



TEXTE ZUR KUNST

September 2023 35. Jahrgang Seite 03
€ 16,50 [a] / \$ 26,-

REVIEWS

4

PREFACE

6

VORWORT

30

UNDER REVIEW

Roundtable between Claire Bishop, Jarrett Earnest, Eva Hayward, and Eric Otieno Sumba, moderated by Christian Lictair

31

UNDER REVIEW

Ein Round Table mit Claire Bishop, Jarrett Earnest, Eva Hayward und Eric Otieno Sumba, moderiert von Christian Lictair

70

Peter Geimer

THE FORM OF CRITICISM

71

Peter Geimer

DIE FORM DER KRITIK

REVIEWS

86

MIXED SIGNALS

Amin Alsaden on “Signals: How Video Transformed the World” at the Museum of Modern Art, New York

91

“AMEN”

Domenick Ammirati and Paige K. Bradley on Sarah Rapson at Maxwell Graham, New York

98

WIE „NACHHALLIG“ IST EINE REZENSION?

Andreas Beyer über wissenschaftliche Besprechungen allgemein und seine ausgebliebene zur jüngsten Donatello-Ausstellung im Besonderen

102

SAMMELN AUS/ALS SOLIDARITÄT

Sabeth Buchmann und Ana Hoffner ex-Prvulovic* über „No Feeling is Final. The Skopje Solidarity Collection“ in der Kunsthalle Wien

107

REENVISIONING HUMANITY

micha cárdenas on Wangechi Mutu at the New Museum, New York

112

ART CRITICISM AT 422 PPM

Maja and Reuben Fowkes on Kent Chan at Gasworks and Tomás Saraceno at the Serpentine Gallery, London

116

PARABOLIC PARABLES

Nic Guagnini on Fred Eversley at David Kordansky Gallery, New York

120

MOTORBOATING

Bruce Hainley on Richard Hawkins at Reena Spaulings Fine Art, Los Angeles

126

UNBEFRISTETE SCHULDEN

Oliver Hardt über Cameron Rowland im MMK in Frankfurt/M.

132

ON SPIDERS AND NETWORKS OF MEANING

Violaine Huisman on Germaine Richier at the Centre Pompidou, Paris (and on Francis Ponge)

136

LOSING FACE

David Joselit on Josh Kline at the Whitney Museum of American Art, New York

140

SICHTBARKEITSKONFLIKTE

Antonia Kölbl über „Re-Connect. Kunst und Kampf im Bruderland“ im Museum der bildenden Künste Leipzig

147

PERPETUAL CRISIS

Carlos Kong and Genevieve Lipinsky de Orlov on “Art Writing in Crisis,” edited by Brad Haylock and Megan Patty

152

CHEESE ANALOG

Stephanie LaCava on New Translations of Pier Paolo Pasolini’s Books “Ragazzi di vita” and “Teorema”

156

WER VERGISST, WIRD NICHT VERGESSEN

Sonja Lau über Angela Melitopoulos im Museo Reina Sofía, Madrid

161

ASTRO BLACK

Peter L’Official on Lauren Halsey at the Metropolitan Museum of Art, New York

166

“WHO DOESN’T WANT TO BE FREE?”

Thomas Love on Counterpublic 2023, St. Louis, Missouri

171

THE PROPRIETARY IMPASSE INHERENT IN POSSESSIVE

INDIVIDUALISM: IDENTITY, POLITICS, PROPERTY, AND

THE PURSUIT OF (AESTHETIC) FREEDOM

Jaleh Mansoor on “Art’s Properties” by David Joselit

176

SAPPHO’S VIOLETS

Charlotte Matter on Sarah Bernhardt at the Petit Palais, Paris

182

SIX REFLECTIONS ON WOLFGANG TILLMANS IN 2023

Tom McDonough on Wolfgang Tillmans at the Museum of Modern Art, New York, and the Art Gallery of Ontario, Toronto

187

KORRESPONDENZEN

Isabel Mehl über Gabriele Münter im Bucerius Kunst Forum, Hamburg

192

SEEING SPOTS

John Miller on Bridget Riley at Galerie Max Hetzler, Berlin

196

A DEFINITIONAL IMPULSE

Benjamin O. Murphy on “Signals: How Video Transformed the World” at the Museum of Modern Art, New York

201

FIELDING THE NECROPASTORAL EXCHANGE

Mark Pieteron on Dominique Knowles at Hannah Hoffman Gallery, Los Angeles

205

AGAINST THE WHEELS OF THE TIME-CLOCK

Paulina Pobocho on Robert Smithson at PPK, New York

209

KRITISCHE INFRASTRUKTUREN

Barbara Reisinger über Jenni Tischer in der Galerie Krobath, Wien

214

INSTITUTIONALISIERTE INSTITUTIONSKRITIK

Lynn Rother über „Wege der Kunst“ im Museum Rietberg, Zürich, sowie „Zerrissene Moderne“ und „Der Sammler Curt Glaser“ im Kunstmuseum Basel

220

LIFELINES

Amanda Schmitt on Gertrud Goldschmidt (Gego) at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York

226

IMPORTUNATE FEMINISM

Caroline Lillian Schopp on “Ophelia’s Got Talent” by Florentina Holzinger

231

SEHEN UND GESEHEN WERDEN

Anna Sinofzik über Julia Scher im Museum Abteiberg, Mönchengladbach

237

TO THE POINT: GG’S PLAKATIVER AKTIVISMUS

Beate Söntgen über die Guerrilla Girls im MK&G Hamburg

242

THE BREATHLESS HAGIOGRAPHY OF

KARL LAGERFELD

Taylor Syfan on Karl Lagerfeld at the Metropolitan Museum of Art, New York

247

SITUATIONAL TRAGEDY

Ana Teixeira Pinto on Emily Wardill at KW Institute for Contemporary Art, Berlin

OBITUARY

251

O. K. WERCKMEISTER (1934–2023)

Keith Holz

TEXTE ZUR KUNST – ARTISTS’ EDITIONS

254

WADE GUYTON

256

SARAH MORRIS

258

BACK ISSUES / AUTOR*INNEN,

GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS /

CREDITS / IMPRESSUM / IMPRINT

Art criticism has been said to be in crisis for decades, and that crisis has inevitably also affected one of the practice's mainstays: the review. Both quantitative and qualitative evidence suggest that the genre is in trouble. The number of art reviews published by legacy media has been in continuous decline. An archival survey of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung's* arts and culture section, for example, reveals that the paper ran an average of over 600 exhibition reviews per year in the 1990s; in the years prior to the Covid-19 pandemic, that number had gone down to just below 400. And in qualitative terms, we find that discussions of works of art – unlike, say, theater reviews – often eschew contentious or controversial judgments, a development that is no doubt in partly due to the increasingly precarious circumstances in which freelance art critics live and work. They don't want to get on the wrong side of potential clients; future dinner invitations are on the line, and perhaps also lucrative commissions to write catalogue essays.

In art magazines and other periodicals for which reviews are part of their core business, the volume of criticism hasn't declined as it has on the pages of newspapers. Yet the structural changes of the past 30 years are palpable here, too: carefully argued critical objections have increasingly yielded to affirmative descriptions. *TEXTE ZUR KUNST* examined this shift previously in its issue dedicated to the "Verriss" or hatchet job, which came out two decades ago, and more recently by shedding light on debates over art-critical methodology in which the questionable nature of universal value judgments has been a point of contention. The observation of critical timidity, of overcaution in judgment, has only become more pronounced since then, at least with

regard to the criticism of art exhibitions: in their apologetic-descriptive style, many reviews more closely resemble the exhibition booklets or press releases available by the gallery door. The genre distinctions between review, catalogue essay, and artist's portrait are rapidly being blurred.

Yet a purely functionalist perspective on the role of art criticism cannot fully explain this insight: it disregards both the instruments of art criticism and the variable and changing maneuvering room within which the review as a journalistic format operates. The transformation of the media landscape in recent years is yet another factor that must be taken into account. With the move from offline to online media, reviews are now more widely and easily accessible, and so professional critics have additional reason to exercise caution before rendering negative or controversial verdicts – not only because they work under economic constraints but also because they fear being cancelled, triggering a shitstorm, or losing their reputation. In the comment sections of social media and on blogs, meanwhile, we observe that rapid-fire evaluation threatens to supersede informed criticism. Polarizing professions of opinion not tempered by theoretical ambitions of any kind thus stand in contrast with a methodologically well-founded criticism that appears to have lost its capacity to initiate and engage in debate.

In light of the review's precarious situation, the present issue is intended to make the case for this historically specific genre and take a closer look at the various parameters that define it. What are the characteristics of a review? What can and should it accomplish, and which methods and language games does it rely on? Most basically speaking, reviews are articulations of critical

contemplation that introduce, examine, appraise, and contextualize a publicly accessible cultural object.

How their value-generating potential has shifted, in no small part due to the rise of new digital media, is the question of a roundtable conversation between Claire Bishop, Jarrett Earnest, Eva Hayward, Christian Lclair, and Eric Otieno Sumba. Acknowledging the current threats to the form as well as its entanglements in the art market, the participants nonetheless underscore the productive influence that less fast-paced publishing processes, the demand for certain word limits, and the presence of a (paid) editorial team can have on reviewers' critical thinking. Moreover, by keeping its distance from clickbait and polarizing thumbs-up/thumbs-down rhetoric, (professional) reviewing provides a space in which prevailing standards of value, questionable aesthetic conventions, and dated art-theoretical paradigms can be subjected to scrutiny. Last but not least, criticism can establish a lasting archive of those creative practices that the conventional historiography of art tends to overlook or marginalize.

Peter Geimer's contribution likewise underscores how writing reviews for publications can be productive for a writer's critical thinking. Each art magazine, he argues, implicitly comes with its own specific audience – which may compel writers to chart an unfamiliar approach to a familiar object. Assumptions about readership can also be an incentive to rethink methods or basic premises that are thought of as generally accepted. For example, Geimer claims that a reader of *TEXTE ZUR KUNST* expects reviews to proffer a theoretically informed discourse that zooms out from the works to inquire into the institutional, ideological, or economic frameworks in which

they're embedded. Yet the review itself, as the contributions to this issue demonstrate, is also entangled in the actions of the art market, and not only because economic considerations often preexist the object under discussion and allow it to become visible in the public sphere in the first place. More saliently, the review helps propel the generation of value: it creates a symbolic worth that, in the right circumstances, can be converted into market value.

To point up the potentials of the review as a literary form, this issue of *TEXTE ZUR KUNST* mostly consists of examples of the genre. But we encouraged authors to use the opportunity to reflect on the status of the review, the methods they employ, and their own role as critics. On the one hand, this brings out the rich stylistic diversity of the review. On the other hand, several writers explicitly note the specific qualities that make the form so vital to (art) criticism.

Ultimately, this issue is intended as a tribute to criticism. Reviews do not only contribute significantly to the formation of the cultural and monetary value of works of art. They also set intellectual standards for conversations within the art world and provide a platform for experimentation with theoretical perspectives, writing practices, and methodological approaches.

SABETH BUCHMANN, ISABELLE GRAW, ANTONIA KÖLBL,
CHRISTIAN LICLAIR, ANNA SINOFZIK, AND BEATE SÖNTGEN

Translation: Gerrit Jackson

Die seit Jahrzehnten diagnostizierte Krise der Kunstkritik betrifft zwangsläufig auch einen ihrer Grundpfeiler, die Rezension. Dass die Rezension in Schwierigkeiten steckt, lässt sich sowohl quantitativ als auch qualitativ beschreiben: So nimmt die Anzahl von Kunstrezensionen auf den Seiten überregionaler Tageszeitungen kontinuierlich ab. Ein Blick ins Archiv des Feuilletons der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zeigt beispielsweise, dass in den 1990er Jahren im Schnitt jährlich über 600 Ausstellungskritiken erschienen, in den Jahren vor der Pandemie waren es nur noch knapp unter 400. Auch lässt sich auf der qualitativen Ebene konstatieren, dass Besprechungen bildender Kunst, anders als beispielsweise Theaterkritiken, häufig streitbare Werturteile scheuen – was sicherlich auch mit der zunehmenden Prekarisierung des freiberuflichen Kunstkritiker*innenstands im Zusammenhang steht. Man will es sich nicht mit potenziellen Auftraggeber*innen verscherzen, möchte auch weiterhin zu Essen eingeladen werden und möglicherweise Aufträge für lukrativere Katalogbeiträge erhalten.

Als Kerngeschäft der meisten Kunstzeitschriften und Periodika haben sich Rezensionen dort, anders als im Feuilleton, nicht reduziert. Doch die strukturellen Veränderungen der letzten 30 Jahre machen sich auch hier bemerkbar: Gut begründete kritische Einwände treten hinter zunehmend affirmative Beschreibungen zurück. Diese Verschiebung thematisierte *TEXTE ZUR KUNST* bereits vor zwei Jahrzehnten mit einer als „Verriss“ betitelten Ausgabe oder zuletzt mit dem Blick auf kunstkritische Methodendebatten, in denen die Fragwürdigkeit eines universellen Werturteils diskutiert wurde. Seither hat sich der Befund einer gehemmten Urteilslust, zumindest was die Besprechung von Kunstausstellungen

betrifft, konsolidiert: Viele Reviews gleichen in ihrem apologetisch-beschreibenden Duktus eher den in Galerien ausgelegten Ausstellungs- oder Preetexten. Die Gattungsgrenzen zwischen Rezension, Katalogtext oder Künstler*innenporträt verschwimmen zusehends.

Um diesen Befund zu erklären, greift eine rein funktionalistische Perspektive auf die Rolle der Kunstkritik jedoch zu kurz. Denn eine solche Betrachtung lässt sowohl die Instrumente der Kunstkritik als auch die jeweils unterschiedlichen publizistischen Möglichkeitsspielräume der Rezension außer Acht. Auch die geänderte Medienlandschaft der letzten Jahre muss zur Erklärung herangezogen werden. So führt die Verlagerung von Reviews ins Internet und die damit einhergehende Verfügbarkeit dazu, dass professionelle Kritiker*innen vorsichtiger werden, negativ oder kontrovers zu urteilen – und zwar nicht mehr nur aus ökonomischen Zwängen heraus, sondern auch aus Angst vor möglichen Shitstorms und dem Verlust ihrer Reputation. Gleichzeitig lässt sich in den Kommentarspalten Sozialer Medien oder auf Blogs jedoch beobachten, dass schnelle Evaluierungen informierte Kritiken zu ersetzen drohen. Diese polarisierenden Meinungsbekundungen ohne theoretische Ambition stehen also einer methodisch fundierten Kritik gegenüber, die ihr Debattenpotenzial verloren zu haben scheint.

Angesichts der prekären Lage der Rezension ist es das Anliegen dieser Ausgabe, sich für diese historisch-spezifische Gattung starkzumachen und ihre Rahmenbedingungen genauer zu beleuchten. Was sind die Charakteristiken einer Review? Was kann oder soll sie leisten und welcher Methoden und Sprachspiele bedient sie sich? Grundsätzlich handelt es sich bei Rezensionen

um versprachlichte Formen der kritischen Betrachtung, die einen kulturellen, öffentlich zugänglichen Gegenstand vorstellen, wertend behandeln und einordnen.

Wie sich ihr Wert generierendes Potenzial nicht zuletzt aufgrund neuer, digitaler Medien verschoben hat, ist Gegenstand eines Round Table zwischen Claire Bishop, Jarrett Earnest, Eva Hayward, Christian Lclair und Eric Otieno Sumba. Obgleich die Teilnehmenden auf die aktuellen Bedrohungen dieser Publikationsform sowie ihre Verstrickungen in den Kunstmarkt verweisen, betonen sie den produktiven Einfluss, den Entschleunigung, Zeichenvorgaben und die Anwesenheit eines (bezahlten) Redaktionsteams auf das kritische Denken der Rezensent*innen haben können. Abseits von Clickbait und polarisierender Thumps-Up/Thumps-Down-Rhetorik bietet das (professionelle) Rezensionswesen zudem einen Raum, in dem vorherrschende Wertmaßstäbe sowie fragwürdige ästhetische Konventionen und überholte kunsttheoretische Paradigmen auf den Prüfstand gestellt werden können. Zudem kann durch Rezensionen ein nachhaltiges Archiv jener künstlerischen Praktiken geschaffen werden, die von der klassischen Kunstgeschichtsschreibung mitunter übersehen oder marginalisiert werden.

Auch Peter Geimer stellt in seinem Beitrag die Produktivität heraus, die das Rezensieren für Publikationsorgane auf das kritische Denken der Schreibenden haben kann. Unterschiedliche Kunstmagazine implizieren ihm zufolge eine jeweils spezifische Leser*innenschaft – was es den Autor*innen möglicherweise abverlangt, den vertrauten Gegenstand anders zugänglich zu machen. Auch kann die vorausgesetzte Leser*innenschaft dazu anhalten, allgemein angenommene Methoden oder Grundannahmen neu

aufzurollen. Wer etwa, so Geimer, *TEXTE ZUR KUNST* liest, erwartet von der Rezension einen theoretisch informierten Diskurs, der neben den Werken auch ihre institutionelle, ideologische oder ökonomische Einbindung thematisiert. Doch auch die Review selbst ist, so machen es die Beiträge in diesem Heft deutlich, in das Geschehen auf dem Kunstmarkt eingebunden; nicht nur, weil dem zu besprechenden Gegenstand oft ökonomische Überlegungen vorrausgingen, die ihn im öffentlichen Raum erst sichtbar werden ließen. Mehr noch wohnt auch der Rezension ein Wert generierendes Moment inne: Sie schafft einen Symbolwert, der sich unter Umständen in Marktwert transformieren lässt.

Um die Potenziale von Rezensionen als Textgattung aufzuzeigen, setzt sich diese Ausgabe von *TEXTE ZUR KUNST* fast ausschließlich aus Rezensionen zusammen. Wir haben die Autor*innen jedoch angeregt, im Rahmen ihrer Review deren Status, die verwendeten Methoden sowie ihre eigene Rolle als Rezensent*innen zu reflektieren. Auf diese Weise tritt zum einen die stilistische Mannigfaltigkeit der Rezensionen deutlicher hervor. Zum anderen weisen einige Autor*innen selbst auf die Spezifik dieser Textform für die (Kunst-)Kritik hin.

Letztlich wollen wir diese Ausgabe auch als eine Hommage an die Review verstanden wissen. Denn Rezensionen tragen nicht nur maßgeblich zur kulturellen und monetären Wertbildung von Kunstwerken bei. Sie bestimmen auch das Niveau der Diskurse innerhalb der Kunstwelt und bieten zudem ein Experimentierfeld, in dem theoretische, sprachliche oder methodische Verfahren erprobt werden können.

