

Too many artists, to much art? : Ist der Traumberuf Künstler*in eine bildungspolitische Fehlplanung? = Politique de formation : erreur de planification pour la profession d'artiste? = Il lavoro da sogno dell'artista è un programma politico-formativo sba...

Autor(en): **Doswald, Christoph**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **121 (2019)**

PDF erstellt am: **14.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858586>

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.

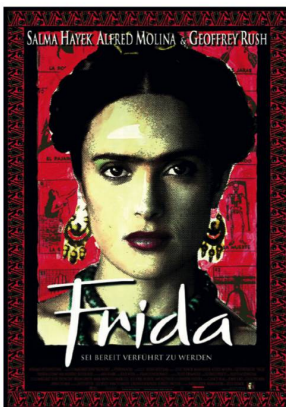
Haftungsausschluss

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.

Too Many Artists, Too Much Art?



Martin Ferdinand Quadal, *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude*, 1787, Akademie der bildenden Künste Wien



Plakat zum Film *Frida*, 2002, Regie: Julie Taymor



Schulfest Bauhaus Weimar (Bauhausfest in der Gaststätte Imschlösschen bei Weimar am 29. November 1924), Foto: Louis Held



Art Basel in Basel 2019, © Art Basel

Christoph Doswald

Ist der Traumberuf Künstler*in eine bildungspolitische Fehlplanung?

D

Am Anfang soll der Film stehen. Die Biografien von Banksy, Francis Bacon, Jean-Michel Basquiat, Frida Kahlo, Marina Abramović, Keith Haring, Pablo Picasso, William Turner, Jackson Pollock, Auguste Renoir, Paula Modersohn-Becker, Vincent van Gogh, Andy Warhol oder Jan Vermeer. Sie lieferten so guten Erzählstoff, dass es sich lohnte, eine Leinwand-Huldigung zu drehen. Schliesslich hat das Genre für die Filmindustrie viele Vorzüge. Viten bekannter Maler*innen und Bildhauer*innen weisen – seit den Zeiten Giorgio Vasaris – aussergewöhnliche, faszinierende Eckwerte und Projektionsflächen auf: Die Protagonist*innen der Kunstgeschichte bewegen sich im Dunstkreis der Mächtigen und Reichen. Sie leisten einen einzigartigen Beitrag zur Kulturgeschichte. Und sie leben trotzdem, meist verkannt und stigmatisiert, eine Existenz am Rande der Gesellschaft. Kurz: Sie führen ein bewegtes Leben voller Brüche und Anekdoten, aus dem sich eine faszinierende Fama bauen lässt.

Auch wenn es keine Ursachenforschung dazu gibt, warum der Beruf des Künstlers momentan derart en vogue ist, muss doch vermutet werden, dass die mediale Mythenbildung grossen Anteil daran hat. Die verfilmte Karriere der Kunst-Stars ist nicht nur faszinierend fürs Massenpublikum, sondern dient wahrscheinlich auch als verführerischer Blueprint für angehende Künstler*innen. Das Leben als Künstler*in wird verherrlicht, das Leiden heroisiert, die materielle Not – mit dem späteren Erfolg im Hinterkopf – banalisiert. Filmische Künstlerbiografien verzerren die Wirklichkeit, sie beschönigen die Realität des Berufs und erschaffen begehrten Vorbilder von bohemehaften Existenzen, denen ganze Generationen nacheifern möchten. «Wo sich die wirkliche Welt in blosse Bilder verwandelt», schreibt Guy Debord, «werden die blossen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens.»¹

Überangebot und soziale Misere

Why are artists poor?, lautet der Titel einer umfassenden Untersuchung zum Sozialstatus von Künstler*innen von Hans Abbing. Die Diagnose der Wirklichkeit ist eindeutig: «Die meisten Künstler verdienen sehr schlecht. Und trotzdem herrscht kein Nachwuchsmangel. [...] Behörden und andere Institutionen unterstützen die Kunst,

Politique de formation : erreur de planification pour la profession d'artiste ?

