

SVEN LÜTTICKEN & JORINDE SEIJDEL

Can the Editor Match the Bot?

(Part 2)

KAN DE *EDITOR* OP TEGEN
DE *BOT*? (DEEL 2)

STEYN BERGS:

I would like to hear more about the role of the editor as a critic. On the one hand, Jorinde rightfully notes an increasing fascination with ‘the editor’, but on the other, you could indeed wonder whether the editor can still match the bot (and more importantly: how?). Could one not argue that the typology of the editor being glorified is a highly idealized version of the actual editor, one that is completely outside the aforementioned attention economy and – just like the idealized critic – bases his or her decisions on nothing else but his or her autonomously functioning critical capacities? In other words: is the recent fascination for the editor not largely romanticizing, or reactionary?

Of course, I’m also asking this question because it has larger repercussions. If the answer is yes, then art criticism seems to be condemned to strategically looking for alternatives within the networked attention economy itself, to offering immanent forms of resistance. In that case, where does the possibility to reflect on the possibility of unplugging go?

SVEN LÜTTICKEN:

There are several sides to this new cult of the editor. On the one hand, this neo-editor would seem to be a case of the Emperor’s New Clothes; she or he is in fact the curator in disguise, or rather without the disguise. The new editor is a desublimated, naked curator. After all, in today’s art world, to curate is in fact to edit one’s network, to edit lists of who’s in and who’s out, to combine A with B.

As a historical footnote: in a 1944 interview, the renegade surrealist Wolfgang Paalen argued that the artist’s days were numbered, and claimed that artists were about to be replaced by “picture-editors, bookstores, libraries and lecture-rooms. Tomorrow pictures will be edited like books, or, if you prefer, good cheap reproductions and television will do for the propagation of painting what records did for music.”¹ Here Paalen is

STEYN BERGS:

Ik zou graag meer horen over de rol van de *editor* als criticus. Enerzijds stipuleert Jorinde terecht de toenemende fascinatie voor ‘de editor’, anderzijds kan je je inderdaad afvragen of de *editor* nog tegen de *bot* op kan (en vooral: hoe?). Maar zou je niet kunnen stellen dat de typologie van de *editor* die verheerlijkt wordt een sterk geïdealiseerde versie van de daadwerkelijke redacteur is, een versie die volledig buiten de reeds aangekaarte *attention economy* staat en – net zoals de ideale criticus – zijn beslissingen enkel baseert op zijn autonoom functionerend kritisch beoordelingsvermogen? Met andere woorden: is de fascinatie voor de *editor* niet grotendeels romantiserend, of reactionair?

Ik stel deze vraag natuurlijk ook omdat ze bredere consequenties heeft. Luidt het antwoord ja, dan lijkt de kunstkritiek gewezen op het strategisch zoeken naar alternatieven binnen de genetwerkte aandachtseconomie zelf, op het leveren van een immanente vorm van weerstand. Hoe houd je in dat geval de mogelijkheid tot het denken over het *unpluggen* open?

SVEN LÜTTICKEN:

De recente verheerlijking van de editor kent verschillende facetten. Enerzijds lijkt deze neo-*editor* een typisch geval van ‘de nieuwe kleren van de keizer’: feitelijk is hij of zij de curator in vermomming, of beter nog: zonder vermomming. De nieuwe *editor* is een gedesublimeerde, naakte curator. Cureren is in de kunstwereld vandaag de dag bovenal het redigeren van je netwerk, van het bijhouden van lijstjes met namen die er wel of niet bij mogen horen.

Een kleine historische kanttekening: in een interview uit 1944 beweerde de dissidente surrealist Wolfgang Paalen dat het tijdperk van de kunstenaars voorbij was, en dat ze vervangen zouden worden door “picture-editors, bookstores, libraries and lecture-rooms. Tomorrow pictures will be edited like books, or, if you prefer, good cheap reproductions and television will do for the propagation of painting

calling this art, and daring to call themselves artist!” “verdomme wat is hard werken toch

clearly concerned with the mid-century rise of ‘midbrow’ mass media. Looking beyond his historical horizon, it is clear that since the late 1960s certain curators (Szeemann, Hoet, Hulten, Fuchs) did in fact “edit pictures like books”, albeit often in collaboration with the artists. They became crucial filters, and limited the importance of the art critic (Greenberg and Rosenberg are pre-curatorial turn).

