

Il fenomeno culturale del mercato dell'arte = Der Kunsthandel - ein kulturelles Phänomen = Le marche de l'art, phénomène culturel

Autor(en): **Szeemann, Harald**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **- (1991)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623125>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

HARALD SZEEMANN

IL FENOMENO CULTURALE DEL MERCATO DELL'ARTE DER KUNSTHANDEL – EIN KULTURELLES PHÄNOMEN LE MARCHE DE L'ART, PHÉNOMÈNE CULTUREL

Credo bisogni partire dalla caratteristica dell'opera d'arte intesa come merce. Perché i più recenti avvenimenti legati al mercato, ad esempio per quanto riguarda l'arte tradizionale o l'arte ancora legata a finalità sia religiose che statali, dimostrano che questa produzione ha ancora quotazioni contenute mentre, per contro, l'arte moderna vola a prezzi fantastici. Sembra che nell'opera d'arte del XX secolo rimanga la filosofia del prezzo che non si può pagare per l'idea che sta dietro il quadro; ed è proprio questa idea immateriale che fa salire i prezzi. Oggi si pensa che con i soldi si possa avere l'irraggiungibile che è dentro l'opera d'arte, ma è un'utopia. Io sono piuttosto un seguace della respirazione interna dell'opera, perché lavoro con i Musei e quindi sono interessato alla presentazione giusta, a cogliere il grandioso che è nei valori. Ma è chiaro che con questo mio lavoro contribuisco a far salire i prezzi.

Quel che è cambiato dalla fine degli anni Cinquanta sono i valori assegnati alle opere. Ricordo che i dipinti di una mostra di Chagall in Giappone richiesero valori assicurativi talmente elevati che i quadri dovettero essere trasportati in tre aerei. E so che quando sono state acquistate le prime opere dell'espressionismo astratto americano per la Svizzera (si trattava di una Società di assicurazioni con l'intento di donarle al Museo di Basilea) anche artisti che sul mercato non avevano praticamente quotazione hanno chiesto lo stesso prezzo dei colleghi più quotati. Dunque per molti il costo è una sorta di indicatore. Poiché si deve pur quantificare un valore, ecco che si fa riferimento al più elevato. Si punta allora sul livello economico ragionevolmente più alto, perché anche l'artista è convinto che non si possa acquistare quello che è veramente suo nell'opera.

Questo principio ha fatto in modo che si elaborasse una sorta di gerarchia dei valori, legata all'avventura dell'artista: personale, interiore, psichica ecc. Non per nulla gli espressionisti con una biografia esemplare (come Van Gogh, Munch, Kirchner e, dopo la guerra, Pol-

lock) hanno raggiunto le quotazioni più alte sul mercato. Per contro quegli artisti con un'avventura spirituale riflessa nell'opera, che diventa così una sorta di richiamo all'armonia universale, hanno quotazioni più basse.

Il mercante d'arte o il gallerista esistono da quando è scomparsa la nobiltà che, a corte o nei palazzi, si circondava degli artisti. Poi il criterio è andato mutando, in parallelo con i tempi. Già per i quadri di Chardin esisteva sempre un posto a Parigi dove si potevano acquistare anche al tempo della monarchia. Ma quello che oggi inquieta di più sotto questo aspetto quando ci si reca nei luoghi privilegiati del mercato d'arte, ad esempio a New York, è constatare come i quartieri, che un tempo ospitavano gli atelier degli artisti, oggi pullulano di Gallerie. Ecco dimostrata l'esistenza di un settore economico fondato sul bisogno di arte. Fino a dieci anni fa, quando i Musei potevano ancora permettersi di acquistare, esistevano poche Gallerie. Se oggi sono proliferate lo si deve al fatto che esiste un pubblico privato, sempre crescente, per le opere d'arte. In passato sussisteva un equilibrio tra le Gallerie e le Case d'aste: se un artista cresceva sul piano museale, anche le Gallerie private lo proponevano regolarmente ad una clientela interessata; con la prevedibile possibilità che alla morte del collezionista, l'erede affidasse i quadri ad un'asta. In questo modo la Galleria automaticamente rispettava l'andamento dei prezzi. Quindi esistevano già operazioni intrinseche che, implicitamente, salvaguardavano il livello delle quotazioni stesse.

Oggi inquieta il fatto che in molti casi si mantenga l'anonimato per vendere le opere. In questi ultimi anni abbiamo assistito da parte delle Case d'asta alla stessa crescita in precedenza limitata alle Gallerie. Dunque le Case d'asta sono forse diventate più dinamiche delle Gallerie, che seguono l'artista nei momenti felici di creazione ed anche in quelli meno felici. Questa dinamica ha fatto salire i prezzi. Un altro elemento inquietante è che i Musei oggi, al fine di poter acquistare, sono costretti a vendere pezzi della

loro Collezione. Quando si guardano i cataloghi delle aste a New York, molti quadri provengono da Musei costretti a disfarsi di opere che appartengono alla memoria collettiva, anche se non mancano casi di quadri da lungo tempo nascosti, che forse – ma rimane a livello di ipotesi – potranno riaffiorare sul mercato in base ad una moda, alla crescita di una tendenza o di un momento artistico. Alla Galleria spettava il compito di seguire l'evoluzione e la crescita di un artista e di formarsi una propria clientela: ora proprio per questa sua dinamica si viene a trovare in una situazione di svantaggio nei confronti dell'asta che, per sua natura, è rapida. Ne consegue che le grandi Case d'asta iniziano anch'esse a crearsi la loro Galleria. Se per gli artisti ben sostenuti da una rete di Gallerie e da acquisti di Musei questo non è determinante, per molti altri artisti, che operano ai margini del grande giro, diventa pericoloso ed anche tragico. Fino ad alcuni anni fa si leggeva sulla stampa la quotazione dei Rembrandt, Vermeer, Tiziano e altri, ma il mercato dell'arte moderna ne rimaneva sostanzialmente escluso. Ora tutto è mutato. Se osserviamo l'evoluzione del mercato, notiamo che nelle aste si trovano anche, anzi soprattutto, artisti moderni e contemporanei: ogni giorno vengono discussi perché ogni giorno le aste si susseguono, e quindi coinvolti nella spirale di valutazione culturali e di quotazioni crescenti. La sfida dei giovani contro la «glorificazione» degli artisti anche attraverso le quotazioni consiste a questo livello nel cercare di differenziarsi dalla definizione di una simile prassi, anche se non mancano esempi contrari. Molti artisti, per decenni, sono stati sottovalutati dal mercato, pur vedendo la loro opera premiata dal crescere delle quotazioni, cullano pur sempre il sogno di tornare ad un'arte «pura».

