

Kunst und Kapital

Wir freuen wir uns, Ihnen in diesem Bulletin einen Auszug aus dem kürzlich bei Walther König erschienenen Buch »Kunst und Kapital. Begegnungen auf der Art Basel« zu präsentieren. Ein soziologischer Blick auf die Betriebsamkeit des Primärmarktes eröffnet dabei erfrischende Perspektiven für Sammler aller Couleur. Bei Lempertz geht es zwar traditionell etwas gesetzter zu, als auf einer Kunstmesse – dafür aber trägt unsere Offerte immer schon das Qualitätssiegel des Sekundärmarktes. So wie die Kunstmessen freuen auch wir uns über eine ständig wachsende und immer internationalere Kundschaft, die ihre Kennerschaft auf den Auktionen unter Beweis stellt. Egal, ob auf der Art Basel oder bei Lempertz – ein Kunstkauf ist immer die richtige Entscheidung!

Was macht ein Kunstwerk gerade zu einem Kunstwerk und nicht zu irgendeinem Ding in der Welt oder zu einem schlichten Gerät? Was macht aus einem im Museum ausgestellten Urinal oder Flaschentrockner Kunstwerke? Um diese Art Wunder zu erklären, das die Ursache der Existenz des Kunstwerks bildet, muss man die ontologische Frage durch die historische Frage nach der Genese des Universums ersetzen, innerhalb dessen sich der Wert des Kunstwerks, das Feld der Kunst unablässig durch eine wirklich permanente Schöpfung produziert und reproduziert.

Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst

Die Welt der Kunst ist ganz offensichtlich eine andere als vor hundert, auch anders als noch vor fünfzig Jahren. Nicht nur im Hinblick auf ihre zunehmende Sichtbarkeit in der öffentlichen Sphäre, sondern auch ihr ganz konkretes Erscheinungsbild, ihre Arbeitsformen, ihre Tauschprozesse, ihre Verwertungszyklen – ganz abgesehen von der enormen Diversität ihrer bildsprachlichen »Positionen«. Aber haben sich damit die »Regeln« der Kunst geändert, die Gesetze eines Marktes, der mit »symbolischen Gütern« handelt, die Kriterien der Anerkennung eines »Werks«, die Vorrangstellung des künstlerischen Feldes selbst bei der Festlegung seines Werts? Sind wir Zeugen eines grundlegenden Regimewechsels oder sehen wir nur die zeitgenössischen Metamorphosen einer historischen Erbschaft, deren Anatomie, deren genetischer Bauplan von diesen Veränderungen weitgehend unberührt bleibt? In jedem Fall scheint es so, als hätten die unzweifelhaften Veränderungen der »Art World« zumindest den Effekt, die strukturellen Ambivalenzen dieser verleugneten Ökonomie, des immer wieder problematischen Verhältnisses von »Kunst« und »Geld« mit einer bisher nie dagewesener Dringlichkeit zu aktualisieren. Gerade deshalb war es naheliegend, den konkreten Zusammenhang genauer anzusehen, in dem sich an einer der entscheidenden Begegnungsstätten zwischen »Kunst« und »Kommerz« die Praxis und Ideologie des Feldes entfaltet. Und tatsächlich kann man auf der Art Basel vor allem eine ungeheure »innere« Spannung erleben, Bedürfnis und Zwang zur Rechtfertigung einer Praxis, die der Ideologie nicht mehr entspricht – man begegnet Trotz und Abbitte, Scham und Abscheu, Euphemismus und Denunziation, trifft auf Akteure, die nicht weniger als einen Gezeitenwechsel thematisieren, die Auflösungserscheinungen einer »klassischen« Figuration, sieht sich mit ganz ähnlichen Phänomenen konfrontiert, wie sie der Untergang einer traditionellen Gesellschaft im Getriebe des modernen Kapitalismus hervorbringt – es ist das Auseinanderfallen von praktischen Zwängen und sozialen Normen, des unhinterfragten Gefüges einer ganzen Lebenswelt. Was ist der Kern dieser vielstimmigen Botschaft und welche Schlüsse lassen sich aus ihr ziehen?

Die Normen und die Regeln

Auflösungserscheinungen in einer Welt der Werte

Was man auf der Art Basel sieht, unterscheidet sich zunächst von allen Erfahrungen, die man von einem typischen Gang durchs Mu-

seum oder auch dem Besuch einer Galerie her kennt. Das Gedränge der Menschen, Fressbuden, Getränkestände, all das ähnelt eher einem Jahrmarkt – schon morphologisch lässt sich der Charakter einer »Messe« kaum leugnen. Aber selbst wenn noch die ebenso spezifische Aufteilung des Besucheraufkommens in die »intimen« Tage mit potentiellen Käufern und die Zeit der strömenden Massen, des gewöhnlichen Publikums, eindeutig merkantile Züge trägt, gerade nicht die »interesselose« Ausstellungspraxis eines Museums »für alle« zeigt, wird doch schon hier ein Mehrwert eingebucht, den nur ein besonderes Gut erwirtschaften kann, der immaterielle, der symbolische Wert von Kunst – die Kunden sind »Kunstliebhaber«, die Besucher »kunstinteressiert«.

