Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Rubrik: Expanded exchange : multi-faceted reflections on 33 years of Parkett = vielstimmige Reflexionen zu 33 Jahren Parkett

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Multi-faceted reflections on 33 years of Parkett

Conversations, statements, personal recollections, and analyses reveal the diverse energies, objectives, and ideas that have always buoyed the voyage of Parkett, an extended journey with many extraordinary ports of call since it was founded over three decades ago.

- Two roundtables, one in New York, the other in Berlin, illuminate the profound changes and events that have shaped this expansive era of ours.
- Staff, curators of Parkett exhibitions, and others tell us what their involvement in molding the history of Parkett has meant to them.

Expanded Exchange

Vielstimmige Reflexionen zu 33 Jahren Parkett

Gespräche, Statements, persönliche Erinnerungen und zukunftsweisende Analysen all jener Energien, Absichten und Ideen, welche das Unternehmen – die Gründung und das periodische Erscheinen von Parkett – immer wieder beflügelt und getragen haben.

- Zwei Gesprächsrunden, eine in New York, die andere in Berlin, welche ein Schlaglicht auf die grossen Veränderungen und Ereignisse werfen, die unsere expansive Epoche geprägt haben.
- Rückblicke von Mitarbeitern und Kuratoren von Parkett-Ausstellungen sowie Protagonisten, die mit der Geschichte von Parkett professionell verbunden sind.

New York Round-table

Edited transcript of a public conversation held at the Swiss Institute, April 7, 2017, with **Bice Curiger** (editor-in-chief and co-founder, *Parkett*), **Hal Foster** (Professor at Princeton University, art critic, art historian, and co-editor, *October*, his most recent publication is *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, 2015, Verso Books), **Michelle Kuo** (editor-in-chief, *Artforum*), and **Hrag Vartanian** (critic, curator, editor-in-chief and co-founder, *Hyperallergic*), moderated by **Nikki Columbus** (executive editor, *Parkett*).

Cartoons by **Pablo Helguera**.

Nikki Columbus: Bice, can you say a little about the context in 1984 in Zurich within which you started *Parkett*, as a bilingual German and English magazine? You opened a New York office the following year.

Bice Curiger: It came out of a mixture of frustration and enthusiasm. Frustration because I had been working as an art critic at a daily newspaper since I was a student, and I felt a generational shift in the early 1980s, and the beginning of Postmodernism. But the paper didn't offer enough space to cover what was going on in a serious, in-depth way. Most important, there was an American art scene that was interested in the European scene again, which had not happened since World War II. After the war, America became very self-centered and no longer looked to Paris or anywhere else. But then we saw that there was new interest in European art, which was being sold and shipped across the Atlantic, and we thought it was necessary to make accessible the ideas behind these artworks. So the idea of the publication was to bridge these two continents. And the layout would show this: The German and the English are treated the same in the layout, not like a translation hidden in the back, as had been the case in publications like *Art International*.

NC: Hrag, maybe you could talk about the other end of this timeline. When you founded *Hyperallergic* in 2009, what were you responding to? Why did you see a need for an online art magazine in New York?

Hrag Vartanian: Well, part of it came from the fact that we wanted a digital-native publication that we could read daily. By "we," I mean my husband and I—he's our publisher. We realized that we were always going online to read. We were on our devices, and we wanted to address an audience that was digital-native.

I prefer to write online because I like to use a lot of images, and GIFs or videos. Often, I find it more restrictive when I write in print. Plus, I think the medium often changes the kinds of conversations you have, what you focus on. It was important that the conversations we wanted to have were in an online space. We felt like if we were going to be part of the art community, we had to create our own thing. Because we didn't feel like we fit in.

NC: How many writers did you start with?

HV: None. I think we spent $2,500 at the start. We created a site, and from day one we paid small amounts, and increased them. At the time, no one was paying for online art writing.

NC: Hal, you've described our current moment as "post-critical." But in issue two of *Parkett*, published in 1984, there's a conversation among four American critics; three of them complain about overly theoretical writing, and they actually point to you and Craig Owens as examples of writers they think are too abstruse. So, already in the 1980s, these tensions existed between different styles of criticism. How is the situation different now?

Hal Foster: Where to begin? For a long time, there were independent critics who were not academic; they were really scholars without portfolio—like the *Partisan Review* crowd, who typified the New York intellectual. Liberal humanists, for the most part, with a little Marxism or Freudianism thrown in. And they had enormous influence. In a way, Annette Michelson is the last vestige of the New York intellectual as a critic, and yet Annette spent years in Paris and drank at the cup—the first servings—of critical theory there. Rosalind Krauss took a deeper draft, and people like Craig Owens, Douglas Crimp, and myself drank the entire Kool-Aid. We were still independent critics, to begin with, but soon that became impossible as a position.

NC: Impossible financially?

HF: Yes. In the 1970s and into the 1980s, you could do a little writing for magazines, galleries, and museums, and still be independent, still get by. But as Reaganism swept in and the market was deregulated, New York became more expensive to live

in, and money flooded into the art world. That changed everything: Collectors became the value creators, not critics. So, gradually, most of us left for the academy; at least initially, we saw it as a sanctuary from the new neoliberal order, and that actually changed the nature of criticism. Previous generations had one foot in the studio, whereas we had one foot in the academy, and the next generation was born there. That's one genealogy: from the semi-independent critic to the para-academic theorist and then to the thoroughly academic critic.

Were we "too abstruse"? Maybe to people who didn't want to be distracted from either oil paint or art business. But not to people who we were interested in critical theorists like Lacan, Barthes, Derrida, Foucault, and Deleuze. That was the avant-garde then, both in culture and in politics. In many ways, we thought critical theory was politics continued by other means—that it was one way to continue the radicalism of the 1960s.

NC: Michelle, you represent the oldest publication here: *Artforum* began in 1962. How do you see the magazine's relationship to theory and art history changing under different editors-in-chief?

Michelle Kuo: I think the very beginning of *Artforum* speaks to this crucible of art criticism versus critical theory. At its start, the magazine was conceived as a response to what was seen as a belle-lettristic, wishy-washy writing about art in many European as well as American art magazines. I always cite the summer 1967 issue of *Artforum* as a turning point: It included Michael Fried's essay, "Art and Objecthood," Robert Morris's "Notes on Sculpture," Robert Smithson's photo-essay "Towards the Development of an Air Terminal Site," and Sol LeWitt's "Paragraphs on Conceptual Art." You have four extremely different—and, in many ways, diametrically opposed—viewpoints about the rise of Minimalism, Conceptualism, process and Land art, and the fate of sculpture, as well as that of their theorization, all in one issue.

The amazing thing about that moment is the sense of stakes. Fried once said that nothing less than the fate of Western civilization hung in the balance. Obviously, that's hyperbolic, but I do yearn for those days when we felt that there were such urgent stakes in art criticism—and critique.

In the 1970s, there was a schism because of these debates around politics and aesthetics, and *October* was formed. In the 1980s, there was another sea change, and an embrace of all kinds of media, of high and low. For example, Barbara Kruger started writing her brilliant column on television. But to some, this opened up a Pandora's box, bleeding out the category of art into something wider. Today, we see the continued rise of new technological platforms, which shaped the thinking in the magazine the late 1990s and early 2000s. But while most of my predecessors came from a literary or publishing background, I'm an art historian. What I've tried to focus on is the work of art itself, form itself, and perceptual experience—and to develop new languages, in turn, to address utterly new forms, new media, new cultures.

BC: It was fascinating for Europeans in the early 1980s to see that American academia was open to contemporary art. In Europe, it is only recently that university professors have begun teaching contemporary art or allowed students to write about it. Artists had to be dead for a hundred years before they could be studied. Jacqueline Burckhardt, another co-founder of *Parkett*, and I both trained in art history, but we were self-taught in everything that concerned the twentieth century. It has of course changed now, but the asynchronicity of the art scenes was part of the motor behind *Parkett*: to look at the difference in traditions of thinking, the perspective on European history from an American point of view, and vice versa.

HF: That's another real difference between the US and Western Europe. For me, *academic* is not necessarily a negative term. Here, it was the museums that were the conservative force, which has everything to do with how museums in this country are structured versus those in Europe. Museums here wanted nothing to do with advanced art or critical theory. This came to a head at certain moments, like MoMA's notorious "Primitivism" show in 1984, where postcolonial discourse came into direct confrontation with curatorial practice.

NC: Bice, you're the only curator here. How do you see these two roles of publisher and curator? Have they ever seemed incompatible? Or was one of the motivations behind *Parkett* to bring a curatorial approach to publishing?

BC: It was a strong motivation that we wanted to be the partners of the artists. We often heard that you cannot be objective if you're too close to artists, so it was already a provocative statement from our side to say we

don't believe in the fiction of objectivity. Artists give you ideas, open up new aspects of the world. If I write or publish something on an artist, or if I choose some artworks to present in an exhibition, I don't think it's such a different activity. Contemporary artists also inspire and influence our perspective as we look back at history—they break up conventional thought and offer new values unlike those of previous generations.

NC: *Parkett* in fact describes itself as a collaboration with artists. The texts are intended to offer a prism of views on an artist's work: They might not necessarily reflect the artist's own words, but they're certainly not antithetical to the artist's own ideas. This makes *Parkett* more like an exhibition catalogue than other types of art criticism. As editor, I'm always careful how I explain the conditions of the essay to a writer I hope to commission. Hal, I once invited you to write on an artist, and I mentioned that the artist had specifically requested you. Some writers love to hear this, but your response was, "Should the artist pick the critics?" As a writer, how do you determine these relationships? You've had a sustained dialogue with some artists, such as Richard Serra. We can think of other pairings too—like Benjamin Buchloh and Gerhard Richter. Do you think of these as different kinds of criticism?

HF: I get the hard questions! If the museum was one enemy, the market was the other. As I said, with the deregulation of so many institutions in the 1980s, money flowed into the art world like never before, and, in some ways, it really overwhelmed the generation of artists I was associated with. As a young critic, I went from a position of early advocacy to a point where I could not write about my friends and associates. It's only recently that I've returned to the work of my generation of American artists, now that critics like me have nothing to do with the market value of a Cindy Sherman or a Robert Gober or a Louise Lawler.

I was appalled by the intimacy that critics of other generations had with artists. For me, it was deeply problematic. Not because of the sociability—that's one of the fringe benefits of a life of relative poverty—but because of the way it influenced their role as critics. By the mid-1980s, however, the critic was displaced as an arbiter of value. The collector, through the dealer, had come to be the primary force, followed by the curator, who, quickly enough, became too intimate with the collector.

NC: Recently, at the *New York Times*, a theater critic was fired, supposedly for e-mailing a theater producer. I was just reading an interview with their art critic, Roberta Smith, who said that she never goes to gallery dinners, and she doesn't want to have any inside knowledge of the artist other than what she sees at the exhibition. Michelle, Hrag, Bice: How do you personally draw these lines? Are there situations that have made or would make you uncomfortable?

MK: I'm uncomfortable all the time, but that's just my personality. At *Artforum*, there are specific and longstanding rules about reviewing, and a system is in place to put a firewall between different competing interests. For example, in the print magazine, we don't review the same gallery within the space of a year. Nor would we have the same writer write on the same artist within a certain period of time. We generally do not allow writers to accept press trips for print coverage.

BC: The important thing is to hold fast to your integrity and act in a responsible way. Being the art critic of the *New York Times* certainly requires a different attitude from *Parkett*. We never wanted or felt the need to hide our friendships with artists. We created the limited editions to support the magazine and be more independent from advertisements and subscriptions. That allowed us to put the ads in the back of the publication.

NC: Hrag, does this affect you at all? Do you get invited to gallery dinners? I wonder if galleries are interested in the online audience. You don't have many gallery ads, am I correct?

HV: We don't have many, but we do have a few, and I get gallery invites all the time. I turn down almost all of them, unless I'm personally friends with the artist. We just want to be transparent about it. So, for instance, if we get a press trip, we state this at the bottom of the article so people know. It's such an insidious system right now, where people get trips and dinners, and as a reader you don't have any idea of the writer's relationship to this. The biggest issue we have is in small cities. If you're getting a review from Beirut, the reality is that the critic probably worked at one of those galleries at some point or perhaps for a major artist based in the city.

NC: And so you won't publish those reviews if someone has a conflict of interest?

HV: No. But if we're dying for a story and there's no one else to write it, we'll reveal the conflict, or make them put it in their piece.

But, you know, getting someone on record in the art community is nearly impossible. Especially stories about artists not getting paid by galleries—good luck trying to get an artist to go on record about that. The other things that they won't go on record about are trustees, board members, artists who abuse other artists. How am I supposed to do my job if no one will go on record? It makes it difficult.

MK: I think the opacity of the art world is truly astonishing. It makes any kind of reportage very, very difficult. Another thing I'll mention is that *Artforum* has an interesting legacy of artists reviewing other artists' shows; it has produced some incredible writing. But right now, it's very difficult to get artists to review or write about their peers. It does indicate something about the world in which we live right now.

HV: We had that experience early on, where we had one artist writing a regular column. At one point, we had to ask, "Why is everything so positive?" And the artist said, "Well, I'm part of this scene; I don't really want to burn bridges." And I was like, "Okay, you can't write for us anymore." Because that's not a writer.

BC: Isn't that more of an Internet attitude? You bash something, and put it online. At *Parkett*, we decided it's just too expensive—if you think something is no good, why put all that effort and money into explaining why it's no good? If it's no good, just leave it aside.

HV: So you don't believe in writing a negative review?

BC: I know that newspaper editors who are not really interested in art or culture always push their journalists to be more negative, because people love to read negative reviews. It's much more entertaining than reading a serious analysis of why something is good. It's much easier to bash someone.

HV: That's not true—it's a stereotype about writing online. Just because it's negative doesn't mean people read it more.

HF: The example that Michelle began with, this vaunted issue of *Artforum* in 1967, was an intensely critical one. That whole period was polemical. There were real stakes, and you can only get at real stakes through critique, much of which is negative. It's what I believed then and what I believe now. I'm nostalgic for the good old days of back-and-forth critical argument. I think *October* has continued the negativity of *Artforum* at its best.

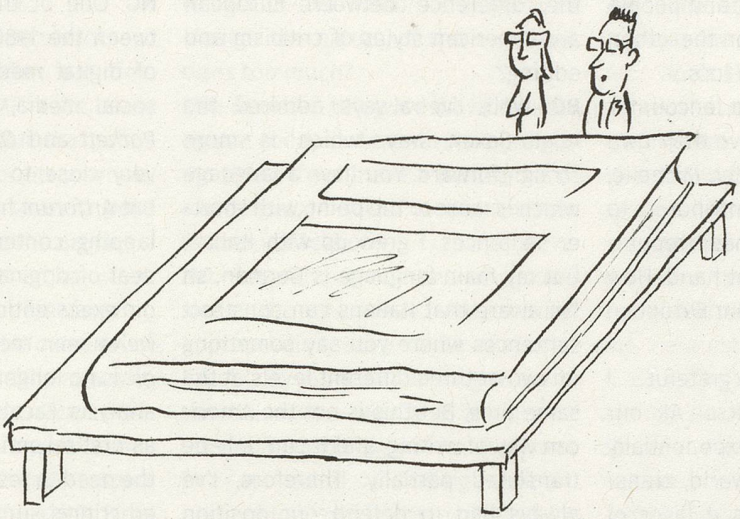
MK: We still have a lot of negativity. Or at least, I never hear the end of it when we publish a negative review! There have been letters exchanged in our pages about this that go on for months. But it's strange to make this binary distinction between positive and negative criticism. Maybe it speaks to the paucity of critique today that people are so sensitive to the slightest modulation. What I would say to someone who wants to take down a show is that they need to demonstrate that it is a valid and worthy subject of critique; there has to be some baseline reason for why we're even spending our time reading it in the first place.

HV: One of the reasons that we have different perspectives is because the playing field has changed. When I went to school in the 1990s, the idea of giving a young artist a negative review was not really okay. Now the market consumes them so quickly that doing a negative review of a young artist is not as taboo as it may once have been.

BC: I think this writing negatively on an exhibition makes sense if you're related to a place, and everyone has seen the same shows. Even if *Artforum* covers many places, it is still based in New York. *Parkett* has always been a bridge—not only between two continents but between many centers and off-center places. The presentation of all these different artistic and critical points of view is different. Let's face it, here in New York, you are all operating from a centralized, monolingual, even monocultural perspective.

MK: Our headquarters are of course in New York, but the system at large is actually quite decentralized. We have writers all over the world, and it is their perspectives that we feature; we don't tell them what to cover—we are listening to their voices on the ground. We also have a Chinese website, the only foreign-language edition the magazine has ever had. I guess I'm not sure that something like centralization even exists anymore, when a Korean artist based in New York might spend a residency in Dakar and then collaborate with a scientist in London, the result of which is exhibited and sold in Basel and written about by a critic living in Mexico City.

NC: Speaking of bridging two continents, in the 1984 roundtable I mentioned earlier, the American art critics express their resistance to the increasing exhibition of contemporary art from abroad. They refer to the un-translatability of work from other countries, complaining, "Those people don't understand American



"While I appreciate the coffee table edition, I will go for the e-book version."

culture; we don't understand their culture. It's just a market phenomenon." What country were they complaining about? Germany.

Today, we exist in a global art world that demands expertise not just in what's going on in Germany but perhaps also in China and India. If not individual expertise, then a broader pool of writers. Hal, as a writer, how do you delimit your own field of knowledge, and as an editor, how do you decide what and where to cover?

HF: When I began to write in the late 1970s, I was indeed a critic of contemporary art, but that domain was then rather limited—mostly local, even parochial. It seemed if you knew a bit about postwar art, you could work up a voice as a critic fairly easily. This was certainly the case at *Artforum* in the 1960s and into the 1970s. When the scene became more international—say, when *Parkett* emerged—that changed, and now that the art world is global, it has completely transformed. A long time ago, it became clear to me I was no longer a contemporary critic. To be one, you have to be so spatial in your attention, so synchronic in your view, that you begin to lose the local depth and historical dimension of your work. For my generation of critics, it was also very important to be historians as well as theorists. For me, personally, the tension between history, theory, and criticism is essential.

There's now a field called "contemporary art history," a term that, as many have said, is an oxymoron. First, "contemporary art" was 1960 and after; then 1980s Postmodernism seemed to be a threshold. Now it is 1989, with the fall of Communism and the advent of the neoliberal order. The relation not only between the contemporary and the modern but also

between the contemporary and the postwar began to thin out. They began to separate as fields, and people became expert in one or the other, but not all three. That's a loss.

NC: As editors, we also encounter how different regions have their own styles of criticism. I wonder, Michelle, if you notice this with contributors to *Artforum*. The magazine has a reputation for a strong editorial hand. How does that go over with your European writers?

MK: Usually, they are very grateful . . . ! But I'm biased, of course. As our circle of writers has exponentially increased around the world, translating art criticism adds a layer of complexity. I think, at the end of the day, there are some things that are simply incommensurable, that just don't translate. For example, working with writers in China, there's just a completely different conception of what it even means to write a piece of criticism. But also there's a totally different relationship to language and history. For me, it's about learning when and how to be aware of those specters of difference—and not to try to create some kind of humanist flattening of all art across the globe.

As Hrag mentioned, it's really hard to find writers, especially in smaller cities, who don't have conflicts of interest. But in terms of trying to address as many places as possible, it's okay to take some risks: Maybe the writing won't be as polished after translation, or the translation will take a lot more work and will be bumpier, but it's worth the effort at the end of the day.

NC: Bice, you've often reminded me of your wish that *Parkett* be a bridge between the US and Europe when you think I'm being too tough on a European writer. How would you describe the difference between European and American styles of criticism and editing?

BC: Well, I've always admired the Anglo-Saxon way, which is more straightforward. You have a language which is more to the point, with shorter sentences. I grew up with Italian, but my main language is German, so I'm aware that Italians can construct sentences where you say something on two or three different levels at the same time. But this is not the American way of writing, and it can only be translated partially. Therefore, I've always had to defend our position of offering a polyglot, heterogeneous mix of writing.

NC: Hrag, I'm always amazed when I travel to cities outside the US and find that they often have no equivalent to *Hyperallergic*, especially when locals complain that there's no vibrant art press or polemics. You'd think that an online magazine would be easier than starting a new print magazine. Have you ever been motivated to expand into other countries? There's a Chinese version of Artforum.com, for example.

HV: You know, we've looked into it. But I don't think we could do what we do outside New York. We have such a rich ecosystem here—there are auctions and museums and galleries and writing programs and media people. Art is very much a part of the culture. How many cities in the world have all those factors, as well as collectors? Maybe London. But even there, it's a different environment.

BC: Doesn't that sound a bit Anglocentric? The fact is that we have more centers than ever before. But at the same time, we're living in the virtual space of the Internet.

NC: One of the big differences between the 1980s and now is the rise of digital media, citizen journalism, social media, and the blogosphere. *Parkett* and *October* have remained very close to their original models, but *Artforum* has a website with overlapping content as well as a great deal of original material. *Hyperallergic* exists entirely on the web, but as we've seen recently, even *Hyperallergic* is no longer the fastest medium of analysis: Facebook has superseded it as first responder. Do any of you feel the need to respond to this accelerated critical situation? Is there a value to the hot take? Or do you prefer the slower consideration?

HF: We like to be the last responder. *October* is obviously not the place to go to get the news—we don't have a website with the latest auction prices or the latest gallery scandals. We do news in another way: We attempt to rethink things—yes, to theorize historical practices freshly, and new practices too, for that matter. Even our hot takes on Trump, say, look to historical connections and cultural-political implications.