Ma quello che penso interessi veramente la SPAS è che questo sistema di Gallerie, aste ecc. si stacca sempre più dalla creazione dell'artista locale, regionale, cantonale ed anche nazionale. Personalmente non sono contro il fatto di

pagare un prezzo alto per un'opera che si apprezza, ma non mi sfugge il pericolo che vi si nasconde. Perché l'esperienza insegna che quando un'opera raggiunge alti valori di mercato, inizia la speculazione. In generale già da anni si poteva prevedere che con l'arte non si dequalifica l'investimento. In generale, ripeto, il che significa acquistando o collezionando opere di livello. A questo fenomeno dobbiamo, oltre alla gioia e al coinvolgimento del singolo collezionista, anche il formarsi di molte e importanti Collezioni, soprattutto a partire dagli anni Sessanta. Il collezionista è sempre anche un... cacciatore. Dopo quei pionieri entusiasti che hanno creato il modello – ad esempio oggi Saatchi vende per un milione di dollari quadri che ha acquistato 15–20 anni fa per qualche decina di migliaia di dollari – molte organizzazioni sconosciute di investimento nell'arte, che spesso depositano i quadri in Banca, praticano una pura speculazione. Il che non ha ricadute sull'artista normale, ma le ha sull'insieme del mercato perché questi quadri spariscono per anni ed è molto difficile ottenerli anche come prestiti per mostre.

Nei cataloghi degli anni '50 chi possedeva un quadro esposto in un Museo firmava col suo nome di collezionista. Oggi per ragioni fiscali o di speculazione non si firma più. E per il futuro? Occorre tener conto di diversi fattori. Ad esempio l'ex Germania occidentale in questo frangente ha bisogno di soldi per l'unione con l'ex RDT. In molti casi vengono tolti dei capitali precedentemente destinati alla cultura e all'arte, per cui si acquista meno. Attualmente il Giappone acquista a spron battuto, ma se dovesse subire una congiuntura economica restrittiva, anche questo fenomeno necessariamente si limiterebbe. Nelle ultime aste si è potuto constatare come molte opere d'arte contemporanea non abbiano raggiunto il prezzo di stima. Può darsi sia un segno che nel prossimo futuro il mercato si debba calmierare. Certo non per le opere di punta ma per il livello più esteso.

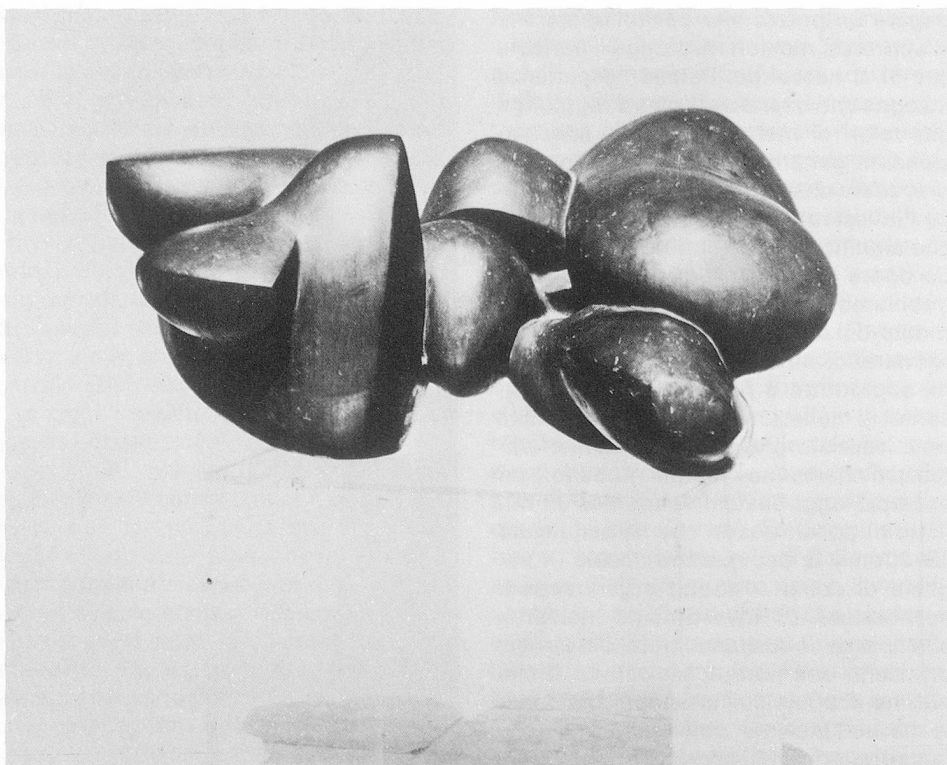
Per me, che ho iniziato nel '57 ad inven-



tare ed allestire delle mostre, è chiaro che anche l'organizzazione di esposizioni è diventata un'industria, esattamente come essere gallerista o promuovere delle aste, o come costruire Musei che ormai sorgono ovunque. Tutto questo racchiude un aspetto positivo ma anche dei pericoli. Soprattutto le città che, particolarmente in Europa, concedono sussidi per l'attività culturale, non possono più seguire l'aumento dei costi. I Musei rimangono una piattaforma oggettiva in questo circuito, ma soffrono per i valori assicurativi continuamente aggiornati alle quotazioni più alte. Con il risultato che nelle aste può succedere in un contratto di prestito di dover cambiare più volte il valore assicurativo. E se i Musei spariscono o allestiscono solo mostre per un pubblico enorme, come nel caso dell'Impressionismo o di Van Gogh, uno degli elementi di fondo del discorso sull'arte, quello che consiste nello scoprire il nuovo, rischia di esaurirsi per l'evidente pericolo di non riuscire a coinvolgere il pubblico.

