

KAVRAMSAL SANATTA MEŞRUIYET SORUNU: BELGE VE OTORİTE ARASINDA GIUSEPPE PANZA ÖRNEĞİ

Mehmet DERE*

Gönderim Tarihi: 28.05.2024 - Kabul Tarihi: 25.09.2025

Dere, M. (2025). Kavramsal sanatta meşruiyet sorunu: Belge ve otorite arasında Giuseppe Panza örneği. *Etkileşim*, 16, 184-210.
<https://doi.org/10.32739/etkilesim.2025.8.16.310>

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

Öz

Bu çalışma, kavramsal sanatın doğasında bulunan ontolojik ve kurumsal belirsizlikleri, sanat eserinin meşruiyeti bağlamında ele almakta ve Giuseppe Panza örneği üzerinden değerlendirmektedir. 1960'lı yıllardan itibaren gelişen kavramsal sanat, sanat eserini maddi bir nesne olmaktan çıkarıp fikir temelli bir yapıya dönüştürmüştür; bu dönüşüm, eserin tanımı, mülkiyeti ve dolaşımı gibi alanlarda yeni tartışmaları beraberinde getirmiştir. Fiziksel üretimin geri planda kaldığı bu bağlamda, eserlerin varlığı büyük ölçüde sanatçının niyeti, yazılı talimatlar, belgeler ve kurumsal onay mekanizmalarıyla tanımlanır hâle gelmiştir. İtalyan koleksiyoner Giuseppe Panza, bu dönüşümün merkezinde yer alan belirleyici bir figür olarak, birçok kavramsal ve minimal sanat eserini henüz gerçekleştirilmemiş planlar ve sertifikalar aracılığıyla toplamıştır. Ancak Panza'nın bu belgeler üzerinden ileri sürdüğü geniş hak iddiaları, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin ve Bruce Nauman gibi sanatçılarla hukuki ve etik düzeyde çeşitli gerilimlere neden olmuştur. Çalışma, Panza örneği üzerinden şu sorulara odaklanmaktadır: Bir kavramsal sanat eseri ne zaman ve kim tarafından 'var' kabul edilir? Sanatçının niyeti belge yoluyla nasıl temsil edilir? Ve bu belgeler hangi koşullarda hukuki ya da kurumsal otorite taşır? Arşiv belgeleri, sanatçı yazışmaları ve özgün sertifikaların çözümlemesi yoluyla yapılan inceleme, kavramsal sanatın yalnızca estetik bir yaklaşım değil, aynı zamanda belge, sözleşme ve otoriteye dayalı karmaşık bir pratik olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Giuseppe Panza, kavramsal sanat, temsil, kurumsal otorite, özgünlük sertifikası.

* Doktor Öğretim Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato MYO Grafik Tasarımı (İngilizce) Programı, İstanbul, Türkiye.
mehmetdere@topkapı.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6919-2333.

THE PROBLEM OF LEGITIMACY IN CONCEPTUAL ART: THE CASE OF GIUSEPPE PANZA BETWEEN DOCUMENT AND AUTHORITY

Mehmet DERE*

Received: 28.05.2024 - Accepted: 25.09.2025

Dere, M. (2025). Kavramsal sanatta meşruiyet sorunu: Belge ve otorite arasında Giuseppe Panza örneği. *Etkileşim*, 16, 184-210.
<https://doi.org/10.32739/etkilesim.2025.8.16.310>

This study complies with research and publication ethics.

Abstract

This study examines the ontological and institutional ambiguities inherent in conceptual art through the lens of artistic legitimacy, focusing specifically on the case of Giuseppe Panza. Since the 1960s, conceptual art has redefined the artwork not as a material object but as an idea-based construct, giving rise to new debates concerning its definition, ownership, and circulation. Within this framework, where physical production is often secondary, the existence of an artwork increasingly depends on the artist's intent, written instructions, documentation, and institutional validation. Italian collector Giuseppe Panza emerged as a central figure in this transformation, acquiring numerous conceptual and minimalist works in unrealised plans and certificates. However, Panza's broad claims of authority over these documents led to various legal and ethical tensions with artists such as Donald Judd, Dan Flavin, and Bruce Nauman. This study investigates the following questions through the Panza case: When and by whom is a conceptual artwork considered to 'exist'? How is artistic intent represented through documentation? Under what conditions do such documents carry legal or institutional authority? By analysing archival materials, artist correspondence, and certificates, the research demonstrates that conceptual art should be understood as an aesthetic stance and a practice embedded in systems of documentation, contractual frameworks, and institutional power.

Keywords: Giuseppe Panza, conceptual art, representation, institutional authority, certificate of authenticity.

* Assistant Professor/PhD, İstanbul Topkapı University, Plato Vocational School, Graphic Design (English) Program, İstanbul, Türkiye.
 mehmetdere@topkapi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6919-2333.

Giriş

1960'larda belirginleşen kavramsal sanat hareketi, çağdaş sanatın üretim ve sunum biçimlerinde köklü bir dönüşüm yaratmış ve "sanat eseri nedir?" sorusunu yeniden gündeme taşımıştır (LeWitt, 1967). Bu dönüşümle birlikte, sanat artık yalnızca maddi bir nesne değil; aynı zamanda fikrî içerik, sanatçının niyeti ve kurumsal doğrulama süreçleriyle tanımlanan çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmaktadır. Geleneksel sanat paradigmalarında merkezi önemde olan sanatçının fiziksel müdahalesi ve eserin maddi varlığı, yerini "belge temelli üretim modellerine ve kurumsal otorite tarafından onaylanan temsil biçimlerine" bırakmıştır (Kee, 2019, s. 192). Kavramsal sanat, sanatın özünü fikirde temellendirirken, bu fikrin maddi bir nesneyle temsil edilmesini ikincil bir unsur olarak görmektedir. Böylece eserin varlığı, fiziksel maddeden çok, onu kuşatan söylemsel, hukuki ve kurumsal yapılarla belirlenmektedir. Bu bağlamda sanatçının niyeti, eserin varlık koşullarını belirleyen başlıca unsur hâline gelirken; bu niyetin nasıl belgelenip temsil edildiği ve hangi kurumsal yapılar tarafından tanındığı gibi sorular, sanatın tanımı ve meşruiyeti açısından belirleyici bir rol oynamaktadır.

Bu çalışma, kavramsal sanatın sunduğu yeni ontolojik zemini, Giuseppe Panza di Biumo örneği üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Panza, özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda, kavramsal ve minimal sanatın önde gelen figürlerinin birçok eserini fiziksel formdan ziyade, çeşitli planlar ve belgeler aracılığıyla koleksiyonuna dahil etmiş; sanatçılardan temin ettiği çeşitli sertifikalar aracılığıyla söz konusu eserlerin yeniden üretimi, sergilenmesi ve hatta üçüncü taraflara devri gibi geniş kullanım haklarını talep etmiştir. Ancak bu belge temelli koleksiyonerlik anlayışı, Donald Judd, Dan Flavin ve Bruce Nauman gibi sanatçılarla yaşanan gerilimler üzerinden; temsil ile belge, niyet ile mülkiyet ve hukuki geçerlilik ile sanatsal otorite arasındaki çelişkileri görünür kılmıştır.

Bu doğrultuda çalışma, özellikle sanatçının doğrudan üretim sürecinden çekildiği, eserlerin talimatlara, belgelenmiş prosedürlere ve özgünlük sertifikalarına dayandığı durumlarda şu soruyu temel problem olarak ele almaktadır: Bir sanat eseri ne zaman, nasıl ve kim tarafından var kabul edilir? Nitel araştırma yöntemiyle yürütülen çalışmada, kavramsal sanatın üretim modelleri, koleksiyonerlik stratejileri ve kurumsal meşruiyet ilişkileri bir arada değerlendirilmekte; arşiv belgeleri, sanatçı yazışmaları, sözleşmeler ve sergi katalogları gibi birincil kaynaklar ışığında, sanat eserinin ontolojik ve hukuki statüsü analiz edilmektedir. Panza örneği, kavramsal sanatın yalnızca estetik bir yönelim olmadığını; belge, niyet ve otorite gibi unsurlar üzerinden şekillenen çok katmanlı bir epistemolojik ve kurumsal alan sunduğunu göstermektedir. Çalışma, sanatın varlık sorusunu yeniden gündeme taşıyarak, çağdaş sanat kuramı ve eleştirisi açısından kavramsal sanatın güncelliğine teorik bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Kavramsal Sanatta Ontolojik Dönüşüm: Fikir Olarak Eser

Kavramsal sanatın merkezinde, sanat eserinin fiziksel varlığından çok, temsil ettiği fikir yer almaktadır. Bu yaklaşım, sanatın ne olabileceğine dair yerleşik kabulleri sorgulayarak, düşünsel temelli bir dönüşüm başlatmıştır. Kavramsal eserler, çoğu zaman fiziksel bir nesne olmaksızın; bir önerme, talimat, belge ya da eylem formunda varlık kazanmaktadır. Dolayısıyla sanat eseri tanımı, yalnızca ontolojik değil, aynı zamanda epistemolojik bir sorun alanı hâline gelmektedir (Irvin & Dodd, 2017). Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli *Çeşme (Fountain)* adlı hazır nesnesi, bu dönüşümün erken örneklerinden biri olarak kabul edilir. Gündelik bir nesne olan pisuar, sanatçının müdahalesiyle ve kurumsal bağlamla ilişkisi üzerinden 'sanat' statüsü kazanmıştır. Duchamp sonrası dönemde, sanat yapısı yalnızca maddi varlığıyla değil; söylemsel, hukuki ve kurumsal boyutlarıyla tanımlanır hâle gelmiştir. 'Görsel olmayan' (*Non-retinal*) sanat anlayışı, bu bağlamda kavramsal sanatçılar için temel bir referans noktası oluşturmuş ve sanatın duysal estetikten bağımsız olarak da var olabileceğini ortaya koymuştur (Duchamp, 1968).

Arthur Danto, bu dönüşümün kuramsal zeminini geliştirerek, bir nesneyi sanat yapan unsurun fiziksel nitelikleri değil, onun sanat tarihsel ve kuramsal bağlam içindeki konumlanışı olduğunu ileri sürer (Danto, 2012). Danto'ya göre, bir nesnenin sanat eseri olarak kabulü, yalnızca biçimsel değil; tarihsel ve kurumsal bir bağlamın ürünü olarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım, kavramsal sanatın sabit bir tanım yerine, her yapının özgül koşullar çerçevesinde yeniden anlam kazandığı düşüncesine dayanak sunar (Danto, 1964). Dolayısıyla bu sanat anlayışı, tek bir üslup ya da biçimle sınırlandırılmaz. Kavramsal sanatı ortak bir zeminde buluşturan temel unsur, sanatın amacına ve anlamına yönelik eleştirel ve sorgulayıcı bir yaklaşımdır. Bu anlayış, sanat eserini yalnızca estetik bir nesne olarak değil, düşünsel bir yapı olarak ele almaktadır. Kavramsal sanat, biçimsel olarak herhangi bir malzemeye veya tekniğe bağlı olmadığı için; bu özgürlük, sanatçının düşünceyi aktarmak için farklı araçları deneyimlemesine imkân tanımaktadır.

Sanat tarihçisi Tony Godfrey, kavramsal sanatı 'sanatın doğasını sorgulayan' bir pratik olarak tanımlar ve Joseph Kosuth'un bu sorgulamayı doğrudan sanatın tanımına yönelttiğini vurgular. Nitekim kavramsal sanatçılar, sanatın geleneksel tanımlarına karşı çıkarak, 'sanatçının işlevi özel bir tür maddi nesne üretmek' yönündeki yerleşik inancı eleştiriye tabi tutmuşlardır (Godfrey, 1998, s. 4). Bu yaklaşım, sanatın özünü maddi nesnesinde değil, onun taşıdığı düşünsel ve kavramsal içerikte temellendirmeyi amaçlar; bu yönüyle, kavramsal sanatın sanatsal değerini fiziksel nesne yerine fikir üretimine dayandıran yaklaşımlarla örtüşmektedir (Jamieson, 1986).