By now, contemporary art’s tendency towards inflation and hypertrophy has, in turn, undermined the importance of the curator – which obviously does not mean that no good, or even important, shows are being curated, but that even the most important shows will be of ‘special interest’. We’ve moved from Rudi Fuchs via Hans Ulrich Obrist to Anselm Franke – and that’s not necessarily a bad thing in my book. However, outside of the relatively small group of curators who have a praxis that is significant for artistic and intellectual production, curating is indeed increasingly visible as ‘picture editing’ in the manner of a Tumblr with an attitude.

On the other hand, something like the editorial meeting mentioned by Jorinde clearly tries to reclaim some degree of relevance for curatorial practice by exacerbating a different aspect of the editorial process: its collaborative nature. Of course, many magazines and journals have been edited by single editors. But the classic editorial form is that of a group, of an editorial board with heated discussions, schisms, and so on. You might say that there is indeed a romantic, nostalgic, or reactionary fantasy involved when such a process is taken as a model. I was not present at this event, but in general I have noticed a heightened emphasis on the editorial process as a result. There is the phenomenon of the ‘book sprint’, for instance, during which people get together for a limited, relatively brief time span in order to edit and produce a book. Here, as with the *Former West* example, the *temporal* nature of the collaborative process is foregrounded.

It seems to me that such phenomena spring

what records did for music.”¹ Paalen zinspeelt hier op de opkomst van de *midbrow* massamedia. Als we verder dan Paalens historische horizon kijken, zien we dat bepaalde curators (Szeemann, Hoet, Hulten, Fuchs) vanaf de jaren 1960 inderdaad afbeeldingen als boeken gingen redigeren – hoewel vaak in samenspraak met de kunstenaars. Zij werden de cruciale filters, waardoor de kunstcriticus minder belangrijk werd. (Greenberg en Rosenberg zijn van vóór deze *curatorial turn*.)

Ondertussen is ook het belang van de curator al ondermijnd door de neiging tot inflatie en hypertrofie die eigen is aan de hedendaagse kunst. Vanzelfsprekend betekent dit niet dat er geen goede of zelfs belangrijke tentoonstellingen gecureerd worden, maar eerder dat de belangrijkste tentoonstellingen voortaan wellicht *special interest* zullen zijn. We zijn van Rudi Fuchs via Hans Ulrich Obrist naar Anselm Franke gegaan – hetgeen niet per se een slechte zaak is. Buiten de relatief kleine groep curatoren die – zoals Franke – een eigen bijdrage leveren aan de hedendaagse artistieke en intellectuele productie, zien we inderdaad dat cureren een vorm van *picture editing* wordt – de tentoonstelling als een omhooggevalen Tumblr.

Anderzijds is het duidelijk dat de *editorial meeting* waarover Jorinde het heeft de relevantie van het cureren deels terug te winnen door een bepaald aspect van het redactionele proces in te palmen: het collaboratieve aspect. Natuurlijk heb je ook heel wat tijdschriften die werden of worden geredigeerd door individuen, maar doorgaans is dat een verarming. De klassieke vorm van de redactie is een groepsvorm; een redactionele raad met verhitte discussies, schisma’s, en dergelijke. Je kan inderdaad stellen dat er een romantische, nostalgische of reactionaire fantasie aan het werk is, als zo’n proces als model gehanteerd wordt. Ik was niet aanwezig bij het genoemde evenement, maar meer in het algemeen valt me op dat de nadruk tegenwoordig sterker op het redactieproces dan op het eindresultaat ligt. Zo heb je het fenomeen van de *book sprint*, waarbij mensen voor een relatief

verdomd hard werken” “Fuck all those art idiots who think they’re better than the rest.”

