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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Artikel: New York round-table = Runder Tisch in New York

Autor: Curiger, Bice / Foster, Hal / Kuo, Michelle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-817174

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: 13.01.2026

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

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.

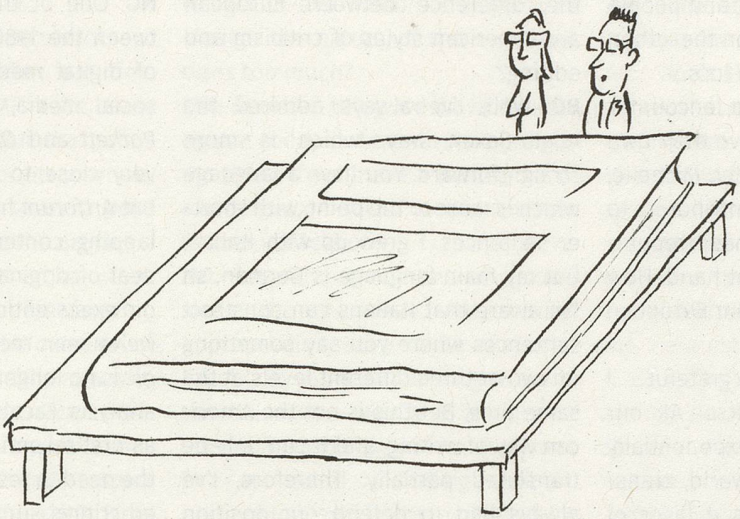
MK: We still have a lot of negativity. Or at least, I never hear the end of it when we publish a negative review! There have been letters exchanged in our pages about this that go on for months. But it's strange to make this binary distinction between positive and negative criticism. Maybe it speaks 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?

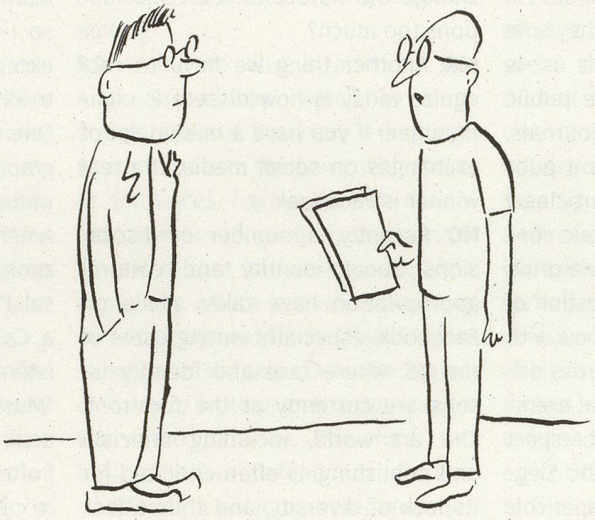
MK: Last year, we created an entire special issue about identity politics, trying to address some of these questions and their long history. In our summer issue, one full year later, we have a big roundtable conversation about cultural appropriation. In other words, the conversation, and controversies, 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.

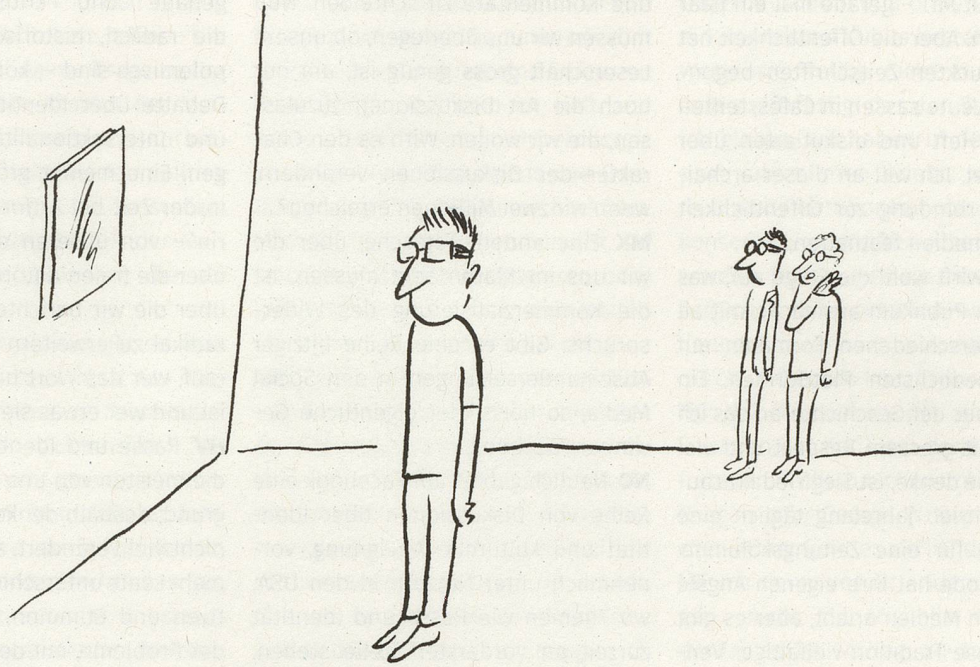
NC: Bice, du hast mich oft daran erinnert, dass *Parkett* eine Brücke zwischen den USA und Europa sein soll, wenn du der Meinung warst, ich sei zu streng mit einer Autorin oder einem Autor aus Europa. Wie würdest du den Unterschied zwischen der europäischen und der amerikanischen Art, Kritiken zu schreiben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

