

# THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT

In March 1971, Seth Siegelaub and lawyer Bob Projansky drafted and put out into the art community the ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT, a 3 page (reproducible) artist's contract with explanatory information about its use. The contract defines and protects the rights of an artist in respect to how their work is used, and gives the artist the option to retain certain of these rights and uses for themselves. To date, 100,000 copies of the contract have been printed and distributed by the School of Visual Arts in New York, in the May-June 1971 issue of ELEMENT (a New York art and politics newspaper), by the Institute for Business Planning in their June 1971 issue of «Forms of Business Agreement and Resolutions», and in the April 1971 issues of STUDIO INTERNATIONAL (London) and DOMUS (Milan) magazines. Free copies of the contract are available in New York at the School of Visual Arts, Max's Kansas City and Wittenborn Art Bookstore.

At the present, the contract is being translated into German, Italian, French and Spanish, and will be printed and distributed in Europe and South America.

There will also be numerous reprintings, in both English and Foreign languages, in art magazines, by schools, museums and galleries. Among those planning to do this are the California Institute of the Arts, School of the Art Institute of Chicago, Allen Art Museum (Oberlin, Ohio), Nova Scotia College of Art & Design (Halifax), the John Weber Gallery (New York), the 1972 'Documenta 5' (Kassel, Germany).

Because the use of the contract is the private concern of each artist, public records about which artists have been using it are difficult to compile. The following is a list of some of the people who have been using the contract:

Carl Andre, Robert Barry, Mel Bochner, Joseph Beuys, Jan Dibbets, Hans Haacke, Douglas Huebler, Sol Lewitt, Robert Mangold, Brice Marden, Mario Merz, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne, Ed Ruscha, Robert Ryman and Mac Wells.

The following article by Seth Siegelaub deals with the general art world background and the reasons for the contract. He would welcome any comment on the contract as well as any thoughts about this article. Please address to Seth Siegelaub, Post Office Box 350, New York 10013, U.S.A.

## SETH SIEGELAUB

### *1. The Art World*

The primary concern of the artist is to make art.

What happens after it is made has not been as clear. Upon art has been built a very organized system of people and institutions that establish and maintain its quality values, pay for it, use it and put it out to the public. Each dealer, collector, critic, magazine and museum have a specific interest in art, as it relates to their own needs, problems and degree of power, and they each deal with it in terms of those interests.

Dealers are the financial and administrative agent for the artist. Collectors supply the money by purchasing art.

Critics write about art and magazines publish writings and reproductions about art.

Museums exhibit and purchase art.

After we agree that they all concern themselves with art for genuine and sincere motives, we are left with the specific machinery that brings them all together and relates them to art.

It can be said that, while art itself has changed, the basic machinery of the people and institutions that use and support art has not changed for 50 years. Some new dealers and collectors, a new art bar and increasing international scope. But their relationship to art has remained essentially the same.

One of the basic problems of the art world's relationship to the artist can be summed up in the following hypothetical statement, addressed to the artist:

«...if you will allow me to 'use' your work of art NOW (in the museums exhibition, in the book, on my walls) for FREE, the NEXT

time you want to sell your work of art, more people will have seen it and know about it, and it will be more valuable....».

The above statement is only conditionally true, until it is realized that the artist sells a work of art completely, once and forever, while the art world can (and often does) 'use' it continually both before and after he/she sells it.

This has led to a situation where the artist has to produce and sell a new work NOW, in order to be able to economically benefit from the 'use' their works of art were put to yesterday.

So no matter how successful an artist may be, if they want some economic benefit from their earlier work, they only have 2 choices:

1. Continue to produce and sell new work, and/or
2. Hold back (collect) their own works and those of their artist friends.

The first choice seems reasonable enough, until the artist thinks of the future: old age, illness or accident (a physical inability to produce new work), a major change in the nature of the work he/she is making (an inability to sell the new work), his family after his death or the simple desire to spend a few years just thinking without producing new work.

The second choice puts the artist in the same positions as a collector. It gives the artist the opportunity to sell (and control) his/her own work as he/she sees fit. But along with the collecting of art comes the costs and responsibilities of storage, trucking, insurance and administration. Under existing tax law he/she cannot even donate the work away, with any recompense. And very often when an artist dies the work leaves the estate rather quickly.

Considering then these 2 choices are the best of what is possible under the best circumstances for the (few) most successful artists, it would appear that perhaps we should ask the question again.

A corollary implication coming out of the above hypothetical, general statement is that the people who use art, particularly museums, expect to borrow art with no recompense and little responsibility to the artist who made it. In turn, this has led on the part of museums, to an overall lack of respect and concern for even the physical well-being of the art object itself.

At present, in the United States, a work of art is personal property, a chattel. This means that buying a work of art is essentially the same as buying a chair. The purchasers who have bought it can 'use' it in any way they like; they can change it, loan it to someone else, reproduce it, destroy it — for all intents and purposes it is theirs.

Obviously there is a difference between a work of art and a chair — particularly in regards to the person who made it. But now the artist sells his/her work like a chair or he doesn't sell it at all. The artists have little choice about it, even if they are successful and powerful.

The artists and other concerned people, have talked about the same problems, year in and year out, over and over again; the general lack of control over the use of their work, the use of their work in exhibitions and reproduction without knowing about it until after the fact, economic speculation, the difficulty in getting work back if they want it for exhibition, and museums' general lack of concern for the art that they borrow, etc...

Simultaneous and interrelated with these artists concerns are the problems that are faced by the other members of the art world; the fact that galleries need independent outside incomes, and dealers have to support unknown artists from the sales of well known (and sometimes dead) artists and from the long term appreciation of the work they have purchased.

The museums' general lack of money, due in part to heavy investment in real estate and their administrative, warehouse and shipping overheads.

The fact that art magazines are specialist «trade journals», with relatively low circulations with the resulting economics.

And the most basic problem of all: a relatively few people in the general public concern themselves directly with art at all — either in terms of money or otherwise.

Within the present artworld structure, the possibility of a practical solution to these problems appears to be in defining how works of art are now being 'used', and then formalizing the relationship between these 'uses' and who controls and benefits from them.

### *II. The Other Arts: Literature, Music, Film, Theater.*

The Other Arts are much further along in formalizing the relationship between the creator, his/her work of art and the rest of the world. Government statute and «industry standards» have evolved to define and protect the creator, both before and after their work has left their hands.

Copyright laws protect the creator's basic legal and moral rights and trade groups protect and enforce their economic rights (groups such as ASCAP in music, Samuel French in theater, film unions and writers unions).