from a desire to create zones of intensity in a networked and scattered attention economy, in which it is actually becoming rather hard to really pay attention. I have called such intense, focused gatherings (which need not necessarily be editorial in nature) *time-camps*.² In the particular case of ‘editorial camps’ we can notice a shift from criticism that is produced for a public that’s supposedly out there, or at least waiting to constitute itself, to criticism as conversation in a certain group or a somewhat more extended network. Of course this has antecedents in the avant-garde, but now the condition of being your own primary audience is caused most of all by hypertrophy and overabundance, rather than by scarcity. If the avant-garde operated in a kind of wasteland of disinterest and hostility, we now work in a perverse situation of overproduction and inflation.

So what happens when this kind of editorial camp is in turn made public? Or if it is taken as some kind of model for a conference, or used to somehow ‘rebrand’ the conference model? I wasn’t there, but it strikes me as a rather problematic endeavour. Using an editorial meeting as “model for informal (re) negotiations of the living knowledge brought together through the course of the project” seems to turn the focus on criticism and conversation and editing as a collective activity into a kind of fetishism of process. But this is just an impression on the basis of the printed announcement and of hearsay – so it’s rather poor criticism!

JORINDE SEIJDEL:

The image of *time-camps* as intense, focused meetings really appeals to me! It recalls the occupy-camps that perhaps literally and figuratively were *time-camps* and based their subversive potential on this fact. Those places were all *meeting, assembly, spokescouncil, and discussion*, but also toyed with time and space; with space in the sense that they were not just *here* but also *there*, not just offline but also

korte periode samenwerken om een boek te redigeren en te produceren. Net zoals bij het *Former West*-voorbeeld draait het hier vooral om de *temporele* aard van het samenwerkingsproces.

Ik geloof dat dit soort fenomenen voortkomen uit het verlangen om zones van intensiteit te scheppen in een genetwerkte en eerder diffuse aandachtseconomie – waarbinnen het steeds moeilijker wordt om echt aandachtig te zijn. Dit soort intense, gefocuste bijeenkomsten (niet noodzakelijk redactiebijeenkomsten) noem ik *time-camps*.³ Met betrekking tot *editorial camps* in het bijzonder denk ik dat er een verschuiving plaatsvindt van kritiek die voor een bestaand of te vormen publiek geproduceerd wordt naar kritiek als een conversatie binnen een specifieke groep, en binnen een iets uitgebreider netwerk. Natuurlijk heeft dit preceden ten binnen de avant-garde, maar tegenwoordig komt het je eigen publiek zijn voort uit overvloed en hypertrofie in plaats van uit schaarste: terwijl de avant-garde opereerde in een soort niemandsland van desinteresse en vijandigheid, zien we nu een perverse situatie van overproductie en inflatie.

Dus wat gebeurt er als zo’n *editorial camp* op zijn beurt publiek gemaakt wordt, of als het gebruikt wordt als een model voor een conferentie, of het model van de conferentie moet gaan *rebranden*? Nogmaals, ik was niet aanwezig, maar dit alles lijkt mij nogal problematisch. Een redactievergadering inzetten als “model for informal (re)negotiations of the living knowledge brought together through the course of the project” neigt volgens mij de focus op kritiek, conversatie en redactie als collectieve activiteit in te wisselen voor een fetisjisme van het procesmatige. Maar ik zeg dit alles alleen maar op basis van de aankondiging en informatie uit tweede hand – dus dit is belabberde kritiek!

JORINDE SEIJDEL:

Het beeld van *time-camps* als intense, gefocuste vergaderingen spreekt me erg aan! Het roept bij mij het beeld van de *occupy*-kampementen op, die dat misschien letterlijk en figuurlijk waren,

“Poëtisch?! Het is om te janken...” “Ga iets doen waar vraag naar is, i.p.v. 6 klodders verf

online. When they were discontinued they would reappear somewhere else – and in that temporal sense they were indefinitely present, and strived for sustainability.