Kavramsal sanat 1960'ların sonlarında ortaya çıkan ve geleneksel sanat anlayışını köklü biçimde sorgulayan bir yönelim olarak; sanatın fiziksel nesnesinden ziyade, taşıdığı düşünsel ve kavramsal içeriği ön plana çıkarmasıyla dikkat çekmiştir. Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren sanat üretimi, yalnızca nesne

yaratımına indirgenen bir pratik olmaktan çıkmış; etkinlik, süreç, müdahale, performans, belge ve hatta yokluk gibi maddi olmayan biçimleri de kapsayan daha geniş bir anlayışa evrilmiştir. Bu genişleme, sanat yapıtını artık yalnızca 'mevcut' bir nesne olarak değil; belirli bir zaman ve mekânda ortaya çıkan, kurulan ve çoğu zaman yeniden çerçevelenen bir olgu olarak ele almayı zorunlu kılmıştır. Bu dönüşüm, sanat yapıtının değerlendirilmesinde kullanılan ölçütlerin nasıl değiştiği sorusunu gündeme taşımış ve bu ölçütlerin kavramsal düzeyde yeniden tartışılmasını gerekli kılmıştır. Bu yaklaşımın merkezinde, sanatın yalnızca maddi formu aracılığıyla değil aynı zamanda "sanatçının niyeti, yazılı belgeler, özgünlük sertifikaları ve kurumsal ilişkiler aracılığıyla tanımlanabileceği düşüncesi" yer almaktadır (Buskirk, 2003, ss. 52-53).

Sanat üretimindeki bu kavramsal yönelim, sanatın özerkliğine ve estetik değerlendirme ölçütlerine dayanan klasik anlayışla radikal bir kopuşu temsil etmektedir. Bu bağlamda sanat nesnesi, estetik niteliklerinden ziyade, giderek artan biçimde yönetsel süreçler ve kurumsal yapılar aracılığıyla tanımlanmakta ve bu yapıların onayıyla sanat olarak kabul görmektedir. Bu tür bir dönüşüm, sanat eserinin yalnızca görsel bir nesne olarak değil, aynı zamanda söylemsel ve kavramsal bir yapı olarak da kurumsallaşmasına zemin hazırlamaktadır. Kavramsal sanatın temel özelliklerinden biri, sanat eserinin fiziksel bir nesneye indirgenmesi gerekliliğini reddetmesidir. Bu anlayış doğrultusunda sanatçı, üretim sürecinde maddi varlıktan ziyade eserin düşünsel ve kavramsal boyutunu önceliklendirir. Bu bağlamda, sanatçının niyetini ve yapıtın özgünlüğünü belgeleyen dışsal kanıtların örneğin; sertifikalar, yazılı beyanlar veya kavramsal açıklamaların önem kazanması şaşırtıcı değildir; zira bu yaklaşım, dönemin eleştirel sanat söylemleriyle doğrudan örtüşmektedir. Michael Fried, minimalizmin teatral doğasına yönelttiği eleştirisinde bu tür çalışmaları 'büyük ölçüde ideolojik' olarak nitelendirmiş ve şu değerlendirmeyi yapmıştır: "O (sanat), sözcüklerle formüle edilebilecek ve nitekim bazı önde gelen uygulayıcıları tarafından da formüle edilmiş bir konumu ilan etmeyi ve işgal etmeyi amaçlar" (1967, s. 154).

Geleneksel sanat anlayışında otantiklik, sanatçının doğrudan fiziksel müdahalesi ve üretimde kullanılan materyallerle ilişkilendirilirken; kavramsal sanat pratiklerinde eser kimliği, sanatçının niyetini yansıtan yazılı talimatlar, özgünlük sertifikaları ve açıklayıcı belgeler aracılığıyla belirlenmektedir. Bu bağlamda, eseri tanımlayan unsur, onun fiziksel varlığından ziyade, onu kuşatan belgeler ve söylemsel çerçeveler tarafından şekillendirilmektedir. Bu doğrultuda, koleksiyonerlerle imzalanan sözleşmeler ve düzenlenen resmî belgeler aracılığıyla, eserlerinin üretim ve sunum koşullarını belirleme yönünde sistematik bir yaklaşım benimsemiştir. Ancak bu yaklaşım, sanat yapıtının devrinden sonra sanatçının haklarının nasıl korunacağı ve yetkinin hangi koşullarda kime geçeceği gibi soruları gündeme getirmektedir. Söz konusu sorunsallar yalnızca hukuki boyutla sınırlı kalmayıp; aynı zamanda sergileme, koruma ve yeniden üretim süreçlerini yöneten kurumsal mekanizmalarla da doğrudan ilişkilidir. Kavramsal sanatın en radikal dönüşümlerinden biri, sanat yapıtı kavramının

kurumsal doğrulama süreçleri aracılığıyla tanımlanır hâle gelmesidir. Özellikle müze koleksiyonları ve özel koleksiyonlarda yer alan kavramsal eserler, yalnızca sanatçının niyetiyle değil; bu niyetin eşlikçisi olan belgeler, özgünlük sertifikaları ve tarihsel bağlamın kurumsal düzeyde onaylanmasıyla meşruiyet kazanmaktadır. Bu bağlamda, Giovanni Panza di Biumo gibi koleksiyonerlerin belgeleme ve koruma stratejileri, sanat eserlerinin yalnızca üretim süreçleriyle değil; aynı zamanda kurumsal etkileşimler ve mülkiyet ilişkileri aracılığıyla biçimlendiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Robert Morris'in 1963 tarihli *Estetik Geri Çekilme Bildirgesi* (*Statement of Esthetic Withdrawal*) eseri ile Donald Judd'ın 1990 yılında *Art in America* dergisinde yayımladığı ilan, sanatçının eser üzerindeki denetimini sürdürme ve eserin sunum biçimini yönlendirme yönündeki çabalarının dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır. Morris, bildirgesinde kendi üretimi olan bir yapıtın estetik değerini geri çektiğini ilan ederek, eserin sanatsal statüsünü sorgulamaya açmıştır. Benzer şekilde Judd, eserinin kendi adı altında sergilenmesini reddederek, sanatçı otoritesini koruma ve yapıtın temsil biçimini belirleme yönünde doğrudan bir müdahalede bulunmuştur. Bu tür örnekler, kavramsal sanatın yalnızca fiziksel bir nesneye değil; sanatçının niyetine, üretim sürecini belgeleyen metin ve sözleşmelere, ayrıca eleştirmenler ve koleksiyonerlerle kurulan ilişkilere dayanan çok katmanlı bir sistem olarak işlediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda kavramsal sanat eseri, sabit ve değişmez bir nesne olmaktan çıkarak, bağlamsal olarak yeniden tanımlanan ve ilişkisel biçimde inşa edilen bir yapıya dönüşmektedir. Sanatçının niyetini ve yapıtın anlamını dışsal belgeler ile kurumsal onay mekanizmalarına dayandıran bu yaklaşım, sanat eserinin ontolojik statüsünü yeniden düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

Talimat, Sertifika ve Belge Temelli Üretim Modelleri

1960'lardan itibaren gelişen kavramsal sanat, fiziksel nesneden çok düşünce temelli bir yapıyı benimseyerek, sanatçı, sanat yapıtı ve kurumsal yapılar arasındaki ilişkileri radikal biçimde yeniden yapılandırmıştır. Kavramsal sanat, yalnızca sanat nesnesinin değil, aynı zamanda sanatçının rolünün de köklü biçimde yeniden tanımlanması yol açmıştır. Geleneksel sanat anlayışında sanatçı, el emeğiyle nesne üreten bir zanaatkâr olarak konumlanırken; kavramsal sanat bağlamında sanatçı, düşünsel süreci kurgulayan ve fikri yapılandıran bir özne olarak belirir. Bu anlayışta sanat yapıtı, fikir düzeyinde tamamlanmakta; söz konusu fikrin fiziksel olarak uygulanması ise sanatçı dışındaki bireyler tarafından gerçekleştirilebilecek ikincil bir aşama olarak değerlendirilmektedir (LeWitt, 1967). Nitekim Sol LeWitt'in duvar resimleri, uygulamaya yönelik yazılı talimatlarla birlikte sunulmakta ve burada yaratıcı edim, fiziksel üretimden ziyade kavramsal formülasyonda temellenmektedir. Bu çerçevede, kavramsal sanat eserinin 'yaratıcısı', fikri ortaya koyan kişidir; eserin somutlaştırılması ise başkalarına devredilebileceği gibi, fiziksel olarak gerçekleştirilmeden de sanat eseri olarak kabul edilebilir. LeWitt'in sanat simsarı John Weber, kavramsal

sanat eserlerinin müzeler tarafından tercih edilmesini, “sergilenmediklerinde hiçbir depolama sorunu yaratmamalarına” bağlamaktadır. Weber’e göre, bu tür sanat eserleri çoğu zaman “bir çekmecedeki talimatlardan ibarettir” (Reif, 1987, s. 25). Bu yaklaşım, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi de dönüştürmektedir. Kavramsal sanatta izleyici, yalnızca estetik bir nesneyi algılayan pasif bir özne olmaktan çıkar; eserin anlamını zihinsel düzeyde inşa eden aktif bir katılımcıya dönüşür. Bu anlamda bir “yapıtla ilişkin yorum (açıklama) olanaklarının sınırsızlığı, bir sanat yapıtının anlam zenginliğinin göstergesidir” (Demir, 2009, s. 26)

Pek çok kavramsal sanat yapıtı, izleyicinin zihinsel katkısıyla tamamlanmakta; sanatçının gerçekleştirdiği ya da yalnızca önerdiği bir eylem, izleyicinin düşünsel katılımı olmaksızın anlamını tam olarak kazanamamaktadır. Bu bağlamda kavramsal sanat, izleyiciden yalnızca entelektüel bir katılım değil, aynı zamanda belirli bir inanç düzeyi de talep eder. Zira bazı kavramsal sanat projelerinde, eserin fiziksel varlığını doğrudan doğrulamak mümkün değildir; yapıtın mevcudiyeti, sanatçının beyanına ve izleyicinin hayal gücüne dayanır.