Wie tief diese normative Logik selbst in den offensichtlichsten Verwertungszusammenhängen einer Kunstmesse das Selbstverständnis und Handeln der Beteiligten prägt, ist hier gut zu beobachten. Zwischen permanenter Euphemisierung und punktueller Skandalisierung des Marktgeschehens entsteht auf der Art Basel, auch in diesem »exklusiven« Segment der Kunstwelt, eine ureigene Topographie der Werte, die jener Nähe oder Ferne zur »Welt« geschuldet ist, mit der das Gesetz des künstlerischen Feldes historisch untrennbar verbunden bleibt. Die Messeleitung mit ihrer aktiven Kaschierung von Marktphysiognomie und Warencharakter – »kuratierte« Galerien, museumsartige Führungen, intellektuelle Diskussionen, immer wieder pädagogische Einrahmungen der »Show«, »junge« Kunst in den Art Statements, die den Abverkauf »marktgängiger« Ware im Innern des Geschehens bemäntelt, während man selbst noch einen »Gang durch hundert Jahre Kunstgeschichte« auspreist. Die Galeristen und ihre bisweilen schamhafte Konzessionierung dieses Marktcharakters, die umständliche Leugnung des ökonomischen Momentes im »Geschäft« oder strikte Trennung von »Wert« und Verwertungszusammenhang – bei ständig euphemisierender Betonung der persönlichen Beziehungen zu den Kunden, ihres Kunstverständnisses, überhaupt die Betonung der »Qualität« der Käufer als »Sammler«, die der »Qualität« des Werkes entsprechen muss, einer »Vermittlung« von Kunst, deren durchaus pädagogische Note ihren geldförmigen Aspekt praktisch verschwinden lässt. Dann eine Kundschaft, die keine sein will, der Käufer als »Liebhaber« mit seinen »Passionen«, seine außeralltägliche Hingabe an die Kunst – Endziel einer Verwertungskette, die auch hier praktisch geleugnet wird, schon allein dadurch, dass sich die »echten« und die »guten« Sammler

diesem Geschehen nur widerwillig aussetzen, häufig gar nicht persönlich auf der Messe anwesend sind, ihre Distanz zum Markt demonstrieren. Und schließlich die »kunstinteressierten« Besucher, von den tatsächlichen Marktakteuren nur als »Publikum«, als sichtbare Beglaubigung der Außerordentlichkeit des Angebots eben noch geduldet, selbst aber mit kulturellen Präentionen ausgestattet, die genau den Marktcharakter dieser Veranstaltung, den selbst die hohen Eintrittspreise gleichzeitig bestätigen und als Äquivalent eines unterstellten »höheren« Werts der Ware verschleiern, in den Hintergrund treten lassen – auch wenn viele der für »Eingeweihte« marktgängigsten Stücke dem »Durchschnittspublikum« unverständlich bleiben müssen, nur entzifferbar innerhalb eines hermetischen, eines »exklusiven« Deutungszusammenhangs, entsteht hier eine »beeindruckende« Erfahrung, macht sich die Teilhabe an der Entfaltung jener Aura bezahlt, wie sie nur die Alchimie des Phänomens Kunst hervorbringen kann. Dass alle diese normativen Rechtfertigungen nur bis zu einem gewissen Grad »echt« sind und sein können, »Erzählungen«, die der Ideologie des künstlerischen Feldes ihre Referenz erweisen müssen, während hinter den Kulissen ein radikal ökonomischer Mechanismus die Vorderbühne in Gang hält, dass die Praktiken der Galerien ganz selbstverständlich auf den Verkauf von Kunst zugeschnitten sind, dass ihre potentielle Klientel in erster Linie den Kauf von Kunst bezweckt, dass der »Kunstgenuss« des Publikums nicht zuletzt ein Genuss des Spektakels ist, dem man beiwohnen möchte, all das beschädigt jene Ideologie in keiner Weise. (...) Vielsagend ist hier nicht allein die Tatsache, dass auf der Messe die »arrivierten« und damit marktgängigen »Exponate« räumlich gedrängt auftreten und das Preisgefälle zwischen dem »Zentrum« und der »Peripherie« ganz extrem ausfällt – eine Trennung, die sehr genau die unterschiedlichen Beziehungen zur »Welt« und den Weihezustand der Werke abbildet. Beredt wird diese Struktur vor allem durch ihre normative Schattierung: Je weiter man an die ökonomischen, topographischen und ikonographischen Ränder der Messe gelangt, desto intensiver werden die normativen Infragestellungen eines Marktgeschehens, an dem man selbst beteiligt ist – es zeigt sich hier ein Raum der Positionen, deren normatives Selbstverständnis die Logik des Spiels insgesamt offengelegt, es jedem der Akteure aber verschleiern muss. (...)

Gerade dieser Umstand aber lässt die heutigen Praktiken der Kunstwelt (...) nun hoch ambivalent erscheinen, und dies in unvergleichlicher Prägnanz eben dort, wo die Nähe zur »Welt« eine derart au-

genfällige Konkretisierung erfährt. Die Art Basel nimmt schon im Feld der Kunstmessen einen Platz ein, der zwar im Hinblick auf die angebotene »Ware« eine erstaunliche Legitimität beanspruchen kann, aber gegenüber »gediegeneren« Messen ein normatives Defizit aufweist, weil überall die Rolle des »Geldes« in seinen konkret wahrnehmbaren Erscheinungsformen so stark hervortritt. Und als Messe gehört sie zu einem Bereich im Feld der Kunst, den es in der Tat vor einem halben Jahrhundert nicht gab, nicht geben konnte, nicht geben durfte, zu einem Raum, der erst geschaffen werden musste, ein Raum für die mehr oder weniger offene und öffentliche Vermarktung von Kunst, eine früher undenkbare Institution, die ihre Nähe zur »Welt«, in ihren oberen Bereichen zu »Reichtum« und »Macht« nie wirklich in Abrede stellen kann – dass sich in dieser Konstellation ungeheure Dissonanzen einstellen, ist Zeichen des Wandels der praktischen Regeln und Zwänge ebenso wie ein Beleg für das Fortwirken der historischen Normen in der Kunstwelt.

