

ON  
(SURPLUS)  
VALUE  
IN  
ART  
DIEDRICH  
DIEDERICHSEN  
REFLECTIONS  
01



reflections

01

**ON** (SURPLUS)

**VALUE**

**IN ART**

Diedrich

Diederichsen

Sternberg Press

*We're the sauce on your steak,  
We're the cheese in your cake,  
We put the spring in Springfield.*

*We're the lace on the nightgown,  
The point after touchdown,  
Yes we put the spring in Springfield.*

*We're that little extra spice  
That makes existence extra-nice,  
A giddy little thrill  
At a reasonable price.*

Chorus of sex workers in the *Simpsons* episode  
“Playboy After Dark”

04	Foreword,
06	Vorwort,
08	Voorwoord,
13	On (surplus) Value in Art,
49	Mehrwert und Kunst,
85	Meerwaarde en kunst,
116	Biography,
118	Biografie,
120	Biografie,
122	Colofon.
124	Distribution

With the publication of Diedrich Diederichsen's essay on (surplus) value in art, Witte de With Publishers and Sternberg Press inaugurate a new book series: *Reflections*. Why this series now? We rarely see the long thematic essay in print – an in-depth consideration of specific but far-reaching themes that prove fundamental to our changing culture. At stake in this publishing adventure is just this type of essay. Each text will be published in its original language – to capture all the idiomatic nuances of the author's arguments – as well as English and Dutch – to extend its imagined community of readers. 'Reflections' is meant to encapsulate this process as both the *result* of a particular thinking, and the *root* of further rumination and debate.

To begin, we have chosen the question of surplus value, or more specifically *Mehrwert*. This German term, which finds close correspondence in the Dutch *meerwaarde* but is rather difficult to translate fully into English, points to the exceptional commodity status that is often ascribed to the function of art in society. Needless to say, reflection on *Mehrwert* also afforded us a way of weighing in on the current debates about art and its markets, of distilling these debates to what we consider to be their most basic question. For our guest author, we chose Diedrich Diederichsen, in whom we have always found an agile cultural critic – one who defies categorization, yet maintains a firm grasp on the various disciplines he combines, including the philosophy of Karl Marx. We knew that while Diederichsen would get us back to this 'source' of economic thinking, he would also initiate original, even controversial, conclusions about systemic forces at play in our world.

In his essay, Diederichsen applies the Marxist theory of surplus value (*Mehrwert*) to rationalize value formation in contemporary art, in sly defiance of the invocation of art's 'extra special' quality (which, ironically, is also implied in the colloquial use of *Mehrwert*) as a substitute for serious discussion on the subject. He then goes on to elaborate

on art under the law of the 'commodity form' and on the notion of 'aura' that applies to this. Continuing to operate in contradistinction to received wisdom, he accounts for aura *regardless* of the specific material constitution and uniqueness of an art object, yet (perhaps paradoxically) preserves the notion of this object as 'index'. Here too contemporary art's condition of reproducibility acquires crucial nuance. The final chapter compares contemporary art to other cultural industries, such as music and film, which are firmly under the sway of digital reproductive economies yet, unlike contemporary art, are experiencing diminishing possibilities for the creation of surplus value. Diedrich Diederichsen's text offers provocative resolutions to the question of value in art that are ripe for debate. Especially in his final paragraphs, where the 'special case' of contemporary art is dealt a set of disturbing predictions about the shifting cultural values that attend the economic ones.

Choosing an idiomatic term such as *Mehrwert* as the first subject of reflection for our series has made the task of translation especially challenging and we are grateful to James Gussen and Els Struiving for their skillful problem solving, as well as to Zoë Gray (English); Ariadne Urlus, Belinda Hak, Kordelia Nitsch (Dutch); and Eva Huttenlauch with Tatjana Günthner (German) for their attentive reviews of the manuscripts. Our greatest thanks go to Diedrich Diederichsen for rising to the occasion with a readiness for dialogue and his signature sense of down-to-earth luminescence.

Mit der Veröffentlichung von Diederich Diederichsens Essay über den *Mehrwert* in der Kunst legen Witte de With Publishers und Sternberg Press eine neue Buchreihe vor: *Reflections*. Längeren thematischen Aufsätzen – das heißt tiefer greifenden Auseinandersetzungen mit spezifischen, komplexen Themen, die grundlegend für unsere sich permanent verändernde Gesellschaft sind – begegnet man heute selten. Bei dieser verlegerischen Herausforderung geht es um eben diese Textsorte. Alle Texte der Reihe werden zur Wahrung ihrer idiomatischen Feinheiten in der Argumentation des jeweiligen Autors sowohl in ihrer Originalsprache als auch auf Englisch und Niederländisch veröffentlicht. So erreichen wir eine möglichst breite Leserschaft. „Reflections“ wird diesen Prozess als *Resultat* eines bestimmten Denkens und als *Ursprung* weiteren Nachdenkens und weiterer Debatten in sich tragen.

Ausgangspunkt der Reihe ist das Thema „Mehrwert“. Dieser Begriff deutscher Umgangssprache weist eine enge Verwandtschaft mit dem niederländischen *meerwaarde* auf. Er lässt sich jedoch schwierig in den englischen Ausdruck *surplus value* übertragen. Er verweist auf den exzeptionellen Warencharakter, der oftmals als Funktionsbestimmung der Kunst für die Gesellschaft benannt wird. Hier ist es beinahe überflüssig zu erwähnen, dass wir uns mit unserer Reflexion des Mehrwertbegriffs in die Debatten über die Kunst und ihre Märkte einschalten und sie näher auf das eingrenzen, was uns an ihnen grundsätzlich interessiert.

Als Gastautor haben wir Diederich Diederichsen eingeladen. Er ist einer der bedeutendsten deutschsprachigen Kulturkritiker. Er entzieht sich Kategorisierungen, ist jedoch allen kulturellen Disziplinen gegenüber aufgeschlossen, einschließlich der Philosophie des Karl Marx. Wir wussten also, dass uns Diederichsen nicht nur zu dieser „Ursprungsquelle“ ökonomischen Denkens zurückführen, sondern dass er uns neue und kontrovers zu diskutierende Schlussfolgerungen zum Wirken der systemischen Kräfte in unserer gegenwärtigen Gesellschaft bieten würde.

In seinem Essay diskutiert Diederichsen die marxistische Theorie des Mehrwerts so, dass sie eine Rationalisierung der Wertbildungsprozesse in der zeitgenössischen Kunst ermöglicht. Er tut dies, indem er sich von den Beschwörungen einer ganz besonderen (ironischerweise im alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes „Mehrwert“ mitschwingenden) Qualität der Kunst distanziert, die oftmals Stellvertreter für eine ernsthafte Diskussion zum Thema ist. Er betrachtet die Kunst unter dem Aspekt der „Warenförmigkeit“ und der „Aura“. Er hebt sich von der gängigen Meinung ab, wenn er sich mit der Aura unabhängig von der spezifischen Materialität und Einzigartigkeit eines Kunstobjekts auseinandersetzt. Trotzdem (und vielleicht paradoxerweise) hält er sich auch an die Vorstellung des Kunstobjekts als „Index“. Auch hier gibt Diederichsen der Bedingung der Reproduzierbarkeit in der Gegenwartskunst eine ganz entscheidende Nuancierung. Im letzten Kapitel vergleicht er die zeitgenössische Kunst mit den Kulturindustrien Musik und Film, die sich fest im Griff der digitalen Ökonomien der Reproduktion befinden, jedoch anders als die zeitgenössische Kunst ihre Möglichkeiten der Mehrwertschöpfung schwinden sehen. Diederichsens Text bietet (herausfordernde?)provokativeprovokierende Thesen zur Wertfrage in der Kunst, die nach weiterer Diskussion rufen. Dies betrifft besonders den Schluss, in dem sich eine Reihe problematischer Voraussagen zum Spezialfall zeitgenössischer Kunst finden. Es geht dabei um die parallel laufende Verschiebung kultureller und ökonomischer Wertsetzungen.

Mit der Wahl des Mehrwerts als erstem Reflexionsgegenstand unserer Reihe haben wir uns auf eine ganz besonders anspruchsvolle Übersetzungssituation eingelassen, und so sind wir James Gussen und Els Struiving für ihre Lösungen der dadurch entstehenden Probleme dankbar. Dank gilt auch Zoë Gray (Englisch), Ariadne Urlus und Kordelia Nitsch (Niederländisch), Eva Huttenlauch und Tatjana Günthner (Deutsch) für ihre sorgfältige Bearbeitung der Manuskripte. Besonders jedoch danken wir Diederich Diederichsen, der sich auch hier wieder mit seiner großen Gesprächsbereitschaft und seinem schon sprichwörtlichen Gespür für nüchterne Brillanz zeigt.

Nicolaus Schafhausen, Caroline Schneider, Monika Szewczyk

Met de publicatie van Diedrich Diederichsens essay over de (meer) waarde in kunst, introduceren Witte de With Publishers en Sternberg Press een nieuwe boekenreeks: *Reflections*. Waarom op dit moment deze reeks? We zien zelden het langere, thematische essay in druk verschijnen – een diepgaande beschouwing van specifieke, maar verstrekkende thema's die fundamenteel blijken te zijn voor onze veranderende cultuur. Juist dit type essay is de inzet van dit uitgeversavontuur. Iedere tekst zal zowel in zijn originele taal worden gepubliceerd – om alle idiomatische nuances in de argumenten van de auteurs weer te geven –, als in het Engels en Nederlands, om het potentiële lezerspubliek uit te breiden. 'Reflections' is bedoeld om dit proces samen te vatten, zowel als het *resultaat* van een bijzondere denkwijze, als de basis voor verdere beschouwing en debat.

Om te beginnen kozen wij voor de vraagstelling van *meerwaarde*, of meer specifiek, *Mehrwert*. Deze Duitse term, die een directe overeenkomst heeft met het Nederlandse meerwaarde, maar moeilijk volledig in het Engels te vertalen is, duidt op de uitzonderlijke productstatus die vaak wordt toegeschreven aan de functie van kunst in de samenleving. Het is onnodig te zeggen, dat de reflectie op *Mehrwert* ons ook een manier oplevert om bij te dragen aan het huidige discours over kunst en haar markten, door dit te distilleren tot haar, volgens ons, meest fundamentele grondslag. We kozen Diederichsen, waarin wij altijd een alerte cultuurcriticus vonden, als onze gastauteur – een auteur die het categoriseren tart, maar toch een stevige greep houdt op de verschillende disciplines die hij in zich verenigt, inclusief de filosofie van Karl Marx. We wisten dat, hoewel Diederichsen ons terug zou voeren naar deze 'bron' van economisch denken, hij ons ook zou inleiden in originele, zelfs controversiële conclusies over machtsystemen die in onze wereld spelen.

In zijn essay past Diederichsen de Marxistische theorie van de *meerwaarde* toe om de totstandkoming van waarde binnen de hedendaagse

kunst te rationaliseren, in een schalks verzet tegen de invocatie van de 'extra speciale' kwaliteit van de kunst (die, ironisch genoeg, ook wordt voorondersteld in het informele gebruik van de term *meerwaarde*), als substituuut voor een serieuze discussie over het onderwerp. Vervolgens wijdt hij uit over kunst als 'productsoort' en over de notie van 'aura' die hierop van toepassing is. Terwijl hij zijn betoog voortzet geeft hij zich, nog steeds in tegenspraak met de algemeen aanvaarde wijsheid, reenschap van het aura, *ondanks* de specifieke materiele samenstelling en de uniciteit van een kunstobject, maar (misschien paradoxaal) bewaart hij ook de notie van dit object als 'index'. De verstrekkende mogelijkheid tot reproduceerbaarheid van hedendaagse kunst krijgt hier ook een cruciale nuance. In het laatste hoofdstuk wordt hedendaagse kunst vergeleken met andere culturele industrieën, zoals muziek en film, die zeer sterk onderhevig zijn aan de invloed van digitale reproductieve economieën, maar, anders dan hedendaagse kunst, steeds minder mogelijkheden tot het scheppen van meerwaarde bieden. Diederichsen's tekst levert provocatieve oplossingen voor het probleem van de *meerwaarde* in kunst, die rijp zijn voor debat. Dit gaat misschien vooral op voor zijn laatste paragrafen, waarin hij een aantal verontrustende voorspellingen doet aangaande de 'speciale toestand' van hedendaagse kunst waarin veranderende culturele waarden vergezeld gaan van economische.

De keuze voor een idiomatische term als *meerwaarde* als het eerste onderwerp van reflectie voor onze reeks maakt de vertaaltaak tot een bijzondere uitdaging en we zijn dan ook dank verschuldigd aan James Gussen en Els Struiving voor de vakkundige wijze waarop zij problemen oplosten. Daarnaast danken wij Zoë Gray (Engels); Kordelia Nitsch en Ariadne Urlus (Nederlands) en Eva Huttenlauch en Tatjana Günthner (Duits) voor hun aandachtige beoordeling van het manuscript. Onze grootste dank gaat uit naar Diederichsen, die tegen de taak opgewassen bleek met een bereidheid tot dialoog en zijn kenmerkend gevoel voor nuchtere luminescentie.

Nicolaus Schafhausen, Caroline Schneider, Monika Szewczyk

**On** (surplus)

**value**

**in Art**

# 1. Existence, extra nice

“Where is the *Mehrwert*?” – in English: the “payoff” – asks the person on the street.<sup>01</sup> What he has in mind is not Karl Marx’s concept of ‘surplus

[01] Translators Note: The author’s argument makes use of the fact that, in German, the word *Mehrwert* means two different things, depending on whether it is being used in everyday conversation or as a technical term of Marxist economics. In everyday conversation, it is more or less equivalent to the English “payoff” or the more recent and business-oriented “value-added.” In Marxist economics, it is the original German term for “surplus value.” There is no single English word that captures both of these meanings. I have therefore chosen to leave it in German, while glossing its various occurrences just enough to permit the reader to follow the argument.

value’ (which is how *Mehrwert* is directly translated from the German), but an extra value, an added or additional value, or a bonus, to use a word that means the same thing in most languages. If in everyday parlance, *Mehrwert* is an additional value that can be realized in return for a special effort or in connection with an exceptional situation, for Marx, by contrast, *Mehrwert* is the daily bread and butter of the capitalist economy. That economy *must* constantly generate *Mehrwert*. The tendency to increase is a natural attribute of value. Indeed, it is based on the exploitation of labor power, and the fact that it appears to come about naturally is precisely its greatest trick. A bonus, by contrast, is accorded the status of an exception. And it is precisely such a “bonus” that is being demanded when people ask

where the *Mehrwert* is, especially when they are speaking of “artistic *Mehrwert*,” which will be the focus of this essay.

Artistic *Mehrwert* tends to come up when there is a desire to justify a special effort made or expense incurred by an artist, or in the course of the production an artwork. Or when it is a matter of weighing whether or not a certain subject or approach lends itself to artistic treatment: is there an added value involved in treating it artistically, or would it be better served by a journalistic report? This expression is not just used by critical or skeptical recipients and consumers. It is also quite common in the discussions of panels and juries whose job it is to evaluate artistic projects, whether these be for art schools, funding bodies or professional prizes. For the most part, however, the issue of artistic *Mehrwert* is raised when subjects are watching over their outflows and inflows of attention, and wondering whether or not it is worth their trouble to undertake a process of reception that is time-consuming or bound up with other inconveniences. One tends to hear that it *would* be worth the trouble, provided there is an artistic *Mehrwert*, or payoff. Thus, when art and its



enjoyment are at issue, artistic *Mehrwert* is not just a bonus in the sense of “What extra do I get?”, but a *conditio sine qua non*. In this view, art is a phenomenon that plays out entirely – from beginning to end – in the “bonus realm” and hence must *always* generate *Mehrwert*, just like capitalism and capitalists.

Yet the world of art production concerns a particular kind of *Mehrwert*. Both the capitalist and the artistic variety help to maintain a process that, like breathing and circulation, must continue uninterrupted in order for the organism to survive and they therefore feel equally *natural*. But under Marx’s conception of capitalism, *Mehrwert*, as *surplus* value, is also subject to the law of value in general, which determines all activity under capitalist conditions and both rationalizes and occults the phenomenon of exchange between human beings. “Value, therefore, does not have its description branded on its forehead; it rather transforms every product of labor into a social hieroglyphic.”<sup>02</sup> By “hieroglyphic,” Marx means not simply a sign but above all a sign that

is not immediately decipherable. Value is determined by the average amount of labor that is socially necessary to produce a given product; it is informed by the countless acts of individual (living) labor performed by individual workers.

Thus doubly transformed – first, abstracted from individual labor into social labor, and second, concretized as the particular commodity or product – this hieroglyphic speaks of something, but it is impossible to tell by looking at it *what* it is speaking of.

If we nonetheless feel that it makes sense to function under this general law, which seems both natural and puzzling, and to participate in the process of increasing value, that is because there are religions, world views, and ideologies, that continue to offer apparently sensible explanations for life under the law of value. In the case of art, however, the legendary “artistic *Mehrwert*,” is not – or at least does not seem to be – created under the sway of any globally dominant law. Instead, it refers to the temporary or exceptional suspension of laws. This suspension is connected, first of all, with the exceptional status of art in bourgeois

[02] Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, trans. Ben Fowkes (Hammondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1986 [1976]), 1:167.

society: its autonomy. Secondly, because art is regarded as an ally of desire, it is accepted as one of those forces that refuse to fall in line with the imposed, coerced consistency of life. Thirdly, it is also demanded of art that it, unlike the rest of life, be particularly full of meaning. True, it is supposed to be as bewildering and chaotic as life and the world themselves, with their landscapes and vicissitudes, but ultimately it deals with the fact that – and the way that – all this is intended. Art clings to society or life or other systems suspected of being meaningless and contingent, and then in the end, it suddenly comes up with an originator who is responsible for the whole mess. That is sufficient consolation for even the harshest poetry of hopelessness and negation: the fact that there is someone who wrote it down.

There are other justifications for artistic *Mehrwert*, but there is no need to elaborate them here. Autonomy, desire and authorship – these are not only the most common and most symptomatic; they also reveal the important feature that all three have in common with those not mentioned: they correspond, as legitimating discourses, to the great rationales for art’s exceptionalism. Thus, the colloquial use of the word *Mehrwert* that I cited at the beginning of this essay refers to the fact that art is “good for something” and therefore has a use: it is legitimate and must exist, despite the fact that its meaning lies precisely in not being useful. The fact that the word *Mehrwert* is used to describe this is not as idiotically utilitarian and instrumentalistic as it might seem. Already in Marx, *Mehrwert* is a figure of meaninglessness. It keeps something going whose constituent parts (labor, the production and distribution of products, exchange) would already be justified in themselves (and only in and of themselves) and therefore have no need of further legitimation or additional constituent parts. *Mehrwert* is meaningless and can only be legitimated by pointing to the fact that without it, the entire capitalist machine would grind to a halt. While art is not meaningless but much too meaningful (since it is always associated with intent), it too requires additional explanations. To describe a lack, say, not by describing what is lacking but



by describing an analogous lack, definitely corresponds to a certain rhetorical figure, but at the moment its name escapes me.

Imagine a situation in which someone is telling a joke that makes fun of people with a certain kind of disability. The disability in question prevents one from articulating properly; it causes one to lisp. The punch line must be delivered by simulating the speech impediment, with a frustrated: “You think that-th funny?” In this case, however, the person who is telling the joke at a party notices that an acquaintance with a lisp has entered the kitchen where everyone stands listening. He frantically tries to come up with an alternative punch line, another way to end the joke, and keeps inventing new strands of the basic storyline to gain time. As he does so, the joke becomes increasingly dull and incoherent, and he loses more and more of his audience, until finally the acquaintance who lisps becomes exasperated and shouts out from the audience, “You think that-th funny?” This story mirrors the trivial interplay between art’s legitimating discourses – evoking the theoretical effort that is expended on their behalf – and an audience that, simply and stupidly, asks what makes something art, asks what its “punch line” is.

The fact that the public identifies legitimacy with “punch lines” and proudly and pretentiously demands them as *Mehrwert* is something it has learned. Cultural policymakers, whose job it is to make what is not useful useful (which is currently all the rage and takes no great effort), are by definition unable to think any differently. A coalition of the vulgar avant-garde, museum educators and witty artists has brought into the world the idea (which is not entirely new) that, since Duchamp, the goal of art has been to deliver a “punch line,” that one crucial maneuver, that little extra inspiration. This “extra inspiration” is made up of a number of different elements. First, it involves the communicative strategies of advertising, for which it is important that a brand, a product, and a campaign be organized around a single, identifiable, but surprising “claim,” as it is termed in the industry. It also involves the conceit – itself a result of modern art’s need for legitimation – that every work must create its

own justification, indeed that it must at one and the same time be both a genre and the single existing instance of that genre. This requirement is a product of the anticonventional postulates of the avant-garde and neo-avant-garde, and in a sense it is perfectly compatible with the extra inspiration, the claim, and the “showstopper,” since it avoids and is intent on avoiding anything that is dictated in advance.

Advertising seeks to eliminate all preexisting assumptions from the act of communication. It does so in the interest of reaching as many consumers as possible. For entirely different reasons, the art world sustains a coalition between, on the one hand, a justified avantgardistic attack on conventions and on all rules deriving from materials or from craft and its traditions and, on the other hand, the interest of certain collectors and institutions in the absence of prior assumptions and preconditions. These collectors and institutions are able to use an art thus purged of history as an ideal object for reinvestment, be it through cultural-political instrumentalization or through financial speculation. The relativitization (to the point of insignificance) of the material art object has been conceived and postulated either politically (as a critique of institutions, a critique of the material conditions of art as a social institution) or in terms of the philosophy of art (positing the visual arts as the meta-art of all the arts, art as a language game, the logic of propositions). It now converges at the level of social symptoms (discourse types, attitudes, and fashions) with its intellectual-historical opposite: art’s leveling out by speculators’ and governments’ interest in communication and theme park entertainment. The common denominator in this ugly synthesis is the demand for punch lines and *Mehrwert*. And it is interesting to note that this demand finds a counterpart in the psychological attitude of certain artists. Their attitude has sought to counter this synthesis, and its taste for punch lines, in an individualistic and voluntaristic way. I have in mind the tendency of artists as different as Salvador Dalí and Martin Kippenberger – both of whom, however, were anything but wholly incompatible with the culture of punch lines, in their tendency to drag out and delay or refuse to deliver them. In Dalí’s case, there is the oft-repeated legend – which

he himself was fond of embellishing – of how he loved to drag out and delay his physical pleasure. As a child, he found special gratification in dragging out the act of crapping to interminable lengths, while as a teenager he liked to have elaborate efforts made to delay his own orgasm. He had already recognized that his audience was primarily concerned with the product rather than the process, and not even the entire product but just the tiny remainder that makes it complete. That extra part ultimately makes up and justifies the entire exceptionalistic, signification-interrupting enterprise of art. For him, of course, the process – his life as an artist – was far more important than the product.

Martin Kippenberger, who was a legendary joke teller and party entertainer, also focused on the various ways of dragging out and delaying punch lines. He told endless, repetitive jokes, but he never let the listener forget that something was coming. All the same, that ‘something’ either never came or did so in a purposely unsatisfying way. Kippenberger’s speeches, which were invariably introduced with the words, “I am not one for fine speeches...,” have numerous counterparts in his practical work. Unlike pure seriality, which still draws its power from the fact that it exhibits the principle of its production, Kippenberger preferred to work with narrative structures that are emphatically organized around the prospect of a culminating “punch line” or breakthrough that were nevertheless always withheld. Perhaps the best example of this principle is a work based on Matt Groening’s comic figures Akhbar and Jeff. All of the strips in this series (which is widely carried by American city listings magazines and media program guides) contain twenty-four or thirty-two panels, all of which are identical except for the last one; the story is told entirely through the dialogue. It is only in the final image that there is a visible change. Kippenberger appropriated strips from this series and altered them in minor ways, but he always left out the last image, so that the punch line never comes. These individual and voluntaristic attacks on the problem of the punch line may be ranked somewhere on a scale between honorable and obsessive. They demonstrate how important and attentive artists

have been aware of the problem on some level. Of course, the countermeasures themselves tend to assume the character of punch lines. And even in the case of works that are situated completely outside of this logic, the training of museum educators, the testimonies of juries and the briefings one receives on guided tours, all help to perpetuate its mechanism. So does the vast oral culture of the visual arts: Today, there are ever more students, collectors, and other denizens of the art world, and thanks to expositions, symposia, openings, and spectacles, they have ever more opportunities for conversations among larger and larger numbers of participants. The result is a corresponding increase in the number of art-related stories and of anecdotes about artworks and their ideas that circulate in non-written form. Thanks to the familiar norms of public conversation, these stories also tend to be directed towards punch lines. Indeed, the author of this essay freely admits that the terror of the anecdotal has helped him a lot when presenting his ideas in seminars and lectures at academic art institutions.