Bazı kavramsal sanatçılar doğrudan metinle çalışmayı tercih etmiştir. Örneğin, *Art & Language* grubunun teorik manifestoları ile Lawrence Weiner’in yalnızca tipografik duvar yazılarından oluşan işleri bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Diğer yandan, bazı sanatçılar ise metin ve fotoğrafı bir arada kullanarak görsel malzemeyi belgeleyici bir işleyle öne çıkarmışlardır. Bu doğrultuda Joseph Kosuth’un *One and Three Chairs* (1965) adlı yapıtı ile John Baldessari’nin metinle açıklanan fotoğraf dizileri dikkate değer örneklerdir. Bu çeşitlilik, temsil (*representation*) kavramının kavramsal sanat bağlamında farklı bir düzlemde işlediğini göstermektedir. Eser artık salt görünen bir imgenin temsili değil; bir düşünce, kavram ya da niyetin temsildir. Bu durum, izleyiciyle kurulan ilişkinin yalnızca görsel ya da işitsel bir algı düzleminde değil, aynı zamanda bilişsel, yorumlayıcı ve eleştirel bir düzlemde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Kavramsal sanat, öncelikle malzemesi kavramlar olan bir sanat biçimi olarak tanımlanabilir; tıpkı müziğin temel malzemesinin ses olması gibi. Kavramların dil ile sıkı bir ilişki içinde olması nedeniyle, kavramsal sanat aynı zamanda dil temelli bir sanat biçimi olarak da değerlendirilmektedir (Flynt, 1963). Sol LeWitt’in ifade ettiği üzere, kavramsal sanatta bir yapıtın en önemli yönü ‘fikir’ ya da ‘kavram’dır; Sanatçı tüm planlamayı baştan yapar ve uygulama süreci neredeyse yüzeysel bir teknik işleme indirgenir: “Bir sanatçı kavramsal bir sanat biçimi kullandığında, bu, tüm planlama ve kararların önceden yapıldığı ve uygulamanın yüzeysel bir iş olduğu anlamına gelir. Fikir, sanatı yapan bir makine hâline gelir” (LeWitt & Keller, 1984, s. 19). Bu yaklaşımda fikir, sanat yapıtının üretiminde belirleyici işlev gören bir tür motor olarak konumlanmaktadır. Bu bağlamda müelliflik, artık fiziksel üretimden ziyade, düşünsel çerçevenin kurulması ve bu çerçevenin farklı aktörlerle; izleyici, küratör, kurum, hatta sergileme biçimleriyle birlikte şekillenmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla

müellifliğe ilişkin yerleşik anlayış, bu noktada radikal biçimde sorgulanmakta; sanatçının tekil ve mutlak otoritesi, yerini izleyici, bağlam ve kurumsal etkileşimlerle şekillenen çoğulcu, ilişkisel bir üretim modeline bırakmaktadır. Bu dönüşüm, özellikle kavramsal sanatın doğasında var olan katılımcılık ve yoruma açıklık ilkeleriyle yakından ilişkilidir.

Müellifliğe ilişkin yerleşik anlayış, bu noktada radikal biçimde sorgulanmakta; sanatçının tekil ve mutlak otoritesi, yerini izleyici, bağlam ve kurumsal etkileşimlerle şekillenen çoğulcu, ilişkisel bir üretim modeline bırakmaktadır. Roland Barthes'ın *Yazarın Ölümü* (1968) ve Michel Foucault'nun *Yazar Nedir?* (1969) başlıklı metinleri, edebi üretimde müellifliğin çözülmekte olduğunu teorik düzeyde ilan ederken; kavramsal sanatçılar, bu çözülmeyi doğrudan sanatsal pratiklerine entegre ederek, müellifliğin merkezîyetini fiilen sorgulamışlardır. Artık bir sanat yapıtının anlamı, yalnızca sanatçının niyetinden ziyade; izleyici, bağlam ve üretim süreciyle kurulan çok katmanlı ilişkiler ağı içerisinde inşa edilmektedir (Goldman, 1990, s. 205). Benjamin Buchloh, kavramsal sanatın bu paradigmatik dönüşüme önemli katkılar sunduğunu ve 'yazarın ölümü' tartışmasını edebiyat kuramından görsel sanat alanına taşıyan başlıca araçlardan biri hâline geldiğini belirtmektedir (1990, s. 107). Buchloh'a göre, kavramsal sanat pratikleri sanatçının otoritesini zayıflatırken, izleyicinin konumunu güçlendirmiş; yapıtın anlamlandırılmasında alımlayıcı özne ile bağlamsal koşulların belirleyiciliğini ön plana çıkarmıştır.

Buchloh, bu durumu 'eserin alımlanma (*receivership*) koşullarının'¹ yeniden tanımlanması olarak ifade etmektedir (1990, s. 107). Bu yaklaşımın pratikteki somut karşılıklarından biri ise *Art & Language*² kolektifidir. Grup, bireysel dâhi figürünü reddederek, eleştirel tartışmalar ve ortak metinler aracılığıyla üretim gerçekleştirmiş; böylece müellifliği yatay, çoğulcu ve katılımcı bir yapıya dönüştürmüştür. Lawrence Weiner'in *Declaration of Intent* başlıklı açıklamasında ifade ettiği üzere: "Sanatçı eseri kendisi üretebilir. Eser bir başkasına yaptırılabilir. Eserin hiç inşa edilmemiş olması da mümkündür. Üç durum da sanatçının niyetiyle tutarlı olduğu sürece eşdeğerdir" (1968, s. 1). Bu ifade, sanat yapıtının özünde sanatçının niyetine dayanan düşünsel bir yapı olduğunu ve fiziksel temsilden bağımsız olarak var olabileceğini ortaya koymaktadır. Weiner'a göre sanatçının rolü, yalnızca bir öneri sunmaktır; bu önerinin hayata geçirilmesi ise izleyiciye ya da kurumsal yapılara bırakılabilir. Bu anlayış, sanatçının müelliflik yetkisinden bilinçli ve gönüllü bir şekilde çekilmesi olarak yorumlanabilir.

Ne var ki bu yaklaşım, önemli bir çelişkiyi de beraberinde getirir. Benzer biçimde Kosuth, LeWitt ve Weiner gibi sanatçılar, çalışmalarını kolektif ya da imzasız biçimlerde sunsalar dahi, kavramsal sanatın öncü figürleri olarak ta-

¹ "Receivership", kavramsal sanat bağlamında, sanat yapıtının izleyici tarafından nasıl alımlandığı, yorumlandığı ve anlamlandırıldığına odaklanan, izleyiciyi anlam üretiminde etkin bir özne olarak konumlandıran kuramsal bir terimdir.

² "Art & Language", 1968'de İngiltere'de kurulmuş ve sanat nesnesi yerine dili öne çıkararak kavramsal sanatın anlam sorgulamasına yön veren bir sanatçı kolektifidir.

nınmaya devam etmişlerdir. Ancak anonimlik yönündeki bu vurgu, kendi içinde paradoksal bir durum yaratmaktadır. Bu durum, müelliflikten kaçışa yönelik stratejilerin, ironik biçimde, yeni bir müelliflik biçimi inşa ettiğini göstermektedir. Buchloh bu çelişkiyi şu sözlerle özetlemektedir: “Sanatsal anonimlik iddiası ve müellifliğin yıkımı, anında yeni bir marka ve tanınabilir bir ürün yaratmaktadır” (1990, s. 140). Sanatın varlık koşulları, sanatçının niyeti, kurumsal çerçeve ve söylemsel bağlam tarafından belirlenmektedir. Kosuth’un özellikle *Art After Philosophy* (1969) metni ile *Proto-Investigations* serisi aracılığıyla ortaya koyduğu bu yaklaşım, sanatın ontolojik statüsünü, kurumsal meşruiyetini ve dilsel temellerini sorunsallaştırmaktadır.

Bu bağlamda, sanat yapıtı estetik ya da biçimsel bir nesne olma niteliğinden uzaklaşarak, sanatın ne olduğuna ve hangi koşullar altında varlık kazandığına ilişkin epistemolojik bir sorgulamanın aracı hâline gelmektedir. Kosuth, *Felsefeden Sonra Sanat* başlıklı makalesinde, Duchamp’ın mirasına atıfla, “Duchamp’tan sonra sanatın doğası gereği kavramsal olduğunu ve yalnızca kavramsal düzlemde var olabileceğini” ileri sürmüştür (1969, s. 18).

Lucy Lippard, bu dönüşümü sanat nesnesinin maddesizleşmesi (*dematerialization*) kavramıyla tanımlamaktadır. Lippard’a göre, kavramsal eserde fikrin önceliği esastır; maddi form ise geçici, sade, düşük maliyetli ya da kimi zaman tamamen ortadan kaldırılmış olabilir (Lippard & Chandler, 1973). Nitekim kavramsal sanatın temelinde, düşüncenin yapıtın asli taşıyıcısı olması ilkesi yer almaktadır. Hatta fiziksel olarak hiç somutlaştırılmamış bir kavram dahi, yalnızca düşünsel düzlemde bir sanat eseri olarak meşruiyet kazanabilmektedir. Bu doğrultuda kavramsal sanatçılar, sanatın ifade araçlarını ve mecralarını çeşitlendirerek resim ve heykelin tarihsel baskın konumunu sorgulamış; film, fotoğraf, metin, performans ve ses gibi farklı araçlar aracılığıyla düşünsel içeriği ifade etmenin alternatif yollarını araştırmışlardır. Böylece sanat, belirli bir üslup ya da fiziksel üretim pratiğiyle sınırlı kalmaksızın, sanatçının ortaya koyduğu kavramsal önerme doğrultusunda biçimlenen esnek ve çok katmanlı bir temsiliyet sistemine dönüşmüştür. Kavramsal sanatın en radikal yönlerinden biri, sanatçı figürünü ve bu figürün müelliflik konumunu yeniden tanımlamasıdır. Geleneksel sanat anlayışında sanatçı, sanat yapıtının hem maddi hem de manevi bileşenlerinin otoritatif ve birincil yaratıcısı olarak kabul görmektedir.

Oysa kavramsal sanatta, sanatçının doğrudan el işçiliği sıklıkla geri planda kalmış; anonimlik, kolektif üretim ve aktarılabirlik gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Bu yönelim, müelliflik yetkisinin fiziksel üretimden ziyade fikrî tasarımla ve kavramsal planlamaya dayalı olarak yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Sol LeWitt’in duvar çizimleri, bu anlayışın çarpıcı örneklerinden biridir. LeWitt yalnızca çizimin kavramsal yapısını ve uygulama yönergelerini tanımlar; fiziksel uygulama ise asistanlar ya da bu yönergeleri izleyen kişiler tarafından gerçekleştirilir. Ancak ortaya çıkan çizim, yine de LeWitt’in yapıtı olarak kabul görür. LeWitt’in ifadesiyle, “duvara uygulanan görsel kompozisyon değil, bu kompozisyonun ardındaki fikir ve onu tanımlayan sertifika, eserin kendisidir”

(1971, s. 169). Bu sertifika, yapıtın özgünlüğünü ve kurumsal meşruiyetini sağlayan temel belgedir. Bu tür eserler, belirli koşullar altında farklı mekânlarda eşzamanlı olarak sergilenebilir; zira asıl sanat eseri, fiziksel bir nesne değil, tekrarlanabilir bir kavramsal sistemdir. LeWitt, duvar çizimlerini ‘müzik partisyonuna’ benzeterek, “herkes tarafından yeniden üretilebilecek yapılar” olarak tanımlar (LeWitt & Keller 1984, s. 109). Çizimlerde kullanılan geometrik formlar, sanatçının düşünsel tasarımını somutlaştırır ancak bu süreç, sanatçının doğrudan fiziksel müdahalesini gerektirmez. Ayrıca LeWitt, bu çizimlerin maddi nesneler gibi korunmaması gerektiğini özellikle vurgulamıştır: “Duvar yaşlandıkça çatlayabilir, su hasarı görebilir vb. Ayrıca duvar çizimleri kirlenebilir, renkler değişebilir vs. Yeni mekân farklı olabilir; yeter ki plan takip edilsin” (Ferretti ve diğerleri, 2024). Bu yaklaşım, sanat yapıtına atfedilen değer, maddi kalıcılıktan çok fikrî süreklilik üzerinden inşa edildiğini ortaya koymaktadır.

