat kurumu alınabilir ve satılabilir nesnelere o denli bağlıdır ki, mevcut sistemlere karşı sanatla ilgili olmasını beklemiyorum” demiştir. Fakat yine aynı bağlamda, maddesizleştirmeyi hatalı bir terim olarak bulduğunu söyleyerek “bir kâğıt parçası ya da bir fotoğrafın bir ton kurşun kadar bir nesne ya da ‘maddi’ olduğu” vurgusuyla başka

yönlere işaret etmiştir.⁸ Ve Lippard, daha kitabını bitirmeden kavramsal sanatın ticarileşmeye tabi olmayacağına dair umutlarının 1972’den bu yana boşa çıktığını kabul etmek zorunda kalmıştır:

“...başlıca kavramsalcular burada ve Avrupa’da işlerini hatırı sayılır meblağlara satıyorlar, dünyanın en prestijli galerileri tarafından temsil ediliyorlar (ve daha da şaşırtıcı olan, bu galerilerde sergileniyorlar).”⁹

Koleksiyoncuların LeWitt’in duvar çizimlerini sahiplenmesi çok zaman almadı, ama bunların bir müzayedede ortaya çıkmaları 1987 yılını bulacaktı. Söz konusu müzayedede, Gilman Paper Company koleksiyonundan minimal ve kavramsal sanat işleri satan Christie’s müzayedede evinde gerçekleşti. LeWitt’in *Wall Drawing 86: Ten thousand lines about 10 inches (25 cm) long, covering the wall evenly* (1971) adlı işinin ciddi bir rakama, 26.400 ABD dolarına satılması *People* dergisine dahi haber oldu.¹⁰ O yıllarda müzayedede kürsüsünde duvar çizimleri bulmak özellikle kayda değerdi; artık pek değil. Fiyatları Jeff Koons’un işleriyle rekabet edemeyebilir ama satılabilir oldukları kesinlikle kanıtlandı.

Her şeye karşın kullanım sıklığı, bir dizi şartın ne zaman yalnızca bir çizim olduğuna ya da ne



zaman işin yerine geçen bir beyan olarak çizgiyi aştığına dair tam bir netlik sağlayamadı. Bu bağlamda, imzalı bir sayfanın alımının söz konusu eserin alımını teşkil ettiği koşullar nasıl belirlenir? Sanatçının bir dizi talimat üstündeki imzasının basitçe imzalı bir çizim olarak mı anlaşılması gerektiği, yoksa böylelikle tanımlanan işi aslında yetkilendirip yetkilendiremeyeceğine dair olası anlam karmaşası, *After the Beginning and Before the End: Instruction Drawings from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit* adlı sergideki çok sayıda örnekte ortaya konulmuştur. Bu örnekler arasında özellikle dikkat çekenler, Carl Andre'nin *Line of March* adlı metal levha bir işini tanımlayan 1972 tarihli imzalı bir belgesi ile Robert Rauschenberg'in 1951 tarihli *White Paintings* işinin şartlarını içeren imzalı bir çizimidir.¹¹

Tavuk mu yumurta mı ikileminin bir versiyonu, koleksiyoncu Giuseppe Panza'nın, planlar biçiminde satın aldığı Flavin işlerine dair yazışmalarında daha da belirgindir. Panza belgelerin maddi bir varlık eşlik etmeden satın aldığı işleri garanti etmesini istiyordu; Flavin ise, ancak işler gerçekleştirildikten sonra belgeleri düzenlemeye razıydı. Dolayısıyla, koleksiyoncu belgenin fiziksel nesne yerine işlev gördüğünü ve ileride

gerçekleştirilmesine imkân verdiğini düşünürken, sanatçı belgeyi açıkça ikincil olarak değerlendiriyor ve hâlihazırda maddi bir varlığı olan bir işi tanımlamak için kullanıyordu. Panza'nın Judd ile anlaşmazlığı daha da uç noktadaydı ama bu aynı zamanda, güçlü kavramsal eğilimlere sahip bir koleksiyoncu ile işlerinin üretimini başkalarına havale etmeye ve planlar temelinde işlerini satmaya istekli olmasına rağmen işini kavramsal koşullarla ifade etmekle ilgilenmeyen bir sanatçı arasındaki görüş ayrılığına da dayanmaktaydı.¹²

Bir belge, pazar odaklı özgünlük doğrulamasından çok daha fazlasını içeren bir ilişki geliştirebilir. Belirli sanatçıların elinde belge, koleksiyoncuyla (sıklıkla özel) bir iletişim biçimi hâline gelir. Örneğin, Felix Gonzalez-Torres'in işlerinin bir incelemesinde, David Deitcher oldukça mühim birtakım direktifleri tanımlamaktadır. Bir mağazadan satın alınan unsurlarla yeniden yapılması gerekli işler için verilen talimatlar, işin sahibine bileşenleri nereden alabileceğini söyleyecek ama ikamelere de izin verecek şekilde aynı anda hem spesifik hem de esnektir: "İçerdikleri mesajlar olumlu olduğu takdirde, diğer üreticilerin fal kurabiyeleri de kullanılabilir."¹³ Dolayısıyla belge,



sanatçı tarafından planlanmış ve işin devrinin bir parçası olarak diğerlerine aktarılmış, süregelen bir iş birliği süreci oluşturmada önemli bir role sahiptir.

Belgeler “özgünlük belgesi” başlığına uygun oldukları sürece, koleksiyoncular genellikle aldıkları işler için belge sahibi olma konusunda isteklidir. Ne var ki, işe bir belgenin eşlik ediyor olması düşüncesinin, işin pazarlanabilirliğini sağlamak yerine baltalayabilecek bir başka yönü daha vardır. Sanatçılar satış gerçekleştikten sonra da denetimi sürdürmek için sözleşmeye dayalı bir belge kullandıklarında, bu türden kısıtlamalarla yüklü bir iş alma düşüncesi koleksiyoncuların aksi istikamete doğru kaçmasına neden olabilir. Böylesi belgelerin belki de en bilineni, Seth Siegelaub ve Robert Projansky’nin 1971 tarihli “Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement” [Sanatçının Tahsis Edilmiş Hakları Devir ve Satış Sözleşmesi] adlı belgesidir. Sözleşme, bir eser yeniden satıldığında eserin artan değerinin yüzde 15’inin sanatçıya ödenmesini gerektiren *droite de suite* hükmüyle kötü bir ün edinmişse de, söz konusu olan yalnızca para değildir; çünkü aynı zamanda eserin sergilenmesi ve yeniden üretimi için sanatçının onayını gerekli

kılarak ilerideki bağlamın denetlenmesine olanak sağlayan şartlar da içermektedir.

Bu sözleşmenin bir versiyonunu tutarlı şekilde kullanmış olan az sayıda sanatçıdan biri Hans Haacke’dir. Haacke, bunun sonucunda kaybedilen satışların yanı sıra Museum of Modern Art’ın anlaşmaya eşlik eden bir bağışı kabul etmediğinden elbette haberdardır. Özellikle dikkat çeken bir örnek, Peter Ludwig’in Haacke’nin *Manet PROJEKT ’74* adlı işinin başka bir versiyonunu satın alma çabasıdır. Haacke bu işi, önerdiği menşe tarihi gösterimi Wallraf-Richartz-Museum tarafından meşhur şekilde reddedildikten sonra özel bir galeri sergisi için yaratmıştır. Ancak, işe eşlik eden sözleşmeyle ilgili Ludwig’e bilgi verildikten sonra tüm iletişim durmuş ve Haacke sonradan koleksiyoncunun “çok öfkelenildiği” bilgisini almıştır. Sanatçı bu tavrı, koleksiyoncunun “patron olmayı, gücünü göstermeyi ve müzeye geçici olarak bıraktığı işleri satranç taşları gibi kullanmayı” istemesine dayandırmıştır.¹⁴ Haacke satışı yapamamış olabilir ama Ludwig’in girişimine çektiği dikkat, koleksiyoncunun kesişen ticari ve sanatsal ilgilerine odaklanan *Der Pralinemeister* (1981) adlı işi yapmasını sağlamıştır (Haacke sonuçta bu işi Ludwig’e satmayı reddetmiştir).¹⁵