F

Au début, il pourrait y avoir un film. Les biographies de Banksy, Francis Bacon, Jean-Michel Basquiat, Frida Kahlo, Marina Abramović, Keith Haring, Pablo Picasso, William Turner, Jackson Pollock, Auguste Renoir, Paula Modersohn-Becker, Vincent van Gogh, Andy Warhol ou Jan Vermeer. Ils ont fourni un tel matériel narratif qu'il serait logique et séduisant de leur rendre hommage sur grand écran. Ce genre présente de nombreux avantages pour l'industrie cinématographique. Les vies des peintres et sculpteurs présentent – et cela depuis l'époque de Giorgio Vasari – de nombreux aspects fascinants ; l'un de ceux-ci est que les protagonistes de l'histoire de l'art évoluent à proximité de la sphère des puissants et des riches. Ils apportent une contribution unique à l'histoire de la culture. Et pourtant, ils vivent ou ont vécu une existence en marge de la société, la plupart du temps mal jugés et stigmatisés. En bref : leur vie est mouvementée, pleine de ruptures et d'anecdotes, source de renommées légendaires.

Même si nous n'avons pas connaissance d'études analysant la cause de l'attrait actuel pour la profession d'artiste, nous pouvons supposer que la création de mythes par les médias y est pour beaucoup. La carrière des stars de l'art telle qu'elle apparaît sur les écrans n'est pas seulement fascinante pour le grand public, elle sert probablement aussi de modèle pour les artistes en herbe. La vie d'artiste est glorifiée, la souffrance présentée comme un acte héroïque, la misère matérielle banalisée, rendue supportable par la promesse d'un succès futur. Les biographies d'artistes filmées déforment la réalité, embellissent la profession et créent des modèles alléchants d'existences bohémiennes que des générations entières voudraient imiter. Comme l'a écrit Guy Debord : «Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficaces d'un comportement hypnotique.»¹

Offre surabondante et misère sociale

Why are artists poor?, tel est le titre d'une vaste étude sur le statut social des artistes de Hans Abbing. Le constat est clair : «La plupart des artistes gagnent très mal leur vie. Et pourtant, la relève se bouscule au portillon. [...] Les autorités et d'autres institutions soutiennent les arts afin d'améliorer quelque peu les maigres revenus. Mais



um die niedrigen Einkommen anzuheben. Aber diese Unterstützung ist ineffizient und trägt nur dazu bei, die Künstler-Armut noch zu verstärken.»² Aus marktwirtschaftlicher Sicht müsste Abbings Fragestellung umgedreht werden. Und es wäre schlüssig, darüber nachzudenken, ob nicht der Markt gesättigt ist, beziehungsweise ob der Bedarf an Kunst zu gering ist, damit alle professionellen Akteur*innen von ihrer Tätigkeit leben können. Die Kernfragen lauten: Bilden wir zu viele Künstler*innen aus? Produzieren wir zu viel Kunst?

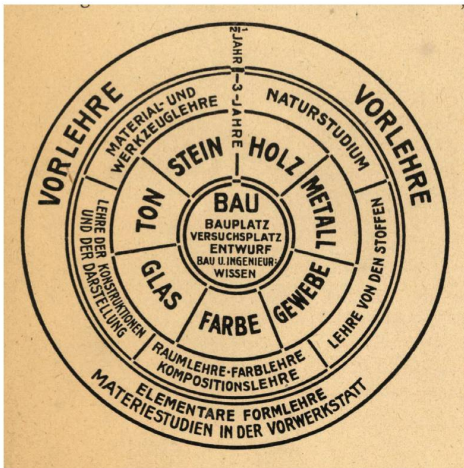
Zuerst die Fakten. 2018 studierten alleine an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), der grössten Schweizer Kunsthochschule, 309 junge Menschen, um Bachelor oder Master in Fine Arts zu werden; 86 schlossen ihr Studium in diesem Jahr erfolgreich ab. Dazu kommen 300 Studenten in Kulturanalysen und Vermittlung, wo etwa Lehrkräfte für Gymnasien ausgebildet werden, aber auch Kulturpublizistik gelehrt wird. Zusätzlich absolvieren 77 Menschen weitere Postgraduate-Lehrgänge in kunstverwandten Disziplinen, zum Beispiel Curating.³ Wir dürfen also von rund 700 künftigen Kunst-Spezialist*innen ausgehen, die sich 2018 in Zürich in Ausbildung befanden und nach dem Studium im Kunstbetrieb ein Auskommen suchen. Die Zahl ist erklecklich und deutet – im Abgleich mit den zur Verfügung stehenden Stellen beziehungsweise Kunstmarkt-Ressourcen⁴ – wahrscheinlich auf ein ungesundes Verhältnis von Angebot und Nachfrage hin.

