

Masteruppsats VT-2018 i konst- och bildvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet
Adam Mattsson
Handledare Bia Mankell

En undersökning av Anselm Kiefers kulturella kapital

Abstract

Title: An investigation of Anselm Kiefer cultural capital

The purpose of this thesis is to explore the concept of cultural capital from the definition created by Pierre Bourdieu, and how this concept can be related to the art market. I found quantitative method to be the most useful due to how it lets the researcher use the different components to create a complete overview of the subject matter. One of the thesis components are the german article titled *kunstkompass*. These articles rank artists based on much the same qualities as those which form the basis of cultural capital as a concept. However, whether these articles accurately capture cultural capital is debatable. I chose to nonetheless use these articles as a tool throughout my investigative process as I found no other source which quantified cultural capital to the same degree of success. Throughout my investigation I have also discovered the applicability of artist ranking lists such as *kunstkompass* to gain an understanding of an artists development through a more scientific point of view. This discovery will most definitely prove beneficial in the future.

I chose to center my research on one specific artist, and through my findings draw a general conclusion of the correlation between the art market and an artists cultural capital. I chose to concentrate on the german artist Anselm Kiefer, and the evolution of his specific cultural capital. In order to understand the correlation between cultural capital and the art market, I combined Kiefer's cultural capital statistics with the sales statistics of his works from international auctions. My conclusion is that no correlation exists between the two entities. This might however be specific to the artist. In order to develop higher accuracy of this type of research I would suggest future researchers include a larger number of artists in their investigations. By doing so the correlation between cultural capital and the art market might increase in coherency and clarity.

Keywords: cultural capital, kunstkompass, Anselm Kiefer, Bourdieu

Ämne: Konst- och Bildvetenskap
Instution: Institutionen för kulturvetenskaper, GU
Adress: Box 200, 405 30 Göteborg
Telefon: 031-786 0000 (vx)
Handledare: Bia Mankell
Titel: En undersökning av Anselm Kiefers Kulturella Kapital
Författare: Adam Mattsson
Adress: Kastellgatan 19, 413 07 Gbg
E-postadress: vikingspain@gmail.com
Typ av uppsats: Master
Ventileringstermin: VT 2018

Innehåll

Inledning	sida
Ämnesval och forskarreflexivitet	4
Syfte och frågeställning	4
Teori	5
Kvantitativ metod	6
Material	7
Källkritik	9
Avgränsningar	11
Fältet och forskningsöversikt	11
Begreppsdiskussion	13
Disposition	13
Kapitel 1	
1.1 Pierre Bourdieu (1930-2002)	14
1.2 Kulturellt kapital	14
1.3 Kulturellt kapital och att vara gallerist	16
1.4 Konstnären som egenföretagare	19
1.5 Kritik mot Bourdieus teori om kulturellt kapital	20
Kapitel 2	
2.1 En orienterande levnadshistoria över Anselm Kiefer	23
2.2 Konst / värde och Anselm Kiefer	25
2.3 Alkemisten - Anselm Kiefers förhållande till olika tidsprocesser	30
2.4 Kiefers olika studior	33
2.5 Kan man utifrån Kiefers kulturella kapital resonera kring vad som osynliggörs?	34
2.6 Kiefer och konstmarknaden	36
Kapitel 3	
3.1 Kan man mäta kulturellt kapital för konstnärer?	38
3.2 Diagram 1 Kiefers placering i <i>Kunstkompass</i>	42
3.3 Diagram 2 Kiefers årliga max betalda konstverk på auktion	43
3.4 Diagram 3 Artprice index över Kiefer försäljningar och övriga konstmarknaden	44
3.5 Diagram 4 Jämförelse mellan <i>Kunstkompass</i> och Art fact index för Kiefer	45
Avslutning	
Avslutning	45
Diskussion och fortsatt forskning	46
Sammanfattning	48
Käll- och litteraturförteckning	48
Bildförteckning	54
Bilaga 1 Exempel på en sida ur artikelserien <i>Kunstkompass</i>	55
Bilaga 2 Exempel på poängbas för uträkning av <i>Kunstkompass</i>	56
Bildbilaga	57
Populärvetenskaplig sammanfattning	58

INLEDNING

Ämnesval och forskarreflexivitet

Av vad består konstnärligt värde? Som konstkonsument känner man det, som konstvetare vill man förklara det, som auktoriserad konstvärderare skall det resultera i ett ekonomiskt värde. Denna glidande skala från subjektiv till objektiv är ett intressant fält. Det binder samman idéer från estetikfilosofier till företagsekonomer, från något abstrakt till något konkret. I konstvetenskapen undersöks detta fält inom konstsociologin. För många år sedan såg jag ett inslag i en regional nyhetssändning där det var en rapport från juryn i Liljevalchs vårsalong. De tre jurymedlemmarna nådde konsensus om vilka konstverk som skulle accepteras och refuseras utan att konferera. Detta är evidens på att ett konstnärligt värde existerar. Hur man försöker kvantifiera detta värde undersöker jag i denna uppsats. Mitt intresse för värdering av konstnärligt värde och ekonomiskt värde går dels tillbaka till min fil kand-uppsats i konstvetenskap 1992, dels så arbetade jag som värderingsman i auktionsbranschen i sju år. Jag var besiktningsman auktoriserad av Västsvenska handelskammaren. Min fil kand uppsats handlade om konstvärdering utifrån både ekonomiska och estetiska värderingar, och dess skiljelinjer.

Syfte och frågeställning

Utgångspunkten för denna masteruppsats är att undersöka Pierre Bourdieus teori om kulturellt kapital. Tesen är att om man tar auktionsförsäljningsstatistik och jämför den med en rankinglista över konstnärer så borde de sammanfalla. Syftet att undersöka korrelationen mellan konstnärligt värde, kulturellt kapital och ekonomiskt kapital. För att konkretisera undersökningen har jag valt att belysa frågeställningen genom Anselm Kiefers konstnärskap. Kiefer är (eller åtminstone var) kontroversiell vilket gjort att hans kulturella kapital skiftat över tid. Som värde på Kiefers kulturella kapital använder jag mig av Dr Bongards artikelserie *Capital Kunstkompass*.¹ Fördelarna med detta är att både auktionsförsäljningsstatistik och *kunstkompass* sträcker sig över lång tid.

Frågeställningen blir därför följande: hur ser kopplingen mellan kulturellt kapital och konstmarknaden ut? Enligt Bourdieu ska det kulturella kapitalet öka när det ekonomiska värdet ökar och även motsatt förhållande råder. Jag ställer frågan om detta förhållande verkligen råder och undersöker varför teorin inte håller i detta exempel.

¹ Willi Bongard (1931-1985), tysk ekonomie doktor, arbetade även som konstjournalist.

Teori

Det teoretiska ramverk som jag använder mig av i denna uppsats är sociologi professor Pierre Bourdieus (1930-2002) teori om kulturellt kapital, så som det beskrivits i Bourdieus bok *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, från 1992. (Den engelska översättningen *Rules of Art* kom ut 1996 och är den jag använder mig av). Bourdieu når fram till sin teori om kulturellt kapital genom analys av museibesökare, betraktade utifrån tre grundläggande sociologiska kategorier: social handling, social relation och social struktur.² Enligt Bourdieu är kulturellt kapital ett personligt värde som varje individ bär på. Det kulturella kapitalet är flexibelt. Som individ kan man bygga upp sitt kulturella kapitalvärde. Byggandet är något som sker successivt. För att skapa sitt kulturella kapital behöver man positionera sig. Individen kan påverka detta utifrån sin känsla för det sociala spelet, exempelvis genom att slipa bort sin dialekt, något Bourdieu själv gjorde. Hans far var bonde och han var uppvuxen i Bearn, franska Baskien. Ett annat sätt är att studera vid de mest prestigefyllda lärosätena. Bourdieu själv studerade vid École Normale Supérieure i Paris.³ Positioneringen försätter i hela ens kulturella gärning, så att man steg för steg ökar sitt kulturella kapital. Detta kapital kan man få och ge, vinna och förlora. Till slut har man ackumulerat tillräckligt med kulturellt kapital för att kunna öka andras kulturella kapital. Ett exempel på detta är när en väl etablerad konstnär med högt kulturellt kapital, Andy Warhol (1928-1987), tar en okänd konstnär, Jean-Michel Basquiat (1960-1988), och säger att hans konst är värd att beundra. Under hela denna process är det viktigt att vara varsam, enligt Bourdieu, för det är ett slagfält (hans ordval) och aktörer försöker profitera på varandra. Ju högre upp i hierarkin, desto högre är insatsen. Det är viktigt att konsekvent förneka att man har ekonomiska drivkrafter bakom sin kulturgärning.⁴ Den sociala rörligheten är begränsad utifrån individens kulturella kapital. Det är alltså inte enbart det ekonomiska kapitalet som begränsar social rörlighet.

I uppsatsen analyserar jag Bourdieus teori om kulturellt kapital. I varje avsnitt knyter jag an till denna teori och undersöker hur teorin kan appliceras praktiskt på konstmarknaden i och med Dr Bongards *kunstkompass* och i Anselm Kiefers konstnärskap, hur han medvetet byggt upp sitt kulturella kapital. Jag anser att Bourdieus teori om kulturellt kapital idag är en del i hur vi faktiskt bedömer immateriell framgång och teorin är så allmänt accepterad att den blivit en hörnsten i hur vi ser på samhällsutvecklingen.

2 Månson, P., *Moderna samhällsteorier : traditioner, riktningar, teoretiker 2.*, omarb. och utök. uppl., Stockholm: Prisma. 1988, s 360–364, & 371

3 Bourdieu, P., Broady, D. & Palme, M., *Kultursociologiska texter 4.* uppl., Stockholm ; Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion. 1991, s 9

4 Bourdieu, 1991, s 167-169

Kvantitativ metod

Denna masteruppsats består av tre olika delar. Under uppsatsskrivandets gång har jag insett att dessa delar baserats på kvantitativa undersökningar. Den kvantitativa metoden blev ett självklart val då den binder ihop de olika delarna i uppsatsen. Ursprunget till de olika delarna kommer från när jag var på Documenta IX 1992 och såg Anselm Kiefers konstverk *Zwiestromland*. (se bild 2) Det var första gången jag såg ett konstverk av Kiefer och det gjorde stort intryck på mig. Nu när jag många år senare skriver min masteruppsats väcktes minnet av denna konstupplevelse till liv. Bourdieus teori om kulturellt kapital skulle kunna undersökas utifrån Kiefers deltagande i Documenta. Hur förändrades Kiefers kulturella kapital före, under och efter Documenta? Men under materialinsamlingsperioden insåg jag att det fanns ytterst lite dokumenterat. Möjligtvis skulle jag kunna använda mig av en diskursanalysmetod, så som den beskrivs i Annika Öhrners avhandling om Barbro Östlihn och New York. Öhrner beskriver hur hon använder sig av ”sällsynthetsprincipen”: det faktum att det finns mycket lite fakta att tillgå.⁵ Men om jag hade använt en diskursanalysmetod hade min uppsats blivit spekulativ.

Bourdieu använde kvantitativ metod för att insamla fakta innan han formulerade sin teori om kulturellt kapital. Han och hans team gjorde en undersökning av museibesökare på 1960 talet (se mer sid 14 avsnittet om Bourdieu). Bourdieu hävdade att statistik var sociologins favoritredskap.⁶ I nästa del av masteruppsatsen behandlas Dr Bongards artikelserie *Kunstkompass*. Det är en rankinglista över konstnärer. *Kunstkompass* är genomförd utifrån en kvantitativ metod. Sista delen i uppsatsen använder jag mig av en kvantitativ metod. Som underlag för diagram tog jag Kiefers försäljningspriser på auktion. Dessa diagrammen baseras på 660 prisnoteringar hämtade från auktionsstatistiksidan *artprice.com*. De tre enheterna är baserade på den kvantitativa metoden. Utifrån dessa fortsatte mitt resonemang och jag drog mina slutsatser. Slutsatserna är helt baserade på bevisbar, mätbar och transparent information.

Den kvantitativa metoden är en metod där man använder sig av siffror och värden, och drar slutsatser utifrån relationen mellan dessa värden. För kvalitén på slutsatserna är det avgörande hur dessa värden har införskaffats. Kvantitativ metod används främst inom de samhällsvetenskapliga ämnerna där man drar slutsatser utifrån statistik. Man avgränsar ett studieobjekt man vill veta mer om,

⁵ Öhrner, Annika, *Barbro Östlihn och New York: Konstens rum och möjligheter*. Makadam förlag, Stockholm, 2010. s 13-14

⁶ Bourdieu, P., Broady, D. & Rosengren, M., *Texter om de intellektuella : en antologi*, Stockholm ; Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion. 1992, s 56

exempelvis skolbarn i årskurs 7-9 åren 2000 till 2005. Sedan utför man intervjuer som presenterats i diagram. Utifrån diagrammen kan forskaren sedan dra slutsatser. Den kvantitativa metoden är sannolikhetsbaserad forskning. Man gör det för att fånga essensen av ett problem. En kvantitativ metod innebär att man ser sambanden mellan olika forskningsfrågor.⁷ Problem som kan uppstå med kvantitativ metod är att man i sitt statistiska urval väljer olika enheter och jämför dem med varandra och därmed drar felaktiga statistiska slutsatser. För att skydda mig från att göra denna typ av statistiska felslut har Erik Ros, konsult på firman PROVÉ, kontrollerat mina diagram.⁸ Diagrammen är skapade med en gemensam start, ett meridianvärde. På detta sätt undveks problemet med att jämföra olika enheter. I diagram 3 och 4 hade jag tillgång till olika mängd historisk data. Den kortaste historien fick dominera utseendet på diagrammen.

Material

När det gäller auktionspriser har min huvudsakliga källa varit *artprice.com*. Tidigare användes en fransk priskurant som hette ADEC (Annuaire Des Costes), men den har nu blivit föråldrad och används inte längre. När det gäller kulturellt kapital har min huvudsakliga källa varit *Kunstkompass*, publicerad i den tyska affärstidningen *Das Capital*, men jag har även funnit och använt den ur andra tidskrifter. *Kunstkompass* mäter konstnärers kulturella kapital efter en strikt ordning. Tre olika konsthändelser mäts världen runt över tid. Dessa händelser är: inköp av konst och utställningar på välrenommerade moderna konstmuseer, vilka konstnärer som deltog i stora nationella och internationella utställningar och vilka konstnärer det skrevs om i de viktigaste konsttidskrifterna.⁹ Händelserna viktas sedan i ett poängsystem. Jag utvecklar och problematiserar *Kunstkompass* under kapitlet ”Kan man mäta kulturellt kapital för konstnärer?” Det finns fler kulturkapitaluppställningar än *Kunstkompass*, exempelvis *artifact.net*, dock är deras sammanställning inte grundad på lika många olika källor utan endast museiutställningar. Jag använde huvudsakligen *artifact.com*s uppställning för att ytterligare underbygga mina slutsatser. Det finns andra rankinglistor i konstvärlden. Den mest spridda är *ArtReveiw Power 100*. Den rankar de 100 mest inflytelserika aktörerna på den moderna konstscenen. På listan förekommer inte bara konstnärer utan även andra bärare av högt kulturellt kapital. I Sverige görs det motsvarande rankinglistor över konstnärer. Konstwebbsidan *barnebys.se* senaste uppställning tog jag

7 Holme, I.M., Solvang, B.K. & Nilsson, B., *Forskningsmetodik : om kvalitativa och kvantitativa metoder 2.*, [rev. och utök.] uppl., Lund: Studentlitteratur. 1997 s 78

8 Se Erik Ros <https://www.prove.se/>

9 Quemin, Alain, The impact of nationality on the contemporary art market/o impacto da nacionalidade no mercado de arte contemporaneo. *Sociologia & Antropologia*, Sao Paulo, 2015 s 827

del av 2018-02-18. Rankinglistan sammanställdes av en jury bestående av tre personer inom Stockholms konstetablissemang. Listan baserar sig i huvudsak på antalet utställningar var konstnär har per år.¹⁰

Det finns mycket skrivet om Anselm Kiefer. Jag har använt mig av några doktorsavhandlingar, främst Lisa Saltzmans *Art after Auschwitz* (1994) och Kristoffer Arvidssons *Den romantiska postmodernismen* (2008). Även ett antal webbartiklar har jag funnit belysande. För översikten av Kiefers karriär och levnads beskrivning har jag använt mig av fyra biografiska böcker. Dessa titlar är: *Anselm Kiefer Wege der Weltweisheit/die Frauen der Revolution*, av Anselm Kiefer och Klaus Gallwitz, *Anselm Kiefer: the Seven Heavenly Palaces 1973 – 2001* av Anselm Kiefer och sju andra författare, *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990* av Anselm Kiefer och Gotz Adriani samt *The High Priestess* av Anselm Kiefer och Armin Zweite. Kiefer har själv varit medförfattare till dessa böcker så jag bedömer faktan som korrekt.

På webbsidan *artprice.com* finns alla prisnoteringar för Anselm Kiefer. Detta är en tjänst som säljes. Som kund så prenumererar du på denna databas, som kontinuerligt uppdateras. Det finns olika nivåer av prenumerationer. Ju mer information du vill ha desto dyrare prenumeration. En extra tjänst som erbjuds är sammanställning och publicering av olika aktuella konstartiklar från olika platser på internet. De är hämtade från olika webbaserade konstitidskrifter. Dessa är oftast inriktade på antingen utställningar eller konstmarknaden. Att använda dessa artiklar som källor är osäkert då de varken redovisar artikelförfattare eller var de funnit originaltexten, dock har jag bedömt att den information som ges är korrekt. *Gagosian Journal* är en källa som verkat intressant, men sedan visat sig vara begränsat användbar för min uppsats. Gagosian Gallery (ett av världens främsta gallerier) den tidskrift/katalog som de producerar, visade sig använda sig av sekundärkällor, dvs texter jag funnit på andra ställen. Att dessa texter är sekundärkällor uppges inte klart och tydligt. På *American Archives of Art*, (<https://www.aaa.si.edu/>) har jag funnit intervjuer som varit intressanta. De är transkriberingar av intervjuer med olika aktörer inom konstvärlden. Transkriptionerna är inte tillrättalagda eller redigerade vilket gör dem till användbara primärkällor. Även dokumentärfilmer har jag funnit vara en givande källa. Om Anselm Kiefer har jag använt mig av *Remembering the Future* från 2015 och *Over Your Cities Grass Will Grow* från 2010. Filmerna har givit en bra, kompletterande bild om både Kiefer som människa och som konstnär. Den franska TV-dokumentären om Bourdieu, *Sociology is a Martial Art*

10 Barnaby.se https://www.barnebys.se/blogg/artikel/71019/barnebys-listar-konstveriges-51-maktigaste-2017/?utm_source=Newsletter+sv_SE&utm_campaign=8797b196a1-EMAIL_CAMPAIGN_2018_02_14&utm_medium=email&utm_term=0_633d6b6f5f-8797b196a1-172948657

från 2002, gjorde att jag kom närmare hur Bourdieu arbetade. Efter att ha sett filmen framträdde Bourdieus arbetssätt som mindre teoretiskt och mer praktiskt.

Bourdies bok *Rules of Art* läste jag tidigt i skrivprocessen i den engelska upplagan som kom ut 1996 med ett förord av John Thompson, sociologiprofessor i Cambridge. Sent i skrivandet läste jag samma bok i den svenska översättningen från 2002 med förord författat av Bourdieukännaren Donald Broady. Dessa två förord sätter resten av boken i olika perspektiv. Jag har valt att använda Thompsons perspektiv då hans förord är skrivet på uppdrag av Bourdieu.

Källkritik

Kunstkompass är en årlig artikelserie, publicerad i tyska affärsmagasin. Artikelserien *Kunstkompass* mäter kulturellt kapital. Fakta insamlas konsekvent och utan inblandning av de aktörer den redovisar. Trots detta är det stundtals svårt att förhålla sig okritiskt till artikelserien. Den har sina brister, men medveten om dessa brister går det ändå att använda dess resultat på ett meningsfullt sätt. De huvudsakliga brister jag vill göra läsaren uppmärksam på är att artikelserien bygger på ett system från tidigt 1970-tal, där det kulturella kapitalet summeras i ett poängsystem. Uppbyggnaden av systemet är något daterat då det idag finns ett mycket större mediautbud och mediabrus, vilket innebär en kortare så kallad uppmärksamhetscykel. Om man skulle göra en uppdaterad version av *Kunstkompass* idag skulle jag nog ha med en avskrivningsmatris i beräkningen. Den som har en fabrik och köper en maskin vilken beräknas fungera i tio år, avskriver varje år dess värde med 10%. Likadant borde kulturellt kapital beräknas. En konstnär som hade medial uppmärksamhet för tio år sedan har inte per automatik ett motsvarande kulturellt kapital idag.