Bir sözleşme olarak belge fikrine dair kışkırtıcı bir varyasyon, Daniel Buren'in, işlerinin sergilenmesi ve devredilmesini sıkı bir şekilde denetlemede kullandığı yöntemde görülmektedir. 1968-1969 yıllarında Michel Claura ile yazdığı, kendi deyimiyle *Avertissement*, koleksiyoncu açısından durumun rengini değiştirir. Buren, ilk başlarda kendi imzasıyla belgeler düzenlemiş olmasına rağmen, bu stratejinin çok fazla "imzayla oyun oynamaya; işin imzasız olduğunu ve fakat işe imzayı atan kağıda sahip olunduğunu söylemeye" benzediği sonucuna varmıştır.¹⁶ Buren'in geliştirdiği yöntem, koleksiyoncunun imzalayıp geri göndermesi gereken kopartmalı bir kısmı olan bir belgede bir dizi şart ve koşul sunarak hükümleri tersine çevirir. Buren işin satışı ve yeniden üretimini onaylamak zorundadır; üstelik alıcılar, eserin var olması ve sanatçı tarafından tanınması için talimatlarını takip etmek durumunda olduklarından bu süreç müellefliği tamamen şarta bağlı hâle getirir. Buren'e göre, bir kez "bir işi imzaladığınızda, taklit olduğunu kolaylıkla söylemezsiniz"; öte yandan, bunun yerine koleksiyoncunun imzasının eşlik ettiği bir eser başka bir konudur.¹⁷

Geriye, sanat dünyasının birbirinden haberdar ortamında çalışan sanatçılar için hangi

eleştiri ya da direniş stratejilerinin mümkün olduğu meselesi kalmaktadır; özellikle de en kavramsal hareketleri bile sindirme kapasitesine sahip bir pazar karşısında. Carey Young'ın (ne bu ne de bir başka sergide yer alan) *Non-Disclosure* (2003) adlı işinden de anlaşılacağı üzere talimatlar, hedeflenen tepkileri ifade etmenin bir yolunu oluşturmaya devam etmektedir. Young söz konusu işi, Beck's Futures ödülüne başvuru için yapmıştır. Üst düzey bir ödülün başvuruları arasında yer almasına rağmen bu iş, sanatçı ve Beck's Bier'in bu konuda alışılmışın dışında ketum davranmak zorunda kalan pazarlama direktörü dışında hiç kimse tarafından görülmemiştir. Kanıt olarak sadece, basın bülteni biçimindeki bir işe işi tanımlamaksızın gönderme yapan bir "ifşa etmeme" belgesi ortaya konulmuştur.

İşin, bir markanın ileri sanat pratikleri aracılığıyla tanıtılmasına yardımcı olmak üzere tasarlanmış bir ödül bağlamında gösterilemeyeceği yönündeki ısrar, bir protesto biçimi olarak okunabilir. Fakat bu bastırma edimi nedeniyle yapılan haberlerin miktarı göz önüne alındığında, bu ifade çok basit kaçır. Öte yandan Beck's, çoktan ironi oyununa dâhil olmuş; ödül için daha önce kullandığı iyimser "Tomorrow's Talent Today!"



[Geleceğin Yeteneği Bugün!] sloganından vazgeçerek daha alaycı “If corporate sponsorship is the death of art, welcome to the funeral” [Eğer kurumsal sponsorluk sanatın ölümüyse, cenazeye hoşgeldiniz] sloganını kullanmaya başlamıştır. Birkaç yıl sonra da ödül sponsorluğundan vazgeçmiştir. Young’ın katalogdaki beyanı, muhalefetin “protesto edilebilecek hiçbir ‘dış’ konum” bırakmayacak kadar her yana nüfuz etmiş metalaştırmasına gönderme yapmaktadır.¹⁸

Güncel sanat üretime dair içkin bir bilgi sunmayan, potansiyel olarak yinelemeye bağlı olan ya da işin yeniden yaratılmasını, her sergilendiğinde kapsamlı bir biçimde yeniden düzenlenmesini gerektiren yöntemlere göre üretildikçe, belgelerin önemli bir rol oynamaya devam edeceği açıktır. Bu tür belgeler, her şeyden önce koleksiyoncuların memnuniyeti için özgünlüğü onaylayan pazar araçlarıdır. Yine de, güncel sanatın sürekli genişleyen mecra anlayışında iş hakkında bir şey söylemek için sanatçılara başka bir yol sağladıkları ya da böylelikle işi oluşturma potansiyeline sahip oldukları ölçüde hayati bir işleve sahip olacaktırlar.

— Martha Buskirk

DİPNOTLAR

1. *The Little Review*’ın 1924-1925 tarihli bir sayısında, editör Jane Heap şu tanımlamayı yapmıştır: “Mükemmel bir başyapıtı yatırıma yapma şansı. Yalnızca Marcel’in imzası bile senetler için istenen 500 franktan çok daha değerli.” Alıntılındığı kaynak: Francis M. Nauman, *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Gent ve Amsterdam: Ludion Press ve New York: Harry N. Abrams, 1999), 101.
2. Bu eylemin tarihsel içeriği için bk. Susan Hapgood, *Neo-Dada: Redefining Art, 1958-62* (New York: American Federation of Arts, 1995), özellikle 16-19.
3. Serginin incelemesi için bk. James Meyer, “The Second Degree: Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art,” *Mel Bochner: Thought Made Visible 1966-1973* içinde, yay. haz. Richard Field (New Haven: Yale University Art Gallery, 1995), 95-106. Klasördeki belgeler için bk. School of Visual Arts, Milton Glaser Design Study Center and Archives’ın Container List adlı blogu: containerlist.glaserarchives.org/index.php?id=60 (Erişim: Haziran 2011)
4. Benjamin H. D. Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions,” *October* 55 (Kış 1990), 105-43.
5. Örneğin Judd, Panza’nın özel anlaşma ve belgeleme olarak gördüğü öğeleri kendi koleksiyonunun katalogunda yayımlamasına gücendiğini ifade etmiştir. Christopher Knight, *Art of the Sixties and Seventies: The Panza Collection* (New York: Rizzoli, 1988); ve gözden geçirilmiş baskı, *Art of the Fifties, Sixties and Seventies* (Milan: Editoriale Jaca Book, 1999).
6. Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, no. 10 (Yaz 1967), 79-84.



7. Belgenin reproduksiyonu için bk. Richard Marshall, *Immaterial Objects: Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art New York* (New York: The Whitney Museum, 1989), 20. Andre ile Whitney arasındaki anlaşmazlık için bk. Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge: MIT Press, 2003), 27-30.
8. Lucy Lippard, "Preface," *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* içinde (1973; yeniden basım: Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1997), 7-8; 5.
9. Lippard, "Postface," *Six Years*, 263.
10. Michael Small, "Talk About Lines! A Guy Paid \$26,400 for This Drawing—and Then They Demolished It," *People*, 25 Mayıs 1987. Daha bilgi verici bir haber için ayrıca bk. Rita Reif, "Art of the Mind's Eye Is the Object of Unusual Auction of Conceptual Works," *New York Times*, 30 Nisan 1987.
11. Gunnar B. Kvaran ve Jon Hendricks, *After the Beginning and Before the End: Instruction Drawings from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit* (Bergen: Bergen Kunstmuseum, 2001).
12. Panza'nın koleksiyonu ile belgelenmesine ilişkin gerilimlerin kapsamlı bir incelemesi için bk. Buskirk, "Authorship and Authority," *The Contingent Object of Contemporary Art* içinde, 19-56.
13. David Deitcher, "Contradictions and Containment," Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné* içinde (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997), 107.
14. Maria Eichhorn, "Interview with Hans Haacke, 6 September 1997, Berlin," *The Artist's Contract* içinde (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009), 76.
15. İşi satın almakla ilgilendiğini söylediğinde, sanatçının Ludwig'i geri çevirdiği *Der Pralinenmeister* maddesi altında belirtilmiştir: *Hans Haacke: Unfinished Business* içinde, yay. haz. Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art ve Cambridge: MIT Press, 1986), 210.
16. Eichhorn, "Interview with Daniel Buren, 16 December 1997, Weimar," *The Artist's Contract* içinde, 87.
17. Eichhorn, "Interview with Daniel Buren," 104.
18. Carey Young, "Notes from the Inside," Londra'daki Institute of Contemporary Arts'taki *Beck's Futures 2003* sergisinin kataloğunda yer alan sanatçı beyanı: www.careyyoung.com/artiststexts/inside.html (Erişim: Haziran 2011)