War das früher anders? Es gibt nicht viele gesicherte Informationen über die Entwicklung der Branche. Das Wirtschaftsmagazin *brand eins* hat vor zehn Jahren Vergleichswerte publiziert: 1993 lag die Zahl der erwerbstätigen Künstler*innen in Deutschland bei 81'000; fünfzehn Jahre später hatte sich der Bestand mehr als verdoppelt – das Land zählte 180'000 Künstler*innen.⁵ Und heute sind es wahrscheinlich noch mehr. Diese Zunahme wäre eigentlich eine Erfolgsgeschichte. Sie spricht für die Attraktivität und für die Anziehungskraft des Berufsstands. Sie spricht aber auch für die offenkundige Veränderung gesellschaftlicher Wertesets, wie sie Abra-

ce soutien est inefficace et ne fait qu'accroître la pauvreté des artistes.»² Sous l'angle de l'économie de marché, la question de Hans Abbing devrait être inversée. Et il serait logique de se demander si le marché n'est pas saturé ou si le besoin d'art est trop faible pour que tous les acteurs professionnels puissent vivre de leurs activités. Les questions clés sont les suivantes : formons-nous trop d'artistes ? Produisons-nous trop d'art ?

Intéressons-nous aux faits. En 2018, la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), la plus grande école d'art en Suisse, accueillait 309 étudiant-e-s, en vue d'un bachelor ou d'un «master in fine arts»; 86 ont terminé leurs études avec succès cette année-là. A cela s'ajoutent 300 étudiant-e-s en analyses culturelles et médiation où l'on forme des enseignant-e-s pour les études gymnasiales, mais également des journalistes culturels. En outre, 77 personnes suivaient des cours de troisième cycle dans des disciplines connexes au domaine artistique, par exemple le «curating».³ On peut donc estimer qu'il y avait en formation à Zurich en 2018 environ 700 futurs spécialistes de l'art, qui chercheront à gagner leur vie dans le domaine de l'art après des études. Ce chiffre est considérable et indique, si l'on considère les postes disponibles et les ressources du marché de l'art⁴, qu'il y a probablement un rapport déséquilibré entre l'offre et la demande.

Était-ce différent dans le passé ? Il n'y a pas beaucoup d'informations fiables sur l'évolution de la branche. La revue économique allemande *Brand eins* a publié des chiffres à ce sujet il y a dix ans : En 1993, le nombre d'artistes en activité en Allemagne était de 81'000 ; quinze ans plus tard, ce chiffre avait plus que doublé – le pays comptait 180'000 artistes.⁵ Et aujourd'hui, ils sont probablement encore plus nombreux. Cette augmentation peut sembler réjouissante ; elle témoigne de l'attrait de la profession. Mais elle témoigne aussi de l'évolution évidente des valeurs au sein de la société, comme Abraham Maslow l'avait prédit dans les années 1960 en mettant l'accent sur la réalisation de soi. Dans ce modèle pyramidal, les artistes semblent être au sommet en ce qui concerne la réalisation de soi, avec la liberté et l'indépendance en plus.



ham Maslow bereits in den 1960er Jahren mit der Fokussierung auf die Selbstverwirklichung prophezeite. Die Künstler*innen müssen folglich in diesem pyramidalen Modell an der Spitze der Selbstverwirklicher stehen: selbstbeauftragt, unabhängig.