SABETH BUCHMANN, ISABELLE GRAW, ANTONIA KÖLBL, CHRISTIAN LICLAIR, ANNA SINOFZIK UND BEATE SÖNTGEN

UNDER REVIEW

Roundtable between Claire Bishop, Jarrett Earnest, Eva Hayward, and Eric Otieno Sumba, moderated by Christian Lclair



Jarrett Earnest, some interviewed art critics / einige interviewte Kunstkritiker*innen (Dave Hickey, Hilton Als, Eileen Myles, Michele Wallace, Peter Schjeldahl, Bill Berkson, Chris Kraus, Paul Chaat Smith, Thyra Nichols Goodeve), 2014–18

The foundational question of this issue – Is the art review in crisis? – has to be answered in the affirmative, at least according to the participants of this roundtable. But the discussion prompts another, perhaps more consequential, consideration: Is it even worth being saved? Putting the review itself under critical review, each participant emphasizes particular functions that can make the review important in our current moment, such as it being a place to think in interdisciplinary ways outside of academic conventions, to create an archive for ephemeral practices, or to position artworks for the purpose of creating conditions of survival in face of institutionalized transmisogyny. Taken together, this discussion formulates demands that might recalibrate the review not only as a vital tool of critical thinking but as a catalyst for it as well.

CHRISTIAN LICLAIR: The diagnosis of a crisis, it seems, is one of the constitutive rituals of (art) criticism itself. *Artforum*, for instance, was founded as a reaction to predominantly formalist art criticism à la Clement Greenberg, who himself understood his type of criticism as a response to what he considered as the uninformed and poetic orientation of postwar art critique. The journal *October*, in turn, emerged from a critique of *Artforum* and committed itself to a structuralist and semiotic approach – and *TEXTE ZUR KUNST* resulted from a dissatisfaction with the state of German-language art criticism, which, around 1990, largely eschewed theoretical foundations.

UNDER REVIEW

Ein Round Table mit Claire Bishop, Jarrett Earnest, Eva Hayward und Eric Otieno Sumba, moderiert von Christian Lclair

Die Ausgangsfrage dieser Ausgabe – Ist die Rezension in der Krise? – muss bejaht werden, zumindest nach Ansicht der Teilnehmer*innen dieses Roundtables. Doch diese Diskussion gibt Anlass zu einer weiteren, vielleicht noch folgenreicheren Überlegung: Ist die Review es überhaupt wert, gerettet zu werden? Indem sie die Rezension kritisch betrachten, betonten alle Diskutant*innen bestimmte Funktionen, die die Review für die heutige Zeit unabdingbar machen können: Sie könnte als Rahmen fungieren, um interdisziplinäres Denken jenseits akademischer Konventionen zu ermöglichen, um ein Archiv für ephemere Praktiken zu schaffen oder um Kunstwerke so zu positionieren, dass sie angesichts von institutionalisierter Transmisogynie Bedingungen des Überlebens schaffen. Zusammengefasst artikuliert diese Debatte Anforderungen, die die Rezension nicht nur als wichtiges Instrument des kritischen Denkens, sondern auch als Katalysator dafür recalibrieren könnten.

CHRISTIAN LICLAIR: Der Krisenbefund gehört, so scheint es, zu den konstitutiven Ritualen der (Kunst-)Kritik selbst. Die Zeitschrift *Artforum* gründete sich beispielweise als Reaktion auf die vorwiegend formalistische Kunstkritik à la Clement Greenberg, der sein Kritikverständnis ebenfalls als Antwort auf die in seinen Augen uninformierte und poetische Ausrichtung der Kritik der Nachkriegszeit verstand. *October* wiederum ging aus einer Kritik an *Artforum* hervor und verschrieb sich einem strukturalistischen und semiotischen Ansatz – und auch *TEXTE ZUR KUNST* resultierte aus einer Unzufriedenheit mit dem Stand der, in diesem Falle deutschsprachigen, Kunstkritik, die um 1990 weitestgehend auf theoretische Fundierung verzichtete.

Aber statt die scheinbaren Krisen der Kunstkritik – und Ideen wie die, dass der Begriff der Qualität seine Legitimation verloren habe – noch einmal durchzudeklinieren, möchte ich eine

bestimmte schriftliche Form der öffentlichen Kritik in den Mittelpunkt stellen: die Rezension. Sie ist ohne Zweifel ein Standardformat in den meisten Kunstmagazinen, von *TEXTE ZUR KUNST* über *Artforum* bis hin zu *Monopol*. Indem wir unser Thema auf eine bestimmte Form eingrenzen, in der Kunstkritik Gestalt annimmt, können wir einen Überblick über gewisse Probleme gewinnen, vor die sich Kunstkritik heute gestellt sieht und die für unsere Zeit und unseren Ort bezeichnend sind: etwa den anhaltenden Niedergang des Feuilletons in den „alten“ Medien oder die augenscheinliche Demokratisierung der Kunstkritik durch Digitalisierung und neue Kommunikationsformen wie Instagram oder TikTok.

Zuerst würde mich deshalb interessieren, was in euren Augen die charakteristischen Merkmale der Rezension als Gattung sind. Gibt es Medien, die ihr regelmäßig verfolgt und die vielleicht über die traditionellen Plattformen für Kunstkritik hinausgehen, womöglich gar die Rezension in eine neue Richtung vorantreiben oder eine ganz neue Form für das hervorbringen, was wir unter diesem Begriff verstehen können?

ERIC OTIENO SUMBA: Ich denke, was die Rezension, die ich als Untergattung der Kritik verstehe, für mich ausmacht, ist die Bescheidenheit, die es braucht, in der Beschreibung großzügig zu sein. Beim Schreiben mag sich das wie eine Einschränkung anfühlen: dass man gezwungen ist, einen erheblichen Teil des begrenzten Raums, den man hat, auf die Beschreibung der Kunst, die man sieht, zu verwenden, um unter anderem damit die Grundlage für die eigene Argumentation zu legen.

Die Leser*innen müssen verstehen, was genau gezeigt wird, wie es aussieht, wie es sich anfühlt,

But rather than rehashing art criticism's apparent crises once again – the idea that the concept of quality has lost its legitimacy, for instance – I want to center on a specific, published form of written critique: the review. It is undoubtedly a staple of most art magazines, from *TEXTE ZUR KUNST* to *Artforum* to *Monopol*. Narrowing our scope down to a specific form in which art criticism materializes allows us to map out certain problems art criticism faces today that are specific to our time and place: for instance, the further decline of the feuilleton, the Arts and Culture section, in so-called legacy media, or the apparent democratization of reviewing art by means of digitalization and new forms of communication such as Instagram or TikTok.

So, to start us off, I'm interested in what you consider to be characteristic of the review as a genre. And are there any outlets that you consult regularly, including those that might go beyond the traditional platform for reviewing art and that, perhaps, propel the review into a new direction or generate an entirely new form of what can be considered a review?

ERIC OTIENO SUMBA: I think for me, the thing that defines the review, which I view as a subgenre of criticism, is the humility of being required to describe generously. Writers may see this as a limitation in terms of writing: the fact that you're compelled to spend a significant chunk of your word count on describing the art that you're seeing as part of building the basis upon which you're making your argument.

Readers have to understand what exactly is installed, what it looks like, what it feels like, if there are sounds or smells in the room, etcetera. Describing an artwork requires writerly skill

because things can get very generic, ambiguous, and confusing. The goal is to describe so well that the reader doesn't need a picture of the installation to understand what's happening, right? And that's very challenging to do. Ultimately, being meticulous, generous, and original in your description of art is the basis for all good reviews, and by extension, good criticism.

That said, I feel like a lot of review formats don't allow enough space for that kind of description. So, on average, there are 600-word reviews on the shorter side and 1,300-word reviews on the longer side. Online it's mostly between 600 and 800 words, which is not enough space to describe an artwork, let alone several artworks in an exhibition in detail and then to make points about them, right?

I don't come from criticism or art history, and I only started writing reviews about five years ago. My view toward art criticism is very naive in a good way, because I'm not bound by conventions. The first time I read the book that introduced me to criticism as a genre, I didn't even know what I was reading, but I loved the author, so I dived in. Teju Cole's *Known and Strange Things* (2016) collects all his criticism in various outlets over the years, and it really confused me. At the time, I used to visit museums a lot, but I didn't write or even read reviews or criticism. I was intrigued by the detail and vividness of his description of art and photography, but I also found it very curious that he seemed so overly invested in what (for most people in the world, I believe) are very mundane things. It took a while, but now I find it extremely enriching and revisit it often.

CLAIRE BISHOP: I agree with a lot of what you said, Eric, about description. If I think about what

ob es Klänge oder Gerüche im Raum gibt usw. Die Beschreibung eines Kunstwerks erfordert Schreibtalent, denn sie kann leicht sehr generisch, missverständlich und verwirrend werden. Das Ziel ist doch, so gut zu beschreiben, dass die Leser*innen kein Bild der Ausstellung brauchen, um zu begreifen, was da passiert, richtig? Und das ist alles andere als einfach. Am Ende sind Genauigkeit, Großzügigkeit und Originalität in der Beschreibung der Kunst die Grundlage jeder guten Rezension und im weiteren Sinn aller guten Kritik.

Gleichzeitig habe ich das Gefühl, dass viele Rezensionsformate für diese Art der Beschreibung nicht genügend Platz bieten. Durchschnittliche Vorgaben sind 600 Wörter für eine Kurzrezension und 1.300 Wörter für eine längere. Online sind es meistens zwischen 600 und 800 Wörtern, was für eine detaillierte Beschreibung einer Arbeit, geschweige denn mehrerer Arbeiten in einer Ausstellung, und darauf aufbauende Aussagen nicht reicht, oder?

Ich komme nicht aus der Kunstkritik oder -geschichte und habe erst vor etwa fünf Jahren mit dem Rezensieren angefangen. Mein Blick auf Kunstkritik ist naiv im guten Sinne, weil ich keinen Konventionen verpflichtet bin. Als ich das Buch aufschlug, durch das ich Kritik als Gattung kennengelernt habe, wusste ich nicht einmal, was ich da las, aber ich fand den Autor großartig, also habe ich mich darin vertieft. Teju Coles *Known and Strange Things* (2016) ist eine Sammlung all seiner Kritiken, die im Laufe der Jahre in verschiedenen Medien erschienen waren, und hat mich damals echt verwirrt. Ich ging zu der Zeit viel in Museen, habe aber keine Rezensionen oder Kritiken geschrieben oder auch nur gelesen. Die Ausführlichkeit und Lebhaftigkeit seiner Beschreibungen

von Kunst und insbesondere Fotografien haben mich fasziniert, aber ich fand es auch sehr eigenartig, dass er offenbar so übergroßen Wert auf (für die meisten Menschen auf der Welt, denke ich) völlig banale Dinge legte. Es hat ein bisschen gedauert, aber jetzt finde ich das Buch sehr bereichernd und nehme es oft wieder zur Hand.

CLAIRE BISHOP: Ich stimme vielem von dem, was du über das Beschreiben sagst, zu, Eric. Ich verstehe die Rezension als verschriftlichten Text über eine Performance oder Ausstellung, gemacht für die öffentliche Wahrnehmung und in einer Weise präsentiert, von der zu vermuten ist, dass sie das ideale Format für seine Rezeption darstellt. Es ließe sich wohl auch eine Rezension über einen Atelierbesuch schreiben, doch ist dies nicht mit demselben Bemühen um Öffentlichkeit verbunden und könnte Arbeiten einbeziehen, die noch nicht fertiggestellt sind oder bestmöglich dargeboten werden. Als Rezensent*in übersetzt man die Erfahrung von Kunst für ein Publikum, das möglicherweise gesehen hat, was du gesehen hast, und eine Meinung darüber lesen möchte. Natürlich gibt es auch Leser*innen, die es nicht gesehen haben – die in einer anderen Stadt wohnen, aber an den Arbeiten eines Künstlers oder einer Künstlerin interessiert sind, oder auch solche, die eine Ausstellung nicht besucht haben und jetzt wissen wollen, was sie verpasst haben. Aus diesen Gründen ist es elementar zu beschreiben, was man als Kritiker*in gesehen und erlebt hat – ebenso wie letztlich dafür, zu einer Art Urteil zu gelangen. Und natürlich haben unterschiedliche Kritiker*innen auch unterschiedliche Wissenshintergründe, die sie in ihre Besprechungen einfließen lassen und die ihr Urteil beeinflussen. Als Leserin vergleiche ich die eigenen Erfahrungen

constitutes a review, it's a piece of writing about a performance or an exhibition that has been made to be seen by the public, and has been exhibited in a way that you assume is the ideal format for viewing it. I guess you could write a review of a studio visit, but that doesn't entail a commitment to the same kind of publicness, and it might include work that isn't finished or best displayed. As a review writer, you're translating an artistic experience to a public who might have seen what you saw and is curious to read an opinion on it. And, of course, there will be readers who didn't see it – readers who live in another city but are interested in the artist's work, or who skipped the show and want to know what they missed. For those reasons, describing what the critic saw and experienced is foundational – as is arriving at some kind of judgment about that. And obviously, different critics bring different areas of knowledge to their reviews that influence their judgments. As a reader, I often like to compare my experience of a work or exhibition with a reviewer's. This, for me, separates the review from a catalogue essay, which often avoids the moment of judgment and remains banally affirmative, even promotional. I'd much rather read a short review by, say, David Joselit than a long catalogue essay by, well, almost anyone.

CL: But would you still consider the second to be a form of art criticism? Or do catalogue essays, in your opinion, evade the whole idea of critique?

CB: There are many genres of art criticism, and a review is just one type; a catalogue essay can be criticism but often isn't. Catalogue essays tend to be more about publicity than publicness. When you write for a magazine, you're usually asked to

write to a specific genre: the feature, the interview, the on-site report, the survey, the obituary, the round-up, the opinion column. I'm sure TZK has similar distinctions, even within the category of reviews.

CL: Sure, within our review section (which also includes film or book reviews, although they're titled "Rotation," respectively "Liebe, Arbeit, Kino," the latter in a nod to Jean-Luc Godard) we welcome different styles of writing. From an editorial perspective, for instance, if we think that a more essayistic approach would work well, we ask an author who we know is happy to write more subjectively and opinionatedly. However, as we state in our handout for writers, all contributions, be they essayistic or more "scholarly," should not be entirely descriptive should develop an argument based on the reviewed objects: reviews for TZK should always apply a critical angle and situate artworks in some broader (societal, philosophical, historical) context.

JARRETT EARNEST: The reason I was so interested in this topic is that I'm very positive and excited about the possibilities of writing about art right now and in the future, but the "review" is the form I'm the least optimistic about. I wonder if it's even a thing, if it even still exists in a way. Part of my saying that is because I've been thinking about the review as a historical construct that appeared at a particular moment in which a number of different interlinked but separate functions were infinitely compressed into this single unit. At any given moment, historically, it was being asked to fulfill all these different functions. From the emergence of the review in the way that we're talking about it, in terms of art magazines and

mit einem Werk oder einer Ausstellung gerne mit den Erfahrungen der Rezensent*innen. Für mich zeigt sich hier der Unterschied zu einem Katalogbeitrag, der den Bewertungsaspekt oft vermeidet und auf banale Weise im Affirmativen, wenn nicht sogar im Bewerbenden verharrt. Ich lese viel lieber eine kurze Review von beispielsweise David Joselit als einen langen Katalogtext von ..., ja, im Grunde egal von wem.

CL: Aber würdest du Letzteres immer noch als eine Form der Kunstkritik verstehen? Oder schließen Katalogbeiträge in deinen Augen die Idee von Kritikalität von vornherein aus?

CB: Es gibt viele Gattungen der Kunstkritik – die Rezension ist nur eine davon; ein Katalogessay kann Kritik sein, ist es aber oft nicht. Bei Katalogtexten steht eher die Werbung als die Öffentlichkeit im Mittelpunkt der Überlegungen. Wenn du für eine Zeitschrift schreibst, sollst du dich oft an eine bestimmte Textgattung halten: Feature, Interview, Vor-Ort-Reportage, Umfrage, Nachruf, Überblicksdarstellung, Meinungskolumne. Sicherlich unterteilt TZK ähnlich, auch innerhalb der Kategorie Review.

CL: Sicher, innerhalb unserer Review-Rubrik (die auch Film- oder Buchrezensionen beinhaltet, obwohl diese mit „Rotation“ bzw., in Anspielung auf Jean-Luc Godard, „Liebe, Arbeit, Kino“ betitelt sind) berücksichtigen wir verschiedene Stile des Schreibens. Wenn wir aus redaktioneller Sicht der Ansicht sind, dass für eine bestimmte Rezension ein eher essayistischer Ansatz besser funktionieren würde, bitten wir eine*n Autor*in, von der*dem wir wissen, dass sie*er gerne subjektiver und meinungsorientierter schreibt. Wie wir

jedoch in unserem Handout für Autor*innen betonen, sollten alle Beiträge, ob essayistisch oder „wissenschaftlich“, nicht rein deskriptiv sein, sondern eine Argumentation auf der Grundlage der besprochenen Objekte entwickeln: Rezensionen für TZK sollten immer einen kritischen Blickwinkel einnehmen und Kunstwerke in einen breiteren (gesellschaftlichen, philosophischen, historischen) Kontext einordnen.

JARRETT EARNEST: Ich fand euer aktuelles Thema deshalb so interessant, weil ich optimistisch und begeistert bin, was die Möglichkeiten des Schreibens über Kunst heute und in der Zukunft angeht, während die „Rezension“ gerade die Form ist, bei der ich am wenigsten optimistisch bin. Ich frage mich, ob es sie überhaupt gibt, „die Rezension“, ob sie womöglich quasi der Vergangenheit angehört, unter anderem, weil sie in meiner Wahrnehmung ein historisches Konstrukt ist, das zu einem bestimmten Zeitpunkt auf den Plan trat, an dem mehrere miteinander verbundene, aber unterscheidbare Funktionen in dieser einen Einheit unendlich verdichtet wurden. Ihre ganze Geschichte hindurch verlangte man von ihr, all diese verschiedenen Funktionen zu erfüllen. Seit dem Aufkommen der Rezension in der Form, wie wir über sie sprechen, also in Kunstmagazinen und Zeitungen, haben diese Funktionen und diese gesellschaftlichen Bedürfnisse sich in gewisser Weise voneinander gelöst.