To be sure, this culture of artistic punch lines is fueled both by enlightenment, reflexivity, dialogicity, and oral culture *as well as* by advertising, reductionism, didacticism, and a compulsive desire to communicate – and is thus by no means clear and unambiguous. Yet, this is only one side of the talk about *Mehrwert*, of the slightly sullen demand for artistic *Mehrwert*. The discussion remains ambiguous in that it yokes together two different things: on the one hand, the conceptual accreditation of artistic movements that abstract from concrete objects and introduce the resulting abstractions into critical projects; on the other, the instrumentalization of these abstractions by an abbreviating culture of communication. It combines the expansion of discourse through concept formation and its reduction through slogans and punch lines into a sometimes indistinguishable principle for producing, but above all for receiving, art: here is the simultaneous success and disaster of the modernist project. Opposed to the punch line fetishists, there is another coalition that

is made up of no less a heterogeneous mix of dubious and to various degrees legitimate arguments and no less a heterogeneous collection of people and positions. This coalition defines artistic *Mehrwert* as that aspect of art which cannot be captured in words. These are people who already complained that the ideas contained in the paintings of Magritte could be formulated in language. On the one hand, this group sustains the justified call for a complex aesthetic experience that does not simply operate with key ideas and punch lines. But it also sustains a reactionary desire for total immersion and the regressive, pre-reflexive happiness that comes with being completely transported by the aesthetics of overwhelm. Depending on which of these elements we focus on, *Mehrwert* could either be understood to engage a type of complexity that cannot simply be taken in at a glance, the sense that there is more to be known, ultimately an inquisitive sense that something is lacking. Or else it could express the demand for an entirely “other world”, a dreamlike quality undisturbed by discourse or reflection, such as has recently been offered by various forms of immersive art, as well as by the boosters of melancholy and cutification.

All sides of the coalition have a clear artistic criterion, which they call *Mehrwert*, but they each mean something very different by the term. However, they do remain united in a fear that there might be something being withheld from them, something to be known that hasn't yet been said, or that the party – which is also undoubtedly always on their minds – might be happening somewhere else.

Now it is certainly the case that a large part of the art industry may be described in this way, especially when the subjects and clients who populate it attempt to reach agreement about criteria, on the basis of which they are willing to expend their precious attention. Nevertheless, there are large portions of the inner circles (of the art world in particular) to whom this description does not apply. First of all, there are the people who live and work in art's inner spheres, who have always known their profession exactly, and who have no need of special criteria to reach agreement about their roles. Indeed, professionals are

people who experience their work as a specially delimited territory in which everything goes without saying and nothing needs to be justified. Secondly, these insiders deal with works, which they are able to recognize, without any special reflection, as belonging to their known working territory. A highly specific relationship may be said to exist between those works that are seen to require artistic legitimation – punch lines and *Mehrwert* – and those that are acknowledged as art in the everyday sense of the term, without further discussion. The latter are more numerous. Of course, all of the works of this type – the ones that require no justification – are actually indirectly justified by other works. They are, as it were, instances of a legitimation that has congealed and become unobtrusive. They are able to forgo external justifications and thus give off the heavy scent of immanence, in which the business of art is so fond of steeping. It is works of this kind that finance the everyday operations of the art industry. They circulate throughout the world, and images of them fill the catalogues and art magazines. Yet it is only works of the first type – those that are openly in need of legitimation – that keep the discourse alive.

The system that balances the various types of consumers and consumer demands for *Mehrwert*, must further distinguish among the various interests that work together to stabilize the art system. This becomes especially necessary when great economic successes make it seem as if there were no need to do so. Success is often enjoyed by those things that do not require special legitimation – things that stand on the shoulders of countless earlier, now obsolete legitimating discourses and on the resulting deposits of “discursive substrates”, accruing like chalk on limestone. For example, German painting, which has enjoyed international success in recent years, has nothing whatsoever to do with the contemporary debates, nor with the punch lines to which those debates are often reduced. Instead, its products rest upon a tiered megalith, whose foundation is Max Ernst, with magical realism above him, topped by a bit of German neo-expressionism, *wilde Malerei* (Wild Painting), hippie surrealism, GDR art, and finally the professional

vener of contemporary “finish.” These are works that do not have to justify themselves by means of an idea or a surplus of immersion or intoxication. They are merely instances of a type of production that is generally and quite unspecifically recognizable as art. And despite everything that might be said against the art that must be justified and the mechanism by which it operates (or is forced to operate), the type of art beyond legitimation is, of course, something a great deal more boring. And much worse.

In sum, the type of art that generates speculative profits seems to rest on the shoulders of the type that was required to justify itself in cycles of artistic *Mehrwert* formation, and is now able to make itself comfortable within a deeply felt, even naturalized sense of legitimacy that has long since become trivial and false. Meanwhile, the art in need of justification and its justifying discourses supply the grist for the art world’s mill, its conversation and its ideas. But beneath this lies the plump flesh of the art economy – the very old as new. In other words, it is not the case, as is often claimed, that artworks and artistic practices are forced to present themselves as new in order to be successful, or that practices of novelty formation are suspect because they are misused for the purpose of advancing careers and creating distinction in the marketplace. On the contrary, this kind of novelty only succeeds in launching discourses. And these in turn, procure certain advantages for those who launch them, but such advantages cannot be compared to the actual material flesh on the bones of artistic success. In order to form that, one must show up fresh like a debutante with something very familiar, and in that case the measure of one’s success is precisely the fact that it generates *no* discourse, or else reduces existing discourse to silence. Neither Lichtenstein nor Twombly, neither the German nor the American “best sellers” of the moment, sparked much discourse when they were successful. Kippenberger and Basquiat had to die and literally “keep quiet” before they were able to command the high prices they do today. Thomas Scheibitz and Neo Rauch are swathed in absolute “radio silence” as far as discourse is concerned. Nevertheless, the system

has to go on producing its discourses and excitements, its punch lines and legitimating ideas, since otherwise the chalk upon whose Isle of Rügen today’s top sellers are building would run out. Thus, *Mehrwert* as a punch line or experiential surplus is also indirectly important for the primary form of the commercial exploitation of art. The question now becomes: what kind of commodities are actually produced, and how do they become valuable?

# 2. Art as Commodity

What kind of commodity is the “art” commodity, and how is it produced by human labor? Who profits from it and how? And is that profit *Mehrwert*, or surplus value? In this chapter, I would like to shift from considering the career of certain art as opposed to other art and look instead at the economic and, if you will, “value-theoretical” side of the production of contemporary art – at least the type that is shown in galleries and sold on the market. What does the “daily life” of this artistic production look like when considered in light of the now classical Marxist categories of labor, value and price? In this chapter I want to show how the exceptionalist economy of art is based, to a certain degree, on a rather regular economy. It is as challenging as it is appropriate to try this by using Marxist categories.

Now, we must distinguish between two different processes: (1) the *everyday value* of the art commodity and its price and (2) the speculative price and its relationship to value; the latter being what people mostly think of when they speak of the art commodity. Of course, there is a sense in which the two cannot be separated. Everything that has an everyday value as a commodity can theoretically also become an object of speculation. But most of the transactions made with commodities in the realm of the visual arts do not (initially) involve speculation, so that they are more comparable with the regular economy of production and consumption, buying and selling. The two values come into being in different ways. Yet these different ways have a common connection to the issue of reproduction and uniqueness (3).

(1) The value of a product is calculated on the basis of the amount of labor that is socially necessary to produce it. At first glance, it would seem to be completely preposterous to apply this Marxist definition of value to artworks. For not only in the case of modern artworks, but already in the case of classical artworks that were produced for a market, the prices of two artworks on which the same amount of time was spent by those who painted or sculpted them could differ enormously. But that is not the point. Price is not value; on the contrary, it is the false semblance of value. As the realization of value in a given act of exchange,



it expresses the notion that, while the price depends on a wide range of different variables, the logic that governs the relationship between price and value is essentially sound, so that prices may be deemed reasonable or unreasonable.

One might object, however, that it is not just absurd to derive the *price* of art objects from the labor that is socially necessary to produce them; it is equally absurd to derive their *value* in this way. The amounts of individual labor required to produce artworks are simply too disparate. But Marx speaks of an *average* value. True, one might respond, but in the case of modern art, this average is based on such divergent individual data that they do not pile up in the middle and fall off toward the edges, as in the case of classical averages, but probably yield just as many extremes in any direction as they do results in the middle. However, this extreme variation is only the case when one bases one's average exclusively on *current* prices and the labor time *currently* necessary for the production of a work. But this is already a flawed approach, not only with artists, but even when considering other types of professions like a dentist or an engineer. The more appropriate track would be to take the investment in training and other activities that are a necessary part of becoming an artist into account and include them in the calculation of the socially necessary artistic labor as well. Now, many more results would collect in the middle, for the hours of socially necessary labor would drastically increase. The differences between the prices currently being paid would no longer seem so preposterous, because the overall return on the individual hour of artistic labor would drop precipitously. Two quantities are particularly interesting in light of this line of reasoning: first, the amount of time not spent at art school that is a necessary part of becoming an artist, and second, the question of how the time that *is* spent at art school is financed. This is an area in which there are marked differences between different cultures, countries, and regions, but also between different types of artists. The first quantity – time not spent at art school – has fallen substantially compared with the amount spent at art school. Fewer and fewer professional artists are “outsiders”

who acquire their artistic education through romantic involvement in “life” and then go on to invest that productive power. Generally speaking, the *curricula vitae* of artists increasingly resemble those of other highly qualified specialized workers. Hence, it is becoming almost impossible to reinforce the exceptional status of the art object – which has often been transfigured but also irrationalized by reference to the exceptional lives of the artists as bohemians, freaks, and other *homines sacri* – in this way. Further, in terms of the time spent in art school, when considering how the value of artistic products is created, it is normally important to ask who financed the artist's training. In Europe, the answer is still primarily, in full or in part, the state (or, in a populist abbreviation, the taxpayers).

In the United States and other neoliberal areas of the world, financing this general component of labor that is socially necessary for the production of art has become the responsibility of the artists themselves, who take out loans to pay their way through school and, as it were, invest the income they will only receive later into their prior education. In this sense, artists are entrepreneurs who pursue their own material interest and later that of others. The alternate model (traditionally followed in Europe) effectively casts artists as civil servants or government employees and hence at least indirectly bound to a conception of the common good. Not only are they trained at state-funded universities, they also later take on government contracts and commissions – whether they apply for government programs like *Kunst am Bau* (Art

in Architecture<sup>03</sup>), for municipal art projects, or become beneficiaries of a publicly financed, postmodern project culture, or whether they ultimately support themselves by filling one of the many posts available to artists at state-run art schools. In this way, certain artists participate to a much greater extent in a politically defined project of socialization (via the bureaucratic interface of state institutions). Elsewhere they define themselves more strongly through their participation in the market. Ultimately, both approaches undermine the romantic exceptionalism of

[03] Editors Note: *Kunst am Bau* is a federal program in Germany which stipulates that a certain percentage of the overall funding of certain types of building be devoted to a visual art component.

art as well as, in a certain sense, that of the commodities they produce. It is interesting to note that a model of political and public involvement once existed in the United States, namely in the 1930s, when visual artists were widely included in New Deal projects. From Philip Guston to Jackson Pollock, many artists of the New York school, who would later help to establish the United States' claim to leadership as a cultural great power of the "free world" as well as New York's global leadership of the art market, spent portions of their education and early careers working on quasi-socialist projects of the New Deal administration. And, having once invested their labor in promoting the interests of the state, it was only natural that they should do so again later on, in a completely different set of political circumstances. The interests they helped to advance became those of the anticommunist, Cold War United States. The state form remained constant, although its content and institutions underwent a drastic change. These artists did not advance the national interest out of gratitude, but because they were already used to working within a framework that was not primarily market-oriented. In a dialectical twist, it was precisely when they became more individualistic that their work became especially useful to the state (with the Cold War underway and the Republicans in power, the state and the market no longer stood in each other's way).

Now, if we view artists as entrepreneurs who are acting in their own material interest, then the knowledge they have gained in bars and at art school would be their *constant capital* and their seasonal production in any given year would be their *variable capital*. They create *Mehrwert* to the extent that, as self-employed cultural workers, they are able to take unpaid extra time and often informal extra knowledge away from other daily activities – some of which are economic and essential for survival – and invest them in the conception, development, and production of artworks. The more of this extra time is invested the better, following the rule that living labor as variable capital generate the surplus value, not the constant capital. The more they develop a type of artwork that calls for them to be present as continuously as possible, often in a

performative capacity, the larger the amount of *Mehrwert* they create – even if that *Mehrwert* cannot always be automatically realized in the form of a corresponding price.

A model like this may elicit the objection that the two kinds of capital involved are merely components of a single person, so that exploiter and exploited are one and the same. In fact this situation defines the limit for the transfer of the Marxist terminology to the production of art, especially in terms of the parallel between the employer's purchase of labor power and the artist's commitment of his own labor time and extra labor time. But whether a season's production comes across as promising or idiotic often depends on the newly acquired, additional intelligence of the project and its producer, and its *Mehrwert* depends on how large a proportion of living labor was involved.

Now it goes without saying that the artist who has distanced his activity from practical studio work as well as from extra work in nightlife and seminars, and who, as a purely conceptual entrepreneur, has a large number of assistants who perform these activities for him, creates an entirely different *Mehrwert*, one that is not produced through self-exploitation.

Let us imagine, then, that I decide to take my own variable capital, the commodity of artistic labor power that I have acquired from myself and my assistants, and – on the basis of the constant capital of my artistic competence, the "technology" of my artistic command of the material – I invest this in a particular manner. Like any other businessperson, I will try to do so in such a way that the proportion of additional labor power invested by me or by my assistants is as valuable as possible. My goal is to produce a value that not only can be realized in the form of the highest possible price in the everyday world of relations of exchange with gallery owners, collectors, and museums, but one which also maximizes its rate of new labor and variable capital involved, and above all of additional "unpaid *Mehrarbeit* (or surplus labor)" in the Marxist sense. In this respect, the specific expectations that contemporary artists must fulfill if they wish to be successful coincide with Marx's formula for



*Mehrwert*: they are to produce works that are as fresh and new as possible (variable capital including *Mehrarbeit* [or surplus labor]), but they are to do so on the basis of an already existing reputation and knowledge (constant capital). When the proportion of constant capital becomes too large, my rate of *Mehrwert* formation begins to fall. This is the case, for example, when too much training time must be accumulated in order to then produce something through living labor (my own or that of my employees). This is the economic disadvantage of the intellectual artist (who labors excessively at school), or the artist who acts from an especially deeply felt sense of his or her own biographical imperatives (who labors excessively at the bar). Indeed, the same model of *everyday value* formation can easily be applied to the present-day self-employed cultural freelancer who works outside the art industry. However, the rate of *Mehrwert* formation also falls when the artist in question is dead or when only old works continue to be traded. In that case (but not only in that case, since this is now happening with young living artists as well), the laws of speculation take over.

(2) For this other kind of value – *speculative value* – comes about through properties of the work that are distinct from the value of labor time and its use. However, the prerequisite of speculative valuation is a first or primary value of the artwork, derived from its average socially necessary labor. In other words, there must be an everyday art market wherein such an average rationally determines the prices that are paid for a work – made by an artist who has reached a certain age and has spent specific amounts of time at art school, involved in nightlife and living out a creative, experimental existence. A work by a thirty-five-year-old artist that costs, say, twenty thousand euros, certainly isn't cheap, but it corresponds to the average amount of labor invested in it, also if you compare it with labor by similarly specialized and educated workers in other fields. That may still be the case, albeit just barely, if the price is five thousand euros per work, and it remains the case up into the high five figures – naturally, factors such as size and the number of works that can be produced with comparable effort and expense are important variables that figure into the price.

Price fluctuations within this range are certainly also due to impact and reception outside the market narrowly defined – as recognition on the part of curators and critics, etc. – but are not yet due to speculation. Also, the commodities produced by artists at this level are not absolute exceptions vis-à-vis other commodities and practices. While it is true that artworks are absolute singularities – and this is the case, as we will see later on, even when they are reproduced and reproducible – they have this status as instances of a certain category of commodities. Artists satisfy the general desire and demand for visual artworks – understood as a demand for singular objects – by producing concrete singularities. Rather than an exception to the commodity market, this singularity is precisely the desired quality of a specific commodity type, its universal attribute..

It is worth noting that price differences between five thousand and one hundred thousand euros do not represent an especially broad range of variation. Such price variations are similar to those among mass-produced motor vehicles at different levels of quality and luxury. The fact that the labor of designers and of PR professionals who have helped to establish the symbolic value of a label (and thus added to its constant capital) plays an increasingly important role in creating the value of luxury consumer goods, and of the ubiquitous brand-name- and label-oriented products, does not mean that these values are suddenly being created by pure spirit as opposed to living labor. Activities, such as those involved in name or brand building, also constitute highly qualified types of labor (and should therefore be likened to the labor of acquiring an education). When we regard the various symbolic values of these labors as the substrates of social distinctions (whose production is learned and practiced inside and outside cultural educational institutions and which are refined in the appropriate milieus), we can see that in these individual acts and decisions, value-defining and not only price-defining labor has gone into producing art and design commodities.

A characteristic feature of the normality of the exceptionalism that determines the everyday life of art is that it consists entirely of objects that seem to have no everyday use value and therefore consist of nothing but inflated exchange values and exchange value fetishes. But this is not the case, precisely in art's everyday life. In this arena, fetishistically inflated exchange value has been domesticated as what we might call a 'second-order of use value'. It goes without saying that there is a certain use value realized in the various ways of relating to art objects – as with all commodities, that use value is dominated by exchange value. Thus, use value is every bit as present in art objects as it is in all other commodities. It cannot be reduced to a “distinctive value,” “status symbol,” or “symbolic value,” as if there were completely unsymbolic commodities, and above all as if those designations themselves did not refer to an eminently concrete use within the sphere of social action, one that people often make no effort to disguise. One might say that the use value of a certain kind of commodity – which includes art objects – lies in its promise to appear as a pure exchange value, its ability to turn into money. It is just as important, however, that this promise goes unrealized for the time being. Its deferral corresponds to the art object's beauty. The beauty of that object lies in the dead labor that it will be capable of performing as an exhibition piece or archival object. It holds out the prospect of an eventual transformation, which – if one disregards the “prosaic” nature of that transformation – may even seem to be an experience of the sublime.

Now for speculation to be possible, it must be able to go far beyond the everyday value of the object while continuing to engage – and invest – in a discourse on reasonableness similar to that which surrounds the primary – and at least apparently normal – relationship of price and value (and the relationship of labor and value imbedded within these). It is necessary that, beyond this normal relationship, the distance between labor and value is enhanced by the element of a wager – and hence of another temporal dimension beyond that of labor time. All speculation, whether in art or anything else, refers to the expected realization of

value at some future time – to the realization of living labor that will have “hardened” in the form of value, without the need for any additional living labor. At the same time, this wager not only attempts to call upon expert knowledge concerning a particular future expectation; it also attempts to use that knowledge to influence the future directly. However, it is completely indifferent to how value is actually created. As is well known, one can bet on the realization of value completely independently of whether the products in question are agrarian (pork sides, frozen orange juice) or the weather-beaten products of some outdated form that mixes crafts and industrial production and is itself based on a highly developed division of labor (old apartment buildings in big cities).

In the visual arts, the rationalizing of speculation is based on the notion that this is in some sense a component of the determination of price, either as a truth (that was previously submerged and is now emerging) or simply as a perpetuation of the mixture of value creation, price formation, and reception (that was supposedly contained in the original determination of the object's price). The price of an ordinary commodity only appears as the false semblance of its value (and hence of the way in which living labor is transformed into value) because prices always appear as the prices of *things* and bring into the world a notion of reasonableness and unreasonableness that can only apply to things. In art, by contrast, the discourse of reasonableness is constantly searching for arguments that go beyond the objective aspects of price formation (rarity, demand, etc.) and include the artistic quality and the time and money required to accrue this – of the individual work in the justification.

In the process of speculation, this rationalizing discourse becomes doubly false. Not only is it still based on the notion that prices can adequately express value, it now insists that the speculative price – far from having even less to do with living labor – is a particularly intimate and faithful expression of the true status and metaphysical value of living artistic labor. The price fetched at auction is meant to be the voice of history, in contrast to the price paid on the everyday art market, which

is merely the voice of fashion.<sup>04</sup> From the notion of *ars longa*, which legitimates art by pointing to its longevity and outlasts the *vita brevis*,

[04] At least this constitutes the elements of the basic market system for art, even when today people sometimes use these classical elements to do something else – gallery shows as auctions, biennials as gallery shows: coming soon: the auction as debut.

to the notion of the never-ending character of aesthetic experience that is posited by modern reception theory, there is a long line of philosophical theories of belated truth, of the gradual revelation of reality, of the slow accomplishment of justice, all three of which are purposely conflated with speculation in the specific mode of false consciousness that

characterizes the art market. It is also telling that, in recent decades, advanced art has not only taken duration as the subject of special genres (duration pieces); it has also made it the subject of large portions of fine art genres that were originally conceived exclusively in spatial and object-like terms (time-based installations, even time-based paintings). But this doubly false semblance based on the rationalization of speculation, is not to be confused with the act of double negation. It merely completes the illusory character of the first or primary kind of price, making it “airtight” and impenetrable. This illusion is also causally connected with that first or primary price: Every normal, everyday act of purchase and exchange in the world of primary prices and their associated values can also be read as an act that has a bearing on speculation, even where the prices involved are list prices that are apparently the same for all.

(3) There is a widespread assumption that the commodity character of artworks is associated with their reproducibility. The view that reproduced or reproducible artworks are not really artworks at all but merely commodities is a misunderstanding that it is probably no longer necessary to correct. Of course, it was only natural that the first post-ritual artworks – that is, secular artworks that were no longer made on commission and were often produced in factory-like studios by teams of workers who divided the labor among them, supervised by the master – could only become commodities by presenting themselves as originals. The aura of the original, which is the prerequisite for the artwork’s commodity character, is a mystification in its own right. It functions

like the mystification already embodied in the work’s commodity character, but it mystifies something else. The commodity form lends to the transformation of living labor into abstract labor, use value into exchange value, an object-quality that causes the social character of the labor and its distinctive features to appear natural. Via the conceptual fetish of the “unique genius of the artist,” the aura of the original causes the living artistic labor to appear as a patina, a physical index, an aspect of a work’s chemical and material composition, hence as a quality connected with natural material decay, that is, as all of those things that can be fetishized under the headings of personal signature, uniqueness, originality, and artwork. Not all of these concepts, however, refer exclusively to the material quality that causes the living artistic labor to appear as an auratic object. To a certain extent, the authentic material of the original has already evaporated and the art object has turned into something like a meta-physical index.

Since the twentieth century, the artistic commodity is no longer required to be an original in the strict sense. It can take the form of a multiple, a printed work, a rare periodical, or a readymade. The artist’s singularity is no longer transferred to the object via a physical contact between them, but via a spiritual one. The artist *conceives* the readymade, *plans* the project. Nevertheless, the process must ultimately result in rare, singular objects: traces of production, out of print periodicals and printed works, gallery posters, invitations, certificates, or objects auraticized by other kinds of visible or less tangible efforts. What these objects display is no longer a physical index but a metaphysical one. Their reference, however, is neither iconic, nor is it symbolic. The artwork is not an image of the artist’s singularity, nor is it an arbitrary sign. Rather, it continues to be regarded as an *index* of his or her uniqueness, his or her singular individuality. The artwork is an *image* with respect to the world it represents; that world, however, is secondary to the indexed uniqueness of its deliverer or deliverers (since sometimes the focus is on unique constellations or collectives rather than singular artists). It is a *symbol* within the social relation: in the differential production of

its meaning and status in relation to other works. Its value, however, is determined in connection with its aura, and therefore *indexically*.

In the case of this second, more widespread “metaphysical index”, the artistic commodity not only contains the abstraction of the artist’s living labor, together with all of the labor previously invested in art school, nightlife, and Bohemian existence. It also contains the additional, non-artistic living labor of the artist’s employees and assistants as well as that of subsidiary firms such as printers, foundries, etc. In addition, however, it also – and above all – contains the spiritual management of all of these subordinate types of labor by a director, a person in charge. This director, then, performs intellectual labor, and a steadily growing amount of such labor, which cannot be described in detail but which acquires a metaphysical index in the mediated presence [*Vermitteltheit*] of the artist’s traces, in the mediated presence of the aura and its conversion into an “as-if aura.” This is the case even when the work itself takes a critical view of, or attempts to exclude, questions of artistic subjectivity. In the art context, projects, performances or other works that do not yield objects are also auratic, provided they result in some trace that is capable of at some point ending up in a private collection and acquiring a value.