Paradox erscheint allerdings, dass Maslow in seiner «Bedürfnishierarchie» die Selbstverwirklichung als direkte Folge einer materiellen Basis versteht – eine existenzielle Sicherheit, welche die meisten Künstler*innen nicht erreichen können: Deren statistisch erhobenes Monatseinkommen lag 2009 bei gerade mal 1'061 Euro.⁶ Rund ein Jahrzehnt später hat sich daran wenig geändert. Gemäss einer Berliner Umfrage von 2018 verfügen fast 70% der in der deutschen Hauptstadt lebenden Künstler*innen lediglich «über ein Einkommen von unter bzw. bis maximal 12'000€ im Jahr».⁷

Dichotomie von Markt und Existenz

Aus Sicht des Marktes muss das eine gute Nachricht sein. Denn durch das Überangebot buhlen besonders viele Anbieter*innen um die Gunst der Käufer*innen. Aus Sicht des Steuerzahlers, der die Ausbildungen der angehenden Künstler*innen mitfinanziert, ist das hingegen eine schlechte Botschaft: Die Bezuschussung des Staats für den Betrieb der Kunsthochschulen – pro Student*in an der ZHdK betrug sie 41'656 Franken im Jahr 2015⁸ – hat wenig Impact, wenn nur gerade geschätzte zwei Prozent der Ausgebildeten später von ihrer Kunst leben können.

Es versteht sich von selbst, dass die Dichotomie zwischen Künstlerausbildung, Kunst-Vermittlung und Kunst-Vermarktung immer wieder neue Wendungen nimmt und sich kontextbezogen weiterentwickelt. Etablieren sich ab dem Spätmittelalter in den Ateliers der erfolgreichen Künstler und in den Kunsthandwerksgilden⁹ einigermaßen geregelte Ausbildungsverhältnisse zwischen Meister und Lehrling, die nur auf einer gesicherten Auftragslage basieren können, so entwickelten sich ab dem 16. Jahrhundert zuerst private Schulen¹⁰, ab dem 19. Jahrhundert

Paradoxale, cependant, la «hiérarchie des besoins» de Maslow voit la réalisation de soi comme une conséquence directe d'une base matérielle – une sécurité existentielle que la plupart des artistes ne peuvent atteindre : leur revenu mensuel évalué statistiquement n'était que de 1'061 euros en 2009.⁶ Une décennie plus tard, il y a eu peu d'évolution à cet égard. Selon une enquête berlinoise de 2018, près de 70% des artistes vivant dans la capitale allemande n'ont «qu'un revenu inférieur ou égal à 12'000€ par an au maximum».⁷

Dichotomie entre marché et existence

Du point de vue du marché, c'est apparemment une bonne nouvelle. En raison d'une offre abondante, un nombre particulièrement important de «fournisseurs» courtisent les «acheteurs». Du point de vue du contribuable, qui participe au financement de la formation des futurs artistes, c'est plutôt une mauvaise nouvelle : La subvention de l'Etat pour le fonctionnement des écoles d'art (41'656 francs par étudiant-e dans le cas de la ZHdK en 2015⁸) a peu d'impact si l'on estime que seulement 2% des personnes en formation pourront vivre de leur art plus tard.

Il va sans dire que la dichotomie entre l'éducation artistique, la médiation artistique et le marketing de l'art prend constamment de nouvelles formes et évolue en fonction du contexte. A partir de la fin du Moyen Âge, des relations de formation plus ou moins réglementées entre maître et apprenti ont été établies dans les ateliers d'artistes à succès et dans les corporations d'artisans⁹ qui ne pouvaient se fonder que sur une situation de commande sûre ; des écoles privées se sont développées à partir du 16^e siècle¹⁰, puis à partir du 19^e siècle des écoles contrôlées par l'État, qui étaient découplées du marché. L'académisation de la profession s'est effectuée à des rythmes différents, de manière plus dynamique dans les pays européens à tradition monarchique que dans la Suisse plus rurale. En Suisse alémanique, par exemple, jusqu'à il y a quelques années encore, la formation était dispensée dans les écoles d'art et métiers et donc traitée comme un apprentissage ; aujourd'hui, les HES sont res-

dann staatlich kontrollierte Ausbildungsstätten, die vom Markt entkoppelt wurden. Die Akademisierung des Berufsstands vollzog sich unterschiedlich schnell, im höfisch geprägten europäischen Ausland dynamischer als in der eher ländlichen Schweiz. War die Ausbildung in der Deutschschweiz beispielsweise bis vor wenigen Jahren in die Kunstgewerbeschulen integriert und damit einer Berufslehre gleichgestellt, so verantworten heute Fachhochschulen die Lehrgänge – mit der Konsequenz, dass ein Mittelschul-Abschluss obligatorisch wurde.