Auf der Art Basel bekommt man auch diesen Wandel plastisch vorgeführt. Es sind nicht nur die allgegenwärtigen Bilder des gemeinsamen Auftritts von Kunst und Kapital, die riesigen Lettern einer internationalen Großbank am Messehaus, vor dem Eingang die stetige Folge schwarzer Limousinen, im Innern dieser sozialen Plastik eine Ansammlung gemeinverständlicher Zeichen der beanspruchten sozialen Exklusivität, ein Weinausschank, Champagnerstände, die Davidoff Lounge, der VIP-Bereich. Und es ist nicht allein das Bild einer spezifischen Klientel, das man selbst noch an den Besuchertagen gewinnen kann, die aber an den für sie »exklusiv« reservierten Tagen vor allem reiche bis schwerreiche Kunden versammelt. Sondern vor allem ist es die gerade aufgrund dieser Erscheinungen mögliche Sicht auf die Dimensionen des Kalküls, die solche Strategien offenbaren – vom professionellen »Marketing« und »Branding« bis zur »persönlichen« Einladung des Kunstverstands, der Kunstkritik, der »Kunstliebhaber«, peinlich genau abgestuft nach sozialer und ökonomischer Bedeutung, von der Rhetorik des »High Quality meets Strong Sales« bis zur kompensatorischen Platzierung »junger« Kunst in den Randbezirken der Messe, all das, auch der gesamte, hier nur erahnbare logistische Aufwand, die betriebswirtschaftliche Rationalisierung mit ihrer Rechnung in Soll und Haben, die am Ende jeder »Show« mindestens »strong« ausfällt, die ganze Sprache einer »Business-to-Consumer-Messe« als »weltweit führende Marke« mit ihrer »Abdeckung des globalen Marktes«, »weiteren Stärkung der Position«,

»Strategien der Kundenbindung«, dieses Arsenal an merkantilen Techniken ist geeignet, den praktisch geteilten Normen derer zu widersprechen, die an diesem Markt teilhaben.

Und in der Tat bezeugt dieser Augenschein einen Wandel im Regime des Kunsthandels, wenigstens in seinen höheren Sphären. Dass nun alles »größer« und »teurer« anmutet und anmuten soll, sich vor allem »exklusiver« gibt, ist dabei gar nicht der wesentliche Punkt. Entscheidend ist vielmehr der Umstand, dass alle diese Phänomene gerade einen Verlust an Exklusivität bezeugen, der dem Zugriff persönlicher Begehrlichkeiten entzogenen Exklusivität des Museums, der begrenzten Stückzahlen und beschränkten Erwerbsmöglichkeiten, einer Exklusivität der am Verwertungsprozess von Kunst beteiligten gesellschaftlichen Kreise, der sozialen und der geographischen Räume, und, nicht zuletzt, der »entrückten« Aura des gesamten sozialen Bildes, das sich daraus notwendig ergibt – die marktwirtschaftliche Öffnung und Veröffentlichung der früheren, tatsächlich exklusiven Konstellation und ihre Effekte der »Veralltäglichsung«, das Hereinbrechen einer als Vulgarisierung empfundenen Diesseitigkeit kündigt, trotz der ständig wiederholten Botschaft, dass bei allen Äußerlichkeiten des »Betriebs« der Kern dessen unangetastet bleibt, was »Kunst« charakterisiert, weniger von einer Außerkraftsetzung der Normen als dem substantiellen Wandel, der heraufziehenden Agonie einer sozialen Figuration, ihrer konkreten, zwischenmenschlichen Verbindlichkeiten und Verpflichtungen, ihrer Konventionen, Rangordnungen, Zeithorizonte, ihrer Intimität und Solidarität, ihrer Praktikabilität und Legitimität. Die durch das beschleunigte Auseinanderfallen von Praktiken und Normen der »Art World« entstehenden Dissonanzen lassen sich am Schauplatz Art Basel so plastisch wie kaum anderswo greifen.

Und wie immer bei solchen Umbruchserscheinungen »traditioneller« sozialer Universen spielen auch hier Prozesse der Verwerfung von Klassenstrukturen eine ganz maßgebliche Rolle. Dass die »Baselworld«, diese Uhren- und Schmuckmesse, wiederum »weltweit einzigartig«, mit der Art Basel ein »strategisches« Portfolio bestückt, ist sicher nicht nur Ausdruck der beschriebenen Tendenzen einer »Vermarktwirtschaftlichung« in der Kunstwelt, sondern ebenso deutlich einer Verbreiterung und Umschichtung der Kundenkreise, in denen ihrerseits um die Definition des Rechts um Partizipation an dieser