In literature, regardless how successful or unsuccessful a writer may be, after he/she has written a book, a number of inherent (potential) rights and uses arise directly from it. The author has copyright control over it for 56 years (two 28 year periods), he/she has control over and can receive royalties (and other payments) from the use of the book in such varied forms as: a hardcover book, a softcover book, serialization rights, each foreign language publication, television, radio, film and in information retrieval systems. (Other forthcoming uses are in video cassettes and cable TV).

This is not to say that every book written has all these potential uses (very few do), or that any one is interested in using the book at all, or that when a big, rich publisher wants the book they won't try to take (or purchase) these rights for very little money. (Not incidentally, the U.S. Copyright law does not allow an author to sell his/her second 28 year copyright period until the first 28 year period is completed).

But what it does mean is that each author can negotiate to retain control over these right if HE/SHE WANTS TO. Obviously, a well known author has more power in negotiating for these rights than an unknown author — but they both have the same basic rights on which to base their negotiations. Analogous situations exist for the composer, film director, actor, playwright, singer and film writer. Two superficial differences between the Other Arts and Fine Art have, up until now, made it difficult to establish a working definition of how Fine Art is used.

1. In the Other Arts, control over uses (and royalties coming from these uses) are dependent upon and become valuable as the work of art (book, film, song) is 'used' by more and more people.

The creator of the work receives economic recompense as each person in the community pays a small amount to 'use' (possess or experience) the work.

In the Other Arts, because the original work of art is not unique, in the sense of being a tangible physical object, it can be reproduced and distributed without altering the creator's original intention.

With Fine Art, the original work of art is usually a tangible physical object and to reproduce it (and distribute it) would be contrary to the artist's intentions. Furthermore, at present, much of the economic (and aesthetic) value of a work of art comes directly from its unique, tangible quality — the fact that only one person, at any one time controls it, and the fact that it can be exhibited only at one place at any one time.

2. In the Other Arts, there has been established a copyright period where the creator of a work of art has statutory control over their work, unless they expressly sell or give it away. After this period of time the work goes into the 'Public Domain', where any one is free to 'use' the work of art publicly (reprint the book, sing the song, perform the play) without any payment or responsibility to its creator.

In Fine Art, because the work is usually a tangible physical object, after any period of time someone still has to take care of (and with this care, control) the work of art.

In the Art world, museums theoretically come closest to the 'Public Domain' condition, being chartered for the public's good, but essentially they are a private autonomous body with their own particular self interests, often distinguishable from the interests of both the public they serve and the art that they control.

### III. Change in the Art World.

For many years, there have been many activities and proposals concerned with how to change aspects of the art world to make it more equitable for the artist and the art world generally. These activities and proposals have been predicated on certain general assumptions: the artist's desire and ability to get together with other artists to solve certain problems, the need to have government legislate change, the feeling that things would be better if certain parts of the art world were eliminated (often museums, galleries and institutions), and the general tendency on the part of artists to find fault in someone other than themselves. These presumptions have produced specific artist activities: fund raising benefits for Peace and other social causes, art guerilla actions, artist's protests and boycotts, and artists' groups and unions. They all have been successful in raising the consciences of everyone about the relationship of the artist to the immediate art world and to the general community. But with few exceptions, they have been short on practical, realistic solutions to specific artist-art world issues.

For instance, the questions of whether museums should or should not charge an admission fee is a moot point, in the specific terms of the artists, because whether they charge or not, the artist receives no direct recompense any way. Why should Art be free?

It is more important to the world than seeing a film, going to the theater or owning books, which are not free? Or what are the ramifications to each specific artist in boycotting and refusing to show work at a specific museum? One less place to show art? Forcing the museum to change its director for another one (who would also have to be acceptable to the controlling trustees)?

The Haacke-Guggenheim business this past spring is just one of many instances where an artist has been 'promised' a show and then, for reasons of either whimsy, budget or time, is has been cancelled. All museums put on exhibitions of living artists with usually just a informal verbal commitment to the artist. Perhaps an artist should get a written commitment or «letter of intention» from a museum before he/she begins to prepare work for a museum show. Perhaps the artist should have some clear legal recourse.

The Haacke-Guggenheim affair became important primarily only because the museum director made some incredibly political public statements. The Haacke show could have been cancelled privately and quietly with a telephone call or letter (which is the usual procedure), and very few people in the world would have thought it was unusual.

Basic change in the art world means changing the underlying machinery within which ALL artists, dealers, museums and collectors work. Not just by removing any one part or individual, but by affecting every one and moving them reasonably and practically to a new way of doing things.

### IV. Uses of Art

The key for change in the art world lies inherent in the work of art itself. Not in terms of aesthetic change (though the so-called «non-material» artists are, to a degree dealing with it in these terms), but in defining how a work of art, after it is made, is used, why and by whom.

It is possible, in the context of today's art world reality, to divide each and every work of art into 5 inherent, distinct uses: based on how, when and where it is used:

1. Its use for public exhibition
2. Its use for private exhibition
3. Its use in the form of a photograph and reproduced in print
4. Its use as an economic entity — to buy, sell, give and trade
5. Its use as an economic entity — to rent it.

And based on these uses, the right to control and benefit from them. At present, when someone owns a work of art (the artist who made the work, a collector, museum or dealer), they have exclusive control over and benefit from all these 5 different uses. (At present, there is little economic benefit from rental, because is not yet a standard practice to rent work).

But when we analyse the relationship of each artist or collector or dealer or critic and magazines or museum to a work of art we immediately see that they each have specific, different interests: A collector's primary interest may be to exhibit it privately, and to sell or to donate it.

A dealer's primary interest may be to exhibit it publicly, and to sell it.

A museum's primary interest may be to exhibit it publicly, reproduce it and to rent it.

The critic and magazines interest may be just to reproduce it. A specific example in which I am personally involved in: In organizing an art collection to benefit the United States Servicemen's Fund, a non-profit, GI rights groups, the participating artists (18 to date) gave the Fund only the exclusive right to sell their specific work of art (and reproduce it in a catalogue) but not the right to exhibit it or even to possess it. Each artist retained these rights in the work for himself.

In each case there is a different 'use' of the work of art. Were it not for the fact that these uses are often interrelated, theoretically it would be possible for the artist to sell each of these 5 different rights to 5 different people. This is not possible, but what is possible is that the artist can retain some of these rights, after they have given up «ownership» to some one else.

Obviously, while an artist still owns their work, he/she has completed control over how it is used. Though it should be noted here that while the artist has control over the work as long as he/she owns it, there remains one 'use' that is universally exploited. This is when he/she loans their work to public museum exhibitions.