Sertifikalar ve Sanatçının Niyeti

Sanatın varlık koşulları; sanatçının niyeti, kurumsal çerçeve ve söylemsel bağlam tarafından belirlenmektedir. Joseph Kosuth’un yaklaşımı ise kavramsal sanatın temsil meselesi bağlamında ulaştığı en radikal kavramsal kırılmayı işaret etmektedir. Kosuth’a göre sanat, artık maddi bir nesne olarak değil, “kavramsal bir önerme” olarak tanımlanmakta ve bu önerme, anlamını yalnızca kendi bağlamsal yapısı içerisinde kazanmaktadır (Kosuth, 1969’dan akt. Buchloh, 1990, s. 126). Kosuth’un (1969) özellikle *Art After Philosophy* adlı metni ve *Proto-Investigations* serisi aracılığıyla ortaya koyduğu yaklaşım, sanatın ontolojik statüsünü, kurumsal meşruiyetini ve dilsel temellerini radikal biçimde sorgulamaktadır. Bu çerçevede sanat yapıtı, yalnızca estetik ya da biçimsel bir nesne olmanın ötesine geçerek, “sanat nedir?” sorusuna ve sanatın hangi koşullar altında varlık kazandığına ilişkin epistemolojik bir sorgulamanın taşıyıcısına dönüşmektedir. Kosuth, *Art After Philosophy* başlıklı makalesinde, Duchamp’ın mirasına atıfla, “Duchamp’dan sonra sanatın doğası gereği kavramsal olduğunu ve yalnızca kavramsal düzlemde var olabileceğini” öne sürmüştür (1969, s. 18). Bu bağlamda sanat yapıtının anlamı ve statüsü, yalnızca içeriğine değil; aynı zamanda nasıl sunulduğuna ve hangi bağlamda deneyimlendiğine bağlı olarak biçimlenmektedir. Nitekim, sanat eserlerinin tarihsel süreçteki sunum biçimleri, izleyicinin eseri algılama ve anlamlandırma pratiklerini doğrudan etkilemektedir. Kavramsal sanat bağlamında ise, sabit ya da değişken bileşenler içeren bir yapıtın yorumlanma süreci yalnızca izleyicinin anlık tepkilerine indirgenemez. Aksine, eserin yapısına ilişkin önceden belirlenmiş kararlar ve söylemsel çerçeveler, onun algılanma biçimini doğrudan şekillendirebilmektedir. Sergileme ve uzun vadeli koruma stratejileri, çoğunlukla sanatçının niyet beyanları, önceki uygulama örnekleri, yazılı açıklamalar ve dokümantasyonlara dayandırılmaktadır. Bir sanat yapıtının yaşam döngüsü boyunca alınan bu tür kararlar, yapıtın neyi temsil ettiği, bu temsiliyetin nasıl kurulacağı ve bu süreçte hangi aktörlerin yetki sahibi olacağı gibi temel sorular etrafında şekillenmektedir. Eserin bileşenlerinde ya da sunum biçiminde zaman içinde

meydana gelen değişiklikler, kavramsal sanatın doğasında yer alan değişkenlik ve çoklu anlam üretimi potansiyelini yansıtır. Bu nedenle sunum ve koruma süreçleri yalnızca teknik uygulamalar değil; aynı zamanda yapıtın kimliğini ve algısal çerçevesini dönüştüren kavramsal müdahale biçimleri olarak değerlendirilmelidir. Bu dinamik yapı, kavramsal sanatın maddi varlıktan çok, düşünsel temellere dayanan yapısıyla doğrudan örtüşmektedir.

Sol LeWitt (1928–2007), kavramsal sanatın kurucu figürlerinden biri olarak bu düşünsel zemini açık biçimde ortaya koymuştur. *Artforum* dergisinde yayımlanan *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) ve onu izleyen *Sentences on Conceptual Art* (1969) başlıklı metinlerinde, kavramsal sanatın doğasını kendi sanatsal perspektifi üzerinden tanımlamaktadır. LeWitt'in temel vurgusu, fikir ile uygulama arasında kurduğu hiyerarşik ilişki üzerinedir; sanatçıya göre kavramsal sanatta fikir birincil, uygulama ise ikincil konumdadır. Bu yaklaşım, kavramsal sanat eserinin yaratım sürecinin büyük ölçüde zihinsel düzlemde tamamlandığını; fiziksel üretimin ise tekrarlanabilir, aktarılabilir ve uygulayıcıya devredilebilir bir aşama olarak görüldüğünü göstermektedir. Böylece eser, sabit ve tekil bir nesne olmaktan çıkarak; düşünsel olarak yapılandırılan ve bağlamsal koşullara göre yeniden üretilebilen bir forma dönüşür. LeWitt, kavramsal sanatı tanımlarken, onun yalnızca akılcı ya da bilimsel bir süreçle sınırlanamayacağını özellikle vurgular. Ona göre kavramsal sanat, sezgiye, deneyime ve zaman zaman mantıksal tutarlılığı aşan zihinsel süreçlere de yer veren çok boyutlu bir yaratım alanıdır. LeWitt, bu durumu şu ifadeyle dile getirir: “Bu tür sanat ne teoriktir ne de teorilerin illüstrasyonudur; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve amaçsızdır” (1967, s. 80). Bu ifade, kavramsal sanatın yalnızca bir düşünce sistemini temsil etmekten ibaret olmadığını; sanatçının zihninde oluşan fikirlerin, kimi zaman mantığın sınırlarını aşan yaratıcı sıçramalarla biçimlendiğini ortaya koymaktadır. LeWitt'e göre “kavramsal sanatçılar rasyonalistten çok mistiktir; mantığın ulaşamayacağı sonuçlara sıçrarlar” (1969, s. 167). Bu yaklaşım, kavramsal sanatın doğrusal, önceden planlanmış ya da bütünüyle hesaplanabilir bir süreçten ziyade sezgisel ve hatta irrasyonel unsurlara da açık, çok katmanlı bir düşünsel yapı içerdiğini göstermektedir. Bu bağlamda fikir, yalnızca analitik bir planın sonucu değil; sezgi, içgörü ve yaratıcı öngörü ile biçimlenen, öngörülemez eylemlerin ürünü olarak değerlendirilmelidir.

Kavramsal sanat yapıtında sanatçının temel amacı, izleyicide fiziksel ya da duygusal bir etki yaratmaktan çok, zihinsel bir sorgulama süreci başlatmak ve düşünsel bir meşguliyet alanı oluşturmaktır. LeWitt, bir diğer metninde ise kavramsal sanatın izleyicide fiziksel ya da duygusal bir etki yaratmaktan çok, zihinsel bir sorgulama süreci başlatmayı hedeflediğini belirtir. LeWitt'e göre, “Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı, eserini zihinsel düzeyde ilginç kılmaktır; bu nedenle eser genellikle duygusal olarak kuru olmalıdır” (1967, s. 80). Buradaki ‘duygusal olarak kuru’ ifadesi, kavramsal sanatın estetik haz ya da duygusal rezonans yaratmaktan ziyade, izleyiciyi düşünmeye sevk eden analitik ve bilişsel bir deneyim üretmeyi amaçladığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kavramsal sanat alanında sanatçı, fiziksel üretim sürecinden ziyade,

fikri oluşturan ve ona anlam atfeden otorite olarak öne çıkmaktadır. Sanat yapıtının kimliği ve geçerliliği, doğrudan sanatçının sunduğu yönergeler, belgeler ve özellikle özgünlük sertifikaları aracılığıyla tanımlanmaktadır. Kavramsal sanat eserleri çoğunlukla tekil ve maddi bir nesne içermediğinden, sanatçının hazırladığı metinler, çizimler, talimatlar ve sertifikalar; yapıtın otantisitesini ve müellifliğini belirleyen temel bileşenler hâline gelmektedir. Martha Buskirk'ün ifadesiyle, bu tür belgeler kavramsal sanat bağlamında sanatçının fiziksel imzasının yerini alan bir "yedek imza" işlevi görmektedir (2011, s. 98). Sanatçı, esere doğrudan müdahil olmadığına ya da fiziksel olarak imzalama olanağı bulunmadığında, bu tür sertifikaları imzalayarak yapıt üzerindeki yazarlığını ve özgünlük iddiasını resmî biçimde teyit etmektedir. Söz konusu belgeler yalnızca kavramsal çerçeveyi tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda sanatçının niyetini, üretim ve yeniden üretim koşullarını, uygulama talimatlarını ve yapıtın kurumsal dolaşımına ilişkin bilgileri de içermektedir. Bu bağlamda, özellikle fiziksel olarak sanatçının elinden çıkmamış ya da endüstriyel üretime dayanan minimalist ve kavramsal sanat eserlerinde, sertifikalar sanatçının fiziksel imzasının yerini alan temsili bir otorite olarak işlev görmektedir. Böylece bu belgeler, sanatçının yapıt üzerindeki müelliflik yetkisini ve eserin otantik kabulünü güvence altına alan belirleyici unsurlar hâline gelmektedir. Bu nedenle, sertifikalar kavramsal sanat eserinin ayrılmaz bir bileşeni olarak değerlendirilmekte; yapıtın tanınması, mülkiyetinin belirlenmesi ve dolaşıma girmesi büyük ölçüde bu belgeler aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Bu noktada, kavramsal sanatın ontolojik statüsünü yalnızca fiziksel temsille değil, fikrin varlık koşullarıyla tanımlayan kuramsal yaklaşımlar önem kazanmaktadır. Wesley Cray (2014), kavramsal sanat eserlerinin maddi olmaktan çok kavramsal içerikleri aracılığıyla varlık kazandığını ve bu yönüyle ontolojik olarak bağımsız bir statüye sahip olduklarını savunur. Bu bakış açısı, belge ve sertifikaların yalnızca doğrulama değil, aynı zamanda ontolojik temsil işlevi taşıdığını ortaya koyar.

Panza'nın Koleksiyonerlik Anlayışı

Sanatçı haklarını koruma amacıyla geliştirilen önemli belgelerden biri, Seth Siegelau ve Robert Projansky'nin hazırladığı *Sanatçının Saklı Haklarının Devri ve Satış Sözleşmesi*'dir (1971). Sözleşme, özellikle sanatçının manevi haklarını ve yeniden satıştan pay alma hakkını güvence altına almayı amaçlamıştır. Ancak sanatçının ikinci satıştan %15 pay alması ve sertifikaya uyarı notu eklenmesi gibi maddeler, sözleşmeye taraf olmayan üçüncü kişilerle ilişkili hukuki sorunlara yol açmıştır. Sanat alanında sertifikaların kullanımı ise hem pratik hem de hukukî düzeyde çeşitli tartışmaları gündeme getirmektedir. Sanat eserinin hukukî statüsünü belirlemede kullanılan belgeler, yalnızca sahiplik ilişkilerini değil, aynı zamanda eserin tanımını ve temsil biçimini de doğrudan etkilemektedir (Feldman, 1987). Bu tartışmaların merkezinde yer alan önemli figürlerden biri, savaş sonrası Amerikan sanatına yönelik kapsamlı koleksiyonuyla tanınan İtalyan koleksiyoncu Giuseppe Panza di Biumo'dur. Panza, eşi Giovanna'yla birlikte, çağdaş sanat alanında önde gelen koleksiyoncu kimliğiyle

uluslararası düzeyde kabul görmektedir. Panza çifti, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında 21. yüzyıla uzanan dönemde üretilen Amerikan çağdaş sanatına odaklanan koleksiyonları ile dikkat çekmektedir.