Moreover, I wonder whether the model of the time-camp or the editorial camp does not emphasize the present moment rather than the entire process or the final result. To some extent, this was also true for the occupy gatherings, but this strong focus on the present can also be found more and more often at various discursive meetings, both in the sphere of the art academy and in art organizations; your mere presence (as an expert, a teacher, etc.) becomes increasingly important, along with the reflections you can offer and the judgements you can pass *à l'instant* and *à l'improviste*. (All of this kind of resembles the model of a reality show where amateur singers or dancers are either glamorized or lambasted by a mouthy jury of professionals.) In the art world it is assumed that no one has any time, and that popular critics, artists, and curators (and editors!) cannot afford to prepare for anything. In order to make the best out of it, and to still make the experts you have invited productive, you simply ask them to react spontaneously to whatever is at stake. In those scenarios, a whole range of capacities is put to work, as has often been described in theories revolving around post-Fordism (the performative, virtuosity, the communicative, the informal, etc.). If you do not possess those skills, you will be invited less often. Such developments also manifest in the forms in which knowledge is disseminated, such as the lecture or the presentation. A one-hour lecture is no longer appreciated. The emphasis is on increasingly short presentations (*Ted Talk*-like, *pecha kucha's*, *pitches*, mini-talks) where interaction with the audience and Q&A are more important.

SB:

What strikes me in your correspondence is

en die daar een zekere subversieve kracht aan ontleenden. Die plekken waren niet alleen één en al *meeting*, *assemblee*, *spokes council* en *discussion*, maar speelden ook een spel met ruimte en tijd. Met ruimte in de zin dat ze niet alleen hier waren maar ook daar, niet alleen offline maar ook online – en als ze werden afgebroken, doken ze ergens anders weer op – en met tijd in de zin van hun aanwezigheid voor onbepaalde tijd, en hun streven naar duurzaamheid.

Ik vraag me verder af of bij het model van het *time camp* of *editorial camp* de nadruk niet meer ligt op het moment dan op het proces of het eindresultaat. Dat ging in zekere zin op voor de *occupy gatherings*, maar zie je ook steeds meer bij andere discursieve bijeenkomsten, zowel in de sfeer van de kunstacademie als van kunstorganisaties: steeds sterker ligt de nadruk op puur je aanwezigheid (als expert, docent, etc..) en op wat je op dat moment en *à l'improviste* kan produceren aan reflectie, vraag of beoordeling. (Dit lijkt een beetje op het model van de *reality show* waarin amateur-zangers of dansers door een goed van de tongriem gesneden jury van vakmensen worden afgemaakt of de hemel in geprezen.) In de kunstwereld gaat men er inmiddels van uit dat iedereen tijd tekort komt en dat de overvraagde critici, kunstenaars en curators (en *editors*), geen tijd hebben om veel voor te bereiden. Om dan toch nog iets te maken van een bijeenkomst, en om de uitgenodigde experts toch nog productief te maken, vraag je ze er gewoon te zijn en spontaan te reageren op wat zich voordoet. Er wordt daarbij deels een beroep gedaan op andere capaciteiten, zoals al vaak beschreven in de theorievorming rond het postfordisme (het performatieve, het virtueuze, het communicatieve, het informele, het mobiele, en dergelijke). Ben je hier minder goed in, dan zal je minder gevraagd worden. Je ziet dergelijke ontwikkelingen ook bij kennisoverdrachtsmodellen zoals de lezing en de presentatie. Een lezing in de zin van een voorlezing van een uur wordt niet meer gewaardeerd. De nadruk ligt op steeds korter durende presentaties (*Ted Talk*-achtig, *pecha kucha's*, *pitches*, mini-colleges)

op een doek te smijten en daar van de overheid geld voor te krijgen.” “And again, more

that you seem to agree that the main challenge for online criticism lies in creating discursive sites that immanently offer resistance to the attention economy that governs the Internet. Resistance, in this context, means resistance not only to the affirmative character of the attention economy, but also to its temporal structure – time still is money; and therefore, it is our time rather than our actual attention that everyone is after. The analogies between the desirable online discursive spaces and occupy's time-camps or *Former West's* editorial camp are clear.

