

Zeitschrift:	Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber:	Visarte Schweiz
Band:	120 (2018)
Heft:	-: Marché & pouvoir = Markt & Macht = Market & might = Mercato & potere
Artikel:	Gute Kunst, böser Markt : warum es für die Entwicklung der Kunst sinnvoll ist, die Institutionskritik wieder einmal zu hinterfragen = Art bien considéré, marché mal considéré : pourquoi, pour le développement de l'art, il est judicieux de remettre à nou...
Autor:	Doswald, Christoph
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-813136

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gute Kunst, böser Markt

Art bien considéré, marché mal considéré

Arte buona, mercato cattivo



Björn Dahlem,
The Milky Way,
2007, wood,
neon lamps and
bottle of milk,
dimensions vari-
able, © Björn
Dahlem, Photo:
Rune Hellestad
– Corbis

Christoph Doswald

Warum es für die Entwicklung der Kunst sinnvoll ist, die Institutionskritik wieder einmal zu hinterfragen.

D

Zum Glück gibt es Ratgeber für jede Lebenslage. Auch für Künstlerinnen und Künstler, die wissen wollen, wie ihre Werke besser zu verkaufen wären. Auf einem solchen «instruction manual» basiert *Tips for Artists Who Want to Sell* (1966–68) von John Baldessari – eines der wichtigsten Werke der Konzeptkunst.¹ «Helle Farben verkaufen sich schneller als dunkle», lautet der Ratschlag. Und auch «Landschaften, Blumenbilder [...], Akte, Schiffsbilder, Abstraktion und Surrealismus» kämen gut an. Baldessaris ironisch gemeinten Ratschläge für den Kunstmarkterfolg sind deshalb bedeutsam, weil sie sich dezidiert mit systemimmanenten Fragen der Kunstproduktion befassen: «I think when I'm doing art, I'm questioning how to do it.»

In der Auseinandersetzung mit den bis dato geltenden Grundlagen der Kunst schuf Baldessari in den 1960er Jahren eine Reihe von Werken, die noch heute Gültigkeit haben. *Tips for Artists Who Want to Sell* thematisiert im Wesentlichen die Behauptung, dass sich Erfolg auch im Kunstbetrieb gezielt herbeiführen und planen liesse, wenn bestimmte Regeln eingehalten würden. Baldessari bemüht dazu einen weiterum gepflegten Mythos, der besagt: Wer sich nahe am Publikumsgeschmack bewegt, ist auch kommerziell erfolgreich. Im Umkehrschluss rückt diese Prämisse jeden kommerziellen Erfolg in ein schlechtes Licht und setzt alle damit verbundenen Plattformen – namentlich zuerst die Museen und seit Mitte der 1990er Jahre auch Galerien, Kunstmessen und Auktionshäuser –, dem Verdacht aus, sich nicht an der innovativen und gesellschaftlich progressiven Entwicklung der Kunst zu beteiligen.

Professionalisierung des Kunstsystems

Der kritische Diskurs über die Rahmenbedingungen von Kunst und Kunstsystem, der von der «Generation Baldessari» losgetreten wurde, wirft bis heute Wellen. Und als Folge davon hat die Professionalisierung des

Kunstbetriebs enorme Ausmasse angenommen. Jede Tätigkeit im Umfeld eines Kunstwerks weist ein eigenes Berufsfeld auf: vom Klimakisten-Schreiner, über den Künstlerbetreuer bis zum hoch spezialisierten Produktionsbetrieb für alle möglichen, technischen und technologischen Facetten eines Kunstwerks. Parallel dazu floriert die akademische Selbstreflexion des Betriebsystems; der Analyse der vielen neuen Hochschulen bleibt kein noch so geringfügiges Detail dieses Kunstsystems verborgen. Aber offenbar ist das noch immer nicht genug. Robin Grearson notierte nach dem Besuch eines einschlägigen Workshops zur Karrieresituation der Künstler in Brooklyn: «I am always surprised when artists tell me their BA or MFA program did not offer basic skills classes to help them learn the fundamentals of being a professional in such an incredibly competitive field.»²

