

CHRIS REITZ

IN CELEBRATION OF OWNING THINGS



Marie Kondo

No one can say right now when we will again gather in crowds around works of art in museums and galleries. Yet the status of material art objects is precarious enough as it is, as the art historian Chris Reitz observes: both because of the sustained proliferation of post-conceptual artistic practices that have set in motion a virtual dismantlement of the idea of the work, and because of the accumulation and analysis of data in information capitalism. In a brief sketch of the socio-economic repercussions of the Great Recession of 2008, Reitz retraces various stages of the ‘dematerialization’ of art. Here, adapting the model of Walter Benjamin’s ‘magic encyclopedia’ of collecting, Reitz advocates a politics of things beyond object-oriented ontologies.

Many in the recessional generation – you might call us ‘millennials’ – take pride in rejecting late 20th-century capitalism’s demand for endless acquisition. Owning stuff today is just not cool. In the English-speaking popular imagination this anti-acquisitiveness finds an outlet in TV shows like *Tidying Up with Marie Kondo* (2019), a Netflix series about a professional organizer, and (in contradistinction) the long-running A&E series *Hoarders* (2009–), which reveals the lamentable lives of mostly baby boomers who have become imprisoned in their homes by mountains of things. “The things you own end up owning you,” Tyler Durden warned us in David Fincher’s *Fight Club* (1999). Why didn’t you listen, boomer?

Momentan kann niemand absehen, wann wir wieder in großen Gruppen vor Kunstwerken in Museen und Galerien stehen werden. Der Status materieller Kunstobjekte ist jedoch ohnehin ein prekärer, wie der Kunsthistoriker Chris Reitz feststellt: zum einen wegen der anhaltend starken Konjunktur postkonzeptueller Kunstpraktiken, die eine näherungsweise Auflösung des Werkbegriffs in Gang gesetzt haben, zum anderen aufgrund der Anhäufung und Auswertung von Daten im Informationskapitalismus. In einem kurzen Abriss über die sozioökonomischen Folgen der Großen Rezession 2008 zeichnet Reitz unterschiedliche Stationen der ‚Entmaterialisierung‘ von Kunst nach. Im Anschluss an Walter Benjamins „magische Enzyklopädie“ des Sammelns plädiert Reitz hier für eine Dingpolitik jenseits objektorientierter Ontologien.

Viele Menschen der Rezessionsgeneration – man nennt uns auch die „Millennials“ – sind stolz darauf, den endlosen Erwerb von Dingen abzulehnen, den der Kapitalismus des späten 20. Jahrhunderts forderte. Es ist heutzutage einfach nicht cool, Sachen zu besitzen. In der allgemeinen Vorstellung des englischsprachigen Publikums äußert sich diese Antikonsumhaltung in Fernsehshows wie *Tidying-Up with Marie Kondo* (2019), einer Netflix-Serie über eine professionelle Aufräumexpertin, und (im Gegensatz dazu) in der langjährigen, seit 2009 laufenden Serie *Hoarders* des Bezahlsenders A&E, der das bedauernswerte Leben von Menschen vorführt, die meist den geburtenstarken Jahrgängen angehören und deren Wohnungen durch Berge von Sachen zu Gefängnissen wurden. „Die Dinge, die du besitzt“, warnte uns Tyler Durden in David Finchers *Fight Club* (1999), „besitzen am Ende dich.“ Babyboomer, warum habt ihr nicht zugehört?

Die euroatlantische Wirtschaft wird immer noch vom privaten Konsum angetrieben, doch die Objekte unserer Begierden als Konsument*innen

sind immer seltener Dinge, sondern vielmehr (verdinglichte oder anderweitige) Erfahrungen. Ich denke, dass dieser Antrieb ebenso eine Frage der Ethik wie eine Frage der Konditionierung ist. Die Klimakrise erfordert, dass Menschen ihre Lebensweise radikal ändern, und dies betrifft insbesondere ihr Konsumverhalten. Wenn sich nun eine ganze Generation davon abwendet, Dinge anzuhäufen, kommt dies der Weigerung gleich, das kleinbürgerliche Kaufverhalten der amerikanischen Nachkriegs-Babyboomer und der westdeutschen Wirtschaftswundergeneration zu übernehmen. Damit verbunden ist die Weigerung, die gewohnten ökonomischen und industriellen Standards zu akzeptieren, die unseren kollektiven Klimanotstand verursacht haben.