This new aura is thus a special kind of value that realizes managerial and intellectual labor as well as the many kinds of labor that go to make up the artist’s life. Objects are better able to do this the less they continue to thematize the classical aura, with its material traces of the physicality of the artist. Nevertheless, in the end, artworks must be capable of absorbing the trace and the quasi-indexical mechanism of this new aura, which is purely conventional but binding for all involved. These characters might be described as specific aesthetic qualities of the object. And indeed, the logic of speculation often regards the length of the dead labor – or some other form of increased intensity, usually via exhibition – as heightening the object’s auratic value in the same way that the quantity of living labor heightens its simple value. Other forms of this increase in intensity are new facts about the artist, new auction results, etc.

Of course, some may object that the construction of a metaphysical index, an aura of artistic subjectivity working in hierarchical terms, is merely another way of describing an extremely conventional model of intention and execution, or even a way of recasting the notion of expression. In actuality, it is an attempt to demystify popular notions that are related to both of these concepts and that help to establish a willingness to regard an artwork’s price as the price of something that cannot actually be evaluated. The reason, then, that this attempt at demystification does not operate with other, perhaps more modern perspectives on artistic production in which there is something like an antecedence of materials, genres, and discourses and in which artists merely inscribe themselves, is that it focuses on precisely those notions of price and value – namely the speculative – that predominate in the art industry, rather than other, more academic descriptions that describe the activities of recipients and producers. In order to do so, it makes use of the Marxist model of opposing living and abstract labor, use value and exchange value, value and price. Artworks and art projects are capable of articulating content and enabling aesthetic experience independently of their commodity form. What is important, however, is that they do this through the auratic object, which has a highly specific connection with the generation of value that differs from that of newspaper journalism and poetry – although the latter also articulate content independently of the way their commodity value is generated. In the case of artworks, the question of value is always (at least partly) thematically embedded as content in a specifically concealed manner, since artworks offer themselves up as fetishes.

\*

This description of the commodity character of artworks is a description from a particular perspective. It has no desire to replace other perspectives, but seeks to develop a decisive picture of value, which it distinguishes from price, deriving it from the artist’s living labor. In doing so, it uses an ideal device – the notion of an everyday aspect of artistic exceptionalism, the notion of a “domesticated” exceptionalism.

This domesticated exceptionalism can only exist and at least become reasonably plausible if it occupies the force field between the everyday life of everyday value creation and the double exception of speculation. ~~Yet~~ So far, it has been shown that speculation has developed an everyday life of its own. Within that everyday life, especially in other art forms, however, an intensification has taken place that forms the subject of this essay's third chapter, "A Crisis of Value."

*ARE YOU  
STILL THERE?*



# 3. A Crisis of Value

Thanks to the special object character of visual artworks, the relationship between their economic price and the living labor that has gone into producing them and that was previously invested in the artist's education is fundamentally different from that which exists in the other arts: film, music, and theater. Nevertheless, in the bourgeois era a system developed that, in addition to the exceptional returns sometimes enjoyed by living visual artists, also ensured that other artists would be able to make a living. These artists had to sell their labor in the marketplace in various ways and at various levels of the social hierarchy, and did not as often have the privilege of working as independent artists and entrepreneurs. In return, however, the system guaranteed them economic security. That system was based in part on the reproduction of their work and in part on their physical presence at performances. Because of the high labor costs involved, this live performance-based segment (theater, opera, symphony) is still associated with heavier financial losses. It therefore tends to be most robustly funded by the state or – in the United States, for example – supported by private not for profit institutions that receive tax breaks in place of government funding. The reproduction-based segment – film and music – does make profits, which in the classical era of the culture industry were produced by employing industrial means of production and exploiting living artistic and other labor. In Western capitalist societies, profits generally tend to be private, while losses are more often than not assumed by the state. But the reason why the surplus value gained from reproduced cultural commodities were so high is that the latter contained a large amount of cheap living labor performed outside the artistic sector. That labor extended from literal reproduction – in record pressing plants and film duplication facilities – to packaging and printing, from shipping and freight to advertising and promotion. Digital reproduction has put an end to the possibility of creating *Mehrwert* by exploiting large quantities of poorly paid, untrained labor directly involved in the physical production and distribution of the reproduced cultural commodities.

Now, however, the culture industry has entered a crisis. As reproduction continues to become massively cheaper and easier (affecting the film and music industries to differing degrees), *Mehrwert* formation has been forced to shift to the other sectors of production. In this reproduction-based sector, it was not enough to drive wages – or the prices paid for living artistic labor – into free fall to keep the rate of profit high (the rate of profit depends on having the largest possible proportion of living labor). Only a tiny handful of superstars, or classical musicians directly employed or subsidized by the government, are still able to make a living from their music alone. In the realm of cinema, experimental and artistic films have shrunk to a handful of government-subsidized works on the fringes of television. Thus, in the music- and film-based segments of the culture industry, the emphasis has shifted from an object-based economic form to a performance-based one, in which living actors are regarded less as a long-term investment whose status is comparable to that of the self-employed businesspeople in the world of the visual arts; instead, they tend to have the status of day laborers. The only route out of this way of life is toward the government-subsidized high art segments (theater, ballet) or the visual arts.

Meanwhile, the exodus to the auratic-object- and performance-based realms is continuing. Musicians can only support themselves by touring and taking advertising contracts, not from the sale of reproduced sound storage media, whose reproduction has become obsolete in the digital age because copies and originals have now become technically indistinguishable. Hence, experimental filmmakers and musicians are increasingly attempting to define their works as originals or as objects that are no longer originals in a technical sense, but rather carriers of a secondary aura or metaphysical index. Moreover, the culture industry is experiencing the proliferation of a wide variety of new “discount sectors” (in television, the Internet, and the CD and DVD markets). Here, performance-based formats have emerged that involve a deprofessionalized and deregulated culture-industrial proletariat – one that helps to produce liveliness, animation, masturbation material, emotion,

energy, and other varieties of pure life and sells its own self-representing labor power very cheaply, no longer as labor power but as less and less professional “life force” or vitality. Porn becomes the increasingly apt economic model. At the same time, clients and producers at the upper end of the bygone culture-industrial sector are fleeing to the object-based arts.

Possession of the secondary aura ultimately allows the visual arts to follow suit via the selling of alien products – products that were not originally art objects but were sold through reproduction and are now ennobled by the metaphysical index. These include records made of crazy colorful vinyl and produced in limited editions, CD boxes with high design value, and multiples of all kinds. However, unlike the multiples that come from sculpture, these tend to function as artist books used to, as ennobled but essentially conventional data storage media (sound and image carriers or books).

The flight towards auratic object production, on the one hand, and the proletarianization of performance, on the other, effectively usher in a situation that blends the features of pre-capitalist and post-bourgeois conditions. Previously, the bourgeoisie was a stable, cultural class that had its place at the center of cultural production, which it regulated by means of a mixture of free-market attitudes and subsidies, staging its own expression as both a ruling class and a life force that stood in need of legitimation. The bourgeoisie is now fragmenting into various anonymous economic profiteers who no longer constitute a single, cultural entity. For most economic processes, state and national cultural formations are no longer as crucial for the realization of economic interests as they were previously. As a result, the bourgeoisie, as a class that once fused political, economic, and cultural power, is becoming less visible. Instead, the most basic economic factors are becoming autonomous. Once these factors become autonomous, the obligation towards cultural values that even the worst forms of the culture industry kept as standards, disappear. This tendency contributes to the emergence of two different cultural worlds. One rewards purely physical talent, vitality,



agility, and other performative, ephemeral, erotic, and energetic attractions. In this world, the subjectivity of the performers will ultimately be reduced to an essentially interchangeable performance quality – a development that is to some extent already underway with the proliferation of DJs, rock bands, amateur actors, and casting and reality-show extras. The publicly available work – a stable object that could be found in archives and on backlists and that once made it possible to establish public personalities throughout entertainment culture – is disappearing, while the number of stars is decreasing, replaced by an ephemeral and shifting population of semi-celebrities. Thus, the whole thing is gradually coming to resemble a world of traveling minstrels and itinerant theater troupes from pre-bourgeois, pre-capitalist culture, albeit now operating under the conditions of the digital age.

In the other cultural world, auratic objects will continue to be introduced into circulation. In part, they will function by way of the metaphysical index – a trace of the artist's individuality, of an attractive social sphere, or of technological advancement and the ontology of the fashionable – and in part they themselves will have become a kind of common coin or legal tender. They will be associated even more forcibly with increasingly mythified artist subjects and their world. Since their central function is to bring primary and secondary value, the related value creation environments, discursive and silent and other dead labor together with living labor, new formats will arise that will have to reflect and ideologically confirm this abundance of meaning and to some extent also power.

The internally heterogeneous post-bourgeoisie, which consists of profiteers of the current world order who come from a tremendous variety of cultural backgrounds, seems to have been able to agree on the visual arts as a common ground. Within this consensus, the post-bourgeoisie will create a myth of the artist that is different from the myth created and believed in by the old bourgeoisie. Like the old myth, this new one will be based on an ideal self-image: an excessive, hedonistic, and powerful monster who shares the old artist's enthusiasm for acts of

liberation but is far removed from all political or critical commitments. Like the new performance proletarians, it will embrace restlessness and instability as a cultural value and idealize precariousness. The boundary between performance proletarians and neocharismatic artist monsters will be regarded as fluid, and now and again someone will write a heart-breaking musical about the supposed permeability of that boundary. As a last remaining consolation, let us be glad that, here in Chapter III, I am writing in a literary tradition. Talking about a crisis is after all a classic literary genre. It usually leads to a transformation of tendencies into totalities. But tendency and totalization obey different developmental laws.

DE

Diederich Diederichsen

reflection 01

# Mehrw- ert und Kunst

# 1. Existence, extra nice

„Was ist denn da der Mehrwert?“, fragt der Volksmund in seinem Lieblingsidiom, der Alltagssprache, und er meint zunächst nicht den *Surplus Value*, wie Karl Marxens Begriff im Englischen lautet, sondern eher einen *Extra Value*, einen *added* oder *additional value*, oder einen *Bonus*, um ein Wort zu verwenden, das in den meisten Sprachen das Gleiche bedeutet. Der Mehrwert in der Alltagsrede ist ein zusätzlicher Wert, der für eine besondere Anstrengung oder aufgrund einer exzeptionellen Situation erzielt werden kann; der Mehrwert bei Marx ist hingegen Alltagsgeschäft kapitalistischer Ökonomie. Sie muss fortgesetzt Mehrwert erwirtschaften. Es ist eine Eigenschaft des Wertes, sich erhöhen zu müssen, die ihm quasi natürlich zukommt – in Wirklichkeit aus der Ausbeutung der Arbeitskraft entsteht. Aber das ist sein größter Trick, dass sein Zustandekommen natürlich erscheint. Der Bonus hingegen wird nur ausnahmsweise gewährt. Ein solcher Bonus ist es aber, den die Leute verlangen, wenn sie fragen, wo denn da der Mehrwert bleibe, ganz besonders, wenn sie, und darum soll es hier zunächst gehen, vom „künstlerischen Mehrwert“ reden.

Vom künstlerischen Mehrwert wird gesprochen, wenn entweder ein besonderer Aufwand eines Künstlers oder ein Aufwand, der um ein Kunstwerk gemacht wird oder im Zuge seiner Herstellung geschieht, gerechtfertigt werden soll. Oder wenn die Eignung eines Themas oder eines Zugangs für Kunst gewichtet werden soll – ergibt das denn einen künstlerischen Mehrwert oder sollte man darüber nicht eine Reportage machen? Man hört diesen Ausdruck nicht nur bei kritisch oder skeptisch gestimmten Rezipienten und Konsumenten. Verbreitet ist er auch in den Unterhaltungen von Gremien und Jurys, die professionell künstlerische Projekte bewerten müssen, sei es an Kunsthochschulen, sei es bei der Vergabe öffentlicher Gelder oder bei der Prämierung prämiierungswürdiger Arbeiten. Meistens aber ist von künstlerischem Mehrwert auch dann die Rede, wenn Subjekte ökonomisch über ihre Aufmerksamkeitsausgaben und –einnahmen wachen und sich fragen, ob es sich lohnt, einen zeitraubenden oder mit anderen Unannehmlichkeiten verbundenen Rezeptionsvorgang zu initiieren.

Lohnen würde es sich, so hört man dann, wenn es einen künstlerischen Mehrwert gibt. Der künstlerische Mehrwert ist für Kunst und den Kunstgenuss dann nicht nur ein Bonus, im Sinne des „What Do I Get?“ oder „Was kriegt man da zusätzlich?“, sondern eine *conditio sine qua non*. Die Kunst spielt in dieser Vorstellung ohnehin schon im Bonus-Land und muss daher immer Mehrwert abwerfen, ganz wie der Kapitalist und der Kapitalismus.

Es ist nur eine andere Sorte Mehrwert. Beide halten einen Vorgang aufrecht, der wegen seiner ununterbrochenen, dem Atmen und dem Blutkreislauf ähnlichen, überlebenswichtigen Kontinuität, sich so natürlich anfühlt. Doch im Kapitalismus ist auch der Mehrwert dem Gesetz des Wertes überhaupt unterworfen, einem alles Handeln unter kapitalistischen Bedingungen determinierenden Gesetz, das den Austausch unter den Menschen zugleich rationalisiert und verrätselt. „Es steht [daher] dem Werte nicht auf der Stirn geschrieben, was er ist. Der Wert verwandelt vielmehr jedes Arbeitsprodukt in eine gesellschaft-

liche Hieroglyphe.“<sup>01</sup> Mit Hieroglyphe meint Marx hier nicht einfach ein Zeichen, sondern ein vor allem zunächst nicht entzifferbares Zeichen. Die Wertbestimmung wird

ja über den gesellschaftlichen Durchschnitt der notwendigen Arbeit ermittelt, aus den unzähligen Arbeitsbeiträgen einzelner Arbeitender. So spricht diese Hieroglyphe dann wiederum, doppelt verwandelt, von etwas; nämlich zunächst abstrahiert von der individuellen Arbeit in die gesellschaftliche Arbeit und dann wieder konkretisiert in das spezielle Warenprodukt; aber man kann ihr nicht ansehen, von was sie spricht. Dass es dennoch verständlich wird, unter diesem ebenso natürlichen wie rätselhaften Gesetz zu funktionieren und sich daran zu beteiligen, den Wert zu mehren, ist den Religionen, den Weltanschauungen, den Ideologien geschuldet, die dem Leben unter dem Wertgesetz eine andere, sinnvolle Erklärung bieten. In der Kunst hingegen wird der legendäre künstlerische Mehrwert, zumindest scheint es zunächst so, nicht unter dem Regime eines global dominierenden Gesetzes geschaffen, sondern er bezeichnet dessen vorübergehende oder ausnahmsweise geltende

[01] Karl Marx, Das Kapital, Marx Engels Werke Bd. 23(MEW 23), Berlin (Ost): Diez 1967ff., S. 88

Außerkraftsetzung. Das hat zum einen mit der Ausnahmestellung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zu tun, ihrer Autonomie. Zum zweiten sagt man der Kunst eine Verbindung zum Begehren und damit zu den Kräften nach, die sich der verhängten, erzwungenen Konsistenz des Lebens nicht fügen wollen. Zum dritten aber wird an die Kunst die Forderung gestellt, nicht sinnlos zu sein. Sie soll zwar so unübersichtlich und chaotisch sein wie das Leben und die Welt mit ihren Landschaften und Wechselfällen, aber in letzter Instanz handelt sie davon, dass und wie all dies gewollt ist. Sie schmiegelt sich von allen denkbaren Seiten an Gesellschaft oder Leben oder andere, der Sinnlosigkeit und Kontingenz verdächtige Systeme an, um plötzlich mit einem Urheber aufwarten zu können, der beruhigenden Gewissheit eines Demiurgen, der für das ganze Schlamassel verantwortlich ist. Ein Künstler. Oder ein Kollektiv. Das tröstet auch über die härteste Negations- und Ausweglosigkeitspoesie hinweg, dass es einen gibt, der sie hingeschrieben hat.

Doch es gibt noch weitere Begründungsfiguren des künstlerischen Mehrwerts, die man nicht mehr alle hinzuschreiben braucht, denn die drei genannten sind nicht nur die häufigsten und symptomatischsten, sie offenbaren auch das große Gemeinsame aller drei Redeweisen mit den jetzt ungenannt bleibenden: Sie sind Legitimationsdiskurse, die den großen Begründungen für den Exzeptionalismus der Kunst entsprechen. Mit dem Namen „Mehrwert“ wird also in der oben beschriebenen Alltagsrede die Tatsache beschrieben, dass Kunst zu etwas nütze ist, dass sie legitim ist und es sie geben muss, obwohl doch gerade ihr Sinn darin besteht, nicht nützlich zu sein. Dass dafür der Name „Mehrwert“ auftaucht, ist dabei gar nicht so unschuldig nützlichkeitsbescheuert und instrumentalistisch wie es klingt: der Mehrwert ist schon bei Marx selber eine Figur der Sinnlosigkeit. Er hält etwas am Laufen, dessen Bestandteile (Arbeiten, Produkte Herstellen und Verteilen, Tauschen) schon aus sich heraus gerechtfertigt wären (und nur aus und für sich) und keine zusätzliche Legitimation und auch keine zusätzlichen Bestandteile brauchen. Er ist sinnlos und lässt sich nur dadurch legitimieren, dass die ganze

kapitalistische Maschine sonst nicht läuft. Die Kunst ist zwar nicht sinnlos, sondern viel zu sinnvoll (weil beabsichtigt), braucht aber ebenfalls eine zusätzliche Erklärung. Dass man einen Mangel statt über das, was fehlt zu beschreiben, über einen analogen Mangel beschreibt, entspricht sicher einer bestimmten rhetorischen Figur, auf deren Namen ich jetzt nicht komme.

In einem Witz will sich der Erzähler über eine Behinderung lustig machen will. Diese Behinderung führt dazu, dass man nicht richtig artikulieren kann und daher lispelt. Die Pointe des Witzes besteht darin, dass der Erzähler den Lispelnden imitiert und fragt „Finth dath lusththig?“ Nun hat aber der Erzähler, der den Witz auf einer Party von sich geben will, beim Erzählen entdeckt, dass ein Bekannter die Küche, in der ihm gerade alle beim Witze Erzählen zuhören, betreten hat, von dem der Erzähler weiß, dass er selber lispelt. Der Erzähler überlegt sich nun fieberhaft, wie er den Witz auf einer anderen Pointe enden könnte und, um Zeit zu gewinnen, erfindet er ständig neue Stränge der ursprünglichen Witzerzählung. Dabei wird er zusehends langweiliger und inkohärenter und verliert sein Publikum, bis schließlich der Lispeler entnervt aus dem Publikum ruft: „Finth dath lusththig?“ Diese Geschichte entspricht wiederum dem trivialen Zusammenspiel zwischen den künstlerischen Legitimationsdiskursen und den theoretischen Mühen, die für sie aufgewendet werden, und einem Publikum, das ganz einfach (und dumm) fragt, warum etwas Kunst sein soll, worin die Pointe liegt.

Dass das Publikum die Legitimation mit der Pointe identifiziert und heute hochtrabend und konsumentenstolz als Mehrwert einfordert, hat es gelernt. Kulturpolitiker, deren Job es ist das Nichtnützliche nützlich zu machen (was heute ja der letzte Schrei ist und keine große Mühe kostet) können eh nicht anders denken. Eine Koalition aus Vulgär-Avantgarde, Museumspädagogik und Künstlerwitz haben die – auch nicht völlig frei erfundene – Idee in die Welt gesetzt, in der Kunst ginge es seit Duchamp um die Pointe, um den einen entscheidenden Dreh, den kleinen Extra-Einfall. Dieser besondere Extra-Einfall ist

zusammengesetzt: zum einen aus den kommunikativen Strategien der Werbung, für die es wichtig ist, dass eine Marke, ein Produkt und eine Kampagne um einen einzelnen, identifizierbaren, aber überraschenden „Claim“, wie es in der Fachsprache heißt, aufgebaut ist; zum anderen aus der aus der Legitimationsbedürftigkeit moderner Kunst entstandene Konvention, dass eigentlich jedes Werk seine eigene Begründung mit hervorbringen müsse, ja dass es im gleichen Masse Genre wie einziger Fall des Genres zu sein habe. Letzteres ist aus den antikonventionellen Postulaten der Avantgarde und Neo-Avantgarde hervorgegangen und verträgt sich auf einer gewissen Ebene hervorragend mit dem Extra-Einfall, dem Claim und dem Clou, weil es von allem Vorgegebenen von Kunst absieht und absehen will.

Aus ganz anderen Gründen als die Werbung, die ja auch voraussetzungslos kommunizieren will, aber um maximal viele Konsumenten zu erreichen, gibt es in der Kunst eine komische Koalition aus einem berechtigten avantgardistischen Angriff auf Konventionen und Regeln, die auf dem Material und dem Handwerk und dessen Tradition basieren und einem von gewissen Sammlern und Institutionen gehegten Interesse an Voraussetzungslosigkeit, das eine so von Geschichte gereinigte Kunst als idealen Gegenstand für eine Neu-Besetzung gebrauchen kann: sei es durch kulturpolitische Instrumentalisierung, sei es als Spekulationsgegenstand. Die entweder politisch (als Institutionskritik, als Kritik an den Voraussetzungen der gesellschaftlichen Institution Kunst) oder kunstphilosophisch (Bildende Kunst als Metakunst aller Künste, Kunst als Sprachspiel, Logik der Propositionen) gedachte und postulierte Relativität (bis zur Unwichtigkeit) des materiellen Kunstobjekts konvergiert auf der Ebene gesellschaftlicher Symptome (Diskurstypen, Attitüden, Moden) mit ihrem geistesgeschichtlichen Gegenteil: der Nivellierung von Kunst durch Spekulations- und gouvernementale Kommunikations- und Bespaßungs-Interessen.

Gemeinsames Merkmal der Bestandteile dieser hässlichen Synthese ist die Pointen- und Mehrwert-Forderung. Auf interessante Weise entspricht ihr schon in den frühen Tagen der Hochmoderne eine

psychologische Disponiertheit der Künstler, eine Variante ihrer Energiemodelle, die sich auf individualistisch voluntaristische Weise gegen diese Synthese und ihren Pointen-Konsum richtet. Es ist dies die Herausforderung und Pointenverweigerung bei so unterschiedlichen, aber dennoch, in beiden Fällen, alles andere als mit der Pointenkultur völlig unkompatiblen Künstlern wie Salvador Dalí und Martin Kippenberger. Bei Dalí kennen wir die vielkolportierte und auch von ihm selbst immer wieder gerne ausgemalte Legende von der Herausforderung körperlicher Lust, sei es der kleine Salvador, der besonderen Genuss darin fand, das Kacken endlos herauszuzögern, sei es der heranwachsende, der seinen Orgasmus gewaltsam mit viel Aufwand hinausgezögert haben will. Der Künstler hatte schon begriffen oder sich zumindest vorgestellt, dass es seinem Publikum nicht um den Vorgang, sondern um das Produkt ging, und nicht um das ganze Produkt, sondern um den winzigen Rest, der es vollständig macht. Um die Ausnahme, die schließlich die ganze exzeptionalistische, den Alltag unterbrechende Veranstaltung der Kunst, ausmacht, begründet. Dabei war ihm natürlich der Prozess, das eigene Leben als Künstler, viel wichtiger als das Produkt.

Martin Kippenberger, der ein legendärer Witzeerzähler und Party-Performer war, hat sich ebenfalls auf die verschiedenen Formen der Herausforderung der Pointe konzentriert. Er erzählte endlose, repetitive Witze, die aber nie vergessen ließen, dass noch etwas kommen würde, das aber nie kam oder nur in einer gezielt unbefriedigenden Weise. Diese, rituell mit den Worten „Ich bin kein Freund großer Worte...“ eingeleiteten Ansprachen, fanden vielfältige Äquivalente in der praktischen Arbeit Kippenbergers. Im Gegensatz zur reinen Serialität, die ja noch davon lebt, ihr Produktionsprinzip selber als Pointe auszustellen, arbeitete Kippenberger lieber mit narrativen Strukturen, die durchaus auf eine Schlusspointe, einen Durchbruch hin aufgebaut waren. Nur wurde dieser verweigert. Das vielleicht dieses Prinzip treffendste Beispiel ist eine Arbeit, die auf Matt Groenings Comic-Figuren „Akhbar und Jeff“ aufbaut. In dieser, in amerikanischen Stadt- und Programmzeitschriften verbreiteten Serie sind von 24 oder

32 Panels immer alle bis auf den letzten identisch, die Geschichte wird nur durch den Dialog erzählt. Erst im letzten Bild gibt es auch eine sichtbare Veränderung. Kippenberger hat Strips aus dieser Reihe appropriiert und geringfügig bearbeitet, aber stets das letzte Bild weg geschnitten, so dass die Pointe nie erscheint.