Letztlich sind es also auch die Künstler, die diesen Konkurrenzkampf mittragen. Wäre es anders, hätte das Arbeitsfeld nicht mehr, sondern weniger Wettbewerb ausgelöst. Und doch scheint sich, nach einer längeren dynamischen Phase, im Moment ein Marschhalt abzuzeichnen. Mit Blick auf den Kunstbetrieb wird nämlich gerade wieder sehr intensiv über eine systemische Transformation diskutiert, die sich im Verhältnis zwischen der Kunstproduktion einerseits und ihrer Vermarktung andererseits abzeichnet. Die Rede ist von der Globalisierung des Marktes, vom Boom der Mega-Galerien und von der dadurch verursachten, prekären Existenz kleinerer oder lokal agierender Galerien und der mit ihnen assoziierten Kunstschaffenden.

Die Krise der Galeristen

Obwohl mit einem ambitionierten Programm angetreten und auf namhaften Kunstmessen präsent, musste zum Beispiel die zuletzt in Basel aktive Jean-Claude Freymond-Guth Fine Arts im Herbst 2017 den Betrieb ein-

86

Miriam Sturzenegger



Miriam Sturzenegger, *Figure archéosphérique*, 2017, Recyclingkörnung (diverse Baustoffe aus dem öffentlichen Raum von Paris), Grauzement, Graukarton, 7.7 x 27.8 x 17.1 cm; verkauft Oktober 2017

stellen. Die Schliessung, die aus ökonomischen Gründen erfolgte, nahm der Galerist zum Anlass für eine Systemkritik: «Why are we all supporting a system built in an entirely different market that today works only for a tiny amount of artists and galleries and for the rest is based on self-exploitation or privilege?»³, fragte Jean-Claude Freymond-Guth in seinem Abschiedsbrief.

Es ist immer bedauerlich, wenn ein Ausstellungsort verschwindet. Und es mag auch im Einzelfall drastische ökonomische Folgen haben, wenn Kunstschauffende nicht mehr bezahlt werden können. Aber letztlich verdanken wir diese Phänomene dem Grundparadigma der Kunst: grösstmögliche Freiheit – keine Grenzen, keine Regulierungen. Kunst ist, etwas polemisch formuliert, reiner Sozialdarwinismus. Auch wenn im Gegensatz zur Tierwelt keine objektivierbaren Kriterien, sondern eher diffuse, intersubjektive Qualitätsbehauptungen über Erfolg und Misserfolg entscheiden, so wird das unregulierte System mit Verweis auf die Autonomie des Berufsstands und seiner Produkte weiterhin durch alle Böden hindurch verteidigt. Obwohl dies zum Preis einer sehr ungleichen Einkommens-, Erfolgs- und Vermögensverteilung geschieht, ist dieser Grundkonsens richtig. Es wäre ziemlich paradox, die Freiheit der Kunst in einem regulierten Kontext zu kultivieren, wie das in einem beispiellosen Experiment in Holland in den 1980er Jahren versucht wurde. Künstler produzierten ihre Werke für den Staat, dessen Lager sich innert weniger Jahre füllten, so dass die Bilder und Skulpturen zerstört und das Experiment abgebrochen werden musste. Bessere Kunst, so die Bilanz, ist dadurch nicht entstanden. Aber auch das nachfolgende Förderprogramm, das mit einem Vierjahresplan inhaltliche Schwerpunkte festlegte, war wenig erfolgreich. Starke staatliche Eingriffe, wie die aktuelle Fokussierung der Förderung auf gesellschaftsrelevante Positionen, schränkt die Kunstauteonomie ein.⁴