Welt gerungen wird, einer Welt, die symbolische Kredite gewährt, mit denen die soziale Respektabilität eines Lebensstils beglaubigt werden soll – die Veröffentlichung des Luxus, an dem die Messe selbst mitarbeitet, zeigt die ökonomische Macht der Prätendenten auf eine solche Teilhabe ebenso wie das Empfinden der »Vulgarität« dieser Usurpationsversuche die normative Kraft des ererbten sozialen Vermögens, die Hierarchien der Legitimität einer Aneignung von Kunst, deren »richtiges« Aneignungsvermögen dieses soziale Vermögen widerspiegelt und gleichzeitig ratifiziert. Unterhalb dieser Kämpfe in den Kreisen der herrschenden Klasse spielt sich ein anderes Schauspiel der Präntentionen ab, das nicht mit den Millionen der Konten, sondern den Millionen von Menschen beworben wird, die den Saum der legitimen Kultur berühren wollen – Statisten in einem »Blockbuster«.

Klassenkunst und Klassenkampf

Aneignung von Kunst im Konflikt sozialer Präntentionen

(...) Kunst, die Präsenz der Bilder, war immer schon und immer auch eine Symbolisierung der Möglichkeit, eine kollektive Existenz selbst ins Bild setzen zu können, einen Lebensstil auszuschmücken, der die praktische, materielle, ökonomische Nutzlosigkeit dieser Bebilderung als der Welt enthobenes Zeichen eigener Begnadung austreuen kann. Die »Moderne« hat diese Möglichkeit in andere Hände gegeben, in die Hände des Bürgertums, die Funktionen der Aneignung von Kunst aber haben sich kaum gewandelt – sie erfüllt, ganz gleich, wie sehr die bürgerliche Kunstleidenschaft ihre Neigungen als zweckfrei begreift, gerade dadurch einen distinktiven, einen performativen sozialen Zweck. Was wir heute sehen, ist eine nie dagewesene Steigerung dieses Moments. Nicht nur in dem Sinne, wie ihn der oberflächliche, die Normen des Feldes aktualisierende Hinweis auf die »Oberflächlichkeit«, das Plakative der Aneignungsvorgänge suggeriert. Diese Sicht erfasst nur die halbe Wahrheit. Sondern der Wandel ihres Phänotyps, mit dem seine normativen Skandalisierungen zwangsläufig einhergehen, verweist auf einen Zerfall der sozialen Fundamente jener alten Figuration, in der die materielle Kunstaneignung sozial exklusiven Charakter trug – die sichtbare Steigerung der Bedeutung dieses Moments für eine normative Bewertung der bürgerlichen Aneignung, der Aneignungsweisen von

Kunst wird erst dann verständlich, wenn man sie als Ausdruck eines Kampfes zwischen Fraktionen der bürgerlichen Klasse um soziale Legitimität begreift.

Das heutige Auftreten der »Reichen und Schönen« in der Welt der Kunst lenkt deshalb vom eigentlichen Vorgang eher ab. Sie bewegen sich nur im Foyer dieser Kämpfe, sind soziale »Figuren«, Embleme der tatsächlichen Verwerfungen. Spekulanten, Oligarchen, Schauspieler, Models, diese sichtbare Personifizierung der Ambitionen auf Teilhabe an der Welt der Kunst verschleiert eine Logik, nach der gerade die Unsichtbarkeit der herrschenden Klassen den Beweis für ihre unvergleichliche soziale Stellung antritt, umgekehrt die ostentative Verbindung von Kapital, Kunst und »Luxus«, wie sie in allen Phasen des Marktgeschehens deutlich wird, den Anspruch neuer sozialer Gruppen auf Teilhabe defizitär erscheinen lässt. In den Gegensätzen von »altem« und »neuem« Geld, Erben und Aufsteigern, von Diskretion und Ostention, unaufgeregter Kennerschaft und trendsüchtiger Oberflächlichkeit, Reserviertheit und der Exaltiertheit eines in affektierten Posen erstarrten Nonkonformismus, oder, aus anderer Perspektive, saturierter Traditionalität und dynamischer »Modernität«, setzt sich hier ein ganzer Habitus, ein Lebensstil, die Legitimität verschiedener Fraktionen innerhalb der herrschenden Klassen, einer Bewertung aus und skizziert auch auf diesem »exklusiven« Markt ein Feld von Positionen, an dem erneut die enge Verzahnung sozialer und kultureller Hierarchisierungsprinzipien der gesellschaftlichen Stellung abzulesen ist – es sind Verschiebungen im »Feld der Macht«, innerhalb der herrschenden Klassen, denen der neue Markt der Kunst seine ambivalenten Erscheinungen verdankt.

Und auch der Auftritt des »Massenpublikums« bestätigt, früher wie heute, den sozial distinktiven Charakter der Aneignung von Kunst. Denn was wie eine totale Kapitulation des kulturbeflissenen Publikums vor der Wertsetzungsmacht der Kunstwelt schon allein deshalb aussieht, weil selbst die offenkundig merkantilen Phänomene dieser »weltweit führenden« Messe, die unverhohlene Zurschaustellung sozialer Exklusivität, der Umstand, dass sich hier Leute beobachten lassen, die eben jene Kunst mit barem Geld in Besitz nehmen können, deretwegen man selbst »Eintritt« bezahlt, um sie bewundern, bestaunen, verwerfen zu können, diese Kapitulation ist schwerlich anders zu deuten als der am Ende zum Scheitern verur-