Ein früherer Aspekt der Rezension bestand in der Öffentlichkeitsfunktion für die Galerien und Künstler*innen; es gab eine Marktfunktion, es gab eine Bewertungsfunktion, es gab eine pädagogische Funktion, und dann gab es eine Art intellektuelle oder diskursive Funktion. Mit den Sozialen Medien und der sich wandelnden

newspapers, those functions and those societal needs have kind of unraveled.

There was an aspect of a review early on in which there was a publicity function for the gallery and the artist, there was a market function, there was an evaluative function, there was an educational function, and then there was a kind of intellectual or discursive function. I think with social media and the changing structure of the art world, a lot of those things have been taken from the review. I don't think reviews are really important for publicity – that's social media. I was really interested when Claire talked about the role of "publicness" of judgment as being a key element of a review, but because of the way that opinion functions on social media, I've become very uninterested in opinion – or of that kind of thumbs-up, thumbs-down evaluation, which has always been related to an idea of criticism. I think the decision to write at all means that the work has crossed a certain level of importance culturally. And thus I find the need to pass judgment, especially in such a tight framework, to be kind of corny and forced. Often, because I know a writer and their social position and art-world politics, I can just see who the artist is and where they're showing and know where the review is going to end up, so it makes the review feel superfluous to me.

CB: What a provocation! I love it.

EVA HAYWARD: I agree with Eric and Jarrett. Firstly, I don't consider myself a reviewer. But like Jarrett, I remain intrigued by what writing about art can do. I'm not sure I'm a critic either! But if by criticism we mean a kind of transduction of the artwork into another idiom of involvement that aims at

amplifying the force of the artwork, then I would, hesitantly, call myself a critic. I write about artwork – almost exclusively, these days, about transwomen's work – out of a kind of urgency to alter the conditions of reality that impinge upon who transwomen are and are becoming. To create space for subjective possibility against the reification of identity. Art is but one – if also at times beautiful and formally rigorous – cultural form to do this work with. But, as I have said about Erica Rutherford's paintings, there is something artful and experimental about desiring transsexuality. As such, my criticism, if you will, is a kind of a poetics that is less about disciplining or assessing the artwork. There are scholars and reviewers who can do this much better than I can. Instead, my poetics aims at refracting and intensifying the artwork for the purposes of intervening in the adumbration of trans life, experience, reality. Aesthetics organize these delimitations of transness. For instance, I'm writing about recent paintings by Molly Vaughan to think about transwomen's anatomy beyond only reproducing womanhood. Following the figural volumes and dense brushstrokes of her canvas leads me away from the critical banalities of transgression/normativity, non/passing, cis/trans. I am so bored by these discussions! Instead, how are these women's bodies different, and how are those differences not only about "gender affirmation"? With Eric, I think description is vital to the sensation I want my poetics to evoke in writing about Vaughan's paintings. A kind of over-involvement that refuses identity and sentiment while remaining desirous. Writers like Mark Doty (a poet, author of *Still Life with Oysters and Lemon: On Objects and Intimacy*) and Hervé Guibert (*Ghost Image*) are either thrillingly overwhelmed by sensations that the

Struktur der Kunstwelt sind, so glaube ich, der Rezension viele dieser Dimensionen genommen worden. Ich denke nicht, dass sie für die Werbung wirklich wichtig ist – die läuft über Soziale Medien. Ich fand das sehr interessant, was Claire über die Rolle der „Öffentlichkeit“ des Urteils als Hauptelement der Rezension gesagt hat, aber aufgrund der Art, wie Meinung in Sozialen Medien funktioniert, habe ich jegliches Interesse an ihr verloren – jedenfalls an dieser Sorte Daumen-hoch-Daumen-runter-Bewertung, die immer mit einer Vorstellung von Kritik verknüpft war. Die Entscheidung, überhaupt etwas zu schreiben, impliziert für mich, dass die Arbeit ein gewisses Mindestmaß an kultureller Relevanz hat. Und deswegen finde ich das Bedürfnis, ein Urteil zu fällen, zumal in einem so engen Rahmen, etwas abgedroschen und gezwungen. Oft geht es mir so, dass ich – wenn ich eine*n Kritiker*in und ihre*-seine gesellschaftliche Stellung und kunstweltpolitische Agenda kenne – nur sehen muss, wer die Künstler*innen sind und wo sie ausstellen, um zu wissen, worauf die Rezension hinausläuft, was sie dann für mich überflüssig macht.

CB: Was für eine Provokation! I love it.

EVA HAYWARD: Ich stimme Eric und Jarrett zu. Zunächst einmal verstehe ich mich nicht als Rezensentin. Aber wie auch Jarrett bin ich fasziniert davon, was das Schreiben über Kunst zustande bringen kann. Ich kann auch nicht sicher sagen, ob ich eine Kritikerin bin. Wenn wir unter Kritik aber eine Art Transduktion des Kunstwerks in ein anderes Idiom der Involviertheit verstehen, das die Kraft des Kunstwerks zu verstärken versucht, dann würde ich mich – zögerlich – als Kritikerin bezeichnen. Über Kunstwerke – und momentan

fast ausschließlich über die Werke von Transfrauen – schreibe ich aus einer Dringlichkeit bzw. dem Bestreben heraus, die Bedingungen der Realität zu ändern, die darauf Einfluss haben, wer Transfrauen sind und zukünftig sein können. Um Raum zu schaffen für eine subjektive Möglichkeit, sich der Verdinglichung von Identität zu widersetzen. Kunst ist nur eine, wenn auch mitunter schöne und formal rigorose Kulturtechnik, diese Arbeit zu tun. Aber, wie ich es über Erica Rutherfords Gemälde gesagt habe, steckt etwas Kunstvolles und Experimentelles im Begehren nach Transsexualität. Meine Kritik ist sozusagen eine Art der Poetik, der es weniger darum geht, das Kunstwerk zu disziplinieren oder zu bewerten. Es gibt Wissenschaftler*innen und Rezensent*innen, die das viel besser können, als ich es kann. Meine Poetik zielt vielmehr auf eine Brechung und Intensivierung des Kunstwerks – mit dem Zweck, in die reduzierende Konturierung (*adumbration*) von trans Leben, Erfahrung und Realität zu intervenieren. Die Ästhetik vermag diese Entgrenzungen von Transsein zu organisieren. So schreibe ich zum Beispiel gerade über jüngere Arbeiten von Molly Vaughan, um über die Anatomie von Transfrauen jenseits einer Reproduktion von Weiblichkeit nachzudenken. Den figuralen Volumen und dichten Pinselstrichen ihrer Leinwand folgend, entferne ich mich von den kritischen Banalitäten einer Unterscheidung von Transgression/Normativität, Passing/Nicht-Passing, cis/trans. Diese Diskussionen langweilen mich so sehr! Inwiefern sind die Körper dieser Frauen unterschiedlich? Und wie beziehen sich diese Unterschiede nicht bloß auf eine Affirmation von Geschlechtlichkeit? Wie Eric denke ich, dass das Beschreiben wesentlich ist für die Empfindung, die meine Poetik evozieren möchte, wenn sie sich mit Vaughans

art provokes in them or completely drawn away from the artwork, to what lurks outside what they can see. For both, the presence of an unseen force (desire) structures their study. A perversion of art! I'm also inspired by the art writing of Zakiyyah Iman Jackson. Her effort to track how aesthetics – as logics, forms, and affects – impinge upon Black bodies as materializing forces. Aesthetics, for Jackson, are not merely intellectual abstractions but produce bodily violence that shapes the conditions of survivability for Black women. For transwomen, and especially Black transwomen, how have these aesthetics – what I would roughly designate as trans abjection and trans titillation – accumulated, albeit differently in terms of race, class, and sex, in these women's bodies as “antibodies”?

cl: I'd like to go back for a moment to what you said, Jarrett, because I think that the review still fulfills all these functions, perhaps in a different relation according to the particular outlet it's published in. And its symbolic capital still translates into an economic one for artists and gallerists – your book, Jarrett, *What it Means to Write About Art: Interviews with Art Critics*, was published by David Zwirner Books. Reviews are, in my eyes, still a revered currency for galleries. Some would even invite art critics, all expenses paid, to come see a show in exchange for publicity in the form of a review.

And yet, there's such an avalanche of reviews, in print and obviously more so online, that it's hard to assess how many people actually read them and what impact they might have on the symbolic capital or the success of an artist. But I still believe that reviews do have an impact and, equally importantly, that criticism in the form of a

review can also achieve critique in a different way – meaning that it harvests a subversive potential by challenging, for instance, how we understand gender through the discussion of particular works of art. Or reviews expand the canon of art history by offering a space where one can question prevailing academic paradigms or introduce methods from other disciplines shunned by art history. And another critical factor also lies in the fact that reviews might be able to reach a broader audience outside of academia and thus introduce certain discourses, opinions, and artists to diverse readerships. We might bring attention to figures on the margins of the art field. And, to a more professional readership, establish new paradigms for evaluating art. Just over 20 years ago, in an *October* roundtable that sought to examine “The Present Conditions of Art Criticism,” Hal Foster asserted that art criticism can govern processes of canonization and shed light on the justifications and categories behind these processes.

cb: My feelings about magazine publishing and reviews have changed over the years. In 2007, I was invited to interview for an editorial position at *Artforum*, and they asked me what I would change about the magazine. Without hesitation I said, “Ditch the reviews! They're so boring, so short, so descriptive. Why do we need them?” And they replied, “Without the reviews, there's no advertising.” Of course, this is how it works in the US. You need reviewers to sign the visitors' book at the gallery in order to demonstrate that the magazine is paying attention, and then you can ask them to pay up for glossy ads in the magazine.

Now we're in a different economy: there's a consolidation of the gallery system (the mega players have eaten up all the mid-size galleries



Molly Vaughan, „Self-Portrait on Bed“, 2019

Gemälden befasst. Eine Form der Überinvolviertheit, die sich der Identität, dem Sentiment und Affekt widersetzt, die aber dennoch weiterhin begehrt. Autor*innen wie Mark Doty (*Lyriker und Autor von Still Life with Oysters and Lemon: On Objects and Intimacy*) und Hervé Guibert (*Phantom-Bild*) sind von den Empfindungen, die die Kunst in ihnen hervorruft, entweder restlos überwältigt oder vollständig fortgezogen vom Kunstwerk in etwas, das außerhalb des für sie Sichtbaren lauert. Die Präsenz einer unsichtbaren Kraft (eines Begehrens) strukturiert beider Untersuchungen. Eine Perversion der Kunst. Daneben inspirieren mich Zakiyyah Iman Jacksons Texte über Kunst; ihr Versuch, dem nachzugehen, in welcher Form Ästhetiken – als Logiken, Formen und Affekte – auf

den Schwarzen Körper als materialisierende Kräfte einwirken. Für Jackson sind Ästhetiken nicht allein intellektuelle Abstraktionen, sondern produzieren körperliche Gewalt und prägen die Bedingungen für die Überlebensfähigkeit Schwarzer Frauen. Wie haben sich diese Ästhetiken – die ich grob als trans Abjektion und trans Anregung (titillation) bezeichnen würde – für Transfrauen und insbesondere Schwarze Transfrauen, wenn auch unterschiedlich im Hinblick auf Race, Klasse und Geschlecht – in ihren Körpern als „Antikörper“ akkumuliert?

cl: Ich möchte kurz bei dem einhaken, was du gesagt hast, Jarrett, weil ich denke, dass die Rezension all diese Funktionen immer noch

and are launching their own magazines), and the internet has allowed a flourishing of self-initiated criticism free of word-count limits. So perhaps the status of art magazine reviews has changed. Just to clarify: I still think that 500-word reviews in magazines are pointless. They're too short to say anything meaningful or interesting. At least the short reviews in a newspaper are published while an exhibition is still open. But I do see value in longer magazine reviews – in *Artforum*, the long lead review, as well as a number of columns, with a word count closer to 1,200. The word-count restrictions can force a condensation of ideas – perhaps too condensed at times, but still useful.

I also want to put in a word for good editing here. As the publishing industry cuts corners, editing is increasingly undervalued and abandoned. But a good editor is a terrific interlocutor who can really hone your ideas and take them to the next level. Editing is something that an art magazine can bring to review writing and make it more substantial than a social media post. And let's not forget editing in the curatorial sense of bringing together a cluster of writings in meaningful juxtaposition, making a selection that adds up to more than the sum of its parts.

As for Hal's comment, I don't know if it still holds: Does art criticism govern the process of canonization? There are multiple canons out there. The commercial canon doesn't need art criticism, and especially not art history (but catalogue essays offer an imprimatur). The academic canon is indifferent to the commercial canon. Magazines weave a path between the two.

EOS: What you just said, Claire, speaks for the use of reviews for writers. Coming into review writing from an outsider's perspective, and then

being edited for the first time in that format, was incredibly useful to me as a writer. But then I'm asking myself if that does anything for the artist being reviewed. And here sometimes I'm doubtful, and also cognizant that the editing can actually be detrimental to the artist being reviewed. Consider a magazine in Berlin editing a review by me written about an exhibition shown in Kampala. The editors have never been to the city, have never heard about this artist, don't know the art histories and references the artist and the writer – me, in this case – are referring to. So you write this review, it's a retrospective of a major artist who's been overlooked for years. As a writer, you're trying to incorporate all the information, all the context, all the things that you think would be relevant for people to understand what this artist has been doing for decades because their legacy, survival, and opportunities depend on it, and they don't have affirmative catalogue essays to fall back on. It's cut down to 600 words but is beautifully edited for a public sphere that is always imagined as white and Western. So the language is superb, but the content is a shell of its former self. What does it do to and for the artist? I would argue that these dynamics make the review an extremely precarious space for marginalized artists because the genre structurally reasserts hegemonic – and often extremely lazy – ways of thinking about their practice, even when the writer set out to do the exact opposite.

Another thing I'd like to raise is this: reviews, we have to admit, are also filler text in some ways, right? They're the worst-paid type of text in most art magazines. They're the ones that can be published online before and then brought into the print magazine to fill pages. They're the ones that are the shortest and they're the ones that

erfüllt, wenn auch vielleicht in unterschiedlichen Verhältnissen, je nachdem, wo sie erscheint. Und ihr symbolisches Kapital lässt sich immer noch in ökonomisches Kapital für Künstler*innen und Galerist*innen übersetzen – dein Buch *What It Means to Write about Art: Interviews with Art Critics*, Jarrett, ist ja schließlich bei David Zwirner Books erschienen. Rezensionen sind in meinen Augen für Galerien immer noch eine begehrte Währung. Manche laden gar Kunstkritiker*innen ein und übernehmen alle Unkosten als Gegenleistung für die Publicity, die ihnen eine Rezension bringt.

Gleichzeitig gibt es eine solche Flut von Rezensionen, gedruckt und natürlich noch mehr online, dass es schwer einzuschätzen ist, wie viele Leute sie tatsächlich lesen und welche Auswirkungen sie auf das symbolische Kapital oder den Erfolg von Künstler*innen haben können. Dennoch glaube ich immer noch, dass Rezensionen etwas ausrichten und, was nicht weniger wichtig ist, dass die Form der Rezension eine Kritik in anderer Hinsicht möglich macht – indem sie nämlich ein subversives Potenzial einbringt, um über die Diskussion individueller Kunstwerke zum Beispiel unser Verständnis von Geschlecht zu hinterfragen. Oder Rezensionen erweitern den kunsthistorischen Kanon, indem sie einen Raum eröffnen, in dem man vorherrschende wissenschaftliche Paradigmen infrage stellen oder Methoden aus anderen Disziplinen einbringen kann, die eher zögerlich in die Kunstgeschichte integriert werden. Ein weiterer kritischer Faktor ist die Tatsache, dass Rezensionen vielleicht eine breitere nichtakademische Öffentlichkeit erreichen und so vielfältigen Leser*innenkreisen bestimmte Diskurse, Meinungen und Künstler*innen nahebringen können. Wir könnten Aufmerksamkeit auf Figuren an den Rändern

des Kunstfelds lenken. Und für eine professionellere Leser*innenschaft neue Paradigmen für die Bewertung von Kunst etablieren. Vor gut 20 Jahren vertrat Hal Foster in einem Round Table für *October*, der „The Present Conditions of Art Criticism“ thematisierte, die These, dass Kunstkritik Prozesse der Kanonisierung steuern und Licht auf die Rechtfertigungen und Kategorien hinter ihnen werfen kann.

CB: Meine Haltung gegenüber Veröffentlichungen und Rezensionen in Zeitschriften hat sich über die Jahre gewandelt. Als man mir 2007 während eines Vorstellungsgesprächs für einen redaktionellen Posten bei *Artforum* die Frage stellte, was ich an dem Magazin ändern würde, antwortete ich ohne zu zögern: „Streich die Rezensionen! Sie sind so langweilig, so kurz, so deskriptiv. Wozu braucht man sie?“ Sie antworteten: „Ohne die Rezensionen gibt es keine Werbung.“ Klar, so läuft es in den USA. Man benötigt Rezensent*innen, damit sie das Gäst*innenbuch in der Galerie signieren, um zu zeigen, dass das Magazin der Institution Beachtung schenkt, und dann kann man ihnen Hochglanzanzeigen im Magazin verkaufen.

Heute existieren andere ökonomische Verhältnisse: Das Galerisystem hat sich konsolidiert (die Megaplayer haben die mittelgroßen Galerien geschluckt und geben ihre eigenen Magazine heraus), und das Internet hat dafür gesorgt, dass eine selbstinitiierte Kritik ohne Limit der Wörteranzahl prosperiert. Der Status von Rezensionen in Kunstmagazinen hat sich also vermutlich verändert. Nur um es klarzustellen: Ich bin weiterhin der Ansicht, dass 500-Wörter-Rezensionen in Magazinen sinnlos sind. Sie sind zu kurz, um irgendetwas Sinnvolles oder Interessantes zu sagen. In einer Tageszeitung werden

are given to first-time writers. Most outlets will not allow a writer to write a feature before having written a review for the magazine, so it's basically where they scout for new talent, which is fine, but it also means that these writers will tend to agree to a "well-edited" review of theirs to be published even if they have serious concerns with the way the content has been rearranged or their argument plainly misunderstood.

Going back to one other point that has been mentioned, there's the bland affirmativeness of most reviews. I admit that most of my reviews are positive, and this has to do with the fact that if I don't have anything constructive to say about an artist's work, I don't think I should be writing a review, because I can't make a good argument for why my negative review is not just a judgment but a substantial engagement with the work or show in question. For example, Renzo Martens is an artist I've written about for *Frieze*. He did a film and I reviewed it negatively not because of the quality of the work itself, but because the way the very high sociopolitical stakes were sloppily addressed in both the film and the narratives around it. I feel like I didn't have enough space to elaborate that what I criticize is the context within which Renzo's work and the ideas that underlie it can be perceived as brilliant, original, progressive, or even decolonial – a concept that the art world is successfully milking dry. But how do you say within one paragraph that the work has been misleadingly framed and contextualized within various art discourses as a participant in those very discourses? I think there's a lot of complexity there that can be discussed in terms of what a review can do and what it cannot do – and why sometimes the review is not the right format for engaging with artworks.