Ytterligare en av artikelseriens brister är att den har avgränsat vilken information som vägs in i poängsystemet. Detta beror på den mänskliga författarens förmåga, vilket kan illustreras med ett fiktivt exempel, en AI (artificiell intelligens) som filtrerar all information och sätter samman en rankinglista över konstnärer.¹¹ Listan skulle väga olika digitala källor så som antalet googlesökningar för en given konstnär under ett år, hur lång konstnärens wikipediaartikel är, hur ofta wikipediaartikeln besöks, antalet sökningar och visningar på Youtube, antalet TV-framträdanden och dess längd, programtyp och antalet tittare, etc. Detta skulle sedan göras för varje TV-kanal, land och konstnär. Med all denna

11 2018 01 17 Var jag på en föreläsning om AI och AI:s affärsmöjligheter. Artificiell Intelligens i viss mån självlärande dataprogram. Detta event hölls av Almi företagspartner i samverkan med Västsvenska handelskammaren. Föreläsare var bland annat från Volvo, Chalmers och Balder. De berättade om att nu ligger kapaciteten hos AI ungefär på att läsa av 40 000 dokument om dagen. AI används i allt från hotel boknings webbsidor till underrättelsetjänster. Att programmera en AI att fokusera på konstnärer skulle inte vara ett praktiskt problem.

information skulle en hypotetisk rankinglista över konstnärers kulturella kapital se helt annorlunda ut än *Kunstkompass*. *Kunstkompass* är dock för närvarande den bästa existerande rankinglistan över konstnärers kulturella kapital.

I materialet till denna masteruppsats ingår flera dokumentärfilmer. När man använder sig av dokumentärfilmer som källa måste man vara extra noggrann med källkritik. Dokumentärfilmer är riktade till en större publik än den akademiska sfär vilken en vetenskaplig artikel eller doktorsavhandling riktas till. Vad som saknas är en vetenskaplig peer review. Duger dokumentärfilmer som källa utifrån auktoritetskriteriet, det vill säga att det inte finns någon annan källa med högre akademisk tillförlitlighet som man hellre borde använda? Jag anser det, då de iakttagelser jag plockat ur dokumentärerna inte finns redovisade i andra källor. Dokumentärfilmer behöver vanligtvis följa ett dramaturgiskt narrativ, så de slutsatser och åsikter som redovisas kan vara väldigt selektivt utvalda. Det källkritiska identifikationskriteriet blir en relevant lins att se filmerna igenom. På frågan i vilket syfte filmerna skapats finner jag inget annat svar än att dokumentärt informera så bred publik som möjligt. Vad jag kunnat få fram står de inte i någon beroendesituation till något. Självklart har filmerna klippts så vilket urval som gjorts utifrån det material som de haft för handen har jag ingen insyn i. Det källkritiska tidskriteriet är endast relevant i fallet med filmen om Walter Benjamin från 1992, *One way street: Fragments for Walter Benjamin*. Filmen är något daterad men en nyare film har jag inte funnit. Det källkritiska tendenskriteriet är mer komplicerat. Båda filmerna *Remembering the Future* och *Over Your Cities Grass Will Grow* har en undergiven, dyrkande attityd gentemot Anselm Kiefer och filmen *The Great Contemporary Art Bubble* har en viss ton av sensationsjournalistik. Men medveten om detta är det lätt att förbise dessa attityder. Den fakta som jag vaskat fram ur dessa dokumentärfilmer har varit kompletteringar till den bild av verkligheten jag försöker redovisa, exempelvis i minspel hos de som intervjuas och vad som händer bredvid det som står fokus i bild. De gånger jag använt mig av dokumentärfilmer finns det väl redovisat i notapparaten. Jag anser att dessa filmer är trovärdiga och håller för en källkritisk granskning.

Avgränsningar

Min huvudsakliga avgränsning har varit att jag endast studerat en konstnär - Anselm Kiefer. En vidareutveckling av undersökningen skulle vara att undersöka fler konstnärer och sedan jämföra deras kulturella kapital sinsemellan. En teoretisk avgränsning är att enbart utgå från Bourdieu. Hade man velat ta analysen av Bourdieus kulturella kapital och konstmarknaden längre hade Bruno Latours metod med blackbox och ANT- teorin (Actor-Network-Theory) varit intressanta att utforska. Några forskningsetiska avgränsningar har jag inte behövt ta i beaktning, då forskningen helt baserar sig på källor som är okontroversiella och tillgängliga för allmänheten.

Fältet och forskningsöversikt

Min undersökning rör sig i skärningspunkten mellan estetiskt och ekonomiskt värde av konst. Fältet är tvärvetenskapligt. Inom konstvetenskapen hamnar man då i konstsociologi, där man studerar hur konsten agerar i samhället, både hur konsten påverkas av samhället och hur samhället påverkas av konsten. Konstsociologin omfattar studiet av konstens institutioner både i vid mening som ”upplevelse”, ”konstbedömning”, ”uttryck” och ”gestaltning”, och i precis mening som konstmuseer, konstutställningar, konstmarknad och konstkritik. Många äldre sociologer, så som Max Weber (1864-1920), har bidragit till de begrepp konstsociologin arbetar med, framför allt i den mån de har att göra med sociala attityder kring konsten och konst som social statusfaktor. De fältundersökningar som Bourdieu utförde visade på att kompetens i konstlivet med få undantag hänger samman med utbildningsnivå och social bakgrund. I senare verk har Bourdieu och andra ytterligare visat hur ”konstkompetens” brukas som statussymbol för att uttrycka socialt överläge samt hur olika konstsmak karaktäriserar olika rolltyper i det sociala spelet.¹²

Bourdies konstsociologi kan man inte bara okritiskt applicera på dagens kultursituation. Bourdieu var starkt färgad av den geografiska plats och tidsanda som han befann sig i – 60-talets Frankrike. Det fanns en klar konstelit och överklass. Bourdieus intresse och fokus var att beskriva hur denna konstelit tillskansat sig sin maktposition. Som uppsatsförfattare år 2018 inser jag att teoribildningen utvecklats de senaste decennierna; konstsociologin existerar i efterdyningarna av Bourdieus teorier. Dessa teorier som grundades på iakttagelser gjorda på 60-talet, lades fram på 70-talet, populariserades på 80-talet och analyserades akademiskt på 90-talet. Dock är Bourdieus teorier fortfarande aktuella. Mitt kunskapsbidrag är att visa på ett fall som teorin inte täcker in.

12 National encyklopedin. <https://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/konstsociologi>

Skärningspunkten mellan ekonomiskt- och estetiskt värde ingår i en lång tanketradition. I doktorsavhandlingen *The Evaluation of Contemporary Art with Art Historical and Market Criteria: The 3C Model* av professorn i filosofi Till Richter vid universitetet i Austin går Richter kronologiskt igenom detta för att synliggöra fältets kanon. Det är en kronologisk kedja av namn som jag anser ger en klargörande bild av hur tankegodset, fältet utkristalliserar sig. Texter från dessa tänkare kommer man kontakt med i detta avgränsade fält: Platon, Aristoteles, Vasari, Kant, Hegel, Taine, Dewey, Croce, Fry, Bell, Heidegger, Gadamer, Danto, Greenberg, Dickie, Foucault, Derrida, Grampp och Bongard.¹³ En kommentar till denna lista är att Foucault och Derridas texter verkar aktualiseras oavsett vad som skall bearbetas. Varför Walter Benjamin inte är med i denna kanon förstår jag inte. Benjamins resonemang i boken *Konstverket i reproduktionsåldern* från 1936 är ett fundament i hur vi tänker på konstnärligt värde. Bongards bidrag är främst via de källmaterial som Richter använt sig av. På samma sätt kommer jag att använda mig av Bongard. Slutsatserna Bongard drar är inte det väsentliga, utan vad man kan göra utifrån den fakta han tar fram via sina omsorgsfullt konstruerade rankinglistor över konstnärer. Flera andra forskare använder hans material för att dra andra slutsatser än de Bongard avsåg. Ett exempel är Professor Michael Hutter, på universitetet i Witten i Tyskland, som visar utifrån Bongards konstnärsrankinglistor hur priset på konst går ner för åldrande konstnärer.¹⁴

Paul Buckermann, doktorand vid Paderborn universitet utanför Dortmund, har i sin artikel *Back From Buisness* analyserat värdet av *Kunstkompass* och andra konstnärsrankingsidor såsom *artnet.com*, *artprice.com* och *artfacts.net*. Han anser att de inger en kvasiobjektivitet och att de inte förhåller sig kritiska till den sociala konstruktion som kallas konstvärlden. Buckermann anser vidare, i likhet med mig, att det skulle vara fruktbart att ta in perspektiv från Bourdieu och att en Latour-blackbox skulle kunna avslöja mycket.¹⁵

Alain Quemin är sociologiprofessor på universitet i Lyon. Quemin har bland annat publicerat *The Impact of Nationality on the Contemporary Art Market 2015* och *The Hierarchy of Countries in the Contemporary Art World and Market 2006*. Han utgår från Bourdieus teori om kulturellt kapital i sina resonemang. Quemin använder sig av *Kunstkompass* på ett mycket mätbart sätt då hans forskning främst är inriktad på hur distributionen mellan länder och konstnärer ser ut.¹⁶ Jag har inte kunnat bygga

13 Richter, T., Shiff, Richard A. & Magee, Stephen P., *The Evaluation of Contemporary Art with Art Historical and Market Criteria: The 3C Model*. Diss 2011 s 5

14 Hutter, M. et al., *Two games in town: a comparison of dealer and auction prices in contemporary visual arts markets*. *Journal of Cultural Economics*, 31(4), 2007 s .247–261.

15 Buckerman, Paul, *Back from Buisness*, Kapsula Magazine, vol 3 Januari 2016

16 Quemin, Alain, "The Hierarchy of countries in the contemporary Art wold and market", *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 2006, s 827-831

vidare på Quemins forskningsresultat hans intresse löper längs ett parallellt spår, men resonemangen han för har varit en inspiration för mig.

Forskningen om Kiefers konstnärskap är omfattande. Det är ett konstnärskap som innehåller en dynamisk spänning, så att forskare lockats att undersöka honom faller sig naturligt. De doktorsavhandlingar jag främst har arbetat med är Lisa Saltzmans *Art after Auschwitz* och Kristoffer Arvidssons *Den romantiska postmodernismen*.

Begreppsdiskussion

Uppsatsen bygger på iden att det går att mäta estetisk kvalitet. Går det att mäta estetisk kvalitet? Är inte själva essensen av estetik en undflyende enhet, och alla försök till att fånga estetisk kvalitet är dömda att misslyckas? Estetik är en filosofisk disciplin och inom uppsatsen finns inte utrymme att grundligt undersöka detta ämne. Jag kapitulerar inför *artfacts.net* och *kunstkompass* rankinglistor som ett vetenskapligt adekvat verktyg för estetisk kvalitet. Argumentet emot att använda sig av *artfacts.net* och *kunstkompass* bara visar upp en annan sida av ekonomisk framgång. Självklart har denna åsikt validitet då en estetisk upplevelse är högst subjektiv och därmed omätbar. Men jag anser att inte acceptera *artfacts.net* och *kunstkompass* rankinglistor är att ge upp inför uppgiften att undersöka detta fält.

Disposition

Efter inledningen består uppsatsen av tre olika avsnitt, vilka jag har delat upp i kapitel och underkapitel så det på ett pedagogiskt sätt visar vilka delar som hör till varandra. Det första kapitlet behandlar Bourdieu och teorin om kulturellt kapital. Först i allmänhet, sedan mer detaljerat om förutsättningarna för konstnärers kulturella kapital. I kapitel 2 undersöks Anselm Kiefers konstnärskap. Jag har intresserat mig för hur Kiefers kulturella kapital har växlat över tid. För förståelsen av hur detta skett börjar jag med en kortare biografisk redogörelse över Kiefer, för att sedan fortsätta i en mer detaljerad beskrivning av Kiefers konstnärliga skapande. Syftet är att skapa förståelse för Kiefers konstnärliga skapande som senare kopplas tills hans positionering och kulturella kapital. Resonemanget går vidare i en redogörelse av hur Kiefers värde på konstmarknaden utvecklats. Då mycket kunskap om konstmarknaden är specialkunskap, gör jag en utveckling av konstmarknaden i allmänhet och Kiefers särskilda förhållanden i synnerhet. Kapitel 3 ställer frågan: kan kulturellt kapital mätas för konstnärer? För att visualisera mitt resonemang har jag gjort fyra olika diagram. Med dessa diagram presenterar jag ny kunskap om hur *Kunstkompass* kan användas. Uppsatsen avslutas med slutsatser och sammanfattning.

Kapitel 1

1.1 Pierre Bourdieu (1930-2002)

År 1992 ger Bourdieu ut sin bok *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. I denna bok framförs forskningen kring kulturellt kapital. Bland annat driver han tesen, och bevisar att, kulturellt kapital har utvecklats i motsatsförhållande till ekonomiskt kapital.¹⁷ En konflikt pågår mellan dessa två värdeskalor som står på var sin sida på ett slagfält. Enligt Bourdieu är grundproblemet att när man undersöker kulturella föremåls värdeskapande så fokuserar man på skaparen: författaren eller konstnären. Man undersöker inte skaparen av skaparen, vem det är som har auktoriserat skaparen att skapa något av värde. Det är här som teorin om kulturellt kapital tar sin form. Bourdieu kallar det för en ideologi baserad på karisma.¹⁸ Teorin kring kulturellt kapital baseras på en stor studie av museibesökare som Bourdieu gjorde 1968. Den omfattade 15 000 personer på 21 geografiskt utvalda museer i Frankrike och 15 museer i övriga Europa. 250 besökare på museer blev intervjuade och 750 personer ingick i en deltagande observation.¹⁹ Att Bourdieu använde sig av denna kvantitativa metod för att basera sin teori om kulturellt kapital fann jag vara mycket intressant, då den annars mest verkar vara en icke-empirisk teoretiserande.

1.2 Kulturellt kapital

Bourdieu's begrepp kulturellt kapital är del av hans olika teorier om värde. Dessa teorier om värde kan beskrivas som en blandning av antropologi och sociologi, baserade på den tyska sociologen Max Webers teorier (1864-1920) om det symboliska systemet.²⁰ Denna Weberska teori presenteras i boken *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* från 1904. Weber har kritiserats för att vara alltför diffus när han förklarar karisma i det symboliska systemet. Weber förklarar karisma som ett socialt förhållande som uppstår som en informell kraft och inte är rationell utan emotionell. Som exempel tar Weber konstnärligt skapande.²¹ Därför refereras det ofta tillbaka till Webers teorier när man studerar karisma på det konstnärliga fältet.

John Thompson, sociologiprofessor i Cambridge, har skrivit förordet till Bourdieus bok

17 Bourdieu, 1991, s 155

18 Bourdieu, Pierre, *The rules of art : Genesis and structure of the literary field*, Polity press, Cambridge, 1996, s 167

19 Månson, 1989, s 361

20 Bourdieu & Thompson, 1991, s 25 Överhuvudtaget så enligt Thompson så bygger Bourdieu vidare på Webers teorier.

21 Raviola, Elena, & Zackariasson, Peter, *Arts and business : Building a common ground for understanding society*, Routledge, New York, 2017 s 139

Language and Symbolic Power från 1991. Förordet är på 31 sidor och drar upp huvudlinjerna för Bourdieus tankar. I förordet står det bland annat att Bourdieu tog disciplinen sociologi vidare. Sociologi hade länge varit fast i oppositionsdiskussioner så som subjekt/objekt, mikro/makro, frihet/determinism osv. Bourdieu börjar med att se på hur individer konstant fattar sociala beslut utan att reflektera över dessa beslut och utan att känna att de är slavar under olika regler. Ett exempel på detta skulle kunna vara vilken typ av kläder man väljer att ha på sig. Jeans signalerar vanligtvis inget ställningstagande, men på ett smokningbröllop skulle jeansen vara en klar positionering. Thompson kallar detta för kulturell omedvetenhet. Dessa beslut baseras på olika klasser av kapital: socialt, kulturellt, finansiellt och symboliskt. Klasserna av kapital utgör en individs sociala utrymme eller, med Bourdieus term, habitus, vilket definierar individens sociala klass. Individen kan påverka habitus utifrån sin känsla för det sociala spelet. Här kommer det begrepp som Bourdieu kallar för kulturellt kapital in. Med stöd i empiriska studier kunde Bourdieu visa att den sociala rörligheten är begränsad av individens kulturella kapital.²² Det är alltså inte enbart det ekonomiska kapitalet som begränsar social rörlighet. Detta är Bourdieus bidrag till kunskap om samhället, förståelsen av hur sociala klasser definieras av individers kulturella kapital.

För förståelsen av Bourdieus teori är det fyra begrepp som återkommer. Innan jag går vidare i mitt resonemang om Bourdieus teori förklarar jag dessa fyra begrepp. Det första är fält. Med fält avses den miljö som de aktörer man studerar agerar inom. Varje fält ingår i ett hierarkiskt system av fält. Det större fältet har mer makt och dominerar det mindre fältet. Inom fälten råder autonomitet och de styrs av regler. Fält är objektiva. Det andra begreppet är habitus. Habitus är subjektivt, och utgörs av det sociala ramverk en individ agerar inom. Detta görs på ett omedvetet plan. Det är beteenden som man reproducerar utifrån sin sociala position. Det medvetna, inlärda ramverket för en individ kallar Bourdieu för doxa. Detta kan man medvetet påverka. Begreppet kapital använder Bourdieu på ett konkret sätt, egentligen bara som en värdemätare. Många andra forskare väljer att problematisera begreppet kapital. Därför blev Bourdieu ofta kritiserad för att han så onyanserat använde begreppet kapital.²³

Hur ackumuleras kulturellt kapital? Enligt Bourdieu är det en lång process som sker gradvis. Om man vill öka sitt kulturella kapital är det viktigt att positionera sig. Att skriva en artikel i *Paletten* har ett värde medan att skriva en artikel i *Art History Review* ett annat. Att sitta med i en morgonsoffa i TV har ett värde, att sitta med i TV-programmet *Agenda* ett annat. Att ställa ut på ett galleri i Karlstad

22 Bourdieu, Pierre, & Thompson, John, *Language and symbolic power*, Polity Press, Cambridge, 1991, s 1-31

23 Bourdieu & Thompson, 1991, s 1-31

ett värde, och att ställa ut i New York ett annat, högre värde. Relationen mellan kultur och ekonomi är här avgörande. Den kulturella aktören måste agera som om hen inte var driven av ekonomiska faktorer. Om den kulturella aktören erkänner sig vara driven av ekonomiska faktorer minskar hens kulturella kapital (naturligtvis finns det kulturella aktörer som genuint inte är drivna av ekonomiska faktorer). Bourdieu anser att detta motsatsförhållande mellan kultur och ekonomi bara är en chimär. Han själv kallar det för en förnekelse av ekonomin.²⁴ Varför förnekar man då ekonomin? Varför vill man bygga upp sitt kulturella värde? Bourdieus teori går ut på att ju högre kulturellt kapital aktören besitter desto högre makt besitter aktören också. Med denna makt kan sedan aktören förläna ett värde till både föremål och personer. Detta är en värdeskapande process som tar lång tid att genomföra. Aktören måste följa sin strategi och blir ständigt ifrågasatt av de andra aktörerna på den kulturella scenen.²⁵ Sociala misstag straffas hårt med förlust av kulturellt kapital som konsekvens. Ser man aktören som ett ”kulturellt företag” skulle man kunna likställa kulturellt kapital med goodwill. Goodwill är något man faktiskt kan sätta ett ekonomiskt värde på, exempelvis vid en företagsförsäljning. Det finns naturligtvis många fallgropar i denna, som Bourdieu kallar det, oärlighetens ekonomi.²⁶

1.3 Kulturellt kapital och att vara gallerist

Bourdieu fortsätter sitt resonemang, i texten *Produktion av tro*, med att förklara hur det går till rent praktiskt för en konsthandlare/gallerist att ge sin konstnär ett ökat kulturellt kapital.

Konsthandlaren/galleristen måste till en viss nivå förneka det ekonomiska värdet - vanliga reklam- och PR-kanaler kan hen inte använda sig av. Konsthandlaren/galleristen måste ställa upp med hela sitt ackumulerade kulturella kapital som borgen när hen introducerar en ny konstnär på marknaden.

Konsthandlaren/galleristen måste använda sig av den mjukaste och mest diskreta formen av marknadsföring. Hen måste anordna vernissager, mottagningar, fina bjudningar och omsorgsfullt utplacera förtroenden.²⁷ Hen måste successivt få in artiklar i konsttidsskrifter och få med konstnären i grupputställningar på museer osv. Man skulle kunna säga att konsthandlaren är en kulturell bankir som lånar ut sitt kulturella kapital. Bourdieu går vidare i sitt resonemang med att hävda att grunden till ett konstverks värde vilar på vad som kan kallas en karismatisk ideologi. Denna ideologi är det största hindret för en vetenskaplig/ekonomisk analys av hur det kulturella kapitalet skapas. Det är denna ideologi som får en att helt i onödan titta på producenten av verket, konstnären själv. Det är uppenbart

24 Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter, Produktionen av tro*, Symposion, Stockholm, 1991, s 155

25 Bourdieu, 1991, s 156-157

26 Bourdieu, 1991, s 157

27 Bourdieu, 1991, s 160

att värdet inte stämmer om man adderar produktionskostnadernas olika poster, råmaterialet och konstnärens arbetstid. Inte ens om man beaktar det faktum att varje konstverk är ett unikum blir priset en konsekvens av dessa premisser.²⁸

Bourdieu's resonemang bekräftas i denna transkriberade intervju av Galleristen Ivan C Karp (1926-2012) *Archives of American Art*.