Nonetheless, such a discursive space still assumes or postulates an existing audience – a network, if you will – that will spontaneously find its way to critical content. However, the assertion that the Internet is structured from the bottom-up only holds true *theoretically*; *e-flux journal* can afford to assume that the public will find its way, and perhaps *Open!* can too, but what about the lone blogger who aspires to practice art criticism on the Internet (so from within the attention economy) and has no ready network to rely on? How to successfully offer resistance from that position? And are you familiar with any such examples, or do we really have to conclude that it is just the organizations that are in possession of symbolic and real capital that can manage to create critical interstices in the web?

Another thing I am interested in is how traditional, printed publications relate to all of this. Without wanting to declare that 'print is dead' time and time again, it would still be fair to state that the printed format is under a lot of economic pressure, especially now that it has become completely digital anyhow, as Sven argues. It is a very broad question, but how do you see the evolution of 'analogue' platforms for art criticism in the era of the Internet? For instance, does the authoritative position of the paper format (that we still see with nearly all magazines and journals today) remain?

waarin de interactie, de Q&A met het publiek steeds belangrijker wordt...

SB:

Wat me opvalt in de correspondentie is vooral dat jullie het erover eens lijken te zijn dat de voornaamste uitdaging voor de online kritiek ligt in het scheppen van discursieve ruimtes die een immanente weerstand bieden aan de op het internet dominante aandachtseconomie. Weerstand betekent in deze context weerstand tegen het affirmatieve karakter van de aandachtseconomie, maar ook tegen de temporele structuur ervan – want er wordt toch eerder naar onze tijd dan naar onze daadwerkelijke aandacht gevist. De analogieën tussen de gewenste *online* discursieve ruimtes en de *time camps* van *occupy* of het *editorial camp* van *Former West* zijn dan ook helder.

Anderzijds is het duidelijk dat een dergelijke discursieve ruimte uitgaat van een bij voorbaat bestaand publiek – of een netwerk, zo men wilt – dat zijn weg tot de inhoud wel zal vinden. Het internet is echter natuurlijk alleen in theorie *bottom up* gestructureerd; een dergelijke aanpak is dan ook een optie voor *e-flux journal*, en wellicht ook voor *Open!*, maar een blogger die uit eigen initiatief kunstkritiek wilt gaan bedrijven op het internet moet eerst een netwerk opbouwen, binnen de alomtegenwoordige aandachtseconomie. Hoe kan je vanuit een dergelijke positie succesvol weerstand bieden? En kennen jullie voorbeelden hiervan of is de conclusie toch echt zo dat het de organisaties met symbolisch kapitaal en middelen zijn die succesvol zijn?

Een tweede punt dat me interesseert is hoe de klassieke, gedrukte publicaties zich verhouden tot dit alles. Zonder *print* voor de zoveelste keer dood te willen verklaren, kan je toch wel stellen dat de gedrukte vorm op z'n minst onder economische druk staat, zeker nu een papieren magazine toch ook al volledig digitaal is, zoals Sven terecht opmerkt. Het is een erg brede vraag, maar hoe zien jullie de 'analogue' platforms voor kunstkritiek evolueren naast het

proof that grants for this kind of shit should be abolished immediately. They completely lost

SL:

One development seems to be that print becomes a kind of best-of volume, or a thematic selection, published after the online version. Online journals and magazines like *e-flux journal* and *Triple Canopy* publish readers and anthologies. This could be a model for *Open!* as well.

Also of interest is the wave of short, thin books of cultural or political theory and criticism, almost pamphlet-like at times. Think of Mark Fisher's *Capitalist Realism*, to name just one example. The point is that the number of possible examples is enormous. This kind of publication seems to work very well; you can read the whole thing on a long-distance flight or a train ride. These are in-transit books, perfect for this age. In art, one could think of *Afterall's One Work* series. *Afterall*, of course, is also a magazine, paper and online. Media and formats – or forms – are combined in a variety of ways, and it's hard to predict what will go the way of the dodo.