In questo contesto una Società come la SPSAS può far sentire la sua voce ma, in concreto, non può cambiare nulla. Anche la SPSAS esiste in quanto esistono degli artisti e questi hanno scelto di vivere del loro lavoro perché dedicano la vita all'arte. La Società conserva una funzione di collegamento tra individui creatori e, al tempo stesso, non ha chiaro il ruolo del sindacato degli artisti. In alcuni Paesi nordici lo Stato assegna all'artista un minimo vitale; questo in Svizzera non succede. Ma in quegli Stati un provvedimento siffatto non ha migliorato il livello dell'arte. Soprattutto la SPSAS non può vietare ad un suo membro di proporre un'opera in asta: significa che siamo tutti toccati dai nuovi meccanismi del mercato d'arte. Praticamente io posso soltanto promuovere la mostra di un'artista in modo tale che corrisponda alla sua arte; se è fatta bene, attraverso la mia mostra i prezzi salgono perché si forma un sistema di interrelazione indipendente da me.

La SPSAS è una Società nazionale e l'arte in sé è internazionale, quindi va intesa



prevalentemente come luogo di discussione, di incontro per problemi anche pratici; ma non può dimenticare che ognuno di questi artisti è in sé un microcosmo. Ad esempio gli artisti svizzeri mantengono una sorta di rete al di fuori delle Gallerie: possono essere Borse di studio o acquisti della città o del Comune. Ma per ogni artista è duro considerare che questa sia la sola rete e che l'entrata in questo circuito garantisca una fama più diffusa. La sua rimane un'avventura individuale che non può essere garantita da una Società. Questo è il dilemma. Per cui la SPSAS ha fatto bene lo scorso anno ad informare i soci su cos'è Pro Helvetia, sulle prospettive che attendono la Svizzera al varo della CEE, sui problemi di dogana. Questo è molto giusto ed è un aiuto. Resta però il fatto che al massimo si può sensibilizzare, ma non certo intervenire là dove i capitali vengono investiti nel mercato dell'arte.

Ich bin der Ansicht, dass man davon ausgehen muss, dass das Kunstwerk als Ware verstanden werden kann, da die jüngsten Handelsabwicklungen zum Beispiel im Fall der traditionellen oder der noch religiös oder Offiziell verpflichteten Kunst zeigen, dass die Quotation dieser Produktion sich immer in bestimmten Grenzen hält, während die moderne Kunst im Gegensatz dazu einen Höhenflug unternimmt. Es scheint, als ob dem Kunstwerk des 20. Jahrhunderts das Prinzip vorbehalten wird, dass seine hinter dem Gemälde stehende Idee unbezahlbar sei. Tatsächlich lässt gerade diese immaterielle Idee die Preise weiterhin steigen. Man ist heute der Auffassung, mit Hilfe des Geldes jenen unzugänglichen Teil besitzen zu können, den das Kunstwerk enthält – aber das ist Utopie. Ich bin eher ein Anhänger der inneren Ausstrahlung des Werks, weil ich mit Museen zusammenarbeite und mich demnach für eine passende Präsentation interessiere und mich bemühe, das Einzigartige im Werk hervorzuheben. Aber es liegt auf der Hand, dass ich auf Grund meiner Arbeit dazu beitrage, dass die Preise ansteigen werden.

Seit dem Ende der 50er Jahre haben sich die Wertbestimmungen der Kunstwerke geändert. So erinnere ich mich, dass der Versicherungswert der Gemälde Chagalls, die für eine japanische Retrospektive vorgesehen waren, derart hoch waren, dass die Werke in drei Flugzeugen transportiert werden mussten. Als die Schweiz ihre ersten Werke des abstrakten amerikanischen Expressionismus erstand (es handelte sich um eine Versicherungsgesellschaft, die die Stücke dem Basler Museum schenken wollte), verlangten Künstler, die auf dem Markt praktisch nicht gehandelt wurden, den gleichen Preis wie ihre gefragteren Kollegen. Für viele gilt demnach, dass der Preis eine Art Hinweis ist. Da es darum geht, einen Wert festzusetzen, beruft man sich auf den höchsten. Man visiert demnach das ökonomisch höchste Niveau – weil auch der Künstler überzeugt

ist, dass man das Persönliche, das er seinem Werk verleiht, eigentlich gar nicht bezahlen kann.