Gesellschaftskritik und Geld

Es ist im Umkehrschluss nicht gesichert, dass ein kapitalistisches Kunstsystem immer bessere Kunst hervorbringt. Aber ein funktionierender, offener Markt belässt den Kunstschauffenden mehr Optionen. Und schafft letztlich viel breiter angelegte Informationsmöglichkeiten. Gerne wird etwa über die Dominanz führender Kunstmessen wie Frieze oder Art Basel geschimpft; in der Tat sind die Zutrittsbedingungen zu diesen Plattformen

hoch. Und zwar nicht nur hinsichtlich inhaltlicher, sondern auch finanzieller Kriterien – für eine Galerie mit einem jungen Programm gleichen solche Engagements einem ökonomischen Roulette. Wer Werke im vier- und tiefen fünfstelligen Bereich anzubieten hat, kann im besten Fall seine Ausgangsinvestition erwirtschaften. Für die allermeisten der Galerien, die in dieser Preisklasse arbeiten, sind die Kunstmessen jedoch ein Verlustgeschäft. Und nicht wenige der, für die frühe Entwicklung der Künstler wichtigen, Plattformen mussten in den letzten beiden Jahren ihre Türen schliessen.⁵ Mittlerweile ist sogar den staatlichen Kulturförderern klar geworden, wie relevant die Vermittlungsarbeit ist, die von Galerien geleistet wird. In Österreich erhalten Galerien seit vielen Jahren Unterstützung für die Präsentation junger Kunstschauffender auf internationalen Kunstmessen; in der Schweiz wird das Thema zumindest diskutiert.

Seitens der Institutionskritik wird moniert, dass die sogenannte kommerzielle Kunstvermittlung einen schlechten Einfluss habe – selbst auf die Produktion gesellschaftskritischer Kunst. «Der Begriff der Institutionskritik», notiert Isabelle Graw, beruhe «auf der Grundannahme, Kunst könnte etwas bewirken. Die Schwierigkeiten mit dieser Bezeichnung hängen damit zusammen, dass sich in ihr deskriptive und normative Kategorien vermischen. In demselben Masse, wie sie es uns erlaubt, über die Frage nach dem kritischen Potenzial von Kunst nachzudenken, wird Kunst in ihr aber auch auf ihre vermeintliche Kritikfähigkeit festgeschrieben. Künstlerischen Arbeiten wird anders gesagt zu viel zugemutet und zu wenig zugetraut.»⁶

Wenn die Zumutbarkeit übertrieben, wenn der gesellschaftspolitische Anspruch zu bedeutsam wird, entstehen Ausstellungen wie etwa die *documenta 14* – thematische Fokussierungen, welche die Kunst kuratorisch instrumentalisieren und sie dezidiert von meist hypothetischen, kommerziellen Vereinnahmungsversuchen isolieren. Hier gute Kunst, dort böser Markt ist eine moralisierende Gleichung, die auch als Gegenposition zur wirtschaftlichen Professionalisierung des Kunstsystems verstanden werden könnte – sozusagen als Versuch, den künstlerischen Idealismus wiederzubeleben.

Solche Auslegeordnungen haben einen durchaus populistischen Touch, denn sie leben vom Reiz der Antithese. Es kommt im Zeitalter der grassierenden Globalisie-

87

Miriam Sturzenegger

Viele meiner Arbeiten entsprechen, was ihre Herstellung wie auch die Objekte selbst anbelangt, dominierenden Marktbedingungen an Geschwindigkeit, Menge, Mobilität und Präsentationsformate nur beschränkt. Dessen bewusst, gehe ich mit dem Kunstrmarkt ziemlich nüchtern, unstrategisch, manchmal vielleicht nachlässig um. Solange ich meiner Arbeit gegenüber ehrlich bleibe und mit Leuten zu tun habe, die dies verteidigen, kann er für das Weiterarbeiten eine Unterstützung sein, aber nicht die Referenz.