Görsel 1. Giuseppe ve Giovanna Panza di Biumo, Leo Castelli Galerisi'nde New York, (Fotoğraf: Filippo Formenti, Milano, Ca' Pesaro'nun izniyle)



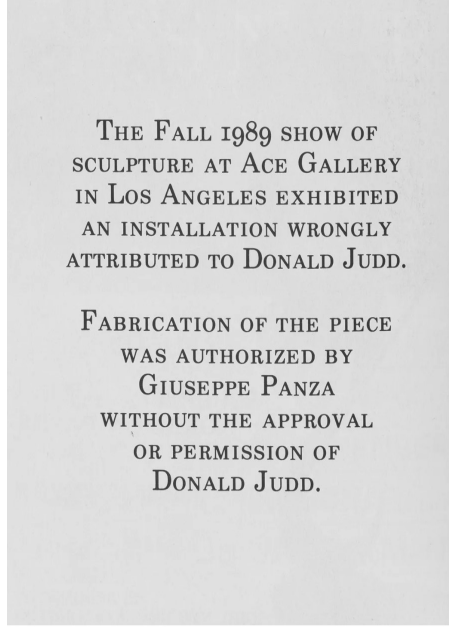
Başlangıçta yaklaşık 2.500 eserden oluşan bu koleksiyon, söz konusu dönem içerisinde Amerikan sanatında yaşanan kavramsal ve biçimsel dönüşümleri yansıtmaları bakımından son derece nitelikli bir örnek teşkil etmektedir (Guggenheim Museum Bilbao, 2000). Panza Koleksiyonu, yalnızca ruhsal ve içsel bir arayışı tatmin etme arzusundan değil; aynı zamanda sezgiye dayalı ve entelektüel temellere oturan bilinçli sanatsal tercihler doğrultusunda şekillenmiştir. Bu tercihler, zaman içerisinde Panza çiftinin sanatsal öngörüsünü ve kuramsal duyarlılığını gözler önüne sermektedir. Yeni sanatçılara ve onların yaratıcı üretim dönemlerine odaklanan bu yaklaşım, Panza çiftini hem sanat piyasasında hem de kamusal alanda yeni sanat biçimlerinin tanınırlığında etkili bir aktör hâline getirmiştir. Koleksiyon fikri, 1954 yılında gerçekleştirilen Amerika seyahati sırasında doğmuş; ilk eser 1955 yılında satın alınmıştır. 1957 yılında Antoni Tàpies ve Franz Kline ile kurulan ilişkiler, Panza Koleksiyonu'nun yönünü belirleyen kritik bir dönüm noktası olmuştur. Devam eden süreçte Jean Fautrier, Mark Rothko ve Donald Judd gibi sanatçılara ait eserlerle koleksiyon genişlemiş; Informel sanattan soyut dışavurumculuğa ve minimalizme doğru sistematik bir yönelim izlenmiştir. Panza Koleksiyonu, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında başlayarak Amerikan çağdaş sanatının gelişimini kapsamlı biçimde belgeleyen önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. 1980'ler-

den itibaren minimal ve post-minimal sanat üzerine yoğunlaşan koleksiyon, Avrupa ve ABD’de çeşitli sergilerde sunulmuş, çok sayıda bağışla kurumsal koleksiyonlara dahil edilmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren Panza’nın koleksiyonculuk pratiği, uluslararası sanat kurumları tarafından da tanınmaya başlamıştır. Başta Los Angeles’taki Çağdaş Sanat Müzesi (MOCA) ve New York’taki Solomon R. Guggenheim Müzesi olmak üzere pek çok kurumla çeşitli düzeylerde iş birlikleri geliştirilmiştir. Panza’nın koleksiyonculuk anlayışı, sanatın özel mülkiyetten çıkıp kamusal bir değere dönüşmesi ilkesine dayanmaktadır. Bu koleksiyon, sanat tarihinde kavramsal ve biçimsel dönüşümlerin yaşandığı kritik bir dönemi temsil eder. Koleksiyonda yer alan sanatçılar arasında Doug Wheeler, Lawrence Weiner, James Turrell, Joel Shapiro, Richard Serra, Robert Ryman, Richard Nonas, Bruce Nauman, Robert Morris, Robert Mangold, Brice Marden, Richard Long, Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Donald Judd, Robert Irwin, Hamish Fulton, Dan Flavin, Jan Dibbets, Hanne Darboven, Larry Bell ve Carl Andre gibi çağdaş sanatın yönünü belirlemiş ve etkileri günümüze dek süren sanatçılar yer almaktadır. Söz konusu sanatçılar, resim ile heykel, nesne ile çevre, fiziksel varlık ile düşünsel boyut arasındaki geleneksel sınırları sorgulamış; böylece sanatın hem kavramsal içeriğini hem de biçimsel yapısını yeniden tanımlamışlardır. Bu ilişkiler, yalnızca eser alımlarıyla sınırlı kalmamış; uzun vadeli ödünç verme protokolleri, bağışlar ve küratöryel yerleştirmeler yoluyla sanatın kamusal alandaki dolaşımına önemli katkılar sağlanmıştır.

Panza Örneğinde Meşruiyet Tartışmaları

Panza koleksiyonerliği yalnızca bireysel bir ilgi alanı olarak değil, aynı zamanda kültürel bir sorumluluk biçiminde değerlendirmiştir; “Sanat ancak kamusal bir işleve sahip olduğunda gerçek anlamını bulur” ifadesi, onun bu anlayışının kurucu ilkesi niteliğindedir (1983, s. 10). Bu bağlamda Panza çifti, yalnızca sanat eserlerinin koleksiyonunu yapmakla kalmamış; aynı zamanda sanatın dolaşımını ve görünürlüğüne sürdürülebilir biçimde destekleyen bir sistem kurmuşlardır. Yürüttükleri çalışmalar, çağdaş sanatın koleksiyon pratiği içerisindeki konumunu ve işlevini yeniden tanımlayan öncü bir model olarak değerlendirilmektedir (Buskirk, 2003). Panza çifti, henüz fikir ya da çizim aşamasında olan bu yenilikçi ve deneysel işleri destekleyerek, eserlerin gerçekleştirilmesine hem maddi hem de mekânsal kaynak sağlayarak katkıda bulunmuştur. Panza’nın koleksiyonu büyük ölçüde tamamlanmış sanat eserlerinden ziyade, plan ve tasarımlardan oluşmaktadır. Bu durum, sanatçılardan temin edilen sertifikaların koleksiyon üzerindeki belirleyici rolünü artırmış; Panza’nın arşivleri, söz konusu belgelerin edinilmesi sürecinde yürütülen müzakerelere dair önemli belgeler sunmuştur. Sertifikalar, Panza’nın sahiplik iddiasını meşrulaştırmak, eserler üzerinde kullanım hakları elde etmek ve üretim süreçlerini denetleyebilmek amacıyla stratejik bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak bu yaklaşım, bazı sanatçılarla arasında ciddi fikir ayrılıkları ve uyuşmazlıklara yol açmıştır.

Görsel 2. Donald Judd'un *Art in America* dergisinin Mart 1990 sayısında yayımlanan ilanı.
(© Judd Vakfı / Sanatçılar Hakları Derneği (ARS))

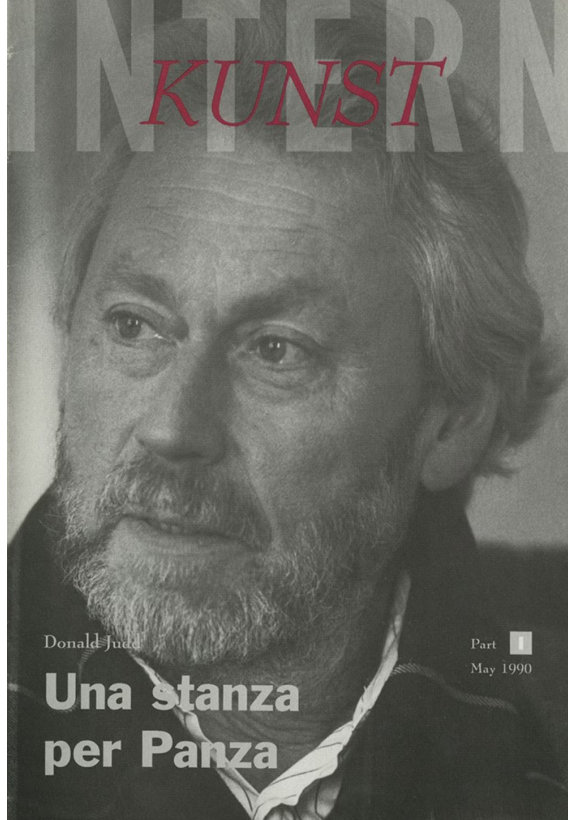


Bu bağlamda, Donald Judd'un Mart 1990'da *Art in America* dergisinde yayımladığı ilan, (Görsel 2) sanatçı otoritesine yönelik bir ihlalin açık ve belgelenmiş örneği olarak değerlendirilebilir. Söz konusu ilanda, Judd'a ait bir yerleştirmenin koleksiyoner Giuseppe Panza tarafından sanatçının onayı olmaksızın yeniden üretilerek sergilendiği kamuoyuna duyurulmuştur. Bu ilanda, Giuseppe Panza'nın Los Angeles'taki Ace Gallery'e ödünç verdiği ve kendisine atfedilen bir yapıttan söz etmektedir. Panza, söz konusu galerinin Judd'a ait bir eseri ve Carl Andre'nin başka bir eserini yeniden üretmesine yetki vermiştir. Ancak bu süreçte hiçbir sanatçıya danışılmamıştır. Judd'un ilanı bu durumu açıkça ortaya koymakta ve söz konusu yapıtın "Donald Judd'a yanlış bir şekilde atfedildiğini" belirtmektedir. Carl Andre de benzer şekilde, kendi eserinin kopyasını kamuoyu önünde reddetmiştir (Buskirk, 2003, s. 2).

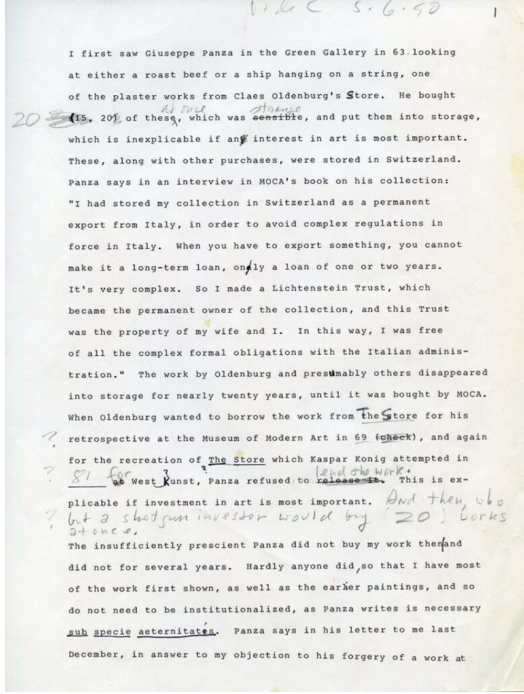
İtiraza konu olan yapıt, Panza'nın İtalya'nın Varese kentindeki villasına özgü olarak tasarlanmış mekâna özgü (*site-specific*) bir yerleştirmedir. Eser, gizli desteklerle duvara yerleştirilmiş beş galvanizli demir plakanın yan yana dizilmesinden oluşmakta; hem ikinci bir duvar hissi yaratmakta hem de ağır metal malzemeye rağmen "asılıymış" izlenimi oluşturarak izleyicinin mekânsal algısına doğrudan müdahale etmektedir. Ancak, eserlerin fiziksel olarak İtalya dışına taşınmasının zorluğu gerekçesiyle, Panza'ya her iki yapıtın da Los Angeles'ta birebir kopyalarının üretilmesine izin verilmiştir. Sanatçılar, bu yeni üretimden haberdar olduklarında, eserlerinin bilgileri ve onayları dışında kopyalandığını öğrenmiş ve bu uygulamayı kamuoyu nezdinde açıkça reddet-

mişlerdir. Panza, kavramsal sanatın maddesizleşme (*dematerialization*) ilkesini erken dönemde kavrayan bir koleksiyoner olarak, bu yaklaşımı geniş ölçekte koleksiyon pratiğine uyarlamaya çalışmıştır. Ancak, bu ilke sanatçının bilgisi ve onayı dışında gerçekleştirilen üretimlerle birleştğinde, müelliflik hakları ve sanatsal otorite açısından ciddi etik ve hukuki tartışmalara yol açmıştır. Judd, 1990 tarihli *Una stanza per Panza* başlıklı metninde, Panza ile olan ilişkisini ayrıntılı biçimde ele almakta; koleksiyonerin kendi bilgisi ve izni olmaksızın eserlerini yeniden üretmesinden duyduğu rahatsızlığı açık bir dille ifade etmektedir. Bu metin, yaklaşık yirmi yıl süren ve 1980'li yılların başında ciddi bir kopuşla sonuçlanan iş birliğinin bir tür hesaplaşması niteliğindedir. Judd, bu dönemde Panza tarafından gerçekleştirilen hatalı ve denetimsiz üretimleri düzeltmeye çalışmış; ancak benzer müdahalelerin tekrarını önlemekte zorlanmıştır.