- But a series of events can take place where a particular dealer likes a certain artist's work. The dealer is charming, the artist is very attractive, right? Two museum people come to a dinner party, they meet the attractive dealer, the attractive artist. They all agree it's a wonderful occasion, right? One particular writer comes along and says, "Hey, they're nice people, you know. That must be wonderful art." And this comes to be what you call a confluence of conviction, right? And that is how certain artists of no vitality get a great deal of attention. You see how it happens? Physical charm, it's an important factor. Psychosexual preference plays a role in all this, really. Political ability, diplomatic ability, right, dinner parties, attending all the social events of the arts, being seen over time, bludgeoning advertising. MS. COHEN: Did you not advertise from the beginning? MR. KARP: -- "refuses to advertise"²⁹

Konstmarknaden är differentierad. Det finns många olika typer av gallerister och de arbetar utifrån olika strategier för att positionera sig på konstmarknaden. Ekonomisk storlek och geografiskt läge är avgörande för hur de *kan* agera och hur de *vill* agera. Har du ett galleri i Jönköping är det en sak och i Paris en annan. Avantgardegalleristen ser det som sin mission att upptäcka nya konstnärer och hålla vernissager som det talas om i pressen och i de intellektuella kretsarna. Deras existensberättigande bygger på att det är de som hittar nästa konstnär som kommer att slå igenom. Med denna roll följer ett implicit löfte om god ekonomisk och kulturell kapitalavkastning. I en något daterad intervju sa Stockholmsgalleristen Gunnar Olsson att om en gallerist vill bli betraktad som seriös måste hen satsa på debutanter.³⁰ Detta gäller fortfarande enligt mig. I en annan äldre källa står det att Leo Castelli (1907-1999), en av New Yorks genom tiderna viktigaste gallerist, ansåg att galleristens uppgift är att göra det som museerna inte klarar av, dvs göra upptäckter och verka mot en begränsad publik samt leta fram och visa det som sker i konstvärlden just nu.³¹ Den internationella galleristen säljer och marknadsför etablerade konstnärer. Dessa konstnärer har en global marknad. Galleristen har vanligtvis ett lager av konstverk skapade av dessa internationella konstnärer som de säljer på auktionsmarknaden som en dold försäljningskanal. För galleristen är relationen till kunden avgörande, då den bygger upp

28 Bourdieu, 1991, s 159

29 En 70 sidor opagerad intervju. Utförd av Smithsonian Archives of American art. <https://www.aaa.si.edu> Muntlig historia, intervju med Ivan C. Karp, 1986 April 17-1988 Oktober 18. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Ivan C Karp, (1926-1912) en av Amerikas mest inflytelserika gallerister han arbetade som associate director på Leo Castelli Gallery, startade OK Harris Gallery och var grundade och var president över Anonymous art recovery sociality som räddat över 100 arkitektur skulpturer i New York.

30 Isakson, Björn, "Vernissage – men vem köper konst idag?", *Månads journalen*, 1992:3 s 61

31 Stampe, Jonas, "Han vill styra hela konstvärlden", *Konstperspektiv*, 1988:3, s 3-11

ett förtroendekapital med köparen/samlaren. Denna relation är mest ekonomiskt förmånlig för galleristen om den är hållbar över en längre period, helst ett helt liv. Detta gör att de ofta hjälper sina kunder genom vad som kan verka vara oekonomiska, osjälviska handlingar, exempelvis in- och omramningar av konst. Vanligt är att kunden får ha tavlan till låns hemma och se om den passar över soffan eller inte. Galleristen köper oftast tillbaka konst som sålts till en kund, även om det gått år emellan. Ofta görs detta till samma pris som galleristen en gång sålde tavlan för. I realiteten byter köparen/samlaren in sitt konstverk till något annat konstverk som galleristen har. Att vara gallerist är därmed inte enkelt – man måste samtidigt vara medveten om den ekonomiska verkligheten. Galleristen måste vara en realist, en pragmatiker, och ha förmågan att se kunden i ett större perspektiv samt bygga en relation med kunden snarare än att endast genomföra en engångsförsäljning.³² Galleristen ger med sitt uppbyggda kulturella kapital en kvalitetsgaranti och detta är köparen/samlaren beredd att betala för.³³ I denna mycket optiska och estetiska värld lockas man att tro att köparen/samlaren litar på sitt eget omdöme och smak. Dock vittnar många gallerister om att konstköparen ofta inte gör det. Den franska konstsociologen Raymonde Moulin formulerar det som att konstköparen köper med öronen snarare än med ögonen.³⁴ Det vill säga att de inte litar på sin egen smak. Konstköparen ser på vad andra samlare köper och köper liknande konstverk.³⁵ Därför är det väldigt viktigt vilken kontext galleristen sätter sin konstnär i. Ett problem galleristen ofta kan få är att det är svårt att sänka prisnivån för dess konstnärer.³⁶ Har man väl etablerat en prisnivå är det svårt att motivera att priset går ner eftersom ingen vill erkänna förlorat kulturellt kapital, varken galleristen eller konstnären. Att rea ut konst skulle vara ett bevis på en sådan förlust av kulturellt kapital. Det finns många former för hur galleristen tar betalt av konstnären och hur mycket. Normalt tar galleristen 50% i provision.³⁷ Det finns även andra former av ekonomisk kompensation mellan konstnärer och gallerister, exempelvis förskottsbetalningar och betalningar efter hur produktiv konstnären är.

Galleristen pekar givetvis på fördelarna med att köpa konst på ett galleri. Oftast är det en potentiella ekonomiska vinningen som framhålls, detta eftersom det är billigare att köpa ett konstverk första gången den är ute på marknaden. I Sverige jämförs galleristen mot konstauktioner mer än utomlands på grund av att auktionsmarknaden är så väletablerad i Sverige. Som försäljningsargument

32 Moulin, Raymonde, *The French art market*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1987, s 37

33 Moulin, 1987, s 157

34 Moulin, 1987, s 62

35 Claassen, Marek, *Artifacts.Net. Leonardo*, 45(3), 2012, s 278 - 279

36 Sandström, Sven (red.), *Konstsociologi: konstsociologiska texter*, Gleerup, Lund, 1970, s 195-196

37 Thompson, Donald, *The \$12 million stuffed shark : the curious economics of contemporary art*, New York: Palgrave Macmillan. 2010, s 44

kan galleristen lova köparen/samlaren total anonymitet.³⁸ Detta gällde år 1945 och gäller än idag. Om det är viktigt för en konstköpare att vara anonym på en auktion går det givetvis att använda sig av bulvaner, telefonbud, internet och i förhand lagda skriftliga bud. Trots detta lyckas ofta affärs- och konstdidskrifter ta reda på vem som är den verkliga köparen. Detta kan bero på att budgivaren sitter i auktionssalen och blir igenkänd, eller så kan det vara så att auktionshuset läcker ut informationen, oftast med köparens godkännande.

I stycket ovan har jag visat hur gallerister arbetar för att öka sitt kulturella kapital, i enlighet med Bourdieus teori. Denna värdeskapande process sker naturligtvis inte alltid p.g.a. aktiva val från galleristens sida, utan snarare som en naturlig följd av vad yrket som gallerist ger vid handen.

1.4 Konstnären som egenföretagare

För jag resonemanget vidare anser jag att galleristen givetvis är viktig för konstnärernas inkomst, men i slutändan är konstnären själv ansvarig. Sannolikt är de högst medvetna om detta. Att se på konstmarkanden som att konstnären helt lämnat över ansvaret för försäljningen till sina gallerister är både för snävt och orealistiskt. En orsak till att man skiljer mellan konstnärligt skapande och företagande beror på att en av ursprungsidéerna är att konst och företagande skiljer sig markant åt. Det hela grundar sig i den romantiska uppfattningen om konstnären som ett solitärt skapande geni som skapar eftersom att hen kan eller måste. Detta sker oavsett hur marknaden för konsten ser ut. I jämförelse skapar, köper och säljer företagaren för att maximera vinst. Konst och företagande delar en kärna av kreativitet och skapande men orsakerna till skapandet skiljer dem åt. Konstskapande är begränsat eftersom det har en kostnad, men också en marknad och ett pris. Konstnärer och konst existerar inom ett resursbegränsat fält.³⁹ Upplevelsen av Kiefers konst är i någon mån gränslös. Kiefers konst verkar inte vara hämmad av ekonomiska eller materiella begränsningar, men givetvis styrs även Kiefers konst av ekonomiska realiteter. Det han skapar är inte inställsamt till konstmarknaden, är inte konst gjord för att behaga åskådaren. En annan aspekt i jämförelsen mellan Kiefer och en entreprenör är att ”storytelling” är viktigt för entreprenörens identitet, både framgångshistorier och historier om misslyckanden. En av drivfaktorerna för en entreprenör är villigheten att ta risker.⁴⁰ Kiefer tog en stor risk i sitt konstnärskap när han 1992 började med sitt stora projekt i La Ribout (se sidan 42). Hur skall man då närma sig den faktiska verkligheten för konstnären/företagaren? Detta är en problemställning

38 Serner, Gertrud, *Konstköparens ABC*, Forum, Stockholm 1945, s 19

39 Raviola & Zackariasson, 2017, s 148

40 Raviola & Zackariasson, 2017, s 150

som kommer upp vid olika tillfällen för olika aktörer. Det amerikanska skatteverket har försökt närma sig det konstnärliga företagandet utifrån en annan vinkel.⁴¹ Dess mål är att särskilja de konstnärer som skapar på en amatörnivå, eller utifrån hobbyintressen, från de konstnärer som bedriver en professionell verksamhet. Dess distinktion är följande;

- 1, Är den konstnärliga aktiviteten skapad under affärsmässiga former?
- 2, Är konstnärens intention att göra sitt konstnärliga utförande vinstgivande?
- 3, Är konstnären helt eller delvis beroende av den genererade inkomsten för sitt livsuppehälle?
- 4, Är det rimligt att konstnären kan förvänta sig inkomstbortfall beroende på orsaker som är utanför konstnärens egen kontroll?
- 5, Sätts det upp en affärsmodell för att förbättra inkomsterna?⁴²

För att kunna svara på dessa frågor måste man som konstnär vara medveten om sitt kulturella kapital, även om konstnärerna kallar det kulturella kapitalet något annat: kändisskap, säljbarhet eller revolutionsmedvetande. Är konstnären väl medveten om sitt kulturella kapital måste hen följaktligen ha en strategi hur hen vill agera med sitt kulturella kapital. Vinstmaximering så som företagande i allmänhet kan långsiktigt arbeta emot den konstnärliga existensen och existensberättigandet.

Elna Raviola och Peter Zackariasson har för sin bok *Arts and Business* från 2017 använt sig av en intervju med performanceartisten Justin Vivian Hall för att exemplifiera en strategi för att öka en konstnärs kulturella kapital. Hall vägrade att sälja sitt konstnärskap till högstbjudande. Hall berättar i intervjun att hon tackat nej till ett stort affärsförslag med motiveringen ”Jag är en konstnär. Jag skapar inte för pengarnas skull, jag är välkänd, men att bli världsberömd för en enda show skulle definiera mig för evigt. Det skulle innebära slutet för mig som konstnär. Det skulle göra mig till en maskin.”⁴³ Detta är ett exempel på att en konstnär som uppfattade att det finns ett motsatsförhållande mellan vinstmaximering och friheten som skapande konstnär.⁴⁴

1.5 Kritiken mot Bourdieus teori om kulturellt kapital

Den omfattande teorin om kulturellt kapital som både förklarar värdeskapande i bland annat konst och rörlighet mellan sociala klasser vill många utveckla, kommentera och kritiskt granska dess förtjänster och brister. Det är relevant för min uppsats att granska kritiken mot begreppet kulturellt kapital.

Grundläggande i Bourdieus teori om kulturellt kapital är att det utvecklas i kontrast mot ekonomiskt värde. En som inte anser detta är konstnären Rosemarie Trockel. Hon har en mer pragmatisk inställning

41 Raviola & Zackariasson, 2017, s 154

42 Raviola & Zackariasson, 2017, s 154

43 Raviola & Zackariasson, 2017, s 156

44 Raviola & Zackariasson, 2017, s 58

till kopplingen mellan ekonomiskt kapital och konstnärligt skapande. Hon hävdar att konsten inte står i ett motsatsförhållande till kapitalet. De konstnärer som låtsas blinda för de ekonomiska styrfaktorerna är i riskzonen. Hon menar att konsten är fri från värde och inte kan ta skada av kapitalisering.⁴⁵ Loic Wacquant, doktor i sociologi vid universitetet i Chicago, har gått mer analytiskt tillväga när han kritiserar Bourdieu. I sin kritik bygger han vidare på Bourdieus teorier om värde i något som han kallar ”köttslig sociologi”.⁴⁶ Han kritiserar även Bourdieus definition och användning av symboliskt kapital som han tycker är för statisk för att vara användbar. Wacquant och Bourdieu debatterade ofta olika ämnen i media. En av deras debatter rörde sig om franska fångars rätt till minimilön. Bourdieu ansåg att detta var fel. I och med att Bourdieu gav sig in i debatten ökade intresset för frågan. Debatten resulterade i att fångar i Frankrike numera har rätt till minimilön. Detta visar hur Bourdieus eget kulturella kapital ökade Wacquants kulturella kapital - en indikation på att Bourdieus teori är förankrad i verkligheten.⁴⁷

Ytterligare relevant kritik mot Bourdieu har Rodney Benson, professor i media och kommunikation på universitetet i New York, lyft fram i artikeln *Field Theory in Comparative Context*. Han hävdar att det finns hierarkier i de sociologiska fält som lyfts fram. Även den undersökande sociologen är del av dessa hierarkier och för att inte utöva symboliskt våld i hierarkin måste man vara frikopplad från fältet som undersöks.⁴⁸ Benson förklarar vidare, att fält kan differentieras utifrån vilket speciellt kapital som värderas i varje definierat fält. Inget fält är helt autonomt, men matematik och poesi kan räknas till de som är närmast idealet. Benson resonerar vidare om olika former av symboliskt våld med olika exempel från juridik, medicin och journalistik.⁴⁹

I boken *Rules of Art* pekar John Thompson på att Bourdieu blandar ihop symboliskt kapital och symbolisk vinst. Thompson menar att det som gäller för kultureliten inte gäller för avantgardet. Den ökning av prestige och ära som symboliskt kapital ger är inte avantgardet intresserat av. I synnerhet inte de avantgardister som leder tillfälliga modenycker, konstnärliga som intellektuella. De ställer sig utanför eller i kontrast mot etablissemangen. Thompson pekar även på att Bourdieu aldrig ordentligt reder ut begreppet klass. Han hävdar att Bourdieu istället tar över ett marxistiskt klassbegrepp, men

45 Trockel, Rosemarie, ”Art does not have to suggest private or public values”, *Art international* 1990:12, s 48-49.

46 Wacquant, Loic, *For a Sociology of Flesh and Blood*. *Qualitative Sociology*, 38(1), 2015 s 5,

47 I en episod i dokumentären om Bourdieu ”Sociology is a martial art” 2002 verkar det som om Bourdieu är handledare till Wacquant, men jag har inte hittat belägg för detta någon annanstans.

48 Benson, Rodney, ”Field theory in comparative context: A new paradigm for media studies.” *Theory and Society*, 28(3), 1999, s 465.

49 Benson, 1999, s 465-479

egentligen läser in en mer modern tolkning av vad klass innebär.⁵⁰

Ytterligare en kritisk röst har David Hesmondhalgh, professor vid universitetet i Leeds. Hesmondhalgh går punkt för punkt igenom kritiken mot Bourdieus teori om kulturellt kapital i *Bourdieu, the Media and Cultural Production*. Det följande avsnittet är min summering av texten. Först lindar Hesmondhalgh in kritiken genom att ge Bourdieu komplimanger. Han anser att Bourdieus teori är överlägsen jämfört med andra samtida sociologiska teorier för att Bourdieu kopplar samman maktstrukturer och dess sociologi med skapandet av kultur. Ytterligare anser sig Hesmondhalgh stå i tacksamhetsskuld till Bourdieu för att ingen annan hittar en syntes inom kultursociologin. Det är efter detta avsnitt i sin uppsats som Hesmondhalgh tar upp sin klara kritik mot Bourdieu. Hesmondhalgh anser att Bourdieu tar avstamp i Kants teorier, vilket ger Bourdieus teoretisering ett artonhundratalsperspektiv.⁵¹ Hesmondhalgh kritiserar Bourdieus bok *The Rules of Art*. Det stämmer att Bourdieus exempel mest baseras på författare och konstnärer verksamma på artonhundratalet så som Flaubert, Baudelaire, Renoir, Courbet mfl. Hesmondhalgh anser att om man vill ha en mer stringent översikt över den historiska utvecklingen av kulturproduktionen redovisar Raymond Williams detta i sin bok *Culture* från 1981. Hesmondhalgh skriver att han närmade sig Bourdieus teorier utifrån en undersökning av musikindustrin och då var Bourdieus teorier inte applicerbara. Sedan upptäckte han fler och fler kulturella fält som Bourdieu valt att inte analysera. Journalism är ett viktigt fält som Bourdieu nämner väldigt sällan vilket är påfallande märkligt, anser Hesmondhalgh, då det finns så mycket forskat kring medieanalys inom sociologi. Men Bourdieu ser endast till litteratur och konstproduktion och Hesmondhalgh anser att Bourdieus teori har stora hål man ska diskutera samtida kulturproduktion. Samtidigt måste man förstå att Bourdieus resonemang kräver avsevärd förståelse av samtida finkulturell produktion och att Bourdieu fokuserar på småskalig kulturproduktion och missar den storskaliga masskulturproduktionen. Bourdieu missar vikten av uppkomsten- och maktövertagandet av de kulturella industrierna och förändringen av de sociala relationerna mellan dessa kulturproducenter. De storskaliga kulturproducenterna är multinationella mediahus som arbetar inom alla kulturella sfärer, film, tv och journalism, exempelvis NBC, RCA, EMI, CBS och olika Hollywoodfilmstudior så som Time Warner, Sony, Walt Disney company och 21st century Fox.

50 Bourdieu & Thompson, 1991, s 16, 23-24, 31

51 Hesmondhalgh, David, "Bourdieu, the media and cultural production". *Media Culture & Society*. SAGE Publications. 28 (2), 2006, s 211–231. doi:10.1177/0163443706061682. Nedladdad 2017-03-01. Här anser jag att Hesmondhalgh kritik är omotiverad. Kants teorier rör sig i huvudsak om på två punkter dels skillnaden mellan konst och natur och dels om hur människan intellektuellt upplever estetisk skönhet. Att Bourdieu tar avstamp i dessa teorier anser jag vara helt i sin ordning.

Bourdieu missar också helt reklam som sektor för kulturella uttryck, vilket Hesmondhalg anser vara särskilt graverande. Dessa multinationella kulturproducenter gör något viktigt, som ur sociologisk vinkel förbigåtts; de gör konstanta marknadsanalyser. De utforskar fältet som finns mellan produktion och konsumtion, skriver Hesmondhalg och fortsätter med att hävda att sociologi måste baseras på empiri, faktiska undersökningar, och det fanns tillgängliga undersökningar som Bourdieu fruktbart skulle kunnat analysera. Enligt Hesmondhalg blir Bourdieu en skrivbordsteoretiker som avskärmar sig från verkligheten.⁵² Den slutsats jag drar av kritiken som riktas mot Bourdieus teori om kulturellt kapital är att kritiken riktar in sig på det som exkluderas i hans teori om kulturellt kapital, så som journalistik, reklam masskultur etc. Det jag vill analysera i denna masteruppsats, korrelationen mellan Bourdieus teori om kulturellt kapital och konstens ekonomiska värdeökning, påverkas inte av den kritik som lagts fram. För att grundligt undersöka teorin om kulturellt kapital behöver man applicera teorin på ett konstnärskap som är biografiskt väldokumenterat och har tillräckligt med försäljningar objektivt redovisade som auktionsprisstatistik. Ett konstnärskap som faller inom de premisser som Bourdieus teori om kulturellt kapital ställer upp är Anselm Kiefers. Konstnärskapet bör helst även ha en uppenbar spänning, en historia att mäta mot. En sådan historia kan vara att konstnärskapet under någon period varit del i ett avantgarde. Kiefers kulturella kapital har varierat och fluktuerat över tid. Därför blir han ett högst relevant studieobjekt.

Kapitel 2

2.1 En orienterande levnadshistoria över Anselm Kiefer

Denna levnadshistoria är skriven med syfte att forma en tidslinje för läsaren. Många viktiga punkter som utvecklats av Anselm Kiefers kulturella kapital är inkluderade, såsom utställningar och priser. Urvalet av dessa nedslag i Kiefers levnadshistoria har jag i huvudsak gjort med inhämtad fakta från fyra biografiska böcker. Dessa titlar är *Anselm Kiefer Wege der Weltweisheit/die Frauen der Revolution* av Anselm Kiefer och Klaus Gallwitz, *Anselm Kiefer: the Seven Heavenly Palaces 1973 – 2001* av Anselm Kiefer och sju andra författare, *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990* av Anselm Kiefer och Gotz Adriani samt *The High Priestess* av Anselm Kiefer och Armin Zweite. Kiefer har själv varit medförfattare till dessa böcker så jag bedömer faktan som korrekt.