HV: I think a good hot take, if you want to call it that, usually comes from somebody who's been thinking about a topic forever and finally has the right hook. Ideally, you're not throwing a topic at someone who's never thought about it before. But being a first responder is actually a lot of pressure and very stressful. And let me tell you, my blood pressure goes up when something goes viral. I turn to my husband, and I'm like, "Oh my god, there goes our night. When's the hate mail coming in?"

NC: I read on the site that you have one million visitors a month.

HV: Yep, roughly a million.

HF: I envy you the million visitors . . . I guess. Even at *October*, the time spent on a page—so MIT tells us—is a matter of seconds. But the public sphere began with print journals. People in cafés would share a publication and argue over the articles. I want to hold on to that archaic connection to the public sphere via print.

MK: I think this raises the question of what can constitute a public now with all these different formats across different platforms. One historical example I always think of with great respect and fondness is that the critic Siegfried Kracauer wrote a newspaper column of film reviews every day for many years. Every period has witnessed its own fear of new media, but there is a great tradition of diverse outlets for extremely thoughtful and interesting criticism, operating at different speeds. *Artforum* has always operated at dual speeds: One is historical, the other is presentist. How to negotiate the tension between those speeds has both plagued the magazine and been wonderful and generative.

HV: I do think we romanticize the pre-Internet reader a little—the idea that people used to read through things leisurely. With the advent of the Internet, we now see how people were always reading. I mean, how many people *say* they read the *New Yorker* as opposed to how many people actually read the whole thing?

Hyperallergic is at a point now where too much traffic is actually bad. Two years ago, white nationalists started showing up on our site and commenting. So now we have to figure out whether the size of readership is big enough for us to only have the kinds of conversations we want. If we get to two million, is it going to change the nature of the conversations too much?

MK: Another thing we have to recognize today is how dissent is commodified: If you have a heated set of exchanges on social media, the real winner is Facebook.

NC: Recently, a number of discussions about identity and cultural appropriation have taken place on Facebook, especially among users in the US, where race and identity issues are currently at the forefront. The art world, including criticism and publishing, is often criticized for its lack of diversity, and thus a lack of different perspectives on art, and glaring blind spots. To what extent do you feel it's important to commission articles by writers of color, and on artists of color?

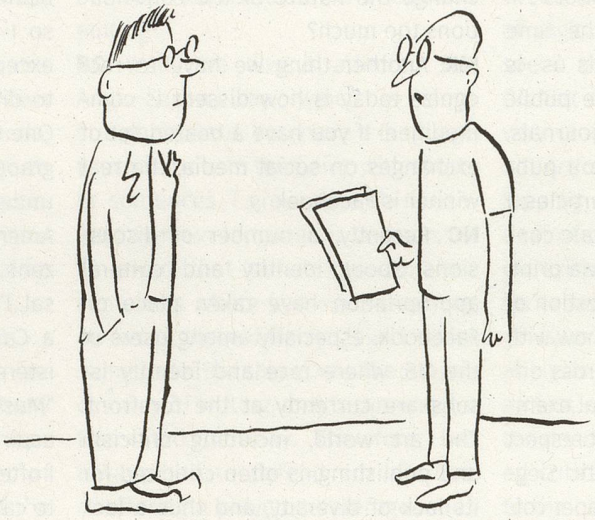
MK: Last year, we created an entire special issue about identity politics, trying to address some of these questions and their long history. In our summer issue, one full year later, we have a big roundtable conversation about cultural appropriation. In other words, the conversation, and controversies, keep continuing and shifting, and we have to make this a sustained dialogue rather than a one-off thing, or sensationalist palaver, or just trolling. And I think some of the things we try to do—close and critical readings that are rigorous, historical, adventurous, polemical—can help advance the debate about identity and subjectivity and intersectionality. It's been one of my biggest missions during my time at *Artforum*: to seriously expand the diversity—from our contributing editors to our writers to the art we cover—of who speaks, who is represented, who sees.

HV: Race and identity have always been at the forefront for most of us, so I don't think much has changed except that more people are listening to different perspectives and voices. One of the issues that the US has to grapple with is the limited cultural understanding of identity based on American taxonomies, which US citizens often blindly assume are universal. I'm a queer Syrian Armenian with a Canadian passport who was registered as part of the first so-called "Muslim registry" after 9/11. I have no aspiration to become American, and I often find people have no idea how to categorize that complexity.

We're in a period where we all need to feel uncomfortable for a while as a new language for identity emerges, as categories shift and new possibilities emerge. For instance, the 2020 US census may finally have a MENA category, for people of Middle Eastern or North African descent, which recognizes that the boundaries of whiteness have shifted in the last few decades. None of this is unique to the art community, but I see it play out in the art world in different ways. To answer the other part of your question, I definitely think editors and curators should be judged by their decisions of who they publish and show and the diversity of opinions or perspectives they represent.

NC: Race doesn't appear to be a central topic at *October*. Is that a consequence of the journal's theoretical foundations and priorities?

HF: *October* isn't exactly the vanguard when it comes to diversity, but then we're a small journal devoted to theory, not an international art



"Your criticism writing style is too dense for the Americans and not dense enough for the Europeans."

magazine or a pluralistic art website. Even so, theory has its part to play in questions of difference, of course, and, although we're as slow and semi-blind as Marx's old mole, we've published key texts and issues on feminist art and postcolonial discourse. Twenty-five years ago, during the first culture wars, we did roundtables on "the politics of the signifier" that questioned reductive definitions of identity, and our fall issue will feature a discussion on "afrotropes." It's not nearly enough, but it's also not nothing.

NC: Hal, since you brought up Trump earlier, let's talk about politics and to what extent you all find it important to respond to current events. Bice, you've often said that politics can distract from art, but I think that the others here might see politics as providing important contextualization. Michelle just mentioned *Artforum*'s special issue on identity last summer, and the magazine has published a number of responses to Trump both in print and online. *Hyperallergic* has covered a lot of issues such as gentrification and race issues. Michelle, have you always sought to respond to current events, or do you think there's a particular urgency now, since the US election?

MK: Our November 2016 cover—which we finished well before the election results—was a project by Dread Scott that stated: "Imagine a World Without America." We've devoted serious coverage to the turmoil since then. But as cataclysmic as events in the US feel, I think it's always important to be mindful of the larger global and historical situation . . .

NC: Much of which is terrible due to our intervention.

MK: Yes, absolutely, but let's not view our own situation in a jingoistic vacuum. I think what's fascinating about the Trump administration is that it's predicated on the image, on spectacle. That's something that people in the art world can say a

lot about: the politics of the image, which has consumed our electoral and governmental institutions.

HV: I tend to think that people who don't talk about politics usually have very conservative politics. I think politics are going to factor in no matter what—whether it's the type of art you show or the type of art you look at or buy. You have to think critically about the structures that support the object, because I don't think the object can live autonomously in a white box without any context. If politics aren't part of the discussion, that reinforces the status quo. I think we've seen, in the last however many decades, our art institutions taken over by very conservative forces. Now they have the veneer of not *appearing* conservative, yet they are thoroughly conservative in many ways.

NC: Hal, how would you compare this moment in criticism to that of previous right-wing swings—under Reagan, under George W. Bush? Does this feel different?

HF: I think it *is* different, and I disagree with Michelle: I think it's important to see how radical this moment is, and not to normalize it, even as life goes on for most of us. Many of us in the art and academic worlds were happy to go along with neoliberalism as long as we received the benefits (even if they were just crumbs) that came our way through its financialization of everything. But now that we see the political-economic underside of this order, the outright expropriation and oppression on which it depends, we suddenly pull back in horror. I agree with Hrag: It was always there, only now it's out into the open. In that respect, I see more potential in this reactionary moment than in some others, which were hedged by a liberal politics of status quo maintenance. One thing that a critic-historian can do is to be guided by a political turn such as this into new historical and theoretical projects. This happened when feminism emerged; the same thing with postcolonial discourse and queer theory. For me, personally, this is an extended period of emergency, and it has led me to rethink the avant-garde in historical terms vis-à-vis states of emergency. There are many ways to be political: One way is to think, write, and teach politically.

MK: Just to clarify, I would never want to normalize this moment. On the contrary, my point is that it's of critical importance to understand the horror of what's happening with Trump with historical and cultural specificity, and in context. To think about Trump in isolation, as an exception or emergency to end all emergencies, is to reinforce precisely the kind of ahistorical, nativist, jingoistic argument that Trump supporters hold: that America, and indeed the West, is different and exceptional in every case and for all time. We need to be careful that we don't lapse into such inadvertent nationalisms, and that we really learn the lessons of postcolonial discourse. For example, our May issue has a focus on art in Warsaw—where a nationalist government has been in power for years, and where the dire effects on life and culture are already being realized. They portend what the future failures of Western democracy might look like, not just revealing a neoliberal order that's been there all along, and we would do well to learn from their situation. In any case, at *Artforum*, we've been trying to publish and agitate for engagement, resistance, thought, debate, in all the forms that we can. I think part of my own anxiety is about grappling with the limits of what we can do. I think that's what we in the art world have been traumatized by. What can we do, on a daily basis?

NC: In closing, Bice, do you want to speak about this question from a European viewpoint?

BC: Our generation always used the enlarged idea of culture in a political way. Joseph Beuys called it "*erweiterter Kunstbegriff*": an expanded concept of art or culture, meaning that it encompasses the political, the anthropological. In Europe, museums, theater, music, dance, and so on are traditionally state-funded. Alarmingly, the right-wing is now trying to cut all funding, arguing that the arts should be self-supporting. Politicians from the Front National have publicly referred to the contemporary scene as "degenerate art" made by "deranged" people. Suddenly, there is an urgent need to strongly defend Culture with a capital C, a more bourgeois idea of culture that we once attacked—a conservative, even elitist idea of culture. But the money-minded world has turned our ideals of a more democratic culture into an ugly caricature, subject to trends and determined by "likes." The very notion of culture is evaporating.

Runder Tisch in New York

Redigierte Aufzeichnung der Podiumsdiskussion im Swiss Institute, New York, vom 7. April 2017 zwischen **Bice Curiger** (Chefredaktorin und Mitbegründerin von *Parkett*), **Hal Foster** (Professor an der Princeton University, Kunstkritiker, Kunsthistoriker, Mitherausgeber von *October*, seine jüngste Publikation ist *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, 2015, Verso Books), **Michelle Kuo** (Chefredaktorin von *Artforum*) und **Hrag Vartanian** (Autor, Kiritiker, Chefredaktor und Mitbegründer von *Hyperallergic*), moderiert von **Nikki Columbus** (US-Redaktorin von *Parkett*).

Cartoons von **Pablo Helguera**.

Nikki Columbus: Bice, kannst du uns den Kontext der Gründung der zweisprachigen Kunstzeitschrift *Parkett* 1984 in Zürich schildern? Ein Jahr später habt ihr das Büro in New York eröffnet.

Bice Curiger: Die Idee dazu entstand aus einer Mischung aus Frustration und Begeisterung. Frustration, weil ich seit meiner Studienzeit als Kunstkritikerin bei einer Tageszeitung gearbeitet hatte und in den frühen 1980er Jahren einen Generationswechsel und die Anfänge der Postmoderne miterlebte. Die Zeitung bot jedoch nicht den nötigen Raum, um auf seriöse, vertiefende Weise darüber zu berichten. Vor allem gab es erneut eine amerikanische Kunstszene, die sich für die europäische Szene interessierte, was seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr der Fall gewesen war. Nach dem Krieg verhielt sich Amerika sehr egozentrisch und schaute nicht mehr nach Paris oder sonst wohin. Nun erkannten wir plötzlich ein neu erwachtes Interesse an der europäischen Kunst, die über den Atlantik verkauft und verfrachtet wurde, und fanden es notwendig, die Ideen hinter diesen Werken zugänglich zu machen. Entsprechend wollten wir mit unserer Zeitschrift eine Brücke zwischen den Kontinenten schlagen. Und das sollte auch im Layout zum Ausdruck kommen: Die deutsche und die englische Sprache werden im Layout bis heute gleich behandelt und nie zu einer irgendwo weit hinten versteckten Übersetzung degradiert, wie das in Publikationen wie *Art International* üblich war.

NC: Hrag, vielleicht kannst du etwas über das andere Ende dieser Zeitachse sagen. Worauf habt ihr reagiert, als ihr 2009 *Hyperallergic* gegründet habt? Wie kamt ihr auf die Idee, es bräuchte in New York eine Online-Kunstzeitschrift?

Hrag Vartanian: Nun, teils aufgrund der Tatsache, dass wir selbst eine echte digitale Zeitschrift wollten, die man täglich lesen konnte. Mit «wir» meine ich meinen Mann und mich – er ist unser Verleger. Wir realisierten, dass wir laufend online gingen, um zu lesen. Wir hingen ständig an unseren Geräten und wollten ein Publikum von Digital Natives ansprechen. Persönlich schreibe ich lieber online, weil ich gern viele Bilder, GIF-Dateien und Videos verwende, und fühle mich häufig ziemlich eingeschränkt, wenn ich für den Druck schreibe. Ausserdem glaube ich, dass das Medium die Art, wie ein Gespräch geführt wird, seinen Fokus, verändert. Und es war wichtig, dass die Unterhaltungen, die wir führen wollten, im Online-Raum stattfanden. Wir dachten, wenn wir Teil der Kunstgemeinde sein wollten, müssten wir etwas Eigenes schaffen. Wir hatten nicht das Gefühl, da so ohne Weiteres reinzupassen.

NC: Mit wie vielen Autoren habt ihr begonnen?

HV: Mit gar keinen. Zu Beginn investierten wir etwa 2500 Dollar. Wir erstellten eine Website, zahlten vom ersten Tag an kleine Honorare und erhöhten sie nach und nach. Damals zahlte keiner was für Online-Artikel über Kunst.

NC: Hal, du hast unsere Zeit als «postkritisch» bezeichnet. 1984 ist jedoch in der zweiten Ausgabe von *Parkett* ein Gespräch zwischen vier amerikanischen Kritikern erschienen; drei von ihnen beklagen sich über allzu theoretische Texte und nennen tatsächlich dich und Craig Owens als Beispiele für solche, in ihren Augen zu abstruse Autoren. Also gab es bereits in den 1980er-Jahren diese Spannungen zwischen unterschiedlichen Kritikstilen. Inwiefern ist die Situation heute eine andere?

Hal Foster: Wo soll ich anfangen? Lange Zeit gab es unabhängige Kritiker und Kritikerinnen ohne akademische Ausbildung; sie waren eigentliche Gelehrte ohne Ressort – wie die Leute der *Partisan Review*, Verkörperungen des typischen New Yorker Intellektuellen. Zumeist liberale Humanisten mit einem Schuss Marxismus oder Freudianismus als Dreingabe. Und sie hatten grossen Einfluss. Annette

Michelson ist gewissermassen die letzte Überlebende dieser Gattung, und doch hat Annette Jahre in Paris verbracht und dort aus dem Becher der kritischen Theorie – der ersten Stunde – getrunken. Rosalind Krauss hat einen etwas grösseren Schluck genommen und Leute wie Craig Owens, Douglas Crimp und ich haben diesen «Giftbecher» ganz geleert. Zunächst blieben wir immer noch unabhängige Kritiker, doch erwies sich diese Position bald als unhaltbar.

NC: Finanziell unhaltbar?

HF: Ja. Von den 1970er- bis in die 1980er-Jahre hinein konnte man kleine Beiträge für Zeitschriften, Galerien und Museen verfassen und dennoch unabhängig sein und sich über Wasser halten. Doch als die Wirtschaftspolitik von Reagan und die damit verbundene Marktderegulierung zu greifen begann, wurde New York zu einem immer teureren Pflaster und die Kunstszene erlebte einen massiven Geldzufluss. Das veränderte alles: Jetzt waren es die Sammler, die den Wert bestimmten, und nicht mehr die Kritik. So sind die meisten von uns in den akademischen Bereich abgewandert; zumindest anfänglich dachten wir, darin eine Zuflucht vor dem Neoliberalismus gefunden zu haben. Und dadurch hat sich der Charakter der Kritik tatsächlich verändert. Frühere Generationen hatten stets einen Fuss im Atelier, während wir einen in der Hochschule hatten, und die nächste Generation wurde dort geboren. Das ist vielleicht eine Genealogie: vom halbwegs unabhängigen Kritiker über den paraakademischen Theoretiker zum durch und durch akademischen Kritiker. Waren wir «zu abstrus»? Vielleicht für Leute, die nicht von der Ölfarbe oder vom Kunstgeschäft abgelenkt werden wollten. Aber gewiss nicht für Leute, die sich für kritische Denker wie Lacan, Barthes, Derrida, Foucault und Deleuze interessierten. Das war damals die kulturelle und politische Avantgarde. In mancherlei Hinsicht war die kritische Theorie für uns eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln – eine Möglichkeit, den Radikalismus der 1960er-Jahre fortzusetzen.

NC: Michelle, du vertrittst hier die älteste Publikation: *Artforum* gibt es seit 1962. Wie siehst du das wechselnde Verhältnis der Zeitschrift zur Kunstgeschichte und -theorie unter den verschiedenen Chefredaktorinnen und -redaktoren?

Michelle Kuo: Ich glaube, gerade die Anfänge von *Artforum* zeugen von dieser Hetzkampagne der Kunstkritik gegen die kritische Theorie. Zu Beginn war die Zeitschrift als Reaktion auf den sogenannten schöngeistigen Wischiwaschi-Kunstjournalismus vieler europäischer und amerikanischer Kunstzeitschriften konzipiert. Als Wendepunkt führe ich stets die Sommerausgabe von 1967 an: Sie enthielt Michael Frieds Essay «Art and Objecthood», Robert Morris' «Notes on Sculpture», Robert Smithsons Photo-Essay «Towards the Development of an Air Terminal Site» und Sol LeWitts «Paragraphs on Conceptual Art». Das sind vier extrem unterschiedliche – und in vielerlei Hinsicht diametral entgegengesetzte – Standpunkte zum Aufschwung von Minimal Art, Konzeptkunst, Prozesskunst und Land Art sowie zum Schicksal der Skulptur und den entsprechenden Theorien, und das alles in einem Heft. Mich verblüfft das damals sichere Gespür dafür, was auf dem Spiel stand. Fried meinte einmal, nichts weniger als das Schicksal der abendländischen Kultur hätte auf der Kippe gestanden. Natürlich ist das übertrieben, aber ich sehne mich nach den Tagen zurück, als man das Gefühl hatte, Kunstberichterstattung und -kritik seien von derart zentralem Interesse.

In den 1970er-Jahren kam es zur Spaltung wegen dieser Debatten um Politik und Ästhetik, und *October* wurde gegründet. In den 1980ern gab es eine weitere grundlegende Veränderung, die mit einer Begeisterung für alle möglichen Medien jedweder Art einherging. So begann beispielsweise Barbara Kruger ihre brillante Fernsehkolumne zu schreiben. Für einige war damit jedoch die Büchse der Pandora geöffnet und die Kategorie Kunst verfranste sich zu etwas viel Umfassenderem. Heute erleben wir die Fortsetzung dieser Entstehung neuer Technologien und Plattformen, die das Denken in den Publikationen der späten 1990er- und frühen 2000er-Jahre prägte. Doch während die meisten meiner Vorgänger und Vorgängerinnen einen literarischen, verlegerischen oder journalistischen Hintergrund hatten, bin ich Kunsthistorikerin. Ich habe versucht, mich auf das Kunstwerk an sich, die Form an sich zu konzentrieren und auf das Wahrnehmungserlebnis – ich wollte meinerseits neue Sprachformen entwickeln, die es erlauben, ganz neue Formen, neue Medien, neue Kulturen anzusprechen.

BC: Wir Europäer waren in den frühen 1980er-Jahren fasziniert, dass die akademische Welt in Amerika gegenüber der zeitgenössischen Kunst so offen war. In Europa wird an den Universitäten erst seit relativ kurzer Zeit auch zeitgenössische Kunst gelehrt

und die Studierenden dürfen Arbeiten darüber verfassen. Früher mussten Künstler mindestens 100 Jahre tot sein, bevor man sie studieren durfte. Jacqueline Burckhardt, ebenfalls Mitbegründerin von *Parkett*, und ich haben beide Kunstgeschichte studiert, aber in Sachen 20. Jahrhundert waren wir hundertprozentige Autodidakten. Inzwischen ist die Situation eine andere. Diese Asynchronität der Kunstszenen und die unterschiedlichen Denktraditionen waren Beweggründe für *Parkett*, einen Blick aus amerikanischer Perspektive auf die europäische Geschichte zu werfen und umgekehrt.

HF: Das ist ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen den USA und Westeuropa. Für mich ist «akademisch» nicht unbedingt negativ konnotiert. Bei uns waren die Museen die konservative Kraft, was natürlich mit der Struktur der Museen in diesem Land zusammenhängt, die ganz anders ist als in Europa. Die hiesigen Museen hatten nichts mit neuer Kunst oder kritischer Theorie am Hut. Das spitzte sich in gewissen Momenten zu, etwa anlässlich der berühmt-berüchtigten «Primitivismus»-Ausstellung im MoMA 1984, die zum offenen Konflikt zwischen postkolonialem Diskurs und kuratorischer Praxis führte.

NC: Bice, du bist die einzige Kuratorin hier. Wie siehst du die Rollen der Verlegerin beziehungsweise der Kuratorin? Erschienen sie dir je unvereinbar? Oder war es vielleicht sogar ein weiterer Beweggrund für *Parkett*, einen kuratorischen Ansatz in die verlegerische Praxis einzubringen?

