

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 7 (2011)

Artikel: Markterfolg und künstlerische Identität : Untersuchungen zum Kunstfeld der Gegenwart
Autor: Glauser, Andrea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872157>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

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

Andrea Glauser

Markterfolg und künstlerische Identität

Untersuchungen zum Kunstfeld der Gegenwart

Eine Redensart besagt: «Wenn sich Banker treffen, reden sie über Kunst, wenn sich Künstler treffen, reden sie über Geld.»¹ Der Künstlerberuf ist mit ausgeprägten wirtschaftlichen Unsicherheiten verbunden. Auch wenn künstlerische Arbeit als Hauptberuf – als «fortgesetzte Handlung» – ausgeübt wird, ist es äusserst fraglich, ob sie zu einer längerfristig gesicherten Erwerbstätigkeit werden kann.² Der Kunstmarkt ist wie der Profisport und die Unterhaltungsbranche von einer «winner-take-all-Logik» geprägt.³ Während Kunstschaaffende zur Mehrheit Zeit ihres Lebens nicht allein von ihrer künstlerischen Tätigkeit leben können, Risikomanagement durch «multiple jobholding» betreiben und häufig auf Unterstützung durch Familie und Lebenspartner angewiesen sind, erzielen einige wenige Künstler hohe ökonomische Profite.⁴ Doch obgleich das Feld der Kunst durch spektakuläre Ungleichheiten sowie strukturelle Armut charakterisiert ist, haben Kunsthochschulen starken Zulauf, und der Wunsch, in diesem Gebiet zu arbeiten, ist trotz vergleichsweise geringer Wahrscheinlichkeit finanzieller und symbolischer Profite verbreitet. Hierin zeigt sich die hohe Wertigkeit, welche der Kunst gesellschaftlich attestiert wird. Gewisse sozialwissenschaftliche Studien gehen davon aus, dass dieser Wunsch typischerweise mit einem «risiko-affinen» Habitus und mit der Bereitschaft einhergehe, das Ökonomische zu verneinen.⁵ Pierre Bourdieu betont, dass das künstlerische Feld Interesse an Interesselosigkeit voraussetze.⁶ Diese These ist mit einer historischen Diagnose zur sozialen Differenzierung verbunden. Das Gebiet der Kunst habe sich, wie Bourdieu schreibt, im Zuge seiner Autonomisierung zu einem spiegelverkehrten Universum des ökonomischen Feldes geformt. In jüngster Vergangenheit haben sich indes Stimmen gemehrt, die diese Sichtweise in Frage stellen. Es wird konstatiert, heute seien künstlerische und ökonomische Logiken «derart dicht miteinander verwoben», dass die Unterscheidung von Ökonomie und Kunst Schwierigkeiten bereite; zudem sei Bourdieus Vision «immer schon eine Idealisierung gewesen»: «Schliesslich bedurfte die autonome Kunst die Nachfrage auf Märkten, um sich aus dem Patronat von Thron und Altar befreien zu können. Neben den freiheitsverbürgenden

Institutionen der modernen Demokratie trug insofern auch der Markt zur Autonomie der Kunst bei.»⁷ In den seit einigen Jahren intensiv geführten Debatten um das Verhältnis von Kunst und Ökonomie wird auf der einen Seite die konstitutive Bedeutung künstlerischer Wertigkeitsprinzipien für den flexiblen Kapitalismus ins Blickfeld gerückt und behauptet, künstlerische Arbeit sei zum Modell avanciert.⁸ Auf der anderen Seite – diese Blickrichtung interessiert hier vornehmlich – wird auf die Relevanz von ökonomischen Dimensionen im Kunstfeld verwiesen und betont, dass Akteure des Kunstmarktes sowie die Stärke der wirtschaftlichen Nachfrage bedeutsam für ästhetische Urteile seien. Dem Marktwert eines Kunstwerkes wachse immer mehr die Bedeutung zu, «als das massgebliche Urteil über den ästhetischen Wert zu fungieren».⁹ Isabelle Graw schätzt das Ökonomische im Kunstfeld als derart gewichtig ein, dass sie vorschlägt, das künstlerische Feld als «relativ heteronom» anstatt als «relativ autonom» (Pierre Bourdieu) zu charakterisieren.¹⁰ Wenn auch hervorgehoben wird, dass sich gleichwohl Differenzen zwischen der künstlerischen Arbeit und dem rein wirtschaftlichen Geschäft finden würden, so stehen diese Thesen doch in einem gewissen Widerspruch zur verbreiteten Ansicht einer Verneinung des Ökonomischen in diesem Praxisgebiet.

Dieser Beitrag untersucht das Verhältnis von Kunst und Ökonomie mit Blick auf das Selbstverständnis von Kunstschaaffenden: Im Zentrum steht die berufliche Identität von jüngeren Kunstschaaffenden aus der Schweiz sowie ihre Wahrnehmung des gegenwärtigen Kunstfeldes. Wie stellen sie sich zu ökonomischen und symbolischen Profiten? Wird das eigene Tun massgeblich über die Anerkennung durch Galerien sowie über Preise definiert? Wie nehmen sie die Instanzen des Kunstmarktes¹¹ in der Schweiz wahr? Lassen sich aus Ihren Deutungen Schlussfolgerungen zu Eigentümlichkeiten der Schweiz sowie zur territorialen und institutionellen Ordnung des Kunstmarktes ableiten? Die Untersuchung basiert auf der Annahme, dass sich die hier interessierenden Dimensionen des Berufsverständnisses sowie die Diagnosen zum Kunstfeld nur beschränkt direkt erfragen lassen. Vielmehr wird ein rekonstruktiver Zugang verfolgt, der auf der Basis von biografischen Erzählungen explizite und implizite Stellungnahmen ins Blickfeld rückt. Die Quellengrundlage der Studie besteht aus einundzwanzig themenzentrierten Interviews mit Kunstschaaffenden. Diese Gespräche dauerten zwischen einer und vier Stunden und entstanden im Rahmen meiner Dissertation zur Kulturbedeutung von Artist-in-Residence-Programmen.¹² Die generierten Erzählungen sind nicht allein aufschlussreich hinsichtlich der Subjektivierung von Strukturen der Kulturförderung, sondern auch mit Blick auf die Frage nach der Wahrnehmung und Beurteilung von Markterfolg und «Konsekrationsinstanzen».¹³