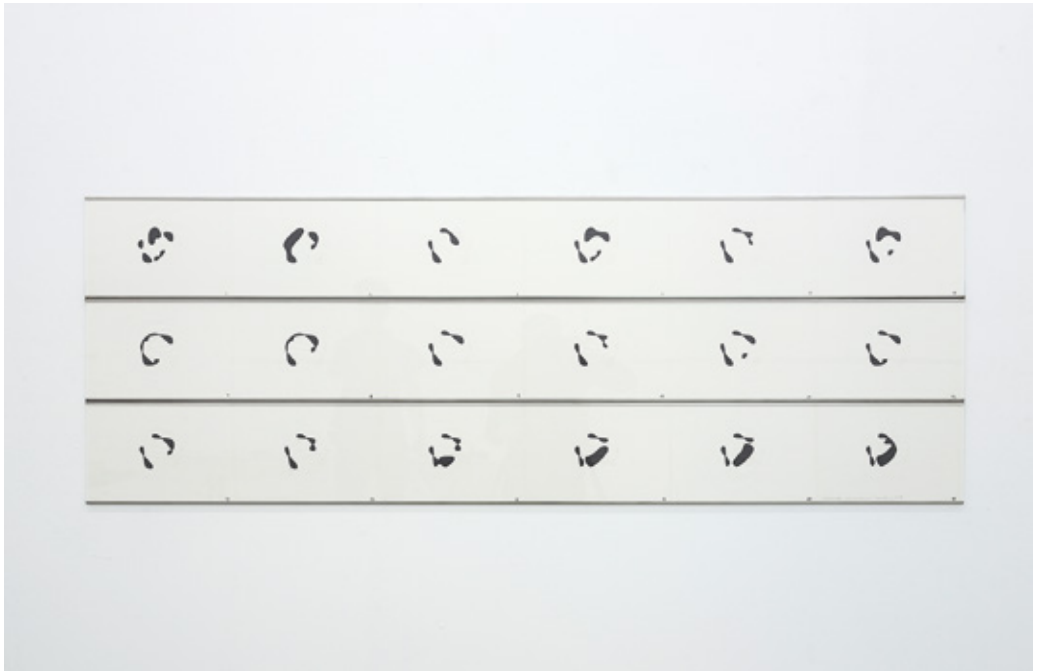
Die Wende zur Antikonsumhaltung hat jedoch noch eine andere Facette, auf die ich mit dem Begriff „Rezessionsgeneration“ anspiele. Die Millennials, die mit der tiefen Wirtschaftskrise der späten 2000er Jahre aufgewachsen sind, haben eine Konsumkultur kennengelernt, die ebenso allgegenwärtig wie unerreichbar war. Es war schwer vorstellbar, ein Haus mit Dingen zu füllen, während man versuchte, in der Gig-Economy einen erdrückenden Studienkredit abzuzahlen. Und überhaupt: Wer konnte sich schon ein Haus leisten? Keine Sachen zu kaufen, war in dieser Situation also nicht nur eine Verweigerung, sondern auch der Tatsache geschuldet, dass ein solches Verhalten vielen Konsument*innen der Rezessionsgeneration gar nicht zugänglich war. Selbstverständlich passte sich der Kapitalismus mit seinen geschmeidigen Tentakeln – wie so oft – den Bedingungen der Krise an, die er produzierte (und in Wirklichkeit sogar begrüßte). Freelancer und Gig-Arbeiter*innen, die von einer Monatsmiete zur nächsten in spärlich möblierten

The Euro-Atlantic economy is still powered by consumption, but the object of our consumer desire is shifting from things to experiences (reified or otherwise). The drive is, I think, both a matter of ethics and a matter of conditioning. The climate crisis requires radical changes in human organization and, in particular, radical changes to consumption. In this regard, generational turns away from object accumulation amount to a refusal of the petty bourgeois acquisitional habits of America's postwar boomers and West Germany's *Wirtschaftswunder* generation and, in turn, a refusal to embrace the economic and industrial habits that ensured our shared climate emergency.