Anselm Kiefer föddes 1945 i Donaueschingen, Tyskland. Familjens grannhus var ett utbombat

⁵² Hesmondhalg, 2006, s 211–231

ruinhus och det blev Kiefers lekplats. Detta hus/lekplats bombades samma dag som Kiefer föddes.⁵³ Anselms pappa arbetade som konstlärare under hela hans uppväxt. Detta var Kiefers introduktion till konst. Under sin tid i Donaueschingen, ett mycket katolskt område i Tyskland, var Kiefer altarpojke.⁵⁴ Kiefer var därmed tidigt införstådd i den katolska symbolspråket. 1951 flyttade familjen till Otterdorf. Där började han studera juridik och romanska språk vid universitetet i Friburg år 1965. Påföljande år valde han att istället studera konst för Peter Dreher och Horst Antes på konstakademin i Karlsruhe. Åren 1969-72 var Kiefer involverad i fortsatta konststudier under Joseph Beuys (1921-86) på Düsseldorf Konstakademi. Beuys var professor på Konstakademin i Düsseldorf mellan 1961-72, men avsattes då han ett år antagit alla sökande till akademien. Kiefer hade inte formellt Beuys som lärare, men han anser ändå att Beuys var den lärare som stod honom närmast.⁵⁵ År 1969 hade Anselm Kiefer sin första separatutställning på Galleri på Kaiserplatz Karlsruhe. År 1971 gifte han sig och flyttade till Hornbach. Där hade han sin första studio på övervåningen av en övergiven skola. Studions träväggar finns bland annat avbildade i konstverket *Nothung* (se bild 3). Denna studio behöll han fram till år 1976. År 1973 hade Kiefer en omskriven konstutställning i Baden Badens konsthall. Kommande år reste Kiefer under längre perioder runt i USA, Mellanösten och Europa. Han skaffade ytterligare en studio i Hornbach, denna gång i en övergiven tegelfabrik. Flera rum lämnas orörda av Kiefer då han ansåg att de var konstverk i sig. Han hävdade att de var så förtätade och mättade att han inte skulle kunna tillföra eller öka någon stämning. Kiefer deltog även för första gången på Documenta i Kassel nr 6, år 1977. Han kom sedan att delta i Documenta nr 7, 8 och 9. År 1980 deltog han första gången i biennalen i Venedig. Han deltog i Venedigbiennalen ytterligare två gånger, år 1997 och år 2011. År 1984 anordnade han en stor soloutställning som ägde rum i Düsseldorf, Paris och Jerusalem. År 1985 drabbades Kiefer av en kreativ depression.⁵⁶ Denna period i Kiefers liv är sparsamt dokumenterad och antyds endast i ett fåtal källor. Senare i uppsatsen kommer jag återkomma till detta. Åren 1987-89 hade Kiefer sitt stora internationella genombrott med bl.a. en stor vandringsutställning i USA. Detta kan ses som en anledning till att Kiefer sålde sitt första konstverk på auktion för över 100 000 dollar år 1988. Lika relevant är dock den ekonomiska uppgången på konstmarknaden under samma period. Denna uppgång berodde på många faktorer, men oftast påtalas börskraschen 1987 ”den svarta måndagen”, som den utlösande faktorn. 1991-93 är Kiefer på resande fot i Indien, Mexiko och Kina. År 1991,

53 Prodger, Michael, ”Inside Anselm Kiefers astonishing 200-acre art studio”, *The Guardian* 2014 09 12

54 Gayford, Martin, ”Anselm s alchemy”, 2014 <https://www.royalacademy.org.uk/>

55 Gayford, 2014

56 Detta antyds i boken López-Pedraza, Rafael, *Anselm Kiefer : After the catastrophe, 1996*. Och i BBC TV dokumentären Remembering the future.

samtidigt som Kiefer reste, pågick en stor separatutställning i Berlin. Påföljande år skiljde sig Kiefer och gifte om sig med den österrikiska fotografen Renate Graf. År 1993 flyttade de till Barjac i södra Frankrike. Där grundade han sin 35 hektar stora studio i La Ribaute (se omslagsbild).⁵⁷ 1997-99 följer ett flertal separatutställningar på Metropolitan Museum i New York och även i Venedig. Genom sin långa och framgångsrika karriär har Anselm Kiefer mottagit många olika konstnärliga priser av varierande dignitet och prestige. Ett av de mest prestigefyllda priserna är The Honorary Royal Academic vid Royal Academy i London som han tog emot den 29 maj 1996. En annan prestigefylld utnämning är Praemium Imperiale som han mottog år 1999 från det Japanska kejsarparet. År 2000 hade han ytterligare en utställning, denna gång i Paris. Samtidigt fick Kiefer privilegiet att undervisa och inneha stolen på konstnärligt skapande vid Collège de France.⁵⁸ 2007 hade han utställningar på Guggenheim i Bilbao och i Paris på Gran Palais.⁵⁹ 2008 flyttade han studion ytterligare en gång, nu till Périphérique utanför Croissy-Beaubourg, Frankrike. En studio som än till denna dag är Kiefers huvudbas.

2.2 Konst / värde och Anselm Kiefer.

Vilket värde har konst? Det är en fråga som filosofiprofessorn Till Richter ställer sig i sin doktorsavhandling, *The Evaluation of Contemporary Art with Art Historical and Market Criteria: The 3C Model* från 2011. Enligt Richter har konsensus i västerländsk filosofi i 2500 år varit att konsten har ett värde i sig själv. Konstens positiva värde är socialt, moraliskt och ekonomiskt. Värdet skapas efter konstverkets tillblivelse, då det införlivas i sin kulturella och ekonomiska kontext. Det värde som ett konstverk har beror på att det är unikt, det finns bara just detta konstverk som ser ut just så här.⁶⁰ Konstnären är den som förlämnar konstverket sitt värde. Detta görs vid själva signeringen av ett verk, vilket kan ses som en performativ handling. För att ta ett exempel signerade Pablo Picasso (1881-1973) ett konstverk som konstsamlaren Teto Ahrenberg (1912-1989) ägde. Picasso tog 3000 franc för besväret. Men Ahrenberg tyckte att det obetydligt när man beaktar hur signaturen ändrade tavlans

57 Kiefer, Anselm, & Gallwitz, Klaus. *Anselm Kiefer : Wege der Weltweisheit/die Frauen der Revolution : Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 29. September 2007 bis 28. September 2008*. Düsseldorf : Remagen: Richter ; Arp Museum Bahnhof Rolandseck. 2007, S 88-89

58 "Anselm Kiefer at the Centre Pompidou in Paris for five months" <http://www.artprice.com/>

59 Kiefer, & Gallwitz, 2007, s 90-91

60 Richter, T., Shiff, Richard A. & Magee, Stephen P., *The Evaluation of Contemporary Art with Art Historical and Market Criteria: The 3C Model*. Diss. 2011 s 5-6 Redan Hippolyte Taine (1828-1893) undersökte förhållandet mellan unisiteten hos ett konstverk och dess värde. Richter, 2011 s 41

totala värde.⁶¹ Det ekonomiska intresset för Kiefers konst bygger på att hans konst även har ett värde som allmänt gott. Det allmänt goda skulle i detta fall vara ett konstpedagogiskt värde.⁶² Det konstpedagogiska värdet skulle vara terapeutiskt för den tyska åskådaren, i och med att upplevelsen ger möjlighet att bearbeta förhållandet till andra världskriget.

William D. Grampp, professor emeritus på Chicago universitet, ställer i sin bok *Pricing the Priceless* upp tre krav som bör uppfyllas för att konst ska vara något allmänt gott: en person kan använda den utan att det finns mindre tillgängligt för andra människor; ingen kan bli nekad tillgång till den; alla måste använda eller vara påverkade av den oavsett om man vill eller inte vill vara det. Grampp menar att detta är uppfyllt då den allmänna inställningen till konst är att den är en aktivitet vilken ett lands invånare är stolta över och vill se understödd av staten. Konsten ska skapa nationell stolthet.⁶³ Kiefer skulle kunna sägas hjälpa det tyska folket att återerövra sin nationella stolthet.

Kiefer började tidigt med att ackumulera kulturellt kapital. Om detta skedde medvetet eller omedvetet är både oklart och irrelevant. Dock var det ett medvetet val att fokusera sin konst kring det problemfyllda ämnet nazism i Tyskland. Enligt en konstutställningskatalog som Kiefer skrev år 2007 är det allmänna omdömet om Anselm Kiefer att hans teman om andra världskriget berör något känsligt och skört, något som inte lämnar åskådaren oberörd. Processen som startar för konstkonsumenten, i detta fall den tyska allmänheten, är bearbetningen av sitt förhållande till andra världskriget. Detta hade tidigare varit näst intill ett tabu och dessförinnan varit gömt i en slags kollektiv glömska.⁶⁴ När jag studerar Kiefers försök att närma sig den tyska nazismen framträder han som ett barn som leker nazist. Kiefer använder naiviteten som ett konstnärligt grepp. I boken *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990*, som i faksimiltryck avbildat foton och collage ur en bok som Kiefer gjorde som ett konstnärligt

61 Ahrenberg, Teto. et al., *Jag har ju ändå ägt en Picasso : memoarer*, Stockholm: Wahlström & Widstrand. 1993 s 72 På SVT Play finns en intressant TV dokumentär om hur Ahrenberg ville finansiera och anlägga ett modernt konstmuseum i Stockholm ritat av Le Corbusier,

62 Allmänt gott är en term som används inom nationalekonomin. Termen används i beräkningar av nyttan och värdet av kollektiva varor som försvar, infrastruktur och gatubelysning osv. Marginalnyttan av ett allmänt gott är alltid lika med 0. Det allmänt goda räknas som ett marknadsmisslyckande eftersom marknaden inte kan reglera och styra det allmänt goda på grund av att det allmänt goda inte styrs av av lönsamhet, men det är heller inte målet för en vara att vara allmänt god. Exempel det spelar ingen roll om en person ser på Milles statyn Poseidon eller om hundra personer ser på Poseidon. Värdet för åskådaren påverkas inte av antalet åskådare.

63 Grampp, William, *Pricing the priceless : Art, artists, and economics*, Basic Books, New York, 1989, s 240-243

64 Kiefer & Gallwitz, 2007, s 13-15 Även i Douglas Murray tar upp detta i sin bok *The strange death of Europe, från 2017* han skriver på sidan 219 Traumat av andra världskriget i Tyskland gjorde temat nazism tabu inom konst. Tyskarna formulerade frågeställningen följande. Den kända och ofta ställda frågan i Tyskland hur kunde en den mest sofistikerade konstnärliga kulturen i världen bli den mest barbariska? Och de hade inget svar. Framtill Kiefers konstnärskap så behandlade man temat nazism med lossat icke existens. Därför innebär Kiefers konstnärskap någon form av katarsis och en uppluckring av tyskarnas historiska skuld bearbetning kunde ta sin början.

projekt, ser man Kiefer stampa om kring som soldat och utföra Hitlerhälsningar. För att avdramatisera det hela bär han en virkad kjol typisk för 1970-talet (se bild 4).⁶⁵ Som en ung konststudent, reste Anselm Kiefer runt i Europa och ”ockuperade” olika historiska plaster så som Küsnacht, Rom och Pompeii. Självsäger sig Kiefer förstå den historiska galenskapen genom själva det fysiska handlandet, heilandet. Kiefer gör inte detta för att han identifierar sig med Nero eller Hitler.⁶⁶ I senare fotoböcker av Kiefer verkar krigsleken finnas kvar, både genom lek med pansarvagnsleksaker i en sandlåda och leksakshangarfartyg i badkar. Badkarskonstverket heter *Operation Sea Lion I*, vilket var kodnamnet för en anfallsplan för att invadera England sjövägen som nazisterna hade under andra världskriget. De tyska generalerna testade sin anfallsplan med leksaksbåtar i en vattentank. Detta menar Kiefer avslöjar både deras galenskap och dumhet. Kiefer återskapar dessa historier likt hur en skådespelare gör för att förstå en roll.⁶⁷ Metoden att återskapa är också en konstnärlig metod för regression, att få tillträde till ett historiskt eller ursprungligt skeende. Det finns många exempel på konstnärer som använt sig av denna metod, exempelvis Paul Gauguin när han reste till Tahiti och Pablo Picasso som besökte Gosol innan han skapade *Les Demoiselles d'Avignon*.⁶⁸

De nazistiska krigslekarna gav uppmärksamhet åt Kiefer som konstnär och ökade på så sätt hans kulturella kapital. Om jag förstår Bourdieu rätt menar han inte att all uppmärksamhet per automatik ger högre kulturellt kapital. Aktören, i detta fall konstnären, måste antingen själv besitta doxa, karisma nog att övertyga fältet att aktören är värdig statushöjningen, eller bli konsekurerad av en aktör med högre kulturellt kapital. Bourdieu tar som exempel när Napoleon tog kronan ur Påvens händer och krönt sig själv.⁶⁹ Uppmuntrad av uppmärksamheten fortsatte Kiefer på denna inslagna väg genom att fortsätta skapa konstverk på samma tema. Detta var naturligtvis en balansgång då det aldrig fick uppfattas som att Kiefer var positivt inställd till nazismen. I flera av sina konstverk använder sig Anselm Kiefer av referenser till nazismen. Ett exempel på detta finns i hans serie av träsnittsporträtt, *Wege der Weltweishiet* 1976-80, som ställdes ut på biennalen i Venedig år 1980. I denna serie har han porträtterat bl.a Albert Speer, Albert Leo Schlageter, Host Wessel samt andra frontfigurer inom nazismen.⁷⁰ Redan tidigt blev Anselm Kiefer kritiserad för detta. I boken *The Books of Anselm Kiefer*

65 Kiefer, Anselm & Adriani, Gotz. *The books of Anselm Kiefer 1969-1990*, Thames and Hudson, London, 1991, s 45-50

66 López-Pedraza, Rafael, *Anselm Kiefer : After the catastrophe*, Thames & Hudson, London, 1996, 13-16 Under denna period Kiefer kommenterar sällan sitt konstnärskap överhuvudtaget.

67 López-Pedraza, 1996, s 20. I textens används termen re-enacts. Re-enactment är en teknik många skådespelare använder sig av för att komma in i sin roll både inom teatern och inom filmen.

68 López-Pedraza, 1996, s 91

69 Bourdieu, P *Konstens regler : det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion. 2000 s 493

70 Kiefer & Gallwitz, 2007, s 22-23 Speer – Hitlers arkitekt, Schlageter var första medlemmen i NSADAP, Wessel –

1969-1990 från 1991 beskrivs det hur Anselm Kiefer redan på Kahlruhe konstakademi blev kritiserad för att flörta med nazismen. Dock blev han försvarad av sin lärare Rienar Kuchenmeister, som själv var en före detta koncentrationslägerfånge.⁷¹ På mitten av 70-talet började vissa kulturkretsar i Tyskland bli redo att granska nazismen med konst som medium. I denna icke organiserade krets befann sig Anselm Kiefer.⁷² Även den 13 år äldre konstnärskollegan Gerhard Richter hade tidigare arbetat med andra världskriget som tema. Richter målade en serie konstverk med olika fotografier som förlaga. Tavlan *Farbror Rudi* från 1965 avbildar en något halt man i en illa passande naziuniform. Tavlan *Herr Heyde* från samma år avbildar en man som leds in på en polisstation av en konstapel. Allmänheten i Tyskland kände år 1965 väl till Werner Heyde, en SS-doktor som varit på rymmen i femton år. Efter Heydes arrest begick han självmord i sin cell.⁷³ Tyska konstkritiker såg inte Kiefer främst som provokatör. Han sågs istället som den första som vågade ta tag i det tabubelagda ämnet Tysklands andravärldskrigshistoria. När Kiefers deltog i Venedig biennalen 1980 med verket *Verbrennen, verholzen, versenken, versanden* var det tyska kritikeromdömet dock enhälligt negativt. Omdömena om Kiefer var bland annat: ”skryter med sin tyskhets” och ”flörtar med spökena av faderlandet”.⁷⁴ När ett så kontroversiellt ämne som nazism hanteras i konsten, vill åskådare helst ha ett klart ställningstagande emot. Från Kiefer får man inte det. Han vägrar att moralisera. Kiefers utgångspunkt är att han inte vet hur han skulle ha agerat om han levit i Tyskland 1937-39. Skulle han då själv varit nazist? Kiefer säger att han inte med övertygelse kan veta att han inte hade varit nazist, så han dömer inte. Kiefer ser det istället som att han för fram det som har varit glömt och övertäckt i ljuset.⁷⁵ Men att hävda att hans konst skulle vara är nynazistisk faller på sin egen orimlighet. Hans konstnärskap hyllar inte nazism. Det idealiserar inte, utan är ett konstnärskap som möjligtvis förfular och förråar nazism, enligt Kathleen Soraiano, museiintendent på Royal Academy i London.⁷⁶ År 1986 var Kiefer en av de konstnärer som skrev under en anhållan om att förbjuda nazistisk konst på tyska museer.⁷⁷

Denna kollektiva tyska känsla av efterkrigsskuld har psykoterapeuten Carl Jung (1875-1961) försökt att förklara genom att anlägga ett rent psykologiskt perspektiv. Jung menar att tyskarnas

kompositören till tredje rikets nationalsång.

71 Kiefer, Anselm & Adriani, Gotz. *The books of Anselm Kiefer 1969-1990*, Thames and Hudson, London, 1991, s 16

72 Från mitten av 70 talet börjar även några få tyska spelfilmer ta upp temat om Tysklands nazistiska historia. Kändast är Syberbergs film från 1978 *Hitler – A film from Germany*. Enligt Saltzman, L., Bryson, Norman & Bois, Yve-Alain, *Art after Auschwitz: Anselm Kiefer and the possibilities of representation*, Diss. 1994, s 71

73 Murray, Douglas, *The strange death of Europe : immigration, identity, Islam*, London: Bloomsbury 2017 s 274-276

74 López-Pedraza, 1996, s 25-26

75 Nairne, Sandy, *State of the art : Ideas and images in the 1980s*, Chatto & Windus, London, 1987, s 34-35

76 TV-dokumentär ”Remembering the future” BBC, imagen 2014

77 Saltzman, Bryson & Bois, 1994, s 74-75

skuldkänsla efter nazisternas övergrepp resulterade i förnekelse av historien. Genom konstnärers skapande kunde det tyska folket börja bearbeta skuldkänslorna. Konstnärer blev det emotionella avantgardet. Anselm Kiefer besitter endast ett vapen, sin kreativitet, och med detta slåss han mot den kollektiva skuldkänslan.⁷⁸ Denna efterkrigsskuld skapade en oförmåga att sörja och den allmänna sinnesstämningen i Tyskland var en bedövande melankoli.⁷⁹ Kiefers konst skapade en chock som fungerade som en katalysator för att tyskarna skulle kunna gå vidare. Jag anser att Kristoffer Arvidsson beskriver Kiefers måleri mycket väl i sin doktorsavhandling. Kiefers nyromatiska, dystopiska ruinlandskap är ett sorgearbete över det nationella trauma nazismen skapat.⁸⁰

Kiefers konst är inte bara något man ser utan även något man som åskådare måste bearbeta. Ett av sätten Kiefer gör detta är genom att använda själva storleken på sina konstverk till sin fördel, för att maximera deras effekt på åskådaren. Som Dan Karlholm, professor i konstvetenskap vid Södertörns högskola, menar finns det ytterligare fördelar med att skapa stora konstverk, mer specifikt ekonomiska fördelar. Han skriver: ”... stora format, vilket innebär att den fysiska storleken inverkar strukturellt på det värde verket tillmäts och den värdering det får. Redan Kant påpekade att ”vi (alltid) förbinder en typ av aktning med föreställningen om det stora, liksom ett förakt med det vi rätt och slätt kallar litet”.⁸¹ ”Än idag kostar stora målningar, inom samma oeuvre eller typ av verk, regelmässigt mer än mindre och det gäller såväl äldre konst som helt ny. Varje prislista på gallerier avslöjar detta, vilket köpare uppfattar som helt naturligt. På marknaden får man betala mer för stora saker än för små av samma typ.”⁸² Dock finns det ett flertal människor som sett igenom denna strategi och därmed förhåller sig kritiska till Kiefers konst och framgång. Galleristen Ivan C Karp var en av dessa. Under en intervju med honom den 17 april 1986 ger han uttryck för nyligen detta då han just sett Anselm Kiefers utställning på Museum of Modern Art (MoMA), New York. Karp ansåg att Kiefer:

Kiefer has that. He has the craft skills. But these works are enormous in skill. You know, the fact of the matter is that anything that is larger than you are is going to be impressive or imposing. So, an artist who embarks in working large scale has an advantage over his audience, in that the work is going to be impressive no matter what it is, because it's larger than you. It threatens you by its scale, alone. And Kiefer does have -- I'm not saying that's a conscious strategy on the artist's part, that he makes something large just to impress you. He makes something large, because he feels like making something large. But the works themselves have very little in the way of content, they don't have much in the way of drama. I'm saying that the show is 90 percent thin, empty,

78 López-Pedraza, 1996, s 12 Författaren Rafael López-Pedraza är själv en jungiansk psykoterapeut.

79 Saltzman, 1994, s 11-12

80 Arvidsson, K., Florén, H. & Göteborgs universitet. Institutionen för konst- och bildvetenskap, 2008. Den romantiska postmodernismen : konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis. S 16

81 Kant, Immanuel, *Kritik av omdömmekraften*, övers. S-O Wallenstien, Stockholm:Thales, 2003, s 106

82 Karlholm, Dan, *Kontemporalism : Om samtidskonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm, 2014, s 77

vacuous.⁸³

De aspekter av Kiefers konstnärskap som jag anser är viktiga för bygget av hans kulturella kapital är nazismen och storleken på hans konstverk.