At the present, the artist receives no recompense. There is no reason why a museum cannot pay a rental fee for the work they use in exhibitions, computed either by 1) the amount of weeks used, times 2) a standard percentage or the value of the work (say 3%) per week or even more reasonable yet, a percentage of the gate (if museum charges and admission fee).

## V. The ARRTSA

The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement (ARRTSA) deals with the aesthetic and economic control by the artist over their work after they no longer own it. The problem of the free use of their work by museums (while they still do own it), when they borrow it for exhibitions, will have to be answered in the near future.

The ARRTSA is a 3 page contract which defines and protects the artist after he/she gives, sells or trades their work. It distinguishes between the following 'uses' and rights:

### Aesthetic:

- a. the right to be notified when and where the work is to be exhibited
- b. the right to borrow back the work for exhibition for 2 months every 5 years
- c. the right to control all reproduction of the work
- d. the right to be consulted if repairs become necessary
- e. the right to recourse if the work is intentionally altered.

### Economic:

- a. the right to 15% of any increase in value each time the work is transferred in the future
- b. the right to half of any rental income paid to the owner for use of the work at exhibitions (if there ever is any).

It gives the artist the aesthetic controls for just his/her lifetime and the economic benefits for his/her life, plus the life of a surviving spouse (if any) plus 21 years, so as to benefit the artist's children as they are growing up.

Because each work is covered by a contract, possession of the contract also serves as a record of who owns each work at any given time; and as such, this can be an important source of information for museums, historians, critics and even dealers. It is used at the time of the FIRST TRANSFER (gift, trade or sale) of each INDIVIDUAL WORK OF ART from the artist to ANYONE else.

It requires that the artist and the first owner fill out and sign the contract and also to affix a NOTICE of the agreement somewhere on the work of art itself.

In short, it commits the owner to certain economic and aesthetic responsibilities to the artist and also commits the owner to transfer it in future only to someone else who agrees to honor the original contract.

It is private and can be used for all types of transactions: gifts, trades and cash sales. The artist can take care of the little paperwork engendered by it, or appoint someone else to do it. At present, the dealer is best equipped to take care of this paperwork (they do most of it informally already), though it could be a lawyer, accountant or even an agency set up expressly for this purpose. It would be reasonable to expect that the person or agency doing this work should receive a percentage of the money they are collecting for the artist — perhaps one — third of it.

The agreement has been written to fit into and work with presently existing art world procedures and practices. In many respects it clarifies and strengthens the best of these practices.

The successful use of the contract is dependant on 2 basic concerns:  
1. Getting the contract signed at the time of the first transfer.  
2. The administration and enforcement after the contract has been signed.

Though the reasons to use the contract are obvious for the artist, so is the problem: getting people to agree to it and sign it. But on the other hand, it should be kept in mind that all artists and their agents sell (and certainly give or trade) most of their work to people that they are close to and consider friends. In the beginning, an unknown artist only can sell their work to friends. Afterwards, an artist who is beginning to get his work out and may have a dealer sells most of his work to people who feel that they are friends of the artist or the dealer. A well known artist, because he/she is well known and there is a great demand for his work, is in position to insist on the contract, whether they are dealing with friends or not.

Perhaps 90% of all the art sold (and certainly 100% of all art transferred by gift or trade) is sold to people the artist or the dealer knows well.

If good-will between the artist and the collector is a problem, it will account for only 10% of the sales where the collector may refuse to sign it. But even in these few situations there are mitigating factors that can influence the reluctant collector to sign it:

1. If the artist makes the use of contract standard practice for all of his/her work, and even if a specific collector insists on buying the work without the contract (I really don't expect an artist to give up a sale because the collector refuse to sign it), the collector will then own a work without the benefit of the artist's usual "provenance". This lack of a provenance could make the work less valuable, in the future, in relation to most of the artist's other works

# CONTRAT POUR LA PRESERVATION DES DROITS DE L'ARTISTE SUR TOUTE OEUVRE CEDEE

which are covered by a contract. Furthermore, if in the future the collector needs the artist (or his/her agent) to authenticate, value, appraise or repair the work, he will then have to rely purely on the artist's good-will. Why he should expect to find any, is anybody's guess.

2. It will not cost the collector anything unless the artist's work appreciates in value. If this doesn't seem reasonable to the collector and he wants to keep all of the profit, then the artist and collector can simply fill in a higher value than the price that he is actually paying for it, and he will not have to pay the artist anything until it goes over the higher value.

3. If and when the collector sells the work and owes the artist some payment, the artist and collector can agree on payment in the form of credit against the purchase of another work, or payment in the form of a service or something other than money (like the use of the country house, an airline ticket or a car).

The specific burdens on the owner of a work of art are very minimal. They would be responsible to the artist for:

- sending a letter (or a copy of a letter) to the artist (or his/her agent) when they plan to loan the work to an exhibition.
- sending a copy of the "Transfer Agreement and Record" and the 15% payment, if necessary to the artist (or his/her agent) when they have transferred the work.
- notifying the artist (and give him/her control over) the reproduction of the work in books, postcards and other "non-timely" print media.
- letting the artist exhibit the work for a period of 2 months every 5 years (about 3% of the time), if the artist requested it.
- sending the artist 1/2 of the rental income from exhibitions, if and when museums ever begin to rent the work they use.

Although the contract appears to change the present situation by putting new obligations on the owners, in fact many of these responsibilities are already informally and equitably dealt with by most art collectors.

Requests to loan art for exhibitions or reproduce it usually first come through artist and dealer and then the collector; collectors are usually happy to loan the work back to the artist, if he/she needs it; usually the artist or his/her agent knows informally, through the grapevine, if a work has been sold or donated; no collector intentionally alters a work of art and all collectors go directly to the artist if a work needs to be repaired. At present, there is no income, for either the collector or artist, from the rental of the work of art. The contract just clarifies these informal arrangements, and puts both the artist and the collector in direct one-to-one relationship to one another, each with their own basic responsibilities.

What it comes down to is that the owners of art are being asked: if and when they transfer a work of art, that they share 15% of its appreciated value (if there is any) with the creator of that work of art. In exchange for this 15% the collector will have the formalized right to a "provenance", and coming from that provenance, the entire art world will have a better system of records for all artists, as to each works' history, location and use in exhibition than it ever had before.

As the contract is coming into general usage, many of the immediate superficial problems (both in terms of getting it signed and its administration and enforcement) are being resolved, not simply in terms of a simple "yes" or "no", but in terms of each artist and each collector in each situation deciding between themselves What is in their best interest).

What Bob Projansky and I have done is to have formalized a few of the situations that all artists and collectors are subject to, and given the artists a legal tool which they can use to establish their basic ongoing rights when they transfer their work.