SANATÇININ SAKLI HAKLARI DEVİR VE SATIŞ SÖZLEŞMESİ

Ekteki üç sayfalık* SANAT ESERİ İLK DEVİR SÖZLEŞMESİ, 500'ün üzerinde sanatçı, tacir, avukat, koleksiyoncu, müze çalışanı, eleştirmen ve uluslararası sanat dünyasının gündelik işleyişi içerisindeki diğer ilgili kişilerle yaptığım geniş tartışma ve yazışmalar sonrasında, New York Barosu avukatlarından Bob Projansky tarafından hazırlandı.

Bu sözleşme, sanat dünyasında genel olarak gözlemlenen bazı eşitsizliklere; özellikle de sanatçıların kendi eserlerinin kullanımını kontrol edememeleri ve bunların satış sonrası ekonomisinde yer almaması sorununa çözüm getirmek amacıyla tasarlandı.

Sözleşme formu, sanat dünyasının bugünkü sıradan işleyişleri ve ekonomik gerçekleri ile kişiye özel, nakde dayalı ve kayıtdışı doğası göz önünde bulundurularak yazıldı; ilgili tüm tarafların çıkar ve kaygıları dikkatle gözetildi.

Sözleşmenin her türlü güncel sanatın devri ve satışı konusunda standart form olması bekleniyor; dolayısıyla olabildiğince adil, basit ve kullanışlı olmasına önem verildi. Burada sunulduğu hâliyle ya da sizin özgün durumunuza uyacak şekilde biraz değiştirilerek kullanılabilir.

Sözleşmeye ilişkin bilgiler tüm sorularınızı cevaplamıyorsa avukatınıza danışın.

*Sözleşmenin Türkçe çevirisi beş sayfadır.

Robert Projansky ve Seth Siegelau,
The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement
[Sanatçının Saklı Hakları Devir ve Satış Sözleşmesi],
1973, kağıda ofset baskının fotokopisi,
kamusal serbest kullanım



SÖZLEŞME NE YAPIYOR?

Sözleşme sanatçıyla şunları sağlayacak şekilde tasarlandı:

- Her eser için, gelecekteki her devredilişinde gerçekleşecek her değer artışının %15'i
- Belirli bir zamanda eserin kimin mülkiyetinde olduğuna dair kayıt
- Eserin sergilenmesi planlandığında bilgilendirilme hakkı - Böylece sanatçı, eserin sergilenmesine ilişkin tavsiyelerde bulunabilir ya da önerilen sergiyi veto edebilir (bk. Madde 7 (b)).
- Her beş yılda bir, eseri iki aylığına (eser sahibine masraf çıkarmaksızın) ödünç alma hakkı
- Onarım gerektiğinde başvurulma hakkı
- Eserin sergilenmesi sonucunda kazanılan her türlü kira gelirinin yarısı
- Eserin her türlü çoğaltım hakkı

Ekonomik fayda sanatçının ömrü boyunca, ölümünden sonra (varsa) eşinin ömrü boyunca, onun ölümünden sonra da 21 yıl boyunca sürerek sanatçının (varsa) büyüme çağındaki çocuklarına

yansır. Sanatçı, eserle ilgili estetik kontrol hakkını hayattayken elinde tutabilir.

İlk bakışta sözleşme, sanatçıyla eser sahibi arasındaki mevcut ilişkiyi, temelde eser sahibine yeni yükümlülükler getirerek değiştiriyor gibi görünüyor. Ancak, neredeyse hiçbir masrafı olmayan bu yükümlülüklerin karşılığında koleksiyoncuya da birtakım ciddi faydalar sağlıyor. Bu sözleşme,

- her eser sahibine sanatçıdan eserin tarihi ve kaynağıyla ilgili bir belge almak için resmî bir hak veriyor;
- sanatçıyla eser sahibi arasında sömürüye dayanmayan birebir bir ilişki kurulmasını ve bunun açık bir şekilde tanımlanmasını sağlıyor;
- bu ilişkiyi -avukatlar buna “özel ilişki” diyor- sanatçı ve eserin sonraki sahipleri arasında da sürdürüyor;
- eser koleksiyoncunun sahipliği ve kontrolünde olsa da, sanatçının eserle ahlaki ilişkisinin sürdüğünü ortaya koyuyor;
- eser sahibine, eseri sanatçının niyetiyle uyum içerisinde kullandığı güvencesini veriyor.



SÖZLEŞME NE ZAMAN KULLANILMALI?

Sözleşme formu, sanatçı tarafından HER BİR sanat eserinin İLK DEVRİ sırasında kullanılmak üzere tasarlandı; bu devir, hediye veya nesne/hizmet karşılığı takas ya da satış şeklinde olabilir. Söz konusu iş bir resim, heykel, desen, grafik, çoklu üretim, fresk, taşınmaz heykel, gayrimaddi bir eser ya da akla gelebilecek başka herhangi bir güzel sanatlar eseri olabilir; sanatçı tarafından başka HERHANGİ BİRİ'ne verilebilir. Bu bir arkadaş, başka bir sanatçı, koleksiyoncu, müze, jineklog, avukat, şirket, ev sahibi, akraba ya da tacir olabilir.

ÖNEMLİ: Bu sözleşme, eserinizi sergilere ödünç verdiğinizde ya da tacire konsinye bıraktığınızda kullanılmak için DEĞİLDİR. Buna karşın, tacir konsinye eserinizi sattığınızda bu sözleşme KULLANILMALIDIR. Özetle bu sözleşme, siz eserinizle temelli olarak ayrılacağınız zaman kullanılmalıdır.

Koşulları, imzalandığı tarih itibariyle geçerlidir ve eserin ilerideki her sahibi nezdinde geçerliliğini sürdürmesi için çok basit bir prosedür gerektirir. Sanatçı ve eserin ilk sahibi sözleşme formunu doldurup imzaladıktan sonra işin

bir yerine bu sözleşmenin varlığına ilişkin bir duyuru yapıştırılmalıdır.

SÖZLEŞME NASIL KULLANILMALI?

1. Başlangıç olarak, sözleşme formunun her sayfasını birkaç nüsha çoğaltın. Sattığınız, verdiğiniz veya takas ettiğiniz her bir eser için en az iki forma ihtiyacınız olacak. (Bu nüshayı, diğer nüshaları hazırlamak ve buradaki bilgiye erişmek için saklayın.)

2. Sözleşme formlarını okunaklı şekilde doldurun: Bir nüshası sizin için, bir nüshası eserin yeni sahibi için; bir de yalnızca son sayfanın ayrı bir nüshası gerekli (buradaki duyuruyu kesip esere yapıştıracaksınız).

3. Sözleşme formunun kenarındaki basit direktifleri takip edin. Doldurulması gereken boşlukların tümünü doldurduğunuzu, üstü çizilmesi gerekenleri çizdiğinizizi kontrol edin.