There is, however, another component to this generation's anti-acquisitional turn, which I've hinted at in the word 'recessional.' Millennials who came of age into the great recession of the late 2000s encountered a consumer culture that was both ubiquitous and out of reach. It was hard to imagine filling a house with things while trying to gig your way out of crushing student loan debt. Who could afford a house anyway? In this regard, not buying stuff served as both a rejection of and resignation to the fact that such habits were foreclosed to much of the recessionary consumer. Of course – and as it has done many times before – capitalism and its slippery tentacles stretched to meet (indeed, to embrace) the very conditions of crisis that it produced. Freelancers and gig workers living paycheck to paycheck in barely furnished studio apartments turned into the ideal subjects of that thing we once called neoliberalism, a mode of late 20th-century capitalism that demanded flexibility, creativity, and entrepreneurialism. It is so much easier to change careers and cities to meet the market's fickle needs if you don't have a bunch of stuff weighing you down.

But the capitalism of today is not the capitalism of yesterday (it never is). Since the late 2000s institutions have shifted tectonically in order to exploit our mounting rejection of ownership. To wit: Do you own a computer or use one owned by your company, prison, or school? Do you own the movies you watch and songs you listen to, or do you stream them online? Do you own a car or use a rideshare? Do you own the physical newspaper you read, or do you access it digitally? The list goes on. My contention is not that companies have found ways to profit from our anti-ownership tendencies (they have, but this is hardly noteworthy). Rather, the great recession accelerated a new mode of capitalist exchange already underway in the late 1990s – one that doesn't just *accommodate* our anti-acquisitional habits but *enforces* them. We have fully entered into what some critics call an 'information economy.' Today, the information worker produces data while the capitalist class extracts value from that information, compensating the information worker with services that cost the capitalist less than what the worker's data is worth. "You make the information, but like some kind of info-prole, you don't own the information you produce or the means of realizing its value," McKenzie Wark tells us.¹ Worse still, the means of production and distribution for this novel mode of capital accumulation are the very things we have stopped owning. These include our computers, of course, although anything connected to almost any kind of network can produce and distribute information: Uber/Lyft rides, streaming TV shows, grocery and meal delivery applications, bike and scooter shares. Even digital thermometers.²

Art production and reception have undergone a similar post-recessionary trajectory. Beginning



Elena Asins, „Canons 18/5“, 1989

Ein-Zimmer-Wohnungen lebten, wurden zu idealen Subjekten dessen, was wir früher als „Neoliberalismus“ bezeichneten – eine Form des Kapitalismus im späten 20. Jahrhundert, die Flexibilität, Kreativität und Unternehmer*innengeist erforderte. Es ist viel einfacher, berufliche Laufbahnen und Städte den rasch wechselnden Bedürfnissen des Marktes anzugleichen, wenn man nicht einen Haufen Zeug hat, der auf einem lastet.

Doch der Kapitalismus von heute ist nicht der Kapitalismus von gestern (das ist er nie). Seit den 2000er Jahren haben sich Institutionen grundlegend verändert, um unsere wachsende Abneigung gegenüber Eigentum auszubeuten. Besitzen Sie einen Computer oder nutzen Sie einen, der Ihrer Firma, Ihrem Gefängnis oder Ihrer Schule gehört? Gehören Ihnen die Filme, die Sie ansehen, und die Songs, die Sie hören, oder streamen Sie sie online? Besitzen Sie ein Auto, oder nutzen Sie eine Mitfahragentur? Lesen Sie eine gedruckte Zeitung, die Ihnen gehört, oder greifen Sie auf

eine digitale Ausgabe zu? Die Liste ließe sich fortsetzen. Mein Argument lautet nicht, dass Unternehmen Möglichkeiten gefunden haben, um von unserer Abneigung gegen Eigentum zu profitieren (das haben sie, aber das ist nicht besonders bemerkenswert). Die Große Rezession hat vielmehr eine neue Form des kapitalistischen Tauschs beschleunigt, die sich bereits Ende der 1990er Jahre abzeichnete – eine, die unseren gegen den Konsum gerichteten Gewohnheiten nicht nur entgegenkommt, sondern sie verstärkt. Wir sind vollständig in eine Ökonomie eingestiegen, die manche Kritiker*innen als „Informationsökonomie“ bezeichnen. Heute produzieren Informationsarbeiter*innen Daten, während die kapitalistische Klasse aus diesen Informationen Wert extrahiert und die Informationsarbeiter*innen mit Dienstleistungen entlohnt, die diese Klasse weniger kosten als die Daten der Arbeiter*innen wert sind. „Ihr erzeugt Informationen, aber wie einer Art Info-Prolet gehören euch weder die Informationen, die ihr produziert, noch die Mittel,