It is a substitute for what has existed before - NOTHING. ■

# CONTRATTO DI TRASFERIMENTO DI OPERE D'ARTE

## [TESTO ITALIANO]

Nel marzo 1971, Seth Siegelaub e l'avvocato Bob Projansky hanno redatto e diffuso nella comunità artistica l'ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT, un contratto per artisti di 3 pagine (riproducibili) con informazioni esplicative sulla sua utilizzazione. Il contratto definisce e protegge i diritti di un artista nei confronti dell'utilizzazione della sua opera, e dà all'artista la facoltà di trattenere per sé alcuni di questi diritti e utilizzazioni.

Finora, 100.000 copie del contratto sono state stampate e distribuite dalla School of Visual Art di New York, nel numero di maggio-giugno '71 di ELEMENT (un giornale artistico-politico di New York), dall'Institute for Business Planning nell'edizione del giugno '71 di «Forms of Business Agreement and Resolutions», e nelle edizioni dell'aprile '71 delle riviste STUDIO INTERNATIONAL (Londra) e DOMUS (Milano). Copie gratuite del contratto sono disponibili a New York alla School of Visual Arts, da Max's Kansas City e al Wittenborn Art Bookstore. In questo momento, il contratto viene tradotto in tedesco, italiano, francese e spagnolo, e verrà stampato e distribuito in Europa e Sud America. Ci saranno anche numerose ristampe sia in inglese che nelle lingue straniere, su riviste d'arte, in scuole, musei, e gallerie. Hanno in programma di farlo, il California Institute of the Arts, lo School of Art Institute of Chicago, l'Allen Art Museum (Oberlin, Ohio), il Nova Scotia College of Art and Design (Halifax), la John Weber Gallery (New York) e «Documenta 5» (Kassel, Germania).

Poiché l'uso del contratto è affare privato di ciascun artista, è difficile compilare una documentazione pubblica su chi lo stia usando. Ecco una lista di alcuni artisti che lo adoperano: Carl Andre, Robert Barry, Mel Bochner, Joseph Beuys, Jan Dibbets, Hans Haacke, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Robert Mangold, Brice Marden, Mario Merz, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne, Ed Ruscha, Robert Ryman e Mac Wells. Il seguente articolo di Seth Siegelaub tratta dell'ambiente artistico internazionale in generale e delle ragioni di questo contratto. Sarà ben accetto qualsiasi commento sul contratto nonché qualsiasi opinione su questo articolo. Scrivere a: Seth Siegelaub, Post Office Box 350, New York 10013, U.S.A.

## SETH SIEGELAUB

### 1. Il mondo dell'arte

L'attività primaria dell'artista è produrre arte.

Cio che accade dopo che è stata prodotta non è tanto chiaro. Sull'arte è stato costruito un sistema ben organizzato di persone e di istituzioni che stabiliscono e mantengono i suoi valori qualitativi, pagano per essa, l'utilizzano e la espongono al pubblico. Ciascun mercante, collezionista, critico, rivista e museo ha un interesse specifico nell'arte, nella misura in cui questa è legata alle loro necessità, ai loro problemi e al grado del loro potere, e il rapporto di ciascuno avviene in base a quegli interessi. I mercanti sono gli agenti finanziari ed amministrativi dell'artista. I collezionisti forniscono il denaro comprando l'arte.

I critici scrivono sull'arte e le riviste pubblicano scritti e riproduzioni d'arte.

I musei espongono e comprano arte.

Stabilito che costoro hanno tutti a che fare con l'arte per motivi di genuino interesse, resta pur sempre il meccanismo specifico che li riunisce tra loro e li collega con l'arte.

Si può dire che, mentre l'arte stessa è cambiata, il meccanismo di base delle persone e delle istituzioni che utilizzano e sostengono l'arte non è cambiato da 50 anni. Abbiamo avuto qualche nuovo mercante e collezionista, un nuovo fronte artistico e una crescente internazionalità. Ma il loro rapporto con l'arte è rimasto essenzialmente uguale. Uno dei problemi fondamentali del rapporto del mondo dell'arte con l'artista può essere riassunto nella seguente dichiarazione ipotetica, indirizzata all'artista:

«...Se mi permetti di 'usare' ORA la tua opera d'arte (in un museo, in una mostra, in un libro, a casa mia) in modo GRATUITO, la PROSSIMA volta che vorrai vendere la tua opera d'arte, ci sarà più gente che l'avrà vista e ne saprà di più, ed essa avrà più valore...».

La suddetta dichiarazione è vera solo in parte, finché ci si rende conto che l'artista vende un'opera completamente una volta sola e per sempre, mentre il mondo dell'arte può (e spesso lo fa) «utilizzarla» di continuo sia prima che dopo la vendita.

Ciò ha condotto a una situazione in cui l'artista deve produrre e vendere ORA una nuova opera d'arte, per essere in grado di trarre un beneficio economico dalla «utilizzazione» che è stata fatta ieri di altre sue opere.

Così, non importa quanto successo abbia un artista, se lui vuole trarre un beneficio economico dalle sue opere precedenti, ha soltanto due scelte:

1. Continuare a produrre e vendere nuovo lavoro, e/o
2. Trattenere (collezionare) i propri lavori e quelli degli artisti amici.

La prima scelta sembra abbastanza ragionevole finché l'artista non pensa al futuro: vecchiaia, malattia, incidente (o inabilità fisica a produrre nuovo lavoro) — mutamento determinante nella natura dell'opera che sta facendo (impossibilità di vendere il nuovo lavoro) — futuro della famiglia dopo la sua morte o anche possibilità di passare alcuni anni solo a pensare invece che a produrre nuovo lavoro.

La seconda scelta mette l'artista nella stessa condizione di un collezionista. Offre all'artista la possibilità di vendere (e controllare) il proprio lavoro a suo piacimento. Ma il fatto di collezionare arte comporta costi e responsabilità di magazzinaggio, assicurazione, trasporti ed amministrazione.

Per le vigenti leggi fiscali, non può nemmeno donare l'opera, senza ricompensa. E molto spesso, quando un artista muore, l'opera viene separata dal lascito piuttosto rapidamente.

Considerato dunque che queste due scelte sono quanto di meglio c'è nelle condizioni migliori che riguardano quei (pochi) artisti di successo, sarà bene forse riproporci il problema.

Dalla dichiarazione ipotetica e generica di cui sopra si ha, come implicazione secondaria, che coloro che utilizzano l'arte, specie i musei, si aspettano che l'arte gli sia data in prestito e senza alcuna ricompensa o responsabilità verso l'artista che l'ha prodotta. In cambio, ciò ha comportato da parte dei musei una completa mancanza di rispetto e premura persino per la buona conservazione fisica dello stesso oggetto d'arte.