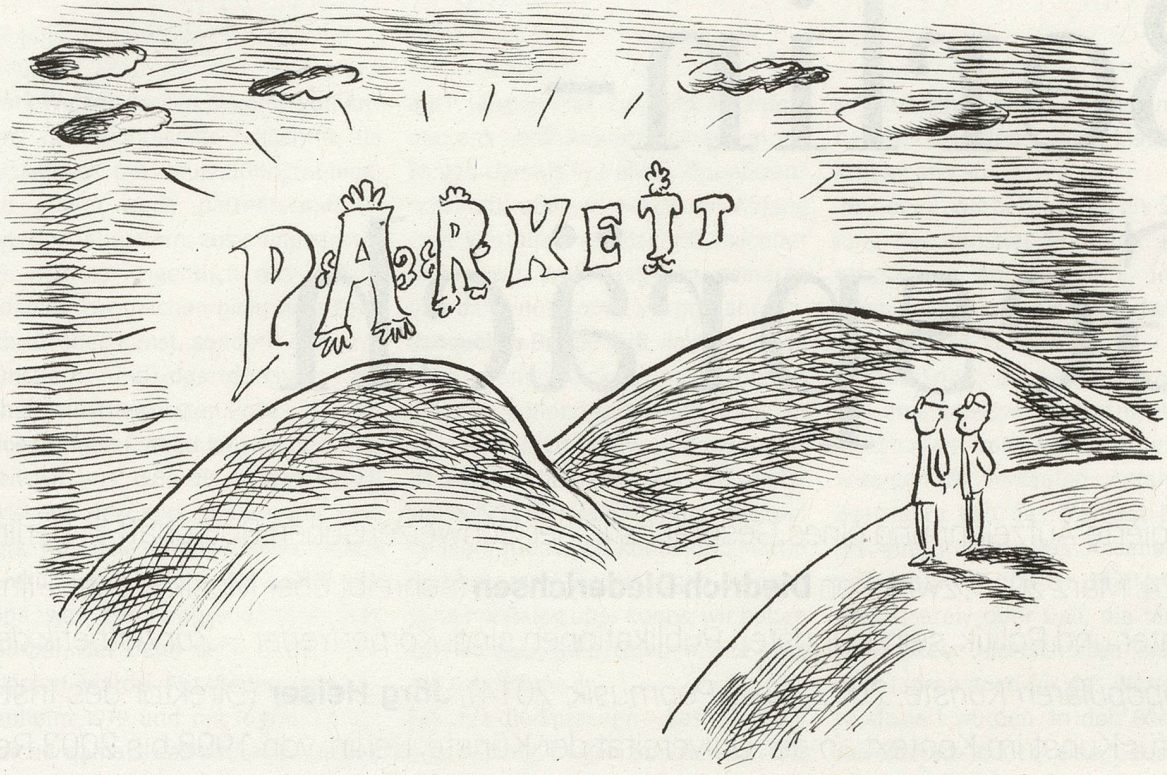
MK: Nur um das klarzustellen, ich möchte diesen Moment keinesfalls zur Normalität erklären. Im Gegenteil, ich bin der Meinung, dass es von entscheidender Bedeutung ist, das Schreckliche, das gerade mit Trump passiert, historisch und kulturell, aber auch im grösseren Kontext zu begreifen. Trump als isoliertes 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."