BC: Eine wichtige Motivation bestand darin, dass wir für die Künstlerinnen und Künstler Partner sein wollten. Wir bekamen oft zu hören, dass man nicht objektiv sein kann, wenn man den Künstlern zu nahe steht, also war es schon eine Provokation unsererseits, wenn wir sagten, wir glaubten nicht an die Fiktion der Objektivität. Künstler sorgen für neue Ideen, öffnen dir die Augen für neue Aspekte der Welt. Ob ich etwas über einen Künstler schreibe oder veröffentliche oder ob ich Kunstwerke für eine Ausstellung auswähle: Ich glaube nicht, dass da ein so grosser Unterschied besteht. Zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler inspirieren und beeinflussen auch unseren Blick auf die Vergangenheit – sie brechen das konventionelle Denken auf und bieten uns neue Werte an, die ganz anders sind als jene früherer Generationen.

NC: *Parkett* bezeichnet die Zusammenarbeit mit Künstlern als *Collaborations*. Die Texte sollen ein Spektrum von verschiedenen Blicken auf das Werk der einzelnen Künstler bieten: Sie geben vielleicht nicht unbedingt die eigene Meinung des Künstlers wieder, aber sie bestreiten mit Sicherheit nicht die Ideen des Künstlers. Dadurch ähnelt *Parkett* eher einem Ausstellungskatalog als anderen Formen der Kunstkritik. Als Redaktorin gebe ich mir immer grosse Mühe, dem Autor, den ich beauftragen möchte, die Rahmenbedingungen für seinen Essay zu erklären. Hal, ich habe dich einmal eingeladen, über einen Künstler zu schreiben, und erwähnte, dass der Künstler speziell darum gebeten habe, dass du das machst. Manche Autoren hören das gern, aber deine Reaktion war: «Soll wirklich der Künstler die Kritiker aussuchen?» Wie beurteilst du als Autor diese Beziehungen? Du hast mit manchen Künstlern anhaltende Dialoge gepflegt, etwa mit Richard Serra. Es gibt auch andere Paarungen – wie Benjamin Buchloh und Gerhard Richter. Betrachtest du dies als eine andere Art von Kritik?

HF: Ich bekomme immer die schwierigen Fragen! Wenn das Museum der eine Feind war, so war der Markt der andere. Wie ich bereits sagte, floss mit der Deregulierung vieler Institutionen in den 1980er-Jahren so viel Geld in die Kunstszene wie nie zuvor, und das überwältigte in mancherlei Hinsicht die Künstlergeneration, mit der ich verbunden war. Als junger Kritiker gelangte ich nach dem frühen Eintreten für gewisse Künstler an einen Punkt, wo ich nicht mehr über meine Freunde und Kollegen schreiben konnte. Erst kürzlich habe ich mich wieder der Kunst amerikanischer Künstler meiner Generation zugewandt, da Kritiker wie ich jetzt nichts mehr zu tun haben mit dem Marktwert von Künstlern wie Cindy Sherman, Robert Gober oder Louise Lawler.

Ich war entsetzt über die Nähe zu den Künstlern, die Kritiker anderer Generationen hatten. Für mich war das zutiefst problematisch. Nicht wegen des ungezwungenen Umgangs miteinander – das ist eine der angenehmen Nebenerscheinungen eines Lebens in relativer Armut –, sondern wegen der Folgen für ihre Rolle als Kritiker. Ab Mitte der 1980er-Jahre hatte der Kritiker als wertsetzende Instanz ausgedient. Der Sammler war, über den Händler, zur treibenden Kraft geworden, gefolgt vom Kurator, der schon bald in allzu engem Kontakt mit dem Sammler stand.

NC: Kürzlich wurde bei der *New York Times* ein Theaterkritiker gefeuert, weil er angeblich eine E-Mail an

einen Theaterproduzenten geschickt hatte. Ich las gerade ein Interview mit deren Kunstkritikerin, Roberta Smith; sie sagte, sie nehme nie an Galerie-Abendessen teil und sie wolle keinerlei Insiderwissen über einen Künstler neben dem, was sie in der Ausstellung sehe. Michelle, Hrag, Bice: Wo zieht ihr persönlich diese Grenzen? Gibt es Situationen, in denen ihr euch unwohl gefühlt habt oder fühlen würdet?

MK: Ich fühle mich immer unwohl, aber das hat mit meiner Persönlichkeit zu tun. Bei *Artforum* gibt es spezifische, schon sehr lange geltende Regeln für Kritiken, und es gibt auch ein System, um Interessenkonflikte auszuschalten. So berichten wir beispielsweise in der gedruckten Ausgabe nicht mehr als einmal pro Jahr über dieselbe Galerie. Und wir lassen einen Autor innert einer bestimmten Zeitspanne auch nicht zweimal über denselben Künstler schreiben. Im Allgemeinen erlauben wir den Autoren nicht, sich als Entschädigung für einen Bericht in der Printausgabe zu einer Pressereise einladen zu lassen.

BC: Es ist wichtig, konsequent auf seine Integrität zu achten und verantwortungsvoll zu handeln. Für einen Kunstkritiker der *New York Times* ist sicher eine andere Haltung erforderlich als bei *Parkett*. Man darf nicht vergessen, wir sind eine bedächtige Publikation. Dass wir mit Künstlern befreundet sind, wollten wir nie verstecken oder uns gar dafür schämen. Wir schufen die Editionen mit begrenzter Auflage als finanziellen Zustupf zur Zeitschrift und um weniger abhängig von Anzeigen und Abonnements zu sein. Deshalb konnten wir die Anzeigen in den hinteren Abschnitt des Heftes verbannen.

NC: Hrag, bewegt dich das überhaupt? Erhältst du Einladungen von Galerien? Ich frage mich, ob Galerien überhaupt am Online-Publikum interessiert sind. Du bekommst nicht viele Anzeigen von Galerien, richtig?

HV: Viele Anzeigen sind es nicht, aber einige schon, und ich werde laufend von Galerien eingeladen. Ich lehne fast immer ab, ausser wenn ich mit einem Künstler persönlich befreundet bin. Wir wollen diesbezüglich die Transparenz wahren. Wenn wir beispielsweise zu einer Pressereise eingeladen werden, schreiben wir das am Ende des Artikels, damit die Leute Bescheid wissen. Momentan ist es ein geradezu heimtückisches System, Leute bekommen Reisen und Einladungen zum Essen, und als Leser hat man keine Ahnung, wie das Verhältnis des Autors zu dem Ganzen ist. Am schlimmsten ist es in kleinen Städten. Bekommt man eine Kritik aus Beirut, ist es in der Regel so, dass der Kritiker wahrscheinlich irgendwann für diese Galerien oder für einen bedeutenden Künstler in dieser Stadt gearbeitet hat.

NC: Also veröffentlicht ihr diese Kritiken nicht, wenn jemand einen Interessenkonflikt hat?

HV: Nein. Aber wenn wir eine Geschichte unbedingt bringen wollen und es niemand anderen gibt, der sie schreiben könnte, dann legen wir den Konflikt offen oder bitten den Autor, dies im Text selbst zu tun.

Aber jemanden in der Kunstszene offiziell festzunageln, ist nahezu unmöglich. Besonders die Geschichten von Künstlern, die von ihren Galerien nicht bezahlt werden – viel Glück dabei, einen Künstler überreden zu wollen, das öffentlich zu machen. Etwas anderes, worüber niemand öffentlich reden will, sind Treuhänder, Vorstandsmitglieder, Künstler, die andere Künstler ausbeuten. Wie soll ich meine Arbeit tun, wenn keiner an die Öffentlichkeit geht? Das macht es schwierig.

MK: Ich finde die Undurchsichtigkeit des Kunstbetriebs wirklich erstaunlich. Das macht jede Art von Berichterstattung äusserst schwierig. Ich möchte auch noch erwähnen, dass *Artforum* eine interessante Tradition pflegt, nämlich dass Künstler die Ausstellungen anderer Künstler besprechen; daraus sind einige unglaublich gute Texte entstanden. Aber heute ist es sehr schwierig, Künstler dazu zu bewegen, über ihre gleichaltrigen Kollegen zu schreiben. Und das sagt doch einiges über die Welt aus, in der wir gerade leben.

HV: Wir haben diese Erfahrung sehr früh gemacht, als wir einen Künstler regelmässig eine Kolumne schreiben liessen. Es kam der Moment, wo wir ihm die Frage stellen mussten: «Warum ist immer alles so positiv?» Er meinte: «Nun, ich bin auch Teil dieser Szene; ich will nicht alle Brücken hinter mir abbrechen.» Und ich darauf: «Okay, dann kannst du nicht mehr für uns schreiben.» So einer ist kein Autor.

BC: Ist das nicht ein typisches Internet-Verhalten? Etwas heruntermachen und dann ins Netz stellen? Bei *Parkett* kamen wir zum Schluss, dass das schlicht zu teuer ist – wenn man etwas für schlecht hält, warum dann so viel Mühe und Geld aufwenden, um zu erklären, warum es schlecht ist? Wenn es nichts taugt, lass es einfach links liegen!

HV: Dann erkennst du keinen Sinn in einer negativen Kritik?

BC: Ich weiss, dass Zeitungsredaktoren, die nicht wirklich kunst- oder

kulturinteressiert sind, ihre Journalisten gern dazu drängen, noch kritischer zu sein, weil die Leute gern Verrisse lesen. Das ist viel unterhaltsamer, als eine seriöse Erläuterung zu lesen, warum etwas gut ist. Es ist viel leichter, jemanden herunterzumachen.

HV: Das stimmt nicht – das ist ein Vorurteil gegenüber Online-Medien. Dass etwas negativ ist, heisst noch lange nicht, dass es mehr gelesen wird.

HF: Das Beispiel, das Michelle am Anfang brachte, diese berühmte *Artforum*-Ausgabe von 1967, das war ein durch und durch kritisches Heft. Es war überhaupt eine polemische Zeit damals. Es stand wirklich einiges auf dem Spiel. Dem kann man nur mit Kritik beikommen und dazu gehören notgedrungen auch negative Kritiken. Davon war ich damals und bin ich auch heute noch überzeugt. Ich trauere der guten alten Zeit des kritischen Für und Wider durchaus nach. Ich denke, *October* hat die negative Kritik von *Artforum* in ihrer besten Form weitergeführt.

MK: Es gibt immer noch eine Menge negativer Kritik. Zumindest gibt es jeweils kein Ende, wenn wir eine negative Besprechung veröffentlichen! Auf den Seiten unserer Publikation wurden darüber schon monatelang Leserbriefe ausgetauscht. Aber eigentlich ist diese klare Unterscheidung zwischen positiver und negativer Kritik seltsam. Vielleicht deutet es auf ein Defizit der heutigen Kritik, dass die Leute so empfindlich auf jede noch so geringe Schwankung im Tonfall reagieren. Ich würde jemandem, der eine Ausstellung vernichtend kritisieren will, raten, zunächst einmal aufzuzeigen, dass sie ein sinnvoller und würdiger Gegenstand der Kritik ist; es muss zunächst einmal ein guter Grund geliefert werden, warum wir überhaupt die Zeit aufbringen sollen, eine solche Kritik zu lesen.

HV: Dass wir so verschiedene Blickwinkel haben, liegt unter anderem daran, dass das Spielfeld sich verändert hat. Als ich in den 1990ern studierte, galt es nicht als akzeptabel, einem jungen Künstler eine negative Kritik zu verpassen. Heute schluckt der Markt sie so schnell, dass eine negative Besprechung eines jungen Künstlers nicht mehr so tabu ist wie einst.

BC: Ich glaube, negativ über eine Ausstellung zu schreiben, ist sinnvoll, wenn man einen lokalen Bezug hat und alle dieselben Ausstellungen gesehen haben. Auch wenn *Artforum* viele Ausstellungsorte abdeckt, ist es doch in New York zu Hause. *Parkett* ist von jeher eine Brücke gewesen – nicht nur zwischen zwei Kontinenten, sondern zwischen vielen Zentren und weniger zentralen Schauplätzen. Die Präsentation all dieser unterschiedlichen künstlerischen und kritischen Standpunkte ist dadurch eine andere. Machen wir uns nichts vor, hier in New York arbeitet ihr alle aus einer zentralisierten, einsprachigen, sogar monokulturellen Perspektive.

NC: Apropos Brückenschlag zwischen zwei Kontinenten: In dem bereits erwähnten Kritikergespräch von 1984 bringen die amerikanischen Kunstkritiker ihre geringe Begeisterung für die zunehmende Präsentation zeitgenössischer Kunst aus dem Ausland zum Ausdruck. Sie verweisen auf die Unübersetzbarkeit der Werke aus anderen Ländern und klagen: «Diese Leute verstehen die amerikanische Kultur nicht; wir verstehen ihre Kultur nicht. Das ist ein reines Marktphänomen.» Über welches Land klagten sie da? Deutschland.

Heute leben wir in einer globalen Kunstszene, in der man nicht nur genau wissen muss, was in Deutlschland läuft, sondern auch, was in China oder Indien geschieht. Wenn man selbst nicht über dieses Wissen verfügt, braucht es einen umfassenderen Pool von Autoren. Hal, wie steckst du als Autor dein Wissensfeld ab und wie entscheidest du als Redaktor, worüber und von welchen Orten du berichtest?

HF: Als ich in den späten 1970er-Jahren zu schreiben begann, war ich wirklich ein Kritiker zeitgenössischer Kunst, aber dieser Bereich war damals ziemlich eng beschränkt – vorwiegend lokal oder sogar auf eine Gemeinde oder ein Stadtviertel. Anscheinend war es mit ein paar Kenntnissen über Nachkriegskunst ohne Weiteres möglich, zu einer kritischen Stimme zu werden. Das war bei *Artforum* in den 1960er-Jahren bis in die 1970er-Jahre hinein durchaus noch so. Als die Szene internationaler wurde – als auch *Parkett* entstand –, hat sich das geändert, und heute, wo wir es mit einer globalen Kunstszene zu tun haben, ist alles komplett anders. Mir ist schon vor langer Zeit klar geworden, dass ich kein zeitgenössischer Kritiker mehr bin. Um dies zu sein, muss man so raumspezifisch, so synchron in seiner Sichtweise sein, dass man die lokale Tiefe und die historische Dimension der eigenen Arbeit allmählich verliert. Für meine Kritikergeneration war es wichtig, Historiker und Theoretiker zugleich zu sein. Für mich persönlich ist die Spannung zwischen Geschichte, Theorie und Kritik entscheidend.

Mittlerweile gibt es das Spezialgebiet «zeitgenössische Kunstgeschichte», ein Widerspruch in sich, wie viele meinen. Zunächst meinte «zeitgenössische Kunst» 1960 und danach; dann schien die Postmoderne der 1980er-Jahre die Schwelle zu sein. Inzwischen ist es 1989 mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion und dem Aufkommen des Neoliberalismus. Nicht nur die Beziehung zwischen dem Zeitgenössischen und dem Modernen, sondern auch jene zwischen dem Zeitgenössischen und der Nachkriegszeit begann fadenscheinig zu werden. Die Bereiche spalteten sich auf und man wurde Experte in dem einen oder anderen, aber nicht in allen dreien. Das ist ein Verlust.

NC: Als Redaktoren erleben wir auch, dass je nach Region sehr unterschiedliche Kritikstile gepflegt werden. Ich frage mich, Michelle, ob dir das bei den Autorinnen und Autoren, die für *Artforum* schreiben, auch auffällt. Die Zeitschrift hat den Ruf, redaktionell sehr stark einzugreifen. Wie reagieren eure europäischen Autoren darauf?

MK: Meist sind sie sehr dankbar ...! Aber ich bin natürlich voreingenommen. Da die Zahl unserer Autoren auf der ganzen Welt exponentiell in die Höhe geschnellt ist, kommt durch das Übersetzen der Kritiken noch eine Extraportion Komplexität hinzu. Ich denke, letztlich gibt es einfach Dinge, die inkommensurabel sind und sich nicht übersetzen lassen. Wenn man beispielsweise mit Autoren aus China zusammenarbeitet, haben die grundsätzlich eine vollkommen andere Auffassung davon, was es heisst, eine Kritik zu schreiben. Aber auch ihr Verhältnis zur Sprache und zur Geschichte ist ein ganz anderes. Für mich geht es darum, zu lernen, wann und wie ich mir diese Geister der Differenz bewusst machen muss – statt alle Kunst dieser Welt gleichsam über einen humanistischen Leisten schlagen zu wollen.

Wie Hrag bereits sagte, es ist vor allem in kleineren Städten wirklich schwer, Autoren zu finden, die keine Interessenkonflikte haben. Doch um so viele Orte wie möglich mit einzubeziehen, ist es durchaus in Ordnung, gewisse Risiken einzugehen: Vielleicht mag der Text nach der Übersetzung nicht mehr ganz so geschliffen sein, oder die Übersetzung ist sehr arbeitsintensiv und mag etwas holperiger sein, aber am Ende lohnt sich die Mühe.

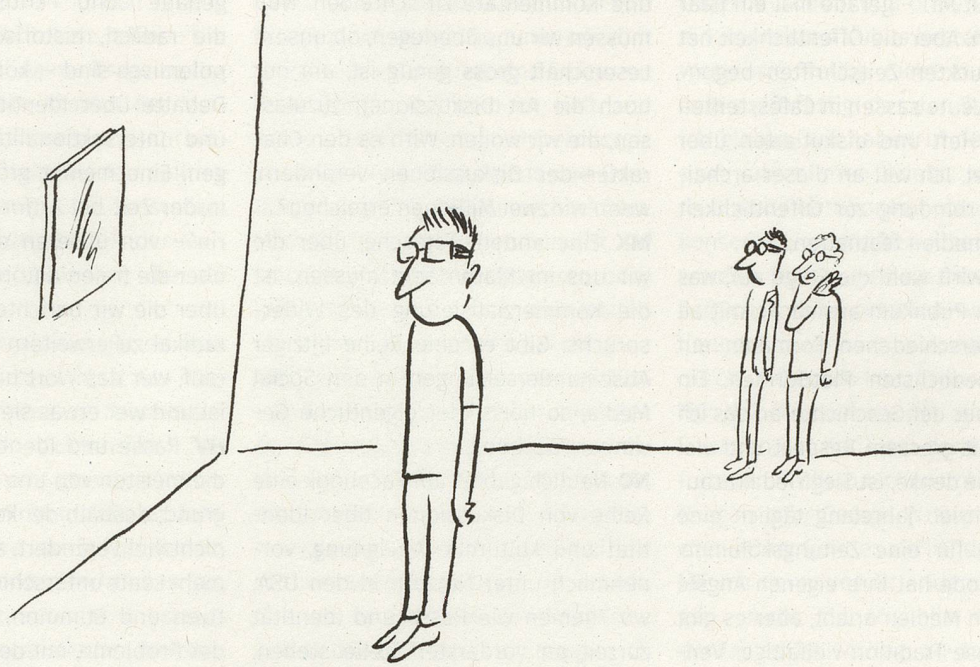
NC: Bice, du hast mich oft daran erinnert, dass *Parkett* eine Brücke zwischen den USA und Europa sein soll, wenn du der Meinung warst, ich sei zu streng mit einer Autorin oder einem Autor aus Europa. Wie würdest du den Unterschied zwischen der europäischen und der amerikanischen Art, Kritiken zu schreiben und zu redigieren, beschreiben?

BC: Na ja, ich habe die angelsächsische Art immer bewundert, sie ist gradliniger. Ihr habt eine Sprache, die direkter ist, mit kürzeren Sätzen. Ich bin mit dem Italienischen aufgewachsen, aber meine Hauptsprache ist das Deutsche, also weiss ich, dass Italiener Sätze bilden können, in denen sie etwas auf zwei oder drei Ebenen gleichzeitig ausdrücken. Aber Amerikaner schreiben nicht so und deshalb kann das nur teilweise übersetzt werden. Deshalb musste ich stets unseren Standpunkt verteidigen, einen polyglotten, heterogenen Mix von Texten bieten zu wollen.

NC: Hrag, ich staune immer, wenn ich in Städte ausserhalb der USA reise und feststelle, dass es da oft keine Entsprechung zu *Hyperallergic* gibt, besonders wenn die Einheimischen darüber klagen, dass es weder eine lebendige Kunstpresse noch polemische Artikel gebe. Man würde meinen, es wäre leichter, eine Online-Zeitschrift ins Leben zu rufen als ein neues Printprodukt. Hattest du je Lust, in andere Länder zu expandieren? Es gibt zum Beispiel eine chinesische Version von *Artforum.com*.

HV: Wir haben darüber nachgedacht. Aber ich glaube nicht, dass wir das, was wir tun, auch ausserhalb von New York tun könnten. Wir leben von dem reichhaltigen «Ökosystem» hier. Da sind all die Auktionen und Museen und Galerien und «Art Writing»-Kurse und Medienleute – die Kunst ist hier ein wesentliches Element des kulturellen Lebens. Wie viele Städte auf der Welt verfügen über all diese Faktoren und dazu auch noch Sammler? London vielleicht. Aber auch dort ist das Umfeld ein anderes.

NC: Ein grosser Unterschied zwischen 1980 und heute ist die Existenz der digitalen Medien, Bürgerjournalismus, Social Media, und die Blogosphäre. *Parkett* und *October* sind sehr nah bei ihrem ursprünglichen Muster geblieben, *Artforum* betreibt eine Website mit überlappenden Inhalten und einer Menge Originalmaterial. *Hyperallergic* ist ein reines Webprodukt, aber wie wir neulich gesehen haben, ist selbst *Hyperallergic* nicht mehr das schnellste analytische Medium: Facebook reagiert noch schneller und hat es in dieser Rolle abgelöst. Spürt irgendjemand von euch das Bedürfnis, auf diese Beschleunigung der Kritik zu reagieren? Ist der Schnellschuss etwas wert? Oder zieht ihr eine bedächtigere Erwägung vor?



"He was a recognized and beloved artist, until the day he went on record to say what he thought about everybody."