Bei den interviewten Akteuren handelt es sich um Künstlerinnen und Künstler, die in den vergangenen rund zehn Jahren Fördergelder in Form von Stipendien und Werkbeiträgen von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen erhalten haben. Die Fallauswahl erfolgte durch theoretisches Sampling in Anlehnung an die Forschungsstrategie der «Grounded Theory».¹⁴ Die Kunstschaffenden wurden nach dem Prinzip der maximalen Kontrastierung ausgewählt: Für Interviews wurden gezielt Künstlerinnen und Künstler angefragt, die sich in ihren künstlerischen Praktiken, ihren Berufs- und Bildungsbiografien sowie auch hinsichtlich ihrer Positionen im Kunstmarkt beträchtlich voneinander unterscheiden.¹⁵ In konzeptueller Hinsicht lehnt sich die Studie an Pierre Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion an.¹⁶

I

Künstlerin C beschreibt im Interview ausführlich die Nebenerwerbsarbeiten, denen sie als junge Frau nachzugehen hatte, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren. Diese Tätigkeiten im Bahnhofbuffet, auf dem Bau, in der Condomeria und als Christbaumverkäuferin sind in ihrer Rede durchaus positiv konnotiert; sie stehen für die Möglichkeit, das Leben aus anderen Blickwinkeln zu betrachten, was ihrer Erzählung zufolge Anschauungsmaterial für die künstlerische Arbeit lieferte. Mit dieser positiven Einschätzung steht sie indes weitgehend alleine da. Ungeachtet aller Differenzen in den künstlerischen Praktiken und Positionen zeichnet sich ab, dass es Kunstschaffende als ideal betrachten, nicht nur für, sondern auch von der Kunst zu leben. Jüngere Künstlerinnen verbinden damit kaum eine Existenz, die sich rein aus dem Verkauf von Werken oder über Projektgelder, die für Installationen oder Aktionen bezahlt werden, speist. Typischerweise werden auch Werk- und Atelierstipendien sowie Tätigkeiten an Kunsthochschulen in Lehre und Forschung dazugezählt. Einer der wenigen Künstler, der rasch nach Studienabschluss im internationalen Galerisystem Fuss fassen konnte, berichtet indes mit einem gewissen Stolz, auch nicht mehr auf die Unterstützung von Kulturförderungsinstitutionen angewiesen zu sein: «Mein «Maschineli» hat schnell zu laufen angefangen. Und jetzt läuft es so, dass ich nie mehr um Stipendien anfragen müsste. Ich verdiene mein Geld jetzt mit der Kunst.»¹⁷ Kunstferne Nebenerwerbstätigkeiten werden von den meisten Kunstschaffenden stark problematisiert. Daseinsformen, die eine Art Doppelleben hinsichtlich der beruflichen Identität implizieren, sind nicht erwünscht, und werden gar als Bedrohung wahrgenommen. Ein Problem der Nebenerwerbstätigkeiten wird darin ausgemacht, dass sie die zeitlichen Ressourcen für die künstlerische Arbeit restringieren. Zudem

schränken sie typischerweise den Bewegungsspielraum ein und gehen mit räumlichen Fixierungen einher, was sich negativ auf die Berufschancen auswirken kann. Bezeichnenderweise wird kunstferne Nebenerwerbsarbeit pointiert in Phasen des Übergangs – wenn ein Künstler nach einem längeren Stipendienaufenthalt im Ausland in die Schweiz zurückkehrt – als etwas Problematisches wahrgenommen. Unmut über die Notwendigkeit, wieder einer zusätzlichen Arbeit nachzugehen, kommt in diesen Situationen augenscheinlich nicht allein deshalb auf, weil weniger Zeit für die künstlerische Arbeit zur Verfügung steht; er entzündet sich vornehmlich auch daran, dass es – neben sozialen Bindungen – häufig finanzielle Erwägungen sind, die eine Rückkehr in die Schweiz nahelegen. Viele Kunstschaffende hätten sich ihren Ausführungen zufolge gerne längerfristig in einer Kunstmetropole wie New York oder London niedergelassen, aber sich angesichts der hohen Lebenshaltungskosten in diesen Städten sowie den vergleichsweise raren Möglichkeiten des Nebenerwerbs für eine Rückkehr entschieden.

Es sind indes nicht allein Probleme des finanziellen Überlebens, die sich in den Schilderungen von Nebenerwerbstätigkeiten abzeichnen; die Möglichkeit, weitgehend auf kunstferne Tätigkeiten verzichten zu können, stellt sich im Wesentlichen auch als eine Statusfrage. Die Frage nach dem finanziellen Überleben ist eng mit Dimensionen der Anerkennung als Künstler verbunden. Das zeigt sich pointiert in den Ausführungen von Künstler A. Er ist zum Zeitpunkt des Interviews etwas über vierzig Jahre alt und charakterisiert seine Berufsbiografie als gescheitert. Mit Blick auf die Phase zwischen dem dreissigsten und vierzigsten Lebensjahr betont er: «Das ist so ein wenig die Zeit, wie ich auch gesagt bekommen habe, oder wie ich auch beobachtet habe, wo es gilt, dich quasi irgendwie zu positionieren und im Markt zu etablieren, möglichst schauen, dass du ins Galerienwesen rein kommst, ins internationale. Und wenn dir das nicht gelingt, dann kannst du eigentlich aufhören. Oder dann machst du es eben einfach für dich, also hart gesagt, krass. Klar gibt es jetzt Leute, die mir da heftig widersprechen würden, je nach dem halt, was du für Ansprüche hast. Einfach weil ich immer gerne von der Kunst hätte leben wollen, muss ich sagen, könnte ich jetzt aufhören, oder, ich habe es in dem Sinne nicht wirklich geschafft.»¹⁸