2.3 Alkemisten - Anselm Kiefers förhållande till olika tidsprocesser

Tid är något som alla måste förhålla sig till. Kiefer har en utarbetad strategi för sitt förhållande till olika tidsprocesser. Det är svårt att få grepp om vad denna strategi riktigt är och han verkar förändra strategin allteftersom. Dock finns det flera teman i hans konst som relaterar och förhåller sig till tid. Ett exempel är att Kiefer tycker att själva väntandet är viktigt.⁸⁴ Detta tar sig många uttryck, men Kiefer är bland annat kritisk till kulturen med mobiltelefoner och ogillar vart utvecklingen av vår moderna kultur leder.⁸⁵ Vart vår moderna kultur leder skrivs inte ut i boken *Erotik im Fernen Osten*, men jag tolkar det som att det leder mot något dystopiskt, kallt och utan mänsklig kommunikation. Vidare så slänger Kiefer aldrig något. Allt kan utvecklas och omstöpas. I sin senaste studio i Périphérique in Croissy-Beaubourg har han mängder av konstverk stående i containrar. Verken är från 1971 och framåt. När man läser litteraturen om Kiefers konstnärskap kommer den beskrivande termen alkemist upp. Kiefer säger att han inspireras av skrifterna av alkemisten Robert Fudd (1574-1637).⁸⁶ Alkemister försökte förädla enkla råmaterial och skapa guld. Man skulle kunna tolka Kiefers konstnärliga skapande som en alkemistisk process. Genom användandet av billiga konstnärsmaterial, såsom bly, kan han med hjälp av sin egen talang och passion förädla dem till konst som sedan säljs för skyhöga belopp, i överförd betydelse guld.⁸⁷ Dock är det snarare förädlingsprocessen som avses. Kiefers konstverk måste ibland åldras för att få rätt patina och inte se blanka, nya och skinande ut. Detta gör han genom att stryka på syra eller lägga ner dem i elektrolysbad.⁸⁸ Bill Kats, utställningsansvarig på Royal Academy i London, berättar att Kiefer visade konstverk för honom ute i regnet. Bill tyckte att de kanske skulle vänta tills

83 En 70 sidor opaginerad intervju. Utförd av Smithsonian Archives of American art. <https://www.aaa.si.edu> Muntlig historia, intervju med Ivan C. Karp, 1986 April 17-1988 Oktober 18. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

84 TV-dokumentär *Remembering the future* BBC, imagen 2014

85 Anon, *Ein Buch von Anselm Kiefer : Erotik im Fernen Osten oder : transition from cool to warm*, Stuttgart: Klett-Cotta. 1988 s 21

86 Prodger, Michael, "Inside Anselm Kiefers astonishing 200-acre art studio", *The Guardian* 2014 09 12

87 Söndagen den 28 augusti 2016 försökte några tjuvar stjäla i bly från Kiefers studio i Périphérique utanför Croissy-Beaubourg. Det var själva materialet - blyet - tjuvarna var efter inte konsten. Åklagaren värderade värdet på de stulna blyet till 16 700 euro medans i form av ett konstverket hade blyet värderades till 1 300 000 euro. Här visar det ju verkligen på Kiefers alkemiska kraft att förvandla bly till guld. Stapley-Brown, Victoria, "Anselm Kiefer's studio robbed of 12 tonnes of raw marble and €1.3m lead sculpture", *The art newspaper*, 2016 08 31 <http://theartnewspaper.com/>

88 Gayford, Martin, "Anselm s alchemy", 2014 <https://www.royalacademy.org.uk/>

det slutat regna. Men Kiefer ansåg att regnet till och med kunde hjälpa tavlorna att bli bättre.⁸⁹ En liknade inställning hade Edvard Munch, som lät sina konstverk gå igenom en ”Hestekur”, dvs stå ute i väder och vind för att naturkrafterna skulle påverka dukarna.⁹⁰

För Tim Marlow på Royal Academy, London, förklarar Kiefer : ”Jag har en teknik för att öppna ett konstverk igen om jag har kört fast. Jag lämnar den ute i solen och regnet.”⁹¹

Flera av Kiefers verk är böcker formade av bly. Boken är traditionellt en symbol för kunskap. Hur skall man då tolka de uppslagna böckerna med dess tomma sidor, så ofta närvarande i hans konst? Dessa skall tolkas som att boksidorna inte alls är tomma, utan snarare fulltecknade med text.⁹² Ett av Kiefers verk som han fått stort erkännande för är *The High Priestess*, på svenska kallad blybiblioteket. På tyska heter det *Zwiestromland* (se bild 2) dvs tvåflodslandet, vilket refererar till Eufrat och Tigris. Verket består av två bokhyllor fyllda med böcker gjorda av bly, ungefär 200 stycken som väger cirka 100 kg styck. Varje sida i dessa böcker är illustrerad, ibland med mänskligt hår, ibland med fotografiska etsningar. Vissa sidor är tillverkade av torkad lera och av avsiktligt skapad rost.⁹³

Bly är ett av de material som är vanligast förekommande i Kiefers skapande. Den allmänna populärvetenskapliga kunskapen om alkemi är att det är viljan att förvandla bly till guld. Dock var alkemi ett mycket mer komplext sökande efter kunskap under medeltiden. Diskussionen om kunskapssökandet lämnas dock därhän i populärvetenskapen. Bly har många symboliska betydelser inom alkemin. Dess kyla och fuktighet låter den esoteriska betydelsen vara glanslös, matt urmateria. Dess alkemiska symbol är planeten Saturnus som i alkemistiska sammanhang avbildas som en gammal man. Bly representerar orenheterna i metaller och i den mänskliga naturen. När man smälter bly förbränns alla dess orenheter och därför representerar bly även metamorfosen: människor renas från sina ofullkomligheter till fullkomlighet.⁹⁴ Inför Royal Academys utställning 2014 skrev utställningskuratorn Kathleen Soriano att i Kiefers sinne är blyets vikt avgörande. Blyet väger tillräckligt mycket för att kunna hålla uppe hela mänsklighetens historia.⁹⁵

I filmen *Remembering the Future* får vi se hur Kiefer återvänder till studion Hornbach, i den

89 TV-dokumentär ”Remembering the future” BBC, imagen 2014

90 Thurmann-Moe, J., *Edwards Munchs "hestekur"* Oslo: Munch-museet. 1995, s 25

91 Royal Academy of Art, London, ”Anselm Kiefer”, *Gagosian Journal*, 2014 09, s 85

92 TV-dokumentär, Regissör Sophie Fiennes, ”Over you cities grass will grow,” 2010

93 Kiefer, Anselm, & Zweite, Armin, *The high priestess*. New York: Abrams, in association with Anthony d'Offay Gallery, London, 1989

94 "Symbolic meaning of lead, the mystica" <https://www.themystica.com>

95 Gayford, Martin, ”Anselm s alchemy”, 2014 <https://www.royalacademy.org.uk/>

nedlagda tegelfabriken. Där förvarar han de bilderna med heilande från 70-talet. Kiefer vill använda dem igen då han tycker att de fortfarande är mycket kraftfulla. På frågor om skapandet och när ett konstverk är färdigt svarar Kiefer att det är svårt för honom, det finns så många val, det är ett krig inne i huvudet. Efter några dagar tycker han ofta att det antingen är ”skit” (scheisse) eller överarbetat. Han tänker inte på hur hans konstverk ter sig över tid.

Om tavlorna bryts ner, eroderar och återgår till de material de skapades av är det tråkigt eller så är det just det det inte är. När tavlorna eller skulpturerna väl är sålda rör Kiefer inte konstverken igen. De är då konservatorernas arbete och det ser Kiefer som heligt.⁹⁶

Dan Karlholm tar upp flera aspekter av tid i sin bok *Kontemporalism*, bland annat i en diskussion om samtidskonst. Som exempel använder han ett konstverk, *Betty (1988)*, av Anselm Kiefers samtida kollega Gerhard Richter. Enligt Karlholm kan man identifiera olika typer av tid. Dessa tidstyper kan man sedan lägga som ett raster över konstskapandet för att synliggöra aspekter i det konstnärliga skapandet som annars förblivit osynliggjorda. Karlholms första tidskategori är konceptionstid, tiden det tar för verket att tänkas fram. Den andra kategorin är produktionstid, tiden det faktiskt tar att skapa verket. Produktionstid är ett kallt ord, lätt associerat till fabrikstillverkning snarare än en kreativ konstnärateljé. Den tredje kategorin är systematisk tid – tid i förhållande till annan tid, före eller efter ett annat konstverk gjordes, tidigt eller sent i en konstnärskap. Kategori fyra är konsthistorisk tid, verket i relation till konstnärens eget skapande eller andra konstnärers skapande. Detta är konsthistoriens ”-ism tid”, uppdelningen av historien i perioder. Den femte kategorin är gestaltad tid, den tid motivet i konstverket föreställer. I Anselm Kiefers fall är detta extra intressant, eftersom de gestaltar förfall och förgänglighet som placerats utanför en klart identifierbar geografisk plats. Den sjätte kategorin är fysisk tid, hur lång tid som gått sedan verket skapades och hur tiden har påverkat konstverket. Detta är konstkonservernas tid. Kategori sju ackvisitionstid – när konstverket köptes och av vem, om det var redan i ateljén eller om den har varit ute på konstmarknaden eller på auktioner. Det är konstverkets proveniens, helt enkelt. Den åttonde kategorin är installationstid, vilket också kan uttryckas som exponeringshistoria. Var konstverkets har visats och hur länge, och om konstverket till exempel har ställts ut på ett museum. Kategori nio är receptionstid. Vad Karlholm här avser är mötet mellan konsten och åskådaren. I detta fall kan även konstverket vara medierat, exempelvis avbildat i en konstrecension. Receptionstid är tiden då konstverket är aktuellt.⁹⁷ Givetvis

96 TV-dokumentär ”Remembering the future” BBC, imagen 2014

97 Karlholm, 2014, s 75-86

kan man se på tid och konst ur ett flertal ytterligare perspektiv än de få ovan nämnda. Här är det bara kreativiteten hos konstvetaren som sätter hinder för hur man närmar sig ett konstverk eller ett konstnärskap. När det gäller Kiefers förhållande till tid är många av dessa tidskategorier intressanta. Det finns fler enheter av tid som man tänker på när det gäller tid och Kiefer, till exempel historisk tid och förfall.

2.4 Kiefers olika studior

Kiefers studior är mer än bara fysiska platser. De är viktiga byggklossar i det immateriella bygget av Kiefers kulturella kapital. Kulturellt kapital är inte något statiskt. Vi kulturkonsumenter måste få ny och relevant information. Om vi inte får något nytt så riktas uppmärksamheten mot någon annan konstnär. Det värsta hotet mot ett bygge av kulturellt kapital är att någon hävdar att kejsaren är naken, att det inte finns någon substans. Kiefer befinner sig på den högsta nivån av kulturellt kapital, så insatserna är höga. Till sitt försvar har Kiefer delvis sina studior. Via sina studior kan Kiefer visa på hantverksmässighet och därigenom få mer kulturellt kapital än sina konstnärskonkurrenter. En annan konstnärstrategi är att lägga ut konstproduktionen på entreprenad som exempelvis konstnärerna Damian Hirst, Jeff Koons och Anselm Reyle gör.⁹⁸

Kiefers studior visar en progression i hans konstnärskap, och de olika behov han har haft under olika delar av sitt konstnärskap. Vidare speglar de också de olika ekonomiska förutsättningarna han har och har haft för sitt skapande. Till exempel var Kiefers första studio nog inte ett aktivt val utan mer vald utifrån hans dåtida ekonomiska förutsättningar. Kiefers studior är väldigt stora fysiska utrymmen. Passar de inte Kiefers syften ändrar han på dem. Han tar bort en vägg, gräver ut en källare, lyfter bort ett tak eller drar nya vägar i landskapet med en bulldozer. Inget projekt verkar skrämma honom eller vara för stort. Men gemensamt för dem är att de tomma, öde ytor, sår i landskapet. Ruiner i förfall. Tredimensionella monument som hans konstverk är den tvådimensionella motsvarigheten till. Kiefers konstverk har ofta tredimensionella element men inget av Kiefers konstverk har studiorna som förlaga.

1. **Buchen**, övervåningen i en nedlagd skola. En träbyggnad. Finns avbildad i tavlan *Nothung* (1973) (Se bild 4)

2. **Hornbach**, Tyskland. Detta räknar jag som hans första riktiga studio. Det var en nedlagd gammal tegelfabrik. I filmen *Remembering the Future* visas flera rum från tegelfabriken upp. Det är omöjligt att

⁹⁸ Regissör Ben Lewis, "The great contemporary art bubble" 2009 I filmen berättas det att Hirst har över 500 medarbetare. Men att efter konstkraschen 2009 avskedat alla och arbetar nu själv. Enligt Richter 2011 s 161 arbetar Koons med 150 medarbetare.

skapa sig en uppfattning om hur stor byggnaden är, men stor är den. Rum på rum med råa tegelväggar, utan riktig belysning. Mycket rött damm rörs upp i luften. Han flyttade från studion i Hornbach år 1991.

3. **Barjac**, södra Frankrike. Det var en nedlagd silkesfabrik. År 1992 byggde Kiefer upp hela det 35 hektar (35 000 kvadratmeter) stora området utan hjälp av arkitekter (se omslagsbild). Detta är Kiefers vision som får fritt utlopp. En vision av ett öde ruinlandskap, något som lämnats kvar efter apokalypsen. Walter Benjamin (1892-1940) har gjort en mycket intressant iakttagelse som jag tror kan vara en viktig nyckel in i Anselm Kiefers konstnärskap. Benjamin skriver att barn har en oemotståndlig attraktion till byggarbetsplatser, men inte till byggarbetsplatsernas byggen utan till dess skräphögar. Ur dessa skräphögar bygger barnen nya artefakter.⁹⁹ När Kiefer bygger torn berättar han att han är fascinerad av den bibliska berättelsen om Lilith, som bor i ruiner.¹⁰⁰ Området är inte tänkt att vara för allmänhet och besökare. År 2018 finns 47 byggnader där som hyser Kiefers olika ruiner, konstverk och installationer. Området övervakas endast av en tillsyningsman.

4. **Périphérique** utanför Croissy-Beaubourg. År 2008 etablerade sig Kiefer i en ny, mer lämplig studio för en åldrande konstnär. Studion är varuhuset La Samaritaines lagerbyggnad en halvtimme söder om Paris. Allt är på ett plan, så alla Kiefers konstverk lättare kan flyttas omkring horisontellt med hydralmaskiner. Kiefer och hans assistenter cyklar omkring på det stora området. Flyttlasset bestod av 110 containerlastbilar. Många av dessa containrar är fortfarande ouppackade och innehåller konstverk från så tidigt som 1971. Kiefer säger att han vet precis vad som finns i varje container. Bytet till den nya studion var enkelt säger Anselm Kiefer. Orsaken är att den ligger längs motorvägen till Tyskland.¹⁰¹

2.5 Kan man utifrån Kiefers kulturella kapital resonera kring vad som osynliggörs?

Nicholas Mirzoeff, professor i Media, kultur och kommunikation vid New York universitet, har ett intressant sätt att se på konst.¹⁰² Han hävdar att för att fullt förstå ett konstverk måste man först ifrågasätta vad som synliggörs och vad som osynliggörs i konstverket. Det finns en auktoritet som har valt, i detta fall konstnären, vad som skall visas för åskådaren och vad som inte skall visas. Dessa val

99 Producerat av Austrian Film Commission och Ronin Films Regissör John Huges *One way street: Fragments for Walter Benjamin* 1992

100 TV-dokumentär, Regissör Sophie Fiennes, *Over you cities grass will grow*, 2010

101 TV-dokumentär, Regissör Sophie Fiennes, "Over you cities grass will grow," 2010

102 Mirzoeff, Nicholas, *An introduction to visual culture* (2.nd ed.), Routledge, London, 2009, s 295

har i majoriteten av fallen varit avsiktliga och noga genomtänkta. Det som inte är tänkt att visas är ofta mycket intressant. Ekonomi i konsten har alltid setts som något fult och därmed varit något som osynliggjorts. En orsak till denna situation är givetvis okunskap om de ekonomiska faktorer som påverkar konsten. När man håller på med konstvetenskaplig forskning kan ekonomiska drivkrafter verka väsensskilda och ologiska och detta gör att det lättare att ignorera dess blotta existens. Med frågeställningar om Kiefers kulturella kapital anser jag att man bör belysa de ekonomiska aspekterna, då de är ihopkopplade med drivkrafterna för kulturella kapital. Bourdieu hävdar att man vill öka sitt kulturella kapital som ett led i att öka sitt ekonomiska kapital. Inspirerad av visual culture-resonemang observerade jag, efter att studerat de två dokumentärfilmerna *Remembering the Future* från 2015 och *Over Your Cities Grass Will Grow* från 2010, att flera olika makthierarkier föreligger. Observationerna sätter det kulturella kapitalet i en kontext. Kiefer arbetar mycket nära sina fyra assistenter. Dock råder ingen fråga om vem som är konstnär/upphovsman till konsten.¹⁰³ Detta görs synligt, och det verkar inte finnas någon prestige i vem som gör vad i deras relation. Kiefer arbets- och projektleder sina assistenter.

Ytterligare något som osynliggörs är att konstverken skapas med konstnärsmaterial som är kladdiga. Trots detta så verkar allt i dem avsiktligt, allvarligt, det finns inte rum för misstag eller spontanitet. Kiefer och hans assistenter arbetar med stora mängder material: mycket damm, aska, jord, hö osv. Ändå är studion märkvärdigt ren. Vem städar? Det måste städas väldigt mycket på dessa stora ytor. Det verkar inte finnas utrymme för det oavsiktliga i konsten. Kiefers dukar är mycket stora så för att arbeta med dem måste han gå på dem. Oavsiktliga fotavtryck borde förekomma. De stora tunga objekt som bygger upp olika delar i konstverken flyttas med hydralkranar och borde oavsiktligt tappas, kantstötas och så vidare, men inget sådant verkar förekomma. Varför gör det inte det? Var är spontaniteten, det som ligger utanför hans kontroll? Vart tar den kantstöta konsten vägen? Är vi bara del i ett stort konstbedrägeri? Jag kan inte vara den första som ställer den frågan.

Något som inte heller syns är vem som samlar på Kiefers konst. Detta skulle kunna vara ett konfliktfyllt fält. Förutom de vanliga konstsammlarna skulle det vara möjligt att det finns en grupp (ny)nazister som samlar på Kiefers konst. De skulle kunna samla på Kiefers konst eftersom de kan dekodifiera Kiefers ikonografi. De skulle hypotetiskt sätt kunna ha Kiefers konst som kultobjekt. Varför just Kiefers konst skulle vara extra lämpad för detta beror på att Kiefer är så etablerad att den nazistiske samlaren inte löper någon risk att avslöja sin ideologi för en oinvid. Kiefer hävdar själv att

103 TV-dokumentär "Remembering the future" BBC, imagen, 2014

de som köper hans konst i huvudsak är judiska konstsamlare.¹⁰⁴ Har han på så sätt alibi? Kiefer är uppgiftslämnaren och det ligger i hans egenintresse att hävda sin ädla opolitiska hållning. Kiefers utställning i Jerusalem 1984, var den också bara till för att ge någon form av alibi?

Går det att bevisa att Anselm Kiefer hade skaparkramp? Denna hemlighet som alla med kännedom tystar ner. I boken om Anselm Kiefer *After the Catastrophe* av López-Pedraza och i BBC TV-dokumentären *Remembering the Future* antyds denna skaparkramp och att den skulle skett redan 1985. I diagrammet (se diagram 1) över Kiefers kulturella kapital ser vi en markant nedgång mellan åren 1992-2009. I diagrammet kan det finnas en tidsförskjutning. Osynliggörs skaparkramp? Är det ett tabubelagt ämne? Kan det vara så att konsten han skapar under denna period inte håller samma verkshöjd? Och vem vågar kritisera en verksam och ekonomiskt framgångsrik konstnär, påstå att konsten han skapar inte håller det estetiska måttet, eller lever upp till förväntningarna? Varför tystas det ned? Ligger det i Kiefers gallerists intresse att inte sänka priset så länge det finns en efterfrågan?