with the comparatively minor recession in the US and the UK in the 1990s, a precarious class of cultural entrepreneurs began to explore new modes of object-agonistic art. Various captured under terms like ‘relational,’ ‘social,’ ‘participatory,’ and ‘social practice,’ as well as the by-then canonized term ‘performance,’³ such work was initially difficult for traditional museum spaces, but it flourished in the expanding biennial networks of the 1990s and 2000s. Like the biennial, this work was durational, it did not rely on institutional collections or the knowledge of institutional curators, and it privileged experience and artist–audience interaction events over care for discrete cultural things. The transition was accelerated by the new role of the curator, which shifted from object care (Latin: *cura*) to audience interaction facilitation.⁴ The early 1990s were not altogether a great time for art objects, but they were boom years for art ‘experiences.’⁵

While traditional museums remained poorly positioned to exhibit this new art in the 1990s, they quickly adjusted, especially in the US, after

the post-9/11 recession. By the great recession of 2008, museum spaces across the globe were adapted to the ‘new normals’ of collection care and exhibition making. The collapse of mid-tier commercial galleries meant that there was little support for shipping and coordination outside of major international cities; galleries that survived became stingy with their support for artists, whether in the form of artwork fabrication or transportation (including support for crate building/storage and shipping); museums were less able to leverage their collections for financial support (many had to sell off art); and boards increasingly demanded metrics for predicting and ensuring ‘earned revenue’ – i.e., foot traffic and higher admission fees. Luckily for these museums, audiences were undergoing their aforementioned anti-stuff transition. No longer interested in institutional care for objects, these new consumers demanded experiences.

Today, that transition is all but complete. A 2017 survey of culture consumers found that 81 percent of respondents were primarily looking

um ihren Wert zu Geld zu machen“, sagt uns McKenzie Wark.¹ Noch schlimmer ist, dass die Produktions- und Distributionsmittel für diese neuartige Kapitalakkumulation ausgerechnet jene Dinge sind, auf deren Besitz wir zunehmend verzichtet haben. Dazu gehören selbstverständlich auch unsere Computer, obwohl fast alles, was mit irgendeinem Netzwerk verbunden ist, Informationen produzieren und verbreiten kann: Fahrten mit Uber oder Lyft, das Streamen von Fernsehshows, die Apps von Lebensmittel- und Essenslieferdiensten, Leihfahrräder und E-Scooter. Sogar digitale Fieberthermometer.²

Die Kunstproduktion und -rezeption machte eine ähnliche, von der Rezession geprägte Entwicklung durch. Mit dem Einsetzen einer vergleichsweise leichten Rezession in den USA und im Vereinigten Königreich begann in den 1990er Jahren eine prekarisierte Klasse von Kulturschaffenden, neue Kunstformen zu erforschen, die dem Kunstobjekt den Kampf ansagten. Diese Arbeiten, die mit verschiedenen Begriffen wie „relational“, „sozial“, „partizipativ“ und „soziale Praxis“, aber auch mit der damals schon kanonisierten Bezeichnung „Performance“ beschrieben wurden,³ waren für traditionelle Museumsräume anfangs schwer zu handhaben, florierten jedoch in den expandierenden Biennalen-Netzwerken der 1990er und 2000er Jahre. Diese Arbeiten waren, ebenso wie die Biennalen selbst, von begrenzter Dauer; sie beruhten nicht auf institutionellen Sammlungen und dem Wissen institutioneller Kurator*innen, und sie stellten die Erfahrung und die Interaktionsereignisse zwischen den Künstler*innen und dem Publikum über die Sorge um einzelne kulturelle Objekte. Dieser Wandel wurde beschleunigt durch die neue Funktion der Kurator*innen, die sich von

der Sorge (lat. cura) um Objekte auf die Förderung der Interaktion mit dem Publikum verlagerte.⁴ Alles in allem waren die frühen 1990er Jahre keine gute Zeit für Kunstobjekte, vielmehr boomten nun die ‚Kunsterfahrungen‘.⁵