Längerfristig von der Kunstproduktion im engeren Sinne zu leben, dies ist nur wenigen Künstlerinnen und Künstlern möglich. Es ist in diesem System eindeutig schwieriger, sich dauerhaft erfolgreich zu positionieren, als über einige Jahre hinweg als «förderungswürdiges» künstlerisches Subjekt angesehen zu werden. Um den Lebensunterhalt zu bestreiten, sind Dozenturen an Kunst(hoch)schulen vergleichsweise beliebt. Diese Stellen sind jedoch knapp. Für viele Künstler ist auch

die Finanzierung ihres Lebens eine Art Kunststück und die Ungewissheit künftiger Entwicklungen wird mitunter offensiv angesprochen. Künstler Z, der eine eher marginale Position im Feld der Kunst einnimmt und vornehmlich lokal tätig ist, lebt nach der Devise: «Solange ich ‹Stutz› habe, bin ich im Atelier». Zum Zeitpunkt des Interviews muss er sich, wie er sagt, lediglich noch zu einem Viertel «fremdfinanzieren». Er macht indes deutlich, dass dieses Verhältnis erheblichen Schwankungen ausgesetzt ist: «Es ist nicht so solide, das kann von Jahr zu Jahr auch wieder ändern, ich sehe das ein bisschen so: Das ist ein Film, der jetzt läuft, der aber irgendwie jederzeit abreißen kann.»¹⁹ Mit dieser Unsicherheit zu leben, ist anspruchsvoll. Wer weder über die Möglichkeit verfügt, kurzfristig finanzielle Ressourcen zu erwerben, noch durch einen Partner, die Familie oder anderweitig Unterstützung erhalten kann, ist mit existenziellen Schwierigkeiten konfrontiert. Kunstschaffende, die mehr oder weniger auf sich selbst gestellt sind und bis zum vierzigsten Altersjahr vor allem von Stipendien und Werkbeiträgen gelebt haben, stehen nicht selten mit zunehmendem Alter vor finanziellen Problemen und leiden an «schlaflosen Nächten» sowie am Gefühl, «auf dem Abstellgleis» gelandet zu sein.²⁰ Wenn institutionelle Anerkennung ausbleibt bzw. wegfällt, ist es sowohl in ökonomischer als auch in ideeller Hinsicht schwierig, in diesem Praxisgebiet zu überleben. Die Interviews weisen darauf hin, dass in dieser Situation enge, stabilisierende soziale Beziehungen eine nicht unwesentliche Rolle spielen hinsichtlich der Möglichkeit, trotzdem Künstler zu bleiben.

II

Wer die Arbeiten kauft, ist kaum Thema in den Interviews. Hingegen werden Fragen nach der Vermittlung und insbesondere die Galerievertretungen von den Kunstschaffenden ausgiebig thematisiert. Es wird deutlich, dass Kunstschaffende darauf bedacht sind, keine als problematisch eingeschätzten Verbindungen einzugehen, und dass sie nicht um jeden Preis ausstellen bzw. verkaufen wollen. Aspekte der symbolischen und ökonomischen Profite werden gegeneinander abgewogen, wobei die Abwägungen positionsabhängig sind und mit der lokalen oder internationalen Orientierung der Kunstschaffenden zusammenhängen. Künstler S, der schon früh an internationalen Shows präsent war und ambitioniert ist, sich auch über die Schweizer Landesgrenzen hinaus einen Namen zu machen, hätte gerne während eines längeren Atelieraufenthaltes in Berlin seine Werke gezeigt, konnte jedoch keine Galerie finden, mit der er in Verbindung gebracht werden wollte: «Bestimmt kannst du in einer Galerie ausstellen, ich könnte in Berlin in einigen Galerien ausstellen, aber ich will bei denen nicht ausstellen, weil es

geht ja auch um deinen Ruf, in welcher Galerie du ausstellst.»²¹ Künstler Y hingegen, der auch jung an wichtigen internationalen Shows partizipiert hat, jedoch in den vergangenen Jahren primär lokal agierte, über keine feste Galerievertretung verfügt und sich vor allem über eine Dozentur finanziert, hat im Ausland eine sich abzeichnende Ausstellungsmöglichkeit beim Schopf gepackt. Seine Schilderung gibt zu verstehen, dass vornehmlich kommerzielle Interessen im Zentrum standen und diese dazu motiviert haben, symbolische Risiken in kalkulierbarem Rahmen einzugehen: «Es ist nicht die beste Pariser Adresse, aber er ist halt der erste Galerist gewesen, der auf mich zugekommen ist und ich habe gefunden, okay, bei ihm kann ich es jetzt mal riskieren. Ich kann vielleicht auch in einer Stadt im Ausland eher ein wenig nachlässig sein in der Wahl der Galerie, als jetzt irgendwie in meiner Heimatstadt, wo ich viel eher darauf schauen muss, in welchem Kontext ich gezeigt werde, wo die Leute auch viel mehr darüber reden, aber in Paris habe ich gefunden, ich habe eigentlich nicht zuviel zu verlieren und ich mache es jetzt einfach mal. Und da er einfach ein grosszügiger Mensch ist und eben auch noch ein Mäzen und etwas gekauft hat von mir, habe ich gefunden, ja, das mache ich jetzt.»²²

Radikale Hinterfragungen der ökonomischen Komponenten der künstlerischen Praxis, der Bedeutung von Galerien und des Warencharakters von Kunst sind rar. Wenn in den Narrationen solche Kritik bzw. der historisch bedeutsame Gegensatz von künstlerischer Wahrhaftigkeit versus Kalkül aufscheint, so typischerweise in Darstellungen von beruflich marginalisierten Akteuren. Dabei lässt sich schwierig ausmachen, ob diese Haltung eher als Ursache oder Konsequenz der Randposition im Feld der Kunst anzusehen ist. Künstlerin L, die eine solche Sichtweise vertritt und die Zusammenarbeit mit Galerien direkt mit Auftragskunst assoziiert, gibt zu bedenken, dass es als Künstlerin kaum ein Leben jenseits des Galerisystems gibt: «J'ai un petit peu boycotté, peut-être boycotté d'une manière idiote, mais je n'avais pas envie, je n'ai pas envie de devenir l'artiste qui fait le travail que la galerie demande, qui travaille sur commande et tout ça. Donc, voilà, c'est une manière de me préserver qui ne m'a pas aidée du tout à continuer à travailler, parce que j'ai beaucoup de difficultés maintenant, mais voilà, c'est un choix quoi. C'est, si je veux faire du business je vais travailler à Wall Street ou quelque chose comme ça. Je vais directement là où il y a du fric.»²³