Görsel 3. *Una stanza per Panza: Birinci bölüm (Kunst Intern, Mayıs 1990).*
(Judd Vakfı Arşivleri'nin izniyle)



Görsel 4. Donald Judd, *Una stanza per Panza* başlıklı daktilo edilmiş taslak, 5 Haziran 1990 tarihli, el yazısıyla yapılmış notlarla birlikte. (Donald Judd Belgeleri, Judd Vakfı Arşivleri, Marfa, Teksas)



Judd, makalesinde şu cümlelerle Panza'ya yazdığını belirtir: "Panza'ya yazdım; denetimim olmadan yapılan işler bana ait değildir. Buna devam edemezsiniz." (1990 s. 136). Yazıda, Panza ile gerçekleştirdiği çok sayıda görüşmeden, önemli müze yöneticileriyle yaptığı konuşmalardan ve Panza'nın kataloglar ile sanat dergilerinde yayımlanan açıklamalarından kapsamlı biçimde alıntı yapar (Görsel 4). Judd'un bu belgelemeye verdiği isim *Panzata*'dır ve tüm bu yazışmalar, Donald Judd Belgeliği'nin bir parçası olan Judd Foundation Arşivi'nde, 'Müze, Galeri ve Koleksiyoner Dosyaları' başlığı altında muhafaza edilmektedir. Bu belgeler, Judd'un sergi geçmişine ve küratörler ile koleksiyoncularla olan ilişkilerine dair kapsamlı bir arşiv sunmaktadır. Daha kısa metinlerini çoğunlukla tek taslakla tamamlayan Judd, bu tür uzun denemeler için birçok el yazısı ve daktilo taslak üretmiştir. Bu metinlerin bazıları, el ile alınmış notlar içeren daktilo kopyaları hâlinindedir. Judd, eserlerin yalnızca kendi gözetiminde üretilmesi gerektiğini belirten anlaşmalara rağmen, Panza'nın üretimi kendisinin yaptığını vurgulamıştır. Anlaşmaların bir kısmı Panza'ya geniş haklar tanısa da Judd bu belgelerde üretimin yalnızca kendi belirlediği atölye tarafından yapılması gerektiğini de özellikle belirtmiştir. Panza, bu yöntemin maliyetli olduğunu düşünerek, olası uyuşmazlıkların avukatlar aracılığıyla çözülmesini önermiştir. Bu durum, Panza'nın sanat yapıtlarını büyük ölçüde hukuki sözleş-

meler çerçevesinde ele aldığını gösterirken; Judd, bu yaklaşımı sanat dünyasının ticarileşmesinin bir sonucu olarak değerlendirmiştir.

Judd'un endüstriyel üretim yöntemlerini benimsemesi, onun el emeğinden bilinçli bir geri çekiliş anlamına gelse de bu anonimlik fikri eser üzerindeki otoritesinden vazgeçtiği anlamına gelmemektedir. Aksine, orijinallik fikrinin üretim biçimleri üzerinden nasıl yeniden tanımlanabileceğini ortaya koymaktadır. Sanatçının otoritesi ve eser üzerindeki denetimiyle ilgili tartışmalar yalnızca Panza örneğiyle sınırlı kalmamış; farklı kurumlar ve sanatçılar arasında benzer gerilimler ortaya çıkmıştır. Bu duruma örnek teşkil eden çarpıcı olaylardan biri, Panza'nın Michael Asher'dan mekâna özgü bir yapıt edinme girişimidir. Asher'in Köln, Londra ve Milano'daki galeriler için özel olarak ürettiği işler, mekâna özgü yapılar olmaları nedeniyle bulundukları bağlamlara doğrudan tepki verir; dolayısıyla başka bir mekâna taşınmaları neredeyse imkânsızdır. Panza'ya özel olarak bir proje önerilmiş olsa da bu satış sonuçsuz kalmıştır. Asher'in üretim pratiğine içkin bağlamsal duyarlılık, "sanatçı ile koleksiyoner arasında imzalanan sekiz sayfalık ayrıntılı bir sözleşme ile kayıt altına alınmıştır" (Buskirk, 2003, s. 55). Bu sözleşme, eserin başka bir mekâna aktarımını sıkı koşullara bağlamış; sanatçının açık onayı olmaksızın devrine izin vermemiş ve tüm belge ile dokümantasyonun mülkiyetini sanatçının tasarrufunda bırakmıştır. Bu sözleşme, eserin başka bir mekâna aktarımını sıkı koşullara bağlamış; sanatçının açık onayı olmaksızın devrine izin vermemiş ve tüm belge ve dokümantasyonun mülkiyetini sanatçının tasarrufunda bırakmıştır. Bu örnek, kavramsal sanatın ontolojik karmaşıklığını açık biçimde gözler önüne serer; mekâna özgü (*site-specific*) bir yerleştirme, üretildiği fiziksel bağlamdan soyutlandığında yalnızca konumunu değil, aynı zamanda anlamını ve sanatsal varlığını da kaybedebilir. Asher'in eserlerinin ancak belirli galerilerdeki özgün mekânsal koşullar altında var olabilmesi, kavramsal sanatın şu temel ontolojik sorularını gündeme getirir: Bir eser nedir? Nerede gerçekleşir? Ne zaman var olur?

Giovanna ve Giuseppe Panza, Dan Flavin'in sanatına uzun yıllar boyunca ıstıkrarlı ve derin bir ilgi göstermiş; sanatçının üretiminden 30'dan fazla yapıt edinmişlerdir. Flavin'in mekâna özgü ışık yerleştirmeleri, 1960'ların sonlarından itibaren Panza ailesinin Varese'deki villasında sergilenmeye başlanmış ve bu süreç, dönemin mekân-sanat ilişkisini belgeleyen zengin bir görsel arşivle kayıt altına alınmıştır. Bu sergilemeler başlangıçta Panza çiftinin konutunda gerçekleştirilmiş; 1970'lerin başlarında ise sanat sergilerine tahsis edilmek üzere dönüştürülen villanın eski depo alanlarına taşınmıştır. Dan Flavin, 1970'lerin ortasında Varese'ye giderek bu depo bölümlerine iki kalıcı yerleştirme gerçekleştirmiş; uygulama süreci, sanatçının asistanı tarafından yürütülmüştür. Bugün hâlâ izlenebilir durumda olan bu yapıtlar, günümüzde Villa Menafoglio Litta Panza'nın yönetimini yürüten Fondo Ambiente Italiano (FAI) aracılığıyla kamuya açık olarak sergilenmektedir. Zamanla Flavin, Panza'nın eserlerin sergilenmesi ve korunmasına ilişkin bazı tercihlerine yönelik eleştirilerde bulunmuş hatta bir vakada, eserin mülkiyeti konusundaki iddiayı açıkça sorgulamıştır.

Flavin'in karakteristik malzemesi olan renkli floresan ışıklarla oluşturduğu yapıtlar, yalın geometrik düzenlemelerden büyük ölçekli bariyer yapılarına ve mekâna özgü koridor yerleştirmelerine kadar uzanan geniş bir biçimsel çeşitlilik sunmaktadır. Flavin'in floresan ışıkla oluşturduğu yapıtlar; bir floresan lamba, bu lambayı sabitleyen metal aparat ve lambanın elektrikle çalıştırıldığına ürettiği ışıktan oluşan üç ana bileşenden meydana gelmektedir. Flavin için yapıtın özü, fiziksel nesneden ziyade, ışığın mekânla kurduğu etkileşimsel ilişkidir. Ancak, konservasyon ve yeniden üretim süreçleri açısından bu üç unsurun tümü, yapıtın ontolojik bütünlüğünü korumak adına dikkate alınmalıdır. Sanatçının erken dönem çalışmalarında, hazır ve seri üretime dayalı ticari malzemelerin kullanımı, onun endüstriyel estetik ve erişilebilirlik ilkelerine dayalı sanatsal yaklaşımını yansıtmaktadır. Ne var ki, zaman içinde aydınlatma teknolojilerinde yaşanan hızlı dönüşüm, bu yaklaşımın uzun vadeli sürdürülebilirliğini tehdit etmiş; yapıtların yeniden üretimi için özel imalata başvurulması zorunlu hâle gelmiştir. Bu dönüşüm, özel üretime yönelmenin, Flavin'in sanat pratiğinin temelini oluşturan endüstriyel erişilebilirlik ve anonim üretim anlayışıyla ne derece bağdaşabileceği yönünde kuramsal bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Ayrıca Flavin'in üretim yöntemleri ve kullandığı malzemenin doğası, görünürde standart olan floresan bileşenlerde zaman içinde biçim, ışık şiddeti ve renk tonlaması açısından önemli çeşitliliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu bağlamda, Guggenheim Müzesi'ne ait Panza Koleksiyonu'nda yer alan Dan Flavin imzalı 21 yapıtın üretim, yerleştirme ve uzun vadeli korunmasına ilişkin teknik ve kavramsal sorunları ele almak amacıyla Panza Collection Initiative (PCI) adıyla özel bir program oluşturulmuştur. PCI girişimi kapsamında oluşturulan araştırma ekibi, yalnızca yapıtların tarihsel gelişimini belgelemekle kalmamış, aynı zamanda Dan Flavin'in sanatsal yaklaşımını daha geniş bir bağlamda ele alarak bütüncül bir perspektifle değerlendirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda çalışmalar sırasında özel olarak odaklanılan alanlar şunlardır: Flavin'in kullandığı teknolojik malzemenin zaman içindeki dönüşümü, hazır (*off-the-shelf*)³ ürünler ile özel üretim bileşenleri arasındaki farklar, sanatçının çeşitli stüdyo asistanları ve üreticilerle kurduğu iş birliklerinin yapısı, çizimlerin, orijinallik sertifikalarının ve diğer belgeleme materyallerinin sanatsal üretimdeki işlevi; yerleştirme ve mekâna bağlı değişkenlik sorunu; koleksiyoncular (özellikle Giuseppe Panza), küratörler ve sanatçının yaşamı boyunca ya da ölümünden sonra onunla doğrudan çalışmış aktörlerin yapıtla ilgili verdikleri kararların etkisi ile Flavin'in kullandığı floresan ışık malzemesinin zamanla işlevini yitirmesi öngörüsüne bağlı olarak ortaya çıkan kalıcılık ve sürdürülebilirlik problemleri.