HF: Wir reagieren gern als Letzte. *October* ist offensichtlich nicht der Ort für brandheisse Neuigkeiten – wir haben keine Website mit den neusten Auktionspreisen oder Galerieskandalen. Wir liefern andere Nachrichten: Wir versuchen, Dinge zu überdenken – ja, neue Theorien über Dinge zu entwickeln, die mittlerweile Teil der Geschichte sind, und über Neues natürlich auch. Selbst unsere Schnellschüsse zu Trump, etwa, beziehen historische Zusammenhänge und kulturpolitische Implikationen mit ein.

HV: Ich glaube, ein sogenannter guter Schnellschuss stammt meist von jemandem, der sich schon ewig mit dem Thema beschäftigt und endlich den richtigen Aufhänger gefunden hat. Idealerweise übergibt man ein Thema nicht jemandem, der noch nie einen Gedanken daran verschwendet hat. Aber immer zuerst reagieren zu müssen, ist letztlich ein grosser Druck und sehr stressig. Und ich kann euch sagen, mein Blutdruck schnellt hoch, wenn sich etwas wie ein Lauffeuer verbreitet. Ich schaue meinen Mann an und denke, «Ach, nein, unser Abend ist hin. Wie lange wird es wohl dauern, bis die ersten Hass-Mails eintreffen?»

NC: Ich habe auf der Website gelesen, dass ihr eine Million Besucher pro Monat habt.

HV: Ja, rund eine Million.

HF: Ich beneide euch um die Million ... glaube ich. Selbst bei *October* beträgt

die Zeit, die auf einer Seite verweilt wird – laut MIT – gerade mal ein paar Sekunden. Aber die Öffentlichkeit hat mit gedruckten Zeitschriften begonnen. Die Leute sassen in Cafés, teilten sich ein Heft und diskutierten über die Artikel. Ich will an dieser archaischen Verbindung zur Öffentlichkeit via Printmedien festhalten.

MK: Das wirft wohl die Frage auf, was heute ein Publikum ausmacht, mit all diesen verschiedenen Formaten auf unterschiedlichsten Plattformen. Ein Beispiel aus der Geschichte, an das ich immer mit grossem Respekt und viel Sympathie denke, ist Siegfried Kracauer; er schrieb jahrelang täglich eine Filmkritik für eine Zeitungskolumne. Jede Periode hat ihre eigenen Ängste vor neuen Medien erlebt, aber es gibt eine grosse Tradition vielfältiger Ventile für eine extrem besonnene und spannende Kritik, die unterschiedlich schnell sind. *Artforum* hat immer zwei Geschwindigkeiten gepflegt: eine historische und eine auf die Gegenwart bezogene. Die Spannung zwischen diesen beiden Geschwindigkeiten auszuhalten und auszubalancieren, war für die Redaktion stets eine Qual und zugleich eine wunderbare und fruchtbare Erfahrung.

HV: Ich glaube, wir verklären den Leser aus der Vorzeit des Internets etwas – die Vorstellung, dass die Leute die Sachen in aller Ruhe durchlasen. Durch das Internet sehen wir jetzt nur, wie die Leute schon immer gelesen haben. Ich meine, wie viele Leute sagen, sie lasen den *New Yorker*, und wie viele lesen ihn tatsächlich von A bis Z durch?

Hyperallergic ist jetzt an einem Punkt angelangt, wo allzu viel Besucherverkehr tatsächlich schlecht ist. Vor zwei Jahren begannen weisse Nationalisten unsere Website zu besuchen und Kommentare zu schreiben. Nun müssen wir uns überlegen, ob unsere Leserschaft gross genug ist, um nur noch die Art Diskussionen zuzulassen, die wir wollen. Wird es den Charakter der Diskussionen verändern, wenn wir zwei Millionen erreichen?

MK: Eine andere Tatsache, über die wir uns im Klaren sein müssen, ist die Kommerzialisierung des Widerspruchs: Gibt es eine Reihe hitziger Auseinandersetzungen in den Social Media, so heisst der eigentliche Gewinner Facebook.

NC: Neulich gab es auf Facebook eine Reihe von Diskussionen über Identität und kulturelle Aneignung, vornehmlich unter Nutzern in den USA, wo Themen wie Rasse und Identität zurzeit an vorderster Stelle stehen. Die Kunstszene, einschliesslich Kritik und Kunstpublikationen, wird gern angeprangert wegen ihrer mangelnden Vielfalt, des Fehlens unterschiedlicher Blickwinkel und eklatant blinder Flecken. Für wie wichtig haltet ihr es, Artikel von farbigen Autoren und über farbige Künstlerinnen und Künstler zu veröffentlichen?

MK: Letztes Jahr haben wir eine ganze Sondernummer über identitätspolitische Fragen herausgebracht. Wir versuchten einige dieser Fragen und ihre lange Geschichte anzusprechen. In unserer Sommernummer, genau ein Jahr danach, führen wir eine grosse Diskussion über kulturelle Aneignung. Mit anderen Worten, die Diskussion und die Kontroversen gehen weiter und verlagern sich, daher müssen wir viel mehr einen nachhaltigen Dialog pflegen, als eine einmalige Sache oder ein sensationslüsternes Palaver zu veranstalten, geschweige denn zu «trollen». Und ich glaube, einige der Dinge, die wir zu bieten versuchen – genaue und kritische Lektüren, die radikal, historisch, gewagt und polemisch sind –, können helfen, die Debatte über Identität, Subjektivität und Intersektionalität voranzubringen. Eine meiner grössten Aufgaben in der Zeit bei *Artforum* bestand darin – von unseren eigenen Autoren über die freien Autoren bis zur Kunst, über die wir berichten –, die Vielfalt radikal zu erweitern im Hinblick darauf, wer das Wort hat, wer vertreten ist und wer etwas sieht.

HV: Rasse und Identität standen für die meisten von uns stets im Vordergrund, deshalb denke ich, es hat sich nicht viel verändert, ausser dass jetzt mehr Leute unterschiedliche Perspektiven und Stimmen beachten. Eines der Probleme, mit denen die USA zurechtkommen müssen, ist das enge kulturelle Identitätsverständnis, das auf amerikanischen Klassifizierungen beruht, die amerikanische Bürger oft blind als universal gültig erachten. Ich bin ein schwuler Syro-Armenier mit kanadischem Pass, der nach dem 11. September 2001 im Rahmen der ersten sogenannten «Muslim-Registrierung» erfasst wurde. Ich will überhaupt nicht Amerikaner werden und erlebe oft, dass die Leute keine Ahnung haben, wie sie mit diesem unerwarteten Problem umgehen sollen. Wir leben in einer Zeit, in der wir uns alle für eine Weile unbehaglich fühlen müssen, bis sich eine neue Sprache für Identität entwickelt hat, denn die Kategorien verändern sich und eröffnen neue Möglichkeiten. Vielleicht führt das statistische Bundesamt 2020 zum Beispiel endlich eine Kategorie MENA ein für Leute mit Herkunft aus dem Mittleren Osten oder Nordafrika und trägt damit der

Tatsache Rechnung, dass die Grenzen des Weiss-Seins sich in den letzten Jahrzehnten verschoben haben. Um den anderen Teil deiner Frage zu beantworten: Ich bin absolut der Meinung, dass Redaktoren und Kuratoren danach beurteilt werden sollten, wen sie publizieren und ausstellen, und auch nach der Vielfalt der Meinungen und Perspektiven, die sie darstellen.

NC: Bei *October* scheint Rasse kein zentrales Thema zu sein. Ist das eine Folge der theoretischen Grundlagen und Prioritäten der Zeitschrift?

HF: *October* ist nicht gerade ein Vorreiter in Sachen Diversität, andrerseits sind wir eine kleine Publikation, die sich der Theorie verschrieben hat, und keine internationale Kunstzeitschrift oder pluralistische Website. Dennoch spielt die Theorie in Fragen zur Differenz natürlich eine Rolle, und obwohl wir genauso langsam und halb blind sind wie Marx' *Old Mole*, haben wir wichtige Fragen angesprochen und Schlüsseltexte über feministische Kunst und zum postkolonialen Diskurs publiziert. Vor 25 Jahren, als die ersten Kulturkämpfe tobten, haben wir Podiumsgespräche zur «Politik des Signifikanten» veranstaltet, in denen simplifizierende Definitionen von Identität hinterfragt wurden, und erst kürzlich haben wir eine Diskussion über «Afrotropen» veröffentlicht. Es ist bei Weitem nicht genug, aber es ist besser als nichts.

NC: Hal, da du vorhin Trump erwähnt hast, sprechen wir doch über Politik und wie wichtig ihr es findet, auf aktuelle Ereignisse zu reagieren. Bice, du hast oft gesagt, Politik könne von der Kunst ablenken, aber ich glaube, dass andere hier die Politik im Hinblick auf Hintergründe und Kontexte als wichtig erachten. Michelle hat gerade die Identitäts-Sondernummer von *Artforum* im letzten Sommer erwähnt und die Zeitschrift hat eine Reihe von Reaktionen auf Trump im Heft und online veröffentlicht. *Hyperallergic* hat über viele Phänomene wie Gentrifizierung und Rassismus berichtet. Michelle, warst du immer bemüht, auf aktuelle Ereignisse zu reagieren, oder hältst du es jetzt, nach den letzten US-Wahlen, für besonders wichtig?

MK: Unser Cover vom November 2016 – das wir lange vor Bekanntwerden der Wahlergebnisse fertiggestellt hatten – war ein Projekt von Dread Scott, das lautete: «Stell dir eine Welt ohne Amerika vor!» Wir haben dem Aufruhr seither seriöse Beiträge gewidmet. Aber so katastrophal die Ereignisse in den USA sich anfühlen mögen, ich halte es für wichtig, die umfassendere globale und historische Situation nicht aus den Augen zu verlieren ...

NC: Die zum grossen Teil schrecklich ist – dank unserem Eingreifen.

MK: Ja, natürlich, aber betrachten wir unsere eigene Situation nicht in einem chauvinistischen Vakuum. Das faszinierende an der Trump-Regierung ist doch, dass sie auf das Bild, aufs Spektakel baut. Und das ist etwas, worüber die Leute aus der Kunstszene eine Menge zu sagen haben: die Politik des Bildes, die unseren Wahl- und Regierungsapparat mit Haut und Haaren verschluckt hat.

HV: Ich neige dazu, zu denken, dass Leute, die nicht über Politik sprechen, in der Regel politisch sehr konservativ sind. Ich glaube auch, dass Politik immer ein Faktor ist – dabei, welche Kunst du zeigst oder welche Kunst du dir anschaust oder kaufst. Man muss kritisch über die Strukturen nachdenken, die das Objekt tragen, denn ich glaube nicht, dass ein Objekt autonom und ohne Kontext in einem weissen Kubus bestehen kann. Wenn die Politik nicht zur Diskussion steht, festigt das den Status quo. Ich glaube, wir haben in den letzten paar Jahrzehnten erlebt, wie unsere Kunstinstitutionen von äusserst konservativen Kräften übernommen wurden. Jetzt tragen sie eine Fassade zur Schau, die nicht konservativ *wirkt*, dennoch sind sie in vielerlei Hinsicht durch und durch konservativ.

NC: Hal, würdest du die momentane Situation der Kritik mit derjenigen bei früheren Rechtsrutschen unter Ronald Reagan oder George W. Bush vergleichen? Oder fühlt es sich anders an?

HF: Ich denke, es *ist* anders, und ich gehe nicht mit Michelle einig: Ich denke, es ist wichtig, zu sehen, wie radikal dieser Moment ist, und ihn nicht zu normalisieren, auch wenn das Leben für die meisten von uns weitergeht. Viele von uns in Kunst und Wissenschaft waren bereit, mit dem Neoliberalismus mitzuschwimmen, solange wir von seinen umfassenden Finanzialisierungsprozessen profitiert haben (selbst wenn nur Brosamen für uns abfielen). Aber jetzt, wo wir die politisch-ökonomische Kehrseite dieser Ordnung erkennen, die offene Enteignung und Unterdrückung, auf der sie beruht, schrecken wir plötzlich entsetzt zurück. Ich stimme Hrag zu: Es war schon immer da, nur ist es jetzt offenkundig. In dieser Hinsicht sehe ich mehr Potenzial in diesem reaktionären Moment als in einigen anderen, die mit einer liberalen Politik der Aufrechterhaltung des Status quo verbrämt waren.

Von einer politischen Wende wie dieser kann sich ein Kunstkritiker/-historiker immerhin zu neuen histori-

schen und theoretischen Projekten anregen lassen. Das war der Fall, als der Feminismus aufkam; und dasselbe gilt für den postkolonialen Diskurs und die Queer-Theorie. Für mich persönlich ist dies eine längere Notstandsperiode und sie hat mich dazu gebracht, die historische Avantgarde bezüglich solcher Notsituationen neu zu überdenken. Man kann auf viele Arten politisch sein: Eine Möglichkeit besteht darin, politisch zu denken, zu schreiben und zu lehren.

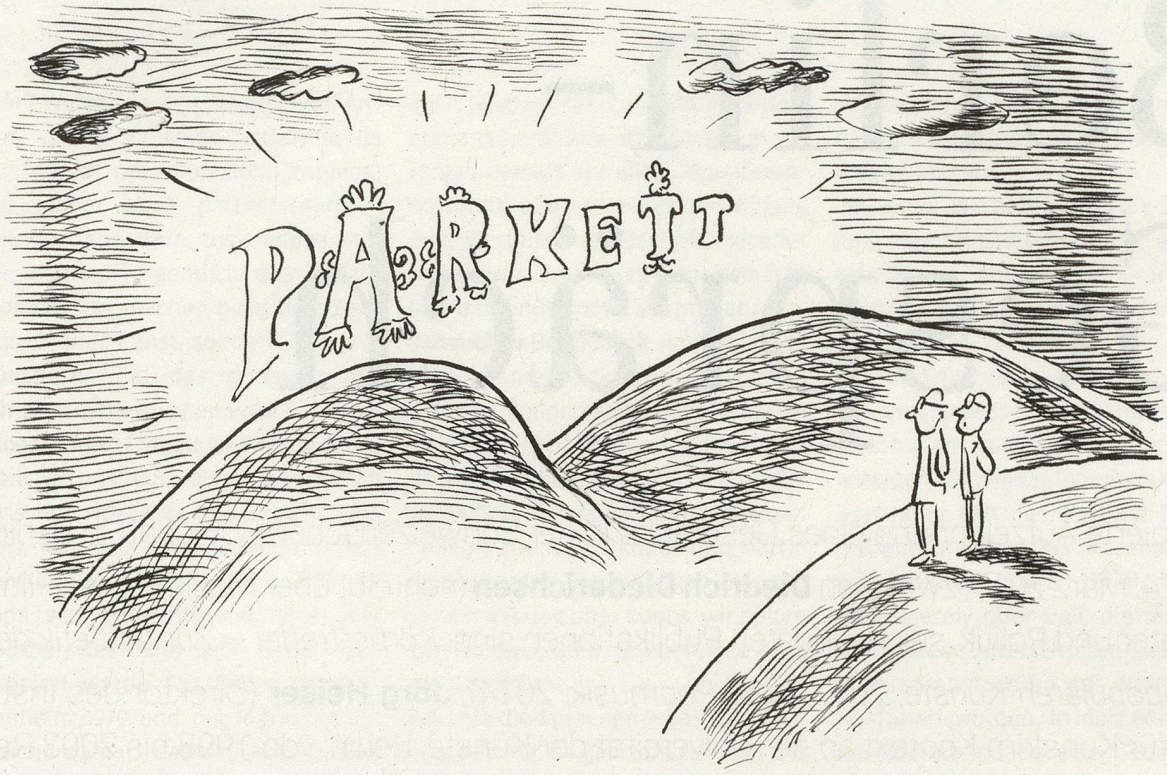
MK: Nur um das klarzustellen, ich möchte diesen Moment keinesfalls zur Normalität erklären. Im Gegenteil, ich bin der Meinung, dass es von entscheidender Bedeutung ist, das Schreckliche, das gerade mit Trump passiert, historisch und kulturell, aber auch im grösseren Kontext zu begreifen. Trump als isoliertes Phänomen zu betrachten, als Ausnahme oder Notlösung, die alle Nöte und Probleme beseitigt, stärkt genau die Art von nativistischen, chauvinistischen Behauptungen, die Trumps Anhänger vorbringen: dass Amerika anders und in jeder Hinsicht aussergewöhnlich ist. Wir müssen aufpassen, dass wir nicht in solch unbewusste Nationalismen verfallen, sondern die Lektion des postkolonialen Diskurses wirklich beherzigen.

Unsere Mai-Ausgabe hat beispielsweise den Schwerpunkt «Kunst in Warschau». Dort ist seit Jahren eine nationalistische Regierung an der Macht und die schlimmen Auswirkungen auf das Leben und die Kultur sind bereits zu spüren. Daran ist abzulesen, wie das Scheitern der westlichen Demokratien aussehen könnte, und wir täten gut daran, daraus zu lernen. Jedenfalls haben wir bei *Artforum* versucht, in jeder möglichen Form für Engagement, Widerstand, Nachdenken und Diskussion einzutreten. Ich glaube, meine eigene Angst hat mit den Grenzen dessen zu tun, was wir überhaupt tun können. Ich glaube, das ist das Trauma aller, die sich in der Kunstszene bewegen. Was können wir Tag für Tag tun?

NC: Bice, möchtest du zum Schluss als Europäerin aus deinem Blickwinkel noch etwas zu dieser Frage sagen?

BC: Unsere Generation hat die erweiterte Vorstellung von Kultur schon immer auch politisch verstanden. Joseph Beuys prägte dafür die Bezeichnung «erweiterter Kunstbegriff»: eine erweiterte Auffassung von Kunst oder Kultur, die das Politische und Anthropologische mit einbezieht. In Europa werden Museen, Theater, Musik, Tanz und so weiter traditionell staatlich finanziert. Und es ist erschreckend, dass die politische Rechte nun versucht, den Geldhahn mit dem Argument zuzudrehen, die Künste müssten selbsttragend sein. Politiker des französischen Front National haben die zeitgenössische Kunstszene in aller Öffentlichkeit als «entartete Kunst» von «Geistesgestörten» bezeichnet. Es ist plötzlich dringend notwendig, Kultur ganz grosszuschreiben und zu verteidigen, und zwar genau das eher bürgerliche Kulturverständnis, das wir einst bekämpft haben – eine konservative, ja elitäre Kultur. Aber die vom Geld besessene Welt hat unsere Ideale einer demokratischeren Kultur in eine hässliche Karikatur verwandelt, die Trends unterliegt und von *Likes* regiert wird. Der Kulturbegriff als solcher ist gerade dabei, sich in Luft aufzulösen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



"The three certainties of life are death, taxes, and the end of the print edition."

Das Berlin-Gespräch

Redigierte Aufzeichnung eines Gesprächs in der Schweizerischen Botschaft in Berlin, am 24. März 2017, zwischen **Diedrich Diederichsen** (schreibt über Musik, Kunst, Film, Theater und Politik, seine jüngsten Publikationen sind: *Körpertreffer – Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, 2017; *Über Popmusik,* 2014), **Jörg Heiser** (Direktor des Instituts für Kunst im Kontext an der Universität der Künste, Berlin; von 1998 bis 2003 Redaktor, von 2003 bis 2016 Co-Chefredaktor von *frieze*, von 2011 bis 2016 auch Herausgeber von *frieze d/e*), **Olaf Nicolai** (Künstler, er lebt und arbeitet in Berlin), **Susanne Pfeffer** (Direktorin Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main), **Steffen Zillig** (Künstler und Autor, Mitherausgeber des Künstlermagazins *InterCity* und der Edition Uhlenhorst, bei der Sternberg Press erscheint *Tod einer Kritikerin / Death of an Art Critic von Annika Bender*, einem Pseudonym, unter dem er gemeinsam mit Dominic Osterried das Weblog *Donnerstag* betrieb), **Bice Curiger** und **Jacqueline Burckhardt** (Mitbegründerinnen von *Parkett*) und **Mark Welzel** (Redaktor, *Parkett*).

Cartoons von **Pablo Helguera**.

Mark Welzel: *Parkett* als eine von Anfang an zweisprachige Zeitschrift, als Buchreihe mit Kurzmonographien, die immer auch partnerschaftlich mit den Künstlern zusammenarbeitet, das war eigentlich das initiale Moment. Wir machen nicht eine Zeitschrift über Kunst, sondern eine mit Künstlern, und das durchaus mit einer selbstbewussten Pose.

Bice Curiger: *Parkett* ist zweisprachig, weil wir uns 1984 als Brücke sahen zwischen New York und Europa. New York war das tonangebende Kunstzentrum nach dem Krieg, und in Europa war ein Generationenwechsel spürbar, der dann auch in den USA rezipiert wurde. Mit Beuys im Guggenheim 1979 und mit Ingrid Sischy, welche damals das *Artforum* leitete, wurden allmählich auch die jungen Italiener und die deutschen Maler in den USA vorgestellt. Da ist uns klar geworden, dass wir diesen Aufschwung mit Amerika, das die Europäer entdeckt, nicht einfach nur dem Markt überlassen wollten. Als gute Schweizer – wir sind ein Übersetzervolk – wollten wir Texte zugänglich machen und damit den geistigen Hintergrund der Werke. Bewusst wollten wir nicht mit Inhouse-Autoren arbeiten, sondern die besten Stimmen, die man finden kann, publizieren. Kompetente Stimmen, eine Vielstimmigkeit in einer Publikation, die eben auch langsam ist, die nicht ein Informations- und Aktualitätsmedium ist. Es gab damals vor allem Monatszeitschriften, und wir waren am Anfang eine Vierteljahreszeitschrift, nachher haben wir drei Ausgaben gemacht und dann nur noch zwei pro Jahr.