Wo traditionelle Museen in den 1990er Jahren noch schlecht aufgestellt waren, um diese neue Kunst auszustellen, änderte sich dies schnell, vor allem in den USA, nach der Post-9/11-Rezession. Im Zuge der Großen Rezession 2008 haben sich museale Ausstellungsräume in aller Welt an die ‚neue Normalität‘ der Sorge für die Sammlung und für die des Ausstellungsmachens angepasst. Der Zusammenbruch der mittelständischen kommerziellen Galerien bedeutete, dass es wenig Unterstützung bei den Transportkosten und der Koordination außerhalb der wichtigen internationalen Städte gab; die Galerien, die überlebten, mussten mit dem Support ihrer Künstler*innen, etwa durch die Übernahme von Produktions- oder Transportkosten (einschließlich des Baus von Transportkisten und Lagermieten) geizen; Museen waren weniger in der Lage, mit ihren Sammlungen Gewinne zu erwirtschaften (viele mussten Kunstwerke verkaufen); Vorstände forderten zunehmend Kennzahlen, um „erwirtschaftete Erträge“ – das heißt Besucherzahlen und höhere Eintrittspreise – vorherzusagen und zu garantieren. Für diese Museen war es ein Glücksfall, dass ihr Publikum gerade die eingangs beschriebene Veränderung durchmachte, sich von Dingen zu lösen. Die neuen Konsument*innen waren nicht mehr an der institutionellen Fürsorge für Objekte interessiert, sondern verlangten nach Erfahrungen.

Diese Veränderung ist bis heute noch nicht abgeschlossen. Eine Umfrage unter Kulturkonsument*innen 2017 ergab, dass 81 Prozent der



Messie-Wohnung / Hoarder's apartment

for 'fun' from their institutions.⁶ That year the Indianapolis Museum of Art changed its name to Newfields, part of a broader ideological shift away from collection care in favor of audience experience. This year, Crystal Bridges, a private museum funded by the owners of Walmart, opened The Momentary, a blended cultural exhibition and performance space that aims to put art curators, 'cuisine curators,' and event planners on an equal plane of cultural production in order to grant visitors a perfectly Instagrammable experiential Gesamtkunstwerk. Even the humblest exhibition

space now offers yoga in the gallery. Self-care and aesthetic contemplation compete for floor space among the sculptures; relational aesthetics and culinary curators compete for your gastronomical Facebook likes in front of dusty old paintings.

Another recession is here, and objects are in jeopardy. Social distancing protocols have moved us all online. My students are overwhelmed with Instagram openings and YouTube artist talks. And once again, capitalism will adapt to the crises of its making. Online labor and leisure will move from optional to routine to enforced, while

Befragten von ihren Institutionen vor allen Dingen „Spaß“ erwarteten.⁶ Im gleichen Jahr änderte das Indianapolis Museum of Art seinen Namen zu „Newfields“. Dies war Teil eines umfassenderen ideologischen Wandels, der anstelle der Sorge um die Sammlung die Publikumserfahrung in den Vordergrund gerückt hat. In diesem Jahr eröffnete Crystal Bridges – ein Privatmuseum, das von den Walmart-Inhabern gegründet wurde – „The Momentary“, einen multifunktionalen Raum für Ausstellungen und Performances, der darauf abzielt, Kunstkurator*innen, „Cuisine Curators“ und Eventmanager*innen auf eine gleichwertige Ebene mit der Kulturproduktion zu stellen, um dem Publikum die Erfahrung absolut instagramwürdiger Gesamtkunstwerke zu bescheren. Noch der bescheidenste Ausstellungsraum bietet inzwischen Yogastunden an. Selbstfürsorge und ästhetische Kontemplation konkurrieren um den Raum zwischen den Skulpturen; relationale Ästhetik und Kulinarik-Kurator*innen konkurrieren um gastronomische Facebook-Likes vor staubigen alten Gemälden.

Jetzt befinden wir uns in einer weiteren Rezession, die die Objekte in Gefahr bringt. Aufgrund der Social-Distancing-Vorschriften bewegen wir uns vorwiegend online. Meine Studierenden werden mit Instagram-Eröffnungen und Künstler*innengesprächen auf YouTube überschüttet. Und wieder einmal wird sich der Kapitalismus den Krisen anpassen, die er selbst verursacht. Onlinearbeit und -freizeit werden sich von einer Option zur Routine und dann zum Zwang entwickeln, während Unternehmen und Regierungen ihre Möglichkeiten ausbauen, Informationskapital abzuschöpfen. Bald werden wir alle Instagram-Künstler*innen sein, und wir alle werden nur noch Informationen produzieren.