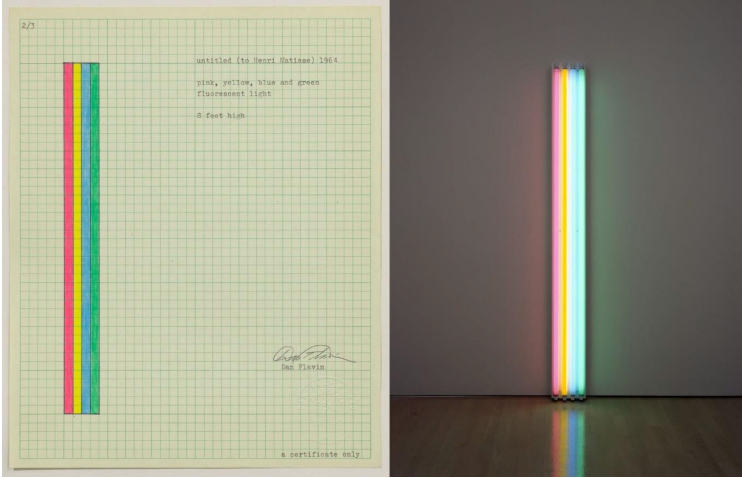
³ "Off-the-shelf" terimi, sanat ve tasarım bağlamında, piyasada yaygın olarak bulunan, özel üretim gerektirmeyen, standart ve hazır endüstriyel malzemeleri ifade etmektedir. Dan Flavin'in özellikle erken dönem yapıtlarında bu tür ticari ürünlerin tercih edilmesi, sanatçının endüstriyel estetik, seri üretim ve anonim üretim süreçlerine duyduğu kavramsal ilgiyi yansıtmaktadır.

Görsel 5. Dan Flavin, *Yeşiller Yeşilleri Kesiyor (Yeşile Yer Vermemiş Piet Mondrian'a)*, 1966, Guggenheim Müzesi, New York



Flavin, *Varese*'deki yerleştirmelerden ikisinin gerçekleştirilme sürecini bizzat denetlemiştir. Bu yapıtlar arasında, sanatçının 1976 yılında söz konusu mekâna özgü olarak tasarladığı *Varese Corridor* adlı yerleştirme de bulunmaktadır. Sanatçı ile koleksiyoner arasında yapılan anlaşmaya göre, Panza'nın Flavin'e ait diğer yapıtları inşa ettirme hakkı 1977 yılında sona ermiştir. Ancak Flavin, bu eserlerin gerçekleştirilmesine yönelik ilgisini sürdürmüş; 1983 yılında, *Untitled (to Flavin Starbuck Judd)* (1968) adlı bariyer yerleştirmesinin MOCA'nın *First Show* başlıklı sergisi kapsamında yeniden üretilmesine aktif olarak katkıda bulunmuştur (Buskirk, 2003, ss. 42–43). Bu nedenle Flavin, 1988 yılında Panza Koleksiyonu'nun Museo Reina Sofía'da düzenlenen sergisinde, kendi yapıtının (*Görsel 5*) izinsiz biçimde yeniden üretildiğini gördüğünde büyük bir şaşkınlık yaşamıştır. Oysa söz konusu işlerden ilki mekâna özgü (*site-specific*) bir yerleştirme iken; ikincisi, yalnızca siyah-beyaz bir fotoğrafa ve geçerliliğini yitirmiş bir anlaşmaya dayalı olarak üretilmiştir. Bu durum, sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki sanat üretimi ve belge geçerliliği konusundaki yaklaşım farklılıklarını bir kez daha gözler önüne sermiştir. Panza, Flavin'den sık sık talep ettiği özgünlük sertifikalarının, henüz gerçekleştirilmemiş yapıtlar için de geçerli olabileceğini varsayarken; Flavin ise yalnızca tamamlanmış ve fiziksel olarak hayata geçirilmiş eserler için sertifika düzenlemeyi ilkesel bir tutum olarak benimsemiştir. Bu durum, özel üretim standartlarının neye göre belirlenmesi gerektiği sorusunu gündeme getirmektedir. Flavin, ilerleyen dönemlerde daha tutarlı ve rafine bir estetik anlayış geliştirmiş olsa da bu yapıtlar için kullanılan orijinal ekipmanların korunup korunmaması gerektiği meselesi, hâlen tartışmalı bir konudur.

Görsel 6. Dan Flavin'in *İsimsiz (Henri Matisse'e ithafen)* 1964 tarihli eserine ait sertifika ve eserin kurulmuş hâli, 1995, Guggenheim Müzesi, New York



Flavin, 1988 yılında Panza'ya yazdığı bir mektupta bu konudaki tutumunu şu ifadelerle açıkça dile getirmiştir: "Benden floresan ışıkla yapılmış sınırlı sayıda yerleştirme satın aldınız (...) Bu işleri yeniden yaratma, yorumlama, uyarlama, genişletme ya da küçültme hakkınız kesinlikle yoktur" (Buskirk, 2003, s. 43). Flavin, floresan ışık tüpleriyle ürettiği heykelleri yalnızca tamamlanmış olduklarında sertifikalandırmakta; yapıt henüz fiziksel olarak gerçekleştirilmemişse belge vermeyi reddetmektedir. Zaman içinde sanatçı, eserlerine dair standart hâline gelen bir ızgara düzeni geliştirerek, bu sistem çerçevesinde yapıtlarını belirli edisyonlarla belgelendirmiştir. Yukarıda örneği verilen bir sertifikada da görüldüğü üzere (*Görsel 6*), Flavin eseri bir edisyon olarak değerlendirmekte; belgeyle yalnızca fiziksel varlığı değil, yapıtın sanatsal statüsünü de teyit etmektedir. Flavin'e göre sertifikaların temel işlevi, sahip olunan floresan ışık yerleştirmenin, gerçekten kendisi tarafından yapılmış özgün bir sanat eseri olduğunu doğrulamaktır.

Guggenheim Koleksiyonu'na dâhil edilen Dan Flavin yapıtlarının büyük bir bölümü önemli ve nitelikli kabul edilmekle birlikte, bazı eserlerin koleksiyona tartışmalı ya da belirsiz bir statüyle girdiği gözlemlenmektedir (Guggenheim Museum, 2020). PCI ekibi, söz konusu yapıtların durumunu netleştirmek ve uygun çözüm önerileri geliştirmek amacıyla kapsamlı çalışmalar yürütmüştür. Flavin'in yapıtları çoğunlukla tüm mekâna yayılan ve mimariyle bütünleşen 'yerleştirme' (*installation*) biçimindedir. Bu nedenle sanatçının ölümünden sonra gerçekleştirilen sergilemeler büyük bir dikkat ve özenle yürütülmekte ya sanatçının birebir tercihleri korunmakta ya da bunlara olabildiğince yakın yorumlar geliştirilmektedir. Bu yerleştirmelerin bazıları mekâna özgü olarak tasarlanmışken, bazıları belli oranda uyarlanabilirlik içermektedir. Flavin'in enstalasyonları, ticari olarak üretilen sınırlı bir aydınlatma paletine ve standart

tüp uzunluklarına bağlı kalmakla birlikte, zaman içinde yapısal ve kavramsal olarak daha karmaşık biçimler kazanmıştır.

Sanatçının köşeler, bariyerler ve koridorlar gibi biçimsel kategorileri geliştirmesi, heykelin mimari bağlamla ilişkili olarak yeniden kavramsallaştırılmasına duyduğu ilgiyi açıkça ortaya koymaktadır. Ancak bu yapıtların yeniden üretimi veya sergilenmesi bağlamında uyarlanabilirliğin sınırları net değildir. Eğer bir yapıtın farklı bir bağlamda yeniden yorumlanabileceği düşünülüyorsa, bu durumda hangi değişikliklerin 'kabul edilebilir' olduğu sorusu gündeme gelmektedir. Bu noktada, "bir nesne ya da eylemin belirli bir kavramsal kategori altında sanat eseri olarak yaratıldığı iddiası, en azından kısmi düzeyde, o nesne ya da eylemin bu kategoriye dahil oluşunun sorumluluğunu da üstlenmeyi gerektirir" (Uıdır, 2011, s. 376). Bu görüş hem sanatçının hem de yeniden üretim sürecine müdahil olan kurumsal aktörlerin, eserin kavramsal bütünlüğünü koruma yükümlülüğü taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu tür durumlarda, önceki sergileme örnekleri veya belgelenmiş uygulamaların karar sürecine ne ölçüde rehberlik edebileceği tartışmalıdır. Dahası, hangi koşullarda ve ne zaman, sanatçının fiziksel varlığı veya açık beyanı olmaksızın bir yapıtın artık sergilenmesi gerektiğine karar verilmelidir? Panza Koleksiyonu, Flavin'e ait hem mekâna özgü hem de uyarlanabilir yerleştirme yapıtlarını içermektedir. Bu nedenle PCI ekibi, müzenin bu eserler için nasıl kararlar alması gerektiğini belirlemeye, yerleştirme stratejileriyle ilgili kılavuz ilkeler oluşturmaya ve bazı durumlarda sanatçının vefatı sonrası üretiminin uygun olup olmadığına karar vermeye yönelik ilkeleri tartışmaya açmıştır.

Görsel 7. Bruce Nauman, Sarı Oda (Üçgen), 1973. Eser, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Panza Koleksiyonu, 1991'e aittir. (© 2002 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York. Fotoğraf: Sperone Westwater, New York'un izniyle)



Bruce Nauman ile Panza arasında yaşanan anlaşmazlık, kavramsal sanatın belgeye dayalı yapısı ile müelliflik hakları arasındaki gerilimi açıkça ortaya koymaktadır. Bruce Nauman, 1960'lı yıllardan itibaren beden, mekân, algı ve psikolojik sınırları sorgulayan deneysel yerleştirmeleriyle çağdaş sanatın en etkili figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Işık, ses ve mimari yapı unsurlarını kullandığı çalışmalarıyla izleyicinin fiziksel ve duygusal deneyimini merkeze alan Nauman, sanat yapısını yalnızca bir nesne değil, zamanla ve bedenle ilişkili bir süreç olarak tanımlamaktadır. Panza, Nauman'ın bazı yerleştirme işlerini henüz yalnızca plan düzeyindeyken satın almış; bu eserlerin farklı versiyonlarının üretilebileceğine dair söylentiler üzerine sanatçıya ve galerilere endişe dolu mektuplar göndermiştir. Bu iletişimin sonucunda Nauman'ın galerisi, bu eserlerin başka versiyonlarının satışından vazgeçmiş ve sanatçının özgünlüğünü teyit eden belgeler sağlanmıştır (Buskirk, 2003, s. 43).

Örneğin; Nauman'ın *Floating Room: Lit from Inside* başlıklı yerleştirmesi ilk olarak Mart 1973'te New York'taki Leo Castelli Galerisi'nde sergilenmiştir. Buna karşın, *Floating Room (Light Outside, Dark Inside)* başlıklı ikinci versiyonu uzun süre kamuoyuna sunulmamış; ilk kez 1989 yılında Los Angeles'taki Ace Gallery'de düzenlenen bir grup sergisinde gösterilmiştir. Panza, bu çalışmayı daha sonra sanat koleksiyonunun büyük bir bölümüyle birlikte New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'ne devretmiştir. İki versiyon arasındaki temel fark, ışığın mekândaki işleviyle ilgilidir. *Floating Room: Lit from Inside*, iç mekândan yayılan ışıkla izleyiciyi sararken; *Floating Room (Light Outside, Dark Inside)*, aydınlatılmış bir çevreye yerleştirilen karanlık bir oda olarak kurgulanmıştır. İkinci versiyonda, yükseltilmiş duvarların altından içeri sızan dış ışık, odanın içine sınırlı biçimde nüfuz etmektedir.