ÖNEMLİ: Örnek DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDI'nın yalnızca eseri ve ilk sözleşmenin ilk taraflarını belirleyen kısımlarını doldurun (" _____ ile _____ arasında,



_____ tarihinde”). Örnek DUYURU’yu doldurduğunuzdan emin olun.

Sözleşme formunda, sanatçı ile koleksiyoncu arasında gerçekleşen bir “satış” işleminden söz edildiğini göreceksiniz; bu ifade, eserinizi bir arkadaşınıza verdiğinizde, dış doktorunuza bir eserinizi karşılığı ödeme yaptığınızda ya da başka bir sanatçıyla iş takası gerçekleştirdiğinizde sözleşmeyi kullanamayacağınız anlamına gelmez. “Satma” ve “satın alma” ibarelerini yalnızca basitleştirme amacıyla kullandık (aynı şekilde “koleksiyoncu” terimini de, bu amaca yönelik en kapsamlı sözcük olduğu için seçtik). Eserinizi verdiğinizde ya da takas ettiğinizde dahi, sözleşmede yer alan vaatler ve alacağınız diğer her şey karşılığında aslında onu “satıyorsunuz” demektir.

Bu sözleşme, bir satış makbuzu ya da fatura değildir ve bunların yerine geçmez. Eser para karşılığı satılmışsa, mali kayıtlarınız için ayrı bir satış makbuzu hazırlamanız gerekir.

MADDE BİR’de eserin ederini giriyorsunuz; siz sanatçı olarak, eserin yeni sahibiyle kararlaştıracağınız herhangi bir rakamı girebilirsiniz. Eğer eser “eder” olarak belirlediğiniz rakamdan daha

yüksek bir rakama yeniden satılırsa, eserin yeni sahibi size aradaki farkın %15’ini ödemek zorunda olacak; elbette buraya ne kadar yüksek bir rakam yazarsanız, yeni sahibin o kadar çok işine gelecek. Eğer bir arkadaşınıza bir eserinizi hediye ediyorsanız ya da başka bir sanatçıyla takas yapıyorsanız (bu ikinci durum, iki ayrı sözleşme gerektirir), buraya göstermelik bir rakam girmek isteyebilirsiniz; böylece eser bir tacirin satacağından daha düşük bir fiyata satılsa bile sizin biraz para kazanmanız mümkün olur.

ÖNEMLİ: Sözleşme formunda sizin sanatçı olarak talep etmediğiniz haklar verilmişse bunların üstünü çizebilirsiniz. • **ÖNEMLİ:** MADDE YEDİ (b)’yi dikkatle inceleyin; eserin gelecekte sergilenmesine dair tüm ayrıntılar için veto hakkınızın olmasına gerek görmüyorsanız MADDE YEDİ’nin (b) bendinin üstünü mutlaka çiziniz. Pek az koleksiyoncu, eserin bir sergiye ödünç verme haklarının bir başkası tarafından bu kadar kısıtlanması durumunda o eseri almak ister. Eseri bedelsiz veriyorsanız (b)’yi tutabilirsiniz, ama bu da arkadaşınızın onu satmasını çok zorlaştıracaktır. Bu sözleşmeye (b)’yi koymamızın nedeni, (a)’nın bir sanatçının kabul etmesi gereken minimum, (b)’nin ise isteyebileceği maksimum



olmasıdır. Eğer (a) sizin için yeterli değilse ama (b)'ye de ihtiyacınız yoksa, bir avukattan sözleşmeye kısa bir ek yapmasını ve sizin sergi konusunda mutlaka sahip olmayı istediğiniz denetim haklarını belirtmesini isteyin.

4. Siz ve koleksiyoncu her iki nüshayı da imzalamalısınız, hem sizinki hem de onunkini; dolayısıyla ikisi de yasal orijinaler olacaktır.

5. Nakilden önce DUYURU'nun bir nüshasının esere yapıştırılmış olduğundan emin olun. Bu DUYURU'yu orijinal sözleşme nüshalarından KESMEYİN. Germe çitası, heykel kaidesinin altı ya da estetik olarak göze batmayacak ama kolayca bulunabilecek bir yere yapıştırın. Korumak için üstünü saydam poliüretan ya da benzeri bir maddeyle kaplayın. Büyük bir eserin üstüne DUYURU'nun birkaç nüshasını yapıştırmaktan zarar gelmez.

Eğer DUYURU'yu yapıştıracak ya da imzanızı atacak bir yer yoksa -bu gibi durumlarda mutlaka eserınızı tanımlayan, imzanızı taşıyan ve eserin (yasal) bir parçası olarak devredilen ek bir belge hazırlamalısınız- DUYURU'yu belgeye yapıştırabilirsiniz.

GELECEKTEKİ DEVİRLER İÇİN PROSEDÜR

Gelecekteki devirlerde, eser sahibi DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDI formunun kendisindeki özgün nüshasından üç kopya yapar (“ÖRNEK” sözcüğü olmadan). Ardından bunları doldurur ve kendisiyle bir sonraki sahibin kararlaştırdığı eder ya da fiyatı yazar. Eski ve yeni sahip, tarih atılmış DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDI'nın üç nüshasını da imzalar; birer nüsha kendilerinde kalır, üçüncü nüsha ise %15'lik ödemeyle (eğer ödeme gerekiyorsa) sanatçıya ya da temsilcisine yollanır. Eski sahip yeni sahibe özgün sözleşmenin bir kopyasını verir; böylece o da sanatçıya karşı olan sorumluluklarını bilir ve ileride eseri bir başkasına devretmesi durumunda, elinde DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDI formu hazır bulunmuş olur.

TACİR

Bir taciriniz varsa, eserınızı satarken sözleşmenin imzalanmasını sağlama konusunda çok önemli bir rol üstlenecektir.

Tacir, sözleşmenin kullanılmasını bir galeri politikası yaparak galerideki sanatçılara, onların



çıkarlarını korumakla ilgilenmeyen birkaç koleksiyoncu ile kuruma karşı kolektif bir güç kazandırmalıdır.

Unutmayın, taciriniz sanat pazarının bütün girdisi çıktısından haberdardır. Kimi isteksiz sanat alıcılarını sözleşmeyi imzalamaya ikna etme yollarını da bilir -tacir ne kadar iyiye, o kadar çok alıcı tanır ve tabii işi de bir o kadar kolay olur. Sanatçıları için bir şey istediğinde alıcıya ayrıcalık tanıyabilir, özel muamele yapabilir; indirim, tüyo, zaman, tavsiye veya koleksiyoncuların beklediği ve önemsedığı diğer şeyleri verebilir.

Sözleşme, tacirlerin bugün zaten yapmakta olduklarını resmiyete döküyor yalnızca; tacirler sattıkları eserin akıbetini takip etmeye çalışıyorlar, ama bugünkü durumda güncel bilgilere sahip olmak için güvenebilecekleri kaynaklar sergi listeleri, kataloglar, rastgele istihbarat ve basın duyuruları ile kısıtlı. Bu sözleşme ise, her eserin otomatik olarak biyografisini ve kronolojik sahiplik kaydını tutan çok basit bir sistem yaratıyor; kişiye özel fazlalıklara yer vermiyor. Öte yandan, hiçbir tacirin bu sözleşmenin hazırlanması için yeni birini işe alması

gerekmiyor. Şimdiki sahabe bir şecere verme zorunluluğu bugün yapılanın ötesinde bir şey değil tabii ki, ancak bu sistem altında hem daha doğru bilgiler içerecek hem de neredeyse zahmetsiz olacak.

Bir tacirin bunu karşılıksız olarak yapması beklenmemeli; sanatçı için aldığı %15'in bir bölümünün, belki üçte birinin kendisine verilmesi makul olabilir. Genelde olduğu gibi sanatçı bir tacirden daha prestijli bir başkasına geçtiğinde, daha eski tarihli eserlerin yeniden satışından doğan ödemeleri eski tacir toplamayı sürdürebilir.

Bir tacir (satmak ya da başka bir amaç için) sanatçıdan doğrudan bir eser SATIN ALDIĞINDA, sözleşmeye eserin öngörülen SATIŞ ederini yazmalıdır, sanatçıya gerçekte ödediği miktarı değil (çünkü bu, daha az bir tutar olacaktır).