Denna uppsats svarar inte på dessa frågor, utan vill bara visa att ett analysverktyg som *Kunstkompass* kan synliggöra konstvetenskapliga sammanhang som annars varit svåra att upptäcka, och vilket gör *Kunstkompass* högst relevant.

2.6 Kiefer och konstmarknaden

Anselm Kiefer har haft stor försäljningsframgång i USA. I Lisa Saltzmans doktorsavhandling skriver hon att orsakerna till detta är oklara. Det beror inte på hur han målar eller vad han målar anser hon, utan att det som amerikanska konstsamlare uppskattade var Kiefers mod att låta tyskarna komma till freds med sin historia. Hon pekar på att de amerikanska samlarna är naiva och möjligtvis blinda för det kontroversiella i att idolisera arvet efter nazismen.¹⁰⁵

Fram till 2001 var Anthony d Offay Kiefers gallerist i London. Anthony d Offay stängde sitt galleri år 2001. d Offay greps då av en större vision. Han skapade på sju år en samling av 1000 konstverk med ett värde över på 100 miljoner pund som han donerade till olika museer i Storbritannien. Det är högst sannolikt att Anselm Kiefer hade just Anthony d Offay som gallerist eftersom d Offay också var hans lärare Joseph Beuys gallerist. Likaledes hade de stora tyska samtida konstnärerna Sigmar Polke och Gerhard Richter Anthony d Offay som gallerist. Under 90-talet hade Kiefer ingen representation i USA. Men detta till trots nådde han stor försäljningsframgång där. Enligt Sandy Nairne, engelsk konsthistoriker samt chef över National Portrait Gallery, berodde det på att Kiefer själv

104 TV-dokumentär, Regissör Sophie Fiennes, "Over you cities grass will grow," 2010

105 Saltzman, 1994, s 6 & 79

ville ha så stor kontroll som möjligt över försäljningen.¹⁰⁶ Endast 15% av Kiefers konstverk når auktionsmarknaden.¹⁰⁷ Numer är Anselm Kiefer representerad av Yvon Lambert Gallery i Paris, Gagosian Gallery i New York och White Cube i London.¹⁰⁸

Några av världens mest välkända gallerister, Thaddaeus Ropac och Larry Gagosian, ställde ut Kiefer på invigningsvernissagerna för deras nya gallerier i Paris. Gallerierna är stora rent lokalmässigt, 4,700 m² på rue de Pantin och 1,650 m² på Le Bourget. Samtidigt var Kiefers stora utställning på Monumenta i Grand Palais.¹⁰⁹ Larry Gagosian, Kiefers gallerist, har toppat ArtReveiw Power 100 sedan 2003. ArtReveiw Power 100 är en lista som rankar de 100 mest inflytelserika aktörerna på den moderna konstscenen.¹¹⁰ Vem är då denna Larry Gagosian? Han är definitivt en av de största aktörerna på den internationella konstmarknaden. Larry Gagosian är den aktör som besitter så mycket kulturellt kapital och makt över konstmarknaden att han skulle kunna manipulera Kiefers prisbild. Detta är givetvis helt hypotetiskt resonemang, men det skulle vara i Gagosians ekonomiska intresse att förtiga Kiefers skaparkris. För att illustrera Gagosians makt har han 16 olika gallerier världen över. Ett av dem ligger inne på Londons flygplats Heathrow. Gagosians kunder behöver bara flyga in till London med sina privatjet besöka försäljningshangaren och flyga därifrån igen, utan att behöva göra sig omaket att ta sig in till centrala London. Paralleller har dragits mellan the British Empire och Gagosians emperium: ”The sun never sets on the Gagosian empire”.¹¹¹ Ekonomiskt har Kiefer länge varit en av de högst betalda konstnärerna i världen. År 1988 bröt Kiefer igenom 100 000 - eurobarriären med försäljningen av tavlan *Der Eingeborene*, ett montage av foto, papperskollage och pinnar. Verket skapades fyra år innan det såldes för 150,000 dollar (EUR 137,204) på Sotheby’s New York.¹¹² Att bryta igenom 100 000-dollar vällen innebär att som konstnär ses som etablerad av konstmarknaden.

Anselm Kiefers konstverk *Athanor* såldes fyra gånger under 16 år. Då tavlan är 3.80 lång kan inte vilket hem som helst kan härbärgera den. Motivet föreställer innergården till Hitlers kansli i Berlin, ritat av arkitekten Albert Speer. *Athanor* är en självförsörjande ugn som alkemister använde.¹¹³

106 Nairne, 1987, s 39

107 "Anselm Kiefer", <https://www.artprice.com>

108 <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/6319#Galleries>

109 "A week of Contemporary art in Paris", <https://www.artprice.com>

110 "Power 100 – Larry Gagosian" <https://artreview.com>

111 Hanson, Sarah, P. "Three megadealers extend global reach with ambitious expansions" The Art Newspaper nr 298, 2018 Februray s 50

112 "Anselm Kiefer", <https://www.artprice.com>

113 "Athanor", <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset>

Först såldes tavlan den 14 November 2001 för 1 050 000 dollar på Sotheby's New York. På sin tid var detta Kiefers rekord. Den 10 maj 2005, såldes *Athanor* för 700 000 dollar, även denna gång på Sotheby's New York. Näst sista försäljningen av *Athanor* var på Christies London den 16 februari 2011. Då gick den för 976,456 euro.¹¹⁴ *Athanor* såldes igen 8 mars 2017 på Sothebys London, denna gång för 2 662 772 euro.¹¹⁵

År 2007 såldes Kiefers konstverk *Lasst Tausend blumen blühen!* för 3 570 000 dollar på Christies i London. Den ironiska titeln *Låt tusen blommor blomma* refererar till ett i väst ofta misstolkat citat av ordförande Mao. Detta är ett typiskt sätt för Kiefer att skapa. Vad Kiefer menar är ironiskt att en diktator, Mao, förespråkar kulturell mångfald och sedan avrättar de som följer hans påbud.¹¹⁶ Den 9 mars 2017 såldes ytterligare en konstverk med samma motiv, fast mindre i storlek, denna gång för 175 000 pund. London är den bästa marknaden för Kiefer. Under åren 2005 – 2015 sålde Kiefer nio konstverk för över en miljon dollar styck varav över hälften såldes i London. Marknaden stimuleras av de stora soloutställningarna, såsom den på centre Pompidou den 16 dec 2015 – 18 april 2016,¹¹⁷ Royal Academy, London 27 september – 14 December 2014 och i Köpenhamn på CC 2 april – 6 augusti 2017 (Copenhagen Contemporary, Trangravsvej 10-12). Under auktionen på Phillips 27-28 juni, bara dagar efter brexitomröstningen, en auktion med 30% återrop, det vanliga är ca 10%, stod sig Kiefer och tangerade sitt eget rekord med en försäljning av tavlan "*Für Velimir Khlebnikov: Die Lehre vom Krieg: Seeschlachten*", för 3 200 000 dollar, vilket var fyra gånger utropspriset.¹¹⁸

Kapitel 3

3.1 Kan man mäta kulturellt kapital för konstnärer?

I 46 år har den årliga artikelserien *Capital Kunstkompass* publiceras i den tyska affärstidningen *Das Capital*. Artikelserien skrivs, undersöks, publicerats och läses grundligt.¹¹⁹ Intresset visar på att det finns en stark och konstant efterfrågan på en rankinglista över verksamma konstnärer.¹²⁰ *Kunstkompass* konstruerades av Dr Willi Bongard, ekonom från Köln, som även arbetade som konstjournalist. *Kunstkompass* har publicerats sedan 1970.¹²¹ Numer är Dr Bongards dotter Linde Rohr – Bongard

114 "Contemporary Art sales in February: a bold selection with records expected", <http://www.artprice.com>

115 <http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=Kiefer>

116 "Let a thousand flowers bloom", <http://whitecube.com>

117 "Anselm Kiefer at the Centre Pompidou in Paris for five months", <http://www.artprice.com>

118 "London's art market stands firm", <http://www.artprice.com>

119 Rohr - Bongard, Linde, *Kunstkompass Capital*, *Das Deutsche Wirtschaftsmagazin*, 1989:11, s 384-398. 1990:11 s 390-413, 1991:11 s 83-99, 1993:11 s 212 – 245, 1997:11 s 246-268, 1998:11 110-128

120 Quemin, 2015, s 827

121 Grampp, 1989, s 33 1985 avled Dr Bongard i en bilolycka

ansvarig utgivare av *Kunstkompass*. Artikelserien är riktad till tyska konstsammlare. *Kunstkompass* publicerades i den tyska affärstidskriften *Das Capital* fram till 2007. Sedan i *Manager Magazin* 2008 - 2014 och nu i *Weltkunst*, men finns ibland att hitta i andra tidskrifter också. Normalt kommer den ut i november. Jag har även funnit *Kunstkompass* i den italienska inredningsmagasinet *Domus* år 1976. Syftet med artikelserien är att orientera konstsammlare i vad som är prisvärt bland nu levande konstnärer. I *Kunstkompass* betraktar man tre olika konsthändelser världen över. Detta görs konsekvent över tid. Till slut finns tillräckligt med data för att kunna utläsa trender. De tre konsthändelser som granskas är de följande:

1. Inköp av konst och utställningar till det viktigaste moderna konstmuseerna.
2. Vilka konstnärer som deltog i viktiga nationella och internationella utställningar.
3. Vilka konstnärer som det skrevs om i de viktigaste konstitidskrifterna.¹²²

Sedan viktade Bongard detta med ett poängsystem, exempelvis x poäng för varje museum där en konstnär var utställd. Poängsumman baserades på Bongards egen åsikt om museets dignitet. Exempelvis tilldelades en konstnär 400 poäng om hen var utställd på någon av de viktigaste konstmuseerna så som Stedelijk i Amsterdam och 300 poäng om hen var utställd på något mindre viktigt museum, som Oxford Museum of Modern Art. Om konstnären var omnämnd i *Art Actual* fick hen 50 poäng och om hen var omnämnd i *Connasissance des Artes* tilldelades hen 10 poäng. Dessa poäng ackumuleras sedan över tid. (Se bilaga 2 för exempel på hur poängsystemet ser ut.) Dr Bongard använder sig av en kvantitativ metod för att skapa *Kunstkompass*. Artikeln omfång är på ca 12 - 15 sidor och är transparent med hur uträkningarna gjorts, så om man har en annan åsikt om hur en konstnär borde viktas är det ganska lätt att manövrera i texten. Det är denna del som är intressant för resonemanget kring Bourdieus kulturella kapital.

Kunstkompass fortsätter sin analys med den ekonomiska sidan. Denna sida är snittpris är på ett konstverk av varje konstnär. Sedan delar man antal kulturkapitalpoäng med snittpriset och får fram ett pris per poäng som kan jämföras mellan de olika konstnärerna.¹²³ I *Kunstkompass* får man då ett omdöme om konstnären är relativt sett prisvärd eller inte. Exempelvis låg Robert Rauschenberg år 1976 först med 20 490 poäng. Ett representativt verk kostade då 17 000 D mark. 17 000 delat på 20 490 ger 0,83 eller 83 pfennig per poäng. Det uträknade medeltalet av de konstnärer som var med på listan låg på 1,8 D mark. Detta gör att Rauschenberg vid detta tillfälle var ett fynd.¹²⁴ På så sätt kan man

122 Quemin, 2015, s 827

123 Grampp, 1989, s 33

124 Grampp, 1989, s 33

fortsätta att göra nedslag på olika konstnärer under olika perioder.¹²⁵

En sådan här lista kan man givetvis vara kritisk mot ur många olika vinklar. Alain Quemin, professor i sociologi vid universitet i Lyon, är främst kritisk till att *Kunstkompass* har oproportionerligt många tyskar på listan. Detta beror på att Bongardt har viktat olika tyska museum högre än andra internationella jämförbara museum. Alain Quemin har gjort intressanta iakttagelser över vilka nationaliteter olika konstnärer har. Han jämförde franska Fond National d'Art Contemporain, Tate London, Hamburger Hof Berlin och Documenta. Han problematiserar vidare genom att påpeka att världens toppkonstnärer sällan bor kvar i de länder där de är födda utan flyttar till konstmetropolerna New York, London och Paris. Om konstnären representerar ett land flyttar till en konstmetropol så ökar koncentrationen på listan. Exempelvis när konstnären Marina Abramović flyttade till New York borde Kroatien försvinna från listan, om listan verkligen skulle representera verkligheten.¹²⁶

Ser man på Anselm Kiefers konstnärskap och hur han utvecklats som konstnär, beskrivet ovan, blir Kiefers position i *Kunstkompass* intressant. Kiefer är mycket produktiv, men kanske inte alltid så kommersiell. Han producerar ofta stora, otympliga verk, konstverk som inte kan flyttas utan avsevärd logistik. Ser man till perioden 1990 – 2008 har Kiefer en lägre position i *kunstkompass* (se diagram 1).¹²⁷ Detta motsvaras till stor del av att Kiefer inte var så publik då. Kiefer arbetade med sina stora projekt i sina landskapsstudior. Detta kunde vara en indikation på att Bourdieus teori om kulturellt kapital stämmer. Resultatet av dessa år av subtil positionering, med eller utan uppsåt, har skapat ett förtroende vilket senare byggt upp ett solitt kulturellt kapital. Om Kiefer inte producerat eller inte mottagits väl så hade han sannolikt försvunnit ur listan. Åren av positionering har förlänat honom en stabil sjätte plats i *Kunstkompass* de senaste nio åren.

Det är dags för nästa steg i utforskandet av Bourdieus teori om kulturellt kapital. Detta steg är dokumentationen av de 660 prisuppgifter på Anselm Kiefers auktionsförsäljningar mellan 1985 och 2017. Dessa siffror har jag hämtat på *artprice.com*.¹²⁸ Jag använde *artprice.com* efter att ha kontrollerat med två svenska auktoriteter inom konstvärdering och de var båda överens om att *artprice.com* är den

125 L. Rohr- Bongard, "Kunstkompass", *Capital, Das Deutsche Wirtschaftsmagazin*, 1989:11, s 384-398. 1990:11 s 390-413, 1991:11 s 83-99, 1993:11 s 212 – 245, 1997:11 s 246-268, 1998:11 110-128

126 Quemin, Alain, "The Hierarchy of countries in the contemporary Art world and market", *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 2006:1, s 40, [www]. Hämtad 2010-04-10 på <https://www.researchgate.net>

127 L. Rohr- Bongard, "Kunstkompass", *Capital, Das Deutsche Wirtschaftsmagazin*, 1989:11, s 384-398. 1990:11 s 390-413, 1991:11 s 83-99, 1993:11 s 212 – 245, 1997:11 s 246-268, 1998:11 110-128

128 http://www.artprice.com/artist/15334/anselm-kiefer/lots/pasts?ipp=100&p=5&sort=datesale_desc

lämpligaste källan att inhämta prisnoteringar på den internationella auktionsbranschen från.¹²⁹ Utifrån denna kvantitativa metod framställde jag en av dessa prisuppgifter. Vad som är intressant är att trots att Kiefers kulturella kapital gått ner, påverkas inte prisbilden på Kiefers konst. Med diagram 2 vill jag visa på en prisrörelse hos Kiefers konstverk, mer exakt att Kiefers konst först såldes för mindre summor och att den sedan successivt ökade i pris.

Diagram 1 baseras på Bongards *Kunstkompass* med värdena för Kiefers kulturella kapital. Jämförelsen stämde inte, vilket vill säga att något i Bourdieus teori om kulturellt kapital inte stämde. Med förståelse både för uträkningen av kulturkapitalsvärdet och medelvärdet för Anselm Kiefers auktionsförsäljningar förstod jag dock att figuren inte visade det som Bourdieu avsåg i sin teori. Det behövdes alltså mer information. Först lade jag in en linje med den totala marknaden för konst. Det ger ett meridianvärde att förhålla sig till. Meridianvärdet utgår från år 2000, fungerar som grundvärde och visar om marknaden går upp eller ner utifrån detta (se 3). Sedan tog jag Kiefers rankingvärden enligt *artprice.com*.¹³⁰ År 2001-2003 låg Kiefers konst en bra bit över konstmarknaden, sedan korrelerar värdena och sedan följer hans prisutveckling konstmarknaden i stort. För att få en så komplett bild som möjligt och för att förstå Kiefers ranking i kulturellt kapital tog jag in ytterligare en lista, denna gång *artfacts.net* rankinglista över konstnärer. *Artifact.net* har en lista som liknar kunstkompass (se diagram 4). Så här förklarar de sin urvalsmetod. - ”Vi ville använda oss av en ekonometrisk analys för att förutspå en konstnärskarriär.¹³¹ Vi utgick ifrån internationella konstutställningar och har gjort så sedan 1996. Detta baserar vi på en bok av Georg Franck som hävdar att kulturellt kapital uppför sig på samma sätt som ekonomiskt kapital.”¹³² Jag ställde mig initialt kritisk till denna sida, men i och med att jag behövde mer material att arbeta med och *artfacts.net* hade relevant information, fann jag stor användning för sidan. Dess faktavolym är omfattande. Men varför är de inte mer transparenta med sin uträkning av kulturellt kapital? Enligt Alain Quemin beror det på att de är en privat firma och deras uträkningsalgoritm är en skyddad industrihemlighet, vilket Quemin uttrycker sin frustration över.¹³³ *Artfacts.net* lista har med alla konstnärer, både nu levande och avlidna.

129 Lovisa Törnsten Chefsintendent Bukowskis Göteborg och Fredrik Fellbom Grafik expert på Stockholms auktionsverk.

130 För att vara säker på att matematiken bakom diagrammen var rätt tog jag hjälp av ekonomikonsulten Erik Ros från företaget Prové.

131 Ekonometrin analyserar ekonomiska samband som används för att göra ekonomiska prognoser. Sådan information används ibland av regeringar för att fatta ekonomiska beslut om skattesatser, bidragsnivåer eller andra subventioner, samt av företag som hjälp vid beslut om priser, lagerstorlek och produktion

132 <http://www.artfacts.net/tour/artist-ranking/> Georg Franck är arkitektur professor på Wiens Universitet och har skrivit ”The economy of attention” 1999, en 12 sidig artikel, <https://www.heise.de/tp/features/The-Economy-of-Attention-3444929.html>. Vilket jag översatt och sammanfattat. Teoribildningen är svag och luddig och inte direkt applicerbar.

133 Quemin, 2015, s 829

3.2 Diagram 1, Kiefers placering i *Kunstkompass*

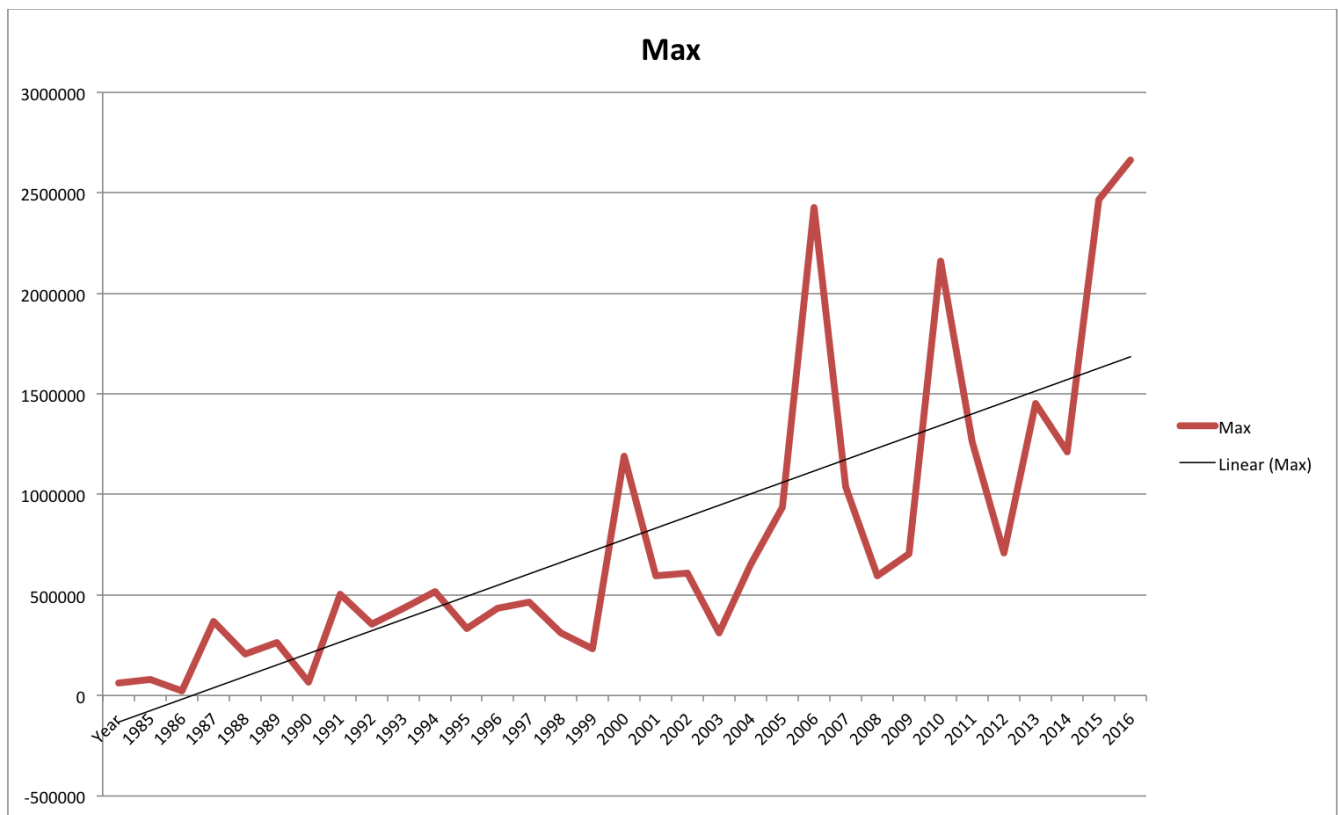


Anselm Kiefers placering i *Kunstkompass*. Här likställs denna placering med Anselm Kiefers kulturella kapital. Vi ser en förändring mellan åren 1992-2009. Figuren visualiserar att relativt mot andra konstnärer under denna period är inte Kiefer lika ”het” i konstvärlden. Han har färre utställningar och färre artiklar. Varför är det så? Söker man svar i den biografiska delen så är det under denna period som Kiefer är sysselsatt i La Ribaute och bygger upp sin stora utomhusateljé, ett arbete som sträcker sig över flera år. Samtidigt ger levnadsteckningen svar. Den synliggör något som bara har antytts i tidigare källor, att Kiefer under denna period har skaparkramp.¹³⁴ Det har påpekats att konstverk från denna period inte håller samma verkshöjd. Kiefers konstverk från denna period är mer skissartade. De har inte

¹³⁴ I boken López-Pedraza, Rafael, *Anselm Kiefer: After the catastrophe, 1996*, samt i BBC TV-dokumentären ”Remembering the future” från 2015.

samma tredimensionella djup eller den typiska Kieferska färgsättningen. Istället har verk från denna period ofta en grå/beige färgsättning.¹³⁵ I figur 1 ser vi en nedgång 7 år i rad, sedan vänder det uppåt igen och han etablerar sig på en mycket hög nivå. Tidsmässigt sett är han då klar med sitt stora arbete i La Ribaute. Det väldiga konstprojektet blir väl mottaget av konstvärlden och Kiefer blir åter mycket eftertraktad. Detta förlopp är det som beskrivs i dokumentärfilmen *Over Your Cities Grass Will Grow*.¹³⁶ Kan man då säga att han medvetet har investerat i sitt kulturella kapital? Har detta varit Kiefers strategi? På dessa retoriska frågor finns inga svar. Men det visar på att konstnärligt skapande är ett risktagande, som jag diskuterar ovan i kapitlet om konstnären som företagare. Om Kiefer hade misslyckats med sin strategi och att konsten som skapades inte hade tagits emot väl, så hade Kiefers kulturella kapital fortsatt dala.