Diese individuellen und voluntaristischen Angriffe auf das Pointen-Problem, deren Rang man irgendwo auf einer Skala zwischen ehrenwert und zwanghaft einordnen mag, zeigen aber, dass wichtige, aufmerksame Künstler auf welcher Ebene auch immer um das Problem wussten. Natürlich tendieren auch die Gegenmaßnahmen dazu selber den Charakter einer Pointe anzunehmen. Und auch bei des Pointencharakters ganz unverdächtigen Arbeiten trägt die Ausbildung von Museumspädagogen und das Briefing, das sie uns bei Führungen erteilen, dazu bei, dessen Logik zu perpetuieren. Hinzu kommt die immense *oral culture* der Bildenden Kunst. Mit der wachsenden Anzahl Studierender, Sammelnder und anderweitig Partizipierender der Kunstwelt und einer gleichzeitig durch Messen, Symposien, Eröffnungen und Spektakel ansteigenden Anzahl an Anlässen für Gespräche von immer mehr Beteiligten steigt auch die Anzahl der Kunsterzählungen, der in nicht schriftlicher Form zirkulierenden Anekdoten über Arbeiten und ihre Ideen. Diese Erzählungen tendieren wegen der üblichen Gesetze öffentlicher Konversation auch dazu auf Pointen zugespitzt zu werden – der Autor dieser Zeilen will nicht verhehlen, wie eine solche Redeweise ihm schon oft in Seminaren und Vorlesungen an akademischen Kunstinstitutionen bei der Vermittlung geholfen hat.

Dennoch ist diese sowohl von Aufklärung, Reflexivität, Dialogizität, *oral culture*, aber auch von Werbung, Reduktion, Didaktik, Kommunikationszwang getragene und eben keineswegs eindeutige Kultur der Kunstpointen nur die eine Seite der Rede vom Mehrwert, der leicht aufmüpfig vorgetragenen Frage nach dem künstlerischen Mehrwert. Sie ist nicht eindeutig, weil sie die begriffliche Ermächtigung der Kunstrichtungen, die von konkreten Objekten abstrahierten und



diese Abstraktionen in kritische Projekte eintragen, einerseits, und die Instrumentalisierung dieser Abstraktionen durch eine verkürzende Kommunikationskultur zusammenspannt, Diskursvermehrung durch Begriffsbildung und Diskursverknappung durch Slogans und Pointen in ein zuweilen ununterscheidbares Prinzip, Kunst zu produzieren, vor allem aber zu rezipieren verquickt: Erfolg und Desaster des modernistischen Projekts.

Die andere Seite aber ist geprägt von einer Idee, die, die eine nicht weniger heterogen aus dubiosen und ausgesprochen legitimen Gründen getragene und nicht weniger heterogenen Personen und Positionen zusammengesetzte Koalition ausspricht, die im „künstlerischen Mehrwert“ gerade das sehen will, was man nicht aussprechen kann. Leute, die schon vor Magritte-Bildern klagten, dass man deren Ideen doch auch sprachlich referieren könnte. Zu dieser Gruppe gehört einerseits das berechnete Einklagen einer komplexen ästhetischen Erfahrung, die nicht mit Schlüssel-Ideen und Pointen operiert, andererseits ein reaktionärer Wunsch nach Immersion und dem präreflexiven, regressiven Glück eines totalen Aufgehens und Verschwindens im Kunst-Erlebnis. Der Mehrwert wäre dann je nachdem die nicht einfach überblickbare Komplexität, das Gefühl, es gibt noch mehr zu wissen; in letzter Instanz ein neugieriger Mangel, eine Bereitschaft. Oder es wäre die Forderung nach einer vollständigen Anderswelt, einer durch Diskurse und Reflexionen ungestörten Traumqualität wie sie neue Infantilität oder Immersionskunst, auch weite Teile der Melancholie-Mode und der Verniedlichungskünste in letzter Zeit zur Verfügung gestellt haben.

In beiden Koalitionen, die so reden, also für die es ein klares Kunstkriterium gibt, das sie als Mehrwert bezeichnen, und die damit so verschiedene Dinge meinen, gibt es aber das verbindende Gefühl der Angst, man könne ihn etwas vorenthalten, es gäbe etwas zu wissen, das man noch nicht gesagt hat, ja, dass die Party, um die es zweifellos auch immer geht, woanders stattfindet.

Nun ist es sicher richtig, dass man einen großen Teil des Kunstbetriebs so beschreiben kann, insbesondere, wenn sich die ihm zugehörigen

Subjekte und Klienten versuchen über Kriterien zu verständigen, nach denen sie ihre kostbare Aufmerksamkeit auszugeben bereit sind. Dennoch sind weite Teile des Alltags vor allem der inneren Kreise des Kunstbetriebs von dieser Rede kaum betroffen. Denn erstens leben und arbeiten in diesem Kreis Leute, die sozusagen immer schon wissen, wo sie arbeiten und keine Kriterien brauchen, um sich darüber zu verständigen. Profis sind ja Leute, die ihre Arbeit als demarkiertes Gelände erleben, in dem alles selbstverständlich ist und eben nichts begründungsbedürftig. Zum anderen haben sie es mit Werken zu tun, die sie ohne besonders ausgestellte Reflexion als dem Gebiet zugehörig erkennen kann, von dem sie wissen, dass sie dort arbeiten. Kunst. Man kann sagen, das zwischen Werken, bei denen die Kunstlegitimation, die Pointe, der Mehrwert eingefordert wird und solchen, die als alltägliche Kunst durchgehen, ein ganz bestimmtes Verhältnis besteht. Letztere sind häufiger. Natürlich sind alle Werke dieses nicht begründungsbedürftigen Typus durch andere Werke mitbegründet. Sie sind sozusagen Fälle einer geronnenen und unauffällig gewordenen Legitimation. Sie können auf externe Begründungen verzichten und entfalten daher die schweren Düfte der Immanenz, an denen sich das Geschäft der Kunst so gerne labt. Solche Werke bestreiten den Alltag der Kunst, sie zirkulieren durch die Welt und ihre Abbildungen pflastern die Kataloge und die Kunstmagazine. Doch nur der erste Typus, der offenkundig legitimationsbedürftig hält den Diskurs am Laufen.

Das System, das die verschiedenen Ausprägungen von Konsumenten und Kundenforderungen nach Mehrwert austariert, muss aber zwischen Interessen unterscheiden, die gemeinsam das Kunstsystem stabilisieren, was ja auch und gerade dann nötig ist, wenn es so scheint, als gäbe es dafür wegen großer ökonomischer Erfolge keinen Grund. Den Erfolg haben oft die Dinge, die keiner besonderen Legitimierung bedürfen und auf den Schultern unendlich vieler längst stattgefundenener Legitimierungsdiskurse und der daraus resultierenden Ablagerungen von Diskussionssubstrat so stehen wie Inseln auf Kreidelfelsen aus



Muschelkalk. Die deutsche Malerei etwa, die in den letzten Jahren global erfolgreich wurde, hat so rein gar nichts mehr mit den zeitgenössischen Debatten zu tun, auch nicht den Pointen, auf die diese oft reduziert werden. Stattdessen stehen sie auf einem riesigen Riff, das ganz unten auf – sagen wir – Max Ernst aufgebaut ist, darüber magischer Realismus, ein bisschen deutscher Neoexpressionismus, wilde Malerei, Hippie-Surrealismus, DDR-Kunst und dann schließlich noch ein zeitgenössischer Begriff von Professionalismus im *Finish*. Das sind weder Arbeiten, die sich über einen Gedanken rechtfertigen müssen, noch über einen Immersions- oder Rausch-Surplus. Sie sind einfach nur ein Fall von einer ganz allgemein und unspezifisch als Kunst erkennbarer Produktion – und das ist trotz allem, was man über die rechtfertigungsbedürftige Kunst und gegen die Mechanismen, mit denen sie arbeitet oder zu arbeiten gezwungen ist, sagen kann, natürlich noch viel langweiliger. Und schlimmer.

Es scheint also, dass die Kunst, mit der man Spekulationsgewinne machen kann auf der Kunst, die durch Zyklen künstlerischer Mehrwertbildung durch Begründung oder Erlebnis sich rechtfertigen musste, aufruhrt und es sich in einer tiefen, längst trivial und unwahr gewordenen Begründetheit und Legitimität bequem machen kann. Das Begründungsbedürftige und seine Diskurse machen zwar das Futter des Betriebs, der Konversationen und der Ideenbildung aus, aber darunter lagert das fette Fleisch der Kunst-Ökonomie. Das ganz Alte als Neues. Es ist nicht so, wie oft gesagt wird, dass Kunstwerke und Kunstpraktiken sich als neu ausgeben müssen, um erfolgreich zu sein, und dass deswegen Praktiken der Neuheitenbildung suspekt seien, weil sie nur zur Distinktion auf dem Markt und zur Karriere missbraucht würden. Im Gegenteil. Diese Art von Neuheitenbildung ist nur erfolgreich in der Lancierung von Diskursen. Das bringt zwar seinen Lancierern auch gewisse Vorteile, die aber in keinem Verhältnis stehen zum eigentlichen materiellen Fleisch am Körper des künstlerischen Erfolges. Um diesen zu bilden muss man mit etwas sehr Vertrauten neu auftauchen und dann ist das Maß des Erfolges, gerade keinen Diskurs hervorzubringen. Oder diesen bald zum

Schweigen zu bringen. Weder Lichtenstein, noch Twombly, weder die deutschen noch die amerikanischen Super-Verkäufer der Stunde haben noch Diskurs hervorgebracht, als sie erfolgreich waren. Kippenberger und Basquiat mussten sterben und buchstäblich Ruhe geben, bevor sie die hohen Preise erzielten, die sie heute erzielen. Absolute Diskursstille herrscht um Thomas Scheibitz und Neo Rauch. Dennoch muss das System die Diskurse und die Aufgeregtheiten und die Legitimationsideen und Pointen weiterhin produzieren, sonst ginge der Muschelkalk aus, auf dem das Rügen der heutigen Top-Seller aufgebaut ist. Der Mehrwert als Pointe oder Erlebnis-Überschuss ist also mittelbar auch für den ökonomischen Kernbereich, die zentrale Verwertung von Kunst wichtig. Die Frage ist nur, was für eine Art Ware dort eigentlich hergestellt und verkauft wird und wie sie wertvoll wird.

# 2. Kunst als Ware

Was ist das nun für eine Ware, die Ware Kunst, und wie wird sie von menschlicher Arbeit hervorgebracht und wer macht wie einen Gewinn damit? Ist dieser Gewinn Mehrwert? In diesem Kapitel möchte ich die Perspektive von Beobachtung der Karriere bestimmter Kunst im Gegensatz zu anderer Kunst verschieben zu einem Blick auf die ökonomische und – wenn man so will – werttheoretische Seite jeder Produktion zeitgenössischer Galerienkunst. Wie sieht der mittlere ökonomische Alltag dieser Kunstproduktion aus, wenn man die, nun klassisch marxistischen Kategorien lebendiger und abstrakter Arbeit, Wert und Preis in Anschlag bringt? Dabei werde ich zu zeigen versuchen, wie dem Ausnahmecharakter der Kunst, zumindest bis zu einem gewissen Grade, eine ganz alltägliche Ökonomie zugrunde liegt, die mit marxistischen Begriffe darzustellen, ein lohnendes Experiment sein kann.

Nun muss man auch hier zunächst zwei Vorgänge unterscheiden: den Spekulationspreis und seinem Verhältnis zum Wert (2) und den alltäglichen Warenwert und seinen Preis (1). Zwar sind beide an einem Punkt nicht zu trennen: alles, was einen alltäglichen Warenwert hat, kann theoretisch auch zum Gegenstand von Spekulation werden. Aber die meisten Transaktionen, die mit Waren im Bereich der Bildenden Kunst gemacht werden, berühren den Bereich der Spekulation (zunächst) nicht und sind als Wirtschaftsmodell dennoch tragfähig. Beide Werte kommen auf unterschiedliche Weise zustande. Diese unterschiedlichen Weisen haben wiederum eine gemeinsame Verbindung zur Frage der Reproduktion und der Einzigartigkeit(3).

(1)Der Wert eines Produktes bemisst sich an der für das spezifische Produkt notwendigen, gesellschaftlichen Arbeit. Diese marxistische Definition von Wert scheint auf den ersten Blick für Kunstwerke völlig sinnlos. Denn nicht nur bei modernen, schon bei klassischen Kunstwerken, die für einen Markt produziert wurden, differiert der Preis zweier Kunstwerke, für die ein Maler die gleiche Zeit aufgewandt hat ganz immens. Das ist aber nicht der Punkt. Der Preis ist nicht der Wert, er ist vielmehr der falsche Schein des Wertes. Er drückt als je aktuelle Realisierung von Wert im Tausch aus, dass es mit der Ermittlung

des Wertes im Verhältnis zum allerdings von allen möglichen Variablen abhängigen Preises seine Richtigkeit habe und man daher Preise angemessen oder unangemessen finden kann.

Man könnte aber auch sagen, dass auch für den Wert von Kunstobjekten, nicht nur für den Preis, die Herleitung aus notwendiger gesellschaftlicher Arbeit unsinnig sei. Schließlich weicht die individuell notwendige Arbeit zu weit voneinander ab. Aber Marx spricht ja von einem Durchschnittswert. Dieser Durchschnittswert, so könnte man einwenden, ist bei der Produktion moderner Kunst aus so divergenten Einzelwerten errechnet, dass diese sich nicht wie bei klassischen Durchschnitten um die Mitte häufen und zu den Rändern abnehmen, sondern vermutlich ebenso viele Extreme in beide Richtungen hervorbringen wie Ergebnisse in der Nähe der Mitte. Dennoch trifft das nur zu, wenn man zur Ermittlung eines solchen Durchschnitts nur aktuelle Preise und die aktuell zur Produktion eines Werkes notwendige Arbeitszeit ansetzt. Das ist aber ohnehin unangemessen, auch bei anderen Arbeiten. Angemessen wäre es viel mehr die Investition in Ausbildung und andere Aktivitäten, die zum Künstlerwerden notwendig sind, in Anschlag bringt und in das Quantum der notwendigen gesellschaftlichen künstlerischen Arbeit mit einzurechnen. Nun würden sich sehr viel mehr Ergebnisse in der Mitte treffen; denn die Anzahl der notwendigen Stunden würde massiv ansteigen, die Differenzen der aktuell erzielten Preise würden nicht mehr so ins Gewicht fallen, weil insgesamt der erwirtschaftete Ertrag der einzelnen Stunde Kunstarbeit extrem fallen würde.

Interessant an dieser Überlegung sind aber nun zwei Größen: der Anteil der nicht in Kunstakademien verbrachten Zeit, die zum Künstlerwerden notwendig war und zweitens die Finanzierung der in der Kunstakademie verbrachten Zeit. Hier sind nämlich kulturelle, nationale, regionale aber auch künstlerstyp-spezifische Unterschiede auffällig. Zum einen ist der Anteil der nicht in der Akademie verbrachten, für das Künstlerwerden notwendigen Zeit gegenüber dem in der Akademie verbrachten Anteil eindeutig gesunken. Es gibt immer

weniger professionelle Künstler, die als Seiteneinsteiger sich ihre künstlerische Ausbildung durch eine romantische Beteiligung am „Leben“ verdient haben und diese Produktivkraft investieren. Insgesamt ähneln die Lebensläufe von Künstlern tendenziell immer mehr denen anderer qualifizierter Spezialkräfte; der Ausnahmestatus des Kunstobjekts, der auch gerne über das exzeptionelle Leben der Künstler als Bohemiens, Freaks und andere *homines sacri* verklärt aber auch irrationalisiert wird, lässt sich von dieser Seite nur noch schwer aufrecht erhalten. Zum anderen aber ist für die Wertbildung künstlerischer Produkte im Normalfall die Frage wichtig, wer die Ausbildungsstunden bezahlt hat. In Europa immer noch meistens ganz oder zu einem hohen Anteil: der Staat (und es ist eine populistische Verkürzung zu sagen: die Steuerzahler).

Diese abstrakte Allgemeinheit, die so Anteil an der gesellschaftlichen Kunstarbeit hat, wird etwa in den USA und zunehmend in anderen neoliberal geprägten Weltregionen durch die Künstler selbst ersetzt, die Kredite aufnehmen, um ihre Ausbildung zu finanzieren, und sozusagen ihre erst viel später zu erlösenden Einnahmen schon in ihre Ausbildung investieren. Künstler sind also dort Unternehmer in eigener und später auch fremder Sache, während sie hier in Europa eher dazu tendieren zu einem Teil gewissermaßen Beamte oder Staatsangestellte zu sein und damit einem gemeinsamen Nutzen wenigstens mittelbar verpflichtet. Sie wurden nicht nur an staatlichen Hochschulen ausgebildet, sondern übernehmen auch später oft staatliche Aufträge – sei das bei staatlichen Programmen wie „Kunst am Bau“, sei es als Teil städtischer Projekt-Kunst sei es als Nutznießer öffentlich finanzierter, postmoderner Projekt-Kultur, sei es dass die Betroffenen schließlich ihren Lebensunterhalt mit einer der vielen möglichen Funktion für Künstler an einer staatlichen Akademie bestreiten. So partizipieren sie in einem viel höheren Maße, wenn auch oft in einer bürokratisch überformten Weise, an einer politisch definierten Vergesellschaftung, während sie sich anderswo verstärkt über ihre Marktteilnahme definieren. Beides unterminiert indes ihren romantischen Exzeptionalismus – und in gewisser Weise auch den der dabei entstehenden Waren.

Interessanterweise gab es eine solche Situation in den USA während der 30er Jahre als Bildende Künstler in einem viel weiteren Maße in öffentliche Projekte des New Deal einbezogen wurden. Von Philip Guston bis Jackson Pollock haben viele Künstler der New York School, die später sowohl für Herstellung des Führungsanspruch der USA als kulturelle Staatsmacht des freien Westens als auch für die globale Führungsrolle des New Yorker Kunsthandels entscheidend wurde, Teile ihrer Ausbildungszeit und erste Berufsjahre in quasi-sozialistischen Projekten der New-Deal-Administration verbracht. Diese im Staatsinteresse verbrachten Arbeitsstunden konnten also, unter völlig veränderten politischen Bedingungen, wieder in Staatsinteressen investiert werden, nun in die Interessen der antikommunistischen USA des Kalten Krieges, aber doch in die Interessen derselben USA. Dies geschah nicht aus Dankbarkeit der Künstler, sondern weil sie bereits an ein nicht in erster Linie marktförmiges Arbeiten gewöhnt waren. Dialektischerweise produzierten sie nach ihrer individualistischen Wende weiterhin und nun erst recht staatlich nützliche Kunst (auch wenn mittlerweile unter Kalten Krieg und Republikanern Staat und Markt keine Gegensätze mehr bildeten).

Sieht man aber Künstler als Unternehmer in eigener Sache, dann wäre das in Kneipen und Akademien erworbene Wissen ihr konstantes Kapital, die jeweilige saisonale Produktion das variable Kapital. Mehrwert erzielen sie in dem Maße, in dem sie als self employed Kulturarbeiter in der Lage sind, unbezahlte Extrazeit und oft informelles Extra-Wissen von anderen täglichen, darunter ökonomischen und überlebensnotwendigen Tätigkeiten abzuziehen und in die Konzeption, Entwicklung und Produktion von Kunstwerken zu stecken. Je mehr sie dabei eine Form von Kunstwerken entwickeln, die ihre (möglichst) permanente und oft performativ vermittelte Anwesenheit erfordert, desto höher wird der Mehrwert, den sie erzielen - auch wenn der sich nicht zwingend immer auch in einem entsprechenden Preis realisieren lässt. Gegen ein solches Modell würde in der Regel eingewandt werden, dass die beiden Kapitalsorten nur Komponenten einer einzelnen Person sind

und daher Ausbeuter und Ausgebeuteter identisch sind – in der Tat markiert dieser Umstand eine Grenze der Übertragung des Kaufs von Arbeitskraft durch den Unternehmer auf den Einsatz eigener Arbeitszeit und Extra-Arbeitszeit durch den Künstler. Doch ob eine saisonale Produktion vielversprechend oder idiotisch rüberkommt, hängt oft von der zusätzlich und neu erworbenen künstlerischen Intelligenz des Projekts und seines Produzenten ab; sein Mehrwert davon wie hoch der Anteil lebendiger Arbeit war. Dennoch schöpft natürlich derjenige Künstler einen ganz anderen, nämlich nicht auf der Ebene der Selbstausbeutung entstandenen Mehrwert, der seine Tätigkeit ganz von der sowohl praktischen Atelierarbeit wie von der in Nachtleben und Seminaren verbrachten Extraarbeit abgezogen hat und als maximal konzeptueller Unternehmer maximal viele Assistenten diese Tätigkeiten für sich übernehmen lässt.

Entschließe ich mich also mein eigenes variables Kapital, die Ware künstlerische Arbeitskraft, die ich von mir und meinen Assistenten erwerbe, aufgrund des konstanten Kapitals meiner künstlerischen Kompetenz, der „Technologie“ ästhetischer Materialbeherrschung, in einer bestimmten Weise einzusetzen, versuche ich dabei, wie jeder normale Unternehmer, den Anteil der von mir oder meinen Assistenten (zusätzlich) eingesetzten Arbeitskraft hochzuhalten, um einen Wert zu erzielen, der sich im Alltag der Tauschbeziehungen mit Galeristen, Sammlern und Museen nicht nur als möglichst hoher Preis realisieren lässt, sondern den Anteil neuer Arbeit und variablen Kapitals, und vor allem von im Marx'schen Sinne zusätzlicher „unbezahlter Mehrarbeit“ maximiert. Die spezifische Erfolgserwartung an den Gegenwartskünstler trifft sich hier mit der Marx'schen Mehrwertformel: er soll soviel wie möglich frisch und neu produzieren (variables Kapital, Mehrarbeit), aber auf der Basis eines einmal erworbenen Namens (konstantes Kapital). Wenn das konstante Kapital zu hoch wird, sinkt meine Mehrwertrate, etwa wenn zu viel Ausbildungszeit angehäuft werden muss, um in lebendiger Arbeit (eigener oder angestellter) noch etwas realisieren zu können. Das ist der ökonomische Nachteil des intellektuellen Künstlers oder dessen, der

aus einem besonders tief empfundenen Pflichtgefühl gegenüber den Notwendigkeiten seiner Biographie heraus handelt. Insgesamt lässt sich das Modell aber auch gut auf den self-employed Kultur-Freelancer der Gegenwart außerhalb des Kunstbetriebs übertragen. Die Mehrwerttrate sinkt aber auch dann, wenn der Künstler tot ist oder nur noch alte Werke gehandelt werden, dann (aber nicht nur dann, neuerdings auch bei lebenden, jungen Künstlern) greifen die Gesetze der Spekulation. (2) Denn der andere Wert, der Spekulationswert kommt durch andere Eigenschaften des Werkes zustande als durch den Wert der Arbeitsstunden und ihres Einsatzes. Voraussetzung aber zu seiner Herstellung ist ein sozusagen erster Kunstwert, der im Mittel durch die notwendigen Arbeitsstunden plus Mehrarbeit/Mehrwert tatsächlich entstanden ist, existiert. Es muss einen alltäglichen Kunstmarkt geben, bei dem ein solches Mittel rational die Preise bestimmt, die für einen Künstler und seine Arbeit gezahlt werden, der ein bestimmtes Alter erreicht hat und ganz bestimmte Qualifikationsstunden in der Akademie, dem Nachtleben oder der kreativ experimentellen Existenz verbracht hat. Eine Arbeit eines 35-jährigen Künstlers, die – sagen wir – 20.000 € kostet, ist sicher nicht billig, aber sie entspricht im Schnitt einem im Verhältnis zu ähnlich hochqualifizierten Tätigkeiten nicht überdurchschnittlich veranschlagten Preis der Arbeitsstunden, die in sie investiert wurden. Vielleicht gilt das ganz knapp – natürlich sind Größe, Anzahl der Arbeiten, die mit ähnlichen Aufwand produziert werden können etc. wichtige Variablen des Preises – auch noch, wenn man nur 5.000 € pro Arbeit erlöst und es gilt hinauf bis in die hohen fünfstelligen Preissummen. Preisschwankungen in diesem Rahmen erklären sich sicher auch durch Resonanz und Rezeption außerhalb des Marktes im engen Sinne, Anerkennung durch Kuratoren, Kritiker, aber noch nicht durch Spekulation. Die Waren die Künstler auf dieser Stufe herstellen, sind auch nicht absolut exzeptionell im Verhältnis zu anderen Waren und anderen Praktiken. Werke sind zwar absolute Singularitäten – auch wenn sie reproduziert und reproduzierbar sind, wie wir noch sehen werden – aber sie sind dies als Fall einer Ordnung von Waren-Genres,

ihre Singularität ist genau die bestellte Eigenschaft, ein Fall einer allgemeinen Eigenschaft. Die allgemeine Forderung oder Nachfrage nach Bildender Kunst als Nachfrage nach singulären Objekten kommen die Künstler nach indem sie konkrete Singularitäten herstellen. Preisdifferenzen zwischen 5.000 und 100.000 € stellen dabei keine besondere Breite der Varianz dar, sie entspricht weitgehend der zwischen massenproduzierten Kraftfahrzeugen unterschiedlicher Qualitäts- und Luxusansprüche. Dass dabei die Arbeit des Designers oder derjenigen PR-Arbeiten, die zum Symbol-Wert – und damit zum konstanten Kapital – eines Labels beigetragen haben, bei Gebrauchsgütern des gehobene Luxus oder des allgegenwärtigen Marken- und Labelorientierten Konsum einen immer höheren Anteil an der Wertbildung hat, heißt nicht, dass plötzlich reiner Geist und nicht mehr lebendige Arbeit diese Werte hervorbringt. Auch diese Arbeiten sind hochqualifizierte (und daher in der Addition mit Ausbildungsarbeit zu lesen). Wenn man in ihren vielfältigen Symbolwerten die Substrate gesellschaftlicher Distinktionsproduktionen sieht, die innerhalb und außerhalb der kulturelevanten Ausbildungsanstalten erlernt, ausgeübt und in den dazugehörigen Milieus verfeinert worden sind, kann man sehen, dass solche einzelnen, eben nicht nur Preise, sondern auch Wert bestimmende, gesellschaftliche Arbeit in Kunst- und Designwaren eingegangen ist.