Attualmente, negli Stati Uniti, un'opera d'arte è proprietà personale, un bene mobile. Ciò vuol dire che comprare un'opera d'arte è essenzialmente uguale a comprare una sedia. Coloro che l'hanno comprata, possono «utilizzarla» come vogliono: possono cambiarla, prestargla a qualcun altro, riprodurla, distruggerla — è di loro proprietà quali che siano i loro intendimenti e scopi.

C'è ovviamente differenza tra un'opera d'arte e una sedia — specie rispetto alla persona che l'ha prodotta. Ma ora l'artista vende la sua opera come una sedia o non la vende affatto. Gli artisti hanno qui poco da scegliere, anche se hanno successo e potenza.

Gli artisti, unitamente agli altri interessati, hanno parlato degli stessi problemi anno dopo anno, ridiscutendoli ogni volta: la mancanza generale di controllo sull'uso della loro opera, l'utilizzazione della loro opera in mostre e riproduzioni senza che ne sappiano niente, la speculazione economica, la difficoltà nel poter nuovamente disporre della propria opera in caso di esposizione, e la generale mancanza di cura da parte dei musei per l'arte che prendono a prestito, ecc.

A questi problemi degli artisti si riallacciano, simultanei e interdipendenti, i problemi affrontati dagli altri membri del mondo artistico. E cioè, il fatto che le gallerie abbiano bisogno di introiti indipendenti ed esterni, e i mercanti debbano compensare con vendite di artisti celebrati (e talvolta morti) il sostegno dato ad artisti sconosciuti e l'apprezzamento a lungo termine delle opere acquistate. Le ristrettezze di denaro da parte dei musei, dovute in parte a pesanti investimenti immobiliari e ai costi di amministrazione, magazzinaggio e spedizione.

Il fatto che le riviste d'arte sono «giornali commerciali» dalla diffusione relativamente bassa ed economicamente deboli.

E il problema più importante di tutti: sono relativamente poche le persone del pubblico che s'interessano direttamente di arte — sia per denaro che per altro.

All'interno dell'attuale struttura del mondo dell'arte, dare una soluzione pratica a questi problemi sembra possibile solo definendo il modo in cui le opere d'arte debbono ora essere «utilizzate», e quindi formalizzando il rapporto tra queste «utilizzazioni» e coloro che le controllano e ne traggono profitto.

### **II. Le altre arti: letteratura, musica, film, teatro**

Le Altre Arti sono molto più avanti nella formalizzazione del rapporto tra chi crea, la sua opera d'arte e il resto del mondo. Leggi governative e «norme industriali» giungono qui a definire e proteggere chi crea, sia prima che dopo la vendita del suo lavoro. Le leggi sui diritti d'autore proteggono i fondamentali diritti morali e legali del creatore, e i sindacati proteggono e rafforzano i loro diritti economici.

In letteratura, non importa quanto uno scrittore abbia successo o meno, dopo che ha scritto un libro gode di alcuni diritti inerenti (potenziali e relativi usi. L'autore ha su esso diritto di copyright per 56 anni (due periodi di 28 anni), ha il controllo sulle più varie forme d'utilizzazione del libro (edizione di lusso, edizione tascabile, diritti di serializzazione e traduzione, riduzioni per televisione, radio, film e altri sistemi d'informazione) e può riceverne percentuali.

Ciò non vuol dire che ogni libro scritto ha tutte queste utilizzazioni potenziali (pochissimi le hanno), o che ci sia sempre qualcuno interessato a utilizzare il libro, o che quando un grosso e ricco editore vuole il libro non tenti di avere (o comprare) quei diritti per pochi soldi. (Non a caso, il copyright U.S.A. non permette a un autore di vendere i diritti d'autore del secondo periodo di 28 anni fino a quando non è scaduto il primo). Ma certo vuol dire che ogni autore può battersi per mantenere il controllo su questi diritti se LO VUOLE. Ovviamente, un autore affermato ha maggior potere contrattuale di un autore sconosciuto — ma essi godono dei medesimi fondamentali diritti su cui basare le loro contrattazioni. Analoghe situazioni esistono per il compositore, il regista cinematografico, l'attore, il commediografo, il cantante e lo sceneggiatore.

Due differenze superficiali tra le Altre Arti e le Belle Arti hanno finora reso difficile stabilire un'utile definizione di come sono utilizzate le Belle Arti.

1. Nelle Altre Arti, il controllo sulle utilizzazioni è garantito e reso valutabile (così come le percentuali che ne derivano) dal fatto che l'opera (libro, film, canzone) è «utilizzata» da un gran numero di persone. Chi crea l'opera riceve compensi economici nella misura in cui ciascun membro della comunità paga il suo contributo per la «utilizzazione» (il possesso o l'esperienza) dell'opera. Nelle Altre Arti, poiché l'opera d'arte originale non è unica, nel senso di un oggetto fisico tangibile, questa può essere riprodotta e distribuita senza alterare l'originale intenzione del creatore.

Con le Belle Arti abbiamo invece un'opera d'arte originale che è di solito un oggetto fisico tangibile, e riprodurlo (e distribuirlo) contravvenirebbe alle intenzioni dell'artista. Inoltre, attualmente, gran parte del valore economico (ed estetico) dell'opera d'arte deriva proprio dalla sua qualità di oggetto unico e tangibile — dal fatto che solo una persona alla volta la controlla, e dal fatto che può essere esposta solo in un posto alla volta.

2. Nelle Altre Arti, è stato stabilito un periodo di copyright durante il quale chi crea un'opera d'arte ha per legge il controllo sul suo lavoro, a meno che non lo venga o vi rinunci esplicitamente. Dopo questo periodo di tempo l'opera entra a far parte della proprietà pubblica, ove ognuno è libero di «utilizzare» pubblicamente l'opera d'arte (ristampare il libro, cantare la canzone, rappresentare il testo teatrale) senza dovere alcunché al suo creatore.

Nelle Belle Arti, poiché l'opera è di solito un oggetto fisico tangibile, dopo qualunque periodo di tempo ci dev'essere sempre qualcuno che abbia cura (e con la cura, il controllo) dell'opera d'arte.

Nel mondo dell'arte, sono i musei a trovarsi teoricamente vicini alla condizione di proprietà pubblica dell'opera, poiché sono stati istituiti per l'interesse pubblico, ma in realtà essi sono enti autonomi privati con i loro interessi particolari, interessi che spesso si distinguono da quelli sia del pubblico che dovrebbero servire sia dell'arte che controllano.