Per quanto riguarda la loro produzione ma anche gli oggetti in sé, molti miei lavori corrispondono solo entro certi limiti alle condizioni imposte dal mercato quanto a velocità, quantità, mobilità, formati. Consapevole di ciò, il mio rapporto con il mercato è ridotto all'essenziale, non è strategico, a volte sfiora la negligenza. Essere onesta nei confronti del mio lavoro e avere a che fare con persone che condividono tutto questo, può essere di sostegno per proseguire nella mia ricerca, ma non può avere valore referenziale.

En ce qui concerne leur production et les réalisations elles-mêmes, beaucoup de mes œuvres ne correspondent que de manière limitée aux conditions dominantes du marché en termes de vitesse, de quantité, de mobilité et de formats de présentation. Bien consciente de cela, je m'occupe du marché de l'art de façon assez limitée, non stratégique, parfois négligente. Tant que je reste honnête avec mon travail et que je traite avec des gens qui le défendent, cela peut constituer un soutien pour continuer à travailler, mais pas la référence.

TIPS FOR ARTISTS WHO WANT TO SELL

- GENERALLY SPEAKING, PAINTINGS WITH LIGHT COLORS SELL MORE QUICKLY THAN PAINTINGS WITH DARK COLORS.
- SUBJECTS THAT SELL WELL : MADONNA AND CHILD, LANDSCAPES, FLOWER PAINTINGS, STILL LIVES (FREE OF MORBID PROPS --- DEAD BIRDS, ETC.), NUDES, MARINE PICTURES, ABSTRACTS AND SURREALISM.
- SUBJECT MATTER IS IMPORTANT: IT HAS BEEN SAID THAT PAINTINGS WITH COWS AND HENS IN THEM COLLECT DUST --- WHILE THE SAME PAINTINGS WITH BULLS AND ROOSTERS SELL.

John Baldessari, *Tips for Artists Who Want to Sell*, 1966-68, Acrylic on canvas, 68 x 56.5 inches, Courtesy of John Baldessari

rungskritik gut an, gegen den Kunstmarkt und gegen die Steuer optimierenden Sammler-Millionäre zu argumentieren. Und es provoziert im Kontext der aufgeheizten Migrationsdebatte immer Beifall, populäre historische Themen wie die Bücherzensur während des Nationalsozialismus aufzugreifen.⁷

Die Passion des Sammelns

Erhellend für die Fragestellung «Kommerz oder Autonomie» sind auch Anlässe, die auf der gegenüber liegenden Seite der Kunswelt stattfinden, zum Beispiel die Auktion mit 50 Grossskulpturen und Installationen aus der Sammlung von Charles Saatchi. Unter dem Titel *Thinking Big*⁸ veräusserte der Werbemogul und Kunstmäzen einen Teil seiner Kollektion, um aus dem Erlös seine Stiftung für junge Künstler zu alimentieren – namentlich um ein Vermittlungsprogramm und freien Eintritt zu finanzieren. Über die philanthropische Langzeitwirkung der Einnahmen in Höhe von rund 3 Millionen Pfund kann nur spekuliert werden. Aus kunsthistorischer Sicht hatte der Anlass ungleich mehr zu bieten. Erstens kamen kolossale Werke an die Öffentlichkeit, die vorher kaum je ausgestellt worden waren. Und zweitens belehrte die Auktion auch all jene Institutionskritiker eines Besseren, die Saatchis Interesse an der Kunst

als rein kommerzielles apostrophieren. Die vom Werbefachmann gesammelten monumentalen Werke waren rein physisch von derart imposanter Größe, dass alleine schon diese Dimensionen eine einfache und damit gewinnbringende, ökonomische Verwertung in Frage stellten. Zu seiner Rolle als Sammler im Kunst-Verwertungssystem verlautete Saatchi: «Art collectors are pretty insignificant in the scheme of things. What matters and survives is the art. I buy art that I like. I buy it to show it off in exhibitions. Then, if I feel like it, I sell it and buy more art.» Und zum Thema Gefälligkeit sagte er: «There's no crime in art being decorative.»⁹