Aufschlussreiche Differenzen zeichnen sich bezüglich der Frage ab, wie Kunstschaffende das Verhältnis von künstlerischer Qualität und (Markt-)Erfolg deuten. Künstler U, dessen eigene Karriere bilderbuchartig verlief und der sich sehr rasch etablieren konnte, ist davon überzeugt, dass das Kunstfeld meritokratisch struk-

turiert ist und sich interessante Kunst quasi zwangsläufig durchsetzt: «Man muss gute Arbeiten machen. Wenn man gute Arbeiten macht, geht es weiter, automatisch.»²⁴ Mit dieser Sichtweise ist Künstler U unter den Interviewten weitgehend alleine. Andere Kunstschaaffende sehen zwischen der Qualität einer Arbeit und deren Markterfolg bzw. Anerkennung kaum diese enge Verbindung. Sie betonen neben der Bedeusamkeit von Fürsprecherinnen vor allem eine feldspezifische Form von Geselligkeit, die es als Künstler zu beherrschen gilt. Dabei machen sie deutlich, dass Künstlerinnen aktiv sein sollen, ohne offensiv zu sein, und dass das Feld vorsieht, dass Kunstschaaffende «entdeckt» werden: «Als Künstler darf man nicht zu ‹pushy› sein in diesen Sachen.»²⁵ Gegenüber Kuratorinnen und Galeristen sind sie zu einer gewissen Passivität verdammt. Nur wenige von den interviewten Kunstschaaffenden – vornehmlich berufsbiografisch junge – wollen von sich aus aktiv auf solche Akteure zugegangen und so zu Ausstellungen gekommen sein. Als Inbegriff einer Art Untat wird das Szenario des Künstlers heraufbeschworen, der sich mit der Dokumentation unter dem Arm in Galerien vorstellig macht. Dezidierte Eigeninitiative wird nicht allein als wenig aussichtsreich hingestellt – «sicher nicht mit der Mappe irgendwie in eine Galerie gehen, das ist eigentlich illusorisch, dass man so irgendwie zu etwas kommt»²⁶ –, sondern auch als Tabubruch, als Gefahr für die künstlerische Ehre: «Ich meine, was willst du, wie willst du die Kontakte machen, willst du mit der Mappe vorbeigehen? Also ich habe es noch nie gemacht, ich gehe nie mit der Mappe vorbei, also das ist nicht mein Ding.»²⁷ Umso wichtiger sei es, Begegnungen und glückliche Zufälle zu provozieren, rege am sozialen Leben der Kunstwelt zu partizipieren und sich nicht zu verkriechen. Es ist, wie Künstlerin Q betont, nahezu unabdingbar, «dass man einfach gezielt an gewisse Partys geht, gewisse Ausstellungseröffnungen besucht und dann eigentlich so Leute kennenlernt.» Doch auch hier ist von den Kunstschaaffenden eine gewisse Zurückhaltung gefordert – direktes Ansprechen gilt als zu offensiv: «Und es ist irgendwie schon so, entweder wirst du vorgestellt oder du sagst, du möchtest gerne dem vorgestellt werden.»²⁸

Die Art und Weise, wie die Bedeutung von Beziehungsarbeit im Feld der Kunst thematisiert wird, zeugt von Widersprüchen, die nicht zuletzt darin bestehen, dass Kunstschaaffende das eigene Geschick nicht aktiv in die Hand nehmen «dürfen», und dennoch mit der Forderung konfrontiert sind, sich aktiv zu vernetzen; dass sie gewisse Feldmechanismen als solche durchschauen, ohne damit deren Wirksamkeit zu entkräften. Die Frage der Beziehungsarbeit wird in den Interviews stark problematisiert. Kunstschaaffende konstatieren bemerkenswert häufig, Vernetzung vernachlässigt oder schlicht Schwierigkeiten damit zu haben. So schreibt



1 Die Vernissage als Drehpunkt sozialer Beziehungen. Ausstellungseröffnung Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich, «Tatiana Trouvé – A Stay Between Enclosure and Space», 21.11.2009–21.02.2010

sich Künstler G im Interview soziale Hemmungen mit lähmender Wirkung zu. Er war mit einem Stipendium für einige Monate in Berlin und betont, wie wichtig es sei, gewisse Anlässe im Feld der Kunst zu frequentieren (Abb. 1). Er verbindet damit die Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen – locker mit Personen ins Gespräch zu kommen, später im Atelier besucht und darauf hin zu Ausstellungen eingeladen zu werden. Er selbst sei jedoch unfähig zu diesem Spiel: «Mais pour ça, il faut commencer par rencontrer des gens. Et donc, il faut faire ça. Il faut aller aux vernissages et il faut être un peu social. Et il faut savoir faire ça. Et ça, c'est malheureusement, c'est vachement important. Malheureusement pour moi. Parce que moi, si vous avez de la gentillesse, vous me trouvez sympathique. Moi je suis sympathique plutôt quand on vient vers moi. Moi, je n'arrive pas, je ne vais pas vraiment voir les gens, voilà.» Lehnt Künstler G Smalltalk ab? «Non, parce que ce n'est pas facile pour moi. Moi, j'aime le blabla. Mais c'est difficile pour moi d'être le premier à parler. J'arrive à parler, mais quand on me donne un peu le cadre.» Im Kontext seines Aufenthaltes in Berlin soll es besonders drastisch gewesen sein: «Alors, moi à Berlin, malheureusement, je n'ai parlé avec personne du monde de l'art. Parce que je ne sais pas faire ça.»²⁹