Zur Normalität des Exzeptionalismus der Kunst gehört, dass sie aus lauter Objekten besteht, die keinen alltäglichen Gebrauchswert zu haben scheinen und daher nur hochgeschraubte Tauschwerten und Tauschwertfetische zu sein scheinen. Aber das ist im Alltag der Kunst gerade nicht der Fall. Hier ist der fetischistisch hochgeschraubte Tauschwert als sozusagen ein Gebrauchswert zweiter Ordnung eingeeht worden. Selbstverständlich lässt sich in den verschiedenen Möglichkeiten, sich in einen Verhältnis zu Kunstobjekten zu setzen ein gewisser Gebrauchswert realisieren, auch wenn wie bei jeder Ware dieser Gebrauchswert vom Tauschwert dominiert wird. Der Gebrauchswert ist aber prinzipiell genauso vorhanden wie bei jeder anderen Ware und lässt sich auch



nicht auf „Distinktionswert“, „Statussymbol“ oder „Symbolwert“ reduzieren, als gäbe es Waren, die ganz unsymbolisch daherkommen und, vor allem, als wäre nicht in genau diesen Bezeichnungen ein ganz konkreter Gebrauch im sozialen Handeln beschrieben, den anzustreben oft keiner der Beteiligten verhehlt. Wenn man so will ist der Gebrauchswert einer bestimmten Sorte Waren, dazu gehören Kunstobjekte, ihr Versprechen als reine Tauschwerte auftreten zu können, ihr Versprechen, Geld zu werden. Ebenso wichtig ist aber, dass der einstweilen nicht realisiert wird, sondern dessen Herausögern mit der Schönheit des betreffenden Objekts korrespondiert. Seine Schönheit ist die tote Arbeit, die es als Ausstellungsstück (oder Archivobjekt) zu leisten imstande sein wird. Es stellt eine Verwandlung in Aussicht, was wiederum, vergisst man die gleichsam prosaische Natur dieser Verwandlung, in die Nähe einer Erhabenheitserfahrung weisen kann.

Für die Spekulation ist nun nötig, dass sie die Möglichkeit hat, sich weit von dem Wert zu entfernen, aber in ähnlicher Weise einen Diskurs über die Angemessenheit zu führen und in ihn zu investieren, wie das auch da geschieht, wo Preis und Wert noch in dem normalen, wenigstens scheinhaften Verhältnis zu einander stehen. Für die Spekulation ist es nötig, dass jenseits des normalen Verhältnis von Wert und Preis und dem darin verschleierte Verhältnis zwischen Arbeit und Wert, die Entfernung von Arbeit und Wert durch das Element der Wette und damit einer zusätzlichen Zeit-Einheit jenseits der Arbeitszeit noch einmal erhöht wird. Für jede Spekulation, innerhalb wie außerhalb der Kunst-Spekulation, gilt dass sie sich auf die zu erwartende Vermehrung von Wert in einer Zukunft bezieht; auf die Vermehrung von so zu Spekulationswert geronnener lebendiger Arbeit ohne zusätzliche lebendige Arbeit. Dabei versucht aber die Wette nicht nur ein Expertenwissen in Bezug auf eine bestimmte Zukunftserwartung einzusetzen, sondern durch diesen Einsatz auch die Zukunft unmittelbar zu beeinflussen. Sie ist dabei aber gegenüber der Natur der Wertentstehung völlig gleichgültig: man kann auf diese Wertsteigerung bekanntlich völlig unabhängig davon wetten, ob es sich um ein agrarisches Produkt (Schweinehälften, gefrorener

Orangensaft) oder verwitterte Produkte ehemals hochentwickelt arbeitsteiliger, gemischter kunsthandwerklicher und industrieller Produktion handelt (Mietshäuser in Großstädten).

In der Bildenden Kunst baut aber die Rationalisierung der Spekulation darauf auf, in irgendeiner Weise ein Bestandteil der Preisermittlung zu sein, entweder ihre bisher verschüttete und nun ans Tageslicht tretende Wahrheit (späte Anerkennung) oder einfach die Fortsetzung der in der ursprünglichen Preisbildung – angeblich - enthaltenen Mischung aus Wertentstehung, Preisbildung und Rezeption. Während der Preis einer gewöhnlichen Ware nur als falscher Schein ihres Wertes erscheint, mithin der Art und Weise wie lebendige Arbeit sich in Wert verwandelt, weil der Preis immer als der Preis einer Sache erscheint und eine Idee der Angemessenheit oder Unangemessenheit in die Welt setzt, der sich nur auf Sachen beziehen kann, so versucht der Angemessenheitsdiskurs in der Kunst ständig gute Gründe zu finden, die über die Sachlichkeit der Preisbestimmung (Rarität, Nachfrage etc.) hinausgehen und die – künstlerisch, als aus der individuellen Arbeit abgeleiteten – Qualität in die Begründung einzubeziehen.

In der Spekulation aber wird dieser Rationalisierungsdiskurs doppelt falsch. Nicht nur basiert er noch immer darauf, dass Preise angemessene Ausdrucksformen sein können, sondern er besteht nun darauf, dass der Spekulationspreis nicht noch weniger mit der lebendigen Arbeit zu tun hat, sondern besonders nahe und besonders gerecht den wahren Rang und metaphysischen Wert der lebendigen, künstlerischen Arbeit

[02] Dies ist zumindest die klassische Ordnung der Elemente des Kunstsystems. An dieser Ordnung ändert sich noch nicht viel, wenn heute auch Galerienausstellungen oft wie Auktionen funktionieren und Biennalen wie Galerienausstellungen; demnächst: Auktionen als Debütshows.

zum Ausdruck bringe. Der im Auktionsergebnis erzielte Preis gilt als die Stimme der Geschichte, im Gegensatz zum im alltäglichen Kunsthandel erzielten Preis, der nur die Stimme der Mode ist.<sup>02</sup> Von der Idee der *ars longa*, die Legitimation der Kunst über ihre das *vita brevis* überdauernde Langlebigkeit herstellt, bis zur Idee der nie abgeschlossenen ästhetischen Erfahrung, die moderne

Rezeptionstheorien postulieren, gibt es eine Reihe von kunstphilosophischen Theoremen der späten Wahrheit, der sich langsam

herausstellenden oder entdeckt wordenen Wirklichkeit und der sich langsam realisierender Gerechtigkeit, die alle drei mit der Spekulation gezielt verwechselt werden, im Modus des spezifisch falschen Bewusstseins des Kunstmarktes. Bezeichnend auch, dass avancierte Kunst der letzten Jahrzehnte die Dauer zum Thema nicht nur eigener Genres, sondern auch generell immer größerer Teile ursprünglich nur räumlich und objekthaft gedachter Genres gemacht hat (vom Duration Piece zur Time Based Installation, ja Time Based Painting). Doch dieser doppelt falsche Schein ist nicht mit doppelter Negation zu verwechseln. Er vervollständigt nur die Scheinhaftigkeit des Preises im ersten Modus, macht ihn dicht und undurchdringlich und ist zudem mit dem ersten Preis auch ursächlich verbunden. Denn auch jeder normale, alltägliche Tausch- und Kaufvorgang in der Welt der primären Preise und der mit ihnen verbundenen Werte, lässt sich ja immer auch als Akt im Hinblick auf eine Spekulation lesen, auch wenn noch Listenpreise gezahlt werden, die für alle gleich zu sein scheinen.

(3) Oft wird indes der Warencharakter der Kunstwerke mit ihrer Reproduzierbarkeit in Verbindung gebracht. Das Missverständnis, reproduzierte oder reproduzierbare Kunstwerke seien keine mehr, sondern nur noch Waren, sollte man eigentlich nicht mehr korrigieren müssen. Natürlich konnten die ersten post-rituellen, also säkularen und zugleich, nicht mehr auftragsgebundenen und oft arbeitsteilig in manufakturartigen Zusammenhängen entstandenen Kunstwerke nur Waren werden, indem sie als Originale auftraten. Die Aura des Originals, die die Voraussetzung des Warencharakters ist, ist zugleich eine eigene Mystifikation, die analog zu der Mystifikation operiert, die der Warencharakter ohnehin schon ist, aber etwas Anderes mystifiziert. Wenn die Warenform der Verwandlung lebendiger Arbeit in abstrakte Arbeit, von Gebrauchswert in Tauschwert eine Dinglichkeit verleiht, die den gesellschaftlichen Charakter der Arbeit und ihrer Besonderheiten als natürliche Eigenschaft des jeweiligen Produktdinges erscheinen lässt, so lässt die Aura des Originals die lebendige Künstlerarbeit über den Umweg des Begriffsfetisch

„geniale Einmaligkeit des Künstlers“ als Patina, als materiellen Index, als chemisch-stoffliche Beschaffenheit also Eigenschaft natürlichen Verfalls von Materie erscheinen – also als all das, was in den Kategorien von Handschrift, Einmaligkeit, Original, Kunstwerk fetischisierbar ist. Nicht alle der soeben genannten Konzepte beziehen sich indes nur auf die stoffliche Eigenschaft, die die lebendige Künstlerarbeit als auratisches Ding erscheinen lässt, zum Teil ist der authentische Stoff des Originals schon zur Metapher verdampft. Die Kunstware im 20. Jahrhundert braucht nun aber überhaupt kein Original mehr im strengen Sinne zu sein. Sie kann als Multiple, Druck, seltene Zeitschrift, Readymade auftauchen. Die Übertragung der Künstler-Singularität geschieht nicht mehr über einen körperlichen Kontakt zwischen beiden, sondern über einen spirituellen. Der Künstler hat sich das Readymade *ausgedacht*, das Projekt *geplant*. Dennoch müssen am Ende der Kette rare, singuläre Objekte stehen: Spuren der Produktion, vergriffene Zeitschriften und Drucke oder durch andere sichtbare oder feine Bemühungen auratisierte Objekte, an denen aber nicht mehr der physische Index, sondern ein metaphysischer Bezug steht. Dieser Bezug ist aber nicht metaphorisch oder ikonisch, noch symbolisch. Das Kunstwerk ist kein Bild der Einmaligkeit des Künstlers, noch ein willkürliches Zeichen, sondern es wird weiterhin als Index seiner Einmaligkeit, seiner singulären Individualität verstanden. Bild ist das Kunstwerk im Bezug zur Welt, die es repräsentiert, die aber sekundär ist, zur Einmaligkeit des Überbringers oder der Überbringer-Situation (zuweilen werden nicht einmalige Künstler, sondern einmalige Konstellationen oder Kollektive in den Mittelpunkt gerückt). Symbol ist es im sozialen Verhältnis: in der differentialen Bedeutungs- und Statusbildung im Verhältnis zu anderen Werken. Sein Wert wird aber in Verbindung mit seiner Aura und daher indexikal ermittelt.

Bei diesem zweiten, heute verbreiteteren „metaphysischen Index“ enthält die Kunstware nicht mehr die Abstraktion der lebendigen Arbeit eines Künstlers (mit allen vielfältigen vorab investierten



lebendigen Arbeitsstunden in Akademie-, Ausgeh- und Boheme-Leben), sondern nun auch die zusätzlicher, nichtkünstlerischer lebendiger Arbeit von arbeitsteilig mitarbeitenden Angestellten und Assistenten des Künstlers, sowie die Arbeit von Sub-Firmen wie Druckereien, Gießereien etc., darüber hinaus aber vor allem die spirituelle Führung all dieser subalternen Arbeiten durch einen Chef, der so geistige Arbeit realisiert und ein ständig steigendes Quantum geistiger Arbeit, das nicht näher beschrieben werden kann, aber in der Vermitteltheit der Spuren des Künstlers, in der Vermitteltheit der Aura und ihre Übertragung auf eine Als-ob-Aura, einen metaphysischen Index gewinnt. Dies gilt auch dann, wenn die Arbeit selbst Fragen wie die der Künstlersubjektivität kritisch thematisiert oder versucht auszuschließen, auch das Projekt ist im Kunstrahmen auratisch, sofern es auf ein Objekt oder eine andere Spur hinausläuft, die irgendwann in Privatbesitz geraten und einen Wert annehmen kann. Diese neue Aura ist also ein besonderer Wert, die führende und geistige Arbeit mit enthält und ebenso die unübersichtlichen Vorarbeiten des Lebens als Künstlers. Dies können Objekte umso besser je weniger die klassische Aura mit ihren stofflichen Spuren von Körperlichkeit noch ein Thema künstlerischer Praxis ist. Dennoch müssen die Objekte am Ende in der Lage sein, diesen nur vereinbarten, aber dennoch für alle Beteiligten zwingenden Spuren- und Index-Charakter dieser neuen Aura aufnehmen zu können. Man könnte sagen, dies sind bestimmte ästhetische Eigenschaften des Objektes. Die Spekulation arbeitet denn oft auch mit einer Logik, nach der die Länge (oder eine andere Art der Intensitätsvermehrung) der toten Arbeit den Aurawert in der gleichen Weise steigert wie das lebendige Arbeitsquantum den einfachen Wert steigert. Eine solche andere Intensitätsvermehrung könnten neue Fakten im Zusammenhang mit dem Künstler, andere Auktionsergebnisse etc. sein.

Man könnte natürlich sagen, dass die Konstruktion eines metaphysischen Index, einer Aura der arbeitsteilig und hierarchisch arbeitenden Künstlersubjektivität nichts als ein anderes Wort für

ein sehr konventionelles Modell von Intention und Durchführung oder gar eine Neuauflage der Expression wäre. Tatsächlich ist es eine Demystifikation von mit beiden Begriffen verwandten populären Vorstellungen, die in die Bereitschaft eingehen, den Kunstpreis für den Preis von etwas eigentlich nicht Bewertbaren zu halten. Die Demystifikation orientiert sich also deswegen nicht an anderen, möglicherweise moderneren Perspektiven auf Kunstproduktion, in denen es so etwas wie Vorgängigkeit von Material, Diskursen und Genres gibt, und sich Künstler nur einschreiben, weil sie genau auf die Vorstellung von Wert und Preis zielt, die im Kunstbetrieb dominiert, nicht auf andere, akademische Beschreibungen, die die Operationen von Rezipienten und Produzenten beschreiben. Die Demystifikation bedient sich dabei des marxistischen Modells, lebendige Arbeit und abstrakte Arbeit, Wert und Preis gegenüber zu stellen. Kunstwerke und künstlerische Projekte können unabhängig davon Inhalte artikulieren und ästhetische Erfahrungen ermöglichen. Wichtig ist, sie tun dies beides über das auratische Objekt, das in einer ganz bestimmten Verbindung zur Bildung von Wert steht, die sich von Tageszeitungsjournalismus und Poesie unterscheidet – obwohl auch die Inhalte artikulieren, unabhängig von der Art und Weise, wie sie Wert bilden. In Kunstwerken ist dies aber auf verdeckte Weise thematisiert, denn sie stellen sich als Fetische zur Verfügung.

Diese Beschreibung ihres Warencharakters ist eine Beschreibung aus einer bestimmten Perspektive, sie will nicht andere Perspektiven ersetzen, sondern einen entscheidenden Blick auf den Wert nehmen, den sie vom Preis unterscheidet, und vielmehr von der lebendigen Arbeit des Künstlers ableitet. Dabei bedient sich die Beschreibung eines idealen Mittels, nämlich der Idee einer Alltäglichkeit des Exzeptionalismus der Kunst, eines eingehetzten Exzeptionalismus. Dieser kann so nur existieren und als Modell wenigstens halbwegs plausibel werden, wenn er im Spannungsfeld von zugleich dem

Alltagsleben nichtexzeptioneller alltäglicher Wertbildung einerseits steht und der doppelten Exzeption der Spekulation, die aber ihrerseits einen Alltag entwickelt hat. In diesem letzteren Alltag hat sich aber eine Zuspitzung ergeben, um die es nun im dritten Teil gehen wird, die Wertkrise.

*SIND SIE  
NOCH DA?*

# 3. Eine Wertkrise

Durch den spezifischen Objektcharakter der Werke Bildender Kunst entsteht ein grundsätzlich anderes Verhältnis ihres ökonomischen Preises zu der geleisteten lebendigen Arbeit und der investierten Ausbildungsarbeit als bei den anderen Künsten: Kino, Musik oder Theater. Dennoch hat sich in der bürgerlichen Epoche ein System entwickelt, das den Ausnahmeeinnahmen, die lebende Bildende Künstler gelegentlich erzielten, ein geregeltes Auskommen für andere Künstler entgegensetzte. Diese mussten in unterschiedlicher Weise und auf unterschiedlichen Hierarchieebenen ihre Arbeitskraft zu Markte tragen und hatten seltener das Privileg als Freie Künstler und als Unternehmer zu arbeiten, aber dafür garantierte ein System ihnen Sicherheit. Dieses System basiert zu einem Teil auf Reproduktion und zum anderen auf Anwesenheit bei Performances. Das mit Anwesenheit bei Performances verbundene Segment (Theater, Oper, Symphonie) ist wegen der hohen Arbeitskosten das verlustreichere und wird daher im Westen vom Staat getragen oder, z.B. in den USA, von von privaten Sponsoren getragenen Institutionen, die zwar keine staatlichen Gelder erhalten, aber steuerliche Vergünstigungen und auch keinen Gewinn erzielen; das mit Reproduktion verbundene Segment macht Gewinne, die in der klassischen Periode der Kulturindustrie durch den Einsatz von industriellen Produktionsmittel und der Ausbeutung lebendiger künstlerischer und anderer Arbeit entstanden sind. Gewinne sind in den westlichen kapitalistischen Gesellschaften in der Regel privat, Verluste werden vom Staat übernommen.

Doch war der mit reproduzierten Kulturwaren erzielte Mehrwert darum so hoch, weil in ihnen sehr viel billige lebendige Arbeit steckte, Arbeit, die im außerkünstlerischen Sektor anfiel. Diese Arbeit reicht von der buchstäblichen Reproduktion in Schallplattenpresswerken oder Filmkopierwerken über die Herstellung von Verpackungen, Drucker-Arbeit, über die Organisation von Fracht und Spedition bis hin zu Promotion und Werbung. Die digitale Reproduzierbarkeit hat der Möglichkeiten der Mehrwertbildung durch die Ausbeutung großer Mengen schlecht bezahlter und nicht ausgebildeter Arbeitskräfte, die unmittelbar an der physischen Herstellung und Distribution der

reproduzierten Kulturwaren beteiligt waren, einen Riegel vorgeschoben. In dem Maße aber in dem diese massive Verbilligung und Vereinfachung der Reproduktion voranschritt (Kino und Musikindustrie in unterschiedlichem Maße betreffend), musste sich die Mehrwertbildung auf die anderen Sektoren der Produktion verlagern. Es war in diesem reproduktionsbasierten Sektor nicht allein damit getan, die Löhne, bzw. die für lebendige künstlerische Arbeit gezahlten Preise ungebremst in die Tiefe schießen zu lassen und auf diese Weise die von möglichst hohen Anteilen lebendiger Arbeit abhängige Profitrate hoch zu halten. Von musikalischer Arbeit allein, können nur noch wenige Superstars leben oder staatlich angestellte und/oder subventionierte E-Musiker; im Kino ist das Segment des experimentellen und künstlerischen Films auf ein paar staatlich geförderte Filme im Randbereich des Fernsehens geschrumpft. In den Musik- und Kino-bezogenen Segmenten der Kulturindustrie verschob sich daher der Akzent von einer Objekt-bezogenen Wirtschaftsform zu einer Performance-basierten, bei der die künstlerischen Akteure weniger als ein langfristig Investment gesehen werden, dessen Status sich mit dem self-employed Unternehmern im Bereich der Bildenden Kunst vergleichen lässt. Stattdessen haben sie eher den Status von Tagelöhnern. Die einzige Möglichkeit diese Lebensform zu verlassen, sind die staatlich geförderten High-Art-Segmente (Theater, Ballett) oder die Bildende Kunst.

Währenddessen schreitet in den früher reproduktionsbasierten Bereichen, Film und Musik die Flucht in die Aura-Objekt- und Performance-basierten Bereiche voran. Musiker ernähren sich nur noch von Tourneen und Werbeverträgen, nicht mehr vom Verkauf reproduzierter Tonträger, deren Reproduktion im digitalen Zeitalter obsolet geworden ist: Kopien und Originale sind technisch ununterscheidbar geworden. Große Konzert- und Eventagenturen werden in Kürze die übrig gebliebenen Konzerne der Tonträgerindustrie übernehmen. Nicht nur experimentelle Filmer und auch Musiker streben zunehmend dazu ihre Filme und Musikprodukte als wahlweise Originale bzw. Objekte zu definieren, die nun nicht mehr in einem technischen Sinne Originale sind, sondern

im Sinne der sekundären Aura bzw. im Sinne des metaphysischen Index. Darüber hinaus expandieren in der Kulturindustrie diverse neue Billigsektoren (im Fernsehen, Internet, DVD-Markt) mit Performance-basierten Formaten, für deren Produktion von Lebendigkeit, Animation, Wichtsvorlage, Liveness, Rührung, Energie und andere Spielarten reinen Lebens das Proletariat der Kulturindustrie einspringt, um deprofessionalisiert und dereguliert die eigene selbstdarstellende Arbeitskraft sehr billig zu verkaufen, eben nicht mehr als Arbeitskraft, sondern als tendenziell immer weniger professionelle Lebenskraft. Zur gleichen Zeit flüchten am oberen Ende des ehemals kulturindustriellen Sektor Kunden und Produzenten in die objektförmigen Künste.

Das sekundär auratische Objekt ermöglicht schließlich dann auch der Bildenden Kunst fremde und nicht als Kunstobjekt genutzte ehemals über die Reproduktion verkaufte, nun über den metaphysischen Index veredelte Produkte zu verkaufen: Schallplatte in irrsinnig farbigen Vinyl und geringer Auflage, CD-Boxen mit hohem Designwert, generell Multiples aller Art, die aber im Gegensatz zum aus der Skulptur kommenden Multiple eher funktionieren wie früher das Künstlerbuch, also als hochnobilitierte, im Grunde konventionelle Datenspeicher wie Tonträger, Bildträger oder Bücher.