Sözleşmenin imzalanmasını sağlamak genelde bir ruh hâli meselesidir. Eğer tacir, sözleşmenin faydalarının sizin için önemli olduğunu düşünmüyorsa, o birkaç isteksiz alıcıya sözleşmeyi imzalatmamak için onlarca bahane bulabilir; öte yandan, bu faydalara sahip olmanızı



gerçekten istiyorsa, tek bir satış kaybı olmaksızın bütün o engelleri aşacaktır.

HAYATIN GERÇEKLERİ: SİZ, SANAT DÜNYASI VE SÖZLEŞME

Bu sözleşmeye gelen ilk tepkiler genelde son derece olumlu oldu; sanat dünyasının büyük bir bölümü sözleşmenin adil, makul ve pratik olduğunu düşünüyor. Birkaç kişi, bu sözleşmenin gerçekten kullanıp kullanılmayacağı konusunda bazı çekinceler dile getirdi. Bu çekinceleri iki basit ifadeyle özetlemek mümkün:

- “... Sanat alıp satmanın ekonomisi o kadar kırılgan ki, sanat koleksiyoncularının sırtına bir yük daha bindirirseniz sanat almayı bırakıverirler.”

- “... Tabii ki sözleşmeyi kullanırım, eğer herkes kullanıyorsa.”

İlk ifade tamamen manasız; söz konusu sanat, sözleşme olmadığında ne kadar cazipse sözleşme olduğunda da o kadar cazip olacak. Herhangi bir sanat eserinin değerinin bundan etkilenmesi için hiçbir neden yok, özellikle de

bu sözleşme, sanat dünyasının standart uygulaması hâline gelirse, ki bu da bizi ikinci ifadeye getiriyor. Burada bir sorun varsa, o da şu ifadede yatıyor: Bireysel sanatçı ya da tacir, sözleşmenin kullanılması konusunda ısrarcı olunmasının, rekabetçi bir piyasada satışları tehlikeye düşüreceği endişesini taşıyor. Bu fikri dikkatlice incelersek iler tutar tarafı olmadığını görürüz. BÜTÜN sanatçılar eserlerini yalnızca iki grup insana satar, verir ya da takas eder:

- Arkadaşlar
- Arkadaş olmayanlar

Arkadaşlarınızın size sorun çıkarmayacağı açık; sizinle sözleşmeyi imzalayacaklardır. TEK sorun, arkadaşınız olmayan birine satış yaptığınızda ortaya çıkabilir. Satılan tüm sanat eserlerinin %75’i ya sanatçının ya da tacirin arkadaşları-birlikte yemek yenilen, içilen, sosyal ortamlarda görüşülen, hafta sonlarının beraber geçirildiği vb. arkadaşlar- tarafından alındığına göre karşılaşılacak direnç, eserinizi satın alacak %25’lik yabancı paydan kaynaklanacaktır. Bunların da çoğu sizinle iyi geçinmek isteyecek ve sözleşmeyi seve seve imzalayacaktır. Böylece geriye, sözleşmeye karşı ciddi bir direnç gösterecek %5 civarında bir



pay kalıyor. Bu gerçek direnç bile sözleşme yaygın olarak kullanılmaya başladıkça süreç içerisinde son bulacaktır. Şöyle de diyebiliriz: Bu sözleşme, arkadaşlarınızın kim olduğunu keşfetmenize yardımcı olacaktır.

Eğer bir koleksiyoncu eserinizi satın almak ister ama sözleşmeyi imzalamak istemezse, kendisine bütün eserlerinizin bu sözleşmeyle satıldığını, bunun standart bir uygulama olduğunu anlatın.

Yalnızca sözleşme konusunda ısrarcı olmayan birkaç sanatçıdan eser satın alıyorsa, çok da akıllıca davranmıyor demektir; bu sözleşmenin kullanılmaması, bir koleksiyon oluşturmak için çok saçma bir kıstas. İsteksiz koleksiyoncuya sunabileceğiniz başka argümanlar da var:

- Birincisi, eseriniz değer kazanmazsa bu sözleşme ona hiçbir maliyet getirmeyecek. Bu işe yaramazsa ve eserinizden elde edeceği kârın tümünü kendine saklamak istiyorsa, eserin değerini daha yüksek gösterebilirsiniz.

- Eserinizi satarsa, sattığında ve size ödeme borcu olduğunda bu ödemeyi parayla yapması şart

değil; yeni bir eser aldığında sayılmak üzere ona kredi açabilir ya da ödemeyi hizmet ya da nakdi olmayan başka bir şey cinsinden alabilirsiniz.

- Eğer bir koleksiyoncu, sözleşme sanatçı için standart uygulama hâline geldikten sonra sözleşme imzalamadan bir eser alırsa, daha sonra bu eserin değerinin biçilmesi, onarımı ya da orijinalliğinin belgelenmesi için sanatçıya (ya da tacirine) başvurduğunda güvenebileceği tek şey iyi niyet olacak. Neden böyle bir iyi niyetle karşılaşmayı bekleyebileceği ise belli değil.

Koleksiyoncu, gerçekten de sadece siz sözleşmeyi imzalamasını istediğiniz için eserinizi almaktan vazgeçecek mi? Cevap evetse, yani eserin yaratıcısı olarak sizin hakkınız olan saygıyı size göstermesinin ona hiçbir maliyeti olmayacakken bunu yapmamak için eseri satın almayacaksa, yaptığı şey sadece saçma bir inatçılıktır; kimse de size onu nasıl aydınlayabileceğiniz konusunda yardımcı olamaz.

Bu sözleşmeyi kullanmak, bundan sonra sanat dünyasındaki bütün ilişkilerinizin yalnızca iş ilişkisi olacağı ya da haklarınızı son kuruşuna kadar dayatmanız gerekeceği anlamına gelmez.



Arkadaşlarınız yine arkadaşınız kalacak; ödeme (kısmen ya da tamamen), onarım, çoğaltım ve danışılma haklarınızı yine askıya alabileceksiniz, ama bunlar SİZİN haklarınız ve SİZİN seçimleriniz olacak.

Sözleşme formu -ister tanınmış isterse henüz adını duyurmamış olsun- tüm sanatçılar için hazırlandı. Size düşen tek şey bunu çoğaltmak ve eserinizi verdiğinizde, takas ettiğinizde ya da sattığınızda kullanmak. Sözleşme, kullandığınız andan itibaren geçerli olacak. Ne kadar çok sayıda sanatçı ve tacir bunu kullanırsa, herkes için o kadar iyi ve kolay olacak. Örgütlenmeniz, aidat ödemeniz, devlet dairesiyle muhatap olmanız, toplantı yapmanız, kayıt yaptırmanız, hiçbir şey gerekmiyor; yeter ki kullanmayı isteyin. Fişe takın ve nasıl çalıştığını izleyin; her seferinde kusursuz bir ürün!

YAPTIRIM

Öncelikle şu meseleyi açıklığa kavuşturalım: İnsanların çoğu bu sözleşmeye uyacak, çünkü insanların çoğu sözleşmelerine uyar. Sizi kazıklamaya çalışacak o birkaç kişi de, zaten başta sözleşmeyi imzalama konusunda size sorun yaratan

kişiler arasından çıkacaktır büyük ihtimalle. Daha sonraki sahiplerin sizi kazıklamaya çalışma olasılığı, sizin ya da tacirinizin yüz yüze görüştüğü ilk sahibin kazıklama olasılığından daha yüksek olabilir, ama hem ilk hem de gelecekteki sahiplerin bu sözleşmenin koşullarına uyması için güçlü nedenler var.

İkinci sahip eserinizi üçüncü sahibe satar ve size devir formunu göndermezse ne olur? (Ayrıca, size para da göndermiyor.)

Hiçbir şey. (Henüz olaydan haberiniz yok.) Önünde sonunda haberiniz olacaktır tabii, çünkü bu tür satışları gizlemek için çok çaba harcamak gerekir ve haberler kulaktan kulağa size (ya da tacirinize) ulaşır. Satışı gizlemek için üçüncü sahibin eseri de gizlemesi gerekir; az miktarda bir para için iyi ve değerli bir eseri saklamak istemeyecektir. Ayrıca satmak, onartmak, değer biçirtmek ya da orijinalliğini belgelemek istediğinde size (ya da tacirinize) gelmek ZORUNDA.