As for Steyn's question about hierarchy and symbolic and "actual" capital: you kind of know how it works, right? You, meaning bright young people, edit *Kunstlicht* and publish short texts here and there, for instance on the *Metropolis M* site or *Open!*. Gradually you find out what works for you and what doesn't, and which nodes in the network you're drawn to. You can blog on the side, or turn a blog into something more collective if you think there is a fundamental lack in today's critical landscape that needs to be addressed by a new platform. Launching a critical start-up with some like-minded individuals is probably easier than it ever was – and as difficult, or more difficult, to pull off. Every perfect storm is over-determined.

As ever, the real problem is economical. To convert paltry symbolic capital into something that resembles an income hasn't gotten any easier for a critic – certainly not in Holland, where the economical situation for writers used to be better than in many other

internet? Blijft het gezag van de papieren vorm (zoals dat nu bestaat bij bijna alle bladen, maar dus ook bij *journals*) bijvoorbeeld overeind?

SL:

Eén ontwikkeling is dat print vaak een soort van *best of* wordt, of een thematische selectie van verschillende online verschenen teksten. Online tijdschriften als *e-flux journal* en *Triple Canopy* doen dit, en het zou ook kunnen werken voor *Open!*.

Ook interessant is deloedgolf aan kleine, haast pamflet-achtig dunne boekjes met culturele of politieke theorie of kritiek. Mark Fisher's *Capitalist Realism* is een goed voorbeeld, maar er zijn er ongetwijfeld veel meer te noemen. Deze publicaties, die je helemaal kunt uitlezen tijdens een lange vlucht of treinrit, doen het erg goed. Het zijn *in transit*-boeken, perfect voor dit tijdperk. In de kunst heb je voorbeelden als de *One Work*-serie van *Afterall*. En *Afterall* is natuurlijk ook weer een magazine dat zowel in papieren format als online verschijnt. Media en formats of vormen worden op allerlei verschillende manieren gecombineerd, en het is moeilijk te voorspellen welke combinaties succesvol zullen blijken, en welke zullen uitsterven.

Met betrekking tot Steyns vraag naar hiërarchieën en symbolisch en 'echt' kapitaal: je weet wel hoe de vork in de steel zit, toch? Slimme jonge mensen worden redacteur van *Kunstlicht* en schrijven hier en daar korte teksten, zoals op de website van *Metropolis M* of op *Open!*. Uiteindelijk kom je te weten wat je bevalt, en tot welke knooppunten in het netwerk je je aangetrokken voelt. Je kan natuurlijk ook gaan bloggen, of van een blog een iets meer collectieve onderneming maken, als je gelooft dat er iets fundamenteels ontbreekt in het kritische landschap, en dat er een nieuw platform nodig is. Met gelijkgezinden zo'n platform beginnen is tegenwoordig makkelijker dan het ooit was – maar het is even moeilijk, of zelfs nog moeilijker, om vol te houden. Een perfecte storm valt niet te voorspellen.

Het echte probleem is economisch: het

it!" "Eigenlijk hebben kunstenaars het beter voor elkaar door de belastingbetaler te laten

countries, in part because of subsidies for art magazines and journals. Those have been axed. You might say that it's a process of normalization; the Dutch critics now join the international reserve army of precarians. However, this means that they have to make sure their horizon is not constituted by the borders of this country, or even of the Dutch-Flemish *taalgebied*. In the early twenty-first century 'Dutch art criticism' is about as relevant a category as 'Bavarian woodcarving.'

JS:

As to the printed versus the digital publication: with *Open!* I still am interested in publishing printed material. I would like to produce a printed selection of texts from time to time, not just as a sharpening of the editorial process, but also because a material publication can offer different aesthetic, sensorial, and intellectual experiences that are still valuable. We are also examining the possibility of offering print on-demand readers on the new website. Generally speaking, we are seeing an increase of nicely designed artist's books and limited editions that refer to the imagery and structures of digital media. It is precisely because digital publication has become mainstream that these publications are valued.