CL: When I talk to my students about art criticism, what I often hear is that what's missing for them is the drama: they would like to read more controversial or scathing reviews. The reasons for the abundance of affirmative or laudatory reviews are manifold – and for freelance writers often also economic. One doesn't want to be the party-pooper, doesn't want to alienate players in the art field. And then there are also the outlets that are hesitant to publish controversial or unflattering reviews because they might scare off the glossy ads that we've mentioned. Not least because of these possible adverse effects, I think that a damning review has to hold water and have substantial arguments, which, as you said, Eric, is harder to accomplish with the given character count than a favorable review. And then there's also the circumstance that when I use reviews to highlight queer or trans artists, or any artist marginalized by the art field or society, I don't want to inflict what could be considered further harm through my writing.

JE: Something that occurs to me is what Lorraine O'Grady told me once, that until all art students are referencing David Hammons in the same way as they are Jasper Johns, until the level of criticism directed at Black artists is the same kind of rigorous engagement given to what is considered foundational European art history, the discourse is still racist. Talking to Paul Chaat Smith about the state of criticism in the contemporary Indigenous and Native American context is very similar, where everything gets treated with these kind of kid gloves instead of actual engagement. And that, in and of itself, is a kind of violence against those artists. And I think I also share this feeling of "how come everything's kumbaya,"

die Kurzrezensionen wenigstens veröffentlicht, solange eine Ausstellung noch läuft. Ausführlichere Magazinrezensionen finde ich hingegen wertvoll – die lange Leitrezension in *Artforum* und auch einige Kolumnen, die sich eher auf ca. 1.200 Wörter belaufen. Die Limitierung der Wörteranzahl kann zu einer Verdichtung der Ideen führen, manchmal vielleicht wird es zu verdichtet, es hat aber trotzdem seinen Nutzen.

Ich möchte hier aber auch eine Lanze für ein gutes Redigat brechen. Da die Verlagsbranche an allen Ecken und Enden spart, wird das Redigieren zunehmend unterschätzt und abgeschafft. Gute Lektor*innen aber sind wunderbare Gesprächspartner*innen, die die eigenen Gedanken tatsächlich verfeinern und auf ein anderes Niveau heben können. Ein Redigat ist etwas, das ein Kunstmagazin zum Rezensieren beitragen kann, um die Review gehaltvoller zu machen, als es ein Post in den Sozialen Medien ist. Und vergessen wir nicht die Aufgabe der Redaktion im kuratorischen Sinne, die ein Bündel von Texten auf sinnvolle Weise zusammenstellt und eine Auswahl trifft, die auf mehr als die Summe ihrer Teile hinausläuft.

In Bezug auf Hal Fosters Bemerkung bin ich mir nicht sicher, ob sie noch zutrifft: Bestimmt die Kunstkritik den Kanonisierungsprozess? Es gibt zahlreiche Kanons. Der kommerzielle Kanon braucht keine Kunstkritik und erst recht keine Kunstgeschichte (Katalogbeiträge aber bieten eine Imprimatur). Dem akademischen Kanon ist der kommerzielle Kanon gleichgültig. Zeitschriften schlagen einen Weg dazwischen ein.

EOS: Claire, du hast gerade den Nutzen von Rezensionen für Autor*innen angesprochen. Als Außenseiter zum Rezensieren zu kommen und dann zum ersten Mal in einem Format redigiert

zu werden, war für mich als Autor unglaublich nützlich. Aber dann habe ich mich gefragt, ob es den rezensierten Künstler*innen irgendetwas bringt. Und manchmal habe ich da Zweifel. Ich bin mir auch dessen bewusst, dass ein Redigat den rezensierten Künstler*innen mitunter zum Nachteil gereichen kann. Stellt euch vor, eine Zeitschrift in Berlin redigiert eine Rezension von mir über eine Ausstellung in Kampala. Die Redakteur*innen waren noch nie in der Stadt, haben noch nie von der Künstlerin gehört, wissen nichts über die Kunstgeschichten und Bezugspunkte, auf die die Künstlerin und ich verweisen. Ich schreibe also diese Rezension, über eine Retrospektive einer wichtigen Künstlerin, die jahrelang nicht beachtet wurde, und versuche, all die Informationen, den ganzen Kontext unterzubringen, alles, was die Leser*innen in meinen Augen wissen müssen, um zu verstehen, was diese Künstlerin seit Jahrzehnten macht, weil ihr Vermächtnis, ihr Überleben, ihre zukünftigen Möglichkeiten davon abhängen und sie sich nicht auf positive Darstellungen in Katalogessays verlassen kann. Dann wird das Ganze auf 600 Wörter gekürzt, dabei aber wunderbar redigiert für eine Öffentlichkeit, die in der Vorstellung immer weiß und westlich ist. Die Sprache ist also erstklassig, aber der Inhalt ist nur noch ein Schatten dessen, was er mal war. Was macht das mit der Künstlerin? Was bringt ihr das? Ich meine, wegen dieser Dynamik ist die Rezension ein äußerst prekärer Raum für marginalisierte Künstler*innen, weil sie als Gattung strukturell hegemoniale – und oft extrem bequeme – Weisen des Nachdenkens über deren Praxis fortschreibt, selbst wenn man als Autor*in eigentlich das genaue Gegenteil erreichen wollte.

Ein weiteres Problem, das ich ansprechen möchte, ist, dass Rezensionen, wenn wir ehrlich

which obviously sounds pretty boring, but I know from experience that there's no upside to writing a negative review. There's no upside, socially or professionally, to writing even a complicated review, because the economics of writing about art in that context means you're basically doing it for free. And if you work for a living, writing something harsh – or not even a harsh but like a kind of serious engagement with the thing, anything short of a blowjob in print – means you probably have lost that person as an ally for some future job. So you criticize a beloved painter – the art world is a social structure, which also means that all of their friends hate you, and the gallery is mad at you, and you know what I mean? Even as big as it is, the art world is a social space imbued with erotic, social, and class politics, and at this moment there's nothing to support someone writing even complex reviews, and the evidence of that is how vanishingly little negative art criticism exists. That is, of course, unless it's a hysterical attack about something that you know in advance is going to be *okay*. And that's why the criticism of the Hannah Gadsby show "It's Pablotronic: Picasso According to Hannah Gadsby" at the Brooklyn Museum is so outrageous, because there are no art-world repercussions for coming after a Netflix celebrity. And so, for instance, Jason Farago's review for the *New York Times* was the exact mirror gesture of the attention-seeking cravenness of the Brooklyn Museum doing that show in the first place.

cl: It is true, yes, the art world is a social structure. And you might not only alienate possible allies or benefactors; writing a mean thing about a gallery or museum show can come with economic disadvantages, especially for someone who isn't a staff

writer (obviously a position that almost doesn't exist anymore). Perhaps you spoil your chances of getting to cooperate with that institution on a more lucrative exhibition catalogue – or even a smaller exhibition text, which can pay more than a review.

cb: During the pandemic, I started reading more reviews because I had such wanderlust – I wanted to know what was happening in Berlin and London and Istanbul. As an aside, just to bounce Jarrett and Eric off each other: when Eric said the review does nothing for the artist, I think that's absolutely fine, and I almost think it's constitutive of a review. It's really for the public. The catalogue essay, if anything, is for the artist.

I'm suddenly feeling my age here, as it's making me think back to the late 1990s, when I started writing criticism. I didn't think about the ethics at all. I wrote as many negative as positive reviews in the evening newspaper. At the time, I was younger than the artists I was reviewing, I was dissatisfied with *Young British Artists* and felt it was totally fair game to poke holes in anti-intellectual work by inflated egos, and to speak out whenever exhibitions struck me as utterly crap and overblown. I have, of course, modulated my position as I've got older, in part because of the blowback over my relational aesthetics essay in *October* in 2004. Not that I feel bad about what I wrote. But suddenly a whole network of artists wouldn't talk to me, so it foreclosed a major research avenue. As a result of that experience, I adopted a different approach: to try to have a conversation with the artist first and hash out ideas before putting them in writing. The glaring exception to that is my piece on Danh Vo's two shows in Venice in 2015. I guess the discussion

sind, in gewisser Hinsicht auch Füllmasse sind, oder? In den meisten Kunstmagazinen sind sie die am schlechtesten bezahlten Beiträge; sie sind jene, die man vorab online veröffentlichen und dann mit ins Magazin nehmen kann, um Seiten zu füllen, sie sind die kürzesten und solche, die man Anfänger*innen gibt. Für die meisten Medien darf man kein Feature schreiben, bevor man nicht für sie rezensiert hat, sodass die Rezensionen im Grunde der Talentsuche dienen, woran nichts auszusetzen ist, was aber auch bedeutet, dass diese Autor*innen normalerweise eine „durchredigierte“ Rezension zum Druck freigeben, selbst wenn sie eigentlich nicht damit einverstanden sind, wie der Inhalt umstrukturiert worden ist, oder denken, dass sie einfach missverstanden worden sind.

Um auf einen anderen Punkt zurückzukommen, der schon angesprochen wurde, nämlich der nichtssagende, affirmative Charakter der meisten Rezensionen: Ich gebe zu, dass die meisten meiner Rezensionen positiv sind, was damit zu tun hat, dass ich es, wenn ich nichts Konstruktives zum Werk einer*s Künstlers*in zu sagen habe, besser finde, gar keine Rezension zu schreiben, weil ich nicht recht erklären kann, inwiefern meine negative Rezension nicht nur ein Urteil, sondern eine substanzielle Auseinandersetzung mit der Arbeit oder Ausstellung ist. Renzo Martens zum Beispiel ist ein Künstler, über den ich für *Frieze* geschrieben habe. Er hat einen Film gemacht, den ich negativ rezensiert habe, nicht wegen seiner Qualität, sondern weil die sehr hohen gesellschaftlich-politischen Implikationen im Film wie in den Erzählungen rund um ihn schlampig behandelt wurden. Ich hatte das Gefühl, dass ich nicht genug Platz hatte, darzulegen, dass meine Kritik sich auf den Kontext

bezog, in dem Renzo Martens' Werk und die ihm zugrunde liegenden Ideen als brilliant, originell, fortschrittlich oder gar dekolonial wahrgenommen werden konnten – Letzteres ein Konzept, das die Kunstwelt erfolgreich ausschöpft. Wie aber kann man in einem Absatz sagen, dass das Werk in irreführender Weise präsentiert und innerhalb verschiedener Kunstdiskurse kontextualisiert wurde, während man selbst an eben diesen Diskursen teilnimmt? Da wird für meine Wahrnehmung deutlich, wie komplex die Frage ist, was eine Rezension leisten kann und was nicht – und warum sie manchmal nicht das richtige Format für eine Auseinandersetzung mit Kunstwerken ist.

cl: Wenn ich mit meinen Student*innen über Kunstkritik spreche, höre ich oft, dass ihnen sozusagen das Drama fehlt: Sie würden gern mehr streitlustige, kontroverse Rezensionen oder vernichtende Urteile lesen. Für die Überfülle an positiven oder lobenden Rezensionen gibt es mannigfaltige Gründe – darunter bei freien Autor*innen oft auch wirtschaftliche. Man will kein*e Spielverderber*in sein oder wichtige Akteur*innen im Kunstfeld verprellen. Und dann gibt es Medien, die zögern, kontroverse oder wenig schmeichelhafte Rezensionen zu veröffentlichen, weil das die Hochglanz-Anzeigenkund*innen abschrecken könnte, von denen wir gesprochen haben. Nicht zuletzt wegen dieser möglicherweise nachteiligen Auswirkungen, glaube ich, muss ein Verriss Hand und Fuß haben und stichhaltige Argumente vortragen, was, wie du, Eric, bemerkt hast, in knapp bemessenem Raum schwerer zu leisten ist, als eine lobende Rezension zu schreiben. Hinzu kommt, dass ich, wenn ich mit einer Rezension Aufmerksamkeit auf queere oder trans Künstler*innen oder überhaupt

Art in Review

Marilyn Minter

Max Protetch Gallery
560 Broadway (near Prince Street)
SoHo
Through Feb. 4

Marilyn Minter's paintings take the icons of the pornographic imagination and lay them out for dissection on a cold, hard operating table. Lips parted in ecstasy, deliquescent lipsticks, glistening buttocks and anatomical displays not suitable for discussion in a family newspaper occupy rectangular areas placed off-center on large metal panels of the type used by sign painters. The remaining surface of each panel is covered with a sheer, lacy pattern of Ben Day dots representing women in burlesque-show bikinis or (more ominously) lengths of rope.

Ms. Minter seems to be flirting with the idea that there is something glamorous as well as perverse about the sexual obsessions she chronicles; perhaps she wants to be the Camille Paglia of the visual arts. Unfortunately, her imagery derives all too closely from 1960's artists like Tom Wesselman and James Rosenquist, while the gimmick of exposing the metal panels behind the image reminds the viewer of Robert Ryman, a much sexier painter, albeit an abstract one.

PEPE KARMELE

Page from / Seite aus Aleksandra Mir und / and Tim Griffin's Buch / book „BAD Reviews“, 2022

about the ethics of writing a bad review is about power. With Danh Vo, I felt we were pretty equal. I think he's slightly younger than me. But wow is he richer than me and has more clout in the art world. So I felt it was fine to throw something out there for discussion.

Two more thoughts about negative reviews: First, last year Aleksandra Mir published a terrific anthology called *BAD Reviews*, for which she asked artists to submit their all-time favorite negative reviews of their works. It's hilarious, and I suspect somewhat cathartic for artists to collectively revel

in critics getting it wrong. Second, among my students, there is a huge reluctance to write a bad review because they fear being canceled – especially if they're writing about artists who don't share their identity position. So, Jarrett, that's interesting when you quote Lorraine O'Grady and Paul Chaat Smith. My students are afraid of saying work is mediocre or predictable or simplistic because the fear of a backlash on social media is so enormous. Thank God I didn't have to contend with that when I was starting out.

vom Kunstfeld oder der Gesellschaft marginalisierte Künstler*innen lenke, ihnen nicht mit einer negativen Kritik womöglich noch weiteren Schaden zufügen möchte.

JE: Da kommt mir etwas in den Sinn, was Lorraine O'Grady einmal zu mir gesagt hat: Solange nicht alle Kunststudent*innen sich auf David Hammons auf dieselbe Weise beziehen wie auf Jasper Johns, solange das Niveau der Kritik Schwarzer Künstler*innen hinter der gründlichen Auseinandersetzung zurückbleibt, die auf die als grundlegend geltende europäische Kunstgeschichte verwendet wird, solange ist der Diskurs immer noch rassistisch. Ähnliches höre ich von Paul Chaat Smith über den Stand der Kritik bezüglich zeitgenössischer Kunst von Indigenen und Native Americans – statt wirklicher Auseinandersetzung werde alles immer mit Samthandschuhen angefasst. Und das ist an sich schon eine Form der Gewalt gegen diese Künstler*innen. Ich kenne auch dieses Gefühl von: Wieso haben sich jetzt alle lieb? Andererseits weiß ich aus Erfahrung, dass man nichts davon hat, eine negative Rezension zu schreiben, weder gesellschaftlich noch beruflich. Oder auch nur eine komplizierte, denn die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen des Schreibens über Kunst bedingen im Grunde unbezahlte Arbeit. Und wenn man seinen Lebensunterhalt mit Arbeit verdient, dann verscherzt man es sich mit einer herben Kritik – oder auch nur mit einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Kunst; praktisch mit allem, was nicht auf einen gedruckten Blowjob hinausläuft – wahrscheinlich mit einer*m Verbündeten für einen zukünftigen Auftrag.

Man kritisiert also eine*n allseits geschätzte*n Maler*in: Die Kunstwelt ist ein soziales

Gefüge, was auch bedeutet, dass alle ihre*seine Freund*innen einen hassen, und die Galerie ist sauer. So groß die Kunstwelt auch sein mag, sie ist ein sozialer Raum, in dem erotische, soziale und Klassenpolitiken allgegenwärtig sind. Derzeit gibt es für jemanden, der auch nur komplexe Rezensionen schreibt, keinen Rückhalt, wie man klar an der verschwindend geringen Zahl an negativer Kunstkritik sehen kann. Es sei denn, es geht um einen hysterischen Angriff auf etwas, von dem man im Vorhinein weiß, dass es okay sein wird. Deswegen ist die Kritik an Hannah Gadsbys Ausstellung „It's Pablo-matic: Picasso According to Hannah Gadsby“ im Brooklyn Museum so hanebüchen, weil man in der Kunstwelt keine Konsequenzen befürchten muss, wenn man einen Netflix-Promi ins Visier nimmt. Deshalb war zum Beispiel Jason Faragos Rezension in der *New York Times* genau die spiegelbildliche Geste zu der Kombination aus Feigheit und Selbstdarstellung, die das Brooklyn Museum die Ausstellung überhaupt hat zeigen lassen.

CL: Das stimmt, ja, die Kunstwelt ist ein soziales Gefüge. Nicht nur potenzielle Verbündete oder Gönner*innen könnten verprellt werden; negativ über eine Galerie- oder Museumsausstellung zu schreiben, kann wirtschaftliche Nachteile nach sich ziehen, insbesondere, wenn man nicht festangestellt ist (und feste Stellen für Journalist*innen, geschweige denn Kritiker*innen, gibt es ja praktisch nicht mehr). Vielleicht verdirbt man sich die Chancen auf eine Zusammenarbeit mit der Institution an einem lukrativeren Ausstellungskatalog – oder auch nur an einem kleineren Ausstellungstext, der oftmals besser bezahlt wird als eine Rezension.

JE: I actually think that's useful for people to have to think a bit more deeply about what they say. I think it's very valuable. I think the difference is like, What can you think with? If writing about art is a way of thinking, whether you think it's good or not is almost secondary to what's worthwhile in the endeavor. There's art that I have real problems with. It annoys the shit out of me and I go and see all the shows and I'm still thinking about it and then finally I get to a moment where I have to admit, Okay, Jarrett, you're thinking with this art whether you like it or not. And that means there's something there even if all you can see are the things that are bad about it. That feels to me like a real potential for the review as a space, a fragment of thought. The performance of criticism then becomes something more like asking the question, What is it like to wrestle with this thing? Without having to say that it's derivative and ugly and whatever – although those things might very well be true! I'm just not sure that's necessary for what we need right now in the discussion. I think writers actually need to model a way of caring about things and thinking about them with complexity, and if the review can become a vehicle for that, then it might survive. But I have my doubts!