3.3 Diagram 2 Kiefers årliga max betalda konstverk på auktion



(Auktionspriserna för diagrammet är i euro.)

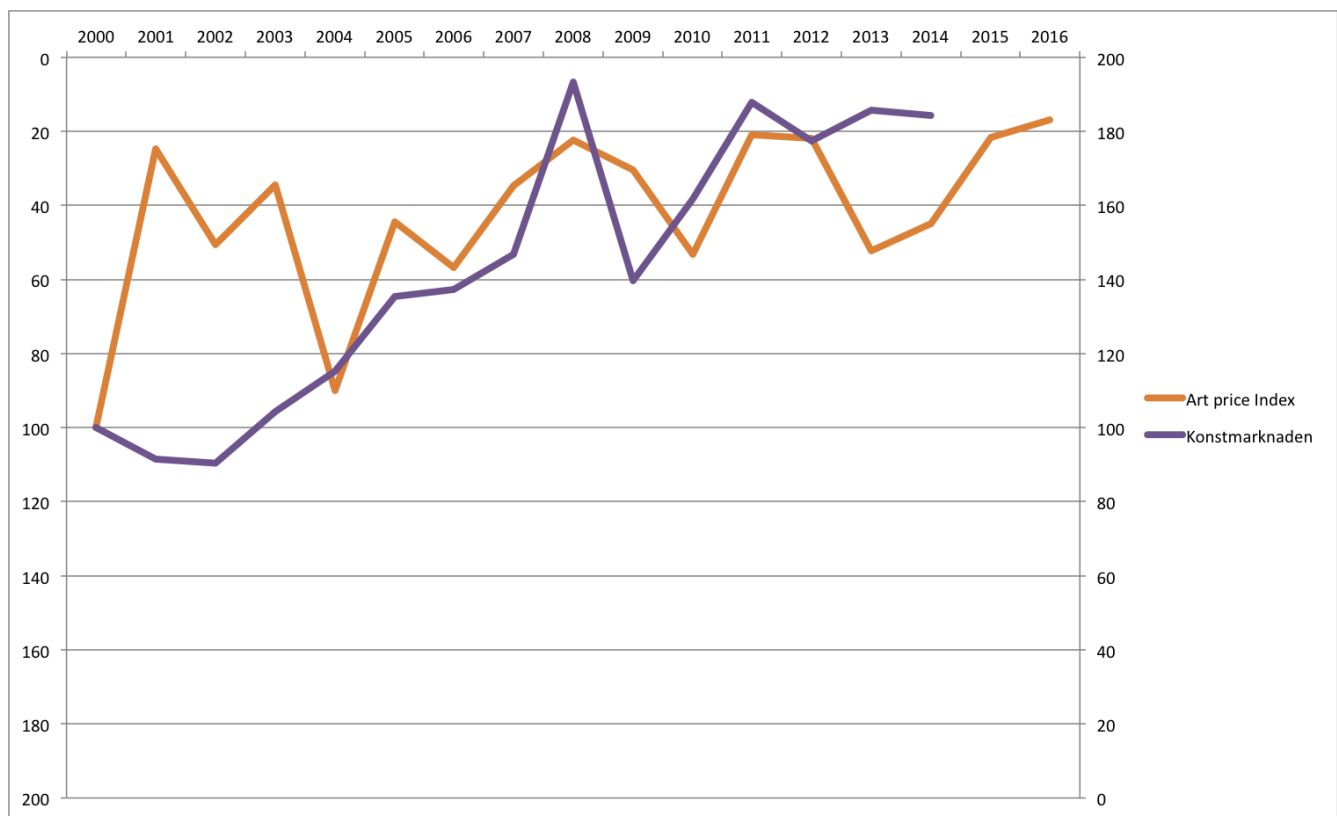
Figuren visar den högsta summan som betalats på auktion för ett konstverk av Anselm Kiefer varje år,

¹³⁵ Lauterwein, A., & Kiefer, A. *Anselm Kiefer/Paul Celan : Myth, mourning and memory*. London: Thames & Hudson. 2007 och Kiefer, A., *Anselm Kiefer, the seven heavenly palaces 1973 – 2001*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

¹³⁶ Regissör Sophie Fiennes, "Over you cities grass will grow," 2010

från 1985 till 2016. Linjen i mitten visar den stadiga positiva prisutvecklingen för Kiefers konst. Figuren ovan är intressant eftersom den jämfört med diagram 1, som visade utvecklingen av Kiefers kulturkapital, visar att nedgången i kulturellt kapital inte påverkar auktionsvärdet av hans konst. Inte ens med en förskjutning i tid. Det skulle vara logiskt att konstmarknaden reagerar något på det kulturella kapitalet, men inte ens en sådan lång nedgång verkar ha påverkat prisuppgången. För att undersöka dessa samband gjorde jag en ny figur med medeltalet av försäljningsvärdet. Dock visade den precis samma sak som diagram 2, en konstant ekonomisk värdeökning på Kiefers konst. En orsak till att priserna på Kiefers konst inte sjunker skulle kunna vara att priserna bara följer konstmarknaden i stort, snarare än konstnärens individuella kulturkapital. För att åskådliggöra detta gjordes en ny figur (se diagram 3) där man tydligt kan se hur Kiefers konst följer utvecklingen av konstmarknaden.

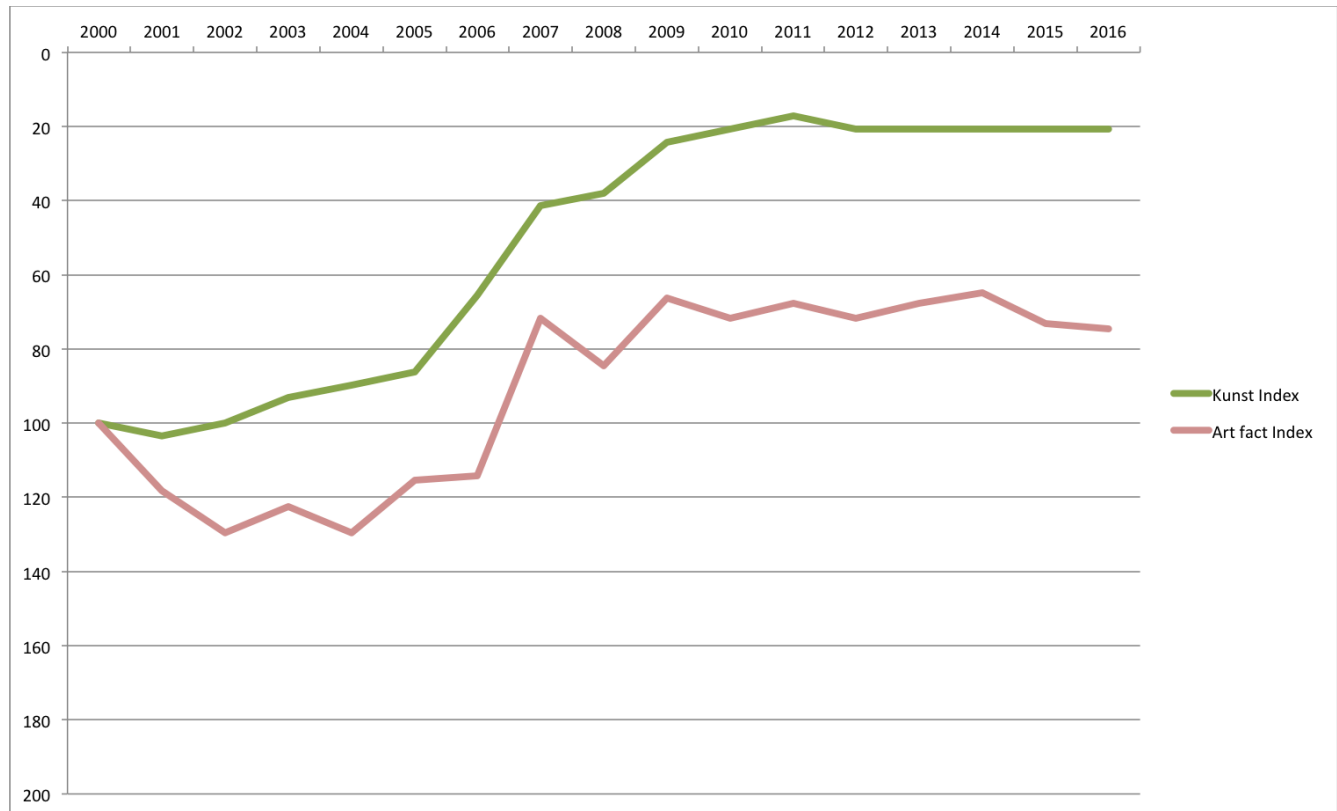
3.4 Diagram 3 Artprice index över Kiefer försäljningar och övriga konstmarknaden



Figuren visar konstpriserna på Kiefers konst indexerat på år 2000, jämfört med konstmarknaden indexerat på år 2000. Då framkommer tydligt att priset på Kiefers konst de första åren var högt i förhållande till den övriga konstmarknaden, men att det korrigerade sig efter några år och sedan följer

konstmarknadens priser väldigt väl. Detta betyder att prisuppgången som tydliggjordes i 2 inte är en prisuppgång för Kiefers konst, utan för konsten i allmänhet. Att det finns en liten avvikelse som sedan korrigeras är mycket vanligt i ekonomiska analyser, exempelvis aktier. Det vill säga att det som figuren visar är normalt. Kiefers prisutveckling korrelerar med konstmarknadens prisutveckling. Det finns ingen avvikelse för nedgången i Kiefers kulturella kapital.

3.5 Diagram 4 Jämförelse mellan *Kunstkompass* och Art fact index för Kiefer



Fjärde figuren är ett försök att få fram om det finns någon felkälla i *Kunstkompass* värde för kulturellt kapital. *Kunstkompass* är inte det enda mätinstrumentet för konstnärers kulturella kapital. I figur 4 användes även värdena från *artfacts.net*. Det finns en avgörande skillnad mellan *artfacts.net* och *Kunstkompass*; *artfacts.net* inkluderar även ej-levande konstnärer i sin rankinglista. För att kunna göra en rättvisande jämförelse indexerades endast de värden för Kiefer som fanns redovisade, med start vid år 2000. Figuren följer varandra. Trots att de två undersökningarna av kulturellt kapital är fullständigt olika så kommer de till samma resultat.

Avslutning

Syftet med uppsatsen var att undersöka Bourdieus teori om kulturellt kapital skulle vara möjlig att verifiera genom att visa att den korrelerade mot auktionsförsäljningsstatistik. Någon sådan korrelation fanns inte. Detta kan bero på skiftningar i mitt studieobjekt Anselm Kiefers kulturella kapital inte är tillräckliga eller att marknadskrafterna bakom Anselm Kiefer är för starka. Kritiken mot Bourdieus teori har hittills riktat in sig på vad den exkluderar: journalistik, reklam, masskultur med mera. En kritisk slutsats jag kan dra utifrån min undersökning är att Bourdieus teori inte överensstämmer med de resultat jag funnit. Vidare undersökningar av Bourdieus teori om kulturellt kapital, där man klarare kan se de ekonomiska kopplingarna, bör göras innan man tar denna teoribildning som kunskap.

Vad jag kunde visa på var att Kiefers kulturella kapital, så som det redovisades i *Kunstkompass*, gick ner för att sedan åter placera sig på en topplacering utan att påverka Kiefers prisutveckling. Varför det inte påverkade prisutvecklingen har jag inte kunnat svara på, inte heller vad det var som skapade nedgången. Dock finns det flera olika sannolika orsakssamband och dessa har jag under undersökningen lyft fram. Konstmarknaden är en maktstruktur. Den har makt- och intresse av att osynliggöra en eventuell skaparkris hos Kiefer. Att Kiefer hade en kreativ kris har indikerats i flera källor och synliggjorts med *Kunstkompass*, vilket gör sådana här listor över konstnärers ranking relevanta.

Jag har kunnat visa på att rankinglistor över konstnärer belyser konst - och bildvetenskapligt intressanta aspekter som annars är svåra att åskådliggöra. Maktstrukturer, så som Nicholas Mirzoeff beskriver dem i sin bok *Visual Culture*, kommer ur anonymitet och konstmarknaden är en sådan dold aktör.¹³⁷ Det ligger inte i en gallerist eller konsthandlares intresse att erkänna förlust av kulturellt kapital hos konstnärer de företräder. De skulle vara ekonomiskt självmord, så de uppehåller illusionen av framgång.

Diskussion och fortsatt forskning

Utifrån denna uppsats ser jag två olika vägar att ta denna forskning vidare på. Den som ligger närmast till hands skulle vara att göra en liknande kvantitativ undersökning, men inkludera flera konstnärer. Urvalet av dessa konstnärer skulle ske utifrån skiftningar i deras kulturella kapital, till exempel en konstnär som försvunnit från *Kunstkompass* och en konstnär som kom in på listan mot slutet av sin

137 Mirzoeff, 2009, s 295

konstnärliga gärning. Fördelen med detta skulle vara att man kan då följa konstnärskapet över tid och se hur det kulturella kapitalet utvecklar sig. Slutsatserna av en sådan jämförelse skulle ha en större räckvidd än de jag kunnat dra med Anselm Kiefer som studieobjekt. Därmed också med starkare argument verifiera de ekonomiska aspekterna av Bourdieus teori om kulturellt kapital, oavsett om det bekräftar eller motsäger teorin.

Underlaget för *Kunstkompass* och *artfacts.net* index är så pass begränsat att man kan ifrågasätta om rankingen som redovisas verkligen är representativ för det ”sanna” kulturella kapitalet. Men detta är det verktyg som är tillgängligt för stunden och begränsar därmed vilken informationsinsamling som är möjlig att göra. I framtiden skulle man kunna tänka sig en automatisk informationsinsamling, så som datorer utrustade med artificiell intelligens som filtrerar hela medialandskapet och all information om konstnärer världen över och skapar en rankinglista. Skulle det då visa det ”sanna” kulturella kapitalet? Kanske inte, men en sådan lista skulle definitivt se annorlunda ut än vad *Kunstkompass* och *artfacts.net*s index gör.

Ett annat sätt att föra denna forskning vidare skulle kunna vara att utifrån en ANT- metod göra en blackboxanalys av kulturellt kapital för konstnärer och kopplingen till priserna på konstverk på konstmarknaden. Denna teori är intressant eftersom konstmarknaden består av många delar och dess aktörer är intrikat förbundna med varandra. Med ANT-metoden följer man de olika aktörerna för att se hur de påverkar varandra. Latour kallar metoden för blackbox, då man aldrig får svar på hur aktörerna påverkar varandra. Uttrycket blackbox kommer från datorindustrin. När man utvecklade datorer kunde man inte riktigt förklara hur datorn fick fram svar. Ingångsvärden och utgångsvärden var kända, men inte processen däremellan. Jag anser att det finns paralleller med konstmarknaden. För att göra en blackboxanalys behöver inte aktörerna man analyserar själva känna till att ett beroende nätverk existerar. Latour förklarar det med att nätverkets existens vilar på att en stabil överenskommelse finns, ett så kallat konsensus. Aktörernas roller är definierade och accepterade och när en kontrovers uppstår kan man iakttä och analysera denna ur ett ANT-perspektiv.¹³⁸

Enligt Latour är studiet av de konfliktlinjer som finns en säkrare källa till kunskap.¹³⁹ Självt jämför Latour sin blackboxmetod med en Pandoras ask. Blackboxmetoden är som ett ormbö - lyfter man på locket vet man inte vad man kommer att se eller vad som kommer att slinka ut. Med blackboxmetoden skulle man kunna förklara hur det kommer sig att makten inom konstmarknaden

138 Herlitz, Alexandra, *Grez-sur-Loing Revisited*. The International Artists' Colony in a Different Light, Makadam förlag, Göteborg, 2013, s 30

139 Latour, Bruno, *Tinget återställt : En introduktion till actor-network theory*, Studentlitteratur, Lund, 2015, s 69

blivit så ojämnt fördelad.¹⁴⁰

Inom konstmarknaden skulle jag tänka mig en blackbox med följande delar: konstnärens image, det allmänna konstklimatet, konstnärens prisbild och galleristens agerande. Följer man dessa trådar borde konstnärens kulturella kapital utkristallisera sig. De aktörer som är aktuella för en ANT-analys är konstnärer, konstsamlare, konstsäljare (gallerister) och kulturarbetare (museifolk och journalister).

Sammanfattning

Denna masteruppsats undersöker relationen mellan konstnärligt värde och ekonomiskt värde. Teorierna om kulturellt kapital som den franske sociologiprofessorn Pierre Bourdieu (1930-2002) formulerade är ett av benen som konstnärligt värde står på. Det andra benet är den tyska ekonomie doktorn och konstjournalisten Willie Bongard (1931-1985) rankinglista över konstnärer som årligen publiceras i en artikelserie kallad *Kunstkompass*. De frågor jag försöker besvara är: vilka är förutsättningarna för konstnärers kulturella kapital? För att ge svar på detta använder jag mig av Anselm Kiefers konstnärskap. Kiefers konst kan anses ha ett extra värde av ”allmänt gott”. Detta består av att konsten hjälpte det tyska folket att återupprätta sin nationella stolthet efter andra världskriget. Avgörande för valet av Anselm Kiefer var att han haft en lång och kontroversiell konstnärlig karriär och att hans popularitet skiftat. I den avslutande delen av texten gör jag diagram över Kiefers positioner i *Kunstkompass* och Kiefers försäljningspriser på auktioner. Utifrån dessa diagram driver jag mitt resonemang vidare. Slutsatserna jag kan dra av resultatet av diagrammen är att Bourdieus teori om kulturellt kapital inte överensstämmer med Kiefers försäljningsframgång och därmed kullkastas Bourdieus teori om kulturellt kapital i detta fall. Om Kiefer är ett särfall kan inte denna uppsats fastslå, men pekar på att mer konst- och bildvetenskaplig forskning i ämnet behövs. Vidare visas i denna masteruppsats att dessa konstnärsrankinglistor är ett relevant konst- och bildvetenskapligt verktyg, då underlag för en faktisk skaparkramp hos Kiefer uppdagats.