Erzählungen von eigenen, als defizitär beschriebenen Vernetzungsaktivitäten sind jedoch ambivalent. Auf der einen Seite werden die Kontaktschwierigkeiten ernsthaft als hinderlich geschildert; sie stehen dem beruflichen Vorankommen im Weg und sind mit den Gepflogenheiten des Praxisgebietes kaum kompatibel. Auf der anderen Seite wird die «Unfähigkeit» zum Selbstmarketing und zum Kontaktmanagement als «tugendhaftes» Laster zur Sprache gebracht. Dieses scheint – obgleich die Ideale des unternehmerischen Selbst ebenso wie der Imperativ des Erfolgs dem künstlerischen Feld alles andere als fremd sind – im Zweifelsfall für die künstlerische Integrität zu sprechen. Wenn auch die thematisierten Schwierigkeiten zu diesem Mangel an tragfähigen Beziehungen beigetragen haben mögen, so können die Erzählungen nicht schlicht als Tatsachenberichte aufgefasst werden. Es dürfte kaum Zufall sein, dass diese Art von Problematisierung in Interviews mit Kunstschaaffenden auftaucht, die im Praxisgebiet der Kunst lediglich punktuell über feldrelevante Kontakte verfügen und denen es weitgehend an Verbindungen fehlt, die eine Eigendynamik entwickeln könnten. Diese Künstlerinnen und Künstler haben nur vereinzelt die Erfahrung gemacht, vorgestellt und protegiert zu werden; deswegen überschätzen sie tendenziell die Bedeutsamkeit proaktiver Bestrebungen, von denen vergleichsweise erfolgsverwöhnte Kunstschaaffende weitgehend unisono berichten, dass sie nur beschränkt wirksam und mitunter gar kontraproduktiv seien. Der Diskurs der Kontaktschwierigkeiten hat eine defensive Stossrichtung und tendiert dazu, vorwegnehmend kritische Nachfragen bezüglich der künstlerischen Arbeit abzuwenden. Dass es automatisch weitergehe, wenn man gute Arbeiten produziere, bestreiten diese Einschätzungen – zumindest auf einer impliziten Ebene – vehement. Sie sehen Erfolg vornehmlich durch versiertes Selbstmarketing und geschickte Beziehungsarbeit verursacht. Die Qualität der Arbeit wird so von einer engen, kausalen Verknüpfung an Erfolg im Kunstfeld im Allgemeinen und im Kunstmarkt im Besonderen losgelöst. Die Problematisierung der eigenen Geschäftstüchtigkeit sowie die Infragestellung von Konsekrationsinstanzen scheinen für Kunstschaaffende, denen institutionelle Anerkennung über weite Strecken vorenthalten bleibt, überlebenswichtig zu sein.

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass sich in den Wahrnehmungen von Markterfolg durch Kunstschaaffende einerseits konvergierende Auffassungen finden, andererseits markante Divergenzen, die wiederum auf unterschiedliche Relevanzen in den jeweiligen berufsbiografischen Konstellationen verweisen. Grundsätzlich wird die wirtschaftliche Nachfrage nach Kunstwerken positiv wahrgenommen und als Form der Anerkennung wertgeschätzt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, macht wirtschaftliche Nachfrage ein künstlerisches Werk nicht

suspekt. Vielmehr zeigt sich, dass es Kunstschaffende als eine Art Bedrohung ihrer künstlerischen Identität wahrnehmen, wenn sie sich nicht über weite Strecken durch den Verkauf von Arbeiten, von Fördergeldern und kunstnahen Tätigkeiten finanzieren können. Die in der Moderne verbreitete Auffassung, dass ein «wahrer» Künstler wirtschaftlich prekär zu leben hat und verkannt wird, weil seine Arbeiten zu anspruchsvoll und avanciert sind, um über einen engen Kreis hinaus verstanden und nachgefragt zu werden – diese Sichtweise fehlt heute im Selbstverständnis von Kunstschaffenden nahezu gänzlich.³⁰ Bezahlung als Form der Anerkennung ist auch in der Kunstwelt von erheblichem Gewicht. Bemerkenswerterweise ist nun aber unter den Interviewten ebenso unbestritten, dass künstlerische Arbeit kategorial von ökonomischem Kalkül differiert und sich Kunstschaffende, um ihre Mission zu erfüllen, an sachlichen, künstlerischen Fragen zu orientieren haben – allem voran «authentisch» sein sollen. Dies kommt massgeblich auch in jenen Passagen der Interviews zum Ausdruck, die sich um die Frage drehen, wer weshalb Künstler oder Künstlerin werden wollte.³¹

Die Art und Weise, wie diese zwei grundlegenden Muster der Wahrnehmung zueinander in Beziehung gesetzt werden, ist stark von der jeweiligen Position im Kunstfeld abhängig. Jene Kunstschaffenden, die über vergleichsweise hohes symbolisches Kapital verfügen und im Kunstmarkt erfolgreich sind, sind geradezu virtuos darin, Marktaspekte und Fragen der künstlerischen Wahrhaftigkeit miteinander zu versöhnen. Erfolg, insbesondere wirtschaftliche Nachfrage nach Werken, ist in ihren Augen quasi zwangsläufiges Nebenprodukt künstlerischer Avanciertheit. Der Wille, sich auf dem Markt durchzusetzen, kann ihren Deutungen zufolge nicht massgeblicher Antrieb für die künstlerische Arbeit sein. Sie sind indes der Meinung, dass sich die Fokussierung auf künstlerische Probleme (auch) finanziell auszahlt und werten wirtschaftlichen Erfolg, insofern er über renommierte Institutionen im Feld der Kunst vermittelt ist, als Konsequenz künstlerischen Erfolgs. Wie wir oben gesehen haben, relativieren demgegenüber Kunstschaffende, die ein marginales Dasein führen und durchaus auch mit Desinteresse konfrontiert sind, den Zusammenhang zwischen Markterfolg und künstlerischer Qualität. Obgleich sie auf der einen Seite wirtschaftliche Nachfrage grundsätzlich als etwas Positives wahrnehmen und in der Wahl der Kooperationspartner stärker Kompromisse einzugehen haben als vergleichsweise arrivierte Kolleginnen und Kollegen, sehen sie institutionelle Anerkennung und Markterfolg nicht als etwas an, das sich gewissermassen nebenher zwangsläufig einstellt. Vielmehr identifizieren sie entweder im Kunstfeld Mechanismen, die von meritokratischen Prinzipien abweichen, oder schreiben sich selbst mangelhafte Fähigkeiten als unternehmerische

Subjekte zu, um Diskrepanzen zu erklären und zu entschärfen. Die Deutungen von Erfolg oder Misserfolg sind insgesamt stark mit den berufsbiografischen Problemstellungen verbunden; augenscheinlich ist es von grosser Bedeutung für die «illutio», dass eine Deutung der Konstellationen gefunden werden kann, die zur eigenen Arbeits- und Lebenssituation in einem halbwegs günstigen Passungsverhältnis steht.³²