CL: I also wanted to come back for a moment to the relationship between art criticism or the review and art history or academic publishing. Having had a paid university position certainly allowed me more freedom to devote myself to writing art criticism. However, in the academic market, those critiques don't hold the same value as a text in a peer-reviewed journal. So, especially for non-tenured staff, it seems futile to spend one's resources on reviews when one should be

committed to publish, publish, publish in academically sanctioned outlets.

But I was wondering, Eva, when you talk about your interest in reviewing trans art-making as a space for trans potentializing, whether you feel like the review offers you a better platform than, for instance, peer-reviewed journals. There might be, for one, the question of readership: Who is my audience? But then, as Claire and Eric mentioned, there's also the question of another readership: Who reviews my review? In the peer-review process, I often don't know who my alleged peer is, who then is not hesitant to dismiss my considerations on the basis of: I, an anonymous peer, think this is not relevant; this has been done before. But when you work with an editor on a commercial publication, you know who this person is and the feedback is often more productive and your already submitted text doesn't get killed as easily. And you get paid, if only a little.

EH: In terms of my writing about art, my scholarly and stylistic forms have been irreverent. Not because I intended to disregard publishing or disciplinary traditions, but because the artwork provoked me in an eccentric way. I don't often write about work that I love or work that I hate, I write about work that agitates me, and it's the agitation that I want to follow. Often an unexpressed idea that I don't yet realize is troubling me is in the background of this kind of writing, and the artwork produces a crisis in that idea being thought and in the texture of language I use. Of late – and perhaps why transwomen artists define my focus – I'm trying to understand the catastrophe of sex/gender and how we try to manage the damage. This is an approach I learned from my mentor, Kirsten Pai Buick. Transness is one

CB: Während der Pandemie hat mich so ein Fernweh gepackt, dass ich anfang, mehr Rezensionen zu lesen – ich wollte wissen, was in Berlin und London und Istanbul los war. Nebenbei, nur damit Jarrett und Eric einander weiter befeuern können: Wenn Eric sagt, dass die Rezension nichts für Künstler*innen tut, finde ich das absolut in Ordnung; ich glaube fast, es ist etwas, das eine Rezension ausmacht. Sie richtet sich tatsächlich an die Öffentlichkeit. Ein Essay in einem Katalog dagegen wird für den*die Künstler*in geschrieben.

Aber jetzt merke ich hier plötzlich mein Alter unter euch, denn ich muss an die späten 1990er Jahre zurückdenken, als ich damit begann, Kritiken zu schreiben. Über ethische Fragen habe ich mir damals überhaupt keine Gedanken gemacht. Ich schrieb im Abendblatt genauso viele negative wie positive Rezensionen. Damals war ich jünger als die rezensierten Künstler*innen, unzufrieden mit den Young British Artists und fand es vollkommen fair, anti-intellektuelle Arbeiten aufgeblasener Egos zu zerplücken und meine Meinung zu äußern, wann immer mir Ausstellungen wie kompletter Müll und total überzogen erschienen. Natürlich habe ich meine Haltung mit zunehmendem Alter angepasst, teils auch wegen der negativen Reaktionen auf meinen Essay über relationale Ästhetik in *October* im Jahr 2004. Nicht, dass ich mich mit dem, was ich da geschrieben habe, schlecht fühlte. Plötzlich aber wechselte ein ganzes Netzwerk von Künstler*innen kein Wort mehr mit mir, sodass ein wichtiger Bereich für meine Recherchen gekappt war. Wegen dieser Erfahrung eignete ich mir einen anderen Ansatz an: zu probieren, zunächst das Gespräch mit den jeweiligen Künstler*innen zu suchen und dann die Gedanken zu sondieren, bevor sie in einen

Text einfließen. Die krasse Ausnahme hierzu ist mein Text über zwei Ausstellungen von Danh Vo in Venedig im Jahr 2015. Ich vermute, dass es in der Diskussion über die Ethik einer schlechten Rezension um Macht geht. Mit Blick auf Dan Vo sah ich uns als ziemlich gleichrangig an. Ich glaube, dass er ein bisschen jünger ist als ich. Aber, wow: reicher als ich, das ist er. Und er hat mehr Einfluss in der Kunstwelt. Also hatte ich den Eindruck, es sei okay, etwas abzuliefern, über das sich diskutieren lässt.

Zwei Gedanken noch zu negativen Kritiken: Aleksandra Mir veröffentlichte letztes Jahr eine großartige Anthologie mit dem Titel: *BAD Reviews*, für die sie Künstler*innen dazu einlud, ihre allerliebste negative Rezension über ihre Arbeiten einzureichen. Sich kollektiv in Kritiken zu weiden, die falsch lagen, ist extrem lustig und für die Künstler*innen sicherlich auch irgendwie kathartisch. Ein zweiter Gedanke: Unter meinen Studierenden besteht ein großer Widerwille, schlechte Kritiken zu schreiben, da sie Angst haben, gecancelt zu werden – vor allem dann, wenn sie über Künstler*innen schreiben, die sich in ihrer Identitätszuordnung von ihnen unterscheiden. Insofern finde ich es interessant, Jarrett, wenn du Lorraine O'Grady und Paul Chaat Smith zitierst. Meine Studierenden fürchten sich zu sagen, dass ein Werk mittelmäßig oder vorhersehbar oder simplistisch ist, denn die Angst eines Backlashes in den Sozialen Medien ist enorm. Gott sei Dank musste ich das in meinen Anfängen nicht ausfechten.

JE: Ich glaube tatsächlich, es tut den Leuten gut, wenn sie ein bisschen sorgfältiger darüber nachdenken müssen, was sie sagen. Das scheint mir sehr wertvoll. Der Unterschied, denke ich, liegt in

way; transwomanness is yet a more particular way, though no less damaged. In writing about Tuesday Smillie's collages, a thought occurred to me that transmisogyny is not trans plus misogyny. No. Transmisogyny takes as its example transwomen, but what is transmisogyny is a violation done to all of you as much as it is done to me. This is what I mean by urgency. While I hope my writing creates more conditions of survival for transwomen, I am, hopefully, also writing against what we (including these women) think transwomanhood is. In this way, I'm not writing about transwomen but about the conditions that produce a social, psychic, and political position that binds these women to the violence of transmisogyny. But, as for publishing for a particular public or audience, I don't. Nor do I let publishing venues – say, *e-flux* or *differences* – define my style or my approach to engaging the artwork. I write into the risk of getting it wrong, often exceeding my ability to understand the implications of my own argument. I make mistakes. This is as dangerous for academics as for writers outside academia. Some things I've written are completely misunderstood because trans and queer studies understand trans as a generic and I do not. There are things that I've tried to write about – anatomical difference, sex as dispersal/potential, and the unspeakable bodily realities of transsexual women – that other academics refuse to hear, even in their enthusiastic engagement with my work. Part of it is the failure of my writing. But the other part is where the conversation is in terms of transness. We are not always ready to know better.

CL: Yeah, that's also what I felt when we did our recent "Trans Perspectives" issue. Together with Luce deLire, we made the deliberate decision to

only ask trans writers to review trans artists – and most of them did not come from an academic background or care too much about academic conventions. Which was good. You know, art historical writing about trans artists is, as we wrote in the preface to that issue, very detached from any real-life struggles and tends to reduce the complexities of lived experience to romanticize trans artists (through their work) as brave epitomes of queer theory.

EOS: I mentioned earlier that I'm leaving academia for a while, and a significant part of this departure can be attributed to the fact that art criticism did a great job at distracting me from writing my PhD in political science, but also because art criticism is relatively lucrative when compared to publishing academically as a grad student. The second thing, to clarify that I am not an anti-intellectual, is that art criticism is way more interdisciplinary than most academic thinking and writing I've encountered. Every time I attempted to do something in an academic paper that kind of put one leg across the disciplinary boundary, my lecturers would get a bit nervous. I'm interested in the ideas, in following whichever threads I encounter in my reading and research. I feel like art criticism offered me that space. Of course, there's the interlocution of the editor – some things will work, some won't – but there's space, or potential, to think in every direction provided you have a word count to match, which sadly is not often the case elsewhere. Academic publishing for me is very problematic, especially because the extremely long publishing cycle is just insane. After being in this cycle for two years and getting something published, which is obsolete by the time it's "out" but behind

der Frage: Womit kannst du denken? Wenn über Kunst zu schreiben eine Art kritischen Denkens ist, dann ist die Frage, ob du die Kunst gut findest oder nicht, beinahe zweitrangig gegenüber dem, was das Unterfangen selbst lohnenswert macht. Es gibt Kunst, mit der ich wirklich Schwierigkeiten habe. Sie geht mir echt auf die Eier, und ich schaue mir dennoch die Ausstellungen an, und sie gehen mir nicht aus dem Sinn, sodass ich mir eingestehen muss, über diese Kunst nachzudenken, ob sie mir gefällt oder nicht. Und das bedeutet, dass an ihr etwas dran ist, auch wenn man zunächst nur alles Schlechte sieht. Darin liegt für mich ein echtes Potenzial, denn ich muss um eine Haltung ringen, ohne sagen zu müssen, dass die Werke unoriginell oder hässlich sind – wobei das ja durchaus sein kann! Nur bin ich nicht überzeugt davon, dass uns das in der gegenwärtigen Diskussion weiterbringt. Ich glaube, im Grunde müssten Menschen, die schreiben, beispielhaft vorführen, wie man Dinge ernst nimmt und komplex über sie nachdenkt. Und wenn die Rezension ein Medium dafür wird, kann sie vielleicht überleben. Aber ich habe meine Zweifel!

CL: Ich wollte nochmals kurz auf das Verhältnis zwischen Kunstkritik oder Rezension und Kunstgeschichte oder wissenschaftlichem Schreiben zurückkommen. Als ich eine bezahlte Stelle an einer Universität hatte, hat mir das zweifellos mehr Freiheit verschafft, mich kunstkritischem Schreiben zu widmen. Aber auf dem akademischen Markt sind solche Kritiken weniger wert als beispielsweise ein Aufsatz in einer Peer-Review-Zeitschrift. Deshalb scheint es insbesondere für wissenschaftliche Mitarbeiter*innen oder Juniorprofessor*innen mit befristeten Stellen sinnvoll, Ressourcen auf Rezensionen zu verwenden,

sie sollten eher alles daran setzen, so viel wie möglich in akademisch anerkannten Medien zu veröffentlichen.

Aber bei dem, was du, Eva, über dein Interesse am Rezensieren von trans Kunstproduktion als Raum für Transpotenzialisierung gesagt hast, habe ich mich gefragt, ob du das Gefühl hast, dass die Rezension dir hierfür eine bessere Plattform bietet als etwa Peer-Review-Zeitschriften. Das wirft zum einen die Frage nach der Leser*innenschaft auf: Wer ist mein Publikum? Aber dann stellt sich, wie Claire und Eric bereits erwähnt haben, auch die Frage einer anderen Leser*innenschaft: Wer rezensiert meine Rezension? Im Peer-Review-Prozess weiß ich oft nicht, wer meine angeblichen Peers sind, die dann nicht zögern, meine Überlegungen vom Tisch zu wischen, einfach weil sie als anonyme Peers das nicht relevant finden oder denken, so was Ähnliches hat schon mal jemand gemacht. Wenn man dagegen mit Redakteur*innen von kommerziellen Medien zusammenarbeitet, weiß man oft, wer sie sind, und das Feedback ist oft produktiver, und ein einmal eingereichter Text wird nicht so leicht abgeschossen. Und man wird bezahlt, wenn auch schlecht.

EH: Hinsichtlich der Art und Weise wie ich über Kunst schreibe, waren meine wissenschaftlichen und stilistischen Formen eher respektlos. Nicht, weil ich vorhatte, bestimmte Traditionen des Verlagswesens oder gewisser Disziplinen zu missachten, sondern weil mich Kunstwerke auf eine exzentrische Art und Weise reizten. Ich schreibe selten über Arbeiten, die ich liebe oder die ich hasse, sondern über Arbeiten, die mich beunruhigen, und dieser Beunruhigung möchte ich nachgehen. Im Hintergrund dieser Art des Schreibens steht oft eine unausgesprochene Idee,



Lorraine O'Grady, „Art is... (Troupe Front)“, 1983–2009

a paywall, you aren't even paid, unless you have an academic position at a university. I strongly support Eva's critique of academic trans and queer studies and how they've lost sight of the fact that "survival and thriving" (as Berette Macaulay puts it) remain key for these and other marginalized constituencies. To my mind, this critique also applies to structures that enable certain forms of thinking to exist only within academia and create a duality between academia and everybody else who enjoys serious thinking. It's completely unsustainable to have academic, institutionalized queer studies, trans studies, postcolonial studies, etcetera, and then a horde of rogue scholars and recovering academics working and thinking outside of academia. In that sense, I deeply appreciate artists who consistently create work that agitates disciplinary and the duality between academic

and para-academic, and that for me remains a very exciting space, because the texts that academics produce in formats that can be considered art criticism would never pass peer review without losing a significant part of their generative interdisciplinary arguments. I'm thinking specifically about Thangam Ravindranathan's text "Elephant" in Sandra Mujinga's catalogue *IBMSWR: I Build My Skin with Rocks* (2022).

JE: Actually, I think art reviews as a form are historically extremely heterodox and people have gotten away with really interesting things. The critics that are the most meaningful to me are people who were really experimenting at the level of form, coming out of literature, poetry, and experimental playwriting. I think about someone like Jill Johnston or Lynne Tillman, writing as a

von der ich noch nicht weiß, dass sie mich plagt; das Kunstwerk verursacht eine Krise dieser Idee und der Textur der Sprache, die ich benutze. Neuerdings versuche ich – und das ist vermutlich der Grund, warum ich mich auf Kunst von Transfrauen fokussiere –, die Katastrophe von Sex/Gender zu begreifen und wie wir alle den Schaden bewältigen. Das ist ein Ansatz, den ich von meiner Mentorin Kirsten Pai Buick gelernt habe. Transsein ist ein Weg; Trans-Frausein ist dennoch ein spezifischerer Weg, obgleich nicht weniger beschädigt. Als ich über Tuesday Smillies Collagen schrieb, kam mir der Gedanke, dass Transmisogynie nicht lediglich eine Addition von trans plus Misogynie ist. Nein. Transmisogynie nimmt sich Transfrauen als Beispiel, doch es ist eine Verletzung, die euch allen ebenso zugefügt wird wie mir. Das ist es, was ich mit Dringlichkeit meine. Ich hoffe, dass meine Texte mehr Möglichkeiten für das Überleben von Transfrauen schaffen – zugleich hoffe ich, gegen das anzuschreiben, was wir (einschließlich dieser Frauen) unter Trans-Frausein verstehen. Insofern schreibe ich nicht über Transfrauen, sondern über die Bedingungen, die eine soziale, psychische und politische Position erzeugen, die diese Frauen an die Gewalt der Transmisogynie bindet.

Zur Frage, ob ich für eine bestimmte Öffentlichkeit oder Leser*innenschaft schreibe: Das tue ich nicht. Ebenso wenig lasse ich mir von bestimmten Formaten – beispielsweise *e-flux* oder *differences* – meinen Stil vorgeben oder meine Art des Umgangs mit Kunstwerken. Beim Schreiben riskiere ich, Dinge falsch zu verstehen, und überschreite oft meine Fähigkeiten, die Implikationen meines eigenen Arguments zu verstehen. Ich mache sehr viele Fehler. Das ist eine Gefahr sowohl für Akademiker*innen als auch für Autor*innen

außerhalb der akademischen Welt. Manche Dinge, die ich geschrieben habe, wurden komplett missverstanden, weil Trans und Queer Studies „trans“ als generisch verstehen, ich jedoch nicht. Ich habe über einiges zu schreiben versucht, von dem andere Akademiker*innen nichts hören wollen, nicht einmal in ihrer euphorischen Beschäftigung mit meinen Arbeiten: anatomische Unterschiede, Geschlecht als Dispersion/Potenzial und die unbeschreiblichen körperlichen Realitäten transsexueller Frauen. Zum Teil liegt das am Scheitern meiner Texte. Zum anderen aber liegt es am gegenwärtigen Stand des Gesprächs über Transsein. Wir sind nicht immer bereit, es besser zu wissen.

CL: Ja, das war auch mein Gefühl bei der Arbeit an unserer vorletzten Ausgabe zu „Trans Perspectives“. Gemeinsam mit Luce deLire haben wir die bewusste Entscheidung getroffen, nur trans Autor*innen anzufragen, trans Künstler*innen zu rezensieren – und viele hatten keinen traditionellen, akademischen Hintergrund und haben sich um wissenschaftliche Gepflogenheiten nicht sonderlich geschert. Was gut war. Kunsthistorische Texte über trans Künstler*innen sind, wie Luce und ich im Vorwort zu der Ausgabe schrieben, weit entfernt von den dringenden Kämpfen im realen Leben und neigen dazu, die Komplexitäten der gelebten Erfahrung einzuebnen, um trans Künstler*innen (über ihre Arbeiten) als tapfere Verkörperungen von queerer Theorie zu romantisieren.

EOS: Ich habe schon erwähnt, dass ich eine Auszeit von der Universität nehme. Diese Entscheidung hat zu einem erheblichen Teil damit zu tun, dass Kunstkritiken zu schreiben mich wunderbar

fictional character, or any of the poets, like Eileen Myles or Mark Doty. I'm working on a collection of Dave Hickey's experimental long-form pieces that were written for catalogues, which are his best writing. They're the most interesting writing because you've got 10,000 words to really try something out.