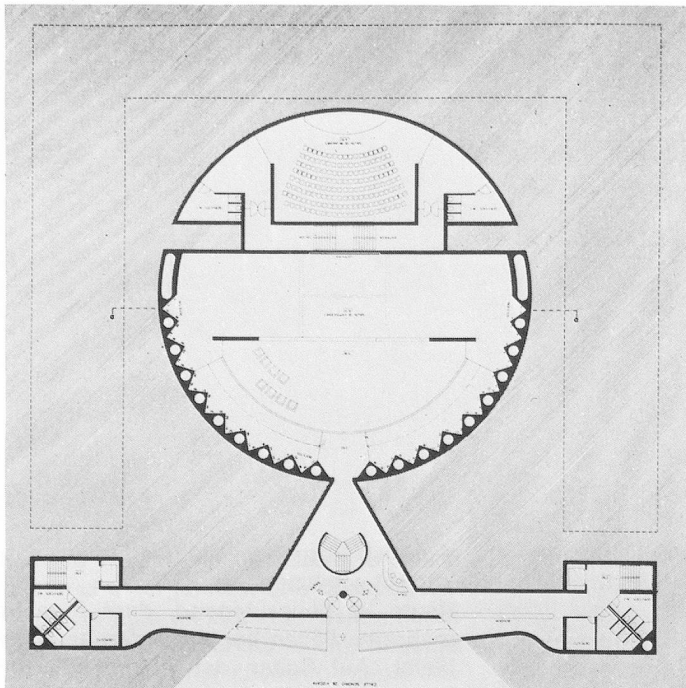
Aus diesem Prinzip resultierte eine Art Wert-Hierarchie, die dem persönlichen inneren, psychischen usw. Schicksal des Künstlers verbunden war. Es ist kein Zufall, dass die Expressionisten – wie van Gogh, Munch, Kirchner und nach dem Kriege Pollock –, deren Werke ihr Leben nachlesen lassen, die höchsten Angebote auf dem Markt erreichen. Dagegen sind die Künstler weniger gefragt, die eine spirituelle Laufbahn verfolgten, welche sich in ihrem Werk widerspiegelt und somit zu einer Art Appell an die Universalharmonie wird.

Der Bilderhändler oder die Kunstgalerie existiert seit der schwindenden Bedeutung des Adelstandes, der sich bei Hof oder in seinen Palästen mit Künstlern umgab. Aber die Zeiten haben sich geändert. In Paris gab es – sogar unter der Monarchie – immer einen Ort, an dem man Gemälde Chardins erstehen konnte. Was mich am Phänomen Kunsthandel heute am meisten beunruhigt ist die Tatsache, dass man an den Lieblingsstätten des Kunstmarkts, zum Beispiel in New York, feststellt, dass in den Quartieren, in denen einst die Künstler lebten und arbeiteten, die Galerien nur so aus dem Boden schießen. Es existiert demnach ein Wirtschaftssektor, der sich auf der Nachfrage nach Kunst begründet. Bis vor zehn Jahren, als die Museen sich noch Ankäufe erlauben konnten, gab es nur wenige Galerien. Wenn sie momentan vermehrt auftreten, so weist dies darauf hin, dass ein immer grösseres Privatpublikum an Kunstwerken interessiert ist. Einst bestand ein gewisses Gleichgewicht zwischen Galerien und Auktionshäusern: Wenn ein Künstler von den Museen anerkannt wurde, stellten ihn die Privatgalerien regelmässig der interessierten Kundschaft vor, und es bestand mit einiger Sicherheit die Möglichkeit, dass die Erben nach dem Tod des Sammlers die Gemälde auf Versteigerungen verkauften. Auf diese Art respektierte die Galerie automatisch die Entwicklung der Preise. Es bestan-

den also Vorgänge, die das Preisniveau implizit schützten.

Heute ist beunruhigend, dass man in mehreren Fällen bei Verkäufen anonym bleibt. Auf Seiten der Auktionshäuser konnte man dies in den letzten Jahren ebenso feststellen wie in den Galerien, in denen dies Phänomen früher selten auftrat. Die Auktionshäuser sind vielleicht sogar viel dynamischer geworden als die Galerien, die den Künstler in den glücklichsten Momenten seiner Kreation, aber auch in weniger guten Perioden begleiten. Diese Dynamik liess die Preise ansteigen. Ein anderer beunruhigender Aspekt ist, dass die Museen im Falle einer Neuanschaffung verpflichtet sind, Stücke aus ihren Sammlungen zu verkaufen. Den Katalogen New Yorker Versteigerungen ist zu entnehmen, dass viele Gemälde aus Museen stammen, die sich gezwungen sahen, sich von Stücken zu trennen, die zum traditionellen Kulturgut gehören. Es kommt jedoch auch häufig vor, dass Gemälde lange Zeit in Depots verbringen, die – aber dies bleibt eine Hypothese – in Folge eines Modewechsels, der Entwicklung einer Tendenz oder aus künstlerischem Grund auf dem Markt auftauchen könnten.

Der Galerie kam die Aufgabe zu, die Entwicklung und das Wachsen eines bestimmten Künstlers zu verfolgen und sich eine eigene Kundschaft zu bilden. Auf Grund dieses langwährenden Prozesses nimmt sie im Vergleich zur von Natur aus schnellhandelnden Versteigerung eine ungünstige Stellung ein. Daraus folgt, dass die grossen Auktionshäuser begannen, ihre eigenen Galerien zu gründen. Wenn dies auch kaum für die Künstler von Bedeutung war, die von einem Museums- und Galerienetz gut unterstützt wurden, so kann dies für viele, die ausserhalb dieses Kreises stehen, gefährlich, ja sogar tragisch werden. Bis vor kurzem konnte man in der Presse die Quotation von Rembrandt, Vermeer, Tizian und anderen antreffen, doch der Markt moderner Kunst wurde so gut wie gar nicht beachtet. Derzeit hat sich das Blatt gewendet. Verfolgt man die Ent-



wicklung des Marktes auf den Versteigerungen, so kann man auch vor allem feststellen, dass moderne und zeitgenössische Künstler sich täglich zur Diskussion gestellt sehen, da die Auktionen ununterbrochen aufeinanderfolgen und erstere sich demnach im Sog kultureller Einschätzungen und wachsender Preisbestimmungen befinden. In diesem Zusammenhang und auf Grund der Kurschwankungen fordern die jungen Künstler vis-à-vis der «Verherrlichung» von Künstlern eine Anpassung ihrer Preise – selbst wenn es auch Ausnahmen gibt. Mehrere Künstler, die jahrzehntelang vom Markt unterbewertet worden waren und deren Werke nun von dem steigenden Kurswert profitieren, träumen eigentlich auch davon, zur «reinen» Kunst zurückzukehren.