Die Flucht ins Objekt einerseits und die Proletarisierung der Performance andererseits läuten gewissermaßen eine künstlerische Wertbildungssituation ein, die vorkapitalistische mit nachbürgerlichen Zuständen vermischt. Die stabile kulturtragende Schicht des Bürgertums, das in der Mitte der kulturellen Produktion, ihrer Regulierung durch eine Mischung von Marktorientierung und Subventionsdenken, seinen eigenen Ausdruck als einerseits herrschende Klasse und andererseits legitimationsbedürftige Lebensform inszenierte, zerfällt in anonyme ökonomische Profiteure, die keine kompakte Klasse mehr darstellen müssen. Staatliche und nationalkulturelle Formierungen sind für die Durchsetzung ökonomischer Interessen bei den meisten Wirtschaftsvorgängen nicht mehr so entscheidend. Entsprechend verliert die Einheit aus politischer, wirtschaftlicher und kultureller Klasse, die das Bürgertum verkörperte,

an Bedeutung. Statt dessen autonomisieren sich die wirtschaftlichen Faktoren. Je mehr wirtschaftliche Faktoren dies tun, desto weniger bleibt von den kulturellen Standards, denen sich noch die schlimmste alte Kulturindustrie verpflichtet fühlte, solange sie mit der alten Bourgeoisie verbunden war. Diese Tendenz trägt zur Entwicklung zweier kultureller Welten bei: eine, in der das rein physische Talent, die Lebendigkeit und Bewegungsfähigkeit und andere performative, flüchtige, erotische und energetische Attraktionen prämiert werden. Dabei wird die Subjektivität der Performenden wieder zu einer tendenziell austauschbaren Auftrittsqualität runtergekocht werden – wie ansatzweise schon bei den zahllosen DJs, Rockbands, Laiendarsteller und Casting- und Reality-Show-Statisten. Das Werk, stabile Objekt, das es erlaubte öffentliche Personen rund um Unterhaltungskultur zu etablieren, verschwindet und die Anzahl an Stars zurückgehen, ersetzt durch eine flüchtige, aber unterhaltsam abwechslungsreich kommende und gehende Semi-Prominenz. Das Ganze wird also der Welt fahrender Spielleute und herumreisender Theatertruppen aus der vorbürgerlichen und präkapitalistischen Kultur unter digitalen Bedingungen ähneln. Zum anderen werden weiterhin auratisierte Objekte in den Umlauf gebracht werden. Sie werden zum Teil über den metaphysischen Index funktionieren, zum Teil, weil sie selbst zur Münze geworden sein werden. Man wird sie noch stärker mit zunehmend mythisierten Künstlersubjekten in Verbindung bringen. Da ihre zentrale Funktion darin besteht, ersten und zweiten Wert, dazugehörige Wertbildungsumgebungen, diskursive und schweigende und andere tote Arbeit mit lebendiger Arbeit zusammenzubringen, werden neue Formate entstehen, die diese Bedeutungs- und teilweise auch Machtfülle ideologisch spiegeln und bestätigen müssen. Die in sich heterogene Post-Bourgeoisie aus Profiteuren der aktuellen Weltordnung mit den unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen scheint sich auf Bildende Kunst als Gemeinsamkeit einigen zu können. Sie wird einen anderen Künstler-Mythos hervorbringen als die alte Bourgeoisie. Dieser wird wie schon der alte Mythos um ein Idealbild dieser Post-Bourgeoisie herum

gebaut sein: ein exzessives, hedonistisches, mächtiges Monster, das mit dem alten Künstler die Begeisterung für Befreiungsakte teilt, aber weit entfernt sein wird von politischen und kritischen Verpflichtungen. Mit den neuen Performance-Proletariern wird er das Unstete als kulturellen Wert teilen und das Prekäre idealisieren. Man wird die Grenze zwischen Performance-Proletariern und neo-charismatischen Künstler-Monstern ideologisch als fließend betrachten und hin und wieder wird einer ein herzerreißendes Musical über die vermeintliche Durchlässigkeit dieser Grenze verfassen.

Freuen wir uns, als letzten Trost, dass ich hier, in Kapitel III, in einem Genre schreibe, das aus jener Tradition stammt, die Tendenzen in Totalitäten verlängert. Tendenz und Totalisierung gehorchen indes unterschiedlichen Entwicklungsgesetzen.



# Meer- waarden en kuns

# 1. Existence, extra nice

„Wat heeft dat nou voor meerwaarde?“, vraagt de man in de straat. Hij doelt daarbij niet op de *surplus value*, zoals de term van Karl Marx in het Engels luidt, maar op een *extra value*, een toegevoegde waarde, een *bonus*, om een woord te gebruiken dat in de meeste talen hetzelfde betekent.

In de omgangstaal is meerwaarde een toegevoegde waarde, verkregen voor een bijzondere inspanning of een uitzonderlijke situatie; bij Marx is meerwaarde het product van de kapitalistische economie. Het kapitalisme moet noodzakelijkerwijs meerwaarde produceren. Het voortbrengen van meerwaarde is een schijnbaar natuurlijke eigenschap van de waarde - die in werkelijkheid voortkomt uit de uitbuiting van arbeidskracht. Dat schijnbaar natuurlijke ontstaan is de grootste truc van de meerwaarde. De bonus daarentegen wordt slechts bij uitzondering toegekend. En toch is het een dergelijke bonus die mensen bedoelen als ze meerwaarde eisen, als ze vragen waar de meerwaarde blijft. Vooral als ze, en daar zal het hier in de eerste plaats om gaan, spreken over de „meerwaarde van de kunst“.

Als het gaat over artistieke meerwaarde dan wil men daarmee de bijzondere inspanningen die de kunstenaar heeft geleverd of de inspanningen rondom het ontstaan van een kunstwerk legitimeren. Ook als moet worden afgewogen of een bepaald onderwerp of een bepaalde aanpak zich leent voor de kunst, komt de meerwaarde ter tafel. Moet het kunst worden of kun je er misschien toch beter een documentaire van maken? Het is een manier van uitdrukken die niet alleen bij kritische of sceptische gestemde recipiënten te beluisteren valt, maar ook populair is bij overlegorganen en jury's die zich bezig houden met de professionele beoordeling van kunstprojecten, zowel bij het verdelen van publieke gelden als bij professionele prijsuitreikingen. Ook voor mensen die nauwgezet bijhouden wat ze terugkrijgen voor de tijd en aandacht die ze steken in het receptieproces is artistieke meerwaarde belangrijk. Pas bij aanwezige meerwaarde nemen ze de moeite zich in het kunstwerk te verdiepen. Meerwaarde is voor kunst en kunstgenot niet alleen een bonus, in de zin van „What do I get?“ of „Wat krijg je daar voor extra's

voor?“, maar *conditio sine qua non*. In dat idee speelt kunst sowieso al in bonusland en moet zij hoe dan ook meerwaarde opleveren, net als voor de kapitalist en het kapitalisme.

Het is enkel een ander soort meerwaarde. Beide vormen houden een proces op gang dat, even onophoudelijk als de ademhaling en de bloedcirculatie en evenzeer van levensbelang, natuurlijk aanvoelt. In het kapitalisme is de meerwaarde echter ook onderworpen aan de wet van de waarde op zich, een wetmatigheid die alle handelingen onder kapitalistische voorwaarden determineert, de intermenselijke uitwisseling rationaliseert en er tegelijkertijd een raadsel van maakt. „Het staat dus niet op het voorhoofd van de waarde geschreven wát zij is. Het is eerder zo, dat de waarde ieder arbeidsproduct verandert in een

maatschappelijke hiëroglief.“<sup>01</sup> Met hiëroglief bedoelt Marx hier niet gewoon een teken, maar vooral een op voorhand niet te ontcijferen teken. De waarde wordt bepaald door een doorsnede te nemen van de noodzakelijke arbeid die is samengesteld uit ontelbaar vele arbeidsbijdragen van individuele arbeiders. De hiëroglief refereert op zijn beurt, dubbel getransformeerd, ook weer aan iets. De hiëroglief verwijst naar maatschappelijke arbeid als abstractum van individuele arbeid en vervolgens weer – concreet – naar het specifieke warenproduct; en toch is aan de hiëroglief zelf niet te zien waarover die spreekt.

Als we willen begrijpen waarom we onder deze even natuurlijke als raadselachtige wetmatigheid functioneren en onze bijdrage leveren, waarde vermeerderen, moeten we te rade gaan bij de religies, de wereldbeschouwingen, de ideologieën. Zij geven een andere, zinvollere verklaring voor het leven onder de wet van de waarde. In de kunst is meerwaarde niet het product van een wereldwijd geldende wet. Kunst verkrijgt haar waarde juist door die wet tijdelijk of in bepaalde gevallen ongeldig te verklaren. Dat heeft enerzijds te maken met de autonome positie van kunst in de burgerlijke maatschappij, anderzijds met het feit dat kunst wordt gezien als een bondgenoot van de begeerte, van krachten die zich

[01] Karl Marx, *Het kapitaal: een kritische beschouwing over de economie*, vert. dr. I. Lipschits, Haarlem: De Haan 1981

niet willen voegen in de opgelegde consistentie van het leven. Ten derde wordt van kunst geëist dat ze niet zinloos is. Ze moet weliswaar net zo onoverzichtelijk en chaotisch zijn als het leven en de wereld zelf met al hun wisselvalligheden, maar uiteindelijk draait alles in de kunst om het vooropgezette plan en hoe dat vorm heeft gekregen. Kunst schurkt zich tegen alle kanten van het leven aan, heult met allerlei systemen die niet vrij zijn van zinloosheid en contingentie, en kan vervolgens plotsklaps een maker presenteren, de rustgevende zekerheid van een demiurg die verantwoordelijk is voor al dat geworstel. Een kunstenaar. Of een collectief. Het is een gedachte die ook bij de bijtendste ontkenning- en uitzichtloosheidspoëzie nog troost biedt: er is iemand die de woorden heeft opgeschreven.

Er zijn nog meer figuren om artistieke meerwaarde mee te beargumen-teren. Zij komen hier niet aan de orde omdat de drie hier genoemde de meest voorkomende en meest symptomatische zijn. Ze hebben tegelijkertijd iets gemeen wat ze onderscheidt van de ongenoemd gebleven argumentaties: het zijn legitimeringsdiscussies die een equivalent vinden in de betogen die het exceptionele karakter van kunst benadrukken. Met de term „meerwaarde“ wordt in de omgangstaal gerefereerd aan het feit dat kunst ergens goed voor is, dat ze legitiem is en mag bestaan, terwijl toch juist de zin van kunst gelegen is in het feit dat ze niet nuttig hoeft te zijn. Dat daarvoor de benaming „meerwaarde“ opduikt is helemaal niet zo instrumentalistisch en *nuttigheidsbezeten* als het klinkt: de meerwaarde staat al bij Marx voor een zinloos iets. Meerwaarde houdt een proces op gang waarvan de bestanddelen (werken, producten fabriceren en distribueren, ruilen) uit zichzelf al gerechtvaardigd zouden zijn (puur uit zichzelf en voor zichzelf) en geen extra legitimatie en ook geen additionele bestanddelen nodig hebben. Het hele proces is zinloos en is alleen maar te legitimeren met het feit dat de hele kapitalistische machine anders niet kan draaien. De kunst zelf is niet zinloos, integendeel. Ze is veel te zinvol (want opzettelijk), maar ze heeft eveneens een extra verklaring nodig. Dat een gebrek wordt beschreven aan de hand van een analoog gebrek in plaats van in te gaan op wat ontbreekt, is vast en zeker

een retorische figuur, waarvan ik nu even niet op de naam kan komen. Er bestaat een grap waarin de verteller de draak wil steken met een handicap. Die handicap leidt ertoe dat de persoon in kwestie niet goed uit zijn woorden kan komen en stottert. De pointe van de mop is dat de verteller de stotteraar imiteert als die zegt „nnnou, lleuk hoor...“ De man die de mop op een feestje wil vertellen, ziet iemand de keuken binnenkomen waar hij juist zijn mop wil gaan vertellen aan het verzamelde gezelschap. De verteller weet dat de man die net de keuken inloopt stottert. Hij begint koortsachtig na te denken hoe hij zijn mop kan laten eindigen met een andere pointe en bedenkt om tijd te winnen nieuwe verhaallijnen voor de oorspronkelijke mop. De mop wordt steeds saaier en onsamenhangender, de verteller raakt zijn publiek kwijt totdat de stotteraar vanuit het publiek roept „nnnou, lleuk hoor...“ Dit illustreert de triviale wisselwerking tussen de discussies omtrent artistieke legitimatie en de theoretische inspanningen die daarvoor worden geleverd en het publiek dat domweg vraagt waarom iets bepaalds znodig kunst moet zijn, waar ‘m de pointe in zit.

Dat het consumerende publiek de legitimatie gelijk stelt aan de pointe en die op hoge toon opeist als meerwaarde, is aangeleerd. Cultuurbeleidsmakers, wier taak erin bestaat het niet-nuttige nuttig te maken (want dat is *hot* en kost amper moeite), kunnen toch al niet anders denken. Een coalitie bestaande uit vulgaire avant-gardisten, kunsteducatoren en ludiek doende kunstenaars heeft het – ook niet helemaal zelf verzonnen – idee de wereld in geholpen dat kunst sinds Duchamp draait om de pointe, de beslissende wending, het leuke extraatje. Vooral dat leuke extraatje is een hybride iets. Voor een deel bestaat het uit brokstukken afkomstig uit de reclamestrategieën van de communicatiebranche, waar elk product en elke campagne is opgebouwd rondom een unieke, herkenbare én verrassende „claim“. Een ander deel komt voort uit de conventie, geboren uit de legitimeringsbehoefte van moderne kunst, dat elk kunstwerk zijn eigen beredenering in zich moet bergen, dat het kunstwerk de verplichting heeft om genre en tegelijkertijd binnen dat genre een unicum te zijn. Dat laatste heeft te maken met de opvattingen van avant-garde

en neo-avant-garde waar kunst per se anticonventioneel is, en past in zekere zin wonderwel bij de extra-ingeving, de claim en de clou, omdat het alles ontloopt wat van tevoren is vastgelegd.

Anders dan bij de reclame, die ook zonder vooronderstellingen en zonder voorkennis van de consument wil communiceren om zoveel mogelijk mensen te bereiken, is er in de kunst sprake van een merkwaardige coalitie. De op zich legitieme avant-gardistische aanval op de conventies en regels omtrent materiaalgebruik, ambachtelijkheid en de daaraan gekoppelde tradities, mengt zich met een door bepaalde collectioneers en instellingen gekoesterde voorkeur voor kunst zonder voorwaarden. De aldus geschiedenisloos gemaakte kunst is voor hen ideaal omdat ze er zelf nieuwe inhoud aan kunnen geven: hetzij via cultuurpolitieke instrumentalisering, hetzij als speculatieobject. De deels politieke (als instellingenkritiek, als kritiek op de randvoorwaarden voor het maatschappelijk instituut kunst) en deels kunstfilosofisch gemotiveerde relativiteit (beeldende kunst als metakunst voor alle kunsten, kunst als taalspel, als logica der proposities) van het kunstobject, soms doorgevoerd tot het ontkennen van het belang van kunst, convergeert op het niveau van de maatschappelijke uitingsvormen (soorten discussies, houdingen, modes) met zijn geesteswetenschappelijke tegenhanger: de nivellering vanwege speculatiebelangen en de bestuurlijke behoefte aan mogelijkheden tot communicatie en vermaak.

Wat alle onderdelen van deze wanstaltige synthese gemeen hebben, is hun roep om pointe en meerwaarde. Interessant is dat er al in de begintijd van de moderne kunst sprake is van een bepaalde psychologische gesteldheid van kunstenaars die zich op individualistisch voluntaristische wijze tegen deze synthese en haar pointe-consumptie keerde. Ik doel dan op het rekken en het afwijzen van de pointe bij twee extreem verschillende kunstenaars als Salvador Dalí en Martin Kippenberger, die overigens beiden in het geheel niet incompatibel zijn met de pointecultuur. Bij Dalí kennen we de door hem zelf en anderen telkens weer opgediste legende van het uitstellen van lichamelijke lust: de kleine Salvador vond het heerlijk om het poepen eindeloos uit te stellen en de jonge Salvador

verklaarde dat hij zijn orgasme met geweld en veel moeite kon uitstellen. De kunstenaar had al begrepen dat het publiek niet geïnteresseerd was in het proces maar in het product en dan niet in het hele product maar om dat minieme restje dat het geheel completeert. Om de uitzondering die uiteindelijk het wezen vormt van de exceptionalistische, de sleur onderbrekende *act* die kunst heet. Daarbij was voor hem natuurlijk het proces, zijn eigen leven als kunstenaar, veel belangrijker dan het product. Martin Kippenberger, legendarisch moppentapper en *party performer*, heeft zich eveneens toegelegd op verschillende manieren van *pointe*-uitstel. De grappen die hij vertelde waren eindeloos en repetitief en wekten altijd de suggestie dat er nog iets zou komen, wat dan vervolgens nooit kwam of, als het al kwam, met een bewust onbevredigend *pointe*. Kippenbergers toespraken, door hem zelf ritueel ingeleid met de woorden „Ik ben geen grote spreker...“, kwamen op allerlei manieren terug in zijn praktische werk. Hij gaf de voorkeur aan narratieve structuren met een clou aan het eind boven de pure serialiteit die haar eigen productieproces als *pointe* presenteert. Alleen kwam het er dan nooit van met die *pointe*. Een mooi voorbeeld van dit principe is Kippenbergers versie van Matt Groenings stripfiguren „Akhbar and Jeff“. In deze cartoons, regelmatig te vinden in Amerikaanse UITagenda's en programmatijdschriften, zijn de 24 of 32 plaatjes steeds identiek, behalve het laatste. Het verhaal wordt uitsluitend via de dialoog verteld. Pas in het laatste plaatje doet zich een zichtbare verandering voor. Kippenberger heeft de strips uit deze serie licht bewerkt en heeft daarbij telkens het laatste plaatje weggeknipt zodat er nooit een *pointe* te zien is.

Het is die individuele en vrijwillige aanpak van het *pointe*probleem, ergens op de schaal tussen prijzenswaardig en dwangmatig, die laat zien dat belangrijke, alerte kunstenaars op de een of andere manier altijd al weet hadden van het probleem. Natuurlijk, ook tegenmaatregelen krijgen makkelijk zelf het karakter van een *pointe*. En zelfs bij werk waar in de verste verte geen *pointegevaar* dreigt, zijn er de museumeducatoren en de informatie die ze op rondleidingen meegeven die ervoor zorgen dat wij de *pointeloga* in ons hoofd voortzetten. Wat daar nog bij komt

is de immense *oral culture* van beeldende kunst. Het aantal kunststudenten, verzamelaars en anderszins participierenden in de kunstwereld stijgt en daarmee ook het aantal beurzen, symposia, vernissages en spektakels waar steeds meer betrokkenen gesprekken voeren. Samen produceren ze een stijgende hoeveelheid niet-schriftelijke anekdotes over kunstwerken en hun ideeën. Dit soort verhalen is onderhevig aan de wetten van de openbare conversatie en daarom vaak uitgerust met een *pointe* – de auteur dezes geeft ruitelijk toe dat deze methode hem al dikwijls geholpen heeft zijn boodschap over te brengen in seminars en colleges aan academische kunstinstellingen.

En toch is die door verlichting, reflexiviteit, dialogiciteit, *oral culture*, maar ook door reclame, reductie, didactiek en communicatiedwang gedragen en absoluut niet eenduidige cultuur van de kunstpointes maar één kant van het meerwaardeverhaal, die op licht opruiende toon uitgesproken eis van artistieke meerwaarde. De *pointecultuur* is niet eenduidig. Aan de ene kant levert de *pointecultuur* concepten en begrippen aan kunstrichtingen die afstapten van concrete objecten en hun abstracties vormgaven in kritische projecten. Anderzijds instrumentaliseert ze die abstracties in een alles comprimerende manier van communiceren. Zo draagt de *pointecultuur* tegelijkertijd bij aan de uitbreiding van het discours door concepten aan te reiken en aan de inkrimping ervan in de vorm van slogans en *pointes* en laat dat alles versmelten tot een onontwarbare kluwen waarin alles draait om het produceren maar vooral ook het ondergaan van kunst: succes en catastrofale mislukking van het modernistische project.

De andere partij, een minstens even bont gezelschap bestaande uit personen en posities met deels dubieuze, deels uitgesproken legitieme beweegredenen, wil in de „artistieke meerwaarde“ precies datgene zien wat niet uitgesproken kan worden. Mensen die al bij het aanschouwen van werk van Magritte uitriepen dat je die ideeën toch ook in taal zou kunnen vatten. Het zijn de mensen die een gelegitimeerd beroep doen op een complexe esthetische ervaring en die geen sleutelideeën en *pointes* hanteren. Anderzijds zijn er de reactionairen, die zich willen



onderdempelen in kunst, genieten van het pre-reflexieve, regressieve geluk van een compleet opgaan en verdwijnen in de kunstsensatie. De meerwaarde zou in dat geval, uitgaande van een niet gemakkelijk te overziene complexiteit, het gevoel zijn dat er meer te weten is dan we nu weten; uiteindelijk een nieuwsgierig gebrek, een bereidheid. Of meerwaarde zou overeenkomen met de behoefte aan een complete anderswereld, een door discours en reflecties ongestoorde droomkwaliteit, zoals gefourneerd door de nieuwe infantiliteit ofwel immersiekunst en ook door grote delen van de melancholiermode en de schattigheidskunsten.

In beide coalities, die dus een duidelijk kunstcriterium voor ogen hebben dat ze meerwaarde noemen en waarmee ze twee compleet verschillende dingen bedoelen, heerst het verbindende angstgevoel dat hun iets wordt onthouden, alsof er iets te weten valt wat nog niet gezegd is, dat het feestje, waar het zonder twijfel ook altijd om gaat, ergens anders wordt gevierd.

We kunnen een groot deel van het kunstbedrijf zo typeren, met name als de producerende en consumerende partijen gezamenlijk criteria proberen op te stellen op basis waarvan ze hun kostbare aandacht zullen gaan uitgeven. Maar de kenschetsing geldt niet voor een belangrijk deel van het dagelijkse kunstbedrijf, met name de *inner circles*. Ten eerste leven en werken in die kring mensen die altijd al wisten binnen welk kader ze werken en geen criteria nodig hebben. Professionals zijn immers mensen die hun werk ervaren als een afgebakend terrein waarbinnen alles vanzelfsprekend is en er niets is dat motivering behoeft. Anderzijds hebben ze te maken met werken waarvan ze, ook zonder reflectie, weten dat ze behoren tot hun werkterrein. Kunst. Je zou kunnen zeggen dat er een zeer specifieke relatie bestaat tussen werk waarbij men vraagt om legitimatie, om een pointe, een meerwaarde, en kunstwerken die doorgaan voor alledaagse kunst: het tweede soort komt vaker voor. Uiteraard ontlenen alle werken van het niet-legitimeringsbehoefte type een deel van hun bestaansrecht aan andere werken. Ze getuigen van een gestolde, bijna onzichtbaar geworden legitimatie. Deze kunstwerken kunnen het zonder externe motivering stellen en ontwikkelen daarbij het zware

fluidum van de immanentie, waar het kunstbedrijf zich zo graag aan laaft. Ze maken het dagelijkse kunstleven uit, ze gaan de wereld door en hun afbeeldingen plaveien de catalogi en kunsttijdschriften. Maar alleen het eerste type, de klaarblijkelijk legitimatiebehoefte, houdt het discours op gang.

Het systeem, dat balans brengt in de uiteenlopende vormen van meerwaardebehoefte van consumenten en klanten, moet een onderscheid maken tussen de diverse belangen die gezamenlijk voor stabiliteit zorgen in het kunstsysteem. Dat speelt met name als het grote economische succes van een werk dat overbodig lijkt te maken. Succes is vaak weggelegd voor dingen die geen bijzondere legitimering behoeven. Zij steunen op de voedingsbodem, het sediment van al die allang afgesloten legitimeringsdiscussies uit het verleden als waren het eilanden, rustende op rotsen van krijt. De Duitse schilderkunst, die de afgelopen jaren wereldwijd successen boekte, heeft helemaal geen relatie meer met het hedendaagse discours en dat geldt ook voor de pointes waartoe ze dikwijls gereduceerd worden. In plaats daarvan staan ze op een gigantisch rif, met helemaal onderaan – laten we zeggen – Max Ernst, daar bovenop magisch realisme, dan een beetje Duits neo-expressionisme, Duitse wilden, hippie-surrealisme, DDR-kunst, met als vernislaagje een eigentijdse opvatting van professionalisme. Het zijn werken die zich niet hoeven te legitimeren via een gedachte en die het bovendien kunnen stellen zonder het surplus van de roes of immersie. Ze maken simpelweg deel uit van een heel algemene en onspecifiek als kunst herkenbare productie – en zijn dus, ondanks alles wat er over de legitimatie behoevende kunst en de mechanismes waarmee zij (noodgedwongen) werkt te zeggen valt, natuurlijk veel saaier. En erger.

Het heeft er dus de schijn van dat de kunst waarmee mensen door speculatie winst kunnen maken, rust op de schouders van de kunst die de cycli van artistieke meerwaardevorming heeft doorlopen en zich moest rechtvaardigen door beargumentering en door een belevenis te bieden. Het is kunst die het zichzelf gemakkelijk kan maken op grond van een legitimiteit die al lang triviaal en onwaar is geworden.

De legitimatiebehoefte kunst en het bijbehorende discours leveren weliswaar het voedsel voor het bedrijf, voor de conversaties en ideeënvorming, maar daaronder ligt het vette vlees der kunsteconomie. Het oeroude als iets nieuws. Vaak zegt men dat kunstwerken en kunstpraktijk zich moeten voordoen als iets nieuws om succes te kunnen hebben. We zouden daarom primeurvorming moeten wantrouwen omdat die alleen wordt misbruikt door kunstenaars die zich op de markt en in hun carrière willen onderscheiden. Dat klopt niet. Integendeel. Dit soort primeurvorming is alleen maar succesvol in het lanceren van discours. Dat levert de lanceerders weliswaar bepaalde voordelen op, maar die staan in geen verhouding tot het eigenlijke vlees op het lichaam van het artistieke succes. Om dat klaar te spelen moet de kunstenaar iets heel vertrouwds opnieuw uitvinden. Vervolgens is zijn succes af te meten aan de mate waarin het werk géén discours genereert of dat discours weer snel laat verstommen. Lichtenstein, noch Twombly, noch een van de Duitse en Amerikaanse superverkopers van dit moment hebben discussie opgeroepen sinds ze succesvol zijn. Kippenberger en Basquiat moesten eerst doodgaan en letterlijk zwijgen tot hun werk de hoge prijzen opleverde die er nu voor worden betaald. Absolute stilte op discoursgebied heerst er rondom Thomas Scheibitz en Neo Rauch. Toch moet het systeem de discussies, de opgefoktheid, de legitimatieoverwegingen en pointes blijven produceren. Zij moeten immers het krijtsediment blijven leveren voor de kliffen waarop het eiland Rügen van de huidige generatie topsellers is opgebouwd. De meerwaarde als overschot aan pointe of beleving is zo gezien indirect van belang voor de economische kern, de exploitbaarheid van kunst. De vraag is alleen wat voor soort waar eigenlijk wordt geproduceerd en wordt verkocht en hoe die waar aan zijn waarde komt.