I'm also committed to provincializing "New York" as a history because it's a very specific thing – the history of writing about art in New York – but it gets treated as if that's what it means to write about art generally. What we mean by "art criticism" is actually writing about art in New York City, under very particular historical conditions. I'm interested in allowing the smallness of that to open up into a treasure house of language. It's actually much more complex than what you read now: almost all reviews published today, even if well written, could have easily been generated by AI. It's a rehash of the press release that's a little descriptive, that has an extremely ambivalent take, and an almost-idea at the end. And that's it. And, you know, for 500 words, it just feels to me like a missed opportunity. This is partly because writing is really hard. Most people who are equipped to make an art historical argument are not equipped to make it in a stylistically interesting way. And in fact, in many cases, they're openly hostile to that. I think Hal Foster has said something to that effect in relation to the limitations of his own style. The basic fact for the continuation of art writing is that people have to want to read it. And if it's good, people will want to read it. There are all these great trinities of characteristics: For Baudelaire, art criticism should be "partial, passionate, political." Wallace Stevens said "it must be abstract, it must change, it must pleasure." Either of those constructs

would be really useful for framing the qualities of a review. I personally think it needs to be rigorous, surprising, and beautiful. At the level of structure, even in a small piece, it needs to have a narrative arc where, as a reader, you end somewhere different than you began. That's a storytelling thing. That's a writing thing and there's almost no attention given to writing if you're a trained art historian; it's as though the ideas were telepathically transported from your brain into the world as opposed to through this stuff that just happens to be words. Which is to say I think that the writing part is actually the thing that needs to be foregrounded more than anything. And that's sort of what I hear Eva talking about, too. Your project is as a writer who's engaging with these ideas and with these objects or with these constructs. And I think that's the thing that can sustain it as an endeavor, that can give art criticism a future.

EOS: What's the feedback loop for art critics then, or does it require a feedback loop when you're paying attention to your writing? And I think Eva said this earlier about writing failing in some cases, or people not understanding what one is trying to say. I'm very curious about what happens then, when you're committed to writing, but then you either don't have contact with your publics or the publics are simply not there. I mean, I don't know who reads reviews, right? I write for magazines based in Germany, Austria, and the US. Almost none of my friends consistently reads my reviews.

JE: You have bad friends!

EOS: LOL! We go to museums, we see the shows together, we talk about the work and everything

von meiner Doktorarbeit in Politologie abgelenkt hat, aber auch damit, dass es im Vergleich zum wissenschaftlichen Schreiben für einen Doktoranden relativ gut bezahlt wird. Um klarzustellen, dass ich nicht antiintellektuell eingestellt bin: Kunstkritik ist weitaus interdisziplinärer als fast alles, was mir an wissenschaftlichem Denken und Schreiben begegnet ist. Jedes Mal, wenn ich in einem wissenschaftlichen Aufsatz versucht habe, mit einem Fuß die Grenze der Disziplin zu übertreten, wurden meine Dozent*innen ein bisschen nervös. Mich interessieren die Ideen, ich will allen Fäden nachgehen, über die ich beim Lesen und Forschen stolpere. Die Kunstkritik hat mir für mein Gefühl diesen Raum geboten. Natürlich reden einem dann die Redakteur*innen rein – manches funktioniert, anderes nicht –, aber es gibt den Raum oder das Potenzial, in jede Richtung zu denken, solange das zur Längenvorgabe passt, was anderswo leider oft nicht der Fall ist.

Wissenschaftliche Veröffentlichungen sind für mich sehr problematisch, insbesondere weil der extrem lange Publikationszyklus einfach irre ist. Man steckt da zwei Jahre drin, um etwas zu veröffentlichen, was dann schon überholt und im Übrigen hinter einer Paywall versteckt ist. Und man wird am Ende noch nicht mal bezahlt, es sei denn, man bezieht ein Gehalt von einer Universität. Evas Kritik an den universitären Trans und Queer Studies und daran, wie sie die Tatsache aus den Augen verloren haben, dass „Überleben und Gedeihen“ (um Berette Macaulay zu zitieren) für diese und andere marginalisierte Gemeinschaften die entscheidende Frage bleibt, kann ich mich nur nachdrücklich anschließen. Dieselbe Kritik, glaube ich, bezieht sich auch auf Strukturen, die es ermöglichen, dass bestimmte Denkweisen nur innerhalb der akademischen Welt existieren

können, und die eine Dualität zwischen dieser und allen anderen herstellen, die gern ernsthaft nachdenken. Akademisch institutionalisierte queere, trans, postkoloniale Studien usw. zu haben und dann gleichzeitig eine Horde abtrünniger Wissenschaftler*innen und akademischer Aussteiger*innen, die außerhalb der Universität arbeiten und denken, das kann auf Dauer nicht gut gehen. Insofern bin ich Künstler*innen zutiefst dankbar, deren Arbeiten konsequent die disziplinaren Regeln und die Dualität zwischen akademischem und para-akademischem Denken durcheinanderbringen; solche Kunst bleibt für mich ein sehr spannender Raum, denn was Akademiker*innen in kunstkritischen Formaten im weiteren Sinn schreiben, würde keine Peer Review überstehen, ohne dass ein erheblicher Teil der produktiven interdisziplinären Argumente verloren ginge. Ich denke da insbesondere an Thangam Ravindranathans Text „Elefant“ in Sandra Mujingas Katalog *IBMSWR: I Build My Skin With Rocks* (2022).

JE: In meinen Augen ist die Kunstrezension eine historisch tatsächlich äußerst heterodoxe Form, mit der Leute echt interessante Dinge angestellt haben. Die Kritiker*innen, die mir am meisten bedeuten, sind solche, die wirklich auf der Ebene der Form experimentiert haben und aus den Bereichen Literatur, Dichtung, experimentelle Dramatik kamen. Ich denke zum Beispiel an Jill Johnston oder Lynne Tillman, die als fiktiver Character schreibt, oder Dichter*innen wie Eileen Myles oder Mark Doty. Ich arbeite an einer Sammlung von Dave Hickeys experimentellen Langformtexten, die für Kataloge entstanden sind; es sind seine besten. Die sind am interessantesten, weil er 10.000 Wörter hatte, um wirklich etwas auszuprobieren.

else. But then I write this piece and send it to them and then, mostly, I never hear back, or I get a thumbs-up or a heart emoji. But regardless, I'm just curious about what to do with the lack of substantial interaction with our publics.

CB: I would say that from the perspective of art historical research, reviews can be really useful. It's lovely as a writer to get instant feedback, but what you're also doing is providing documentation for the future. I'm especially conscious of that documentary angle when I'm writing about performance, which is totally underserved in terms of magazine coverage (because the audiences are so small and there's no market upholding it). My historical research has often leaned on performance reviews from previous decades, especially when they capture audience responses. And performance reviews don't repeat the press release – because there tends not to be one.

CL: I think the point you made about adding to an archive is very crucial. When I was studying, I got a lot of my information about contemporary artists from reviews in *Artforum* or *TEXTE ZUR KUNST*. Similarly, when researching artists like Tee A. Corinne, Joan Semmel, or Betty Tompkins for my book *Sexually Explicit Art*, which focuses on the 1970s in New York, almost all of my primary information on exhibited works came from reviews in the *Village Voice* or smaller local newspapers; there was almost no account of these artist in the pages of catalogues, academic anthologies, or gallery press releases (as they often could not show in "proper" galleries). And because I just mentioned it, the *Village Voice* has obviously long been a facilitator of great art criticism, often in the form of columns by people

like Jill Johnston, Gary Indiana, or Michael Musto. But it has been beset by a fate that afflicts much of print media. After being acquired by a new media group, major layoffs and departures followed, which influenced the quality of their art reviews. Highlighting such external factors, outside of the control of the critic, was one of the reasons we chose "review" as the focus of this issue and not "art criticism" in general. And highlighting the impact of the market on independent publishing seems especially pressing at this moment in time, since *Artforum*, *Art in America*, and *Artnews* now all belong to the same media conglomerate, Penske Media Corporation. And I thought this might be a good way to circle back to what you said in the beginning, Claire, about what you thought needed to change with *Artforum* decades ago. What do you fear will change now? Or, to rephrase it more optimistically, What should art magazines do better to accommodate art criticism?

CB: It's troubling that the same media conglomerate owns those three magazines, and I can't see how all three will survive. But more of a threat, in my opinion, are the commercial galleries moving in on art writing – like *Gagosian Quarterly* or Hauser & Wirth's magazine, *Ursula*. This is basically luxury publishing for collectors. It's interview-based, super-affirmative, very well paid. Starry writers. It's the end of art criticism.

JE: One of the things that's interesting to me about *Ursula* magazine is that its recent issue is dedicated to poetry. It's guest-edited by Nicole Eisenman, who also made the cover. The other thing is how the people writing for that issue are also writing for *Artforum* and every other art

Ein weiteres Projekt, das mir am Herzen liegt, ist, „New York“ in seiner Historizität zu provincialisieren; denn das ist eine ganz spezifische Geschichte – die des Schreibens über Kunst in New York –, die aber behandelt wird, als sei sie gleichbedeutend mit dem Schreiben über Kunst überhaupt. Was wir unter „Kunstkritik“ verstehen, ist eigentlich Schreiben über Kunst in New York City unter ganz bestimmten historischen Bedingungen. Mich interessiert, die in dieser Enge enthaltenen sprachlichen Reichtümer zu entfalten. In Wirklichkeit ist es viel komplexer als das, was man heute liest: Die meisten Reviews, die heute publiziert werden, könnten, so gut sie auch geschrieben sind, problemlos von einer KI generiert worden sein. Es ist ein Aufguss der Pressemitteilung, ein bisschen deskriptiv, eine höchst ambivalente Haltung signalisierend, mit einer Beinahe-Idee am Ende. Und das war's. Für 500 Wörter fühlt sich das für mich wie eine verpasste Gelegenheit an. Das liegt zum Teil daran, dass Schreiben echt schwer ist. Die meisten Leute, die in der Lage sind, ein kunsthistorisches Argument vorzutragen, können das nicht in stilistisch interessanter Form tun, viele lehnen diese Vorstellung sogar offen ab. Hal Foster, glaube ich, hat mit Blick auf die Grenzen seines eigenen Stils etwas in der Richtung gesagt. Grundlage für den Fortbestand des Schreibens über Kunst ist schlicht, dass die Leute es lesen wollen müssen. Und wenn es gut ist, dann werden die Leute es auch lesen wollen. Es gibt all diese großartigen Dreifaltigkeiten der Eigenschaften: Für Charles Baudelaire sollte Kunstkritik „parteilich, passioniert, politisch“ sein. Wallace Stevens meinte, sie müsse „abstrakt sein, sich wandeln, gefallen“. Jedes dieser beiden Konstrukte wäre ein wirklich nützlicher Rahmen für die Qualität einer Rezension. Ich persönlich denke, eine Rezension

sollte stringent, überraschend und schön sein. Auf der strukturellen Ebene muss eine Rezension, auch eine kurze, einen Erzählbogen spannen, der uns als Leser*innen mitnimmt und woanders absetzt. Das hat mit dem Erzählen von Geschichten zu tun. Mit dem Schreiben – und in der Ausbildung von Kunsthistoriker*innen wird dem Schreiben praktisch keine Aufmerksamkeit gewidmet; es ist, als würden die Ideen telepathisch aus deinem Hirn in die Welt übertragen und nicht mittels Worten. Anders ausgedrückt: Ich glaube, der Schreibaspekt ist tatsächlich der, der mehr als alles andere betont werden muss. Und das höre ich auch bei Eva raus. Du bist eine Schriftstellerin, die sich mit diesen Ideen und diesen Objekten oder diesen Konstrukten auseinandersetzt. Und das, glaube ich, kann der Kunstkritik eine Zukunft geben.

EOS: Wie läuft dann das Feedback für Kunstkritiker*innen, oder braucht es Feedback, wenn man auf das eigene Schreiben achtgibt? Und Eva hat vorhin davon gesprochen, dass das Schreiben manchmal fehlschlägt oder die Leute nicht verstehen, was man sagen will. Ich würde gern mehr darüber erfahren: Was passiert, wenn man sich ganz dem Schreiben widmet, aber dann entweder keinen Kontakt zu Leser*innen herstellen kann oder es die Leser*innenschaft schlicht nicht gibt. Ich meine, weiß ich, wer Rezensionen liest? Ich schreibe für Zeitschriften, die in Deutschland, Österreich, den USA produziert werden. Fast niemand in meinem Freund*innenkreis liest regelmäßig meine Rezensionen.

JE: Du hast schlechte Freund*innen!

EOS: LOL! Wir gehen ins Museum, schauen uns zusammen Ausstellungen an, reden über die

magazine. And one of the things that's kind of surprising to me is that this magazine is edited by Randy Kennedy, who used to be at the *New York Times* and is a novelist. I actually think that issue of Ursula is kind of amazing; there are really strange things in it and it's beautifully done. It feels like the existence of this kind of gallery publishing should be a challenge to other art magazines to allow for things to become weirder, deeper, more experimental. Instead, most art magazines seem to become even more mainstream, running after a larger transnational audience, and that is a death sentence to real culture.

CB: From my experience, experimental writing is fun for the writer but largely pointless for posterity. That said, *Frieze* under Andrew Durbin and *Artforum* under David Velasco are both giving more bandwidth to that type of voice while holding space for more critical approaches.

JE: When it comes to what's being written for art magazines now, I just think, Why can't our wildest dreams be, you know, fabulous.

EH: I'm writing for upcoming shows at the ICA (Los Angeles, with Jennifer Doyle and Jeanne Vaccaro) and the Whitney (New York, with Meg Onli), and the curators have given us permission to experiment and use the catalogue as space to think. I'm not an art historian. I'm not a reviewer, not a critic, not a historian, and yet I still want to write about art. I'm not sure that this experimental writing will help promote or contextualize, for instance, P. Staff, Tourmaline, or Nicki Green (some of the artists I'm writing about). Is there room for an experimental thinker to join visual artists, albeit differently, in the fray of abstraction,

intensity, discursivity? I'm intrigued by the art catalogue as a different medium for new forms of art writing. Is it an invitation to consider the too much and too little of art writing – another lesson I learned from Kirsten Pai Buick – that is, writers think art does more than it can (so much of political art and its review has this problem), and writers underestimate the violence art can do (so much of art historical writing has this problem)?

JE: When I read something good about art, whether I know the writer personally or not, I try to send them a note. Because I think that in terms of asking who your audience is, the answer has to be the people who care enough to read it. I think that was very clear when you look at the formation of art criticism around the culture of *Artnews* in New York after the Second World War; they could all fit in a loft and they sort of knew exactly who they were talking to – the artists and the other writers. And we all have those people in our heads; we play that role for each other. A really important job that people who write criticism have is to be the audience for criticism and to respond to it in kind. And you know, the writing is responding either directly or indirectly to the "discourse." And I think if you're a critic who doesn't read criticism and isn't interested in criticism as a dialogue, then it's like, *Why are you fucking doing it then?* Seriously, why should anyone read what you have to say, because you're not in a dialogue, you just want to monologue. That's so boring. I believe that it's a really small group of people who care about this stuff. And I also think we shouldn't be embarrassed about it being a small thing.

I remember writing a piece for an art magazine where I had a line like "in the Caravaggio painting *The Calling of Saint Matthew* ..." and the

Kunst und alles andere. Dann schreibe ich eine Rezension, schicke sie ihnen und bekomme meistens keine Rückmeldung oder nur ein Thumbs-up oder ein Herz-Emoji. Wie dem auch sei, ich bin einfach neugierig, wie wir mit dem Mangel an echtem Dialog mit unseren Öffentlichkeiten umgehen sollen.

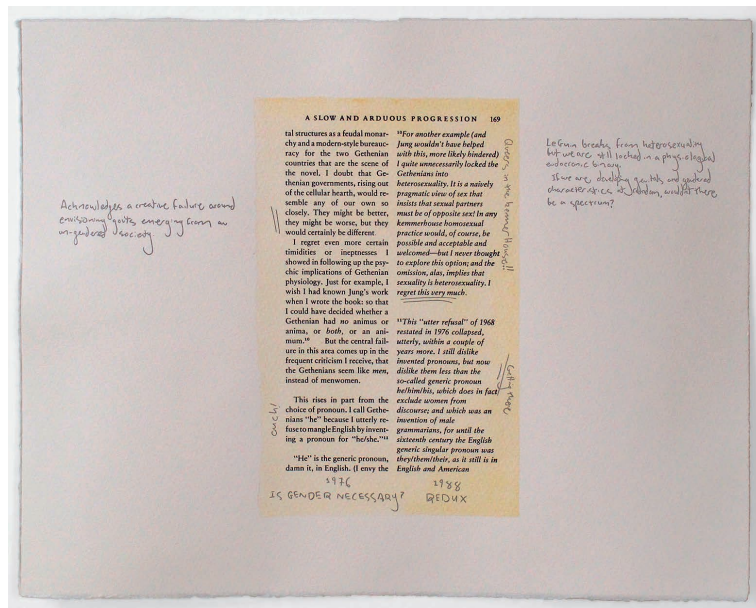
CB: Ich denke, dass Rezensionen aus der Perspektive kunsthistorischer Forschung äußerst nützlich sein können. Als Autor*in ist es wunderbar, sofort Feedback zu bekommen, zugleich aber stellst du auch dokumentarisches Material für die Zukunft bereit. Mir ist dieser dokumentarische Aspekt besonders bewusst, wenn ich über Performances schreibe, über die in Magazinen viel zu wenig berichtet wird (weil das Publikum so klein ist und es keinen Markt gibt, der die Sache am Laufen hält). Meine historische Recherche stützt sich oft auf Rezensionen zu Performances aus früheren Jahrzehnten, vor allem, wenn sie Publikumsreaktionen festhalten. Und Performance-Rezensionen wiederholen auch nicht die Pressemeldung – weil es meistens gar keine gibt.

CL: Was du über das Beitragen zu einem Archiv gesagt hast, scheint mir zentral. Als Student hatte ich viel von dem, was ich über zeitgenössische Künstler*innen wusste, aus Rezensionen in *Artforum* oder *TEXTE ZUR KUNST*. Auch bei der Recherche zu Künstler*innen wie Tee A. Corinne, Joan Semmel oder Betty Tompkins für mein Buch über *Sexually Explicit Art*, mit Schwerpunkt auf dem New York der 1970er Jahre, stammten fast alle Primärinformationen über ausgestellte Arbeiten aus Reviews in der *Village Voice* oder kleineren Lokalblättern. Auf den Seiten von Katalogen, wissenschaftlichen Anthologien oder

Galeriepressemittelungen kamen diese Künstler*innen praktisch nicht vor (da sie oft nicht in den „richtigen“ Galerien ausstellen konnten).