Was meines Erachtens die GSMBA wirklich angeht ist, dass sich dieses System der Galerien, Versteigerungen usw. immer mehr von der Schöpfung lokaler, regionaler, kantonaler wie auch nationaler Künstler löst. Persönlich bin ich nicht dagegen eingestellt, einen hohen Preis für ein an Wert steigendes Kunstwerk zu zahlen, aber die mit dem Prozess zusammenhängende Gefahr entgeht mir nicht. Die Erfahrung lehrt uns auch, dass die Spekulation beginnt, sobald der Preis eines Werkes im Handel steigt. Seit Jahren konnte man bereits voraussehen, dass Kunstanlagen nicht an Wert verlieren würden. Generell betrifft dies den Ankauf oder das Sammeln qualitativ wertvoller Werke. Diesem Phänomen verdanken wir – abgesehen vom Vergnügen und dem Engagement des Privatsammlers – besonders seit Beginn der 60er Jahre die Gründung mehrerer wichtiger Sammlungen. Nachdem enthusiastische Pioniere beispielgebend vorangingen – wie Saatchi, der momentan für eine Million Dollar Gemälde ver-

kauft, die er vor fünfzehn oder zwanzig Jahren für einige zehntausend Dollar ankaufte – spekulieren mehrere unbekannte Anlagegesellschaften mit Kunst, wobei die Gemälde häufig in einen Tresor wandern. Für den Durchschnittskünstler bleibt diese Tatsache ohne besondere Bedeutung – sie wirkt sich aber auf den Markt selbst aus, weil diese Malereien für Jahre verschwinden und es sehr schwierig ist, sie für Ausstellungen auszuliehen.

In den Katalogen der 50er Jahre signierte jedermann, der ein Gemälde aus seinem Besitz in einem Museum ausstellte, als Sammler mit seinem Namen. Heute fehlen aus Steuer- oder Spekulationsgründen die Angaben über den Besitzer. Und was wird die Zukunft bringen? Mehrere Fakten müssen berücksichtigt werden. In ihrer schwierigen Situation benötigt die ehemalige BRD Geld für ihre Vereinigung mit der Ex-DDR. In vielen Fällen wird das Geld beansprucht, das zuvor für Kultur und Kunst bestimmt war; man kauft demnach weniger. Japan hingegen kauft derzeit unaufhörlich an; sollte das Land jedoch einen Wirtschaftsrückgang erleiden, wird sich dieses Phänomen zwangsläufig abschwächen. Auf den letzten Auktionen war festzustellen, dass mehrere zeitgenössische Kunstwerke den Vorbehaltspreis nicht erreichten. Es kann sein, dass dies ein Zeichen dafür ist, dass sich der Markt in naher Zukunft vorgeschriebenen Preisen beugen muss, die gewiss nicht für die grossen Werke, aber für die breite Masse gelten werden.

Für mich – ich habe im Jahre 1957 begonnen, Ausstellungen zu planen und aufzubauen – ist es eine klare Tatsache, dass die Organisation einer Ausstellung auch zu einer Industrie geworden ist; und ebenso verhält es sich mit dem Galeriebesitzer, dem Versteigerer oder

den Plänen für Museumsbauten, wie sie überall auftauchen. All das birgt einen positiven Aspekt, bringt aber auch Gefahren mit sich. Insbesondere können die Städte, die – vor allem in Europa – die Kulturaktionen subventionieren, dem Höhenflug der Kosten nicht mehr folgen. In diesem Kreislauf sind die Museen unabhängiger, doch leiden sie unter der ständigen Angleichung der Versicherungsprämien an die höchsten Quotierungen. Daraus folgt, dass ein Darlehensvertrag auf den Versteigerungen manchmal mehrere Male seinen Versicherungswert anpassen muss. Und die Museen sparen oder organisieren nur Ausstellungen für ein Massenpublikum – wie im Fall der Impressionisten oder van Goghs. Aber das Risiko besteht, dass eines der grundlegendsten Elemente des künstlerischen Lebens, Neues zu entdecken, verschwinden könnte, da die Gefahr besteht, dass sich das Publikum nicht mehr dafür interessiert.

In diesem Zusammenhang kann eine Gesellschaft wie die GSMBA zwar ihre Meinung offen vertreten, aber keine konkreten Änderungen durchführen. Die GSMBA wird auch nur existieren, solange es Künstler gibt, die sich entschlossen haben, von ihrer Kunst zu leben, weil sie sich diese zu ihrer Lebensaufgabe gesetzt haben. Die GSMBA besitzt eine Verbindungsfunktion unter den Kunstschaaffenden, aber zur gleichen Zeit nimmt sie nicht wirklich die Rolle eines Künstlersyndikats ein. In einigen nordischen Ländern sichert der Staat den Künstlern ein Existenzminimum; dies ist in der Schweiz nicht der Fall. Hierzu ist anzufügen, dass diese Unterstützung in jenen Ländern keinesfalls das künstlerische Niveau gehoben hat. Vor allem kann die GSMBA keinem ihrer Mitglieder verbieten, eines seiner Werke auf Versteigerungen zu verkaufen; dies

Mario Botta
progetto per il Museo Guernica
a Guernica, Spagna

Emilienne Farny
«Le bonheur suisse (route)» 1976

Martin Disler durante la mostra
dedicatagli dal Kunsthaus di Zurigo
nel 1987



bedeutet aber, dass wir alle von den neuen Mechanismen des Kunsthandels betroffen sind. Praktisch gesagt, kann ich die Ausstellung eines Künstlers nur auf eine Art fördern, die seiner Kunst entspricht. Wenn das Unternehmen gelingt, lässt meine Ausstellung die Preise steigen, weil sich ohne mein Wissen ein Netz von Wechselbeziehungen gebildet hat.