Jacqueline Burckhardt: *Parkett* wurde dabei immer dicker, mit mehreren Künstler-Collaborations pro Nummer, aber es behielt immer den monographischen Charakter. Als beispielsweise 1989 die erste Nummer mit zwei Collaborations, Jeff Koons und Martin Kippenberger, erschien, gab es noch keinen Katalog über Koons; wir haben damals die ersten, Quellentexte über ihn gebracht.

BC: Und die Sprachen – das war auch sehr wichtig, es gab zum Beispiel vor uns *Art International*: Dort hat jede Autorin, jeder Autor in seiner Sprache geschrieben, es gab französische, englische und deutsche Texte. Andere Magazine hatten lediglich englische Resümees im hintern Teil. *Parkett* wollte aber den Brückenschlag verdeutlichen, indem wir seit der ersten Nummer aus vielen andern Sprachen ins Deutsche und ins Englische übersetzen und beide Sprachversionen graphisch gleich behandeln.

MW: Und die Idee der Collaborations ist, dass die Künstler ein Mitspracherecht bei der Autorenauswahl und beim Layout haben und *Parkett* schliesslich zu einer Art Museum wird mit den Editionen, die es auch von Anfang an gab.

JB: Genau. Wir bezeichnen die Sammlung der Künstler-Editionen als ein «Musée en appartement», in welchem die Besitzer die Rolle der Kuratoren spielen können.

BC: Die Editionen dienen auch dazu, uns eine gewisse Unabhängigkeit zu verschaffen vom Druck, Abos und Anzeigen zu verkaufen. Anfang der 80er-Jahre galt das Medium Edition als unterirdisch. Das Ansehen war tief gesunken durch Blätter etwa von Vasarely oder Dalì, die mit aufgedruckten Unterschriften seit den 60er-Jahren auch für das Warenhaus produziert wurden. In den 80er-Jahren kommt jedoch eine Generation Künstler auf, die einen konzeptuellen Zugriff auf das tradierte Medium der Edition entwickelt. Zum Beispiel Baselitz, der den Kupferstich wieder einsetzt, aber mit einem anderen Approach als einfach mit diesem dekorativen Benutzen eines alten Mediums, oder Baldessari, der mit Filmstills in die Kupferdruckwerkstatt geht. Es hat uns am Anfang viel Spass gemacht, diesen Aspekt auszureizen. Viele der frühen *Parkett*-Editionen sind im Buch eingebunden, nachher gibt es immer mehr Objekte.

Jörg Heiser: Das hat ein paar Fragen aufgeworfen für mich. Was ich

immer als zweischneidig empfand bei *Parkett*, ist die enge Collaboration mit den Künstlern. Das entspricht ja dem Modell von Katalogen. Da ist es üblich, dass das wie eine Art Klientenverhältnis zwischen Künstler und Kritiker funktioniert, und dabei macht man unterschiedliche Erfahrungen, wie die Künstler damit klarkommen. Bei *Parkett* hatte ich auch solche Erfahrungen, bei den zwei bis drei Mal, wo ich geschrieben habe. Beim einen war es okay, beim zweiten war plötzlich dieses und jenes. Das ist natürlich ein Problem, das man auch erwähnen muss. Man kann das natürlich als tolle Zusammenarbeit sehen, aber es ist dann auch eine Form von Einschränkung.

BC: Immer wieder wurde uns vorgeworfen, dass wir quasi PR-Schriften für Künstler machen.

JH: Das meinte ich nicht. Das würde ja heissen, dass jeder Katalogtext nur ein PR-Text ist, und das ist er im besten Fall definitiv nicht.

Parkett ist ja eine Zeitschrift, die unabhängig von Museen und Institutionen arbeitet; das hat für mich historisch sehr gut funktioniert. Ich erinnere mich zum Beispiel an eine Ausgabe mit den Collaborations mit Mike Kelley und David Hammons. Da hat auch Diedrich geschrieben. Schon von der Kombination der Künstler her war das ein Statement insbesondere zu dem Zeitpunkt, 1992. Damals, mit Anfang zwanzig, begann ich mich zunehmend intensiv für Kunst zu interessieren, und bekam unter anderem über *Parkett* Zugang. Insofern ist die Dichte der Texte über eine künstlerische Position extrem wichtig gewesen.

Diedrich Diederichsen: Als *Parkett* gegründet wurde, dachte man generell noch, dass Künstler und Schreiber ungefähr die gleiche Marktposition haben. Es war noch nicht wie heute, dass Künstler eine unglaubliche Macht haben. Um 1984 war es für mich als Schreiber noch besser, direkt mit dem Künstler zusammenzuarbeiten als mit einem Museum, wo ein Funktionär sitzt, der eine Macht verkörpert, mit der man Probleme hat. Der Künstler hingegen war ein Peer, mit dem man arbeiten kann. Heute sehe ich das anders, heute ist der Künstler der Furcht einflössende Funktionär, und mit den Leuten im Museum kommt man schon irgendwie zurecht.

Olaf Nicolai: Was Diedrich beschrieben hat, kann ich vielleicht aus einer anderen Perspektive unterstützen. Ich habe *Parkett* in den 80er-Jahren kennengelernt als eine Zeitschrift, die mir überhaupt einen Kontakt zu etwas ermöglicht hat, das ich live nicht sehen konnte. Die Zeitschrift war in der DDR im privaten Kreis zugänglich und eine unglaublich wichtige Informationsquelle. Das hat sich in den 90er-Jahren fortgesetzt, weil mir auch viele Künstler, die ich sehr geschätzt habe, zum ersten Mal ausführlich mit Texten vorgestellt wurden. Das kuratorische Prinzip, das der Publikation zugrunde liegt, wirkte sehr stark. Doch hat sich die Situation massiv verändert. Heute gibt es dieses Problem nicht mehr, man bekommt den Katalog, bevor die Arbeit überhaupt realisiert ist. Und was die Autoren angeht: Es gibt eine unglaubliche Vielfalt. Früher konnte ich die Kritik verorten anhand dessen, wer schreibt und wie geschrieben wurde. Ich bekam eine Vorstellung der Person des Kritikers, der da schreibt. Heute begegne ich oft Namen in sehr unterschiedlichen Kontexten, ohne die Person verorten zu können. Ich weiss gar nicht, von wo aus sie spricht. Das hat sicher mit gewandelten ökonomischen Zusammenhängen zu tun. Jemand, der sich informieren möchte, stösst heute auf eine andere Landschaft als in den 90er-Jahren. Und das, was ich mit dem «Kuratorischen» bezeichnet habe, das meinte ja fast familiäre Beziehungen zwischen Künstler, Autoren und auch Galerien. Im heutigen Markt werden diese viel stärker ökonomisch justiert. Vermittlung spielt eine andere Rolle.

JH: Das ist ein allgemeines Phänomen. Die Definitionsmacht, die weit bis in die 90er-Jahre und vielleicht auch noch in die 2000er hinein von Einzelmedien zu behaupten war, ist mit wenigen Ausnahmen verloren gegangen aufgrund der Zersplitterung von Diskursen in alle möglichen Bereiche der Social Media etcetera. Das hat natürlich zwei Seiten. Einerseits ist das ein begrüssenswerter Vorgang, weil sich eine Türsteher-Funktion aufgelöst hat, dieser enge Kanal, durch den Informationen mit quasi institutioneller Absicherung nicht nur übermittelt, sondern auch imprägniert wurden. Andererseits ist es viel schwieriger geworden, einen Diskurs zu bestimmen und ihn in eine bestimmte Richtung zu bringen, weil es konkurrierende Diskurse am selben Ort gibt. Genau deshalb verfallen denn auch viele dem Versuch, durch Schock und Hysterisierung – Shitstorm etcetera – Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

DD: Wobei das nicht so zukunftsträchtige Strategien sind. Das Problem ist, dass die klassische Publikation immer aus Service und Opinion oder aus Service und Gate-Keeping-Funktion

bestanden hat. Aber irgendwann, als der Druck auf sie durch die Konkurrenz der elektronischen Kultur immer stärker wurde, reagierte sie: «Wir müssen unbedingt was tun, damit wir auf der Service-Ebene mithalten können.» Dabei hat sie die anderen Funktionen, in denen sie natürlicherweise stärker gewesen wäre, aufgegeben oder kleiner gemacht. Diese Funktionen – Opinion und Gate-Keeping – ergaben zwar kein Geschäftsmodell, aber doch ein Diskursmodell oder Diskurs-Installations-Modell. Sich über eine bestimmte Art von Informationen zu profilieren – das kann eine Printpublikation vergessen.

MW: Das heisst, es hat sich auch die Rolle des Kritikers verändert.

DD: Es wird immer gesagt, die Rolle des Kritikers habe sich verändert, weil die Informationen überall zugänglich sind. Aber für mich war die Rolle des Kritikers noch nie, Information zu providen.

Steffen Zillig: Noch ein Wort zu diesen Collaborations: Wenn jetzt sogar Zeitungen wie *Die Welt* regelmässig mit Künstlern kollaborieren, erscheinen mir eher Letztere wie Dienstleister. Ich zucke auch immer ein bisschen zusammen, wenn es irgendwo heisst, man habe «Künstler eingeladen». Einfach weil diese Formel heute so selbstverständlich auch in der Projektentwicklung der Immobilienwirtschaft Verwendung findet, wenn man Künstlern Räume zur Verfügung stellt, die diese dann «bespielen» sollen. Früher war es eine andere Geschichte mit Künstlern zusammenzuarbeiten. Hier und heute erscheint das Modell vielleicht etwas ausgehöhlt. Das hat natürlich auch mit den Künstlern selbst zu tun, deren Rolle eine andere geworden ist.

JH: Eine Blume im Knopfloch.

JB: Am Anfang hörten wir vor allem aus Deutschland die Kritik: «Ach, *Parkett* ist so schön!», vielleicht aus der Vorstellung «Wahrheit könne nicht in dieser Schönheit liegen». Dabei war uns bei der Gestaltung immer enorm wichtig, dem Text und allem im Buch Würde zu geben.

Susanne Pfeffer: Ich habe *Parkett* oft in der Hand gehabt und nicht gekauft, weil es mir zu teuer war.

DD: Es wurde ja zu einer Zeit gegründet, als ganz viele neue Zeitschriften erschienen und diese sich mehr als vorher und nachher nicht mehr an die Standards – «Ich bin eine Soundso-Zeitschrift für Kunst und Musik» – halten wollten, sondern für sich erstmals den Gegenstandsbereich erfunden haben. Das war eine ziemlich einmalige Situation.

MW: Lasst uns auf die an *Parkett* formulierte Kritik zurückkommen, um das zuzuspitzen, was vorher gesagt wurde: Olaf, du als Collaboration-Künstler, hast du dich als Dienstleister verstanden?

ON: Diese doppelte Seite nimmt man natürlich wahr. Wird man eingeladen, nimmt man das als sehr positive Würdigung wahr. Das würde man nicht tun, wenn es nicht auch mit Distinktion zu tun hätte, wenn *Parkett* nicht auch diese Türsteher-Funktion hätte. Man weiss, aha, offensichtlich findet das, was ich tue, Aufmerksamkeit, und zwar in einem Kontext, der ziemlich wichtig ist. Die Collaboration hat sich in meinem Fall sehr positiv gestaltet. Ich hätte aber gegen einen Text, der sich kritisch (negativ) mit meiner Sache auseinandersetzt, nicht interveniert. Das ist eine Haltung, die wahrscheinlich von Künstler zu Künstler unterschiedlich ist.

JH: Vielleicht täuscht mein Eindruck, aber hat sich da etwas im künstlerischen Selbstverständnis – wiederum beeinflusst durch die Medienöffentlichkeit – verändert? Es gehörte früher zum guten Ton, in einer Feindschaft zu sein, bis weit in die 90er-Jahren und sich zu einem Hier oder einem Dort zu bekennen: «Du kannst hier nicht mitspielen, wenn du dort mitspielst, oder wenn du die Regeln hier verletzt, bist du erst mal draussen.» Etwa diese berühmte Geschichte mit Donald Judd und Robert Smithson, die zwei Jahre nicht miteinander redeten. Aber im Zuge von Social Media und der Gig-Economy, also einer prekarisierten Arbeit auf Abruf, kann man sich praktisch diese Feindschaften nicht mehr leisten, weil jeder potenzielle Feind der potenziell nächste Auftraggeber sein könnte. Entsprechend schiebt man all das, was an Reibungspotenzial und Lust zum Antagonismus da ist, hinter die Kulissen als hysterische Reaktion. Wenn in Einzelfällen mal etwas sehr Kritisches publiziert wird, rasten die Leute mit Droh-E-Mails und Drohanrufen aus. Es kann aber auch ein kumulativer Effekt entstehen, das heisst, lange wird nur «hinter den Kulissen» kritisiert, bis es dann zu viel wird. Bei Klaus Biesenbach etwa lief es bis zur Björk-Ausstellung im MoMA ausschliesslich über das Prinzip: «Ich bin wichtig, weil du wichtig bist, und weil wir beide wichtig sind, zeigen wir uns auf Instagram, wo Wichtigkeit produziert wird.» Dieses Prinzip war irgendwann völlig ausgereizt.

SP: Heutzutage werden Künstler permanent gezwungen zu kommunizieren. Ich hatte einmal eine Diskussion mit Wael Shawky darüber. Er hatte mich nach Alexandria eingeladen, um

"Me? I'm just enjoying myself, reading the bad reviews of others."

dort einen Workshop mit seinen Studenten zu machen, und er wollte, dass die Studenten Statements über ihre Arbeit schreiben und diese vorlesen. Ich finde das bis heute schlimm, aber Shawky hat dann zu Recht gesagt, am Anfang habe er keine Stipendien in Amerika gekriegt, weil er nicht wusste, wie man ein Gesuch schreibt. Darum findet er es total wichtig, dass seine Studenten lernen, so etwas zu schreiben. Und es stimmt ja, es gibt heutzutage keine Förderung, keinen Preis, wenn du als Künstler nicht fähig bist, adäquat zu kommunizieren. Man hat auch das Gefühl, Künstler müssten nur noch Interviews geben, Interviews seien interessant, weil Künstler interessante Sachen sagen. Dabei gerät manchmal in den Hintergrund, dass sie mit ihrer Arbeit schon sprechen. Ich finde es schwierig, die Künstler so darzustellen, als wären es PR-Maschinen, die alles kontrollieren.

ON: Gibt es denn wirklich nur die Beliebigkeit von Instagram? Gibt es online nicht auch so etwas, was man früher mit «Arbeit am Begriff» umschrieben hat, wo man sich um Dinge, die in der Kritik gegenstandswürdig sind, kümmert, was einen grossen Unterschied zu einer reinen Information ausmacht? Ist das nicht etwas, das zunehmend in anderen Medien als in den Printmedien stattfindet?

JH: Es findet halt auch teilweise in anderen Medien als in der Kunst statt. Tatsächlich liegt es an den vorher beschriebenen Zwängen, wenn man von einer Feindschaft auf der einen Seite und von vorauseilender Freundschaft auf der anderen Seite

ausgeht. Es ist richtig, dass du «Arbeit am Begriff» einforderst. Man könnte auch von einer Art sportlichem Streit sprechen, im Sinne der Erkenntnis. Diese Auseinandersetzung wird die ganze Zeit aufgeführt, aber unter den Vorzeichen von Professionalisierung, bei der man sich keine diskursive Blösse geben will, weil das das Karrieremodell infrage stellt.

Wir haben jetzt die ganze Zeit von Künstlern, Kritikern und Kuratoren gesprochen, dürfen aber nicht vergessen, es gibt ja auch den Kunstmarkt, die Galeristen und Galerien, die wiederum, mal mehr, mal weniger, versuchen, in solche Diskurse einzugreifen. Man kommt am Ende an den Punkt, wo man denkt, man müsse sich sehr genau überlegen, mit wem man so einen Prozess eingehen will und wann.

MW: Das wäre ein Stichwort für Steffen. Du hast für den Blog *Donnerstag* geschrieben, wo du unter anderem mit dem Pseudonym Annika Bender eine ziemlich direkte Kunstkritik und auch diese «Arbeit am Begriff» ausgeübt hast. Wie habt ihr da reagiert und gearbeitet?

SZ: Viele, die bei *Donnerstag* involviert waren, sind Künstler, die sich dort an einer Form von Kritik versucht haben, die sie andernorts vermissten. Also an einem Diskurs jenseits des allgemeinen Waffenstillstands und vor allem: an Ausstellungskritiken! Denn wozu zerbricht man sich als Künstler den Kopf, wenn am Ende doch nur wieder alle höflich abnicken und die interessanten Debatten nicht entlang von Arbeiten und Ausstellungen verlaufen, sondern sich gleich auf ungefährlichere Metaebenen verlagern, wo man keinen verletzen kann. Das funktionierte für uns erst mal nur mit der Maske des Pseudonyms. Aber Anonymität ist eine zweischneidige Sache. Wir hatten bei *Donnerstag* Glück, dass zum Beispiel auch in den Kommentarspalten wenig gepöbelt wurde. Aber man sieht an anderer Stelle ja, wie schnell Diskussionen im Netz aus dem Ruder laufen können. Und letztlich ändern wir an der Kritik- und Sprachlosigkeit in der Kunstwelt auch wenig, wenn wir nur maskiert auftreten und Batman spielen. Deshalb haben wir das Modell schliesslich aufgegeben.

JB: *Parkett* ist ein Gefäss, das als eine Art Kunsthalle-auf-Papier angelegt ist. Und Künstler lädt man nicht in die Kunsthalle ein, um mit ihnen zu streiten. Aber gewiss braucht es in der Kunstkritik die aufklärende Streitkultur.

SZ: Vielleicht ist es damals auch noch eher möglich gewesen, allein schon mit der Auswahl der Künstler Statements zu setzen, so wie das bei dieser Mike-Kelley-Ausgabe der Fall war. Jetzt aber, im Zeitalter der grossen Waffenruhe, ist es schwieriger geworden.

BC: Aber ich glaube, es geht auch darum, hinzustehen und zu sagen: «Ich finde das relevant.» Und wir machen nur den ersten Schritt und wurden zu einer Stimme, die identifizierbar ist. Und viele dieser Reviews in Zeitschriften, so fanden wir damals, gehen unter in einer gewissen Austauschbarkeit und Anonymität. Es schreibt halt der Korrespondent in Paris, Hannover oder was weiss ich; es steht zwar ein Name da, aber man weiss nicht genau, wer es ist.

JH: Ich finde das Modell *Parkett* total einleuchtend. Man versteht sofort, dass es nicht in erster Linie darum geht, beispielsweise mit Ausstellungsrezensionen die Spreu vom Weizen zu trennen. Aber daran knüpft sich meine Frage an euch: Was ist denn nun heute relevant? Ist es euer Eindruck, dass es in den 33 Jahren schwieriger geworden ist, das zu sehen?

JB: Damals bewegten wir uns vor allem in Europa und in den USA. Inzwischen ist die Kunstszene längst global. Damals haben wir eine flache Welt angetroffen, jetzt ist sie rund geworden.

BC: Natürlich – da möchte ich das Thema unserer Ausgabe zitieren: «Expanded Exchange» ...

Während man früher in den meisten Fällen die Akteure persönlich kannte, ist das Element der Second-Hand–Information viel dominanter geworden. Man weiss, dass diese oder jene Künstlerinnen und Künstler aus China, Afrika, Argentinien, aber auch aus Georgien, Finnland oder Polen relevant sind, aber wir alle vertrauen auf viel indirektere Kenntnis und Information.

Man ging zu zwei Kunstmessen pro Jahr, nicht an 50, Man war polyglott und freundschaftlich verbunden mit dem, was man Kunstwelt nannte, heute auch, aber es ist uferlos geworden. Zugleich ist die Welt nun monoglott geworden.

JB: Als Ende der 60er-Jahre Harry Szeemann für seine Ausstellung «When Attitudes Become Form» in die USA ging, wurde er ohne langes Vorwissen vom einen Künstler dem anderen empfohlen; er reagierte darauf spontan und vertrauend. Wir wurden auch von Leuten, die sich auskannten, angeregt. Wir sind ja nicht die, welche all diese Künstler entdeckt haben, sondern wir wurden auch auf Künstler aufmerksam gemacht, die wir dann relevant fanden.

SP: Das ist ja heute auch nicht anders. Für mich sind die Gespräche mit Künstlern, die Besuche der Studios häufig ein Anfangspunkt für eine umfangreichere Recherche.

JH: Sicherlich, aber es gibt eine zyklische Beschleunigung. Es sind vielleicht zwei, drei Jahre, in denen jemand von der Debüt-Galerienausstellung über diverse Institutionen erst mal durchgereicht wird. Dann muss die Person auf die nächste Ebene kommen, was immer diese ist. Wenn das nicht geschieht, gibt es ein Problem. Gewiss, es gibt Biographien von Leuten, die zehn Jahre unter dem Radar liefen, bevor sie irgendwo wieder auftauchten. Mit diesen Erwartungs- und Begehrlichkeitsökonomien muss man versuchen umzugehen. Aber man steht in diesen Fällen unter einem harten, vor allem auch wirtschaftlichen Druck, besonders in den hypergentrifizierten Kunstzentren wie London und New York

BC: Es ist auch eine Frage der Ubiquität und der Gleichzeitigkeit. Früher war allen klar, dass es ungleichzeitige Sachen gibt, einerseits die europäische Szene in Paris und andererseits die Szene in New York. Heute hingegen – mit dem Internet und mit dem Markt – gibt es diese Gleichzeitigkeit.