Ich glaube, es ist Zeit für eine neue Politik des Besitzens, und insbesondere des Besitzens von Kunstwerken. Damit möchte ich keine Rückkehr zum New Materialism der vergangenen Jahrzehnte nahelegen. Der latente Heideggerianismus der akademischen Welt, der unter anderem von Graham Harmans antikantianischer Ontologie nichtmenschlicher Objekte („objektorientierte Ontologie“) erneut befeuert wurde, hat zum Besitz wenig zu sagen. Mich interessiert der uralte Materialismus, der danach strebt, die Produktions- und Distributionsmittel – die heute als Dinge daherkommen, die Informationen produzieren – wieder in die Hände der (Informations-) Arbeiter*innen zu legen.

Wie könnte sich eine solche Freude am Besitz äußern? Sie darf keinesfalls in Opposition zu den Triumphen postkonzeptueller ‚entmaterialisierter‘ Kunstpraktiken agieren. Vor allem auf dem Gebiet der Performance haben diese Gesten eine grundlegende Ablehnung anderer, materialabhängiger Kunstinstitutionen – und insbesondere genderspezifischer Institutionen – gefördert, die repressiv und verknöchert waren. Sie kann auch keine nostalgische Rückkehr zur institutionellen Verehrung von Objekten verlangen. Im Moment setzen unsere kulturellen Objekte in geschlossenen Museen zugunsten der öffentlichen Gesundheit Staub an. Es wäre zum jetzigen Zeitpunkt töricht zu fordern, dass wieder große Menschenmengen vor wohlbehüteten Dingen stehen dürfen. Und wer weiß schon, ob und wann wir wieder vor diesen Dingen stehen werden? Galerien und Ausstellungsräume schließen, Museen entlassen ihre Angestellten. Vielleicht werden Museen ganz aufhören, sich um Objekte zu kümmern, und immer mehr dazu übergehen, Ausstellungen zu zeigen, die von einer Handvoll

companies and governments will hone their capacity to extract information capital. Soon we will all be Instagram artists and we will make only information. It is time, I think, for a new politics of ownership, and in particular, ownership of works of art. This is not to suggest a return to the ‘New Materialisms’ of the last couple decades. The academy’s latent Heideggerianism, reignited in part by Graham Harman’s anti-Kantian ontology of non-human objects (‘object-oriented ontology’), has little to say about owning stuff. I’m interested in the antique materialism that aims to return the means of production and distribution – which now come in the form of things that make information – to the hands of the (information) workers.

What might this celebration look like? Most certainly, it must not act in opposition to the triumphs of post-conceptual ‘dematerialized’ art practices. Especially in the realm of performance, these gestures fueled a profound rejection of other oppressive and ossified materially determined art institutions, particularly institutions of gender. It also cannot require a nostalgic return to institutional object worship. As a matter of public health, our cultural objects are currently gathering dust in shuttered museums. It would be foolish, in this moment, to demand a return to large crowds standing in front of well-cared-for things. And who knows if and when we will be able to stand in front of those things again? Galleries and exhibition spaces are closing. Museums are laying off their workers. Perhaps the museum will cease to care for objects altogether and move more completely to host exhibitions made by a handful of contracted independent curators.

I hope not. But my nostalgia is not for institutions per se, it is for acquisition. So let’s turn

to a well-worn pebble of dialectical-materialist acquisitiveness for guidance: Walter Benjamin’s short text “Unpacking My Library” (1931).⁷ We might now strive to be like the child in Benjamin’s analysis, acquiring (in all its guises) in order to give objects new life, but also to renew our individual existence: “For children can accomplish the renewal of existence in a hundred unending ways. Among children, collecting is only one process of renewal; other processes are the painting of objects, the cutting out of figures, the application of decals – the whole range of child-like modes of acquisition, from touching things to giving them names.”⁸ For Benjamin, acquisition does not only mean collecting stuff. It means developing intimate relationships with and among things. “Ownership is the most intimate relationship that one can have to objects.”⁹ Such relationships form counter-networks: private institutions of affective meaning-making that Benjamin calls the collection’s “magic circle” and “magic encyclopedia.”¹⁰ Rather than produce and distribute information, these magic circles accumulate, organize, and lock up memories – the collector’s memories, but also the object’s: “Everything remembered and thought, everything conscious, becomes the pedestal, the frame, the base, the lock of his property. The period, the region, the craftsmanship, the former ownership – for a true collector the whole background of an item adds up to a magic encyclopedia.”¹¹ (Here we can find guidance for the art museum and the curator too. Benjamin did not care much for public collections, but I do.) This magic can resist the connectedness of information capitalism because it produces sequestered, private networks. Yet it nevertheless ensures connectivity (with and among our memories, our objects, and the makers



Frieda Toranzo Jaeger, „Auto-Control as a Form of Landscape“, 2017

freier Kurator*innen auf Honorarbasis organisiert werden.