*BEN JE  
ER NOG?*

# 2. Kunst als Waar

Wat is dat product kunst nou eigenlijk, in welke zin is het een voortbrengsel van menselijke arbeid, wie maakt er winst mee en hoe? Is die winst meerwaarde? In het vorige hoofdstuk heb ik twee soorten kunst tegen elkaar afgezet, in dit hoofdstuk verschuift het perspectief naar het economische, waardetheoretische aspect van de productie van eigentijdse galeriekunst. Hoe ziet een doorsnee dag binnen de kunstproductie eruit als we de klassiek geworden categorieën van levende en abstracte arbeid, van waarde en prijs in stelling brengen? Daarbij wil ik demonstreren dat het uitzonderingskarakter van kunst tot op zekere hoogte berust op doodnormale economische processen en dat geheel schetsen in marxistische termen – een experiment dat in mijn visie zeer de moeite waard is.

Om te beginnen moeten we hier een onderscheid maken tussen twee zaken: de alledaagse waarde van een product en de prijs (1) en de speculatieprijs en hoe die zich verhoudt tot de waarde (2). Het gemeenschappelijke aan die twee soorten waarde is dat alles wat een alledaagse goederenwaarde vertegenwoordigt in theorie ook speculatieobject kan worden. De meeste warentransacties op het vlak van de beeldende kunst hebben echter – althans in eerste instantie – weinig van doen met speculatie en zijn niettemin bruikbaar als economisch model. Beide waarden komen op verschillende manieren tot stand. Wat ze gemeenschappelijk hebben is dat ze allebei een verbinding hebben met het vraagstuk van reproductie en uniciteit (3).

(1) De waarde van een product is gelijk aan de hoeveelheid noodzakelijke, maatschappelijke arbeid die erin belichaamd is. Die marxistische definitie van waarde lijkt op het eerste gezicht absoluut waardeloos als het gaat om kunst. Immers, twee kunstwerken waar de kunstenaar even lang mee bezig is geweest, kunnen enorm in prijs verschillen. Dat geldt niet alleen voor moderne maar ook voor oude kunstwerken die voor een afnemersmarkt werden geproduceerd. Toch is dat niet het punt. De prijs is niet de waarde, maar de valse schijn van de waarde. Prijs geeft aan wat het product in de ruilhandel op dat moment waard is en drukt uit dat het met de verhouding tussen de waarde en de - van allerhande

variabelen afhankelijke -prijs wel goed zit en we daarom prijzen kunnen beschouwen als redelijk of volkomen onredelijk.

We zouden ook kunnen zeggen dat het onzinnig is om de prijs of de waarde van kunstobjecten af te willen leiden uit noodzakelijke maatschappelijke arbeid. Uiteindelijk zijn er onderling veel te grote verschillen bij de individueel noodzakelijke arbeid waarneembaar. Marx spreekt evenwel van een gemiddelde waarde. En een gemiddelde waarde, zo zou je kunnen zeggen, is bij de productie van moderne kunst opgebouwd uit individuele waarden. Die lopen zo sterk uiteen dat ze niet, zoals bij klassieke gemiddelden, zich concentreren rond het midden en naar de randen toe afnemen. Vermoedelijk zijn er evenveel extremen in beide richtingen als resultaten ergens rond het midden. Toch gaat dit alleen maar op als we bij het bepalen van een dergelijk gemiddelde uitsluitend actuele prijzen en de op dit moment voor de productie van een werk noodzakelijke werktijd als uitgangspunt nemen. En dat kan nooit kloppen, ook niet bij andere soorten werk. Het zou juister zijn om de investering in opleiding en overige activiteiten die noodzakelijk zijn om kunstenaar te worden mee te tellen bij de hoeveelheid noodzakelijke, maatschappelijke arbeid. In dat geval zouden we veel meer resultaten rond het midden aantreffen; het aantal benodigde uren zou enorm stijgen, de verschillen tussen de recent verkregen prijzen zouden minder belangrijk worden omdat de in totaal behaalde opbrengst per uur kunstarbeid hevig zou dalen.

Wat hier interessant aan is zijn twee zaken: het aandeel niet aan de kunstacademie doorgebrachte tijd die men nodig had om kunstenaar te worden en de financiering van de aan de kunstacademie doorgebrachte tijd. Er zijn op dat vlak behoorlijk wat verschillen: cultureel, nationaal, regionaal en per type kunstenaar. Ten eerste is er sprake van een duidelijke daling van het aandeel niet aan de academie doorgebrachte, voor het kunstenaar worden noodzakelijke tijd ten opzichte van de tijd doorgebracht aan de academie. Er zijn steeds minder professionele kunstenaars die als zij-instromer hun artistieke vorming hebben verworven door deelname aan het „echte leven“ en die productieve kracht

vervolgens investeren. Over het geheel genomen lijken de curriculae van de kunstenaars steeds meer op die van andere gekwalificeerde specialisten; de uitzonderingsstatus van het kunstobject, dat altijd graag werd verklaard vanuit het uitzonderlijke leven van de kunstenaars als bohémiens, freaks en andere *homines sacri*, is steeds minder houdbaar. Anderzijds is ten aanzien van de waardevorming van kunstproducten normaal gesproken van belang wie de opleidingsuren heeft betaald. In Europa is dat doorgaans grotendeels of zelfs geheel en al de staat (populistisch gezegd: van onze belastingcenten).

De abstracte groep die op die manier deelneemt aan de maatschappelijke kunstarbeid wordt in de Verenigde Staten, en steeds vaker ook in andere neo-liberale landen, vervangen door de kunstenaars zelf. Zij sluiten leningen af om hun opleiding te financieren en investeren de opbrengsten die ze pas veel later binnenkrijgen in hun eigen vorming. Kunstenaars zijn daar dus ondernemers voor eigen rekening en later ook voor rekening van derden, terwijl kunstenaars in Europa (voor een deel althans) veeleer ambtenaren of staatsdienaren zijn en daarom, op zijn minst indirect, schatplichtig zijn aan het algemeen nut. Ze zijn niet alleen opgeleid aan rijkshogescholen maar krijgen later ook vaak opdrachten van de staat: via overheidsprogramma's zoals verplichte kunst in gebouwen, omdat ze kunst maken voor de openbare ruimte of omdat ze werken binnen een met overheidsgeld gefinancierde, postmoderne projectcultuur. Sommigen verdienen hun geld ook via een baan aan een van de staatsacademies. Op die manier nemen ze veel sterker, zij het dan zwaar gebureaucratiseerd, deel aan een politiek gedefinieerde vermaatschappelijking terwijl kunstenaars elders zich steeds sterker definiëren via hun marktparticipatie. Beide vormen van kunstenaarschap ondermijnen het romantische exceptionalisme van kunst – en in zekere zin ook de waren die daarbinnen geproduceerd worden.

Het interessante is dat een dergelijke situatie zich ook in de Verenigde Staten heeft voorgedaan. Beeldend kunstenaars werden daar in de jaren '30 op vergaande wijze betrokken bij de overheidsprojecten van de New Deal. De New York School, die later een belangrijke rol speelde in

het vestigen van Amerika's reputatie als culturele staatsmacht van het vrije westen en de New Yorkse kunsthandel een toonaangevende positie bezorgde, kende veel kunstenaars, van Philip Guston tot en met Jackson Pollock, die een deel van hun opleiding en hun eerste jaren als beroepskunstenaar in quasi-socialistische projecten doorbrachten. Deze in staatsbelang gemaakte werkuren konden dus, zij het in een compleet ander politiek klimaat, opnieuw worden geïnvesteerd in staatsbelangen, dit keer de belangen van de anticomunistische VS van de Koude Oorlog, maar toch nog steeds de belangen van de VS. Ze deden dat niet uit dankbaarheid maar omdat ze al gewend waren aan een niet in eerste instantie marktgerichte manier van werken. Dialectischerwijze bleven ze na hun individualistische omwenteling kunst produceren die nu nog duidelijker dan voorheen van staatsnut was (ook al waren onder de republikeinen staat en markt geen tegenpolen meer).

Als we kunstenaars zien als ondernemers voor eigen rekening, dan is de in kroegen en aan academies verworven kennis hun constante kapitaal en de productie per seizoen het variabele kapitaal. De door hen behaalde meerwaarde hangt af van de vraag in hoeverre zij als *self employed* cultuurarbeider in staat zijn om onbetaalde extra uren en vaak informele extra kennis weg te halen bij andere dagelijkse, onder meer economische en levensnoodzakelijke werkzaamheden, en die tijd te steken in het bedenken, ontwikkelen en produceren van kunstwerken. Als ze een vorm van kunst ontwikkelen die hun (bij voorkeur) permanente aanwezigheid vergt, veelal met henzelf als performer, dan zal dat de door hen behaalde meerwaarde navenant doen stijgen - ook al hoeft dat niet per se zijn weerslag vinden in de prijs.

Er zullen altijd mensen zijn die tegen een dergelijk model inbrengen dat beide soorten kapitaal slechts componenten zijn van een en dezelfde persoon, dat in zo'n geval uitbuit en uitgebuite identiek zijn. Het is inderdaad lastig om de kunstenaar die zijn extra werktijd investeert op dit punt nog te vergelijken met de ondernemer die arbeidskracht verworft en eigen werktijd inbrengt. Toch zal het van de additioneel en nieuw verworven artistieke intelligentie van het project en de producent ervan

afhangen of een seizoensgebonden productie wordt gezien als veelbelovend of krankzinnig, en is de meerwaarde afhankelijk van de omvang van het percentage levende arbeid. Kunstenaars die het praktische atelierwerk alsmede de in nachtleven en collegebanken doorgebrachte extra werktijd links laten liggen en als maximaal conceptueel ondernemer het werk laten doen door maximaal veel assistenten, realiseren uiteraard een heel andere, niet door zelfuitbuiting ontstane meerwaarde.

Kortom, als ik besluit om mijn eigen variabele kapitaal, de artistieke arbeidskracht, die ik van mezelf en mijn assistenten heb verworven, op basis van het constante kapitaal van mijn competentie als kunstenaar, van de „technologie“ van de esthetische materiaalbeheersing, op een bepaalde manier te gebruiken, dan zal ik, net als elke normale ondernemer, proberen het aandeel van de door mij of door mijn assistent (extra) aangewende werkkraft hoog te houden. Want zo kan ik een waarde realiseren die in de alledaagse ruilhandel met galeriehouders, verzamelaars en musea de hoogst mogelijke prijs oplevert, die tegelijkertijd het aandeel nieuwe arbeid en variabel kapitaal, met name in Marx' betekenis van extra, „onbetaald meerwerk“ maximaliseert. De specifieke succesverwachting ten aanzien van de moderne kunstenaar valt hier samen met de meerwaardeformule van Marx: de kunstenaar moet zoveel mogelijk vers en nieuw materiaal produceren (variabel kapitaal, meerwerk), maar doet dat op basis van een ooit verworven naam (constant kapitaal). Wordt het constante kapitaal te hoog, dan daalt mijn meerwaardeaandeel, bijvoorbeeld als ik teveel opleidingstijd moet accumuleren om in levende arbeid (freelance of in loondienst) nog iets te kunnen realiseren. Dat is het economische nadeel van de intellectuele kunstenaar of van diegene die handelt vanuit een diepgevoeld plichtsbefes ten aanzien van wat het kunstenaarsbestaan van hem eist. Het model is in zijn geheel ook uitstekend toepasbaar op de *self employed* cultuurfreelancer buiten het kunstbedrijf. Het aandeel meerwaarde daalt echter ook als de kunstenaar dood is of als er alleen nog maar oud werk van hem wordt verhandeld, want dan (maar niet alleen dan, sinds kort ook bij levende, jonge kunstenaars), gelden de wetten van de speculatie.



(2) Die andere waarde, de speculatiewaarde, ontstaat op een andere manier dan de waarde die het product is van gewerkte uren en de manier waarop die uren worden ingezet. Om speculatiewaarde te kunnen produceren, moet er sprake zijn van een primaire kunstwaarde, berekend aan de hand van het gemiddelde van benodigde arbeidsuren plus meerwaarde/meerwerk. Verder moet er een alledaagse kunstmarkt bestaan waar een dergelijk gemiddelde op rationele wijze de prijs bepaalt die voor kunstwerken wordt betaald, uitgaande van een kunstenaar die een zekere leeftijd heeft bereikt en die een bepaald aantal kwalificatie-uren aan de academie, in het nachtleven of het creatief experimentele bestaan achter de rug heeft. Een werk van een 35-jarige kunstenaar dat, laten we zeggen, 20.000 euro kost, is zeker niet goedkoop, maar dat is een – afgezet tegen vergelijkbaar hoog gekwalificeerd werk - niet bovengemiddelde prijs voor de geïnvesteerde arbeidsuren. Misschien geldt dat (afgezien van de andere variabelen die van invloed zijn op de prijs, zoals de omvang, het aantal werken dat met vergelijkbare inspanning geproduceerd kan worden etc.) ook nog als de kunstenaar maar 5.000 euro per werk krijgt en het blijft gelden voor bedragen van zo'n 100.000 euro. Verschillen in prijs zijn in dit kader zeker ook nog te verklaren door te kijken naar hoe het werk buiten de markt in enge zin wordt ontvangen, naar erkenning door conservatoren, critici, maar nog niet door speculatie. De waren die kunstenaars op dit niveau produceren, hebben absoluut geen uitzonderingspositie ten opzichte van andere waren en andere werkvelden. Kunstwerken zijn weliswaar absoluut uniek – ook al zijn ze gereproduceerd en reproduceerbaar, zoals later ter sprake zal komen – maar dat zijn ze binnen de ordening van een bepaald waren-genre. Hun unieke karakter is precies dat wat er van ze gevraagd wordt, een soort algemene eigenschap. Kunstenaars voldoen aan de algemene eis dat beeldende kunst moet voorzien in de vraag naar unieke objecten door concrete unieke objecten te produceren. De bandbreedte in prijzen tussen 5.000 en 100.000 euro is niets bijzonders als we dat vergelijken met de prijsverschillen bij auto's in diverse kwaliteits- en luxeklassen. Het feit dat het werk van designers en pr-mensen de symboolwaarde – en

daarmee het constante kapitaal – van een bepaald merk verhoogt en steeds belangrijker wordt voor de meerwaardevorming bij luxegoederen en binnen ons huidige merkgerichte consumptiepatroon, wil nog niet zeggen dat deze waarden plotseling alleen nog maar door puur intellect en niet meer door levende arbeid worden voortgebracht. Ook deze arbeid is hooggekwalificeerd (en moet daarom worden opgeteld bij de opleidingsarbeid). We kunnen de symboolwaarden van dit soort werk beschouwen als het substraat van het vermogen om je te onderscheiden (door individuen binnen en buiten de culturrelevante opleidingsinstututen aangeleerd, uitgeoefend en in de bijbehorende milieus verfijnd) en dan wordt zichtbaar dat kunst- en designobjecten wel degelijk het product zijn van maatschappelijke arbeid en dat die arbeid de prijs van het object en de waarde ervan mede bepaalt.

Het normale van het uitzonderlijke van kunst is onder meer dat kunst uit louter objecten bestaat die geen alledaagse gebruikswaarde lijken te hebben en om die reden slechts opgeschroefde ruilwaarden en ruilwaardefetisjen zouden zijn. Toch is dat in de alledaagse kunstpraktijk juist niet het geval. Daar staat de fetisjistisch opgeschroefde ruilwaarde los van alles en heeft zich een positie verworven als een soort gebruikswaarde tweede klasse. Uiteraard valt er binnen de verschillende manieren waarop we ons tot kunstobjecten verhouden een zekere gebruikswaarde te realiseren, ook wanneer die gebruikswaarde net als bij alle anderen producten wordt overvleugeld door de ruilwaarde. De gebruikswaarde is echter bij kunst in principe net zo aanwezig als bij andere waren en is meer dan alleen „distinctiewaarde“, „statussymbool“ of „symboolwaarde“. Er bestaan geen volkomen onsymbolische producten. Juist dit soort typering beschrijven nauwkeurig het concrete gebruik van die artikelen binnen het sociale verkeer en geen van de betrokkenen ontkent dat het ze juist om dat gebruik te doen is. Zo bezien is de gebruikswaarde van een bepaald soort waren (en kunstobjecten behoren daartoe) dat ze de belofte inhouden dat ze zich kunnen gedragen als pure ruilwaarden, de belofte dat ze te gelde gemaakt kunnen worden. Minstens even belangrijk is echter dat die gebruikswaarde vooralsnog

niet gerealiseerd wordt, maar dat het uitstellen daarvan correspondeert met de schoonheid van het object in kwestie. De schoonheid van het object is de dode arbeid die het als tentoonstellingsobject (of archiefstuk) ooit zal opleveren. Het object stelt een transformatie in het vooruitzicht, die, als we het prozaïsche karakter van die transformatie even vergeten, in de buurt kan komen van een besef van verhevenheid.

Speculatie is pas speculatie als ze kan uitstijgen boven de waarde en toch een discussie voert over de billijkheid ervan en investeert in die waarde, net als wanneer prijs en waarde nog in een (schijnbaar) normale verhouding tot elkaar staan. Van speculatie is pas sprake als in de normale verhouding tussen waarde en prijs (en de verhouding tussen arbeid en waarde die daarin schuilgaat) de kloof tussen arbeid en waarde nog eens wordt vergroot door het element van de weddenschap, die een extra tijdseenheid toevoegt, buiten de pure arbeidstijd. Voor elke speculatie, binnen en buiten de kunst, geldt dat ze betrekking heeft op de te verwachten vermeerdering van waarde in een toekomst; op een vermeerdering van aldus tot speculatiewaarde gestolde levende arbeid zonder extra levende arbeid. De weddenschap zal daarbij gebruik maken van een bepaalde toekomstverwachting, gebaseerd op specialistische kennis en zal ook proberen de toekomst rechtstreeks te beïnvloeden. Daarbij is het volledig irrelevant wat het karakter is van de ontstane waarde: een mens kan waardestijging verwachten bij landbouwproducten (halve varkens, diepgevroren sinaasappelsap) en bij de producten uit een verloren gegane traditie van deels ambachtelijke en deels industriële productie (huurpanden in grote steden).

In de beeldende kunst is de rationalisering van de speculatie gebaseerd op het feit dat die speculatie op de een of andere manier deel uitmaakt van de totstandkoming van de prijs en voortkomt uit een verborgen maar nu plotseling tevoorschijn komende waarheid (late erkenning) of simpelweg de voortzetting is van de in de oorspronkelijke prijsvorming kennelijk aanwezige mengeling van waardeopbouw, prijsvorming en receptie. De prijs van een gewoon product belichaamt slechts de valse schijn van de productwaarde en verschilt niet van de manier waarop

levende arbeid wordt omgevormd tot waarde. De prijs is namelijk altijd de prijs van een bepaald voorwerp en de vraag of die prijs redelijk is of niet kan uitsluitend betrekking hebben op materiële zaken. Toch zal het redelijkheidsdiscours in de kunst continu goede redenen vinden waarom de prijsbepaling van kunst niet alleen afhangt van rationele redenen (zeldzaamheidswaarde, marktvaart etc.) maar ook van de artistieke kwaliteit en van de uit individuele arbeid afgeleide kwaliteit. Ten aanzien van speculatie is die rationaliseringsdiscussie in twee opzichten onjuist. Ten eerste gaat men ervan uit dat prijzen adequate uitdrukkingsvormen kunnen zijn en ten tweede zou de speculatieprijs dan op een rechtstreekse en eerlijke manier de ware status en metafysische waarde van de levende, artistieke arbeid uitdrukken. De op veilingen behaalde prijs wordt gezien als stem van de geschiedenis, in tegenstelling tot de prijs die wordt verkregen in de alledaagse kunsthandel, die niet meer is dan de stem van de mode.<sup>02</sup> Tussen het idee van de *ars longa*, de legitimatie van de kunst op grond van haar de *vita brevis* overstijgende

[02] Dat is althans de klassieke ordening van elementen binnen het kunstsysteem. Die is nog niet echt veranderd, ook al functioneren tegenwoordig veel galerietentoonstellingen als kunstveilingen en biënnales als galerietentoonstellingen: en binnenkort kunstveilingen als debuutshows.

duurzaamheid, en het idee van de immer voortdurende esthetische ervaring die wordt gepostuleerd in moderne receptietheorieën, ligt een hele reeks kunstfilosofische theorieën. Zij gaan uit van de late waarheid, de langzaam zichtbaar wordende of ontdekte waarheid en de zich langzaam ontvouwende rechtvaardigheid, die alle drie doelbewust worden verward met de speculatie, in die specifieke valse bewustzijnsmodus die eigen is aan de kunstmarkt.

Frappant is ook dat de afgelopen decennia het thema tijdsduur onderwerp is geworden van heel eigen genres en steeds grotere delen van oorspronkelijk slechts ruimtelijk en objectmatig gedachte genres heeft veroverd (van het *duration piece* tot en met de *time based installation* en zelfs de *time based painting*).

Toch mag deze dubbel valse schijn niet worden verward met een dubbele negatie. Hij completeert alleen maar het schijnkarakter van het eerste of primaire soort prijs en maakt die compact en ondoordringbaar. De schijn is bovendien oorzakelijk verbonden met de primaire prijs. Want

ook alle normale, alledaagse ruil- en kooptransacties die plaatsvinden in de wereld van de primaire prijzen en de daaraan gekoppelde waarden, zijn te interpreteren als mogelijk speculatieve handeling, ook wanneer er eenheidsprijzen worden betaald, die voor iedereen gelijk lijken te zijn. (3) Vaak wordt er een verband gelegd tussen het warenkarakter van kunstwerken en hun reproduceerbaarheid. Het misverstand dat gereproduceerde of reproduceerbare kunstwerken geen kunstwerken maar slechts nog producten zijn, behoeft eigenlijk geen correctie meer. Natuurlijk konden de eerste post-rituele, seculiere en tegelijkertijd niet meer opdrachtgebonden, vaak in een soort manufactuur ontstane kunstwerken alleen maar waren worden door als originelen op te treden. Het aura van het origineel, voorwaarde voor het warenkarakter, is een eigen mystificatie die weliswaar net zo opereert als de mystificatie van het warenkarakter maar toch iets anders mystificeert. Bij de omzetting van levende arbeid in abstracte arbeid, van gebruikswaarde in ruilwaarde, krijgt de warenvorm een concreet karakter. Daardoor lijkt het of het maatschappelijke karakter van de arbeid een natuurlijke eigenschap van het object, het product in kwestie is. Het aura van origineel zorgt er ook voor dat de levende arbeid van de kunstenaar zich via de omweg van de begripsfetisj „geniale uniciteit van de kunstenaar“ als patina, als materiële index, als chemisch-stoffelijke kwaliteit/eigenschap van natuurlijk verval voordoet – als datgene, wat in de categorieën handschrift, uniciteit, origineel, kunstwerk, fetisjeerbaar is. Overigens hebben niet alle concepten die ik hierboven noemde uitsluitend betrekking op de stoffelijke eigenschap die maakt dat de levende kunstenaarsarbeid zich voordoet als auratisch ding. Voor een deel is de authentieke stof van het origineel al verdampt tot metafoor.

Voor kunstgoederen uit de twintigste eeuw geldt dat ze helemaal geen origineel in de strikte betekenis van het woord meer hoeven te zijn. Het kunnen *multiples* zijn, *prints*, zeldzame tijdschriften, *readymades*. De overdracht van het unieke van de kunstenaar verloopt niet meer via een lichamenlijk contact tussen die twee, maar een spiritueel. De kunstenaar heeft zijn *readymade* bedacht, heeft het project gepland.

Niettemin verwacht iedereen aan het eind van de keten nog steeds zeldzame, unieke objecten: sporen van productie, niet meer verkrijgbare tijdschriften of druksels, of andere door zichtbare of subtiele inspanningen geauratiseerde objecten, waar de fysieke index heeft plaatsgemaakt voor een metafysische referentie. Die referentie is echter niet metaforisch of iconisch en ook niet symbolisch. Het kunstwerk is geen beeld van de uniciteit van de kunstenaar, het is geen willekeurig teken, maar het wordt nog wel steeds opgevat als index van diens uniek-zijn, diens buitengewone individualiteit. Het kunstwerk is een beeld voor zover het betrekking heeft op de wereld die het representeert. Die wereld is echter secundair ten opzichte van de uniciteit van degene die het beeld overbrengt of de situatie waarin dat gebeurt (soms ligt de nadruk niet op de individuele kunstenaar maar op unieke constellaties of collectieven). Het kunstwerk fungeert als symbool in de sociale context: in de mate waarin het betekenis en status krijgt die het onderscheidt van andere kunstwerken. De waarde van het werk wordt echter bepaald door een combinatie van werk en aura en is dus indexicaal.