JH: Das ist die eine Seite, die andere Seite ist aber die – und das würde ich auch für andere Kunstzeitschriften sagen –, dass die Wichtigkeit durch Auswahl und Inkludierung heute relativiert ist, weil man jetzt die ganze Welt als Folie hat. Überall existieren heute veritable Kunstszenen, und diese lassen sich weder qualitativ noch quantitativ in vollem Umfang einschätzen. Man muss sich dann eingestehen, okay, es ist ein fragmentarischer, spezifischer Zugang und nicht mehr diese komplettistische Sicht, die ja auch in der Philosophie in den 70er-Jahren komischerweise so einen Aufschwung hatte, dass man als Philosoph, der etwas auf sich hielt, in alle Richtungen schoss: ästhetisch, soziologisch, historisch, ontologisch, epistemologisch etcetera. Dieser Komplettismus als Modell für eine Kunstzeitschrift ist heute sehr problematisch geworden, auch in den Übersetzungsfragen. Es gibt englisch-portugiesische Kunstzeitschriften in Brasilien, aber es gibt definitiv Teile des Diskurses, die sehr schwer und nur verzögert reisen. Und in China glaube ich, ist es noch stärker so.

DD: Dennoch ist es doch ein totales Agreement, dass das, was nicht in Zentren stattfindet, das Interessanteste ist. Und das Missverstandene, vor allem auch auf der Ebene von Sprachkenntnis Nichtverstandene, oder das Nichtgekannte, der hottest Topic ist. Dadurch entstand dieser merkwürdige Mechanismus, ein Spannungsverhältnis, wo ich sagen würde, dass es immer schon einen nicht ganz unberechtigten Verdacht gab, dass dieses Rest-Unverstandene gerade als eine ästhetische Erfahrung wahrgenommen wird. Gerade da, wo ich den Text nicht verstehe, wo ich die Sätze falsch übersetze, wo ich den brasilianischen Modernismus nicht kenne, dämmert mir irgendwas, das interessant ist. Das ist dann das, was in die Zentren reinkuratiert wird, in die documenta und in die Biennalen.

JH: Das ist genau der Punkt: Der Türsteher ist an dieser Stelle nicht die Zeitschrift, sondern die museale Institution. Wenn man jetzt an New York denkt und sich die einschlägigen Kunstmedien anschaut, dann verfahren die seit jeher nach dem Prinzip, dass das wichtig ist, was gewissermassen von selbst an diese Gestade gespült wird. Und wenn jemand im MoMA die Lateinamerika-Abteilung öffnet, wird es auch in den Zeitschriften stattfinden, aber definitiv nicht vorher. Das ist dann sozusagen wieder der Zentrismus durch die Hintertür. Wenn es wichtig genug ist, wird es hier schon ankommen.

ON: Ich möchte kurz noch mal auf die Frage nach der Bedeutung von Print zurückkommen. Warum werden denn noch Bücher gedruckt, wenn sie so unwichtig sind? Warum ist es in Museen so wichtig, eine eigene Buchhandlung zu haben, wenn man nicht mehr in Kataloge investiert? Das scheint ja nicht der Fall zu sein.

JH: Das stimmt, Kataloge sind beinahe noch wichtiger geworden als eine Einzelausstellung, weil das etwas ist, das bleibt und das man jemandem in die Hand drücken kann und gleichzeitig ist für mich – durch die von dir richtig beschriebene dialektische Entwicklung – den Institutionen eine Verantwortung zugewachsen, die dann wieder kritisch zu begleiten ist. Wenn ich jetzt als Vergleich an den letzten Sommer denke, an Frances Morris, die in der Tate Modern die neue Sammlungshängung einrichtet, und dann an das Kunstmuseum Basel, das sein neues Gebäude einweiht, sehe ich in Basel die Usual Suspects bis hin zu peinlichen Konstellationen, und die Kunstgeschichte wird wie vor 30 Jahren erzählt. Bei Frances Morris hingegen denkt man, aha, Ende der 1960er-Jahre wurde also auch in Lahore Minimal Art gemacht, die man bisher nicht kannte. Da ist jemand in der Lage, ein neues überzeugendes Narrativ zu erzählen, während jemand anders sich auf die bereits

kanonisierten Positionen beschränkt. Diese Unterschiede gilt es zu beobachten; da muss kritisches Denken eine Rolle spielen.

BC: Aber Publikationen und Buchläden gehen eindeutig ein, und die Museumsshops reduzieren das Angebot an Büchern immer mehr, damit sie ihre Merchandising-Produkte in den Vordergrund stellen können.

JH: In der Mitte sitzt das fette Internet. Und dann muss man eben über das dünne Paperback gehen, das man wie ein Telefon einstecken kann, oder am anderen Ende des Spektrums über diese Monstren, diese Coffee-Table-Ziegelsteine.

SZ: Es wäre jetzt eigentlich an den Institutionen, ihre Position zu nutzen, um ein kritisches Denken zu verteidigen und neue Schneisen in die Unübersichtlichkeit zu schlagen. Es gibt ja eine grosse Sehnsucht nach selbstbewussten Institutionen, die auch gegen Widerstände eigene Diskursfelder behaupten können. Man sieht das selbst in den Museumsshops, wo sich viele Produkte in ihrer Aufmachung ja an Institutionen anlehnen. Die dünnen Paperbacks sind oft Kopien von intellektuellen Institutionen, von alten Merve- oder Suhrkamp-Bänden. Auch Kataloge, die von Galerien herausgegeben werden, orientieren sich an einem Format, das einmal ein institutionelles war. Ich hoffe, die Institutionen wissen die Glaubwürdigkeit, die ihnen offenbar noch zugeschrieben wird, auch zu verteidigen, sonst ist so ein Feld auch schnell mal ausgehöhlt und unattraktiv für Menschen, die Lust am Denken haben. Aber dem steht natürlich eine gegenläufige Tendenz entgegen, nämlich die mangelnde finanzielle Ausstattung vieler Institutionen, die immer mehr Projektförderungen und Kooperationen verlangen, Public Private Partnerships, wo sich die Positionen dann verwischen.

JH: Die Verlage haben selten noch die Musse, die Zeit und das Geld, um selbst so etwas wie Grundlagenarbeit zu leisten, Dinge wirklich neu zu entdecken. Es gibt sicher Ausnahmen, aber in vielen Fällen ist es ein mechanisierter Produktionsvorgang.

SP: Aber die meisten Kataloge werden ja auch so produziert, dass sie von den Institutionen bezahlt werden.

JH: Das meinte ich ja.

MW: Das klingt nach einem Dilemma, da könnte man gleich eine neue Zeitschrift gründen.

ON: Die Frage ist, wer das finanziert.

JH: Das ist der Punkt. Ich denke, es gibt eine Diskrepanz zwischen der Wirkmächtigkeit, die ein Medium sehr wohl entfalten kann, und den Mitteln, die es dazu braucht. Etwas kann viel Einfluss gewinnen, bleibt dabei aber ein Verlustgeschäft. Und um diese Diskrepanz zu überbrücken, fallen mir nur sehr prekäre Mischmodelle ein, auf denen die meisten Kunstzeitschriften beruhen, die dann natürlich auch entsprechend verletzlich sind, wenn der Markt den Bach runtergeht, oder sie profitieren davon und wirtschaften dann hoffentlich gut. Aber alle wünschen sich im Hinterkopf, dass die gute Fee kommt oder ein Geldgeber, der die grosse Schatulle aufmacht und sagt: «So, die nächsten zehn Jahre sind klar, legt mal los.»

JB: ... und ich lass euch in Frieden, rede euch nicht drein.

JH: Ja genau. Ein junges Beispiel, nicht aus der Kunstwelt, ist The Intercept, von Glenn Greenwald und dem Mitbegründer von Ebay, also einem mehrfachen Milliardär, der irgendwo in Oregon auf seiner Ranch sitzt und denen erst mal für fünf Jahre oder auch zehn gesagt hat, «so, legt mal los und macht mal investigativen Journalismus». Das gibt es, aber es findet vielleicht nicht gerade in der Kunst statt, obwohl man denken würde, dass es in der Kunst eigentlich solche Leute geben müsste. Es muss auch nicht eine private Initiative sein.

DD: In Österreich gibt es eine Presseförderung. Die stammt noch aus einer Zeit, als die Presse oder die Medien keine Probleme damit hatten, dass sie Print waren und in Konkurrenz zu elektronischen Medien standen, sondern das hatte noch etwas mit Reeducation und Förderung von Öffentlichkeit zu tun. Ein gutes Modell.

SZ: Ich frage mich schon länger, warum dieses Bewusstsein bei der Etablierung des Internets eigentlich so völlig auf der Strecke blieb. Noch als in Deutschland die privaten Fernsehsender zugelassen wurden, gab es von der Politik hohe Auflagen, weil allen bewusst war, dass sich dadurch natürlich auch die Öffentlichkeit verändert und es für deren Funktionieren Voraussetzungen braucht. Wenn Unternehmen heute neue Spielregeln für die öffentliche Kommunikation definieren, hat man eher den Eindruck, das wird politisch durchgewunken, weil sich die Nutzer angeblich freiwillig dafür entscheiden, welches Betriebssystem ihr Handy hat oder welcher Algorithmus sie mit Informationen versorgt.

ON: Oder vielmehr: Es wurde hinterher gewunken.

JH: Es ist nicht ernst genommen worden.

ON: Die Frage ist eben, ob man allein über die Ökonomie ein Interesse an einer kritischen Öffentlichkeit wecken

kann. Ist die kritische Öffentlichkeit etwas, das sich automatisch aus einem Wirtschaftszusammenhang herstellt oder gibt es da noch ein paar andere Parameter.

SZ: In der Nachkriegszeit war in Deutschland offenbar die Sorge darum, dass man eine demokratische Öffentlichkeit mit Gerüchten, Demagogie und Dummheit auch zu Fall bringen kann, noch ausgeprägter. Erst langsam wächst wieder ein Bewusstsein dafür, wie wacklig das gesellschaftliche Fundament vieler zivilisatorischer Errungenschaften ist, auch für die Kunst.

ON: Es geht um die Hoheit darüber, wie argumentiert wird. Für mich ist frappierend, wie quasi voraufklärerische Positionen ganz selbstverständlich «diskutiert» werden. Es war mir unvorstellbar, dass du die biologische Evolution ernsthaft zur Disposition stellen kannst. So nach dem Motto: Kann sein, kann aber auch nicht sein. Und dann wird aus Befindlichkeit, Meinung und Interesse heraus etwas präsentiert, das wie ein wissenschaftlicher Fakt behandelt wird.

JH: Bruno Latour hat in den letzten zehn Jahren genau über diese Frage viel publiziert. Und wenn ich ihn recht verstanden habe, meint er, es gehe nicht nur um Kritikfähigkeit, Kritik im engeren Sinne eines französischen, poststrukturalistischen Kritikbegriffs, sondern auch um das Vertrauen in die Institutionen. Beispiel: Institutionen haben jahrzehntelang geforscht und kennen weitgehend die Ursachen des Klimawandels. Aber jetzt kommt ein Rechter daher und behauptet, was die Institutionen sagen, sei falsch, das sei ja auch nur eine Konstruktion des Dispositivs Wissenschaft und so weiter. Eine ernsthafte Institutionskritik beruht auf der Annahme, man spreche zu intelligiblen Leuten, die mit dieser Kritik was anfangen können. Es gibt aber eine Art disruptive, zerstörerische, Adaption dieser Art von Kritik von rechts, eine Art Trolling.

Eine ernsthafte und ernst gemeinte Kritik beziehungsweise Kunstkritik ist demgegenüber auch ein Vertrauen in die Institutionen, dass sie diese Kritik auszuhalten bereit sind. Diese Parameter sind offensichtlich in den letzten Jahren verrutscht. Das sage ich wahrscheinlich unter dem Eindruck der letzten Tage, in denen im Internet durch den auf Facebook geteilten Brief der britischen Künstlerin Hannah Black ein Shitstorm um Dana Schutz losgegangen ist. Aus der Empörung über das Gemälde einer weissen Malerin, das den entstellten Kopf des 1955 von weissen Rassisten brutal ermordeten schwarzen Jungen Emmett Till im offenen Sarg zeigt, erwächst nicht etwa eine legitime Kritik an der Institution und ihren Auswahlkriterien, sondern es findet de facto eine *Character Assassination* statt. Da fliegt einem gerade etwas um die Ohren, gelinde ausgedrückt. Man fragt sich, was jetzt der nächste Schritt ist. Mordaufruf? Wie soll es jetzt weitergehen? Bei Instagram wurde ein Photo von Dana Schutz geteilt, bei dem quer darüber in roten Lettern «burn this shit bitch» geschrieben steht. Gefälschte Briefe sind auch schon im Umlauf. Der Diskurs geht gerade irre unter dem Druck der realen Verhältnisse der Trump-Regierung.

ON: Wenn du etwas durchsetzen willst, musst du alle hysterisieren.

BC: Wenn es um Institutionen im Internet geht, denke ich jetzt auch an die Ohnmacht alter seriöser Medien, wie *The Guardian*, eine Zeitung, die viel investiert hat für ihren Internetauftritt. Doch neuerdings erscheint unter jedem Artikel ein gelbes Band mit der Bitte, den unabhängigen Journalismus mit einem Beitrag zu unterstützen. Da geht's nicht mal darum, dass ich den Artikel kaufe, sondern ich muss noch eine gute Tat tun und dieses arme Medium und «den guten Journalismus» unterstützen. Das ist doch irre.

JH: Wobei es verschiedene Modelle gibt und angeblich läuft es bei der *New York Times* und der *Post* gerade wie geschnitten Brot. Aufgrund der veränderten politischen Grosswetterlage haben die wohl starken Zuwachs bei den Abonnenten und auch die Internet-Geschäftsmodelle funktionieren. Das kann ich aus eigener Erfahrung sagen. Diese kleinen Beträge, die man bezahlen muss, vierzig Cent für einen Artikel, die bezahlt man dann auch. Und diese Schranken, wo man erst nach zehn Texten zahlen muss oder gesagt kriegt, jetzt ist erst mal Schluss – das scheint ja gut zu funktionieren. Beim *Guardian* und auch bei der *TAZ* haben die Spendenaufrufe einen auf Mitleid zielenden Beigeschmack, der eher abträglich ist. Das sind Vorgänge, die so halbbewusst mitlaufen, wo sich alle in dieser Branche seit zehn Jahren die Augen reiben und ziemlich verzweifelt verschiedene Modelle ausprobieren.

MW: Kannst du den Fall *Frieze* erläutern, das Ende der deutsch-englischen Ausgabe? Oder allgemeiner gefragt, was bedeutet der Medienwandel für eine Zeitschrift? Wie geht man damit um? Du sprichst vom «fetten Internet».

JH: Na ja, objektiv beschrieben ist es so: Fünf Jahre lang haben wir *Frieze*

deutsch-englisch gemacht. In der Zeit hat es sich auch gut angefühlt, aber wirtschaftlich war es eher schwierig. Das alleine wäre nicht der Grund gewesen, dass im September 2016 die letzte Ausgabe erschienen ist. Sondern es ist in einem Gesamtzusammenhang verschiedener Aktivitäten zu sehen. Als Anfang 2016 die Website neu aufgestellt wurde, mit täglich neuen Inhalten, Texten und Internet-only-Inhalten, hat sich *Frieze*, das heisst auch ich persönlich und die Mitherausgeberin Mareike Dittmer, nicht ohne Trauer vom Medium verabschiedet, wissend, dass die Investitionen nun halt in die Website gehen. Ironischerweise kommen die Leute jetzt hinterher an und sagen, dass es ihr wichtigstes Medium war wegen der Zweisprachigkeit und aus vielen anderen Gründen.

JB: Aber wie definierst du den Unterschied zwischen dem gedruckten *Frieze* deutsch-englisch und der Online-Präsenz?

JH: Um ein Beispiel zu nennen: Seit 2016 erscheinen die Ausstellungskritiken, die dann in der Print-Ausgabe von *Frieze* gedruckt sind, zuerst online, ein Modell, das wir zuerst bei *Frieze d/e* ausprobiert haben. In den Jahren davor hatte man das nicht gemacht. Mittlerweile denkt man, wenn es schon geschrieben ist, warum so lange warten, bis man es den Leuten zugänglich macht? Die wollen im Idealfall die Besprechung lesen, solange die Ausstellung noch zu sehen ist. Allgemein gesprochen gibt es auch immer wieder diese Diskussion über das Leseverhalten im Internet. Jahrelang wurde behauptet, die Leute wollen im Internet nichts lesen, was länger als 800 Wörter ist, bis sich herausstellte, dass die meisten lieber entweder etwas unter 200 bis 300 Wörter lesen – oder dann den Long Read, also eher Richtung 3000 oder mehr Wörter, etwas, das sich wirklich substanziell anfühlt und nicht nur ein Thema anreisst und dann plötzlich abbricht. Das sind Überlegungen, die auch im Kunstkontext eine Rolle spielen.

SP: Dabei wird man ohne intensive Konzentration der Komplexität der Gegenwart nicht gerecht. Ich glaube aber, dass die Lust an einer intensiven Auseinandersetzung noch da ist. Ich habe im Fridericianum zu den drei Ausstellungen «Speculations on Anonymous Materials» (2013), «nature after nature» (2014) und «Inhuman» (2015) mit internationalen Philosophen besetzte Symposien veranstaltet. Das Interesse war sehr gross, die Beiträge werden als Sammelbände mit Merve publiziert. Da geht es genau darum, Formate zu verbinden, Werke auch theoretisch zu kontextualisieren.

JB: Apropos Kontext. In einer gedruckten Zeitschrift stellst du die Texte sinnvoll assoziativ zusammen. Online gibt es keine gebündelte Struktur mehr. Du kannst da nicht mehr mit einem einzigen Handgriff die Zeitschriften eines bestimmten Jahrgangs aus dem Büchergestell ziehen, um die damalige Situation und den Kontext, in denen jeder Artikel und jede Abbildung und Anzeige erschien, zu untersuchen. Ein historisches Bewusstsein geht dabei verloren.

JH: Weil das die sozialen Medien wieder zerrupfen wie einen Blumenstrauss. Jemand macht einen Blumenstrauss – also die Ausgabe einer Zeitschrift – und dann kommt Facebook und zieht die Blume raus und Twitter diese, bis am Ende vom Blumenstrauss nichts mehr übrig ist, ein Effekt, der dann durch die Algorithmen von Facebook noch verstärkt wird.

DD: Ich meine, die meisten Dynamiken, die man jetzt über Internet versus Print beschreibt, beruhen auf denselben Diagnosen wie schon vor längerer Zeit. Und letztlich läuft es auf die Feststellung hinaus: Internet killt Print, und Print versucht panisch zu überleben. Aber die Vorstellung, dass sich ganz bestimmte Züge der Internet-Rezeption/-Konsumption über die Zeit verändern werden, die ist noch nicht bedacht worden. Das ist ein wichtiger Punkt. Es wird mal den Moment geben, wo auch ein Shitstorm nicht mehr funktioniert, denn bei den ganzen second order kybernetischen Fragen gibt es Inflationseffekte und Entwertungseffekte, die auch auf einem sehr niedrigen Level von Konsum eine Rolle spielen.
Auf der anderen Seite gibt es Dinge wie Rezeptionsgewohnheiten, die einen Long Run haben und höher geschätzt werden sollten. Unter anderem stört mich seit Jahren, dass es keine Filmkritik «danach» gibt oder Diskussions-Resümees. In Kunstzeitschriften war es – wie gesagt – immer schon so, dass Rezensionen erscheinen, nachdem die Ausstellung vorbei war. Langfristigkeits-Modelle haben ihre Chance, aber wenn man versucht, das auf Internet-Zeitschriften aufzupfropfen, funktioniert das nicht. Man muss es selbstbewusster über etwas definieren, das zwischen Buch, Journal, Zeitschrift liegt, aber nicht dieses Akademische hat. Da kann man was erfinden. Vielleicht noch nicht sofort, man muss es noch etwas mehr brechen.

MW: Teilst du diese Ansichten, Jörg?

JH: Es gibt Beispiele für das, was Diedrich gerade gesagt hat; *e-flux journal*

vielleicht, das Geschäftsmodell ist ein völlig anderes, eines das mit Zeitschriften erstmals gar nichts zu tun hat. Man weist Leute darauf hin, dass da das und das stattfindet, und dadurch wird Einkommen generiert, das dann unter anderem auch in etwas gesteckt wird, was alleine gar nicht finanzierbar wäre.

JB: Aber was ersetzt die Möglichkeit eines schnellen Griffs in die Zeitkapsel vor 10 Jahren oder 33 wie bei der *Parkett*-Bücherreihe? Online gibt es das nicht?

DD: The way back machine.

JH: Also das ist irgendwie so, wie wenn man mit dem richtigen Köder in einem grossen See fischt, dann findet man es auch. Aber mit der Haltung «Ach zeig mir doch mal was!» geht das nicht. Es gibt zwar verschiedene Modelle von kuratierten Inhalten im Netz, aber das funktioniert bisher auch noch nicht so richtig.

JB: Mit dem Verlust des physischen Körpers einer Zeitschrift kommt es also auch zu einer Art Gedächtnisverlust.

JH: Wenn eine Kunsthalle oder *Parkett* als eine Art genuiner Institution sagt, das halten wir momentan für wichtig und haben diesen und jenen dazu befragt und es entsprechend kommuniziert, entsteht eine Art von Plastizität, der Diskurs wird geradezu haptisch.

Das Internet ist dieses Amorphe, in das man sich selber irgendwie seitwärts hineinbegibt und vieles entdeckt. Das ist ein ganz anderes Diskursmodell.

SP: Man muss ja mal grundsätzlich sagen: Vieles ist total zugänglich geworden. Ich weiss noch, wie ich ein erstes Mal nach Braunschweig gefahren bin, um mir ein bestimmtes Video anzusehen. Das kam man heute alles auf Youtube sehen, das ist doch grossartig. Und wie viele Leute stellen ihre Bücher einfach als PDF zur Verfügung.