Und weil ich sie gerade erwähnt habe: Die *Village Voice* hat bekanntlich lange Zeit großartige Kunstkritik gefördert, oft in Form von Kolumnen von Leuten wie Jill Johnston, Michael Musto oder Gary Indiana. Aber dann hat ein Schicksal sie ereilt, das weiten Teilen der Presse zusetzt. Nachdem sie durch eine neue Mediengruppe aufgekauft wurde, folgte eine Welle von Entlassungen und Kündigungen, was die Qualität der Kunstrezensionen beeinträchtigte. Der Versuch, solche äußeren Faktoren, die sich der Kontrolle der Kritiker*innen entziehen, hervorzuheben, war ein Grund, warum wir diese Ausgabe der „Rezension“ gewidmet haben und nicht der „Kunstkritik“ allgemein. Und die Wirkungen des Markts auf die unabhängige Presse aufzuzeigen, das scheint derzeit dringend nötig, denn *Artforum*, *Art in America* und *Artnews* gehören mittlerweile alle zum selben Medienkonglomerat, der Penske Media Corporation. Und damit, dachte ich mir, können wir vielleicht ganz gut den Bogen zurück zu dem schlagen, was du, Claire, eingangs gesagt hast, was sich deiner Meinung nach vor Jahrzehnten bei *Artforum* hätte ändern müssen. Welche Änderungen befürchtest du jetzt? Oder um es optimistischer zu formulieren, was sollten Kunstmagazine besser machen, um der Kunstkritik entgegenzukommen?

CB: Dass diese drei Magazine im Besitz desselben Medienkonzerns sind, ist beunruhigend, und ich kann mir nicht vorstellen, dass sie alle drei überleben werden. Noch bedrohlicher aber finde ich den Umstand, wie die kommerziellen Galerien Einzug in das Schreiben über Kunst



Tuesday Smillie, „A Slow and Arduous Progression“, 2016

editor questioned it. We were discussing it in person and I said, “If you bring the painting up in your mind ...” and he said, “I can’t, I don’t know the painting.” And I was like, “Okay, well, I believe I should be able to presume that you know this painting and I can reference it as such.” Ben Davis made a great point in his recent book, that people who care about Nike shoes presume that other people on their message boards know really specific things about different seasons of Nike shoes and they talk passionately to each other about them every day. There’s a high level of connoisseurship that’s exacted in popular culture yet we act like it doesn’t exist in the art world, or is not okay in the art world. If you like something, you want to know everything about it, and so a lot of discussions I hear about art have me wondering,

Do you even like this? Because if you don’t, maybe you should write about something else – maybe you just want to write about politics, maybe you want to write about economics. Personally, I do make a distinction between people who are in this for the art and people who just use it as a vehicle for some other project. And not that that is bad. It just seems like such a different thing.

CL: I agree that we should be each other’s readers and get into a dialogue through writing. But I’m not sure that a general audience of other critics is the readership I have in mind when writing a review. Generally, I guess, I envision a slightly different readership depending on whether my text appears in *TEXTE ZUR KUNST*, the Brooklyn Rail, or *Artforum*. But even if that impacts the

nehmen – *Gagosian Quarterly* beispielsweise oder das Magazin von Hauser & Wirth, Ursula. Im Grunde handelt es sich hier um Luxuspublikationen für Sammler*innen. Sie sind Interview-basiert, extrem affirmativ, bezahlen sehr gut. Berühmte, glamouröse Autor*innen. Das ist das Ende der Kunstkritik.

JE: Einen Aspekt an Ursula finde ich interessant: Die jüngste Ausgabe ist der Dichtung gewidmet. Gastherausgeberin ist Nicole Eisenman, die auch den Titel gemacht hat. Ein anderer Aspekt betrifft die Leute, die für diese Ausgabe geschrieben haben; sie schreiben auch für *Artforum* und jedes andere Kunstmagazin. Etwas überrascht hat mich, dass dieses Heft von Randy Kennedy herausgegeben wurde, der bei der *New York Times* war und Romanschriftsteller ist. Ich finde diese Ausgabe von Ursula tatsächlich ziemlich toll; da sind echt eigenartige Sachen drin, und die Ausgabe ist schön gestaltet. Dass es solche Galeriepublikationen gibt, sollte meinem Gefühl nach für andere Kunstmagazine ein Ansporn sein, schrägere, tiefgründigere, experimentellere Sachen zuzulassen. Stattdessen scheinen die meisten immer noch mainstreamiger zu werden und einer größeren transnationalen Leserschaft hinterherzujagen, was ein Todesurteil für echte Kultur bedeutet.

CB: Meiner Erfahrung nach ist das Verfassen experimenteller Texte ein Spaß für die Autor*innen, für die Nachwelt aber sind sie weitestgehend überflüssig. Davon abgesehen ermöglichen sowohl *Frieze* unter Andrew Durbin als auch *Artforum* unter David Velasco dieser Art von Stimmen mehr Bandbreite und erlauben gleichzeitig Raum für kritischere Ansätze.

JE: Schön und gut, aber ich denke immer noch: Warum können diese Stimmen nicht, na ja, wahrhaft fabelhaft sein?

EH: Momentan schreibe ich über anstehende Ausstellungen im ICA (Los Angeles, mit Jennifer Doyle und Jeanne Vaccaro) und im Whitney (New York, mit Meg Onli). Die Kurator*innen erlauben uns, zu experimentieren und den Katalog als Denkraum zu nutzen. Ich bin keine Kunsthistorikerin. Ich bin keine Rezensentin, keine Historikerin – und trotzdem möchte ich über Kunst schreiben. Ich bin nicht sicher, ob derart experimentelle Texte dabei behilflich sind, etwa P. Staff, Tourmaline oder Nicki Green (einige der Künstler*innen, über die ich schreibe) zu promoten oder zu kontextualisieren. Besteht für experimentelle Denker*innen die Möglichkeit, sich bildenden Künstler*innen in der Auseinandersetzung mit Abstraktion, Intensität, Diskursivität anzuschließen – wenn auch auf andere Weise? Mich fasziniert der Kunst Katalog als anderes Medium für neue Formen, um über Kunst zu schreiben. Lädt er dazu ein, über das Zuviel und Zuwenig von Kunst nachzudenken (eine andere Lektion die ich von Kirsten Pai Buick gelernt habe)? Jedenfalls glauben Autor*innen, dass Kunst mehr tut, als sie kann (ein Problem, das große Teile politischer Kunst betrifft), und Autor*innen unterschätzen die Gewalt, die Kunst ausüben kann (ein Problem, das große Teile der Kunstgeschichte betrifft).

JE: Immer wenn ich etwas Gutes über Kunst lese, ob ich die Autor*innen persönlich kenne oder nicht, versuche ich, ihnen eine Zeile zu schreiben. Denn ich denke, wenn es um die Frage geht, für wen man schreibt, dann muss die Antwort lauten:



Die Leute, denen es wichtig genug ist, dass sie es lesen. Das, glaube ich, wird sehr deutlich, wenn man sich die Herausbildung der Kunstkritik im Umfeld von *Artnews* in New York nach dem Zweiten Weltkrieg ansieht; sie hätten alle in ein Loft gepasst und wussten ziemlich genau, mit wem sie im Gespräch waren – mit den Künstler*innen und den anderen, die über Kunst schrieben. Und wir alle haben diese Leute in unseren Köpfen, wir spielen diese Rolle füreinander. Eine wichtige Aufgabe für alle Kritiker*innen besteht darin, ein Publikum für Kritik zu bilden und auf sie mit Kritik zu antworten. Und im Schreiben antwortet man ja unmittelbar oder mittelbar auf den „Diskurs“. Wenn Kritiker*innen keine Kritiken lesen und an Kritik als Dialog kein Interesse haben, frage ich mich: Warum zur Hölle macht ihr es dann? Im Ernst – warum sollte irgendjemand lesen, was ihr zu sagen habt, denn ihr beteiligt euch nicht an einem Dialog, ihr wollt nur einen Monolog halten! Das ist so langweilig. Und ich glaube, die Gruppe, der wirklich was am Herzen liegt, ist echt klein, ohne dass wir uns für diese Nischenexistenz schämen sollten.

Ich habe mal etwas für ein Kunstmagazin geschrieben mit einer Formulierung wie: „in Caravaggios Gemälde *Die Berufung des Hl. Matthäus* ...“, und der Redakteur hat an dieser Stelle ein Fragezeichen angebracht. Als wir persönlich darüber sprachen, schlug ich ihm vor: „Wenn du dir das Bild vergegenwärtigst ...“, und er antwortete: „Kann ich nicht, ich kenne das Bild nicht.“ Mein Kommentar war: „Ich sollte voraussetzen können, dass du dieses Bild kennst und ich mich einfach darauf beziehen kann.“

Ben Davis bemerkt in seinem jüngst erschienenen Buch treffend, dass Leute, denen Nike-Schuhe wirklich wichtig sind, davon

ausgehen, andere Leute, die auf ihren Onlineforen unterwegs sind, verfügten über jede Menge Detailwissen über die Schuhe aus verschiedenen Kollektionen und würden sich Tag für Tag mit ebenso großer Leidenschaft darüber unterhalten wie sie selbst. Im Bereich der Populärkultur wird einem ein hohes Maß an Kennerschaft abverlangt. Aber in der Kunstwelt tun wir so, als gebe es das nicht oder als sei es nicht okay, es zu erwarten. Wenn dir etwas gefällt, dann willst du alles darüber wissen, und insofern stelle ich mir bei vielen Diskussionen über Kunst, die ich mitbekomme, die Frage: Gefällt dir das überhaupt? Denn wenn nicht, solltest du vielleicht über etwas anderes schreiben – vielleicht über Politik oder Wirtschaftsthemen. Ich persönlich unterscheide zwischen Leuten, die wegen der Kunst dabei sind, und Leuten, die Kunst nur als Vehikel für etwas anderes benutzen, was ja nicht schlimm ist – es ist nur, scheint mir, halt etwas ganz anderes.

CL: Ich gebe dir recht, dass wir einander lesen und über das Schreiben in einen Dialog miteinander eintreten sollten. Aber ich bin nicht sicher, ob eine hauptsächlich aus anderen Kritiker*innen bestehende Leser*innenschaft das Publikum ist, das ich im Kopf habe, wenn ich eine Rezension schreibe. Normalerweise, würde ich denken, habe ich verschiedene Leser*innenschaften im Sinn, je nachdem, ob der Text in *TEXTE ZUR KUNST*, *Brooklyn Rail* oder *Artforum* erscheint. Aber auch wenn das Auswirkungen darauf hat, welche Hintergrundinformationen oder Interessen ich bei den Leser*innen voraussetze, sollte die eigene Positionalität oder verkörperte Erfahrung beeinflussen, über wen man schreibt oder wie man sich ihrer Kunst annähert? Was uns auch zu der Angst, gecancelt zu werden, zurückbringt, die du, Claire,

anticipated background information or interests of a reader, should one's own positionality or embodied experience influence who you write about or how you approach their art? Which also brings us back to the fear of being canceled, which you brought up earlier, Claire. What are the "ethics" of a review here? If one writes a critical review, should it be on someone we feel more closely affiliated with because of shared experiences of discrimination? Or is it better to reserve damning reviews for those who are working from a more privileged position than the one we are writing from?

EOS: I know of magazines that only send reviewers with the same biographical parameters as the artist to review the show. So if it's a young Black woman, then you send a young Black woman to review the show. I don't know what the benefits or the arguments for that are. What that leads to is then that I'm never asked to review Pablo Picasso (I wouldn't go, in case anyone is wondering). Right? People assume I'm only interested in "African art," which doesn't even exist to begin with. As a writer, I'm interested in all kinds of things and I'd like to explore them, so to not get that license can be frustrating. In terms of objectivity/subjectivity, when I pitch a piece to a magazine, obviously, it's very subjective, and I make that transparent, so I never try to write in a tone that suggests that this is a distanced approach or whatever. I'm honest about my perspective and how I'm engaging with the work, and I think that's necessary in some way. Because if it's clear from the beginning, then people know what they're getting into, or they can decide not to get into it on that basis. In terms of what art magazines can do better for reviews, I think we have to get rid of

what I call the world-tour phenomenon. In music, US artists mostly tour Europe, North America, and Singapore, and then that's supposed to be the world. I think this is very similar for the art world, where you get reviews from Europe and the US and fantastic shows in the rest of the world basically don't get any mention. Nobody spoke about the James Barnor show when it was at Nubuke Foundation in Accra, but when the Serpentine showed it a year or so later in London, everyone was talking. This is very, very unfortunate because then the only place to see great art by artists from outside Europe and the US are the usual suspects (London, Berlin, New York) or biennials, where you have the same five artists showing at several successive biennials because they are currently "in." And that's really exhausting because Venice gets the credit for amazing work when this work is actually from another context and has already been shown in that context but nobody was paying attention. Global reviews would also encourage critics, now that we're all reading what our fellow critics are writing, to go out of their way and travel to places to see shows that they would never have considered, because the more you read about a place or new art spaces, the more likely you will engage, and I think that's important.

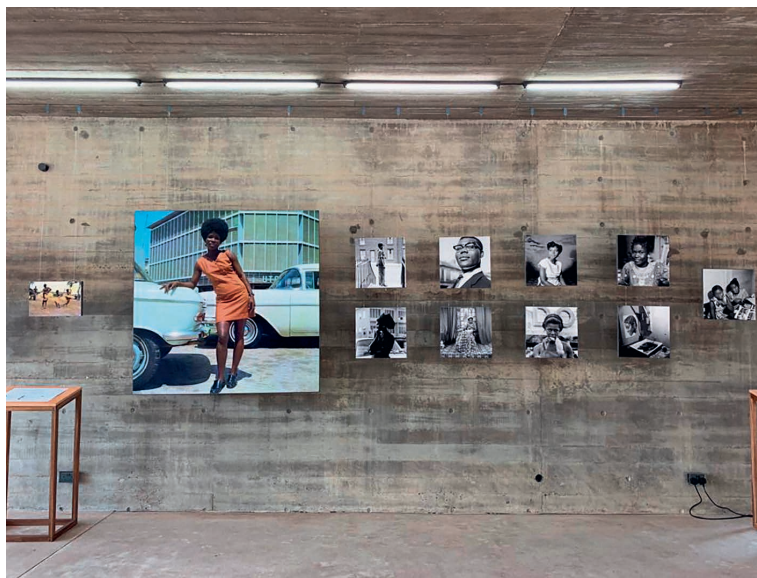
EH: One of the many problems of doing identity reviews – of thinking that a transwoman of color, for instance, should only review art made by transwomen of color – is that it often works as a rehearsal of identity rather than a challenge to how identity is a repudiation of the complexity of lived life. So, when I write about white transwomen, it's a kind of refusal. Refusing what we think we already know as the starting point of analysis. What we know about transness and sex/gender is

eben angesprochen hast. Was macht da die „Ethik“ einer Rezension aus? Sollte man kritische Rezensionen über Leute schreiben, denen man sich enger verbunden fühlt, weil man gemeinsame Diskriminierungserfahrungen hat? Oder sollte man Verrisse Künstler*innen vorbehalten, die in privilegierteren Positionen arbeiten als die, von der aus man selbst schreibt?

EOS: Ich weiß von Zeitschriften, die nur Rezensent*innen mit ähnlichen biografischen Parametern wie die der Künstler*innen zu Ausstellungen schicken. Zeigt also eine junge Schwarze Frau ihre Arbeiten, dann schicken sie eine junge Schwarze Frau. Ich kann nicht erkennen, welchen Vorteil das bringt oder welche Argumente dafürsprechen. Die Konsequenz ist, dass ich nie für eine Pablo-Picasso-Rezension angefragt werde (nur damit das klar ist: Ich würde es nicht machen). Richtig? Die Leute gehen davon aus, dass ich mich nur für „afrikanische Kunst“ interessiere, die es ja schon mal gar nicht gibt. Als Autor interessiere ich mich für alles Mögliche und möchte diesen Interessen gern nachgehen, weswegen es manchmal frustrierend ist, diese Freiheit nicht zu bekommen. Was Objektivität/Subjektivität angeht, sind die Beiträge, die ich Zeitschriften anbiete, natürlich sehr subjektiv, was ich transparent mache; ich versuche also nie, in einem Ton zu schreiben, der suggeriert, dass ich irgendwie distanziert an die Sache herangehe. Ich mache keinen Hehl aus meiner Perspektive und daraus, wie ich mich mit der Kunst auseinandersetze, und denke, das ist in gewisser Weise nötig. Denn wenn es von Anfang an klar ist, wissen die Leute, worauf sie sich einlassen, oder können sich auf dieser Grundlage entscheiden, sich nicht darauf einzulassen. Zur Frage, was Kunstzeitschriften

im Bereich Rezensionen besser machen können: Ich glaube, wir müssen überwinden, was ich das Welttournee-Phänomenen nenne. Im Musikbereich spielen US-amerikanische Künstler*innen in erster Linie in Europa, Nordamerika und Singapur, und das nennt sich dann die Welt. Etwas sehr Ähnliches, scheint mir, gibt es in der Kunstwelt, wo man Rezensionen aus Europa und den USA liest; fantastische Ausstellungen im Rest der Welt kommen praktisch nicht vor. Niemand hat über die James-Barnor-Ausstellung in der Serpentine sie etwa ein Jahr später in London zeigte, war sie das große Gesprächsthema. Das ist sehr, sehr unglücklich, denn dann sind die einzigen Orte, an denen man Künstler*innen von außerhalb Europas und den USA sehen kann, die üblichen Verdächtigen (London, Berlin, New York) und Biennalen, wo dieselben fünf von ihnen auf mehreren Biennalen in Folge präsent sind, weil sie gerade „in“ sind. Und es ist echt ermüdend, weil Venedig so die ganze Anerkennung für großartige Kunst erntet, die in Wirklichkeit aus einem anderen Kontext stammt und dort schon gezeigt wurde, nur dass ihr niemand Beachtung geschenkt hat. Globale Rezensionen würden auch Kritiker*innen ermuntern – jetzt, wo wir Kritiker*innen alle einander lesen –, ihre ausgetretenen Pfade zu verlassen und an neuen Orten Ausstellungen anzuschauen, die sie nie in Erwägung gezogen hätten, denn je mehr man über einen Ort oder neue Kunsträume liest, desto wahrscheinlicher ist es, dass man sich auf sie einlässt, und ich glaube, das ist wichtig.

EH: Eine der vielen Herausforderungen von Identity Reviews – zu meinen, dass etwa eine Transfrau of Color ausschließlich Kunst von



almost exclusively violence; our tools of understanding are forged within ongoing catastrophe. If anything, trans studies has tried to teach us this. Often – especially in terms of art writing – identity confirmation that is demanded of people in minoritized positions is to reify the catastrophe and their place in that devastation. The presumption of art's intimacy with identity maximizes this effect. That said, for those writers who are writing about experiences that are not their own – say, taking estrogen, having transsexual surgeries, of wanting femininity – to be very aware of how transmisogyny and racism build worlds, build interpretive frames that appear progressive, in solidarity, and politically righteous. *Maybe* you will see how your own discomfort and titillation have shaped your writing about transwomen, about transwomen of color, regardless if you loved or hated their artwork. Simply, review writing – and

not just about transwomen artists – is unavoidably compromised by transmisogyny. I give this advice as much to transmen, nonbinary, and nontrans writers as I do to transwomen critics.