### **III. Mutamento nel mondo dell'arte**

Da molti anni si sono succedute attività e proposte diverse intese a cambiare alcuni aspetti del mondo dell'arte al fine di renderlo più equo per l'artista e per il mondo dell'arte in generale. Attività e proposte che sono state formulate sulla base di certe supposizioni generali: il desiderio e la capacità dell'artista di unirsi con altri artisti per risolvere certi problemi, la necessità di fare cambiare la legislazione governativa, la sensazione che le cose andrebbero meglio se certe parti del mondo dell'arte fossero eliminate (sovente i musei, le gallerie e altre istituzioni), e la tendenza generale degli artisti a rinvenire colpe negli altri piuttosto che in se stessi. Tali supposizioni hanno prodotto specifiche attività di artisti, quali: raccolta di

fondi a beneficio della Pace e di altre cause sociali, azioni di guerriglia artistica, proteste e boicottaggi di artisti, raggruppamenti e sindacati artistici. Attività che sono riuscite a sollevare la coscienza di ciascuno sulle relazioni degli artisti con il mondo dell'arte circostante e con la comunità in generale. Ma tolte poche eccezioni esse non hanno fornito soluzioni pratiche e realistiche alle specifiche questioni del mondo dell'arte e dell'artista.

Per esempio, la questione dell'entrata nei musei, se debbano farla pagare o no, è un punto discutibile, per quanto riguarda specificamente gli artisti, poiché l'artista non riceverà comunque alcun compenso, che la facciano pagare o no. Perché l'Arte dovrebbe essere gratuita? È più importante per il mondo di far vedere un film, di andare al teatro o di possedere un libro, che non sono gratuiti? Oppure quali sono le ramificazioni per ciascun singolo artista nel boicottare o rifiutare di esporre la propria opera in un dato museo? Un posto in meno per esporre? Forzare il museo a cambiare il suo direttore con un altro (che dovrebbe comunque essere ben accolto al consiglio amministrativo)?

L'affare Haacke-Guggenheim, la scorsa primavera, ha costituito solo uno degli esempi in cui una mostra viene «promessa» a un artista e quindi, per ragioni sia di umore che di tempo o di denaro, viene cancellata. Tutti i musei organizzano mostre di artisti viventi limitandosi di solito a impegnarsi con l'artista in modo verbale e non ufficiale. L'artista dovrebbe forse ottenere un impegno scritto o una «lettera d'incarico» dal museo prima di cominciare a preparare le opere per una mostra al museo. L'artista dovrebbe forse poter disporre di un chiaro ricorso legale. L'affare Haacke-Guggenheim divenne importante principalmente solo a causa delle incredibili dichiarazioni politiche rese pubbliche dal direttore del museo. La mostra di Haacke avrebbe potuto essere cancellata in privato e in ombra solo con una telefonata o una lettera (ciò che è l'usuale procedura), e pochissime persone al mondo avrebbero potuto pensare che si trattasse di una cosa insolita.

Mutare fondamentalmente il mondo dell'arte vuol dire mutare il sottostante meccanismo entro cui operano TUTTI gli artisti, i mercanti, i musei e i collezionisti. Non limitarsi a rimuoverne una parte o un individuo, ma coinvolgendo tutti e sospingendoli in modo pratico e ragionevole verso nuovi modi di fare le cose.

### **IV Utilizzazioni dell'arte**

La chiave di mutamento del mondo dell'arte è inherente all'opera d'arte stessa. Non in termini di mutamento estetico (sebbene gli artisti cosiddetti «non materiali» abbiano a che fare in una certa misura con questi termini), ma definendo in che modo un'opera d'arte, dopo che è stata fatta, è utilizzata, perché e da chi.

Nel contesto della realtà del mondo odierno dell'arte, è possibile dividere ciascuna opera d'arte secondo 5 distinte utilizzazioni, basate su come, quando e dove è utilizzata:

1. Suo suo per esposizione pubblica
2. Suo uso per esposizione privata
3. Suo uso sotto forma di fotografia e riproduzione in stampa
4. Suo uso come entità economica — da comprare, vendere, donare o barattare
5. Suo uso come entità economica — da noleggiare.

Su queste utilizzazioni si basa il diritto di controllarla e di ricavarne profitto.

Attualmente, quando qualcuno possiede un'opera d'arte (l'artista che l'ha fatta, un collezionista, un museo o un mercante), ha un controllo esclusivo su queste 5 differenti utilizzazioni e da tutte queste trae il suo profitto. (Attualmente, il noleggio procura scarso profitto, poiché noleggiare un'opera è pratica poco diffusa). Ma quando analizziamo il rapporto di ciascun artista o collezionista o mercante o critico o rivista o museo con un'opera d'arte, vediamo subito che ciascuno di loro ha uno specifico e diverso interesse.

L'interesse principale di un collezionista sarà quello di esporla in privato, di venderla o di donarla.

L'interesse principale di un mercante sarà quello di esporla in pubblico, e di venderla.

L'interesse principale di un museo sarà quello di esporla in pubblico, di riprodurla e di noleggiarla.

Il critico e le riviste saranno interessate a riprodurla.

Ecco un particolare esempio nel quale sono personalmente coinvolto: nell'organizzazione una raccolta di opere a profitto del United States Servicemen's Fund, fondo per la difesa dei diritti dei militari, i 18 artisti finora partecipanti hanno dato al Fondo solo il diritto esclusivo di vendere i loro specifici lavori (e riprodurli in catalogo), ma non il diritto di esporli e neppure di possederli. Ciascun artista si è riservato questi diritti sull'opera.

In ciascun caso si ha una «utilizzazione» diversa dell'opera d'arte. Se non fosse per il fatto che queste «utilizzazioni» sono spesso collegate tra loro, sarebbe teoricamente possibile per l'artista vendere ciascuno di questi 5 diversi diritti a 5 persone diverse. Questo non è possibile, ma è invece possibile che l'artista trattiene alcuni di questi diritti, dopo aver ceduto la proprietà ad altri. Naturalmente, quando l'artista possiede ancora la sua opera, ha il controllo completo sui modi in cui viene usata. Si deve tuttavia qui notare che mentre l'artista ha il controllo sull'opera fin quando la possiede, gli sfugge tuttavia una «utilizzazione» che è universalmente riconosciuta. E cioè quando presta la sua opera a un museo per le sue esposizioni pubbliche. Attualmente, l'artista non riceve alcun compenso. Non c'è ragione perché un museo non debba pagare un noleggio per l'opera che utilizza per un'esposizione, un noleggio calcolato sia 1) sul tempo (numero di settimane) che 2) in base a una percentuale o al valore dell'opera (diciamo il 3% per settimana, oppure, ciò che è ancora più ragionevole, con una percentuale sulle entrate (se il museo fa pagare un biglietto d'entrata).