Böyle bir devir işlemini öğrendiğinizde -ki öğrenirsiniz- ikinci sahibi dava edersiniz, o da üçüncü sahibe yapılan satış bedeli üzerinden artışın %15'ini ya da sizin bu satışı öğrendiğiniz



tarihteki değerine göre (bu çok daha yüksek olabilir) artışın %15'ini ödemek zorunda kalır. Bir satıcının (bu örnekte ikinci sahip) böyle bir riski -az miktarda bir para kurtarmak üzere yüksek miktarda ödeme yapma riskini- göze alması için son derece akılsız olması gerekir.

Sanatçıya bildirilen değerlerin sahte olması konusundaysa, yeni sahibin sahte ve yüksek bir değer koyma baskısının karşısına, eski sahibin sahte ve düşük bir değer koyma baskısı çıkacaktır. İki kişinin uyumlu şekilde yalan söylemesini sağlamak gerçekten zordur, özellikle de bu yalan içlerinden yalnızca birinin -satıcının- işine yarayacaksa. Örnek durumların %95'inde sanatçıya ödenecek olan miktar, koleksiyoncuları size yalan söylemeye zorlamaya yetmeyecektir.

Sözleşmenin size verdiği hakları savunmak için dava açmak zorunda kaldığınız durumda, MADDE ON DOKUZ sayesinde, makul düzeydeki avukat gideriyle hakkınız olanları geri alabileceğinizi göreceksiniz.

ÖZET

Sanat dünyasında bu sözleşmenin daha önce bir benzerinin görülmediğinin ve biraz homurdanma yaratabileceğinin farkındayız; öte yandan, gidermeye çalıştığı sorunların varlığı herkes tarafından bilinmekte ve bunları ortadan kaldırmak için şimdiye kadar hiçbir pratik yol bulunabilmiş değil.

Bir sanatçı olarak bu sözleşmeyi kullanıp kullanmamak tabii ki size kalmış; biz burada size, eserinizi devrederken cari haklarınızı belirlemede kullanabileceğiniz yasal bir araç sunduk. Daha önce hiçbir şey yoktu, şimdi ise “hiçbir şey”in yerine bu var.

Bunu bir karşılık beklemeden, yalnızca sorunla yüzleşme ve bir çözüm bulma zevki için yaptık; düşündük ki, eserlerine ilişkin hakları konusunda bir soru işaretleri olduğunda, sanatçılar diğer herkesten daha haklıdır.

— Seth Siegelaub (24 Şubat 1971, New York)



**SÖZLEŞME FORMU
SONRAKİ SAYFADADIR**

**Lütfen bu dokümanı özgürce
KULLANIN, ÇOĞALTIN, PAYLAŞIN.**

Satılık değildir.

**Schools of Visual Arts (New York) tarafından üretilmiş,
California Institute of the Arts (Los Angeles)
tarafından basılmış ve dağıtılmıştır.**

**Daha ayrıntılı bilgi için:
Seth Siegelau, Post Office Box 350,
New York 10013, U.S.A.**

Tasarım: Cristos Gianakos



SANAT ESERİ İLK DEVİR SÖZLEŞMESİ

| | |
|---|---|
| Tarihi, tarafların isimleri ve adreslerini yazın | İşbu Sözleşme _____ 19__ tarihinde, _____ adresinde ikamet eden _____ (buradan itibaren "Sanatçı" olarak geçmektedir) ile _____ adresinde ikamet eden _____ (buradan itibaren "Koleksiyoncu" olarak geçmektedir) arasında imzalanmıştır. |
| Eseri tanımlayan bilgileri yazın | İŞBU BELGE AŞAĞIDA YAZILANLARI TASDİK ETMEKTEDİR: GİRİŞ Sanatçı aşağıdaki sanat eserini yaratmıştır: İsim: _____ Tanıtım Numarası: _____ Tarih: _____ Malzeme: _____ Boyutlar: _____ Açıklama: _____ (Buradan itibaren "Eser" olarak geçmektedir); ve İşbu Sözleşmede yer alan karşılıklı yükümlülük, taahhüt ve koşullara tabi olmak üzere Sanatçı Eseri Koleksiyoncuya satmak ve Koleksiyoncu da Eseri Sanatçıdan satın almak istemektedir; ve Koleksiyoncu ve Sanatçı, normal bir maldan farklı olarak Eserin değerinin Sanatçının yaratmış olduğu ve ileride yaratabileceği her sanat eserinin değerinden etkilendiği ve etkileneceğini kabul etmektedir; ve Taraflar, Eserin değerinin ileride artacağını beklemektedir; ve Koleksiyoncu ve Sanatçı, Eserde bu şekilde meydana gelebilecek bir değer artışında Sanatçıya pay verilmesinin doğru ve uygun olduğunu kabul etmektedir; ve Taraflar, Sanatçının Eserdeki fikir ve ifadelerinin bütünlüğü ve açıklığının muhafaza edilmesini ve kısmen Eserin yaratıcısının isteği veya önerisine tabi olmasını arzu etmektedir; DOLAYISIYLA, yukarıdaki vaatler ve aşağıda yer alan karşılıklı taahhütler çerçevesinde ve diğer uygun bedeller karşılığında taraflar aşağıdaki hususlarda mutabık kalmışlardır: |
| Fiyatı veya değeri yazın; ilgisiz seçeneği silin | ALIM VE SATIŞ. BİRİNCİ MADDE. İşbu Sözleşmedeki bütün taahhütlere tabi olmak koşuluyla Sanatçı Eseri Koleksiyoncuya satmaktadır ve Koleksiyoncu Eseri Sanatçıdan satın almaktadır (alındığı işbu belge ile teyit edilen _____'lik fiyat karşılığında) (işbu Sözleşmenin amaçları bakımından mutabık kalınan _____'lik değer karşılığında). |
| Varsa Sanatçının vekilinin ismi ve adresini yazın; ilgisiz seçeneği silin | GELECEKTEKİ DEVİRLER. İKİNCİ MADDE. Koleksiyoncunun ileride Eseri herhangi bir şekilde satması, hediye etmesi, bağışlaması, takas etmesi, devretmesi, temlik etmesi veya ferağ etmesi durumunda veya Eserin miras veya vasiyet yoluyla veya kanun marifetiyle başkasına intikal etmesi veya Eserin tahrip olması ve bunun için sigorta tazminatı ödenmesi durumunda, Koleksiyoncunun veya Koleksiyoncunun şahsi temsilcisinin aşağıdaki işlemleri yapacağı Koleksiyoncu tarafından taahhüt edilmektedir: (a) Söz konusu devir, dağıtım veya sigorta tazminatı ödemesinden itibaren 30 gün içerisinde, işbu Sözleşmeye ekli ve onun bir parçası yapılmış örneğe uygun biçimde düzenlenmiş olan söz konusu örnekte belirtilen ve istenen bilgileri içeren ve Koleksiyoncu veya Koleksiyoncunun şahsi temsilcisi ve Koleksiyoncunun devralanı tarafından doldurulmuş, tarih atılmış ve imzalanmış olan geçerli bir DEVİR VE TASDİK BELGESİNİ _____'e (yukarıda yazılı adreste ikamet eden Sanatçı) (bu amaçla Sanatçının _____ adresinde ikamet eden vekili) sunmak; |

Varsa Sanatçının vekilinin ismi ve adresini yazın; ilgisiz seçeneği silin

(b) Varsa, söz konusu devir veya dağıtım veya sigorta tazminatı ödemesi sonucunda meydana gelen Değer Artışının (aşağıda tanımlanmıştır) %15'ine (yüzde on beş) eşit bir miktarı, söz konusu devir, dağıtım veya sigorta tazminatı ödemesinden itibaren 30 gün içerisinde _____'e (yukarıda yazılı adreste ikamet eden Sanatçı) (bu amaçla, Sanatçının _____ adresinde ikamet eden vekili) ödemek.