Die GSMBA ist eine nationale Gesellschaft, die Kunst selbst ist international. Erstere ist demnach vor allem als Stätte von Diskussion und Begegnung eingerichtet und berät bei praktischen Problemen. Aber sie darf nicht vergessen, dass jeder Künstler für sich ein Mikrokosmos ist. Somit bewahren die Schweizer Künstler ausserhalb der Galerien eine Art Verbindungsnetz. Dies können Stipendien oder Ankäufe irgendeiner Stadt oder Gemeinde sein. Aber für jeden Künstler ist es schwierig zuzugeben, dass dies hier das einzige Netz wäre und dass der Eintritt in diesen Kreislauf ein grösseres Ansehen garantiere. Sein Abenteuer bleibt immer individueller Natur und keine Gesellschaft kann dafür Bürgschaft leisten. Und hier liegt das Dilemma. Aus diesem Grund unterrichtete die GSMBA im vergangenen Jahr zurecht ihre Mitglieder über die Institution Pro Helvetia, über die Aussichten der Schweiz bei einem Eintritt in die Europäische Gemeinschaft und über die Zollprobleme. Dies alles ist richtig und bietet Hilfestellung an. Doch die Tatsache bleibt, dass man bestenfalls die Menschen sensibilisieren, aber nicht dort einschreiten kann, wo sich das Kapital im Kunstmarkt investiert.

Je crois qu'il faut partir de la caractéristique de l'œuvre d'art comprise comme marchandise, parce que les événements les plus récents liés au marché, par exemple en ce qui concerne l'art traditionnel ou celui qui est encore tributaire d'une fin religieuse ou officielle, montrent que cette production connaît toujours des cotations limitées, alors qu'en revanche l'art moderne s'est envolé à des prix fantastiques. Il semble que, pour l'œuvre d'art du 20^e siècle, demeure le principe qu'on ne saurait payer le prix de l'idée qui est derrière le tableau. C'est en effet cette idée immatérielle qui fait monter les prix. On pense aujourd'hui pouvoir posséder, grâce à l'argent, la part inaccessible qui se trouve dans l'œuvre d'art, mais c'est une utopie. Je suis plutôt un adepte de la respiration interne de l'œuvre, parce que je travaille avec les musées et m'intéresse donc à la présentation adéquate, à recueillir ce qu'il y a de grandiose dans les valeurs. Mais il est clair que, par mon travail, je contribue à faire monter les prix.

Ce qui a changé depuis la fin des années 50, ce sont les valeurs attribuées aux œuvres. Je me souviens que les tableaux de Chagall destinés à une rétrospective japonaise avaient une telle valeur d'assurance qu'il fallut les transporter dans trois avions. Et je sais que quand la Suisse a acquis ses premières œuvres de l'expressionnisme abstrait américain (il s'agissait d'une société d'assurances qui voulait en faire cadeau au musée de Bâle), des artistes qui n'avaient pratiquement pas la cote sur la marché ont demandé le même prix que leurs collègues mieux cotés. Donc pour beaucoup de gens le prix est une sorte d'indice. Puisqu'il s'agit de quantifier une valeur, on se réfère à la plus élevée. On vise alors le niveau économique raisonnablement le plus haut, parce que l'artiste aussi est convaincu qu'on ne peut payer le prix de ce qui est vraiment de lui dans son œuvre.

Ce principe a eu pour effet qu'il s'est formé une sorte de hiérarchie de valeurs, liée au destin – personnel, inté-

rieur, psychique, etc. – de l'artiste. Ce n'est pas par hasard que les expressionnistes dotés d'une biographie exemplaire (Van Gogh, Munch, Kirchner et, après la guerre, Pollock) atteignent les cotes les plus élevées sur le marché. En revanche, les artistes ayant suivi un parcours spirituel qui se reflète dans leur œuvre et devient ainsi une sorte d'appel à l'harmonie universelle sont moins cotés.

Le marchand de tableaux ou la galerie d'art existent depuis la disparition de la noblesse, qui s'entourait d'artistes à la cour ou dans ses palais. Les critères ont changé avec les temps. A Paris, il y a toujours eu un endroit où on pouvait acquérir des tableaux de Chardin, même sous la monarchie. Mais ce qui m'inquiète le plus aujourd'hui dans cette affaire est que, quand on se rend dans les lieux de prédilection du marché de l'art, New York par exemple, on constate que les quartiers qui abritaient autrefois les ateliers des artistes pullulent aujourd'hui de galeries. Cela prouve l'existence d'un secteur économique fondé sur le besoin d'art. Jusqu'à il y a dix ans, quand les musées pouvaient encore se permettre d'acheter, il n'y avait que peu de galeries. Si elles prolifèrent actuellement, c'est qu'il existe un public privé, toujours plus nombreux, qui s'intéresse aux œuvres d'art. Autrefois il restait un certain équilibre entre les galeries et les maisons de ventes aux enchères: lorsqu'un artiste prenait de la valeur dans les musées, les galeries privées le proposaient aussi régulièrement à la clientèle intéressée avec l'éventualité prévisible qu'à la mort du collectionneur, les héritiers vendent les tableaux aux enchères. De cette façon, la galerie respectait automatiquement l'évolution des prix. Il existait donc des opérations qui sauvegardaient implicitement le niveau des cotes.