teilte Versuch, an den symbolischen Gütern dieser Welt teilzuhaben – der massiv erweiterte soziale »Interessentenkreis« injiziert den Hierarchisierungsgefechten innerhalb der tonangebenden Klassen nur ein weiteres Kontrastmittel, das die antagonistischen Schattierungen von »Vulgarität« und »Appeal« kenntlich macht, er selbst bleibt bloßes »Publikum«, wertet durch seine reine Existenz das ab, was er sich anzueignen trachtet. Dass dieser »Appeal«, dass diese Anziehungskraft der Kunstwelt mittlerweile Dimensionen erreicht hat, die keiner ihrer entscheidenden Akteure bereit wäre, bedenkenlos als anerkennenswerte »Liebe zur Kunst« zu feiern, veranschaulicht die unüberwindbare Grenze zwischen »Exklusivität« und »Masse« in noch prägnanterer Weise. Das fügt gleichzeitig dem Feld der Kunst weitere Grenzziehungen ein. Wo früher das Museum trennte, die Gläubigen von den Ungläubigen, Kultur von »Unkultur« schied, jetzt aber in »Blockbuster«-Ausstellungen nur noch das erweiterte Fußvolk der Konsumenten versammelt, trennt nun auch jener Markt, dessen unerreichbare Produkte dennoch Teilhabe an kultureller »Zeitgenossenschaft« versprechen, und lässt dabei den begehrten Charakter von Kunst in ihrer Darbietung als Markt sinnfällig genug werden, um das gerade dort aussichtslose Interesse in eine weitere Bestätigung fehlender sozialer Möglichkeiten zu verwandeln – während im »Allerheiligsten« der Messe, im von Türstehern bewachten »inneren« Bereich der VIP-Lounge, das Privileg genossen wird, »echten« Luxus serviert zu bekommen.

Der wesentliche Zusammenhang des Phänomens »Kunstmesse«, überhaupt des modernen Kunstmarktes als einer Beziehung von »Kunst« und »Kapital« ist demnach ein anderer, als es der erste Blick auf Verkaufsrekorde und Besucherzahlen, den »Reichtum« und die »Show« zeigt und zeigen will. Denn die dort sichtbare »Vulgarisierung« des Tauschvorgangs zwischen Kunst und Geld beschreibt eine Tendenz, die zwar normativ hoch aufgeladen ist, jeder Artikulation der immer noch gültigen Normen des Feldes den Charakter einer Kolportage verleihen, eine Tendenz aber, die solche normativen Spannungen nur entwickeln kann, weil sie von einer tatsächlichen Tektonik, einer Auseinanderbewegung des Feldes ergriffen wird, einem »Dehnungseffekt«, den eben jene Umwälzungen der Klassenstrukturen in einer grundlegend veränderten ökonomischen Konfiguration bewirken – alle dem sozialen Werturteil preisgegebenen Erscheinungen dieses Vorgangs haben dort ihre Wurzel. Das Auftreten neuer Mit-

spieler in einem Spiel, das vorher keines sein durfte, nicht nur der personifizierten »Reichen und Schönen«, sondern des institutionellen Kapitals, der globalen Banken, Versicherungen und Unternehmen, die Auskleidung des Marktes mit ostentativem Luxus und pränterierter Exklusivität, die Monopolisierungstendenzen künstlerischer Sichtbarkeitsmuster und Verwertungsstrukturen, Veränderungen der Museumslandschaften und des Ausstellungswesens, Massenattraktivität und Medialisierung, sie bilden einen großen Zusammenhang ab, der langfristige Verschiebungen des gesellschaftlichen Machtge-

füges der westlichen Industrienationen in eine Segmentierung und Polarisierung ihrer »Kunstwelten« übersetzt.

Kunst und Kapital

Begegnungen auf der Art Basel

Franz Schultheis / Erwin Single / Stephan Egger / Thomas Mazzurana

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

ISBN 978-3-86335-743-6



Joseph Beuys, Kunst = Kapital. 1979

10 DM Banknote, 6,5 x 13 cm

Edition Staeck, Heidelberg

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

When Art meets Money. Encounters at the Art Basel

In this season's bulletin we are pleased to present an excerpt from the book »When Art meets Money – Encounters at the Art Basel«, which was recently published by Walther König. The work offers a sociological study of the primary market, offering fresh new perspectives for collectors of all stripes. Although conditions at Lempertz tend to be a little more sedate than those at art fairs, the presence of the works we offer on the secondary market is already a clear indicator of their quality. Like the art fairs, we too are happy to welcome a growing number of increasingly international buyers looking to prove their connoisseurship at auction. Whether at Art Basel or Lempertz – buying art is always a good idea!

What makes a work of art a work of art and not a mundane thing or a simple utensil? What makes an artist an artist, as opposed to a craftsman or a Sunday painter? What makes a urinal or a bottle rack that is exhibited in a museum into a work of art? In order to explain this sort of miracle of transubstantiation which is the source of the work of art's existence one must replace the ontological question with the historical question of the genesis of the universe in which the value of the work of art is ceaselessly produced and reproduced.