Ich hoffe es nicht. Aber meine Sehnsucht gilt nicht den Institutionen selbst, sondern der ‚Aneignung‘ (acquisition). Ein bewährter Ratgeber in Sachen dialektisch-materialistische Aneignung ist Walter Benjamins kurzer Text „Ich packe meine Bibliothek aus“ (1931).⁷ Wir könnten aktuell danach streben, wie das Kind in Benjamins Analyse zu werden, das sich die Dinge (auf unterschiedlichste Weise) aneignet, um ihnen neues Leben einzuhauchen, aber auch, um die eigene Existenz zu erneuern: „Die Kinder nämlich verfügen über die Erneuerung des Daseins als über eine hundertfältige, nie verlegene Praxis. Dort, bei den Kindern, ist das Sammeln nur ein Verfahren der Erneuerung, ein anderes ist das Bemalen der Gegenstände, wieder eines das Ausschneiden, noch eines das Abziehen und so die ganze Skala kindlicher Aneignungsarten vom Anfassen bis hinauf zum Benennen.“⁸ „Aneignung“ bedeutet

für Benjamin nicht nur, Dinge zu sammeln. Es bedeutet, enge Beziehungen zu und zwischen Dingen zu entwickeln, weil „der Besitz das aller-tiefste Verhältnis ist, das man zu Dingen überhaupt haben kann“⁹. Solche Beziehungen bilden Gegenetzwerke, private Institutionen affektiver Bedeutungsproduktion, die Benjamin als den „Bannkreis“ und die „magische Enzyklopädie“ der Sammlung bezeichnet.¹⁰ Anstatt Informationen zu produzieren und zu verbreiten, akkumulieren, organisieren und umschließen diese Bannkreise Erinnerungen – die Erinnerungen der Sammler*innen, aber auch der Objekte: „Alles Erin-nernte, Gedachte, Bewußte wird Sockel, Rahmen, Postament, Verschluß seines Besitztums. Zeitalter, Landschaft, Handwerk, Besitzer, von denen es stammt – sie alle rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie zusammen.“¹¹ (Hier findet sich auch Rat für Kunstmuseen und Kurator*innen. Benjamin lag, anders als mir, nicht viel

and former owners of those objects), which we very much need today. This is the dialectical magic of owning things.

Notes

- 1 McKenzie Wark, *Capital is Dead* (New York: Verso, 2019), p. 4. As her title suggests, Wark believes that this new mode of economic exchange can no longer be described as capitalism. She also believes that, in the information economy, the ruling class no longer “maintains its rule through the ownership of the means of production and distribution” (p. 5). On these points we disagree.
- 2 Donald G. McNeil Jr., “Can Smart Thermometers Track the Spread of the Coronavirus?” *New York Times*, March 18, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/18/health/coronavirus-fever-thermometers.html>.
- 3 Key critics include Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, and Grant Kester. Key artists include Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Thomas Hirschhorn, Santiago Sierra, Vanessa Beecroft and Marina Abramović, among many, many others. For a recent analysis of the state of performance, see *Texte zur Kunst*, no. 110, June 2018.
- 4 The curator’s liberation from caretaking labor was inaugurated decades earlier by the ur-independent curator Harald Szeemann and his self-appointed title, ‘Ausstellungsmacher.’
- 5 I could tell a different story, one about the 1990s and 2000s market religion of the discrete work of art. Damien Hirst’s 2008 record-breaking Sotheby’s sale, for example, suggests the triumph of the art object in this moment. More recently, the 2014 Christie’s auction “If I Live I’ll See You Tuesday” infamously pitted a Wade Guyton object against a Wade Guyton gesture (one of Guyton’s paintings was up for sale, and the artist posted a photograph on Instagram of dozens of reproductions of the artwork, ostensibly with the aim of undermining the object’s price; the painting sold for more than its estimate). However, these events speak more to the spectacle of the contemporary art market than to the status of the object; and anyway, few institutions can afford Hirst’s or Guyton’s work.
- 6 LaPlaca Cohen Advertising, “Culture Track ‘17,” p. 11, <https://culturetrack.com/research/reports/>.
- 7 Walter Benjamin, “Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969). Benjamin penned the talk as he moved into a new apartment after a divorce and “two years of darkness” (p. 59). The move was dialectical, in

Benjamin’s telling: a transition from order to disorder and, finally, to a new order. This seems an appropriate allegory for our moment.