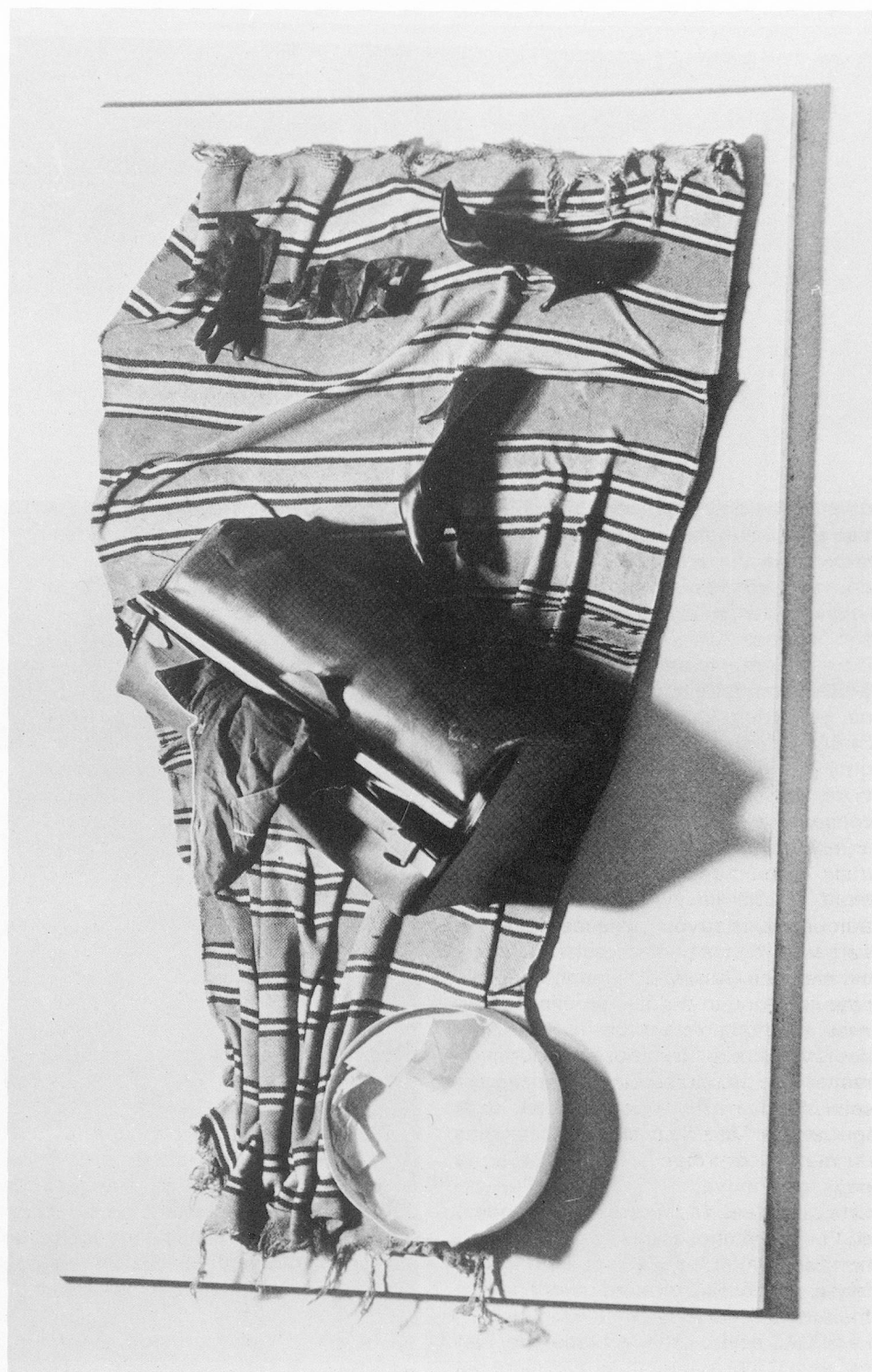
Aujourd'hui l'inquiétant est que, dans plusieurs cas, on garde l'anonymat dans les ventes. De la part des maisons de ventes aux enchères, on a assisté ces dernières années à la même croissance que celle, autrefois limitée, des galeries.

Les maisons de ventes aux enchères sont même devenues peut-être plus dynamiques que les galeries, qui suivent l'artiste dans les moments heureux de sa création, mais aussi dans les périodes moins heureuses. Cette dynamique a fait monter les prix. Un autre aspect inquiétant est qu'actuellement, pour pouvoir faire des acquisitions, les musées sont obligés de vendre des pièces de leurs collections. A étudier les catalogues des ventes aux enchères de New York, on remarquera que beaucoup de tableaux proviennent de musées, contraints de se défaire d'œuvres qui appartiennent à la mémoire collective, même si les cas sont fréquents de tableaux cachés pendant longtemps qui – mais ceci reste une hypothèse – pourront ressurgir sur le marché à la suite d'une mode, du développement d'une tendance ou pour une raison artistique. La galerie avait le devoir de suivre l'évolution et la croissance de tel artiste et de se former une clientèle propre; or à cause de cette définition même, elle en est arrivée à une situation défavorable par rapport à la vente aux enchères qui, par nature, est rapide. Il s'ensuit que les grandes maisons de ventes aux enchères se mettent elles aussi à créer leurs galeries. Si cela n'importe guère aux artistes bien soutenus par un réseau de musées et de galeries, pour beaucoup d'autres qui travaillent en marge de ce carrousel, ce peut être dangereux, voire tragique. Jusqu'à récemment on lisait dans la presse la cote des Rembrandt, Vermeer, Titien et autres, mais le marché de l'art moderne en restait nettement exclu. Actuellement tout a changé. A suivre l'évolution des marchés, on remarque que, dans les ventes aux enchères, il y a aussi, et surtout, des artistes modernes et contemporains, qui se trouvent mis en discussion quotidiennement, parce que les ventes aux enchères se succèdent chaque jour, et qui sont donc engagés dans la spirale des estimations culturelles et des cotations croissantes. A ce niveau et par le biais des cotes, le défi des jeunes vis-à-vis de la «glorification» des artistes consiste à

essayer de se distinguer à l'intérieur d'une même pratique, même si les exemples contraires ne manquent pas. Sous-évalués des décennies par le marché, plusieurs artistes qui ont vu leur œuvre récompensé par la hausse des cours ne se bercent pas moins du rêve de retourner à l'art «pur».