FİYAT/DEĞER. ÜÇÜNCÜ MADDE. Bir DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDINA yazılacak "fiyat veya değer":

(a) Eserin parayla satılması durumunda, gerçek satış fiyatı veya

(b) Eserin uygun bir bedel karşılığında takas edilmesi durumunda, bu bedelin parasal miktarı veya

(c) Eserin başka herhangi bir şekilde devredilmesi durumunda, adil piyasa değeri olacaktır.

DEĞER ARTIŞI. DÖRDÜNCÜ MADDE. İşbu Sözleşmenin amaçları bakımından Eserin "Değer Artışı", Eserin usulüne uygun olarak imzalanarak sunulmuş hâlihazırda geçerli bir DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDINDA belirtilen fiyat veya değerinde, önceden usulünce imzalanarak sunulmuş son DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDINDA yazılı fiyat veya değere göre veya önceden usulünce imzalanarak sunulmuş son DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDI yok ise işbu Sözleşmenin BİRİNCİ MADDESİNDE belirtilen fiyat veya değere göre meydana gelen artıştır.

(a) Usulünce imzalanmış geçerli bir DEVİR VE TASDİK BELGESİNİN İKİNCİ MADDENİN gerektirdiği şekilde sunulmaması hâlinde Değer Artışı, buna rağmen, söz konusu geçerli DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDI usulüne uygun olarak imzalanmış ve sunulmuş gibi hesaplanacaktır, bu DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDINDAKİ fiyat veya değer Eserin geçerli devrin yapıldığı an veya bu devrin öğrenildiği andaki gerçek piyasa değerine eşit olacaktır.

SÖZLEŞMENİN DEVRALANLAR TARAFINDAN ONAYLANMASI. BEŞİNCİ MADDE. Koleksiyoncu, devralacak kişinin işbu Sözleşmenin bütün şartlarını onaylaması ve onlara tabi olmayı kabul etmesini ve Koleksiyoncunun işbu Sözleşmede yazılı bütün taahhütlerini yerine getirmeyi kabul etmesini sağlamadan Eseri gelecekte herhangi bir şekilde satmayacağını, hediye etmeyeceğini, bağışlamayacağını, takas etmeyeceğini, devretmeyeceğini, temlik veya ferağ etmeyeceğini veya Eserin miras veya vasiyet yoluyla veya kanun marifetiyle başkasına intikal etmesine izin vermeyeceğini taahhüt etmektedir; bu onay ve kabul, usulüne uygun olarak doldurulmuş ve sunulmuş geçerli bir DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDININ devralacak kişi tarafından imzalanması suretiyle gösterilecektir.

İlgisiz seçeneği silin

MENŞE. ALTINCI MADDE. Sanatçı, (Sanatçının) (İKİNCİ MADDEDE belirtilen amaçla Sanatçının vekili olan kişinin) Eserin devredildiği ve İKİNCİ MADDE gereğince kendisiyle ilgili bir DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDININ usulüne uygun olarak sunulduğu her durum için bir dosya ve kayıt tutacağını ve Koleksiyoncunun veya Koleksiyoncunun haleflerinin -bu haleflik ortaya çıktığı anda- talebi üzerine, bu kayıtlara ve Koleksiyoncunun yapılması öngörülen halka açık sergiler hakkındaki bildirimlerine dayanarak Eserin menşei ve tarihçesini yazılı olarak sunacağını ve bu menşei ve tarihçeyi ve Eserin gerçekliğini Koleksiyoncu ve onun haleflerine ve Koleksiyoncunun makul talebi üzerine eleştirmenler ve bilim insanlarına yazılı olarak teyit edeceğini taahhüt etmektedir. Bu kayıtlar yalnızca Sanatçının malı olacaktır.

SERGİ. YEDİNCİ MADDE. Sanatçı ve Koleksiyoncu aşağıdaki hususları karşılıklı olarak kabul etmektedir:

(a) Koleksiyoncu Eserin halka sergilenmesini sağlama veya buna izin verme niyeti taşıyorsa bunu Sanatçıya yazılı olarak bildirecektir, bu bildirimde yapılması öngörülen sergi hakkında olup sergi sahibinin Koleksiyoncuya açıklanmış olduğu bütün ayrıntılar belirtilecektir. Bu bildirim, söz konusu her sergi için ve Koleksiyoncunun Eserin halka sergilenmesini sağlama veya buna izin verme niyeti, sergi sahibine veya halka duyurulmadan önce yapılacaktır. Sanatçı Eserin sergilenmesi ile ilgili olarak bulunabileceği bütün öneri veya talepleri derhal

| | |
|--|---|
| <p>Gerekli değilse (b) şıkkını silin</p> | <p>Koleksiyoncu ve sergi sahibine iletacaktır. Koleksiyoncu işbu maddenin hükümlerine uymadıkça Eserin halka sergilenmesini sağlamayacak veya buna izin vermeyecektir.</p> <p>(b) Koleksiyoncu söz konusu her sergi için Sanatçının iznini almadıkça Eserin halka sergilenmesini sağlamayacak veya buna izin vermeyecektir.</p> <p>(c) Sergiyle ilgili olarak Sanatçının, Koleksiyoncunun zamanında gönderdiği bildirim zamanında cevap vermemesi durumunda Sanatçı işbu maddeden doğan haklarından feragat etmiş sayılacaktır ve Sanatçının bu sergiye ve sergi hakkında kendisine zamanında bildirilmiş olan bütün ayrıntılara izin verdiği sonucu çıkacaktır.</p> <p>SANATÇININ ELDE BULUNDURMA HAKKI. SEKİZİNCİ MADDE. Sanatçı ve Koleksiyoncu, Sanatçının, Eserin öngörülen sevk tarihinden en az 120 gün önce Koleksiyoncuya yaptığı yazılı bildirim ve istek aracılığıyla yalnızca Eserin, Koleksiyoncuya hiçbir masraf getirmeyecek şekilde, bir kamu kuruluşu veya kâr amacı gütmeyen bir kuruluşta, bu kurum veya kuruluş tarafından halka sergilenmesi amacıyla Eseri 60 günü aşmayacak bir süre boyunca elinde bulundurma hakkına sahip olacağını müştereken kabul etmektedirler. Koleksiyoncu yeterli sigortanın yaptırıldığı ve nakliye ücretinin önceden ödendiğine dair yeterli kanıtı veya buna ilişkin mali sorumluluğun üstlenildiğini gösteren yeterli kanıtı isteme hakkına sahip olacaktır. Sanatçı her beş yılda bir kere Eseri 60 günü aşmayacak bir süreyle bu şekilde elinde bulundurma hakkına sahip olacaktır.</p> <p>İMHA ETMEME. DOKUZUNCU MADDE. Koleksiyoncu Eseri kasıtlı olarak hiçbir surette imha etmeyeceğini, bozmayacağını, değiştirmeyeceğini veya tadil etmeyeceğini taahhüt etmektedir.</p> <p>ONARIMLAR. ONUNCU MADDE. Koleksiyoncu Esere herhangi bir zarar gelmesi durumunda herhangi bir onarım veya restorasyona başlamadan önce Sanatçıya danışacağını taahhüt etmektedir ve mümkünse Sanatçıya gerekli onarımı ve restorasyonu yapma imkânı tanınacaktır.</p> |
| <p>İlgisiz seçeneği silin</p> | <p>KİRALAR. ON BİRİNCİ MADDE. Koleksiyoncunun Eserin halka açık bir sergide kullanılmasının karşılığında kira bedeli veya diğer ücret olarak herhangi bir miktarı almaya hak kazanması durumunda, Koleksiyoncu bu paranın yarısını, parayı almaya hak kazandığı tarihi izleyen 30 gün içerisinde (Sanatçıya) (Sanatçının İKİNCİ MADDEDE belirtilen vekiline) ödeyecektir.</p> <p>ÇOĞALTMA. ON İKİNCİ MADDE. Sanatçı, Eserin kopyalanması veya çoğaltılmasına ilişkin tüm hakları saklı tutar. Sanatçı Eseri, Eserin halka sergilenmesiyle bağlantılı olarak katalog ve benzerlerinde çoğaltma iznini makul olmayan nedenlerle vermeme yoluna gitmeyecektir.</p> <p>DEVREDİLEMEZLİK. ON ÜÇÜNCÜ MADDE. İşbu Sözleşmenin hükümleriyle Sanatçıya verilen veya Sanatçının menfaatine tesis edilen hiçbir hakkı Sanatçı yaşadığı sürece devredemez, ancak işbu Sözleşmenin hiçbir hükmü Sanatçının Eserin tabi olabileceği bir telif hakkı kanunu çerçevesinde sahip olduğu hakları sınırlandıracak şekilde yorumlanmayacaktır.</p> |
| <p>İlgisiz ise (a) şıkkını silin</p> | <p>UYARI. ON DÖRDÜNCÜ MADDE. Sanatçı ve Koleksiyoncu, Eserin üstünde işbu Sözleşmenin varlığı ile Eserin mülkiyetinin, devrinin, sergilenmesinin ve çoğaltılmasının işbu Sözleşmenin hükümlerine tabi olduğunu belirten bir UYARININ sürekli bulunması hususunda mutabık kalmıştır; bu UYARI, işbu Sözleşmenin ekinde yer alan ve onun bir parçası yapılan örneğe göre hazırlanmış olacaktır.</p> <p>(a) Eserin tür itibarıyla varlığı veya özü belgeler ile temsil edilebilir nitelikte olması ve Sanatçının belgeleri Eserin parçası olarak telakki etmesi nedeniyle işbu maddenin hükümlerinin yerine getirilmesi için söz konusu UYARININ belgelere sürekli olarak konulması şarttır.</p> <p>DEVRALANLARIN YÜKÜMLÜLÜĞÜ. ON BEŞİNCİ MADDE. Eserin gelecekte Koleksiyoncu tarafından veya Koleksiyoncunun mal varlığından herhangi bir şekilde devredilmesi veya başka bir yolla el değiştirmesi durumunda, Eseri işbu Sözleşmenin varlığını bilerek devralan herhangi bir kişi, Eser kendisine devredildiği anda işbu</p> |