Pierre Bourdieu, The Rules of Art

The world of art is quite obviously different from that of a hundred, or even fifty years ago, not only in regard to its visibility in the public sphere but also to its concrete appearance, its forms of work, its exchange processes and its exploitation cycles – quite apart from the enormous diversity of its visual language “positions“. But has the result been a change in the rules of art, in the laws of the market of symbolic goods and its “reversed“ economy, in the criteria for the recognition of a “work“, in the autonomy of the art field in regard to establishing its own value? Are we witnesses of a fundamental change of regime or are we rather seeing contemporary metamorphoses of a historical inheritance, whose anatomy, whose construction plan remains largely untouched by these changes? At all events it seems as if these indubitable changes in the “art world“ have at least had the effect of bringing the structural ambivalences of this denied economy up to date with a hitherto unknown urgency. For just this reason it makes sense to take a closer look at the concrete context in one of the decisive locations for encounters between “art“ and “money“ in which the practice and the ideology of the field finds complete expression. And, indeed, at the Art Basel, above all, one can experience the tremendous “inner“ tension, the need and the compulsion to justify a practice which no longer corresponds to the ideology. One encounters defiance and apology, shame and revulsion, euphemism and denunciation, frequently meets highly unsettled actors who thematize no less than a turn of the tide, the signs of the dissolution of a classical configuration; one is confronted with phenomena quite similar to those which bring about the decline of a traditional society caught in the meshes of modern capitalism. Practical constraints and social norms fall apart and the unquestioned fabric of an entire life-world disintegrates. What is the core of this many-voiced message and what conclusions can be drawn from it?

The norms and the rules

Signs of disintegration in a world of “values“

What we have seen at the Art Basel differs, first of all, from all the experiences one can make during a “typical“ walk around a museum or visit to a gallery. The jostling crowds, the hot dog

and drink stands, call to mind the atmosphere at a funfair – even morphologically its character as a fair can scarcely be denied. But although the specific separation of the visitors into the potential buyers on the “intimate“ days and the streaming masses of the ordinary “public“ on the other days clearly reveals commercial features of a structural kind, and not the “disinterested“ practice of exhibitions “for all“ as in museums, an “added value“ is entered into the books here which can only be realized through a particular good, namely the immaterial, the symbolic value of art. The customers are “art lovers“, the visitors are “interested in“ art.

How deeply this normative logic determines the self-understanding and the actions of the participants even in the most obviously commercial aspects of an art fair can be clearly seen here. Between the permanently euphemistic and the occasionally scandalized reactions to the “goings on“ at the fair, a very special topography of “values“ comes to the fore at the Art Basel, in this “exclusive“ segment of the art world, deriving from that closeness to or distance from the “world“ with which the “law“ of the art field is historically and inseparably linked. The management of the fair actively disguises its market physiognomy and commodity character by presenting “curated“ galleries, museum-like tours, intellectual “discussions“ and regular pedagogical “frameworks“ for the “show“ or “young“ art in the Art Statements. All of this is designed to cloak the sale of marketable goods in the “inner“ core of the fair, while even there a “tour through a hundred years of art history“ is advertised. The gallerists for their part occasionally shamefacedly concede the market character of the fair, undertake complicated denials of the economic aspect of their “business“ and strictly separate the “value“ of the works of art from their commercial exploitation. They repeatedly emphasize in a euphemistic way the “personal“ relationship with their clients, their understanding of art and the “quality“ of the buyer as a “collector“, which must correspond to the quality of the work of art. A mediation of art occurs whose “pedagogical“ overtones virtually ensure the disappearance of all the financial aspects. Then there are the customers who do not wish to be seen as such, buyers as “lovers“ with a passion, with an extraordinary “devotion“ to art.

They are the final goal of this chain of exploitation, which is practically denied here, alone by the fact that the “genuine” and the “good” collectors submit very reluctantly to what goes on at the fair, often do not even attend it personally and thus demonstrate their distance to the “market“. And finally we have the “art-interested” visitors, who are only tolerated by the actual actors in the market as the “public“, as the visible authentication of the “extraordinary” nature of what is on offer. But they too are equipped with cultural pretensions which shift the market character of the event into the background in spite of the high ticket prices which serve to confirm it. These are simply veiled as equivalents to an assumed “higher” value of the goods on display. And even though many of the works which the “insiders” regard as highly marketable must remain unintelligible to the “average public“, they nonetheless enjoy “impressive” experiences and find their participation in the “aura” of the event worthwhile – they are in a mental state which only the alchemy of the phenomenon of art can create. That all of these normative justifications are and can only be “genuine“ to a certain degree; that they are “stories“ which must pay respect to the ideology of the art field, while behind the scenes a radically economic mechanism keeps the front stage moving; that the practices of the galleries are as a matter of course tailored to achieve the sale of art; that their potential clientele primarily desires to buy art; that the public’s enjoyment of art is not least the enjoyment of a spectacle one wishes to participate in: all of this by no means damages that ideology. The ideal image of the “art world“ which shines through everywhere at the fair is not only subjected to a critical test by an unbiased gaze but at the same time also functions in regard to the concrete relationships to the marketing aspect of the event as a criterion for the attribution of value. And it thus generates a normative topography even on the “top floor“ of the art field, which corresponds to the positions taken up by the actors in this field, to their location within a space which is decisively determined by the overlapping antagonisms of “art“ against “world“ and “new“ against “old“. It speaks volumes that at the fair the “established“ and hence marketable “exhibits“ are crowded together in a separate space and that the price differential between the “center“ and the “periphery“ is

extreme. This separation reflects very precisely the differing relationships to the world and the degree of consecration of the works. This structure finds eloquent expression in its normative nuances: the closer one comes to the economic, topographic and iconographic “margins“ of the fair the more intensive the normative questioning of the market character of the event one is participating in becomes. A space of positions is revealed here whose normative self-understanding discloses the logic of the game as a whole, but it remains concealed from each of the actors involved. The “rules“ of art, understood as norms, which are as valid here as they were fifty years ago, provide its “genetic“ conscience.