JH: Oder einer hat es kopiert und hineingestellt.

ON: Internet ist ja nicht nur ein Distributionsmedium, es ist auch ein Produktionsmedium. Alle Prints werden heute digital produziert. Auf der Ebene der Rezeption ist dieser Gegensatz von analog und digital noch vorhanden, aber auf der Ebene der Produktion verschwindet er. Ende der 90er-Jahre fand eine Explosion im Printbereich statt, etwa bei Künstlerbüchern, weil man mit jedem Computer auch einen Print machen kann. Die Buchmesse im PS1 in New York ist inzwischen auch ein gesellschaftliches Jahresereignis geworden, und du denkst, was für ein Wahnsinn, wer sich für diese kleinen Nischenprodukte alles interessiert. Dabei hast du keine Vergleichskriterien mehr, weil es jeder mit anderen kleinen Dingen zu tun hat und sich sehr viele Nischen gebildet haben. Einerseits geht es um Vermittlung für eine gewisse Öffentlichkeit, andererseits gibt es eine intellektuelle Schicht, die diese Öffentlichkeit zwar vertritt, sie aber zugleich auch kritisiert. Die Verhältnisse sind ins Schwanken gekommen und nicht mehr einfach herstellbar. Das sehe ich als ein Problem. Ob du jetzt einen längeren oder kürzeren Text hast, ist für seine Qualität noch nie ausschlaggebend gewesen. Das sind aber Dinge, die auf einen Punkt zurückführen, den wir am Anfang angesprochen haben. Was heisst überhaupt Kritik? Ist Kritik I like it / I don't like it, sind das Geschmacksurteile, sind es Navigationshilfen oder sind es auch Dinge, die Interesse an einem bestimmten Gegenstand haben, der andere Fragen an den Gegenstand stellt, die man nicht sofort beantworten kann, wo mit einem Rückblick von ein oder zwei Jahren sinnvoll über einen Film diskutiert werden kann.

DD: Die Frage nach der Kritik wird sich in all diesen Dingen immer wieder stellen. Aber bei *Parkett* stellt sie sich vielleicht nicht so stark. Zwar gibt es auch in *Parkett* kritisches Denken, aber wenn ich das richtig verstanden habe, geht es um das Zeigen, das Präsentieren und das Hinweisen auf etwas, das Relevanz hat. Und das ist eine der wenigen klar benennbaren Möglichkeiten, die eine Zeitschrift überhaupt haben kann, die jetzt nicht unbedingt mit Kritik zu tun hat. Das ist nicht das Zentrale dabei. Und die Frage ist sozusagen, was wird aus diesem Gestus. Was passiert mit diesem Gestus?

BC: Für mich heisst Kritik eigentlich Auseinandersetzung und nicht Kritik gleich Angreifen.

DD: Auseinandersetzung empfinde ich dann wiederum als einen sehr weiten Begriff.

BC: Aber ich frage mich schon, wo findet die Auseinandersetzung mit dem, was Künstler machen, statt. Kunst existiert nur, wenn darüber irgendwie nachgedacht, geredet, ausgetauscht wird, sonst ist es ein Privathobby. Wo findet das statt?

SZ: Es gibt eigentlich noch keine adäquate Onlineplattform für so etwas wie das Feuilleton, wo verschiedene Bereiche zusammenkommen und wo bildende Kunst Teil einer grösseren kritischen Öffentlichkeit ist. Die Gefahr ist natürlich, dass sie sich im Netz eher zu einem Interessengebiet von Nerds verflüchtigt, die sich in einer ganz bestimmten Nische eingerichtet haben.

Das Feuilleton, das selbst schon unterschiedliche Künste bespricht, erscheint zwischen dem Politik- und dem Wirtschaftsteil, erreicht also eine Öffentlichkeit, die nicht professionell mit der Kunst verbunden ist und deren Interesse potenziell jeden Tag aufs Neue geweckt werden kann. Algorithmen sortieren nach anderen Prinzipien, ihnen fehlt diese Geduld. Durchaus möglich, dass die Kunst hier am Ende verliert. Auch ins Fernsehen hat sie es ja nie wirklich geschafft.

BC: In den Anfängen schon. Man sah zum Beispiel beim Remake von «When Attitudes Becomes Form» 2013 in Venedig einen einstündigen Film, den das Schweizer Fernsehen 1969 aufgenommen hatte. Da reibt man sich heute die Augen.

JH: Daran sieht man wunderbar historisch, dass die These stimmt, die irgendwo zwischen Benjamin und McLuhan angesiedelt ist, dass das neue das alte Medium schon, wie soll ich sagen ...

DD: Enthält.

JH: Ja genau, «enthält». Und es gibt so eine Art Kinderzeit, so eine Aufwachzeit des neuen Mediums, in dem das alte Medium noch fast unverändert im neuen stattfindet. Fernsehen war zuerst wie Radio. Gerry Schum sitzt da wie ein Nachrichtensprecher, hat zwar eine Sonnenbrille auf, aber er spricht den Text und danach ist die Vernissage im Fernsehstudio, mit Weinglas und so, zumindest in der ersten Sendung. Wenn man so will, ist im neuen Medium immer noch eine alte Theatralik drin. Wir sind noch nicht mal im Medium Fernsehen richtig angekommen. Und wie ist es erst im Internet? Das ist immer noch das alte: Youtube ist schon dem Namen nach Tube, also Glotze.

DD: Das Feuilleton als eingespielter Kontext für Kunstkritik, Kunstpräsentation oder Umgang mit Kunst, wie man es nennen will, bleibt ja noch spannend, aber die Kunst hat es nicht ins Fernsehen geschafft, dem würde ich zustimmen. Kunst hat es in Deutschland eigentlich auch nicht ins Feuilleton geschafft, oder erst sehr spät in einem grösseren Masse, und richtig satisfaktionsfähig erst in den letzten 10 bis 15 Jahren, vorher nur sehr selten und meist von einer Figur mit Scheuklappen betreut. Das Feuilleton basierte auf Theater und Literatur, in zweiter Linie auf Film und klassischer Musik.

Aber ich bleibe bei meinem Argument, das kann man alles erfinden, auch so etwas, was wie ein Feuilleton ist, und es besser und interessanter machen. Und das ist, was ich damals in *Parkett* gesehen habe, dass die Zeitschrift versucht hat, eine bestimmte Art Kontext zu erfinden, eine Art, die heute keinen Sinn mehr ergibt. Aber man kann ja entsprechend in Bezug auf das heutige Geschehen etwas erfinden, nicht einfach eine Zeitschrift, sondern grundsätzlich ein Genre von Kontextbildung, also so wie eben das Feuilleton auch ein relativ kontingentes Ereignis der Publizistikgeschichte gewesen ist. Und es hat sich ausserhalb des deutschsprachigen Raums ohnehin nicht durchgesetzt. In den USA gibt es kein Feuilleton, eine Arts & Theatre Section ist nicht dasselbe. Die Idee von Feuilleton, alle Themen ein zweites Mal aus einer anderen Perspektive, ist nicht so weit verbreitet.

JH: Kuratiertes Perlentauchen oder Blumenpicken im Internet kann die eigentlich relevanten Beobachtungen nicht ersetzen. Sondern da werden die Beobachtungen anderer beobachtet und halt zusammengeführt. Früher hiess das Reader's Digest.

DD: Einen Mangel an Beobachtungen oder interessanten Texten haben wir nicht. Wir haben einen Mangel an Bezahl- und Lebensmodellen für diejenigen, die die Texte produzieren, und wir haben einen Mangel an Kontext für die Texte, das ist das Problem. Um das primäre Produzieren, Sehen, Beobachten, Schreiben und so weiter würde ich mir keine Sorgen machen. Da gibt es eher zu viel als zu wenig.

Berlin Round-table

Edited transcript of a public conversation held at the Swiss Embassy, March 24, 2017, with **Diedrich Diederichsen** (writes on music, art, cinema, theatre, and politics, his most recent publications are *Körpertreffer – Zur Ästhetik der nachpopulären Künste* (2017), *Über Popmusik* (2014), **Jörg Heiser** (director of the Institut für Kunst im Kontext at the Universität der Künste, Berlin. From 1998 to 2003 he was an editor, and from 2003 to 2016 co-editor in chief, at *frieze*, and from 2011 to 2016 also editor of *frieze d/e*), **Olaf Nicolai** (artist, lives and works in Berlin), **Susanne Pfeffer** (director of the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt), **Steffen Zillig** (artist and writer, he is co-editor of the artists' magazine *InterCity* and Edition Uhlenhorst; *Tod einer Kritikerin / Death of an Art Critic* by Annika Bender, a pseudonym under which he and Dominic Osterried operated the weblog *Donnerstag*, Steinberg Press, is forthcoming), **Bice Curiger** and **Jacqueline Burckhardt** (co-founders *Parkett*), and **Mark Welzel** (editor, *Parkett*).

Mark Welzel: *Parkett* was conceived, right from the start, as a bilingual magazine, as a book series containing short monographic essays, always produced in close collaboration with the artists. That was really the initial idea: not to make a magazine about art, but to make a magazine with artists, and with attitude.

Bice Curiger: *Parkett* is bilingual because, in 1984, we saw ourselves as a bridge between New York and Europe. After the war, New York was at the forefront of the art world, while at the same time there was a palpable generational shift in Europe, which was noted in the USA as well. With Beuys featuring at the Guggenheim in 1979 and with Ingrid Sischy in charge of editing *Artforum*, young Italian and German painters were starting to be showcased in the USA. It was clear to us that this upsurge in America, in terms of discovering European artists, shouldn't be left to the forces of the market alone. As Swiss folks—multilingual as we are—we wanted to provide texts that would be accessible while also elucidating the background of the works. We deliberately chose not to work with in-house authors, but to seek out and publish the very best voices available. Competent voices that would bring a certain diversity to a publication that was never rushed and never intended as a source of quickfire information or the latest news. For the most part, at the time, magazines tended to be issued monthly, and we started out as a quarterly, after which we settled on three issues per year and then just two.

Jacqueline Burckhardt: *Parkett* got heftier, with several artist collaborations per issue, but it still retained its monographic character. For instance, when the first issue came out in 1989 featuring two collaborations—Jeff Koons and Martin Kippenberger—there still wasn't even a catalogue about Koons. We published the first originally sourced texts about him,

BC: And the languages – that was a very important aspect too. There already was, for instance, *Art International*, where each of the authors wrote in their own language. It had French, English, and German texts. Other magazines just had English summaries at the back. *Parkett*, on the other hand, wanted to underline the bridge-building by translating from many different languages into German and English and treating both languages equally within the graphic layout.

MW: And the idea behind the collaborations was that the artist should have a say in the choice of authors and the layout. And the special editions, a feature right from the start, turned *Parkett* into a kind of art museum.

JB: Exactly. We would describe our collection of artists' editions as a *musée en appartement*, in which the owners can play the role of curator.

BC: The editions also granted us a certain independence from the pressure of selling subscriptions and advertisements. In the early 1980s, people took a dim view of the edition as a medium. Editions lost a lot of credibility when department stores began issuing works in the 60s by the likes of Vasarely and Dalí with printed signatures. In the 80s, however, a new generation of artists emerged, bringing a conceptualist dimension to the traditional medium of the edition. Baselitz, for instance, revisited copperplate engraving but not in

the sense of a purely decorative use of an old medium, while Baldessari brought movie stills into the copperplate workshop. From the start, we had great fun exploring this aspect to the fullest extent. Many of the early *Parkett* editions were integrally bound into the book, but later, artists began making objects.

Jörg Heiser: For me, that raised a few issues. What I always found two-sided about *Parkett* was the close collaboration with the artists. It had the nature of a catalogue in which there tends to be a kind of client-like relationship between artist and critic, involving different outcomes as to how the artists actually square with that. I experienced that to some degree the two or three times I wrote for *Parkett*. It was okay with one, and then suddenly this and that cropped up with the next one. That is, of course, a problem that needs to be addressed. You can see it as a fantastic collaboration, but it is also a form of constraint.

BC: We've been accused time and again of producing something akin to PR tracts for artists.

JH: That's not what I meant. That would imply that every catalogue text is just a PR text, and, in the best case scenario, that is definitively not so. *Parkett* is, after all, a magazine that operates independently from museums and institutions, and to my mind has a proven record of working very well in that regard. I recall, for instance, one particular issue involving collaborations with Mike Kelley and David Hammons. Diedrich was one of the contributors. The combination of those artists was in itself a statement, especially at that particular point in time, 1992. I was in my early twenties then and becoming increasingly interested in art, with *Parkett* providing an important access channel. In that respect, the way the texts concentrated on one artistic position was extremely important.

Diedrich Diederichsen: When *Parkett* was founded, there was a general consensus that artists and writers occupied pretty much the same space in the market. Unlike today, where artists wield incredible power. Around 1984, I found it better for me as a writer to work directly with the artist rather than with a museum where there would be some bureaucrat sitting around wielding a form of power that I had problems accepting. The artist, by contrast, was on an equal footing and was somebody you could work with. I see that differently today. Today, it's the artist who is the formidable apparatchik and the people in the museum are the ones you can get along with somehow.

Olaf Nicolai: I can confirm what Diedrich describes, albeit from a slightly different viewpoint. I got to know *Parkett* in the 1980s as a magazine that gave me access to something I couldn't experience directly. The magazine was available in what was then East Germany only through private channels and provided an incredibly important source of information. That continued into the 90s, in the sense that I found many artists I greatly respected being discussed in the texts for the first time. The curatorial principle behind the publication had an enormous influence. But the situation has changed radically. These days, that problem no longer exists; you get the catalogue before the work has even been completed. As for the authors—there is an incredibly diverse range. I used to be able to assess a review fairly precisely based on who was writing and how they wrote. I could get an impression of the critic as an individual. Nowadays, I often come across names in different situations without being able to pin down the person.

So I don't know where the voice is coming from. That undoubtedly has something to do with the changing economic context. Anybody seeking information these days finds themselves navigating a very different landscape to that of the 90s. And what I would describe as "curatorial" previously involved an almost intimate relationship between artist, author, and gallery, whereas the relationship is much more heavily influenced now by economic aspects. Mediation plays a different role.

JH: That's a widespread phenomenon. The power to define, which individual outlets held until well into the 90s and even the 00s, has, with rare exceptions, dissipated because of the way the discourse has fragmented across all manner of areas throughout social media, etc. There are, of course, two sides to this. On the one hand, it is a welcome development, because a certain gatekeeping aspect—that narrow channel through which information was not just imparted, but even impregnated, by seemingly institutional certainty—has become defunct. On the other hand, it has become much more difficult to determine a discourse and steer it in a certain direction, because there are now rival discourses in one and the same place. That is precisely why so many resort to the tactic of drawing attention through shock and hyperbole; by creating a shitstorm.

"Judging from the grandiose rhetoric, it seems to be a curatorial essay commisioned by the artist."

DD: That said, those are strategies with little future traction. The problem is that the classic publication has always consisted of service and opinion, or a service and a gatekeeping function. But at some point, when the competition from digital culture started to exert increasing pressure on these publications, they thought they had to take action instantly in order to compete in terms of service. However, that meant giving up or diminishing some of the other aspects that were their natural strengths. Opinion and gatekeeping may not constitute a business model, but they do provide a model for discourse or for triggering discourse. Creating a profile by means of a certain kind of information—that's something a print publication can forget about.

MW: In other words, the role of the critic has also changed.

DD: It's often said that the role of the critic has changed because information is available everywhere. But for me, the role of the critic was never about providing information.

Steffen Zillig: Another thing about these collaborations: when even newspapers such as *Die Welt* regularly collaborate with artists, the artists seem to me to be service providers. I always cringe a little when I read somewhere that "artists have been invited." Just because that's a formula so readily found in real estate projects, where artists are provided with rooms to "perform" in. Working

with artists used to be a very different matter. Today the concept seems to have been somewhat undermined. Of course, that also has to do with the artists themselves, who now play a different role.

JH: A flower in the buttonhole.

JB: At first, we came in for some criticism, especially in Germany, along the lines of "oh, *Parkett* is so beautiful," perhaps because of the notion that "truth cannot be found in such beauty." But it was always incredibly important to us to have the design lend dignity to the text and to everything in the book.

Susanne Pfeffer: I would often pick up a copy of *Parkett* and then decide not to buy it because it was too expensive for me.

DD: Well, it was launched at a time when there were quite a few new magazines coming out that no longer adhered to the standard categories of "we are a magazine for art and music" or suchlike, but instead invented a subject matter of their own for the first time. It was a pretty unique situation.

MW: Let's come back to the criticism aimed at *Parkett* and, to put it bluntly, ask: Olaf, as a collaborative artist, did you see yourself as a service provider?

ON: I'm aware that it cuts both ways. Being invited to participate is taken as a very positive acknowledgment. That wouldn't be the case if it weren't for the distinction, and if *Parkett* didn't have that gatekeeping role. There's a sense of "oh, so what I'm doing is actually getting attention in a context that's pretty important." In my case, the collaboration was very positive. But I wouldn't have intervened against a text that was a critical (negative) appraisal of my work. That probably differs from artist to artist.

JH: Maybe I'm wrong, but I get the impression that something has shifted—perhaps due to media influence—in the way artists see themselves. It used to be *de rigeur*, well into the 1990s, to ruffle a few feathers , and to take sides, along the lines of "you can't play with us if you're playing with them, or if you break our rules, you're out." Just think of that well-known rift between Donald Judd and Robert Smithson, who didn't speak to each other for a couple of years. But in this era of social media and the precarious situation of a gig economy that commands work on-call, people can no longer afford such animosities, because every potential enemy might well be the next potential client. And so, accordingly, everything that might give rise to friction or antagonism is dismissed as a hysterical reaction. In some cases, when something particularly critical is published, people freak out with threatening emails or phone calls. That can also have a cumulative effect, for instance, if criticism is kept under wraps or happens behind the scenes to the point where something just gives. In the case of Klaus Biesenbach, for instance, until the Björk exhibition at MoMA, everything ran according to the principle that "I'm important because you're important, and because both of us are important we profile ourselves on Instagram, where importance is produced." That principle eventually ran out of steam.

SP: These days, artists are constantly forced to communicate. I once had a conversation with Wael Shawky about this. He had invited me to Alexandria to do a workshop with his students, and he wanted the students to write statements about their work and read them out. I still think that was pretty awful, but Shawky quite rightly pointed out that he hadn't been able to secure funding in America at first because he didn't know how to write an application. That's why he finds it incredibly important for his students to learn how to write something like that. And it's true that nowadays there is no funding, no prize, within grasp of those artists who can't communicate adequately. It feels as though artists have to give interviews all the time; interviews are interesting because artists say interesting things. And sometimes people lose sight of the fact that they are already saying something with their art. I find it difficult to portray artists as though they were PR machines in control of everything.

ON: Is it really just about the randomness of Instagram? Isn't there also something online that equates to what used to be described as *Arbeit am Begriff*—working on a concept—in other words, exploring things deemed worthy of critique, which is very different from pure information? Isn't that happening more and more beyond the confines of print media?

JH: It also happens to some extent in non-art media. It does actually have to do with the constraints mentioned earlier, assuming animosities on the one hand and eager alliances on the other. You're right to call for "working on a concept." We could even talk of a kind of sporting rivalry when it comes to perceptions. It's a constant and ongoing dispute, albeit under the mantle of a professionalism that avoids any sign of discursive weakness because that might jeopardize a career. So far, we've been talking about artists, critics, and curators,

but we shouldn't forget that the art market, the dealers and galleries, are also trying to get involved, to a greater or lesser extent, in the discourse. You eventually get to the point where you think you really do have to consider very carefully who to enter into such a process with, and when.

MW: That would be one for Steffen. You've written some pretty outspoken art reviews for the *Donnerstag* blog, under the moniker Annika Bender, among others, and you have also practiced "working on a concept." How did you go about doing that?

SZ: A lot of the people involved in *Donnerstag* were artists exploring a form of critique they felt was missing elsewhere. In other words, a discourse beyond the overall ceasefire, and above all: critiques of exhibitions! After all, what's the point, as an artist, in really putting a lot of thought into something, only for everyone to nod politely in agreement as usual, and for the interesting debates to deflect into the safety of meta narratives instead of actually addressing the works and the exhibitions. For us, that could only work in the first instance by donning the mask of a pseudonym. But there are two sides to anonymity. With *Donnerstag*, the comments section was fortunately relatively free from trolling or insults. But you can see elsewhere just how easily online discussions can get out of hand. And ultimately, we aren't doing anything about the lack of critique and lack of debate in the art world if we only operate behind masks and play Batman. Which is why we eventually ditched that model.

JB: You might say that *Parkett* is a kind of Kunsthalle on paper. And you don't invite artists to exhibit at a Kunsthalle in order to argue with them. But, sure, art criticism does need an enlightening culture of debate.

SZ: Perhaps there was more of a chance back then of making a statement simply through the choice of artists, as in the case of the Kelley edition. But nowadays, in the age of the great ceasefire, that's become more difficult.

BC: But I think it's also about standing up and saying "I find this relevant." And we just took the first step and became an identifiable voice. A lot of these reviews in magazines, or so we felt at the time, were getting lost in a certain interchangeability and anonymity. The writer might be billed as their correspondent in Paris or Hanover or wherever, and might even be named, but it wasn't clear who the author really was.

JH: I find the concept of *Parkett* totally compelling. It's obvious that it isn't primarily about separating the wheat from the chaff in, say, exhibition reviews. But that also leads to my question to you: what is relevant at all today? Do you get the impression that it's become harder to discern over the past 33 years?

JB: Initially, our range was primarily Europe and the USA. Since then, the art world has gone global. At the time, the art world was flat, and now it's round.

BC: Of course—in that respect, I'd like to touch on the theme of our issue: *Expanded Exchange* . . .