- 8 Benjamin, p. 61.
- 9 Benjamin, p. 67.
- 10 Benjamin, p. 60.
- 11 Benjamin, p. 60.

an öffentlichen Sammlungen.) Diese Magie kann der Vernetztheit des Informationskapitalismus widerstehen, weil sie abgekoppelte, persönliche Netzwerke erzeugt. Trotzdem sorgt sie für eine Konnektivität (mit und zwischen unseren Erinnerungen, unseren Dingen und den Hersteller*innen und früheren Besitzer*innen dieser Dinge), die wir heute dringend brauchen. Dies ist die dialektische Magie, Dinge zu besitzen.

Übersetzung: Barbara Hess

Anmerkungen

- 1 McKenzie Wark, *Capital is Dead*, New York 2019, S. 4. Wie ihr Titel nahelegt, glaubt Wark, dass man diese neue Art des ökonomischen Tauschs nicht mehr als Kapitalismus beschreiben kann. Sie glaubt auch, dass die herrschende Klasse in der Informationsökonomie „ihre Herrschaft“ nicht mehr „durch den Besitz der Produktions- und Distributionsmittel aufrechterhält“ (S. 5). In diesen Punkten sind wir unterschiedlicher Meinung.
- 2 Donald G. McNeil, „Can Smart Thermometers Track the Spread of the Coronavirus?“, in: *New York Times*, 18. März 2020; <https://www.nytimes.com/2020/03/18/health/coronavirus-fever-thermometers.html>.
- 3 Wichtige Kritiker*innen waren unter anderem Nicolas Bourriaud, Claire Bishop und Grant Kester. Wichtige Künstler*innen waren, neben sehr vielen anderen, Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Thomas Hirschhorn, Santiago Sierra, Vanessa Beecroft und Marina Abramović. Für eine aktuelle Auseinandersetzung mit dem Stand der Performance, siehe *Texte zur Kunst*, 110, 2018.
- 4 Die Befreiung des Kurators von der Fürsorgearbeit hatte schon Jahrzehnte zuvor eingesetzt, als sich der erste unabhängige Kurator, Harald Szeemann, zum „Ausstellungsmacher“ ernannte.
- 5 Ich könnte allerdings auch eine andere Geschichte erzählen, die von der Marktreligion des einzelnen Kunstwerks in den 1990er und 2000er Jahren handelt. So deutet beispielsweise Damien Hirsts Auktionsrekord bei Sotheby's 2008 auf den damaligen Triumph des Kunstobjekts hin. Vor einigen Jahren spielte eine Auktion bei Christie's, *If I Live I'll See You Tuesday* (2014), auf etwas ruchlose Weise ein Kunstobjekt von Wade Guyton gegen eine Geste von Wade Guyton aus (eines seiner Gemälde war in der Auktion, und der Künstler postete auf Instagram ein Foto, das Dutzende von Reproduktionen dieses Kunstwerks zeigte – scheinbar, um den Preis des Objekts zu untergraben, doch das Gemälde wurde über dem Schätzwert versteigert). Allerdings sagen solche Events mehr über das Spektakel des Marktes für Gegenwartskunst aus als über den Status des Kunstobjekts, und es gibt ohnehin nur wenige Institutionen, die sich Werke von Hirst und Guyton leisten können.
- 6 *Culture Track '17 Report*, S. 11. <https://culturetrack.com/research/reports/>.
- 7 Benjamin schrieb diese Rede, als er nach seiner Scheidung und nach „zweijähriger Dunkelheit“ (S. 388) eine neue Wohnung bezog. In Benjamins Erzählung war dies eine dialektische Bewegung, ein Übergang von der Ordnung zur Unordnung und schließlich zu einer neuen Ordnung. Diese Allegorie scheint unserer aktuellen Lage angemessen zu sein.
- 8 Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, IV. 1, hg. von Tillman Rexrodt, Frankfurt/M. 1972, S. 388–396, hier: S. 389f.
- 9 Ebd., S. 396.
- 10 Ebd., S. 389.
- 11 Ebd.