Exactly this circumstance shows up the contemporary practices of the art world, which in the past were tightly subjected to these norms, in a highly ambivalent light. And this occurs with incomparable clarity where the closeness to the “world“ takes on such strikingly concrete forms. In the field of the art fairs the Art Basel occupies a place which can claim an astounding legitimacy in regard to the goods on offer, but it reveals an unmistakable normative deficiency in comparison to “more dignified“ fairs, because the role of “money“ in its concretely perceivable manifestations is so strongly present everywhere. And as a fair it belongs to a sphere of the field of art which did not in fact exist half a century ago, could not exist, could not be allowed to exist; it occupies a space which first had to be created, a space for the more or less open and public marketing of art, a formerly inconceivable institution, which can never really deny its closeness to the world and, in its upper reaches, to “wealth“ and “power“. That in this constellation enormous dissonances must occur is both a sign of the change in the practical rules and constraints and a proof of the continued effectiveness of the historical norms of the art world. At the Art Basel this change is rendered visible in a very vivid way, not only because of the omnipresent images of art and capital hand in hand, the huge letters advertising an international big bank in the exhibition hall, the continuous comings and goings of black limousines in front of the entrance, the collection of exoteric “signs“ of the claim to social “exclusiveness“ within this mirror of the social world, the wine and

champagne stands, the Davidoff Lounge, the VIP sphere. It is not just this picture of a specific clientele which comes together on the days exclusively reserved for the rich and very rich customers, a picture which is, however, still even present on the visitors' days. What counts, above all, is the insight these manifestations give us into the dimensions of calculation behind such strategies – ranging from professional “marketing” and “branding” to the “personal” invitations to art connoisseurs, art critics and art lovers, graded with painful precision according to social and economic importance, and from the rhetoric of “high quality meets strong sales” to the compensatory placement of “young” art in the peripheries of the fair. All of this, including all the scarcely perceptible logistic costs, the economic rationalizations with their calculation of debits and credits, which at the end of each “show” turn out to be at least “strong”, the entire language of a “business to consumer fair”, “leading brand world-wide”, “covers the global market”, further strengthening of the position“, different “strategies for binding customers“: this entire arsenal of mercantile techniques is well suited to contradict the norms shared in practice by those who attend the fair.

And indeed these manifestations are a witness to a change in the regime of “art mediation“, at least in its “upper“ spheres. The important point is not that everything should be seen to be “bigger“ and “more expensive“ and, above all “more exclusive“. Decisive is rather the circumstance that all of these phenomena quite precisely bear witness to a loss of exclusiveness, of the exclusiveness of the museum which is not accessible to personal desires, of limited quantities and limited opportunities for acquisition, of the exclusiveness of the social circles which participate in the mediation of art, of the social and geographical space, and not least of the “other-worldly“ aura of the entire social tableau. In spite of all the assurances that the external manifestations of commercialization have left the core of what characterizes art untouched, the opening of the market and the widening of the circles entering what was formerly a genuinely exclusive constellation, the inroads of the commonplace, of a “this-worldliness“ widely felt to be a vulgarization, in the modern art world do in fact announce not so much the

invalidation of the norms, but rather a substantial change, involving the looming agony of a social figuration, of its concrete “inter-personal“ commitments and obligations, its conventions, rankings, time-horizons, its intimacy and solidarity, its practicability and legitimacy. The dissonances arising from this accelerated falling apart of the norms and practices of the field of art can scarcely anywhere be so visibly grasped than at the scene of the Art Basel.

And as is always the case with such manifestations of upheaval in “traditional“ social universes, processes involving the distortion of class structures also play their part here. The fact that “Baselworld“, the fair for watches and jewelry, is assembling a strategic portfolio together with the Art Basel in a world-wide unique cooperation is certainly not only an expression of the tendency towards “commercialization“ in the art world described above but no less clearly of an extension and a re-grouping of the “circles of clients“, which in turn do battle over the definition of the right to participate in this world. It is an expression of a world which grants symbolic credits that authenticate the social respectability of a life style. The public display of luxury, in which the fair itself consciously participates, reveals the economic power of the claimants to such participation, just as the sense of the “vulgarity“ of such attempts at usurpation reveals the normative force of inherited social capacities and the hierarchies of legitimacy in the appropriation of art, whereby the “correct“ forms of appropriation reflect and at the same time ratify the social standing. Beneath these conflicts in the circles of the ruling class a different drama of pretention takes place that does not involve millions on the bank accounts but millions of people who wish to touch the mantle of legitimate culture, a “mass public“ which has always been condemned to play the sad counterpart in this spectacle of social claims to power.