Diese Verschulung und Akademisierung der Künstlerausbildung hat in der Neuzeit auch darum enorm an Bedeutung gewonnen, weil die Hochschulen als Vernetzungsplattformen gelten, die Künstlerkarrieren befördern. Das California Institute of the Arts (CalArts) in Los Angeles¹¹ oder die Städel-Schule in Frankfurt gelten als Kadenschmieden, wo künftige Kunststars geformt werden. Das Aufnahmeprozeder ist streng, der Zugang zu solch guten Hochschulen stark limitiert. Wer es dahin schafft, glaubt ein Eintrittsticket fürs Kunst-Eldorado in Händen zu halten. Und trotzdem können nur die Wenigsten dieser Absolvent*innen von Elite-Kunsthochschulen später von ihrem erlernten Beruf leben. Durch falsch gesetzte Anreize wird die Wirklichkeit des Kunstbetriebs verklärt. Deshalb gibt es auf jeden Studienplatz Mehrfach-Bewerbungen. Paradoxe Weise schreckt das angehende Künstler*innen nicht ab, sondern liefert im Gegenteil den Ausbildungsstätten einen Bedürfnisnachweis für die Erlangung staatlicher Subventionen.

Der Trieb des Herzens versus die Ökonomie der Aufmerksamkeit

Das wäre alles nicht so schlimm, wenn es eine andere, neue Erwartungshaltung an den Beruf gäbe. Die Künstler*innen als Schöpfer auratischer Werte und Welten? Als Protagonist*innen von Heldenepen? Als Hauptdarsteller*innen in der Unterhaltungsindustrie? Als erfolgreiche und zu Wohlstand gekommene Unternehmer*innen oder Künstlerfürst*innen? Vieles davon ist passé. Von den überlieferten und weitherum kultivierten Rollenvorbildern sollten wir uns verabschieden. Künstler*in ist kein Trendberuf mit sicherer Zukunftsperspektive. Kunst ist eine Berufung und eine riskante Tätigkeit. Künstlerisches Tun ist weder gottgewollt noch gottgefällig wie ehemals: Der Künstler, meinte etwa Giorgio Vasari, würde dem «Trieb seines Herzens» folgen und durch «die Gnade des Himmels»¹² zu seiner Tätigkeit geführt.

Rund 200 Jahre später hat sich das Selbstbild transformiert und verweltlicht. Asmus Jakob Carstens sei der erste Künstler gewesen, «der die Freiheit vom staatlichen und akademischen Dienst durchsetzte und die unausweichliche Armut auf sich nahm».¹³ Die freie Ausstellung, die Abkoppelung von Mäzenen und Auftraggebern und die Entwicklung des modernen Kunsthandels stan-

ponsables des cours en ce domaine, avec pour conséquence qu'un diplôme de fin d'études secondaires est devenu obligatoire.

Cette «académisation» de la formation des artistes a également gagné en importance dans les temps actuels parce que les écoles supérieures sont considérées comme des plateformes de mise en réseau qui favorisent la carrière des artistes. Le California Institute of the Arts (CalArts) de Los Angeles¹¹ ou l'école Städel de Francfort sont considérées comme des pépinières où l'on forme les futures stars de l'art. La procédure d'admission est stricte, l'accès à ces écoles est fortement limité. Celles et ceux qui y ont accès croient souvent disposer d'un billet d'entrée pour l'Eldorado de l'art. Pourtant, parmi les diplômé-e-s de ces académies d'art d'élite, très peu pourront vivre de leur profession par la suite. Des incitations incorrectes présentent la réalité du monde de l'art de manière tronquée. Les places dans de telles écoles sont très convoitées. Paradoxalement, cela ne décourage pas les artistes en devenir ; au contraire, cela apporte aux établissements d'enseignement une preuve du besoin de subventions de l'État.