Nauman, bu versiyonu tanımlarken "Her ne kadar içi karanlık olsa da tek ışık duvarın altından geliyor, dışarı çıkarken ışığa doğru ilerlediğiniz için bu oda daha güvenli hissettiriyordu" demiştir (Nauman, 1972'den akt. Simon, 1994, s. 255). İçeriden aydınlatılan versiyon, 1973 yılında Castelli Galerisi'nde izleyiciyle buluşmasının ardından, Nauman'ın mimarlıkla kurduğu gerilimli ilişkiyi ve mekâna dair algısal müdahalelerini temsil eden simgesel bir form hâline dönüşmüştür. Bu büyük ölçekli yapı, izleyiciyi rahatsız eden, onun mekânla ilişkisini bozan bir mimari model sunmaktadır. Nauman'ın "Boş odaların aslında hiçbir zaman tamamen boş olduğunu düşünmüyorum; bilinçsizce duygularımızı onlara yansıtırız" ifadesi, bu yerleştirmenin izleyicide uyandırdığı yoğun duygusal etkiyi vurgular (Simon, 1994, s. 224). *Floating Room*, sadece yapısal özellikleriyle değil, ışığın yönü, şiddeti ve izleyicinin hareketiyle kurduğu ilişkiyle de algısal gerilim yaratır. 1974'ten itibaren Nauman, Panza için bazı işleri sertifikalandırmıştır. Bu sertifikalarda, Panza'nın işi gerçekleştirme ve bu hakkı devretme yetkisi olduğu belirtilmiş; ancak Nauman, metnin sonuna doğru "benzer bir işi yapmayacağına" dair bölümü çizerek, bu yetkinin kapsamını sınırlamıştır (Buskirk, 2003, s. 34). Ayrıca, Nauman yeniden üretimler için kendi onayını şart koşmuş ve orijinal çizimlerin işlerle birlikte verilmesini zorunlu

kılmıştır. Ancak Panza'nın bu planlara dayanarak bazı eserleri sanatçının onayı olmadan yeniden üretmesi, ciddi bir sorun haline gelmiştir. Sanatçının özellikle 1973 tarihli *Yellow Room (Triangular)* eserinin farklı yorumlarla tekrar inşa edilmesi, sanatçının niyetine aykırı biçimde yorumlanmış ve sergilenmiştir (*Görsel* 7). Bu durum, koleksiyoncu ile sanatçı arasındaki belge temelli mülkiyet anlayışı ile sanatsal otorite arasındaki farkı derinleştirmiştir. Bu örnek, kavramsal sanatın belgeler aracılığıyla mülkiyet devrine olanak tanımasına rağmen, sanatçının niyetinin ve eser üzerindeki otoritesinin her zaman bu belgelerle net biçimde korunamadığını göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, kavramsal sanatın ontolojik statüsünü ve kurumsal meşruiyet mekanizmalarını Giuseppe Panza örneği bağlamında ele alarak, sanat eserinin varlık ve temsil koşullarının belge, niyet ve otorite ekseninde nasıl biçimlendiğini ortaya koymuştur. Kavramsal sanat, sanat eserinin maddi bir nesne olarak varlığından çok, sanatçının iradesi, yazılı talimatları ve bu iradeyi kurumsal düzeyde meşrulaştıran belgeler aracılığıyla tanımlandığı bir paradigma sunmaktadır. Bu durum, sanatın tanımı, mülkiyeti, sergilenme biçimi ve yeniden üretimi gibi alanlarda teorik ve pratik düzeyde yeni tartışmaları beraberinde getirmektedir. Giuseppe Panza'nın koleksiyonerlik pratiği, sanatçılardan temin edilen sertifikalara dayalı olarak kavramsal ve minimal eserler üzerinde geniş haklar talep etmesiyle, sanatçının niyeti ile koleksiyoncunun hukuki iddiaları arasındaki gerilimi görünür kılmıştır. Örneğin Judd, Panza'nın eserlerini kendi bilgisi dışında gerçekleştirmesi üzerine 1990'da *Art in America* dergisinde yayımladığı bir ilanla bu yapıtların kamuya açık sergilenmesini yasaklamıştır (Judd, 1990). Flavin ise bazı eserlerinin yeniden üretimlerini geçersiz saymış, otantisite sorunlarını ölümünden sonra mirasçısı David Zwirner Galerisi aracılığıyla yeniden tanımlamıştır. Nauman'da Panza'ya verdiği sertifikalardaki "benzer bir işi yapmama" ifadesini metinden çizerek bu taahhüdü sınırlamış, sanatçının haklarını kısıtlayacak şekilde belge yorumlarına açıkça itiraz etmiştir. Bu örnekler, kavramsal sanatın maddi olmayan doğası nedeniyle, mülkiyetin yalnızca yazılı belgelerle değil, aynı zamanda sanatçının iradesi ve kurumsal tanıma ilişkisi içinde anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kavramsal sanat eserinin sabit, tekil ve değişmez bir varlık değil; söylemsel, ilişkisel ve kurumsal bağlamlar içerisinde yeniden tanımlanan dinamik bir yapı olduğu görülmektedir.

Sertifikalar, yalnızca mülkiyeti belgeleyen araçlar değil, aynı zamanda eserin otantik ve meşru kabul edilme koşullarını belirleyen temsil formlarıdır. Ancak sanat piyasasının normları ve aktörleri, kimi durumlarda bu belgelerin hukuki geçerliliğinden daha etkili bir otorite kaynağı olarak devreye girebilmektedir. Bu durum, sanat eserinin hukuki kimliği ile kültürel değeri arasında oluşan farkı derinleştirmekte; eserin meşruiyetinin yalnızca belgeye değil, aynı zamanda sanatçının onayı ve sanat alanındaki söylemsel tanınırlığa dayalı

olarak şekillendiğini göstermektedir. Sonuç olarak, kavramsal sanat, yalnızca biçimsel bir estetik yönelim değil; aynı zamanda belge üretimi, kurumsal onay süreçleri ve temsil politikalarıyla iç içe geçmiş çok katmanlı bir epistemolojik alandır. Panza örneği üzerinden yürütülen analiz, çağdaş sanat kuramı çerçevesinde müelliflik, özgünlük, temsil ve otorite gibi kavramların yeniden düşünülmesini gerekli kılmakta; sanatın yalnızca nesne düzeyinde değil, aynı zamanda söylem ve kurum düzeyinde inşa edilen bir yapı olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. The MIT Press.
- _____ (2011). Certifiable. S. Hapgood & C. Lauf (Der.), *Indeed: Certificates of authenticity in art* içinde (ss. 98-100). Roma Publications.
- Buchloh, B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October*, 55, 105-143. <https://www.jstor.org/stable/778941>
- Barthes, R. (1968). The death of the author. (S. Heath, Çev.). *Image, music, text* içinde (ss. 142-148). Hill and Wang.
- Cray, W. D. (2014). Conceptual art, ideas, and ontology. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(3), 235-245. <https://www.jstor.org/stable/43282342>
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584. <https://www.jstor.org/stable/2012905>
- _____ (2012). *Sıradan olanın başkalaşımı: Bir sanat felsefesi* (Ö. Ejder, & E. Berktaş, Çev.). Ayrıntı Yayınları
- Demir, S. (2009). *Heykelde anılamlama / Signification in sculpture* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duchamp, M. (1968). Joan Bakewell in conversation with Marcel Duchamp (Late Night Line-Up, BBC). 1 Şubat 2025 tarihinde <https://www.bbc.co.uk/programmes/p04826th> adresinden erişilmiştir.
- Ferretti, A., Degano, I., Filomena, M., La Nasa, J., Campanella, B., Legnaioli, S., Penoni, S., Pintus, R., Todaro, C., & Modugno, F. (2024). Wall drawing #736: Revealing Sol LeWitt's ink mural technique using a multi-analytical approach. *Heritage*, 7(8), 4265-4281. <https://doi.org/10.3390/heritage7080201>
- Flynt, H. A. (1963). *Concept art*. L. M. Young & J. MacLow (Ed.), *An anthology of Chance Operations* içinde (ss. 30-33). La Monte Young and Jackson MacLow. <http://www.ubu.com/historical/young/AnAnthologyOfChanceOperations.pdf>
- Foucault, M. (1969). What is an author? D. F. Bouchard (Ed. ve Çev.), *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* içinde (ss. 113-138). Cornell University Press.

- Fried, M. (1967). Art and objecthood. G. Battcock (Ed.), *Minimal art: A critical anthology* içinde (ss. 116-147). E. P. Dutton.
- Feldman, F. (1987). Reflections on art and the law: Old concepts, new values. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 131(2), 141-147. <https://www.jstor.org/stable/986787>
- Goldman, A. (1990). Interpreting art and literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 205-214. <https://www.jstor.org/stable/4148235>
- Godfrey, T. (1998). *Conceptual art*. Phaidon Press.
- Guggenheim Museum. (2020). The Panza collection initiative: Dan Flavin. <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/dan-flavin>
- Guggenheim Museum Bilbao. (2000). Changing perceptions: The Panza Collection at the Guggenheim Museum. 10 Nisan 2025 tarihinde <https://www.guggenheimbilbao.eus/en/exhibitions/selection-from-changing-perceptions-the-panza-collection-at-the-guggenheim-museum-2> adresinden erişilmiştir.
- Irvin, S., & Dodd, J. (2017). In advance of the broken theory: Philosophy and contemporary art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(4), 375-386. <https://doi.org/10.1111/jaac.12412>
- Jamieson, D. (1986). The importance of being conceptual. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45(2), 117-123. <https://www.jstor.org/stable/430553>
- Judd, D. (1990). Una stanza per Panza. Judd Foundation. 2 Mart 2025 tarihinde <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-una-stanza-per-panza/> adresinden erişilmiştir.
- Kee, J. (2019). *Models of integrity: Art and law in post-sixties America*. University of California Press.
- Kosuth, J. (1969). Art after philosophy. *Studio International*, 178(915), 134-137, 154-157.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79-84.
- _____ (1969). Sentences on conceptual art. A. Legg (Ed.), *Sol LeWitt* içinde (ss. 166-171). The Museum of Modern Art.
- _____ (1971). Doing wall drawings. A. Legg (Ed.), *Sol LeWitt* içinde. Museum of Modern Art.
- LeWitt, S., & Miller-Keller, A. (1984). Excerpts from a correspondence, 1981-1983. Susanna Singer, Jochen Joosten & Rudi Fuchs (Ed.), *Sol LeWitt: Wall Drawings 1968-1984* içinde (ss. 18-19). Amsterdam: Stedelijk Museum (Stedelijk Van Abbeuseum ve Wadsworth Atheneum ortak sergi kataloğu).
- Lippard, L. R., & Chandler, J. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Praeger.
- Mag Uidhir, C. (2011). Minimal authorship (of sorts). *Philosophical Studies*, 154(3), 373-387. <https://www.jstor.org/stable/41487674>

Panza, G. (1983). *Il collezionista creatore? La collezione è un'opera*. Gran Bazaar.

Reif, R. (1987, 30 Nisan). Art of the mind's eye is the object of unusual auction of conceptual works. 10 Nisan 2025 tarihinde <https://www.nytimes.com/1987/04/30/arts/art-of-the-mind-s-eye-is-the-object-of-unusual-auction-of-conceptual-works.html> adresinden erişilmiştir.

Siegelaub, S., & Projansky, R. (1971). The artist's reserved rights transfer and sale agreement. 10 Nisan 2025 tarihinde <https://primaryinformation.org/product/siegelaub-the-artists-reserved-rights-transfer-and-sale-agreement/> adresinden erişilmiştir.

Simon, J. (1994). *Bruce Nauman: Exhibition catalogue and catalogue raisonné*. Walker Art Center.

Weiner, L. (1968). *Statements*. New York: The Louis Kellner Foundation & Seth Siegelau. 5 Mart 2025 tarihinde https://monoskop.org/images/4/4b/Weiner_Lawrence_Statements_1968.pdf adresinden erişilmiştir.

Etik Kurul Onayı: Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Finansal destek bulunmamaktadır.

Ethics committee approval: There is no need for ethics committee approval.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.

Financial support: No funding was received for this study.