III

Wie thematisieren die interviewten Kunstschaaffenden die schweizerische Galerie-landschaft? Es zeichnen sich ungeachtet der Differenzen in den individuellen Wahrnehmungen gewisse Grundzüge ab, die aufschlussreich sind hinsichtlich der Strukturen des künstlerischen Feldes und des Kunstmarktes in der Schweiz. Zunächst ist zu konstatieren, dass die Ausführungen deutlich machen, dass Galerieverbindungen typischerweise weit mehr bedeuten als die Möglichkeit, Käufer für Arbeiten zu finden. Die Kunstschaaffenden schreiben der Verbindung zu einer Galerie in der Schweiz zentrale Relevanz für die Möglichkeit überhaupt zu, eine erfolgreiche Künstlerexistenz führen zu können. Dies gilt insbesondere für jene Galerien, die an den wichtigsten Kunstmessen vertreten sind. Im Programm einer solchen Galerie zu sein, wird nicht als Selbstzweck reflektiert, sondern als Voraussetzung, sich international weiter zu vernetzen und die Berufstätigkeit über die Grenzen der Schweiz hinaus auszudehnen. Es ist so gut wie unbestritten, dass international ausgerichtete Grossveranstaltungen wie Biennalen und Messen im Hinblick auf die Sichtbarkeit von Kunstschaaffenden eine zentrale Rolle spielen, wobei die Interviewten bemerkenswert häufig die jährlich stattfindende Art Basel hervorheben. Eine Repräsentation an dieser Veranstaltung wird insofern angestrebt, als sich hier in nahezu unvergleichlich dichter Form Akteure einfinden, denen Relevanz attestiert wird: Sammler, andere (potenziell interessierte) Galeristen, zudem Kuratorinnen und Kritiker. Weil es in der Schweiz eine überdurchschnittlich hohe Dichte an Galerien gibt, die an der Art Basel repräsentiert sind, welche typischerweise ihrerseits u.a. auch schweizerischen Nachwuchs vertreten, haben Kunstschaaffende hierzulande gute Ausgangsbedingungen, im internationalen Kunstmarkt Fuss zu fassen.³³

Wenn auch die Bedeutung von Galerien für die Integration ins Praxisgebiet der Kunst und die Globalisierungsfähigkeit der eigenen Arbeitspraxis als grundsätzlich hoch eingeschätzt wird, so zeichnen sich in den Wahrnehmungen Unterschiede ab, die mit künstlerischen Strategien und genutzten Medien zusammenhängen. Idealtypisch zugespitzt lassen sich unter den Kunstschaaffenden, die sich im Feld

der Kunst international etablieren konnten, zwei Gruppen unterscheiden: auf der einen Seite jene Kunstschaffenden, die vornehmlich in den Medien Aktion und Installation arbeiten, einem ortsspezifischen Zugang verpflichtet sind, ihr symbolisches Kapital massgeblich dem nicht-kommerziellen Ausstellungswesen verdanken und sich über weite Strecken durch Projektgelder finanzieren; auf der anderen Seite Künstlerinnen und Künstler, deren Reputation primär auf dem Galerisystem basiert, die in diversen Metropolen Europas, Nordamerikas sowie Asiens über einschlägige Verbindungen verfügen und vornehmlich auf die «Arbeit am transportablen Einzelwerk» ausgerichtet sind.³⁴ Wenn auch für die Berufspraxis der ersteren die Galerienwelt eine weniger zentrale Rolle spielt als für letztere, so verweisen auch sie auf die Bedeutsamkeit der Präsenz an wichtigen Messen.

In diesen Deutungen zeigen sich Tendenzen, die für das zeitgenössische Kunstfeld gemäss anderen Studien charakteristisch sind: Die Fokussierung der Kunstschaffenden auf eine globalisierte Ausstellungstätigkeit und die Wahrnehmung der Galerien in der Schweiz als «Gatekeeper» stützen die These, dass sich für die Bewährungsdynamik in diesem sozialen Gebiet der «Welthorizont» vergleichbar etabliert hat wie etwa im Bereich des Sports.³⁵ Künstlerische Praxis wird nicht zuletzt an ihrer konkreten räumlichen Reichweite bemessen. Damit zusammenhängend ist in den vergangenen Jahren Mobilität unter Kunstschaffenden zu einer sinnstiftenden Angelegenheit und dominierenden Bemessungsgrundlage für Erfolg avanciert.³⁶ Bezeichnend hierfür ist die höchst verbreitete Rede vom Künstler als «Nomaden».³⁷ Gleichzeitig verweisen die Einschätzungen und Berufsbiografien auf die hohe Relevanz lokaler Vermittlung für die Integration ins Praxisgebiet der Kunst und die «Globalisierung» der Berufstätigkeit. Es ist zwar keineswegs das Galeriewesen alleine, das die Möglichkeit determiniert, in der Schweiz und über die Schweiz hinaus als Künstlerin tätig zu sein. Eine Künstlerkarriere basiert auf einem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren³⁸, wobei die staatliche Kunstförderung durch Artist-in-Residence-Programme einerseits und die nicht selten national vermittelte Präsenz von Kunstschaffenden an Biennalen andererseits die Internationalisierung einer Berufspraxis massgeblich mitprägt.³⁹ In den Biografien zeichnet sich indes ab, dass es ohne längerfristige Verbindung zu einer Galerie, die ihrerseits vernetzt ist und über institutionelle Anerkennung verfügt, für Kunstschaffende schwierig wird, eine Berufspraxis auszuüben, die vom Aktionsradius her das Lokale transzendiert. Dies hängt einerseits mit dem Umstand zusammen, dass, wie gesagt, die Präsenz an wichtigen Messen über Galerien vermittelt ist; andererseits gehen international orientierte Galeristen typischerweise Kooperationen mit Häusern in anderen Ländern ein und zielen so



2 Künstlerateliers in den Vidmar-hallen, Bern-Liebfeld

darauf, die Position eines Künstlers, den sie im Programm haben, transnational zu stützen.