- 1 Das Bild befindet sich im Besitz des kalifornischen Sammlers Eli Broad und wird in dessen Museum in Los Angeles ausgestellt, www.thebroad.org.
- 2 Robin Grearson, *Tips for Artists Who Want to Sell, or Channeling Baldessari in Bushwick*, in: www.hyperallergic.com, 17.6.2013.
- 3 JCFC in einer Mail an den Autor vom 31.8.2018.
- 4 Vgl. hierzu: Sabine Dorsch, *Staatliche Kunstsförderung in den Niederlanden nach 1945*, Peter Lang Verlag, 2005.
- 5 Einige Beispiele für die deutsche Schweiz: Raeber von Stenglin, Jean-Claude Freymond-Guth, Rotwand, Bob van Orsouw, Katz Contemporary, Hermann Germann, Bob Gysin.
- 6 Vgl. hierzu: Isabelle Graw, *Jenseits der Institutionskritik*, Vortrag im Rahmen der Konferenz *Institutional Critique and After* im Los Angeles County Museum of Art, 21. Mai 2005, publiziert in: *Texte zur Kunst*, Vol. 59, September 2005, S. 54 ff.
- 7 Marta Minujin, *The Parthenon of Books*, 2017.
- 8 *Thinking Big*, Christie's, London, 17. Oktober 2013.
- 9 «30 things about art and life, as explained by Charles Saatchi», in: *The Guardian*, 30. August 2009.

88

Olga Titus



Olga Titus, *Hybrids*, 2014, HD-Video, 5 Min., 20 Sek., Auflage 1/5 (+2 AP); verkauft 2017, Kunstsammlung des Kantons Zürich

Pourquoi, pour le développement de l'art, il est judicieux de remettre à nouveau en question la critique institutionnelle.

F

Le marché de l'art doit-il s'autoréguler ? L'art doit-il être orienté vers le goût du public et la commercialisation doit-elle être au centre de l'attention ? Dans quelle mesure les institutions devraient-elles être orientées vers le commerce ou être des plates-formes pour les développements innovants ? Les questions concernant le « commerce ou l'autonomie », posées de manière ironique par John Baldessari dans son guide *Tips for Artists Who Want to Sell* (1966–68), sont pertinentes pour la controverse encore d'actualité sur les conditions-cadre de l'art et du système artistique.

Le libéralisme économique du marché de l'art a des conséquences, y compris la professionnalisation croissante du commerce de l'art, qui produit une immense variété de nouveaux domaines professionnels. Cela entraîne également une raréfaction des ressources. L'argent n'est plus seulement investi dans le développement de l'art, mais va également dans l'administration et le marketing. Et cela peut aussi conduire à l'exclusion d'acteurs locaux qui ne peuvent pas résister à la concurrence mondiale. Des voix critiques se font entendre. Cependant, une réglementation par l'Etat ne semble pas être une solution, comme le montrent diverses interventions aux Pays-Bas depuis les années 80.

Une interprétation du problème sous la forme d'antithèses systémiques et institutionnelles critiques n'est apparemment pas opportune. Et dans ce contexte, le système artistique capitaliste existant crée probablement les meilleures opportunités pour tous les acteurs – ce qui est également mis en évidence dans le cas de collectionneurs comme Charles Saatchi, qui réinvestissent leurs bénéfices pour la promotion de jeunes artistes.