140 Latour, 2015, s 107

Källor och litteratur

TV dokumentärer:

Producerat av Austrian Film Commission och Ronin Films Regissör John Huges "One way street: Fragments for Walter Benjamin" 1992

Produserat av BBC och produktionsbolaget imagen, "Remembering the future", 2015

Regissör Sophie Fiennes, "Over you cities grass will grow," 2010

Produserat av C-P Productions et VF Films, "Sociology is a martial art" 2002, Hämtad 2010-02-25 på https://www.youtube.com/watch?v=_9PCp9oKPRw&list=PLEWZrOTnVz78jTIIxayJQP9yfRHeCIAh-

Producerat av ZDF/Arte Regissör Ben Lewis, "The great contemporary art bubble" 2009

Intervjuer:

Oral history interview with Ivan C. Karp, 1986 April 17-1988 October 18. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ivan-c-karp-12283>

Elektroniska källor

Webbsidor:

<https://www.aaa.si.edu>

<http://www.artfacts.net>

<http://www.artprice.com>

<http://www.artnet.com>

<https://artreview.com>

<https://www.barnebys.se/>

<https://www.heise.de>

<http://journals.sagepub.com>

<https://www-ne-se>

<http://openresearch.ocadu.ca>

<https://www.researchgate.net/>

<https://www.royalacademy.org.uk>

<http://www.sothebys.com>

<https://steinhardt.nyu.edu>

<http://theartnewspaper.com>

<https://www.themystica.com>

<https://thepaintingimperative.com>

<http://whitecube.com>

<https://www.youtube.com>

Webbartiklar:

"Allmänt om forskningsansatser med kvalitativ metod", Ingen artikelförfattare

http://www.sbu.se/globalassets/ebm/metodbok/sbushandbok_bilaga11.pdf

"Athamor", Ingen artikelförfattare

<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/athanor/BQHRxvA0G1xgeA>

"A week of Contemporary art in Paris", Ingen artikelförfattare.

<https://www.artprice.com/artmarketinsight/a-week-of-contemporary-art-in-paris>

"Anselm Kiefer at the Centre Pompidou in Paris for five months", Ingen artikelförfattare.

<http://www.artprice.com/artmarketinsight/anselm-keifer-at-the-centre-pompidou-in-paris-for-five-months>

"Artist Ranking", Ingen artikelförfattare.

<http://www.artfacts.net/tour/artist-ranking/>

"Anselm Kiefer", Ingen artikelförfattare.

<https://www.artprice.com/artmarketinsight/anselm-keifer>

"Contemporary Art sales in February: a bold selection with records expected", Ingen artikelförfattare.

<http://www.artprice.com/artmarketinsight/contemporary-art-sales-in-february-a-bold-selection-with-records-expected>

"Der Kunstkompass 2010", Ingen artikelförfattare, *Manager Magazin*, 2010-04-28, Hämtad 2017-04-27, <https://global-factiva-com.ezproxy.ub.gu.se/hp/printsavews.aspx?pp=Print&hc=all>

"Let a thousand flowers bloom", Ingen artikelförfattare

http://whitecube.com/exhibitions/anselm_kiefer_let_a_thousand_flowers_bloom_hong_kong_2012/

"London's art market stands firm", Ingen artikelförfattare.

<http://www.artprice.com/artmarketinsight/london-s-art-market-stands-firm>

"Power 100 – Larry Gagosian", Ingen artikelförfattare.

https://artreview.com/power_100/larry_gagosian/

"Symbolic meaning of lead, the mystica", ingen artikelförfattare

<https://www.themystica.com/mystica/articles/~alchemy/lead.html>

Benson, Rodney, "Field theory in comparative context: A new paradigm for media studies", *Theory and Society*, 28(3), 1999, Hämtad 2017-03-27

<https://steinhardt.nyu.edu/scmsAdmin/uploads/000/728/Benson%20Theory%20and%20Society%20best%20copy.pdf>

Buckerman, Paul, "Back from Buisness", *Kapsula Magazine*, vol 3 Januari 2016, Hämtad 2017-03-01

http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/961/1/KAPSULA_GOODMEASURE_1of3.pdf

Franck, Georg, "The Economy of Attention", *Telepolis*, 1999 12 07, Hämtad 2017-04-01

<https://www.heise.de/tp/features/The-Economy-of-Attention-3444929.html>

Gayford, Martin, Anselm's alchemy, //Blog, Royal Academy, 22 September 2014

<https://www.royalacademy.org.uk/article/anselms-alchemy>

Hesmondhalgh, David, "Bourdieu, the media and cultural production". *Media Culture & Society*. SAGE Publications. **28** (2), 2006, s 211–231. doi:10.1177/0163443706061682. Hämtad 2017-03-20. <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0163443706061682>

Hutter, M. et al., *Two games in town: a comparison of dealer and auction prices in contemporary visual arts markets*. *Journal of Cultural Economics*, 31(4), 2007 s 247–261.

Quemin, Alain, "The Hierarchy of countries in the contemporary Art world and market", *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 2006:1, [www]. Hämtad 2010-04-10 på https://www.researchgate.net/publication/278410135_The_Hierarchy_of_Countries_in_the_Contemporary_Art_World_and_Market_An_Empirical_Survey_of_the_Globalization_of_the_Visual_Arts

Quemin, Alain, The impact of nationality on the contemporary art market/o impacto da nacionalidade no mercado de arte contemporaneo, *Sociologia & Antropologia*, Sao Paulo, 2015, s 825-855. <http://objdig.ufrj.br/34/teses/834982.pdf>

Stapley-Brown, Victoria, "Anselm Kiefer's studio robbed of 12 tonnes of raw marble and €1.3m lead sculpture", *The art newspaper*, 2016 08 31 <http://theartnewspaper.com/news/anselm-kiefer-s-studio-robbed-of-12-tonnes-of-raw-marble-and-1-3m-lead-sculpture/>

Wacquant, Loic, 2015. For a Sociology of Flesh and Blood. *Qualitative Sociology*, 38(1), 2015 Hämtad 2018-03-01 <https://searchproquestcom.ezproxy.ub.gu.se/docview/1663823660OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=11162>

Dagstidningsartiklar och tidskriftsartiklar:

Royal Academy of Art, London, "Anselm Kiefer", *Gagosian Journal*, 2014 09

Claassen, Marek, "Artfacts.Net. Leonardo", 45(3), 2012, s 278 - 279
Ericsson, Richard, "Nytt ljus över monstret" *Dagens nyheter* 2008 12 07

Hanson, Sarah, P. "Three megadealers extend global reach with ambitious expansions" *The Art Newspaper* nr 298, 2018 Februray s 50

Isakson, Björn, "Vernissage – men vem köper konst idag?", *Månadsjournalen*, 1992 03:3 s 62

Prodger, Michael, "Inside Anselm Kiefers astonishing 200-acre art studio", *The Guardian* 2014 09 12

Rohr - Bongard, Linde, "Kunstkompass" *Capital, Das Deutsche Wirtschaftsmagazin*, 1989:11, s 384-398. 1990:11 s 390-413, 1991:11 s 83-99, 1993:11 s 212 – 245, 1997:11 s 246-268, 1998:11 110-128

Stampe, Jonas, "Han vill styra hela konstvärlden", *Konstperspektiv*, 1988:3, s 3-11

Trockel, Rosemarie, "Art does not have to suggest private or public values", *Art international*, 1990:12

Tryckta källor:

Ahrenberg, Teto. et al., *Jag har ju ändå ägt en Picasso : memoarer*, Stockholm: Wahlström & Widstrand. 1993

Anon, *Ein Buch von Anselm Kiefer : Erotik im Fernen Osten oder : transition from cool to warm*, Stuttgart: Klett-Cotta. 1988

Arvidsson, Kristoffer, Florén, H. Den romantiska postmodernismen : konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis. Diss. 2008

Auping, Michael & Kiefer, *Anselm, Anselm Kiefer - Heaven and earth*, Prestel, Munich, 2005

Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter*, I urval av Donal Boardy & Mikael Palme, Brutus Österlings Bokförlag Symposion AB Stockholm/Skåne, 1991

Bourdieu, Pierre, & Thompson, John, *Language and symbolic power*. Polity in association with Basil Blackwell, Cambridge, 1991

Bourdieu, P., Broady, D. & Rosengren, M., *Texter om de intellektuella : en antologi*, Stockholm ; Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion. 1992

Bourdieu, Pierre, *The rules of art : Genesis and structure of the literary field*, Polity Press, Cambridge, 1996

Bourdieu, Pierre, *Konstens regler : det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion. 2000

Grampp, William, *Pricing the priceless : Art, artists, and economics*, Basic Books, New York, 1989

Herlitz, Alexandra, *Grez-sur-Loing Revisited. The International Artists' Colony in a Different Light*, Makadam förlag, Göteborg, Diss. 2013

Holme, I.M., Solvang, B.K. & Nilsson, B., *Forskningsmetodik : om kvalitativa och kvantitativa metoder 2.*, [rev. och utök.] uppl., Lund: Studentlitteratur. 1997

Karlholm, Dan, *Kontemporalism : Om samtidskonstens historia och framtid*. Axl Books, Stockholm, 2014

Kant, Immanuel, *Kritik av omdömmekraften*, övers. S-O Wallenstien, Stockholm:Thales, 2003,

Kiefer, Anselm, & Gallwitz, Klaus, *Anselm Kiefer : Wege der Weltweisheit/die Frauen der Revolution : Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 29. September 2007 bis 28. September 2008*. Düsseldorf : Remagen: Richter ; Arp Museum Bahnhof Rolandseck. 2007

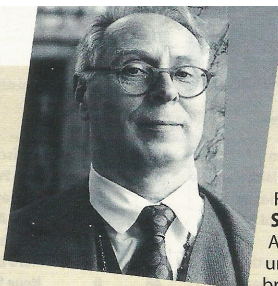
Kiefer, A., Ransmayr, C., Brüderlin, M., Rosenthal, M., Schmidt, K., Ciuha, D., . . . Fondation Beyeler. *Anselm Kiefer, the seven heavenly palaces 1973 - 2001 : [to accompany the Exhibition "Anselm*

- Kiefer, *The Seven Heavenly Palaces 1973 - 2001* at the Fondation Beyeler Riehen/Basel, 28 October 2001 until 17 February 2002]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2001
- Kiefer, Anselm, & Adriani, Gotz, *The books of Anselm Kiefer 1969-1990*, Thames and Hudson, London, 1991
- Kiefer, Anselm, & Zweite, Armin, *The high priestess*. New York: Abrams, in association with Anthony d'Offay Gallery, London. 1989
- Holme, I.M., Solvang, B.K. & Nilsson, B., *Forskningsmetodik : om kvalitativa och kvantitativa metoder 2.*, [rev. och utök.] uppl., Lund: Studentlitteratur. 1997
- Latour, Bruno, *Tinget återställt : En introduktion till actor-network theory* (1. uppl.. ed.), Studentlitteratur, Lund, 2015
- Lauterwein, A., & Kiefer, A. *Anselm Kiefer/Paul Celan : Myth, mourning and memory*. Thames & Hudson, London, 2007
- López-Pedraza, Rafael. *Anselm Kiefer : After the catastrophe*, Thames & Hudson, London, 1996
- Mirzoeff, Nicholas, *An introduction to visual culture* (2.nd ed.), Routledge. London, 2009
- Månson, Per, *Moderna samhällsteorier : Traditioner, riktningar, teoretiker*. Prisma, Stockholm, 1988
- Moulin, Raymonde, *The French art market*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1987
- Murray, Douglas, *The strange death of Europe : immigration, identity, Islam*, London: Bloomsbury. 2017
- Nairne, Sandy, *State of the art : Ideas and images in the 1980s*, Chatto & Windus, London, 1987
- Raviola, Elena, & Zackariasson, Peter, *Arts and business : Building a common ground for understanding society*, Routledge, New York, 2017
- Richter, T., Shiff, Richard A. & Magee, Stephen P., *The Evaluation of Contemporary Art with Art Historical and Market Criteria: The 3C Model*. Diss. 2011
- Sandström, Sven (red.), *Konstsociologi: konstsociologiska texter*, Gleerup, Lund, 1970
- Saltzman, L., Bryson, Norman & Bois, Yve-Alain, *Art after Auschwitz: Anselm Kiefer and the possibilities of representation*, Diss. 1994
- Serner, Gertrud, *Konstköparens ABC*, Forum, Stockholm 1945
- Thompson, Donald, *The \$12 million stuffed shark : the curious economics of contemporary art*, New York: Palgrave Macmillan. 2010
- Thurmann-Moe, J., *Edwards Munchs "hestekur"* Oslo: Munch-museet. 1995

Öhrner, Annika, *Barbro Östlihn och New York: Konstens rum och möjligheter*. Makadam förlag, Stockholm, Diss. 2010.
Bildförtecknin



1. Rang. Seit 1992 führt der Amerikaner **Bruce Nauman** mit großem Vorsprung die Ruhmesliste an. Seine unter die Haut gehenden Videoszenerien und Skulpturen greifen tabuisierte Themen wie Tod, Angst und Gewalt auf.



3. Rang. Die Nachfrage für die experimentierfreudigen Arbeiten des Kölner Malers und Fotokünstlers **Sigmar Polke** ist bei Ausstellungsmachern und Sammlern ungebrochen.

Die 100 Größten

Rang 1998	Rang 1997	Künstlername	Alter	Land	Kunstform	Gesamtpunkte 1998	Gesamtzuwachs 1998	Preis in 1000 Mark	Preis/Punkte-Verhältnis	Preisbewertung	Galerieverbindung
1	1	Nauman, Bruce	56	USA	Prozeßkunst	38600	4500	140	3,6	sehr günstig	Fischer
2	2	Richter, Gerhard	66	D	Neue Malerei	30440	4450	185	6,1	günstig	Jahn
3	3	Polke, Sigmar	57	D	Neue Malerei	28980	4350	300	10,4	preisgerecht	Klein
4	4	Sherman, Cindy	44	USA	Fotokunst	25450	3900	30	1,2	sehr günstig	Sprüth
5	5	Baselitz, Georg	60	D	Gestische Malerei	24295	3050	160	6,6	günstig	Werner
6	8	Kelley, Mike	44	USA	Kritische Kunst	24150	5350	85	3,5	sehr günstig	Jablunka
7	7	Trockel, Rosemarie	45	D	Neo-Konzeptkunst	22805	3700	35	1,5	sehr günstig	Sprüth
8	6	Kabakov, Ilya	65	GUS	Installationskunst	21750	2300	-	-	-	Klüser
9	11	Kounellis, Jannis	62	GR	Arte Povera	21455	3300	250	11,7	preisgerecht	Klüser
10	10	Boltanski, Christian	54	F	Spurensicherung	20910	2750	58	2,8	sehr günstig	Klüser
11	9	Paik, Nam June	66	Korea	Video Art	20560	2000	250	12,2	teuer	Mayer
12	12	Förg, Günther	46	D	Neo-Konzeptkunst	19875	2450	55	2,8	sehr günstig	Capitain
13	22	Koons, Jeff	43	USA	Neo-Konzeptkunst	19015	4250	185	9,7	preisgerecht	Hetzler
14	15	Gober, Robert	44	USA	Neo-Konzeptkunst	19000	2900	160	8,4	preisgerecht	Hetzler
15	13	Merz, Mario	73	I	Arte Povera	18870	2700	125	6,6	günstig	Fischer
16	18	Rauschenberg, Robert	73	USA	Pop Art	18785	3450	300	16	sehr teuer	Weber
17	23	Schütte, Thomas	44	D	Neue Skulptur	18160	3500	50	2,8	sehr günstig	Fischer
18	14	Weiner, Lawrence	58	USA	Konzeptkunst	18145	2000	42	2,3	sehr günstig	Fischer
19	16	Serra, Richard	59	USA	Skulptur	17910	2200	185	10,3	preisgerecht	m
20	17	Oldenburg, Claes	69	USA	Pop Art	17820	2400	350	19,6	sehr teuer	PaceWildenstein
21	27	Kiefer, Anselm	53	D	Neue Malerei	17425	3450	500	28,7	sehr teuer	Blau
22	19	Holzer, Jenny	48	USA	Kritische Kunst	16765	1600	81	4,8	sehr günstig	Sprüth
23	29	West, Franz	51	A	Objektkunst	16650	3250	35	2,1	sehr günstig	Grässlin
24	21	Wall, Jeff	52	CDN	Fotokunst	16450	1600	150	9,1	preisgerecht	Johnen&Schöttle
25	28	Gilbert & George	55/56	GB	Konzeptkunst	16345	2900	105	6,4	günstig	Jablunka
26	24	LeWitt, Sol	70	USA	Minimal Art	16330	1800	128,5	7,9	preisgerecht	Franck&Schulte
27	31	Graham, Dan	56	USA	Konzeptkunst	16225	3000	68	4,2	sehr günstig	Johnen&Schöttle
28	26	Buren, Daniel	59	F	Konzeptkunst	15930	1800	75	4,7	sehr günstig	Buchmann
29	20	Johns, Jasper	68	USA	Pop Art	15900	1000	1625	102,2	sehr teuer	Castelli
30	40	Fischli / Weiss	45/52	CH	Video Art	15600	4000	30	1,9	sehr günstig	Sprüth
31	46	Kirkeby, Per	60	DK	Gestische Malerei	15570	4350	80	5,1	günstig	Werner
32	33	Cragg, Tony	49	GB	Neue Skulptur	15435	2450	70	4,5	sehr günstig	Buchmann
33	48	Knoebel, Imi	58	D	Neue Malerei	15190	4050	120	7,9	preisgerecht	Grässlin
34	30	Christo/Jeanne-Claude	63	USA	Aktionskunst	14925	1700	184	12,3	teuer	Nothelfer
35	36	Ruff, Thomas	40	D	Fotokunst	14700	2400	14	1	sehr günstig	Johnen&Schöttle
36	32	Kosuth, Joseph	53	USA	Konzeptkunst	14675	1500	73	5	günstig	Lambert
37	34	Bourgeois, Louise	87	USA	Skulptur	14450	2000	255	17,6	sehr teuer	Greve
38	37	Viola, Bill	47	USA	Video Art	14350	2400	-	-	-	Young
39	53	Abramovic, Marina	52	YU	Performance	14200	3650	15	1,1	sehr günstig	-
40	56	Struth, Thomas	43	D	Fotokunst	13650	3200	9	0,7	sehr günstig	Hetzler

Foto: www.zeitung.de, Stephan Trick, Peter Zimmermann VG Bild-Kunst 1998

Bilaga 2, Exempel på poäng bas för uträkning av *Kunstkompass*

<u>Grupputställningar</u>	
documenta 1	300
documenta 2	300
documenta 3	300
documenta 4	300
documenta 5	300
Bienale von Venedig	50
Bienale von Sao Paulo	50
Bienala von Paris	50
Bienale von Tokio	70
Cornegie-Triennale, Pittsburgh	50
Guggenheim-internationale, New York	50
Guggenheim Museum, New York	50
Grafi-Triennale, Ljubljana	100
Internationale der Zeichnung, Darmstadt	100
Kestnergesellschaft, Hanover	50
Museum Hans Lange, Krefeld	50
Musée des Arts Décoratifs, Paris	50
Palais des Beaux Art, Brüssel	50
Whitechapel-Gallery, London	50
Metro-Katalogousstellung, Mailand	50
Metropolitan Centennial, New York	100
The Responsive Eye, New York	100
European Painting of Today, New York	100
American Sculptures of the 60s, Los Angeles	100
Formen der Farbe, Basel	100
When Attitudes become Form, Bern	100
Systemic Painting, New York	100
Primary Structures, New York	100
Kompass 45-61, Eindhoven	100
Kompass New York, Eindhoven	100
Konzeption, Leverkusen	100
American Painting, Los Angeles	100
This is Tomorrow, London	100
Meue Réalisten, Den Haag	100
Bewegen-Beweging, Amsterdam	100
Kunst Licht Kunst, Eindhoven	100
Arts multiplicata, Köln	100
Sonsbeck, 1971	100
Land Art, Berlin	80
Rose, Dublin	100
Conceptual Art, New York	100
Arte Povera, Turin	100
Italienische Avantgarde, Luzern	100
New Realists (Janis), New York	50
Pop Art Redefined, London	100
Decaden, London	100
Signale, Basel	100
New Spanish Painting, New York	100
The Art of Assemblage, New York	100
Minimal Art, Den Haag	100

Populärvetenskaplig sammanfattning

Den totala konstmarknaden omsätter 50 000 000 000 dollar per år. Samtidigt är den en av de minst transparenta och minst reglerade av de kapitalistiska sektorerna i världen. Dessa värden (kapital) är i huvudsak konstruerade, producerade och konsumerade.¹⁴¹ På denna gåtfulla konstmarknad är relativt lite akademisk forskning gjord. Denna masteruppsats visar på hur konstnärer bygger upp sin status. Exemplet i uppsatsen är den tyska konstnären Anselm Kiefer som bland annat fick mycket uppmärksamhet för att han använde sig av nazistisk tematik. Den karismatiska konstsociologen Pierre Bourdieu (1930-2002) undersökte hur konstnärer via sina gallerister bygger upp sitt varunamn. Han kallar det kulturellt kapital. Den årliga tyska artikelserien *Kunstkompass* försöker kvantifiera detta kulturella kapital. I uppsatsen kan man läsa hur *Kunstkompass* visualiserar Kiefers uppgång, fall och comeback. Uppsatsen förklarar de bakomliggande faktorerna till detta och gör därmed konstmarknaden mindre gåtfull.

141 Raviola, & Zackariasson, 2017, s 91