Mehrheitlich hatten die interviewten Kunstschaftenden ihre erste Galerievertretung in der Schweiz. Nicht selten wurden sie jung im Kontext von Preisverleihungen bzw. Stipendienausstellungen, wenn nicht gar im Rahmen von Diplomasstellungen, kontaktiert. Neben den kleineren, massgeblich lokal ausgerichtete Galerien, haben typischerweise auch die mit hohem symbolischem Kapital ausgestatten Häuser einige jüngere Kunstschaftende aus der Schweiz im Programm. Im positiven Fall kann eine Künstlerin von der Deutungsmacht und den Kontakten einer Galerie profitieren. Die Verbindungen sind indes grundsätzlich labil und für eine Künstlerbiografie heikel. Es passiert durchaus, dass eine Galerie nach wenigen Jahren das Interesse an einer Zusammenarbeit verliert oder «absteigt» – nicht mehr an den grossen Kunstmessen vertreten ist und im Extremfall wegen Bankrott schliessen muss. Falls Künstler in der Zwischenzeit keine weiteren, tragfähigen Verbindungen zu Galerien in anderen Städten eingehen konnten, ist die Chance gross, dass sie durch solche Verschiebungen in ihrem Werdegang empfindlich getroffen werden.

Als Inbegriff von institutioneller Anerkennung und Erfolg gilt, ins Programm einer grossen New Yorker Galerie aufgenommen zu werden. Als Konsekrations-

instanzen laufen diese Häuser ausser Konkurrenz. Mit einer solchen Vertretung wird die Chance assoziiert, in die Geschichte der Kunst einzugehen. Dieses «Superglück» widerfährt allerdings nur einer kleinen Minderheit.⁴⁰ Künstler M, der einmalig an einer Gruppenausstellung eines solchen Hauses partizipiert hatte, ohne längerfristig vertreten zu werden, misst allein diesem Umstand bezüglich seiner Anerkennung als Künstler in Europa entscheidende Bedeutung bei. Er habe ein «Interessenplus gehabt, weil man halt aus New York die Leute gekannt und Sachen ausgestellt hat und so weiter».⁴¹

Für die Mehrheit der Künstlerinnen und Künstler sind diese Häuser in weiter Ferne und für die eigene Berufsbiografie kein Thema. Es gibt in der Schweiz eine relativ grosse Zahl von Galerien, die primär lokal agieren und Kunstschaaffende im Programm haben, die in kleineren Räumen in der Schweiz oder im nahen Ausland ihre Arbeiten zeigen, die über einen beträchtlichen Zeitraum hinweg immer wieder ausstellen, jedoch in den renommierten Häusern und an den konsekrierten Orten des Kunstmarktes (renommierte Messen, international ausgerichtete Galerien) kaum zu sehen sind. Die Bereitschaft dieser Künstler, sich am sozialen Spiel der Kunst zu beteiligen, kann sich nur beschränkt auf symbolische oder finanzielle Profite stützen. Wenn auch diese Künstler die Ökonomisierung des Kunstfeldes stärker hinterfragen als vergleichsweise erfolgsverwöhnte Akteure, so kann ihnen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum radikales antiökonomisches Denken zugeschrieben werden. Die Macht der Instanzen des Kunstmarktes (Galerien, Messen) wird als derart umfassend eingeschätzt, dass eine Künstlerexistenz, die sich diesen Strukturen gänzlich verwehrt, als nahezu unmöglich erachtet wird. Kunst jenseits von symbolischen und ökonomischen Marktmechanismen zu denken, scheint in den gegenwärtigen Konstellationen als Spielstrategie wenig aussichtsreich zu sein. Die «illusio» derjenigen Kunstschaaffenden, die nur beschränkt institutionelle Anerkennung erfahren, wird weniger durch eine Verneinung des Ökonomischen, denn durch bestimmte Formen des «Aussenhaltes» gestützt: Sie verfügen typischerweise über institutionelle Anbindungen (Lehrpensen an Kunsthochschulen) sowie über relativ stabile soziale Kontexte, etwa in Form von langjährigen Atelieregemeinschaften (Abb. 2), und verbindliche, belastbare Beziehungen. Solche sozialen Gebilde fungieren als – mehr oder weniger prekäre – Nischen. Von etablierten Akteuren werden sie gerne pauschalisierend des Provinziellen verdächtigt. Immerhin erlauben sie, über einen längeren Zeitraum hinweg künstlerische Fragen zu bearbeiten, die zwar kaum als solche konsekriert, aber für die jeweiligen künstlerischen Subjekte und einige ihrer Mitstreiterinnen von grosser Relevanz sind.