Olga Titus

Die Savanne im subtropischen Regenwald im Samoa Archipel. Hier leben die Künstler in ihrem natürlichen Habitus. Es handelt sich hierbei um eine seltene Spezies. Bis heute ist unklar ob es sich bei dem sogenannten «Homo Artifex» um ein friedliebendes oder gefährliches Geschöpf handelt. Mit ihrem auffälligen Beinkleid und der bunten Gesichtsbemalung, zeigt sie Paarungsbereitschaft und lockt so willige Kuratoren an. Der tägliche Überlebenskampf bietet ständig neue Herausforderungen. Sie verbringen einen Großteil ihrer Wachzeit damit, Mittel zur Nahrungsbeschaffung zu suchen. Doch wenn schliesslich ein williger Kurator naht, geht alles sehr schnell. Es ist fast schon bemitleidenswert wie diese triebgesteuerte Kreatur dem Lockkreis unseres Weibchens erliegt. (Textfragment aus der Videoinstallation *Habitus Artifex*)

Savana nella foresta pluviale subtropicale dell'arcipelago di Samoa. Qui gli artisti vivono nel loro *habitus* naturale. Si tratta in questo caso di una specie rara. Fino a oggi non è chiaro se il cosiddetto «homo artifex» sia una creatura pacifica o pericolosa. Con quei calzoni vistosi e il viso dipinto di tutti i colori, mostra di essere pronta all'accoppiamento, attirando così curatori volenterosi. La quotidiana lotta per la sopravvivenza le offre sfide sempre nuove. Trascorre gran parte delle ore di veglia a cercare mezzi per procacciarsi il cibo. Quando un curatore volenteroso si avvicina, però, tutto avviene in un battibaleno. È quasi da compatisce il modo in cui quest'essere guidato dall'istinto soggiace all'avvincente fascino della nostra femmina. (Frammento di testo tratto dalla videoinstallazione *Habitus Artifex*)

Perché per lo sviluppo dell'arte è importante indagare ancora una volta la critica istituzionale.

I

Il mercato dell'arte dovrebbe autoregolamentarsi? L'arte dovrebbe orientarsi al gusto del pubblico e la commercializzazione dovrebbe essere al centro di tutto? In che misura le istituzioni possono avere un orientamento commerciale o essere piattaforme per sviluppi innovativi? Le domande su «commercio o autonomia» sollevate da John Baldessari nel suo ironico manuale *Tips for Artists Who Want to Sell* (1966–68) sono esemplari per la questione ancora oggi scottante delle condizioni strutturali che investono l'arte e il circuito artistico.

Il liberalismo economico del mercato dell'arte ha fra le sue conseguenze la crescente professionalizzazione dell'industria artistica che produce un'immensa varietà di nuovi settori professionali. Con conseguente riduzione delle risorse economiche disponibili. Il flusso di denaro non va solo a incentivare lo sviluppo dell'arte, ma finisce anche nell'amministrazione e nella commercializzazione. E questo a sua volta può comportare l'esclusione di tutti quegli attori locali che non possono tenere testa alla concorrenza globale. Le voci critiche si fanno sempre più sentire. Tuttavia una regolamentazione statale non sembra essere la soluzione in sé, come dimostrano diversi interventi intrapresi in Olanda a partire dagli anni Ottanta.

Interpretare il problema in forma di antitesi critica nei confronti del sistema e delle istituzioni è paleamente fuorviante. E date queste premesse, il sistema capitalistico esistente crea versosimilmente le condizioni migliori per tutti gli attori – cosa che in fondo è dimostrata anche da collezionisti come Charles Saatchi, che reinvestono i loro profitti nella promozione di giovani artisti.

89

La savane dans la forêt pluviale subtropicale de l'archipel des Samoa. Ici, les artistes vivent dans leur milieu naturel. Il s'agit d'une espèce rare. On ne sait pas encore clairement si l'« homo artifex » est une créature pacifique ou dangereuse. Avec sa patte séduisante et son maquillage coloré, elle affiche sa volonté de s'accoupler et attire ainsi les curateurs. La lutte quotidienne pour la survie offre sans cesse de nouveaux défis. Les créatures passent une grande partie de leurs heures d'éveil à chercher un moyen de se procurer de la nourriture. Lorsqu'un curateur s'approche de trop près, tout va très vite. Il est presque pitoyable de constater comment cette proie succombe à l'attrait de notre femelle. (fragment de texte de l'installation vidéo *Habitus Artifex*)