JE: As we all do in our research, you gather all the writing written about a particular artist or about a particular show, and you read it all together. And when you do that, you see a repetition of the same language over and over and very often that's the language produced in an agreement between the artist and the gallery. That's one of the reasons why it's so mind-numbing. Partly it's happening because the artist very often has thought a lot about this project and is invested in it and has produced a certain kind of language, and particularly when you're talking about an artist who's dealing with personal or explicitly political subject matter, I think it's the safest

Transfrauen of Color rezensieren sollte – besteht darin, dass sie oft als wiederholende Aufführung von Identitäten fungieren und weniger hinterfragen, inwiefern Identitätskonzepte die Komplexität subjektiven Lebens leugnen. Wenn ich also über weiße Transfrauen schreibe, stellt dies eine Art Verweigerung dar. Eine Ablehnung dessen, was wir bereits zu wissen glauben, als Ausgangspunkt der Analyse. Was wir über Transsein und Geschlecht/Gender wissen, handelt nahezu ausschließlich von Gewalt; unsere Erkenntnisinstrumente schmieden sich im Prozess einer kontinuierlichen Katastrophe. Wenn überhaupt, so haben Trans Studies versucht, uns dies zu lehren. Häufig – und besonders im Hinblick auf Texte über Kunst – dient die Konstatierung von Identität, die Menschen in minorisierten Positionen abverlangt wird, zur Verdinglichung der Katastrophe und des Platzes dieser Menschen innerhalb dieser Verwüstung. Die Vermutung, dass die Kunst in intimer Weise mit der Identität verbunden ist, maximiert diesen Effekt. Vor diesem Hintergrund würde ich sagen, dass Autor*innen, die über Erfahrungen schreiben, von denen sie selbst nicht unmittelbar betroffen sind – etwa über die Einnahme von Östrogenen, transsexuelle Operationen, das Bedürfnis nach Femininität –, sich sehr bewusst darüber sein sollten, wie Transmisogynie und Rassismus Welten bauen, Interpretationsrahmen schaffen, die fortschrittlich, solidarisch und politisch integer erscheinen. *Vielleicht* erkennst du, wie dein eigenes Unbehagen und deine Anregung das Schreiben über Transfrauen, über Transfrauen of Color, prägen, egal ob du ihre Kunstwerke liebst oder hasst. Das Verfassen von Rezensionen – und nicht nur über Transkünstlerinnen – ist zwangsläufig durch Transmisogynie beeinträchtigt. Ich gebe diesen

Rat sowohl Transmännern, nicht-binären und nicht-trans Autor*innen wie auch Transfrauen, die Kritiken schreiben.

JE: Wie bei jeder Forschung sammelt man alles, was über eine*n bestimmte*n Künstler*in oder eine bestimmte Ausstellung geschrieben worden ist, und liest es gründlich. Und dann nimmt man wahr, dass sich bestimmte Ausdrücke, die oft in Abstimmung zwischen Künstler*in und Galerie formuliert wurden, ständig wiederholen. Das ist einer der Gründe, warum das Ganze so absolut öde ist. Es liegt zum Teil daran, dass Künstler*innen oft intensiv über ihr Projekt nachgedacht und ihm ein Stück weit ihr Leben gewidmet und eine bestimmte Art, über es zu sprechen, entwickelt haben. Besonders bei Künstler*innen, die sich mit persönlichen oder explizit politischen Themen beschäftigen, fährt man am sichersten, wenn man sich deren Sprache zu eigen macht. Andererseits ist es wichtig, dass wir, wie Eva beschrieben hat, gegen diese verfestigte Konsenssprache anschreiben, dass wir einen neuen oder vernachlässigten Aspekt des Werks aufzumachen versuchen und vielleicht eine andere Sprache finden, die genauer ist – Worte, auf die die*der Künstler*in nicht gekommen ist.

Und ich fand super, was Claire bezüglich der öffentlichen Dimension einer Rezension vorgeschlagen hat. Wirklich wertvoll an ihrer Form – wenn ich zum Schluss doch noch etwas Nettos sagen soll – ist die Idee, dass jemand deinen Text lesen und dann die Sache anschauen und sich eine eigene Meinung bilden kann. Die Leser*innen können sich fragen, inwieweit diese Beschreibung oder jene Argumentation mit ihrer eigenen Erfahrung des Werks übereinstimmen. Und das Spannungsfeld zwischen dem,

option to follow their language. However, as Eva was describing, we need to write against this aggregated consensus language, trying to pull open some new or neglected aspect of the artwork and see if there is a different kind of language that could fit even more precisely – words that the artists themselves could not find.

And I love the thing that Claire proposed about the public dimension of the review. The thing that seems really valuable about the review as a form – if I’m going to come around and say something nice about it – is the idea that someone can read what you say and then go look at the thing and decide for themselves. The audience can ask themselves, “How well does this description or this argument comport with my own first-hand experience of it?” And the tension between what the critic is saying and what your perceptions are is actually the space of thinking. That’s why it’s potentially a profound contribution to public life, and maybe why it should go on – I’ve convinced myself now, let’s give the review a reprieve! But it’s only because of that opportunity. It’s the invitation. I write a lot about stuff that happens in artists’ studios, and I describe stuff nobody else sees, which makes it almost a collaboration with an artist and with the situation, but nobody else can go and access that to check my descriptions. They can’t see if it looked or felt exactly like that, which means the writing itself assumes a burden of convincing on its own terms. But with an artwork or a show that’s on public view, especially in a museum, you can do that, and that, in and of itself, opens the space to weigh the language, to weigh the argument. And then, maybe, ask, Can it be recalibrated?

CB: You’re reminding me that’s how I used to write reviews – I would go see the show, read everything, and then work out the disconnect between my experience and what I was reading in order to try to find a new language. So maybe just one thing to add to Jarrett’s point: as AI becomes more prevalent, it’s going to become more and more important to have an embodied, questioning, psychologically complicated, messy experience in front of a work and to be able to put that into your own language. At the moment, ChatGPT churns out rote language of utter vapidness – it’s a managerial monotone, void of punch and charisma. At best, AI should push us all to do writing that is more extraordinary and vivid. ChatGPT is a huge warning to all of us that we need to juice up our vocabulary and thinking. That’s my parting shot!

was die*der Kritiker*in sagt, und der eigenen Wahrnehmung ist der Raum, in dem das Denken stattfindet. Insofern ist die Rezension ein potenziell bedeutsamer Beitrag zum öffentlichen Leben, und vielleicht sollte es sie weiterhin geben. Jetzt habe ich mich selbst überzeugt: Gewähren wir ihr noch eine Gnadenfrist! Aber nur wegen dieser Möglichkeit. Das ist die Einladung. Ich schreibe viel darüber, was in den Ateliers von Künstler*innen passiert, und beschreibe Sachen, die sonst niemand sieht, was das Schreiben beinahe zu einer Form der Zusammenarbeit mit Künstler*innen und ihrer Situation macht, aber niemand sonst hat Zugang dazu und kann meine Beschreibung überprüfen. Niemand kann herausfinden, ob es *genau* so ausgesehen, sich *genau* so angefühlt hat, was dem Schreiben die Pflicht aufbürdet, aus eigener Kraft zu überzeugen. Bei einem Kunstwerk oder einer Ausstellung dagegen, die öffentlich zugänglich sind, insbesondere in einem Museum, kann man das machen, und allein dadurch schon öffnet sich der Raum, in dem man die Sprache, die Argumentation auf die Waagschale legen kann. Um sich dann vielleicht zu fragen: Lässt sie sich neu eichen?

CB: Du erinnerst mich daran, dass ich Rezensionen früher so geschrieben habe: Ich ging in die Ausstellung, las alles darüber und arbeitete dann die fehlenden Zusammenhänge zwischen meiner Erfahrung und dem Angelesenen aus, um eine neue Sprache zu finden. Vielleicht eine Sache die ich Jarretts Kommentar noch hinzufügen würde: Mit der zunehmenden Verbreitung von KI wird es immer wichtiger, eine körperliche, kritische, psychologisch komplexe, chaotische Erfahrung vor einem Werk zu machen und all das auf je eigene Weise zu verbalisieren. Zurzeit produziert

ChatGPT eine rein mechanische Sprache, die vollkommen schal ist – ein eintöniger Manager*innensprech, dem es an Schlagkraft und Charisma mangelt. Im besten Fall sollte uns die KI alle dazu animieren, extravaganter und lebhafter zu formulieren. ChatGPT ist eine große Warnung an uns alle, mehr Schwung in unseren Wortschatz und unser Denken zu bringen. Und das ist mein letztes Wort!

Übersetzung: Sonja Holtz und Gerrit Jackson

CREDITS

Cover: Sam Farallon / Unsplash; 30: Courtesy of Jarrett Earnest; 39: Courtesy of Molly Vaughan; 46: Courtesy of Aleksandra Mir; 52: © Lorraine O'Grady / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; 60: Courtesy of Tuesday Smillie; 62: Courtesy of Catherine McGann; 66: Courtesy of Nubuke Foundation; 70: TZK Archive; 73: © Roland Schappert / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; 74: © Wayne Thiebaud Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; 78: Public domain, Musée Carnavalet, Paris; 81: Public domain, Musée Fabre, Montpellier; 86-89: © Museum of Modern Art, New York, photos Robert Gerhardt; 91-97: Courtesy of Sarah Rapson and Maxwell Graham, New York; 98: photo Andreas Beyer; 100: © Victoria and Albert Museum, London; 102+104: © Kunsthalle Wien, photo www.kunst-dokumentation.com; 105: © Elfie Semotan; 107-110: Courtesy of Wangechi Mutu and Vielmetter Los Angeles, photos Robert Wedemeyer; 112: Courtesy of Kent Chan and Gasworks, photo Andy Keate; 114: Produced by the Aerocene Foundation and Studio Tomás Saraceno, supported by Connect, BTS, curated by DaeHyung Lee; 116+118: Courtesy of Fred Eversley and David Kordansky Gallery, photos Tom Powel; 120-124: Courtesy of Richard Hawkins and Gaga & Reena Spaulings LA; 127+128: © Cameron Rowland, courtesy of the artist; 132: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023, courtesy of Centre Pompidou; 134: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023 / succession Agnès Varda; 136+138: © Josh Kline, courtesy of Josh Kline and Modern Art, London, photos Robert Glowacki; 141: © Minh Duc Pham, courtesy of MdbK Leipzig, photos Alexander Schmidt/PUNCTUM; 142+144: Courtesy of MdbK Leipzig; 147: Courtesy of Printed Matter; 151: Courtesy of W.A.G.E.; 152: © Alamy; 156-160: Courtesy of Angela Melitopoulos and Museo Reina Sofia; 162+164: Courtesy of The Metropolitan Museum of Art; 166+170: Commissioned by Counterpublic, photos Jon Gitchoff; 169: Courtesy of St. Louis CITY SC.; 172: © Torkwase Dyson, courtesy of Pace Gallery; 174: © Senga Nengudi, courtesy of Sprüth Magers and Thomas Erben Gallery, New York, photo Timo Ohler; 175: Public Domain; 176+179: © Collections Comédie-Française; 180: © Daniel Katz Gallery; 182+186: Museum of Modern Art, New York, photo Emile Askey; 185: Art Gallery of Ontario, photo Wolfgang Tillmans; 188+189: © Bucerius Kunst Forum, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; 190: © Gabriele Münter and VG Bild-Kunst, Bonn 2023; 192+194: © Bridget Riley, courtesy of Bridget Riley and Galerie Max Hetzler, Berlin, photos def image; 196: © Dara Birnbaum, courtesy of Dana Birnbaum and Marian Goodman Gallery; 199: © Marta Minujín, image courtesy of Marta Minujín Studio and Henrique Faria, New York; 200: © 2023 Amar Kanwar; 202+203: Courtesy of Dominique Knowles and Hannah

Hoffman Gallery, Los Angeles, photos Paul Salveson; 209-211: Courtesy of Jenni Tischer and Krobath Vienna, photos Rudolf Strobl; 214: Photo Prussian Heritage Image Archive; 216-219: © Museum Rietberg, photos Rainer Wolfsberger; 220+224: © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, photos David Heald; 225: © Fundación Gego; 226+228: © Nicole Marianna Wytyczak; 231: Photo Achim Kukulies; 232: Courtesy of Drei Köln, photo Andrea Rossetti; 235: Courtesy of Julia Scher and SFMOMA, photo Andrea Rossetti; 237-241: © MK&G, photos Henning Rogge; 242+244: © The Metropolitan Museum of Art; 246: Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, photo Annie Leibovitz / Vogue /Trunk Archive; 248: Courtesy of Carlier Gebauer, photo Frank Sperling; 250: © Veronica Werckmeister; 255: Courtesy of Wade Guyton; 257: Courtesy of Sarah Morris

Für die Abbildungen auf Seite 70 und 142 hat sich die Redaktion bemüht, den*die Rechteinhaber*in ausfindig zu machen. Sollten Ansprüche offengeblieben sein, bitten wir darum, Kontakt mit TEXTE ZUR KUNST aufzunehmen.

For the images on page 70 and 142, the editors have made every effort to find the copyright holder. Should any claims remain unresolved, please contact TEXTE ZUR KUNST.

IMPRESSUM / IMPRINT

TEXTE ZUR KUNST GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19

D-10243 Berlin

www.textezurkunst.de

Fon: +49 (0)30 30 10 45 330

VERLAGSLEITUNG / MANAGING DIRECTOR

Silvia Koch

verlag@textezurkunst.de

REDAKTION / EDITORIAL BOARD

Fon: +49 (0)30 30 10 45 340

redaktion@textezurkunst.de

CHEFREDAKTEUR / EDITOR-IN-CHIEF

Christian Liclair (V.i.S.d.P.)

REDAKTEURIN / EDITOR

Antonia Kölbl

BILD- UND ONLINEREDAKTEURIN /

IMAGE AND ONLINE EDITOR

Anna Sinofzik

REDAKTIONSASSISTENZ / EDITORIAL ASSISTANT

Johanna Siegler

KONZEPTION DIESER AUSGABE /

THIS ISSUE WAS CONCEIVED BY

Sabeth Buchmann, Isabelle Graw, Antonia Kölbl,
Christian Liclair, Anna Sinofzki, Beate Söntgen

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Brian Hanrahan, Sonja Holtz, Gerrit Jackson

LEKTORAT / COPY EDITING

Dr. Antje Taffelt, Erin Troseth

KORREKTORAT / PROOFREADING

Diana Artus, Matthew James Scown

DIRECTOR ABONNEMENTS & DISTRIBUTION /

DIRECTOR SUBSCRIPTIONS & DISTRIBUTION

Susann Kowal

mail@textezurkunst.de

ANZEIGEN / ADVERTISING

Diana Nowak (Anzeigenleitung / Head of Advertising),

Maximilian Klawitter

Fon: +49 (0)30 30 10 45 345

anzeigen@textezurkunst.de

EDITIONEN / ARTISTS' EDITIONS

Diana Nowak

editionen@textezurkunst.de

ART HANDLING

Z. Harris

PRESSE- UND MEDIENASSISTENTIN /

COMMUNICATIONS ASSISTANT

Sophia Lopez Schwarz

GEGRÜNDET VON / FOUNDING EDITORS

Stefan Germer (†), Isabelle Graw

HERAUSGEBERIN UND GESCHÄFTSFÜHRERIN /

PUBLISHER AND EXECUTIVE DIRECTOR

Isabelle Graw

BEIRAT / ADVISORY BOARD

Sven Beckstette, Sabeth Buchmann, Helmut Draxler,
Jutta Koether, Mahret Ifeoma Kupka, Dirk von Lowtzow,
Ana Magalhães, Hanna Magauer, Irene V. Small, Beate
Söntgen, Mirjam Thomann, Brigitte Weingart

COVER

Image: Sam Farallon / Unsplash

Design: Anna Sinofzik

GRAFISCHE KONZEPTION / DESIGN CONCEPT

Mathias Poledna in Zusammenarbeit mit /

in collaboration with Bärbel Messmann

LAYOUT

Sebastian Fessel

layout@textezurkunst.de

TEXTE ZUR KUNST

Vierteljahresschrift / quarterly magazine

EINZELVERKAUFSPREIS / SINGLE ISSUE

Euro 16,50

ABONNEMENT FÜR VIER AUSGABEN

ANNUAL SUBSCRIPTION (FOUR ISSUES)

Euro 50,- (zzgl. Versand / plus shipping)

VORZUGSABONNEMENT FÜR 4 AUSGABEN UND

4 EDITIONEN / SPECIAL ANNUAL SUBSCRIPTION

(FOUR ISSUES AND FOUR ARTISTS' EDITIONS)

Euro 1680,- (zzgl. Versand / plus shipping)

ABOSERVICE / SUBSCRIPTIONS

mail@textezurkunst.de

VERTRIEB / DISTRIBUTION

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19

D-10243 Berlin

UST-ID-Nr.: DE 122773787

Registergericht: Amtsgericht Charlottenburg /

Registernummer: HRA 32925

Copyright © 2023 FÜR ALLE BEITRÄGE

FOR ALL CONTRIBUTIONS

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit vorheriger
Genehmigung des Verlags.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos
wird keine Haftung übernommen. / All rights reserved.

No part of this magazine may be reproduced without
the publisher's permission. "Texte zur Kunst" assumes
no responsibility for unsolicited submissions.

HERSTELLUNG / PRINTED BY

Europrint, Berlin

ISBN 978-3-946564-29-4 / ISSN 0940-9596

DANKSAGUNG / ACKNOWLEDGMENTS

Silvia Baltschun, Brit Barton, Paul Buckermann,
Isabelle Bucklow, Jessica Lin Cox, Joel Danilewitz,
Philipp Dochantschi, Max L. Feldman, Hannah Gregory,
J Jan Goeneboer, Wade Guyton, Hans-Jürgen Hafner,
Rose Higham-Stainton, Violaine Huisman, Katayoun
Jalilipour, Jens Kastner, Audra Verona Lambert,
Thomas Locher, Catherine McGann, Luzie Meyer,
Sarah Morris, Jennifer Lynn Peterson, Cybéle Prichett,
Printed Matter, Roland Schappert, Tuesday Smillie,
Soup du Jour, Lise Soskolne, Zach Steinman, Molly
Vaughan, Laura Vielmetter-Diekmann, Julian Volz, Nils
Werckmeister, Veronica Werckmeister