Sözleşmenin İKİNCİ MADDESİ ve BEŞİNCİ MADDESİNE uygun olarak usulince tanzim edilmiş bir DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDINI imzalamışçasına işbu Sözleşmenin her şartına her bakımdan bağlı ve bunları yerine getirmekle ve uygulamakla yükümlü olacaktır.

SONA ERME. ON ALTINCI MADDE. İşbu Sözleşme ve işbu Sözleşmede yer alan taahhütler tarafları, onların mirasçılarını, lehine vasiyet ettikleri kişileri, vasiyeti tenfiz memurlarını, tereke idare memurlarını, devralanlarını, temlik edilenlerini ve tüm diğer haleflerini bağlayacaktır ve Koleksiyoncunun taahhütleri Esere bağlı olacak, Eserle birlikte geçerlilik taşıyacaktır ve Sanatçının ve (varsa) Sanatçının hayattaki eşinin ölümlerinden itibaren 21. yıla kadar (dâhil) bağlayıcı olacaktır, ancak YEDİNCİ MADDE, SEKİZİNCİ MADDE ve ONUNCU MADDEDE geçen taahhütler yalnızca Sanatçı hayattayken bağlayıcı olacaktır.

FERAGATLERİN DEVAM ETMEMESİ. ON YEDİNCİ MADDE. Taraflardan birinin işbu Sözleşmenin bir hükmü veya işbu Sözleşme tahtındaki bir haktan feragat etmesi durumunda bu sürekli bir feragat olarak değerlendirilmeyecektir ve bu, tarafın daha sonra söz konusu hükmü veya hakkı uygulaması veya kullanmasına mani olmayacak veya hukuki engel oluşturmayacaktır ve herhangi bir tarafın bir veya daha fazla durumda işbu Sözleşmenin bir şartı veya hükmünün diğer tarafça harfiyen uygulanmasında ısrar etmemesi, gelecekte o hükümden veya şarttan feragat edildiği biçiminde yorumlanmayacaktır ve ilgili şart veya hüküm aynen yürürlükte kalacaktır.

DEĞİŞİKLİĞİN YAZILI OLMASI. ON SEKİZİNCİ MADDE. İşbu Sözleşme, her iki tarafça imzalanmış yazılı bir belgeyle yapılmadıkça bir değişiklik, düzeltme veya feshe tabi olmayacaktır.

AVUKAT ÜCRETLERİ. ON DOKUZUNCU MADDE. Herhangi bir tarafın gelecekte, işbu Sözleşmedeki bir taahhüdün yerine getirilmemesi nedeniyle dava açması durumunda mağdur taraf kendi lehine hükmedilebilecek herhangi bir çareye ek olarak makul miktardaki avukat ücretlerini de geri alabilir.

YUKARIDAKİ HUSUSLAR MUVACEHESİNDE taraflar işbu Sözleşmeyi yukarıda yazılı ilk tarihte imzalayarak kaşelemişlerdir.

ÖRNEK - ÖRNEK - ÖRNEK

UYARIYI tamamen doldurun (asıl belgeden silmeyin)

| |
|--|
| UYARI |
| İşbu Eserin Mülkiyeti, Devri, Sergilenmesi ve Çoğaltılması 19__ tarihinde ile arasında yapılan ve aslı 'de 'in elindeki dosyada bulunan Sözleşmenin hükümlerine tabidir. |

.....
(Sanatçı)

.....
(Koleksiyoncu)

ÖRNEK - ÖRNEK - ÖRNEK

DEVİR SÖZLEŞMESİ VE KAYDI

Alıcı:

YALNIZCA doldurun:

_____ adresinde
ikamet eden _____'in, aşağıda tanımlanan Eserdeki
bütün hakları ve menfaatlerini mutabık kalınmış _____'lik bir fiyat veya
değer karşılığında, _____
adresinde ikamet eden _____'e bugün devretmiş
olduğunu işbu belge ile tarafınıza bildiriyoruz:

Eseri tanımlayan
bilgiler

İsim: _____ Tanıtım Numarası: _____

Tarih: _____ Malzeme: _____

Boyutlar: _____ Açıklama: _____

Tarih, tarafların
isimleri ("__ ile __
arasında")

Devralan _____ 19__ tarihinde _____ ile
_____ arasında yapılan Sözleşmenin bütün
şatlarını işbu belge ile açıkça onaylamakta ve kabul etmektedir ve o Sözleşmeyle
bağlı olmayı ve Koleksiyoncunun o Sözleşme kapsamındaki bütün taahhütlerini
yerine getirmeyi kabul etmektedir.

(Asıl belgeden
silmeyin)

_____ 19__ tarihinde _____'de düzenlenmiştir.

2013 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)
ISBN: 978-9944-731-30-0



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.
Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün
korunması şartıyla kullanılabilir.

Yayının özgün adı: *In Deed: Certificates of Authenticity in Art*
Editörler: Susan Hapgood ve Cornelia Lauf

Yayının ilk baskısı Roma Publications (Amsterdam)
ve SBKM/De Vleeshal (Middelburg) iş birliğinde,
Blue Label sponsorluğunda yapılmıştır.
Dağıtım: www.ideabooks.nl

Susan Hapgood ve Cornelia Lauf'un küratörlüğünde,
30 Mayıs-26 Ağustos 2012 tarihlerinde SALT Beyoğlu'nda
düzenlenen aynı adlı sergi kapsamında Türkçeleştirilmiştir.

Çeviri: N. Kıvılcım Yavuz, g yayın grubu, Banguoğlu Tercüme
Yayıma hazırlayan: Başak Çaka
Tasarım: Project Projects
Uygulama: Gülsüm Kekeç, Coşkun Sami

Öneri/düzeltilmiş gönderimleri
ve iş birliği teklifleri için:
eyayin@saltonline.org

SALT
Bankalar Caddesi 11
Karaköy 34420 İstanbul
saltonline.org