#### V. L'ARRTSA (o Contratto di trasferimento)

L'Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement o Contratto di Trasferimento di Opere d'Arte, nell'adattamento italiano) tratta del controllo estetico ed economico esercitato dall'artista sulla sua opera dopo che non la possiede più. Il problema dell'utilizzazione gratuita della sua opera (mentre ancora la possiede) da parte dei musei che la prendono in prestito per esposizioni avrà un'adeguata soluzione in breve tempo. L'ARRTSA è un contratto di 3 pagine che definisce e protegge l'artista dopo che questi ha trasferito, venduto o donato la sua opera. Fa distinzione fra i seguenti diritti e «utilizzazioni»:

##### Estetici:

- a. il diritto di sapere quando e dove l'opera sarà esposta
- b. il diritto di riavere in prestito l'opera per esporla per 2 mesi ogni 5 anni
- c. il diritto di controllare ogni riproduzione dell'opera
- d. il diritto di essere consultato se fossero necessari restauri
- e. il diritto di ricorrere legalmente se l'opera fosse intenzionalmente alterata.

##### Economici:

- a. il diritto al 15% su qualsiasi incremento di valore ogni volta che in futuro l'opera venga trasferita
- b. il diritto alla metà della somma ricavata dal possessore per il noleggio dell'opera a mostre (semmar ce ne fossero).

Il contratto dà all'artista il controllo estetico soltanto per la durata della sua vita e il profitto economico per tutta la sua vita, più la vita dell'eventuale coniuge sopravvissuto, più 21 anni, così da beneficiare i figli dell'artista nella loro crescita.

Poiché ciascuna opera è coperta dal contratto, il possesso del contratto serve anche a documentare chi possiede l'opera in qualsiasi momento; e come tale può costituire un'importante fonte di informazione per musei, storici, critici e anche mercanti. È usato al momento del PRIMO TRASFERIMENTO (dono, transazione o vendita) di ciascuna SINGOLA OPERA D'ARTE dell'artista a QUALUNQUE altra persona. Si richiede che l'artista e il primo proprietario compilino e firmino il contratto, e inoltre affiggano un AVVISO del contratto sull'opera stessa. In breve, si richiede al proprietario di impegnarsi con certe responsabilità economiche ed estetiche verso l'artista, e impegna anche il proprietario a trasferire l'opera in futuro solo a qualcun altro che accetti di onorare il contratto originale. Il privato e può essere utilizzato per ogni tipo di transazione: dono, baratto o vendita in contanti. L'artista si prenderà cura della sua stesura o incaricherà qualcun altro di farlo.

Attualmente, il mercante è il più adatto a curarne la stesura (ciò che in modo ufficiale fa già), ma potrebbe essere un avvocato, un contabile o anche un'agenzia espressamente dedicata a tale scopo. È ragionevole aspettarsi che la persona o l'agenzia che fa questo lavoro debba ricevere una percentuale del denaro che raccolgono per l'artista — un terzo, grosso modo.

Il contratto è stato scritto per adattarsi in via immediatamente operativa alle procedure e agli usi attualmente esistenti nel mondo dell'arte. Per molti aspetti, chiarifica e rafforza il meglio delle pratiche attuali. Il buon esito dell'utilizzazione del contratto dipende da due fatti fondamentali:

1. Otenere che il contratto venga firmato all'atto del primo trasferimento.
2. Il modo di essere amministrato e applicato dopo la sua firma. Qui sta il problema, sebbene le ragioni del contratto siano ovvie per l'artista: far sì che la gente lo accetti o lo firmi. Ma d'altra parte, si ricordi che tutti gli artisti e i loro agenti vendono (e certamente donano o barattano) gran parte delle loro opere

a persone che sono loro vicine o che considerano come amici. All'inizio, un artista sconosciuto può vendere la sua opera solo ad amici. In seguito, un artista che sta cominciando ad affermare il suo lavoro e può magari disporre di un mercante, vende gran parte della sua opera a persone che si mostrano amiche dell'artista o del mercante. Un artista molto noto, per il fatto di essere molto noto e di contare un'ampia domanda per la sua opera, è in condizione di insistere sul contratto, sia che abbia a che fare con amici oppure no. Circa il 90% di tutta l'arte venduta (e certamente il 100% di tutta l'arte trasferita per dono o baratto), è venduta a persone che l'artista o il mercante conoscono bene. Se il volenteroso accordo tra l'artista e il collezionista è un problema, lo è solo per il 10% delle vendite dove il collezionista può rifiutarsi di firmare il contratto. Ma anche in queste poche situazioni giocano fattori temperanti che possono influenzare il collezionista riluttante a far sì che lo firmi:

1. Se l'artista fa dell'uso del contratto una consuetudine normale per l'intera sua opera, quand'anche un singolo collezionista insistesse per acquistare l'opera senza contratto (non mi aspetto certo che un artista lasci cadere una vendita perché il collezionista si rifiuta di firmarlo), questi si troverebbe a possedere un'opera senza il beneficio dell'usuale «certificato d'origine» attestato dall'artista. Tale mancanza del certificato d'origine potrebbe ridurre il valore dell'opera, in futuro, rispetto alla maggior parte delle altre opere dell'artista coperte da contratto. Inoltre, se in futuro il collezionista avesse bisogno di ricorrere all'artista (o al suo agente) per autenticare, valutare, stimare o restaurare l'opera, dovrebbe allora semplicemente affidarsi alla buona volontà dell'artista. Perché poi dovrebbe aspettarsi di trovarla, non si sa.

##### 2. Non costerà nulla al collezionista a meno che l'opera

dell'artista non salga di valore. Se questo non sembra giusto al collezionista e questi voglia tenersi tutto il profitto, allora l'artista e il collezionista possono semplicemente segnare (nel contratto) un valore più alto del prezzo che ora quest'ultimo paga in realtà, così che non abbia da pagare nulla all'artista fino a quando non sarà superato il valore maggiorato.

3. Se e quando il collezionista vende l'opera e deve all'artista un certo pagamento, l'artista e il collezionista possono accordarsi sul pagamento sotto forma di credito per l'acquisto di un'altra opera, o un pagamento sotto forma di un qualsiasi altro scambio (come l'uso di una casa di campagna, un biglietto d'aereo o un'automobile).