La pulsion du cœur face à l'économie de l'attention

Tout cela ne serait pas si grave si la profession n'était pas confrontée à des attentes d'un type nouveau. Les artistes sont-ils créateurs de valeurs et de mondes auratiques ? Protagonistes d'épopées héroïques ? Acteurs majeurs de l'industrie du divertissement ? En tant qu'entrepreneurs ou princes artistes prospères ? Tout cela c'est du passé, pour une grande part. Nous devons dire adieu aux modèles qui ont été transmis et cultivés. La profession d'artiste n'est pas une profession dans le vent avec des perspectives d'avenir sûres. L'art est une vocation et une activité risquée. L'activité artistique n'est ni voulue par Dieu ni faite pour plaire à Dieu ; selon Giorgio Vasari, l'artiste suit la «pulsion de son cœur» et est conduit dans son activité par «la grâce du ciel»¹².

Environ 200 ans plus tard, l'identité de l'artiste s'est transformée et s'est sécularisée. Asmus Jakob Carstens a été le premier artiste «qui a imposé la liberté face à l'Etat et au monde académique et a assumé la pauvreté».¹³ L'exposition libre, la distance par rapport aux mécènes et aux clients et le développement du commerce de l'art étaient liés à l'autonomisation de la profession et de l'œuvre sous le signe des Lumières. Finalement, les avantgardistes de la modernité revendiquèrent un droit social à la libération pour leur activité artistique. Ils constituèrent ainsi le pendant esthétique parfait à un ordre mondial de plus en plus fondé sur la technologie.

Aujourd'hui, un nouveau changement de paradigme semble se profiler à l'horizon. L'image de l'artiste en tant

102

Solex-Kurier für eine Cliché-Firma

Verkäufer in einem Warenhaus

Ersatz-Schlangensteher vor dem Schauspielhaus
Hausmann

Hausaufgabenaushilfe

den in wechselseitiger Beziehung zur Autonomisierung von Berufsstand und Werk im Zeichen der Aufklärung. Schliesslich reklamierten die Avantgarden der Moderne einen gesellschaftlichen Erlösungsanspruch für ihre künstlerische Tätigkeit. Und lieferten damit das perfekte ästhetische Pendant zu einer immer technologiegläubigeren Weltordnung.

Heute scheint sich von neuem ein Paradigmenwechsel abzuzeichnen. Das Selbstbild von Künstler*innen als Welt-Erretter hat Kratzer bekommen; die Verschulung des Berufsstands erweist sich als gesellschaftliche und ökonomische Sackgasse; die Verherrlichung durch die Unterhaltungsindustrie ist ein Bumerang. Die Digitalisierung der Medien entzieht der auratischen Bilderproduktion die handwerkliche Daseinsberechtigung. Der momentan grassierende Überhang an politischen Korrektheiten verhindert ergebnisoffene Debatten oder zumindest Diskussionen beziehungsweise führt zu einer Verwässerung der Aussagen im Zeichen der universellen Popkultur. «Pop», folgert Beat Wyss, sei «der kulturelle Ausdruck einer deregulierten Aufklärung.»¹⁴

Bleibt möglicherweise die «commissioned art» als neues Tätigkeitsfeld. Die dialogische Arbeit der Künstler*innen im Austausch mit einem bestimmten Kontext, einer bestimmten Fragestellung oder mit einer Kurator*in – eine Arbeit, die auf Einladung geleistet wird. In diesem Bereich könnte sich eine neue, fruchtbare Positionierung des Berufsstandes entwickeln. Gänzlich neu wäre das nicht, aber die Rahmenbedingungen für Auftragskunst haben sich im 21. Jahrhundert wesentlich verändert und die Kundschaft wurde privatisiert. Zu den wichtigsten Auftraggeber*innen gehören heute nicht Kirche und Staat, sondern Unternehmen. «Der Begriff Auftragskunst hat ein schlechtes Omen», sagt Kaspar Koenig. «Ich glaube, dass diese Überheblichkeit einer Revision bedarf».¹⁵ Vielleicht kann sich in diesem Bezugsfeld ein neues, fruchtbares Rollenverständnis für Künstler*innen entwickeln, das ihre einseitige Abhängigkeit von Ausstellungsinstitutionen, Kunsthandel und Sammlern aufweicht.