Bij deze tweede, tegenwoordig meer gangbare „metafysische index“ belichaamt het product kunst niet meer de abstractie van de levende arbeid van een kunstenaar (inclusief allerhande vormen van vooraf geïnvesteerde levende arbeid, uren doorgebracht aan de academie, in het uitgaans- en bohèmeleven), maar ook de additionele, niet-artistieke arbeid van de medewerkers en assistenten van de kunstenaar. Het omvat ook het werk van de subleveranciers, drukkerijen, gieterijen etc.. Al dit dienstbare werk staat onder de spirituele leiding van een baas die op die manier geestelijke arbeid realiseert. Het product kunst bevat een gestaag groeiende hoeveelheid geestelijke arbeid, die niet nader beschreven kan worden, maar die een metafysische index verkrijgt door de sporen van de kunstenaar die in het werk liggen opgeslagen, door het aanwezige aura en de overdracht daarvan op een als-of-aura. Dat geldt zelfs wanneer de arbeid zelf bepaalde kwesties, zoals die van de subjectiviteit van de kunstenaar, kritisch thematiseert of probeert uit te sluiten. Ook het project is in een kunstkader auratisch, althans voor zover het resulteert

in een object of een ander spoor, dat op een zeker moment kan overgaan in privé-bezit en een waarde kan aannemen.

Dat nieuwe aura is zodoende een bijzondere waarde, die onder meer leidinggevende en geestelijke arbeid omvat, evenals het voorwerk in de vorm van het leven als kunstenaar. Objecten worden daar beter in op het moment dat het klassieke aura met zijn stoffelijke sporen van lichamelijke aan betekenis verliest. Niettemin moeten objecten uiteindelijk in staat zijn om het sporen- en indexkarakter van dit aura, dat weliswaar alleen afgesproken maar niettemin dwingend is voor alle betrokkenen, te kunnen incorporeren. Je zou kunnen zeggen dat dit de specifieke esthetische eigenschappen van een object zijn. De speculatie werkt dan ook vaak met een logica die inhoudt dat de lengte (of een ander soort intensiteitsvermeerdering) van de dode arbeid de aurawaarde doet stijgen, net zoals levende arbeid dat doet voor de enkelvoudige waarde. Zo'n intensiteitsvermeerdering zou kunnen zijn: nieuwe feiten omtrent de kunstenaar, andere veilingresultaten etc.

Je zou natuurlijk kunnen zeggen dat de constructie van een metafysische index, een aura van de hiërarchisch werkende kunstenaarssubjectiviteit, gewoon een andere naam is voor een conventioneel model van intentie en uitvoering of misschien zelfs een nieuwe variant op de term expressie. In feite is het echter een demystificatie van het gangbare idee dat de kunstprijis een prijs is voor iets waarvoor eigenlijk geen waardebepaling mogelijk is. Waarom richt de demystificatie zich niet op andere, mogelijk modernere perspectieven op kunstproductie, die werken vanuit het idee dat alles aan materiaal, discussies en genres er al eens geweest is en waar kunstenaars alleen maar op intekenen? Dat is omdat de demystificatie zich richt op die voorstelling van waarde en prijs die domineert in het kunstbedrijf en niet op andere, meer academische beschrijvingen, die de operaties van recipiënten en producenten beschrijven. De demystificatie bedient zich daarbij van het marxistische model dat waarde en prijs, levende en abstracte arbeid als tegenpolen behandelt. Kunstwerken en artistieke projecten kunnen onafhankelijk daarvan inhoud tot uitdrukking brengen en esthetische ervaringen mogelijk

maken. Van belang is dat ze beide dingen doen via het auratische object, dat in een heel bepaalde verhouding staat tot de vorming van waarde en dat zich onderscheidt van krantenjournalistiek en poëzie – hoewel ook die expressie geven aan een inhoud, los van de wijze waarop ze waarde vormen. In kunstwerken is de articulatie van de inhoud slechts op een versluisde manier gethematiseerd, omdat ze zich voordoen als fetisj. Deze beschrijving van het warenkarakter is een beschrijving vanuit een bepaald perspectief en heeft niet de intentie om andere perspectieven te vervangen maar wil een beeld van waarde schetsen dat laat zien waarin waarde zich onderscheidt van de prijs en een afgeleide is van de levende arbeid van de kunstenaar. De beschrijving gebruikt daarbij een ideaal middel: het idee dat het uitzonderlijke van de kunst een alledaags verschijnsel is, dat het gaat om een afgebakend soort exceptionalisme. Een dergelijk exceptionalisme kan alleen maar bestaan, en enigszins plausibel worden, als het zich bevindt in het spanningsveld tussen de alledaagse, niet-exceptionele waardevorming enerzijds en de dubbele uitzondering van de speculatie anderzijds, die trouwens op haar beurt ook weer een alledaags iets is geworden. In die laatste alledaagsheid is sprake van een toespitsing die ik in deel drie, de waardecrisis, zal bespreken.

# 3. Een waardecrisis

Door het objectkarakter is er bij beeldende kunst een compleet andere verhouding tussen economische prijs en geleverde levende arbeid plus geïnvesteerde opleidingstijd dan bij de andere kunsten: film, muziek en theater. Niettemin is er in het burgerlijke tijdperk een systeem ontwikkeld dat voorzorg in geregelde inkomsten voor kunstenaars die niet zoals sommige anderen bij leven al af en toe geld wisten binnen te slepen. Zij moesten daarvoor op verschillende manieren en op verschillende hiërarchieniveaus de markt op met hun arbeidskracht en konden slechts zelden werken als autonome kunstenaar of ondernemer, maar profiteerden wel van een systeem dat hun zekerheid bood. Dit systeem is deels gebaseerd op reproductie en deels op de fysieke aanwezigheid van de kunstenaar bij performances. Het segment dat werkt met *performing artists* (theater, opera, symfonie) maakt vanwege de hoge arbeidskosten meer verlies en wordt daarom in het westen gesubsidieerd of, b.v. in de Verenigde Staten, gedragen door instellingen die hun geld van particuliere sponsors krijgen. Die ontvangen weliswaar geen overheidsgeld en maken geen winst maar genieten wel belastingvoordelen. Het segment waarin reproductie centraal staat maakt winst. In de klassieke periode van de cultuurindustrie ontstond die winst door gebruik te maken van industriële productiemiddelen en door levende artistieke en andersoortige arbeid uit te buiten. Winst is in de westerse kapitalistische maatschappijen in de regel particulier, verliezen neemt de staat voor zijn rekening.

Dat de meerwaarde bij gereproduceerde cultuurgoederen zo hoog was, had met name te maken met de goedkope levende arbeid die in de productie was gestoken, arbeid buiten de kunstsector. Die arbeid werd uitgevoerd bij de daadwerkelijke reproductie in de fabrieken waar de lp's werden geperst, de films gekopieerd en de verpakkingen geproduceerd, maar omvat ook het werk van de drukker, de vervoerder en degenen die het product promootten. De digitale reproduceerbaarheid heeft een einde gemaakt aan de mogelijkheden tot meerwaardevorming door uitbuiting van grote hoeveelheden slecht betaalde en niet-opgeleide arbeidskrachten die rechtstreeks betrokken waren bij de fysieke productie en distributie van cultuurwaren.



Naarmate het produceren van reproducties ontzaglijk veel goedkoper en simpeler werd (de film- en muziekindustrie lijdten in verschillende mate hieronder), moest de meerwaardevorming wel andere productiesectoren vinden. In deze *reproduction based* sector was het niet genoeg dat de lonen, resp. de voor levende artistieke arbeid betaalde prijzen kelderden en dat op die manier de winstmarge, die afhankelijk is van een zo hoog mogelijk percentage levende arbeid, hoog kon worden gehouden. Inmiddels kan nog slechts een handjevol superstars leven van het werk in de muziek, naast een aantal e-musici met een overheidsbaan of subsidie. In de filmindustrie is het segment experimentele films en filmhuisfilms gekrompen tot een paar met staatssteun gemaakte films, weggestopt in de marge van de televisie. In de sectoren muziek en film verschoof zodoende het accent van een objectgerelateerde naar een *performance based* industrie, waarbij de optredende personen niet meer worden gezien als langetermijninvestering maar waar hun status te vergelijken is met die van kleine zelfstandigen binnen de beeldende kunst. In feite zijn het meer dagloners geworden. De enige mogelijkheid die ze hebben om aan deze manier van leven te ontsnappen is door te kiezen voor de overheidsgesubsidieerde *high art* segmenten (theater, ballet) of de beeldende kunst.

Intussen wordt het performance-aspect en het aura-object-aspect in de voorheen van reproductie afhankelijke sectoren, film en muziek, steeds belangrijker. Musici verdienen hun brood alleen nog maar met tournees en uit reclame-inkomsten, niet met de verkoop van gereproduceerde geluidsdragers. De reproductie daarvan is in het digitale tijdperk volkomen achterhaald geraakt: kopieën en originelen zijn technisch niet meer van elkaar te onderscheiden. Grote concert- en eventorganisatoren zullen binnenkort de weinige concerns overnemen die er nog zijn in de geluidsdragersindustrie. Niet alleen experimentele filmers en muzikanten willen hun films en muziekproducten, die in technische zin geen originelen meer zijn, als originelen/objecten definiëren door middel van een secundaire aura resp. een metafysische index. Buiten dat zijn in de cultuurindustrie diverse nieuwe, goedkope sectoren in opkomst (op de

televisie, internet, DVD-markt), met *performance based* formats. Voor de productie van levendigheid, animatie, tearjerkers, energie, pornoplaatjes en andere variaties op het echte leven, tekent het proletariaat van de cultuurindustrie, die zijn eigen arbeidskracht voor een schijntje aan de man brengt, niet meer als arbeidskracht, maar in toenemende mate als steeds minder professionele kijk-mij-eens-leven-kracht. Tegelijkertijd nemen aan de top van voorheen de cultuurindustriële sector klanten en producenten hun toevlucht tot de objectvormige kunsten.

Tot slot stelt het secundair auratische object de beeldende kunst in staat om producten van buiten de kunstwereld te verkopen, zaken die vroeger in de vorm van reproducties werden verkocht maar die nu via de metafysische index worden veredeld: langspeelplaten in waanzinnige kleuren vinyl en kleine oplage, cd-boxen met *designer value*, allerhande soorten *multiples*, die in tegenstelling tot de *multiples* in de sculptuurwereld meer de functie hebben van het vroegere kunstenaarsboek, dus als extreem opgesjiekte, in principe conventionele gegevensdrager zoals geluidsdragers, beeldragers en boeken.

De vlucht in het object enerzijds en de proletarisering van de performance anderzijds vormen in zekere zin het begin van een tijdperk van artistieke waardevorming waarin voorkapitalistische en postburgerlijke aspecten met elkaar zijn vermengd. De stabiele cultuurdragers van het burgerdom, vroeger in het hart van de culturele productie, stuurden die productie via een mix van marktgerichtheid en subsidiedenken en ensceneerden daarbij zichzelf als heersende klasse enerzijds en als legitimatiebehoefte bestaansvorm anderzijds. Die laag valt nu uiteen in een losse groep anonieme profiteurs, die geen compacte klasse meer vertegenwoordigt. Overheid en cultuurbeleid zijn voor kunstenaars met het oog op financieel gewin niet meer doorslaggevend. Een gevolg daarvan is dat de politieke, economische en culturele eenheid die werd belichaamd door het burgerdom als klasse aan betekenis verliest. Economische factoren nemen een steeds belangrijkere plek in als autonoom gegeven. En zolang er steeds meer economische factoren zijn waarbij dat gebeurt, des te minder blijft er over van de culturele

normen waaraan zelfs het allergenste soort oude cultuurindustrie trachtte te voldoen zolang zij nog verbonden was met de oude bourgeoisie. Het is een trend die ertoe bijdraagt dat zich twee culturele werelden ontwikkelen: in de ene wereld staan het puur fysieke talent, de levendigheid, de beweeglijkheid en andere performatieve, erotische en energetische attracties centraal. De eigenheid van de performers wordt ingedikt tot een in principe uitwisselbare podiumkwaliteit – zoals dat deels ook bij de stortvloed aan dj's, rockbands, acterende amateurs en *reality show* figuranten al het geval is. Het werk, het stabiele object, dat er vroeger voor zorgde dat publieke personen uit de entertainmentwereld zich een positie konden verwerven, verdwijnt en van de echte stars zullen er slechts enkele overblijven. De rest wordt vervangen door vluchtige, maar door hun constante wisseling steeds interessant blijvende, starlets en semi-beroemdheden. Het is een wereld die in zijn geheel doet denken aan die van de rondreizende artiesten en goochelaars uit de pre-burgerlijke en pre-kapitalistische cultuur, maar dan in het digitale tijdperk. Aan de andere kant zal het lanceren van geauratiseerde objecten gewoon doorgaan. Hun effect ontlenen ze voor een deel aan de metafysische index en voor de rest werken ze omdat ze zelf baar geld geworden zijn. Mensen zullen ze nog sterker gaan koppelen aan steeds verder gemythiseerde kunstenaars. Centrale taak van de objecten is het om de primaire en secundaire waarde en de waardevormende omgevingen die daarbij horen alsmede de discursieve, zwiigende en andere dode arbeid samen te brengen met levende arbeid. Op die manier zullen er nieuwe formats ontstaan die die veelheid aan betekenissen en macht ideologisch spiegelen en bevestigen. De op zich heterogene post-bourgeoisie, bestaande uit moderne profiteurs van de actuele wereldorde met uiteenlopende culturele achtergronden, lijkt zich te kunnen vinden in beeldende kunst als gemeenschappelijke noemer. Deze groep zal een andere kunstenaarsmythe voortbrengen dan de oude bourgeoisie. Het zal een mythe zijn die net als de oude is opgebouwd rond een ideaal: een excessief, hedonistisch, machtig monster, dat met de oude kunstenaar diens enthousiasme voor bevrijdende acties deelt, maar heel ver af staat

van politieke en kritische verplichtingen. De nieuwe kunst zal net als de performance proletariërs de onbestendigheid als culturele waarde vieren en het onbestendige idealiseren. Men zal denken dat de grens tussen performance proletariërs en neo-charismatische kunstenaar-monsters niet meer is dan een vage lijn en af en toe zal er een hartverscheurende musical worden gemaakt over de vermeende doorlaatbaarheid van die grens.

Laten we blij zijn, het is een laatste troost, dat ik hier in hoofdstuk III schrijf in een genre dat afkomstig is uit een essayistische traditie die van trends totaliteiten maakt. Gelukkig maar dat trend en totalisering elk geheel eigen wetten volgen.

# Biography

**Diedrich Diederichsen** is one of Germany's most renowned cultural critics, whose work is seen regularly in magazines, including *Texte zur Kunst*, *Theater heute*, *Jungle World*, *Artforum*, and *Die Zeit*, and in newspapers such as *Tagesspiegel* and *Tageszeitung*. He was editor of the German music magazines *Sounds* (1979-1983) and *Spex* (1985-1990) as well as the books *Yo! Hermeutics: Schwarze Kulturkritik/Pop/Medien/Feminismus* (1993); *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (1998); and *Golden Years: Dokumente und Materialien zur queeren Subkultur 1959-1974* (2004). His own books include: *Schocker - Stile und Moden der Subkultur*, with Dick Hebdige (1983); *Sexbeat* (1985, reissued in 2002); *Freiheit macht arm 1990-1993* (1993); *Politische Korrekturen* (1996); *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt* (1999), *2000 Schallplatten 1979-1999* (2000); *Musikzimmer: Avantgarde und Alltag. Mit großer Diskographie* (2005); the collection of his essays in Spanish translation, *Personas en loop: Ensayos sobre la cultura pop* (2005); and another collection of essays in French translation, *Argument Son - De Britney Spears à Helmut Lachenmann: Critique electroacoustique de la société* (2007), and most recently *Eigenblutdoping. Künstlerromantik und Selbstverwertung: Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008). He is Professor of Theory, Practice and Communication of Contemporary Art at the Akademie der Bildenden Künste (Academy of Fine Arts) in Vienna.

**Diedrich Diederichsen** ist einer der angesehensten Kulturkritiker Deutschlands, seine Texte erscheinen regelmäßig in Zeitschriften wie *Texte zur Kunst*, *Theater heute*, *Jungle World*, *Artforum* und *Die Zeit* sowie in Zeitungen wie dem *Tagesspiegel* und der *tageszeitung*. Er war Herausgeber der deutschen Musikzeitschriften *Sounds* (1979–1983) und *Spex* (1985–1990) sowie der Bücher *“Yo! Hermeneutics: Schwarze Kulturkritik/Pop/Medien/Feminismus* (1993), *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (1998), und *Golden Years: Dokumente und Materialien zur queeren Subkultur 1959–1974* (2004). Zu seinen eigenen Büchern zählen *Schocker - Stile und Moden der Subkultur*, mit Dick Hebdige 1983), *Sexbeat* (1985, Neuausgabe 2002), *Freiheit macht arm 1990-1993* (1993), *Politische Korrekturen* (1996), *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt* (1999), *2000 Schallplatten 1979–1999* (2000), *Musikzimmer: Avantgarde und Alltag. Mit großer Diskographie* (2005; seine Sammlung von Aufsätzen in spanischer Übersetzung *Personas en loop: Ensayos sobre la cultura pop* (2005) und eine weitere mit Aufsätzen in französischer Übersetzung *Argument Son – De Britney Spears à Helmut Lachenmann: Critique electroacoustique de la société* (2007), sowie zuletzt *Eigenblut-doping. Künstlerromantik und Selbstverwertung: Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008). Er ist Professor für Theorie, Praxis und Vermittlung von Gegenwartskunst an der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

**Diedrich Diederichsen** is een van Duitslands meest vooraanstaande cultuurcritici en publiceert regelmatig in tijdschriften zoals *Texte zur Kunst*, *Theater heute*, *Jungle World*, *Artforum* en *Die Zeit*, en dagbladen zoals *Tagesspiegel* en *Tageszeitung*. Hij was redacteur voor de Duitse muziektijdschriften *Sounds* (1979-1983) en *Spex* (1985-1990) en de boeken *Yo! Hermeneutics: Schwarze Kulturkritik/Pop/Medien/Feminismus* (1993); *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (1998); en *Golden Years: Dokumente und Materialien zur queeren Subkultur 1959-1974* (2004). Publicaties van zijn hand zijn ondermeer: *Schocker - Stile und Moden der Subkultur*, met Dick Hebdige (1983); *Sexbeat* (1985, heruitgegeven in 2002) *Freiheit macht arm 1990-1993* (1993); *Politische Korrekturen* (1996); *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt* (1999), *2000 Schallplatten 1979-1999* (2000); *Musikzimmer: Avantgarde und Alltag. Mit großer Diskographie* (2005); een verzameling van zijn essays werd uitgebracht in het Spaans onder de titel *Personas en loop: Ensayos sobre la cultura pop* (2005); en een andere titel werd uitgegeven in het Frans *Argument Son – De Britney Spears à Helmut Lachenmann: Critique electroacoustique de la société* (2007). Zijn meest recente publicatie is het boek *Eigenblutdoping. Künstlerromantik und Selbstverwertung: Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008). Diederichsen is Professor Theorie, Praktijk en Communicatie van Hedendaagse Kunst aan de Akademie van Beeldende Kunst in Wenen.



# Colophon

Reflections

01

**Series Editors:** Nicolaus Schafhausen, Caroline Schneider, Monika Szewczyk

**Author:** Diedrich Diederichsen

**Translation into the English:**  
James Gussen

**Translation into the Dutch:**  
Els Struiving

**Foreword translations:** Clemens Krümmel, Nathalie Houtermans

**Proof Reading:** Zoë Gray, Tatjana Günthner, Eva Huttenlauch, Ariadne Urlus, Belinda Hak, Nathalie Hartjes

**Design:** Lizzy Jongedijk

Printed in [Adobe Garamond + Helvetica] on [biotop] with [cardboard] and bound at Die Keure, Belgium.

© 2008 Diedrich Diederichsen, Witte de With Publishers and Sternberg Press. All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the publishers and the author.

ISBN 978-90-73362-81-9  
ISBN 978-1-933128-50-4

# Distribution

## **Europe (except France, Benelux, UK)**

Vice Versa Vertrieb, Berlin  
T +49 30 6160 92-36  
info@vice-versa-vertrieb.de  
www.vice-versa-vertrieb.de

## **France + Benelux**

les presses du reel, Dijon  
T +33 3 80 30 75 23  
info@lespressesdureel.com  
www.lespressesdureel.com

## **United Kingdom**

Art Data, London  
T +44 20 87471061  
info@artdata.co.uk  
www.artdata.co.uk

## **Americas**

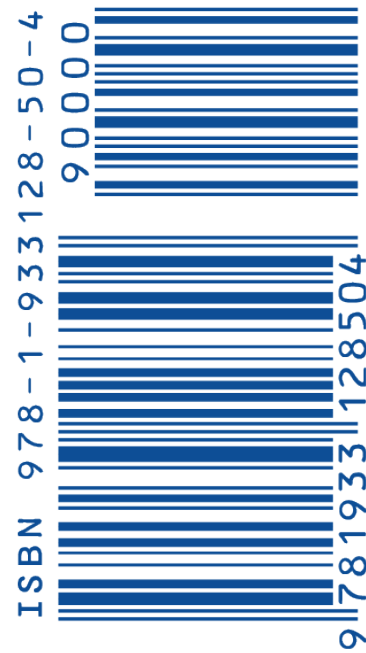
D.A.P./ New York  
T +1 212 627 1999  
dap@dapinc.com  
www.artbook.com

## **Australia + New Zealand**

3 Deep Publishing, Melbourne  
T +61 3 9593 8034  
publishing@3deep.com.au  
www.3deep.com.au

Just what is surplus value or *Mehrwert* when we talk about art and culture? Changing material conditions, market dynamics and cultural ideals are reshaping how this question may be answered today. Drawing on fresh readings of Marxist and post-modern thought, renowned German cultural critic Diedrich Diederichsen considers the current “crisis of valuation in the arts.”

Published in English with the German original and a translation into the Dutch.



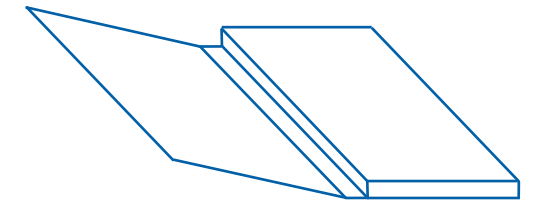
EN / DE / NL

ON (SURPLUS) VALUE IN ART DIEDERICH DIEDERICHSEN REFLECTIONS 01

[ NIET DEEL VAN HET BOEK ]

#### FORMAAT

170 X 240 cm  
126 pagina's



#### BINDWIJZE

Katernen binden  
+ lijm  
Een katern per 4 pagina's  
kaft achter gelijmd en rug los  
Half open rug

#### MATERIAAL

Bladzijdes grof + dun  
bijvoorbeeld Recystar  
cover: harde achterkant  
cardboard  
+ half glans cover

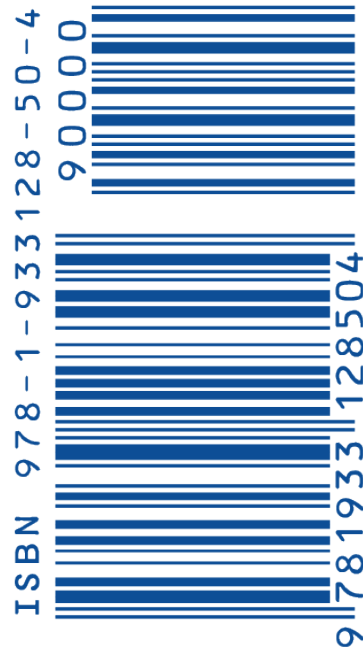
#### MARGES EN KOLOMMEN

7 kolommen  
Top: 12,7  
Bottom: 19  
Inside: 24  
Outside: 12,7  
Niet gespiegeld

Just what is surplus value or *Mehrwert* when we talk about art and culture? Changing material conditions, market dynamics and cultural ideals are reshaping how this question may be answered today. Drawing on fresh readings of Marxist and post-modern thought, renowned German cultural critic Diedrich Diederichsen considers the current “crisis of valuation in the arts.”

Published in English with the German original and a translation into the Dutch.

EN / DE / NL



ON (SURPLUS) VALUE IN ART DIEDERICH DIEDERICHSEN REFLECTIONS 01



reflections

01

# ON (SURPLUS) VALUE IN ART

Diedrich  
Diederichsen

Sternberg Press