Whereas, in the past, we usually tended to know the individuals personally, the factor of second-hand information has now become much more dominant. We might know that this or that artist from China, Africa, Argentina, or from Georgia, Finland or Poland is relevant, but we all rely on much more indirect insight and information.

People would go to two art fairs a year, not fifty. Communication in the art world was multi-lingual and the links were friendly, as indeed they still are, but it has all expanded hugely. At the same time, the world has become monolingual.

JB: When Harry Szeemann went to the USA in the late 1960s for his exhibition "When Attitudes Become Form," he was introduced by one artist to another, with very little in the way of prior background knowledge, and he reacted to that with spontaneity and open-mindedness. We were also inspired by people who knew the scene well. We're not the ones who discovered all these artists; rather, our attention was drawn to artists we then found relevant.

SP: That hasn't changed. For me, it's the conversations with artists and the visits to their studios that are often the starting point for further research.

JH: Of course, but there's been a cyclical acceleration. It takes perhaps two or three years for someone to go from their debut gallery exhibition to having their name passed around. Then that person has to make it to the next level, whatever that might be. If that doesn't happen, there's a problem. Admittedly, there are biographies of people working under the radar for ten years before re-emerging somewhere. These economies of expectation and desirability are hard to avoid. But the pressure is tough, especially in economic terms, and particularly in the hyper-gentrified art centers such as London and New York.

BC: It is also a question of ubiquity and simultaneity. It used to be clear to everyone that there are divergences between, say, the European scene in Paris on the one hand and the New York scene on the other. Today, by contrast, given the internet and the market, there's this simultaneity.

JH: That's one side of it. But the other side of it—and I would say this of other art magazines too—is that the importance of selection and inclusion has become relativized because we now have the whole world as a backdrop. Today there are noteworthy art scenes everywhere and they cannot be fully appreciated either qualitatively or quantitatively. That means admitting that, okay, there's now a fragmented, pinpoint approach, rather than the more completist view that had such an upsurge, oddly enough, in the 1970s, to the extent that any philosopher worth his or her salt was shooting in all directions: aesthetic, sociological, historical, ontological, epistemological, etc. Taking such completism as the basis for an art magazine has become highly problematic in this day and age, even where translation is concerned. There are English-Portuguese magazines in Brazil, but there are definitely aspects of discourse that do not travel well, and even then only with a time-delay. And I think that applies all the more to China.

DD: Nevertheless, there is total agreement that the most interesting things are happening on the margins and not at the center. And that the hottest topic is what's misunderstood, especially in terms of language, incomprehension, or the unfamiliar. That has set in motion a strange mechanism, a sense of tension, a kind of non-comprehension that I would say has always been suspected, not unjustifiably, of being perceived as an aesthetic experience. I become aware that there's something of interest especially in those moments when I don't understand a text, or mistranslate the sentences, or don't know about Brazilian modernism. And that's what's being curated into centers such as the documenta or various biennials.

JH: That's precisely the point: the gatekeeper in this instance is not the magazine, but the museum as institution. Just think of New York and the relevant art media: they've always gone along with the principle that what is important is what drifts ashore more or less by itself. And if somebody at MoMA inaugurates a Latin American department, it will be an item in the print media, but definitely not before. So, in a way, centrism sneaks in again through the back door: if it's important enough, it'll find its way here.

ON: I'd like to come back to the question of the importance of print media. Why are books still being printed if they are so unimportant? Why do museums place so much importance on having their own bookshops if nobody is investing in catalogues anymore? That doesn't seem to be the case.

JH: True. Catalogues have become almost more important than solo exhibitions, because a catalogue is something that lasts, something to give to somebody, yet at the same time—through the dialectical development you correctly describe—I see this as conferring a responsibility on institutions, which, in turn, is to be critically analyzed. By way of comparison, when I think back to last summer, with Frances Morris taking the helm at Tate Modern and Kunstmuseum Basel inaugurating its new building, I see all the usual suspects in Basel, right down to some embarrassing combinations in which art history is still being narrated the way it was thirty years ago. With Frances Morris, on the other hand, you find yourself thinking—aha, so minimal art was being produced even in Lahore in the late 60s, and we weren't aware of it until now. There's somebody who is capable of presenting a new and compelling narrative, while someone else is sticking to the confines of an existing canon. It's worth taking note of these differences; critical thinking has to play a role.

BC: But publications and bookshops are clearly on the decline, and museum shops are reducing their stocks of books to put the focus on merchandising products.

JH: With the big fat internet squatting slam-bang in the middle. And then there's the slim paperback you can slip into your pocket like a cellphone, and, at the other end of the spectrum, one of these monstrously oversized coffee-table tomes.

SZ: It should really be the institutions who step up and use their position to defend critical thinking and forge new paths in this complex world. There is such a need for confident institutions that are willing to defend their own field of discourse even in the face of resistance. You can see it in the museum shops, where a lot of the products are tailored to the institutions. Those slim paperbacks are often just emulating intellectual icons such as old Merve or Suhrkamp publications. Even the catalogues issued by galleries tend to follow an institutionally

established format. I hope that the institutions also know how to uphold the credibility that is evidently conferred on them, otherwise such a field will soon become hollow and unappealing to people who actually like to think. But there is, of course, a counterweight to this: the lack of financial clout, forcing institutions to resort to ever more project sponsorship and public-private partnerships, which then blurs the boundaries.

JH: Publishers rarely have the leisure, time, or money to do the groundwork that would actually bring new things to light. There are undoubtedly exceptions, but in many cases it is just a mechanized production process.

SP: But the production of most catalogues is financed by the institutions.

JH: That's what I mean.

MW: That sounds like a dilemma; so you might as well launch a new magazine.

ON: The question is who would finance it.

JH: That's the point. I think there's a discrepancy between the influence that a medium can indeed develop and the means required to do so. Something can become very influential, but still be a financial loss-maker. And the only things I can think of to bridge that gap are some very precarious mixed models, which form the basis for most art magazines. Of course, that makes them vulnerable to a downturn in the market or, conversely, they profit from it and can hopefully make the most of it. But everybody hopes, deep down, that a good fairy will turn up waving a wand, or a donor will reach into deep pockets with the reassurance that you can just get on with things and that the next ten years will be smooth sailing.

JB: . . . and that they'll leave you in peace and won't interfere.

JH: Yes, exactly. A recent example, though not from the art world, is *The Intercept* by Glenn Greenwald and funded by the multi-billionaire founder of eBay, who gave the go-ahead to just get on and do investigative journalism for five or ten years. So, yes, it does happen, but maybe not so much in art, although you'd think that there should be people like that in art. And it doesn't have to be a private initiative.

DD: Austria has sponsorship of the press. That dates back to a time when the press, or the media, had no problems about being print media in competition with digital media. So it had more to do with re-education and promoting public interests. A good model.

SZ: I've often wondered why this awareness has fallen so by the wayside with the establishment of the internet. Even when Germany first allowed private television stations, there were high political hurdles, because everybody knew that the change would have an impact on public opinion and that there had to be certain pre-conditions for this to work. When companies these days define new rules of play for public communications, it seems that they are simply waved through politically because the users have purportedly chosen of their own free will which operating system they want to have their cellphone or which algorithms they use to access information.

ON: Or rather: they waved it through in retrospect.

JH: It isn't taken seriously

ON: The question, really, is whether it is possible to awaken an interest in critical public opinion through economics alone. Is critical public opinion something that stems automatically from an economic context, or are there a few other parameters in play?

SZ: In the postwar era, there was evidently far more awareness in Germany that a democratic public sphere could be undermined by rumor, demagoguery, and sheer stupidity. Only now, slowly, is there a resurgent awareness of just how fragile the foundations of what civilization has achieved really are, including in the field of art.

ON: It's about the sovereignty of discourse. What strikes me is how pre-Enlightenment issues are actually being "discussed" as though this were normal. It's inconceivable that anybody could seriously question something like biological evolution. Along the lines of: maybe, maybe not. So then feelings, opinions, and interests become the rationale for treating something as if it were scientific fact.

JH: Bruno Latour has published a lot about this very issue in the past ten years. And if I understand him correctly, it isn't just about critique in the narrower sense of a French, post-structuralist approach, but also about trust in existing institutions. For example, institutions have undertaken decades of research and are widely aware of the causes of climate change. But along come some right-wingers and claim that what these institutions are saying is false, and just some construct of the scientific community. Serious critique of institutions is based on the premise of talking to intelligent people who can deal with criticism. But there is also a kind of disruptive, destructive adaptation of this kind of criticism that equates to trolling.

Serious and seriously-minded critique or art criticism is, by comparison, also premised on a certain trust in the ability and willingness of established institutions to accept such criticism. These parameters have clearly shifted in recent years. I may have been prompted to bring that up because of the shitstorm around Dana Schutz that was unleashed recently online by the letter that British artist Hannah Black wrote and posted on her Facebook page. The outrage sparked by a white artist's painting depicting the mutilated head of Emmett Till, a young Black boy brutally murdered by white supremacists in 1955, in an open casket, has gone far beyond any legitimate criticism of the institution and its selection criteria and has instead developed into a de facto character assassination. The shit has well and truly hit the fan, to put it mildly. It makes you wonder what comes next—incitement to murder? Where do we go from here? A photo of Dana Schutz has been shared on Instagram, red-lettered with "burn this shit bitch." Fake letters are also doing the rounds. Discourse is going crazy under the pressure of the real-life conditions of the Trump administration.

ON: If you want to push something through, you have to whip up hysteria.

BC: When it comes to institutions online, I can't help thinking of the impotence of established serious media outlets such as *The Guardian*, which is a newspaper that has invested a lot in its online presence. Yet in recent times, at the foot of every article there is a yellow banner asking readers for donations in support of independent journalism. It's not about paying for the article, but about doing a good deed by supporting this poor medium and "good journalism." That's just crazy.

JH: There are different models, though, and apparently the *New York Times* and *Washington Post* are selling like hot cakes. Given the current political climate, they seem to have gained a considerable increase in subscriptions and their online versions are doing well. I can say that from personal experience. The small amounts required, say forty cents per article, are being paid. And even the restricted access model—such as ten free texts before you hit the paywall—seems to be working well too. The request for donations approach taken by *The Guardian* and *TAZ* smacks of a pity party, which is a bit off-putting. These are processes that are just half-baked; everybody in the sector has been rubbing their eyes in disbelief for the past ten years and frantically trying out different models.

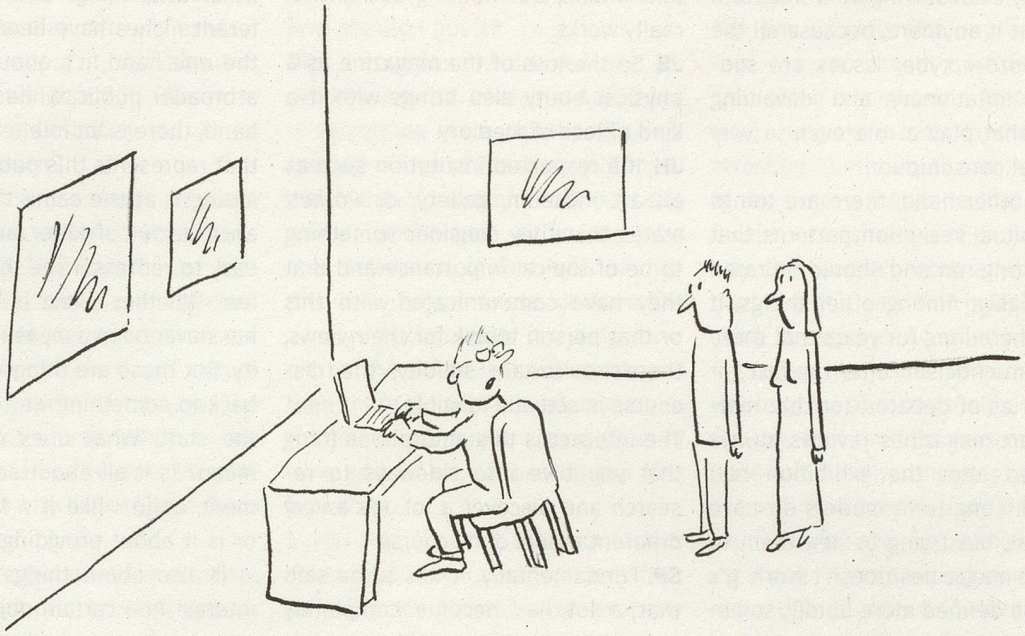
MW: Can you say something about *Frieze* and the end of the German-English edition? Or, more generally, about what the changing media scene means for a magazine? How do you deal with that? You spoke about the "big fat internet."

JH: Well, objectively speaking, it's like this: for five years, we published *Frieze* in German and English. At the time, it felt right, but financially it was difficult. But that wasn't the only reason the last issue appeared in September 2016. It has to be seen within the overall context of various activities. When the website was launched in early 2016 with daily updates, texts, and internet-only content, *Frieze*—meaning myself and co-editor Mareike Dittmer—waved a heavy-hearted goodbye to the old format, knowing full well that our investments had to be ploughed into the website from now on. Ironically, people have been coming up to us ever since to tell us that it was their most important go-to publication because it was bilingual, and for many other reasons.

JB: But what's the difference between the German-English print version of *Frieze* and the online version?

JH: I'll give you an example: from 2016 onwards, exhibition reviews that were published in the print version appeared online first. That was a model we initially floated in *Frieze d/e*. We hadn't done that in previous years. Looking back, this begs the question as to why, once a text had already been written, there was such a long delay in making it accessible to people? Ideally, people want to read the review while the exhibition is still open. In general terms, there is always this discussion about online reading habits. For years, it was argued that people didn't want to read anything online that was longer than 800 words, until it transpired that most people would rather read something that is either shorter than 200 or 300 words—or a long read of 3000 or more words, which feels quite substantial and doesn't simply outline an issue and then break off suddenly. These are considerations that also play a role in the context of art.

SP: And without intense concentration, you can't do justice to the complexity of the present time. But I do believe that there is still an appetite for intense debate. I curated the three exhibitions "Speculations on Anonymous Materials" (2013), "nature after nature" (2014) and "Inhuman" (2015) at the Fridericianum, along with symposia involving international



"If you don't mind, please refrain from opining on this exhibition before I finish my scathing review."

philosophers whose contributions were then published as anthologies by Merve. That is precisely about combining formats and putting the works into a theoretical context as well.

JB: Talking of context: in a printed magazine you arrange the texts in a meaningfully associated way. Online you don't find cohesive structures of that kind. You can't simply reach into the bookshelf and pull out the magazines from a certain year in order to study the situation and context of the time, and see how each illustration and advertisement is placed. A certain historical awareness is being lost.

JH: Because social media are taking it apart like a bunch of flowers. Somebody puts together a magazine issue like a carefully arranged bouquet, and along comes Facebook and picks out one flower, then Twitter takes another, until there's nothing left of the bouquet in the end. That effect is further amplified by Facebook's algorithms.

DD: I think most of the dynamics that people are describing now, in terms of internet versus print, are based on the same longstanding diagnoses: that the internet is killing print, and that print is struggling desperately to survive. But the notion that certain aspects of internet reception and consumption are changing over time has not yet been taken into

account. That's an important point. Someday even stirring up a shitstorm won't cut it anymore, because all the second-order cyber issues are subject to inflationary and devaluing effects that play a role even in very low-level consumption.

On the other hand, there are things like habitual reception patterns that have a long run and should be rated more highly. Among other things, it has bothered me for years that there is no film criticism "after the fact" or summaries of debates, for that matter. In art magazines reviews always appeared after the exhibition had finished. Long-term models do have potential, but trying to peg them to internet magazines doesn't work. It's got to be defined more boldly, somewhere in between book, journal, magazine, but without the academic slant. Something like that can be invented. Maybe not immediately; it just needs to be broken up a little more.

MW: Do you share these views, Jörg?

JH: There are some examples of what Diedrich has just described, such as *e-flux journal* perhaps; it's a completely different business model that bears little relationship to magazines. People are notified about this or that happening, and that generates income which is then channeled into something that couldn't be financed otherwise.

JB: But what takes the place of having easy access to the time capsule of ten years ago, or thirty-three, as in the case of the *Parkett* series? Isn't that possible online?

DD: The way back machine.

JH: It's a little like fishing in a big lake using the right bait—then you can get your catch. But not with the attitude "oh, just show me something." There are various models of curated content online, but nothing so far that really works.

JB: So the loss of the magazine as a physical entity also brings with it a kind of loss of memory.

JH: If a respected institution such as an art museum, gallery, or *Parkett* states that they consider something to be of topical importance and that they have communicated with this or that person to ask for their views, there's a certain solidity; the discourse is actually tangible.

The internet is this amorphous thing that you dive into sideways to research and discover a lot. It's a very different model of discourse.

SP: Fundamentally, it has to be said that a lot has become completely accessible. I still remember traveling to Brunswick for the first time to see a specific video. Today, you can view everything on YouTube, which is great. And lots of people simply make their books available in PDF format.

JH: Or somebody's copied and posted them online.

ON: The internet is more than just a medium of distribution. It's a medium of production too. All print products are digitally produced these days. At the level of reception, the contrast between analog and digital may still exist, but it's disappearing at the level of production. Toward the end of the 1990s there was an explosion in the world of print instead of, say, in artists' books, because you can produce printed material on any computer. The New York PS1 Art Book Fair has become something of a social event and it's just amazing how many people are interested in this small niche product. At the same time, you haven't got any comparative criteria, because everybody is so busy with other little things and so many different niches have been created. On the one hand, it's about catering to a broader public, while on the other hand, there is an intellectual stratum that represents this public while criticizing it at the same time. The balance is out of kilter and no longer easy to redress. I see that as a problem. Whether a text is long or short has never been a measure of its quality. But these are things that bring us back to something we touched on at the start. What does critique even mean? Is it all about aesthetic judgment, as in I like it / I don't like it, or is it about providing pointers? Or is it also about things that prompt interest in a certain object, which, in turn, poses questions about the object that cannot be answered immediately, but only with hindsight, such as being able to discuss a film more meaningfully when looking back on it a year or two later?

DD: The question of critique will always arise in all these contexts. But in the case of *Parkett*, it might not be so acute. Although *Parkett* does embrace critical thinking, my impression, if I am correct, is that it is more about showing, presenting, pointing out what is relevant. And that is one of the few clearly definable possibilities available to a magazine that is not necessarily focused on reviews and criticism; where that is not the central point. And so the question here is: what becomes of such a stance? What happens to it?

BC: For me, critique is really about interpretation and not about criticism in the negative sense.

DD: I find interpretation a pretty broad term.

BC: But I do wonder where the interpretation of what artists actually do comes into play. Art only exists if people think about it, talk about it, exchange views about it. Otherwise it's just a private hobby. So where does that happen?

SZ: There really isn't any adequate online platform yet for something like the so-called "Feuilleton"—the feature pages of a newspaper in which several different areas of interest are covered and in which arts and culture are part of a wider critical view. The danger here, of course, is that on the internet these areas become the preserve of nerds who have settled down in a very specific niche.

The feature pages, covering all manner of different arts, typically appear between the political and economic sections of a newspaper, which means that they reach a readership that isn't professionally involved in art and culture, and whose interest, potentially, has to be revived on a daily basis. Algorithms sort according to different criteria. They don't have the patience. It's quite possible that art will be the loser here. It's never really made it on TV either.

BC: It did at first. Take, for instance, the remake of "When Attitudes Become Form," screened at the 2013 Venice Biennale—an hour-long film produced in 1969 by Swiss Television. Inconceivable today.

JH: That's a wonderful historical illustration of a theory somewhere between Benjamin and McLuhan about the relationship of the new medium to the old one. The new medium—how should I put it?. . .

DD: . . . contains the old medium.

JH: Yes, exactly: contains. And there is something like a childhood, like a coming-of-age of the new medium, in which the old medium still operates almost unchanged within the new one. Television, at first, was like radio. Gerry Schum would sit there like a news anchor, with his sunglasses on, but he would recite the text, and then there would be a celebration in the television studio, with a glass of wine and so on, at least in the first broadcast.

If you like, the new medium always contains a little of the former's theatricality. We haven't even properly arrived in the medium of television. So what's it like with the internet? It's still the same old thing: even the name YouTube comes from the old word "tube," referring to TV.

DD: The feature pages as an established context for art criticism, art reviews, or approaches to art—call it what you will—still have a certain fascination, but I agree that art never really made it into television. In Germany, art didn't even really make it into the feature pages, or at least not to any great extent until quite late in the day, and wasn't truly satisfying until about ten or fifteen years ago. Before that it made relatively rare appearances and, even then, only under the auspices of someone blinkered. The feature pages revolved mainly around theater and literature, with film and classical music as an afterthought.

But I'm sticking with my argument that you can invent anything, even something resembling a feature section, and make it better and more interesting. That's what I saw in Parkett at the time: a magazine that tried to invent a certain kind of context, in a way that doesn't work anymore today. But you can still invent something in response to what's happening today; not just a magazine, but a whole genre of contextuality, much in the way that the feature section was once a relatively contingent event in publishing history. And it didn't really catch on outside the German-speaking world. There are no feature pages in the USA. The Arts & Theatre Section isn't the same thing. The idea of the feature pages, or Feuilleton, in which each topic is dealt with from different viewpoints, isn't so widespread.

JH: Curated "diving-for-pearls" or "flower-picking" online can't replace the truly relevant observations. Instead, the observations of others are observed and collated. That approach used to be known as *Reader's Digest*.

DD: There's no lack of observations or interesting texts. What's lacking is the means of earning a living for those who produce the texts, as well as a context for the texts themselves. That's the problem. I wouldn't worry so much about the primary production, seeing, observing, writing, and so on. There's probably too much of that, rather than too little.

Translation: Ishbel Flett