- 1 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 19.
- 2 Hans Abbing, *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam 2008, zit. aus dem englischen Klappentext, ins Deutsche übersetzt vom Autor.
- 3 Alle Angaben aus dem ZHdK-Jahresbericht 2018, S. 75 ff., online abgerufen am 16.5.2019 auf www.zhdk.ch/ueberuns/publikationen.
- 4 Gemäss Bundesamt für Statistik gab es 2017 in der Schweiz gerade mal 166 Kunstmuseen, die pro Jahr durchschnittlich rund 3,5 Wechselausstellungen durchführten.
- 5 Sebastian Hofer, *Kunst in Zahlen*, in: *brand eins*, 12/2009, online abgerufen am 17.5.2019 auf <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2009/kunst/kunst-in-zahlen>.
- 6 Ebd.
- 7 BBK berlin, *Studio Berlin III, Erste Schlussfolgerungen*, online abgerufen am 17.5.2019 auf www.bbk-berlin.de.
- 8 Walter Bernet (wbt.), *Kosten pro Fachhochschüler steigen nicht*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.6.2016, S. 21.
- 9 Bereits 1290 gaben sich in Venedig die Lukasgilden erstmals geregelte Statuten, die Pariser Communauté des maîtres peintres et sculpteurs wurde 1391 gegründet.
- 10 Giorgio Vasari gründete 1563 in Florenz mit der Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno die erste reine Lehranstalt für angehende Künstler.
- 11 Wie viele einflussreiche US-Hochschulen ist auch CalArts eine privat finanzierte Lehranstalt.
- 12 Giorgio Vasari, *Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich 1980 (Originalausgabe: Florenz 1568), S. 2 und S. 18.
- 13 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler, Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 64.
- 14 Beat Wyss, *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997, S. 122.
- 15 Kaspar Koenig, *Ein gefährliches Spiel*, in: *Kunstforum International*, Vol. 344 (*Die neue Auftragskunst*), S. 148.

que sauveur du monde a quelques égratignures ; l'académisation de la profession s'avère être une impasse sociale et économique ; la glorification par l'industrie du divertissement a un effet boomerang. La numérisation des médias prive la production d'images de son aspect artisanal. La tendance actuelle au politiquement correct empêche la tenue de débats ouverts ou du moins de discussions, ou conduit à une dilution des propos sous le signe de la culture pop universelle. Par «pop», selon Beat Wyss, il faut comprendre «l'expression culturelle d'un éclaircissement dérégulé.»¹⁴

Le «commissioned art» constitue peut-être un champ d'activité qui reste intéressant. Le travail de dialogue des artistes dans le cadre d'un échange avec un contexte donné, une certaine problématique ou un-e commissaire d'exposition – un travail qui se fait sur invitation. Un nouveau positionnement prometteur de la profession pourrait se développer en ce domaine. Ce ne serait pas tout à fait nouveau, mais les conditions cadres de l'art de commande ont considérablement changé au 21^e siècle et la clientèle est davantage une clientèle privée. Les clients les plus importants aujourd'hui ne sont plus l'Eglise et l'Etat, mais les entreprises. «L'art de commande a mauvaise réputation», dit Kaspar Koenig. «Je crois que cette vision quelque peu dédaigneuse doit évoluer.»¹⁵ Peut-être que, dans ce domaine, une compréhension nouvelle et fructueuse du rôle des artistes pourrait se développer, qui atténuerait leur dépendance unilatérale à l'égard des institutions d'exposition, du commerce de l'art et des collectionneurs.