Mais ce qui, à mon avis, concerne vraiment la SPSAS est que ce système de galeries, ventes aux enchères etc. se détache de plus en plus de la création des artistes locaux, régionaux, cantonaux, voire nationaux. Personnellement je ne suis pas contre le fait de payer un prix élevé pour un œuvre qui prend de la valeur, mais le danger inhérent ne m'échappe pas. L'expérience enseigne en effet que, quand une œuvre atteint des valeurs élevées sur le marché, la spéculation commence. Il y a des années qu'on pouvait déjà prévoir que les investissements en art ne perdraient pas de valeur, ce qui signifie en général, je le répète, acquérir ou collectionner des œuvres de haut niveau. C'est à ce phénomène que nous devons, outre le plaisir de l'engagement du collectionneur particulier, la formation de plusieurs collections importantes, surtout à partir des années 60. Après que des pionniers enthousiastes en eurent donné l'exemple – tel Saatchi, qui vend actuellement pour un million de dollars des tableaux acquis il y a quinze ou vingt ans pour quelques dizaines de milliers de dollars –, plusieurs sociétés d'investissement inconnues, qui déposent souvent les tableaux en banque, pratiquent de la pure spéculation sur l'art. Cela reste sans effet sur l'artiste normal, mais retombe sur l'ensemble du marché, parce que ces tableaux disparaissent pendant des années, et qu'il est très difficile de les obtenir en prêt pour des expositions.

Dans les catalogues des années 50, quiconque possédait un tableau exposé dans un musée signalait de son nom de collectionneur. Aujourd'hui, pour des raisons fiscales ou de spéculation, on ne signe plus. Et à l'avenir? Il faut tenir compte de divers facteurs. Ainsi, dans sa situation difficile, l'ancienne RFA a be-



soin d'argent pour son union avec l'ex-RDA. Dans bien des cas, celle-ci absorbe des capitaux destinés auparavant à la culture et à l'art; on achète donc moins. Le Japon, lui, achète actuellement à tours de bras, mais s'il devait connaître une récession économique, ce phénomène serait forcé de s'amenuiser. On a pu constater dans les dernières ventes aux enchères que plusieurs œuvres d'art contemporain n'ont pas atteint le prix de réserve. Il se peut que ce soit là un signe que, dans un avenir proche, le marché devra se plier à des prix imposés, non certes pour les œuvres exceptionnelles, mais pour la grande majorité.

Pour moi qui ai commencé en 1957 à imaginer et monter des expositions, il est clair que l'organisation d'exposition

est aussi devenue une industrie, exactement comme d'être propriétaire de galerie ou commissaire-priseur, ou de construire des musées comme il en surgit partout. Tout cela comporte un aspect positif, mais aussi des dangers. En particulier les villes qui, en Europe surtout, subventionnent les activités culturelles ne peuvent plus suivre la hausse des coûts. Dans ce circuit, les musées restent une plateforme objective, mais ils souffrent de l'alignement continu des primes d'assurance sur les cotations les plus élevées. Il s'ensuit que, dans les ventes aux enchères, un contrat de prêt peut devoir changer plusieurs fois de valeur d'assurance. Et si les musées économisent ou n'organisent que des expositions pour un immense public, comme

dans le cas de l'impressionnisme ou de Van Gogh, l'un des éléments fondamentaux de la vie artistique, découvrir les nouveautés, risque de disparaître à cause du danger évident que le public ne s'y intéresse pas.

Dans ce contexte une société telle que la SPSAS peut faire entendre sa voix, mais ne peut rien changer de concret. La SPSAS n'existera elle aussi que tant qu'il y aura des artistes qui ont choisi de vivre de leur art, parce qu'ils lui ont consacré leur vie. La SPSAS conserve une fonction de lien entre créateurs mais, en même temps, elle n'a pas vraiment le rôle de syndicat des artistes. Dans certains pays nordiques, l'Etat assure aux artistes un minimum vital; ceci est exclu en Suisse. D'ailleurs, dans ces pays, ce soutien n'a pas amélioré le niveau artistique. Avant tout la SPSAS ne peut interdire à l'un de ses membres de mettre une de ses œuvres aux enchères; cela signifie que nous sommes tous touchés par les nouveaux mécanismes du marché de l'art. Pratiquement, je ne peux promouvoir l'exposition d'un artiste que d'une façon qui corresponde à son art; si la chose réussit, mon exposition fait monter les prix, parce qu'il s'est formé un réseau d'interdépendances à mon insu.

La SPSAS est une société nationale, l'art est en soi international. La première est donc conçue avant tout comme lieu de discussion, de rencontre à propos aussi des problèmes pratiques. Mais elle ne peut oublier que chaque artiste est en lui-même un microcosme. Ainsi les artistes suisses conservent une sorte de réseau en dehors des galeries: ce peuvent être des bourses d'étude ou des achats de telle ville ou commune. Mais pour tout artiste, il est difficile d'admettre que ce soit là le seul réseau et que l'entrée dans ce circuit garantisse une réputation plus large. Son aventure reste individuelle, et aucune société ne pourra la garantir. Voilà le dilemme. C'est pourquoi la SPSAS a bien fait de renseigner l'année dernière ses membres sur ce qu'est Pro Helvetia, sur les perspectives qui attendent la Suisse lors



de l'entrée dans la CE, sur les problèmes de douane. Tout cela est très juste et constitue une aide. Reste toutefois qu'on peut tout au plus sensibiliser les gens, mais non intervenir là où les capitaux s'investissent dans le marché de l'art.

Documentata attenzione per
«Nymphéas blancs et Jaunes»
di Monet alla Kunsthalle di Basilea