Gli obblighi specifici che il proprietario di un'opera d'arte deve assolvere sono minimi. Sarà responsabile verso l'artista per i seguenti atti:

- spedire una lettera (o copia di lettera) all'artista (o al suo agente) allorché ha in progetto di prestare l'opera per una mostra
- spedire una copia dell'«Atto di Trasferimento e Avviso» e il pagamento del 15% (se necessario) all'artista (o al suo agente) qualora abbia trasferito l'opera
- notificare all'artista (e sottoporre al suo controllo) la riproduzione dell'opera su libri, cartoline o altri mezzi di stampa «non periodici»
- permettere all'artista di esporre l'opera per un periodo di 2 mesi ogni 5 anni (circa un terzo del tempo) qualora l'artista lo richieda

— inviare all'artista metà del noleggio percepito per mostre, se e quando i musei cominceranno ad affittare le opere che utilizzano. Benché il contratto sembri mutare l'attuale situazione imponendo nuovi obblighi ai proprietari, in realtà prevede responsabilità che sono in gran parte già espletate, in modo equo e informale, dalla maggior parte dei collezionisti d'arte. Le richieste di prestito per mostre o di riproduzione passano di solito dapprima attraverso l'artista e il mercante, e solo in seguito vanno al collezionista; di solito i collezionisti sono felici di prestare le opere in ritorno agli artisti, se questi ne hanno bisogno; di solito l'artista o il suo agente vengono a sapere in modo non ufficiale e per via traversa se un'opera è stata venduta o donata; nessun collezionista altera intenzionalmente un'opera d'arte e tutti i collezionisti si rivolgono direttamente all'artista se un'opera necessita di essere restaurata. Attualmente, non c'è alcun profitto, sia per il collezionista che per l'artista, dal prestito di un'opera d'arte.

Il contratto chiarisce soltanto questi accordi informali, e mette l'artista e il collezionista in un rapporto diretto da persona a persona, ciascuno con le proprie fondamentali responsabilità. Ciò a cui può ridursi è che si richiede ai proprietari di un'opera d'arte, se e quando la trasferiscono, di dividere il 15% del suo valore aggiunto (se c'è) con il creatore di quell'opera d'arte. In cambio di questo 15% il collezionista avrà ufficialmente diritto a un «certificato d'origine», e in conseguenza di questo certificato d'origine tutto il mondo artistico avrà un migliore

sistema di documentazione per tutti gli artisti, a riguardo della storia, della locazione e dell'utilizzazione di ciascuna opera, di quanto abbia avuto finora.

Nella misura in cui il contratto sta entrando nell'uso generale, molti degli immediati problemi superficiali (sia per farlo firmare che per la sua applicazione ed amministrazione) stanno per essere risolti, non solo nei semplici termini di un «sì» o un «no», ma in modo che ciascun artista e ciascun collezionista in ciascuna situazione abbiano a decidere tra loro ciò che è meglio per i loro interessi.

Ciò che Bob Projansky ed io abbiamo fatto è di aver dato forma ufficiale ad alcune delle situazioni a cui sono soggetti tutti gli artisti e tutti i collezionisti, e di aver fornito agli artisti uno strumento legale affinché possano usarlo per affermare i loro fondamentali diritti di comportamento allorché trasferiscono la loro opera.

È un modo di sostituire ciò che esiste prima — NIENTE. ■

*EDITOR'S NOTE. The publication of the article by Seth Siegelaub, about the Contract he is promoting, is accompanied in this issue by an insert with the complete text of this document.*

*In the copies of the magazine which are distributed in Italy the Italian adaptation is included. This has been edited by Germano Celant and lawyer Roberto Freschi of Genoa, published and distributed by Marina Le Noci (4, via Brera, Milano), who have allowed us to have all the copies. For international distribution we have made use of the original English text, distributed by the New York School of Visual Arts, and the French adaptation edited by Michel Claura and published by Herman J. Daled (200, av. de Messidor, 1180 Bruxelles).*

*The Contract is printed again here not for the sake of the information, but for its practical use and also to provoke action or even a counter-proposal. We have our doubts regarding its value as a political action. Siegelaub's proposal is not just vague theory but a practical instrument, is realistic, it compels a real choice, and its demands are well-founded, so we accept it despite its reformistic limitations. Moreover, we like it because it confirms — against the frantic idealism of the art world — that art is an economic value and obeys to the laws of the supply and demand. But we find it politically ineffective, as it is shown by the «friendly» character of the demands since it is recognized that there is no contractual obligation capable of imposing them. More serious is the reduction to economicistic terms of the artist's social relationships, and this is the main point on which we disagree. It's quite plain that this economic contract in defence of the artists' rights requires as a counterbalance a social contract in favour of the public's rights.*

**NOTA REDAZIONALE.** La pubblicazione dell'articolo di Seth Siegelaub sul Contratto da lui promosso è accompagnata in questo numero dall'inserto del testo integrale del documento a uso degli artisti.

*Nelle copie della rivista destinate alla diffusione nazionale è inserito l'adattamento italiano, curato da Germano Celant e dall'avvocato Roberto Freschi di Genova, diffuso da Marina Le Noci (4, via Brera, Milano) che ci ha concesso gli esemplari. Per la diffusione internazionale abbiamo ristampato il testo originale inglese, diffuso dalla School of Visual Arts di New York, e l'adattamento francese curato da Michel Claura e diffuso da Herman J. Daled (200, av. de Messidor, 1180 Bruxelles).*

*Il Contratto è qui riproposto non per informare ma per provocare all'azione, eventualmente per contribuire a una controproposta. Su di esso, in quanto atto politico, abbiamo le nostre riserve. È ovvio che l'impostazione di questa risoluzione normativa secondo modi propri alla sinistra americana non può essere trasferita alla nostra situazione; tecnicamente, può essere adeguata in termini di usi e leggi; politicamente, va rifiuta. Sappiamo che qualche artista europeo sta procedendo all'adattamento del contratto ai metodi del suo lavoro, ma non è questo il punto. La proposta di Siegelaub è realistica, non è chiacchiera ma pratico strumento, obbliga a una scelta operativa, ha fondamento nei suoi temi rivendicativi, e pertanto l'accettiamo nonostante il suo limite d'integrazione e riformismo. C'interessa perché ribadisce, contro l'idealismo forsennato del mondo dell'arte, che l'arte è valore economico ed ubbidisce alle leggi di mercato. Ma politicamente è inefficace, come è dimostrato dal carattere «amichevole» delle rivendicazioni poiché viene ammesso che non c'è alcuna forza contrattuale capace d'imporsi. Più grave è la riduzione economicistica che qui investe i rapporti sociali dell'artista, e in ciò è il nocciolo del nostro dissenso. E fin d'ora evidente che a questo contratto economico a difesa dei diritti d'autore dell'artista si richiede la contropartita di un contratto sociale a nome dei diritti del pubblico, a favore della cultura del popolo.*