- 1 Christian Saehrendt, «Das Ende der Bohème. Modernes Künstlerproletariat in Berlin», *NZZ online*, 3.2.2007, <<http://www.nzz.ch/2007/02/03/li/articleEUNKL.html>>, Zugriff 21.1.2010.
- 2 Walter Müller-Jentsch, «Künstler und Künstlergruppen. Soziologische Ansichten einer prekären Profession», in: *Berliner Journal für Soziologie*, 2, 2005, S. 159–177, S. 160.
- 3 Sighard Neckel, *Flucht nach vorn. Die Erfolgskultur der Marktgesellschaft*, Frankfurt am Main/New York: Campus, 2008, S. 170.
- 4 Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 124. – Carroll Haak, *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Kunstmärkten von Künstlern*, Wiesbaden: VS Verlag, 2008. – Pierre-Michel Menger, *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz: UVK, 2006, S. 37–62.
- 5 Abbing 2006 (wie Anm. 4), S. 115–120.
- 6 Bourdieu verneint keineswegs ökonomische Dimensionen im Feld der Kunst. Vielmehr spricht er von einer «charismatischen Ökonomie», die ihrerseits auf einer spezifischen ökonomischen Logik basiere. Indes diagnostiziert er eine feldspezifische Form von Glaubwürdigkeit, die sich, vergleichbar wie die Prophetie, auf materielle «Uninteressiertheit» stütze. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 342.
- 7 Neckel 2008 (wie Anm. 3), S. 39.
- 8 Luc Boltanski und Eve Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK, 2003. – Menger 2006 (wie Anm. 4).
- 9 Neckel 2008 (wie Anm. 3), S. 40.
- 10 Isabelle Graw, *Der grosse Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln: DuMont, 2008, S. 10.
- 11 Unter Instanzen des Kunstmarktes verstehe ich hier primär Galerien, Messen, Verkäufer bzw. Sammler und Auktionshäuser, wobei letztere in den Interviews kaum ein Thema sind und deshalb auch in dieser Studie nicht zur Sprache kommen. Dass diese Auffassung von «Kunstmarkt» angreifbar ist und die Rede vom Kunstmarkt im Singular potenziell problematische Vereinfachungen mit sich bringt, soll damit nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden. Vgl. hierzu Boris Groys, «Ästhetik der Finanzierung», in: *Mäzene, Stifter und Sponsoren – ein Modell der Kulturförderung: fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI*, hrsg. von Walter Grasskamp und Wolfgang Ullrich, Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S. 175–182.
- 12 Andrea Glauser, *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst* (Diss. Univ. Bern, 2008), Bielefeld: Transcript, 2009.
- 13 Bourdieu 2001 (wie Anm. 6), S. 362.
- 14 Anselm Strauss und Juliet Corbin, *Grounded Theory. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Weinheim: Beltz, 1996. – Jörg Strübing, *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung*, Wiesbaden: VS Verlag, 2008.
- 15 Die Interviewten (sieben Frauen, vierzehn Männer) sind zwischen 1945 und 1979 geboren; etwa drei Viertel der Gesprächspartnerinnen und -partner sind 1963 oder danach zur Welt gekommen. Zehn der Interviewten sind in den internationalen Kunstbetrieb inkludiert, verfügen weltweit bzw. in den Kunstzentren über ein Netz an Galerien, sind an wichtigen Kunstmessen vertreten und / oder im nicht-kommerziellen Ausstellungsbereich stark präsent (Auftritte an der Biennale Venedig, Gruppen- und Einzelausstellungen in Museen und Kunsträumen). Bei den anderen elf Kunstschaffenden handelt es sich um Akteure, die
 - a) berufsbiografisch jung und im Konsekrationsprozess noch wenig weit fortgeschritten sind,
 - b) vornehmlich lokal agieren und punktuell Ausstellungen im In- und Ausland bestreiten,
 - c) eine Zeit lang intensiv in den Kunstbetrieb involviert waren, dann aber aus den institutionellen Zusammenhängen weitgehend «herausgefallen» sind.
- 16 Bourdieu 2001 (wie Anm. 6).
- 17 Interview Künstler U, 2004.
- 18 Interview Künstler A, 2004.
- 19 Interview Künstler Z, 2004.

- 20 Interview Künstler A, 2004.
- 21 Interview Künstler S, 2004.
- 22 Interview Künstler Y, 2004.
- 23 Interview Künstlerin L, 2005.
- 24 Interview Künstler U, 2004.
- 25 Interview Künstler K, 2004.
- 26 Interview Künstler Y, 2004.
- 27 Interview Künstler S, 2004.
- 28 Interview Künstlerin Q, 2004.
- 29 Interview Künstler G, 2005.
- 30 Nathalie Heinich, *Être artiste: Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris: Klincksieck, 1996.
- 31 In den biografischen Erzählungen werden eigene Handlungen häufig mittels Rekurs auf eine quasi hedonistische Logik begründet. Auch wimmelt es von Narrationen, die um Autonomie und Authentizität organisiert sind. Eine besondere Spielart hiervon sind ironische Erzählungen des eigenen Werdegangs, der bei rationalistischen Zweck-Mittel-Kalkülen und wirtschaftlichen Motiven seinen Anfang nimmt und sich früher oder später einer Logik der Wahrhaftigkeit verpflichtet. Die Pointe dieser Schilderungen besteht darin, dass der Ich-Erzähler quasi von einer rationalistischen, an «Äusserlichkeiten» orientierten Sichtweise «geheilt» wird.
- 32 Bourdieu 2001 (wie Anm. 6), S. 360.
- 33 Alain Quemin, «Globalization and Mixing in the Visual Arts. An Empirical Survey of «High Culture» and Globalization», in: *International Sociology* 21 (2006), Nr. 4, S. 522–550.
- 34 Groy 2001 (wie Anm. 11), S. 179.
- 35 Raymonde Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris: Flammarion, 2003, S. 40. – Tobias Werron, «Der Weltsport und sein Publikum. Weltgesellschaftstheoretische Überlegungen zum Zuschauersport», in: *Weltgesellschaft. Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen. Sonderheft der Zeitschrift für Soziologie*, hrsg. von Bettina Heintz, Richard Münch und Hartmann Tyrell, Stuttgart: Lucius und Lucius, 2005, S. 260–289.
- 36 Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge MA: MIT Press, 2004, S. 156.
- 37 Charlotte Bydler, *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Diss. Uppsala University, 2004, S. 11.
- 38 Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, New York / London: W. W. Norton, 2009, S. 264.
- 39 Nicht zu unterschätzen ist hierbei auch die Bedeutung der leibhaftigen Präsenz von Künstlern in Kunstmetropolen. Diese ist insofern entscheidend für eine Integration, als im Praxisgebiet der Kunst informelle Kontakte bzw. face-to-face Beziehungen eine wichtige Rolle spielen. Vgl. Quemin 2006 (wie Anm. 33), S. 544.
- 40 Interview Künstler U, 2004.
- 41 Interview Künstler M, 2004.

Succès et identité artistique - Analyses du champ artistique contemporain

Cette contribution analyse le rapport, longuement débattu ces dernières années, entre art et économie dans la perspective de l'image que les artistes ont d'eux-mêmes. Au centre de l'intérêt, il y a l'identité professionnelle de la jeune génération d'artistes suisses: comment se situent-ils face aux avantages économiques et aux profits symboliques? Quel sens attribuer aux prix reçus et à la reconnaissance des galeries? L'attention est focalisée sur la question de la perception des instances du marché de l'art en Suisse. Il s'agit de montrer que les artistes voient leur identité professionnelle menacée s'ils ne parviennent pas à vendre leurs œuvres, à toucher des subventions ou à exercer des activités proches du domaine artistique. La demande du marché dans le domaine de l'art, tout comme ailleurs, constitue un signal de reconnaissance. La représentation de l'artiste par une galerie est perçue comme une opportunité d'accès au marché et comme une capacité personnelle à la globalisation. Des différences révélatrices apparaissent dans l'interprétation des questions liées au rapport existant entre qualité artistique et succès économique et à l'impact qu'il faut attribuer aux galeries sur la pratique artistique. Elles sont en partie corrélées d'un côté à des options de stratégie artistique et, de l'autre, à la position de l'artiste dans le «champ artistique» (Pierre Bourdieu).