Class art and class struggle

The appropriation of art in a conflict of social pretensions

Why does art play such a visible role in the Western, in “our“ contemporary society? If one ignores the increased importance

attached to the "topic" in the media, whose parading of sales records and global personalities is an infallible sign of "vulgarization" in the art scene, and leaves aside the stubborn disinterest of "ordinary people" in its manifestations apart from these "sensations", all that is left is art as a central object for the appropriation of symbolic credit and a striving for social prestige. Art, the presence of pictures, was always a symbolization of the possibility of putting a collective existence itself in the picture, of decorating a life-style which can broadcast the practical, material and economic uselessness of these pictorial representations as an other-worldly sign of personal accomplishment. The modern period has placed this possibility in the hands of others, in the hands of the bourgeoisie, but the functions of the appropriation of art have scarcely changed. No matter how much the bourgeois in their passion for art see their inclinations as pure and purposeless, art fulfils a distinctive, a performative social purpose.

What we are experiencing today is a hitherto unknown increase in this aspect. Not only in the sense suggested by the superficial, the striking nature of the processes of appropriation, a reference to "superficiality" which, moreover, reinforces the norms of the field. We also see a change of the phenotype, which necessarily accompanies its normative scandalization. It points to a collapse of the social foundations of that old figuration in which the material appropriation of art had a socially exclusive character. The visible increase in the importance of this aspect for a normative evaluation of bourgeois appropriation, of the ways of appropriating art, first becomes intelligible when it is understood as an expression of a battle between factions of the bourgeois class for social legitimation. For this reason the contemporary conduct of the "rich and the beautiful" in the world of art tends to direct attention away from what is actually happening. They only operate in the entrance hall to these struggles; they are social "figures", emblems of the actual upheavals. Speculators, oligarchs, actors, models, these visible personifications of the ambition to participate in the world of art, conceal a logic according to which it is the invisibility of the ruling class which demonstrates its incompatible social position, and, conversely, the ostentatious combi-

nation of capital, art and "luxury", as it is clearly revealed in all the phases of the market activities, seems to render the claim of new social groups to participation deficient. In the contrast of "old" and "new" money, of heirs and upstarts, of discretion and ostentation, of cool connoisseurship and trendy superficiality, of reserve and the over-effusiveness of a non-conformism ossified in affected posing, or, from a different perspective, of saturated traditionalism and dynamic "modernity", an entire habitus, a life-style and the legitimacy of the different factions within the ruling class are subjected to re-evaluation and a field of positions within this "exclusive" market is outlined from which, once again, the tight dovetailing of the social and cultural principles governing the hierarchy of social status can be deduced. It is to these shifts within the "field of power" of the new dominant classes that the new market for art owes its ambivalent appearances.

And the conduct of the "mass public", both in the past and today, also confirms the socially distinctive character of the appropriation of art. What looks like a total capitulation of the culturally-minded public in the face of the power of the art world to define values seems so because the evidently mercantile phenomena of this "world-wide leading" fair (for contemporary art), the blatant display of social exclusiveness and the fact that people can be observed here who have the hard cash to take possession of the art on exhibition for which one has paid an entrance fee, in order to admire, to marvel at or to reject it, this surrender can in the end only be interpreted as an attempt to have a share in symbolic goods which is doomed to failure. The massively extended social "circle of interested people" only injects a further contrast agent into the hierarchical conflicts of the dominant classes, which makes the antagonistic nuances of "vulgarity" and "appeal" more clearly recognizable. But the wider circle of art lovers remains a mere "public" which through its very existence devalues what it desires to appropriate. That this "appeal", this attractive power of the art world, has in the meantime reached dimensions which none of the decisive actors would be willing to celebrate unthinkingly as a commendable love of art illuminates this insurmountable barrier between "exclusiveness" and "mass" even more suc-

cinctly and at the same time draws further boundary lines in the field of art. Where the museum formerly separated the believers from the unbelievers, the cultured from the “uncultured”, but now only gathers together the rank and file as consumers in “blockbuster” exhibitions, the market for art, whose unattainable products seemingly promise participation in a cultural “community of contemporaries”, also separates along different lines. And in its performance as a market it manifests the desirability of art sufficiently enough to transform a futile interest into a further confirmation of lack of social opportunity. And on the other side of the divide, in the “holy of holies” of the fair, in the VIP lounge protected by security guards, the representatives of banks, insurance companies and business enterprises enjoy the privilege of being served “genuine” luxury. The central context of the phenomenon “art fair”, and of the modern art market in general as a relationship of “art” and “money” is accordingly different from what a first glance at the sales records and the numbers of visitors, at the “wealth” and the “show” reveals and wishes to reveal. The vulgarization of the exchange between art and money which becomes visible there illustrates a tendency which is normatively highly charged but nonetheless gives every articulation of the still valid norms of the field the character of rumor mongering. This tendency can, however, only develop such normative tension

because it is based upon a real tectonics, a drifting apart of the field, a “stretching effect” which the upheavals in the class structure bring about in a fundamentally changed social configuration. This is the root of all of the manifestations of this process which are subject to social value judgment. The appearance of new players in a game which formerly did not have to be one, not only of the personified “rich and beautiful” but also of institutional capital, global banks, insurances and business enterprises, the lining of the market with ostentatious luxury and pretended exclusiveness, the tendencies towards monopoly of artistic visibility patterns and exploitation structures, changes in museum landscapes and the nature of exhibitions, attractiveness for the masses and medialization: all of these make up one big context which translates the long-term shifts in the social relations of power in the Western industrial countries into a segmentation and polarization of its “art worlds”.

*When Art meets Money
Encounters at the Art Basel
Franz Schultheis / Erwin Single /
Stephan Egger / Thomas Mazzurana
Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne
ISBN 978-3-86335-744-3*

LEMPERTZ

1798