- 1 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris 1992, p. 8.
- 2 Hans Abbing, *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam 2008.
- 3 Informations tirées du rapport annuel de la ZHdK 2018, p. 75 ss, consulté en ligne le 16.5.2019 sur www.zhdk.ch/ueberuns/publikationen.
- 4 Selon l'Office fédéral de la statistique, il y avait 166 musées d'art en Suisse en 2017, avec une moyenne de 3,5 expositions temporaires par an.
- 5 Sebastian Hofer, *Kunst in Zahlen*, dans : *Brand eins*, 12/2009, consulté en ligne le 17.5.2019 sur <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2009/kunst/kunst-in-zahlen>.
- 6 Ibid.
- 7 BBK berlin, *Studio Berlin III, Erste Schlussfolgerungen*, consulté en ligne le 17.5.2019 sur www.bbk-berlin.de.
- 8 Walter Bernet, *Kosten pro Fachhochschüler steigen nicht*, dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 18.6.2016, p. 21.
- 9 Déjà en 1290, les guildes de Saint-Luc se donnèrent à Venise pour la première fois des statuts réglementés ; à Paris, la Communauté des maîtres peintres et sculpteurs a été fondée en 1391.
- 10 Giorgio Vasari a fondé en 1563 à Florence l'Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno, la première véritable école pour artistes.
- 11 Comme de nombreuses universités américaines influentes, CalArts est un établissement privé.
- 12 Giorgio Vasari, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Zurich 1980 (édition originale : Florence 1568), p. 2 et p. 18.
- 13 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler, Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, p. 64.
- 14 Beat Wyss, *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997, p. 122.
- 15 Kaspar Koenig, *Ein gefährliches Spiel*, dans : *Kunstforum International*, Vol. 344 (*Die neue Auftragskunst*), p. 148.

Too Many Artists, Too Much Art?

Il lavoro da sogno dell'artista è un programma politico-formativo sbagliato?

I

Le *Vite* di pittori e scultori famosi costituiscono – fin dai tempi di Giorgio Vasari – straordinari valori di riferimento: gli artisti conducono una vita movimentata su cui è possibile costruire una fama di gran fascino. Anche se non esistono studi sulle cause per cui il mestiere dell'artista è attualmente molto in voga, tuttavia è facile immaginare che un ruolo rilevante nella creazione del mito sia giocato dai media. I film che raccontano la carriera dei grandi artisti non solo fanno presa sul pubblico di massa, ma servono anche come modello da emulare per gli artisti esordienti. «Dove il mondo reale si trasforma in mere immagini», sostiene Guy Debord, «le mere immagini diventano creature reali che inducono e motivano a un comportamento ipnotico».

Eppure la diagnosi della realtà è univoca: la maggior parte degli artisti guadagna pochissimo, quello che vivono non è affatto un sogno, piuttosto un incubo. Ciò nonostante le nuove leve proliferano. Dal punto di vista economico il mercato è saturo, in particolare il fabbisogno di arte è troppo esiguo perché tutti i gli artisti di professione possano vivere della loro attività. I quesiti fondamentali da porsi sono quindi: Vengono formati troppi artisti? Si produce troppa arte?

La situazione non sarebbe tanto grave se le aspettative nei confronti della professione artistica fossero altre. Gli artisti sono creatori di valori e mondi auratici? O protagonisti di epopee? Dobbiamo dire addio a questi modelli tradizionali. Quella dell'artista non è una professione trendy con prospettive future certe. L'arte è una vocazione e un'attività rischiosa. L'immagine dell'artista come redentore dell'umanità si è incrinata; la scolarizzazione della categoria si dimostra socialmente ed economicamente un vicolo cieco; la sua esaltazione da parte dell'industria dell'intrattenimento è un boomerang. La digitalizzazione dei media sottrae alla produzione di immagini auratiche la loro ragion d'essere, la loro natura artigianale. Il dilagante surplus di *politically correct* impedisce un dibattito aperto.

Resta forse la «commissioned art» come nuova forma di attività. Il dialogo degli artisti in un determinato contesto su determinate questioni. Forse, in questo senso, si potrebbe sviluppare una nuova, fruttuosa idea di artista, che mitighi la sua dipendenza univoca dai contesti espositivi, dal mercato dell'arte e dai collezionisti.