With regards to Steyn's question of how the up-and-coming critical blogger can construct a network within the attention economy: I think it has become more important than ever to know who you want to reach – you do not necessarily want everyone's attention, right? – and that the trick is to find where those people, in whom you are possibly interested, can be found (sites and discussion boards, research institutes, etc.), and how you can enter their field of vision (forms of exchange, reciprocity, etc.).

And finally, to return to the question whether the editor can still match the bot: this is a tough question in times of 'deep digitality', where the digital has become internalized

omslaan van symbolisch kapitaal in iets dat vagelijk op een inkomen lijkt is er niet gemakkelijker op geworden, in ieder geval niet in Nederland, waar de financiële situatie voor critici door het subsidiestelsel jarenlang beter was dan elders. De subsidies voor kunsttijdschriften zijn geschrapt. Je zou kunnen zeggen dat dit onderdeel is van een normaliseringsproces; de Nederlandse critici maken nu deel uit van een internationaal precariaat. Dat betekent echter óók dat ze ervoor moeten zorgen dat ze niet opgesloten raken in Nederland, of zelfs in het Nederlandse taalgebied. In de vroege ééentwintigste eeuw is 'Nederlandse kunstcritiek' een even relevante categorie als 'Beierse houtsnijkunst'.

JS:

Aangaande de gedrukte publicatie versus de digitale publicatie: met *Open!* ben ik nog wel degelijk geïnteresseerd in het uitgeven van gedrukt materiaal. Ik zou graag op gezette tijden een gedrukte selectie van teksten willen produceren. Niet alleen als een redactionele verscherping of uitspraak, maar ook omdat een materiële publicatie deels andere, nog steeds waardevolle ervaringen kan voortbrengen op esthetisch, sensorisch en intellectueel vlak. We onderzoeken tevens de mogelijkheid voor de lezer om bij de nieuwe site met *print-on-demand* readers te kunnen samenstellen. In het algemeen is er een kleine opleving gaande van mooi ontworpen gedrukte kunstenaarsboeken en *limited editions*, waarin vaak veel verwijzingen zitten naar de beeldtaal en de structuren van digitale media. Juist omdat de digitale publicatie mainstream geworden is, verkrijgen dit soort uitgaven een extra waarde.

Wat betreft de vraag van Steyn over hoe de aanstormende kritische blogger een netwerk kan opbouwen binnen de aandachtseconomie: ik denk dat nu nog meer dan voorheen telt dat je moet weten tot wie je wilt spreken – je wil niet per se de aandacht van iedereen, toch? – en dat het de kunst is om uit te vinden waar die mogelijk belanghebbenden en belangstellenden

opdraaien voor hun hobby.” “De pizzeria's gaan gouden tijden tegemoet met al die

and certain activities, like reading and writing, are becoming increasingly automatized and desubjectivated. The bot has long taken residence in the head of the editor and the writer – who can tell whether it is Hito Steyerl speaking, or her bot? Who is speaking? To judge this, to have the right tools to judge this, is becoming increasingly important.

SL:

To say it with Kraftwerk: we are the robots! We are thoroughly implicated in machinic-economic logic, and the point of our discussion surely cannot be a kind of humanistic defense of a pre-digital cultural habitus that was shaped in turn by print technology. The perspective must be immanent; the challenge is to develop practices that transform the shape and meaning of this immanence, however slightly. Let's be malfunctioning robots. ●

SVEN LÜTTICKEN is an art historian and a critic, and teaches at VU University Amsterdam.

JORINDE SEIJDEL is editor-in-chief of *Open!* and teaches at the Gerrit Rietveld Academy and the Dutch Art Institute (DAI) in Arnhem.

zich ophouden (sites en fora met verwante onderwerpen; onderzoekstellingen, etc.) en hoe je je aan hen kenbaar kunt maken (vormen van uitwisseling, wederkerigheid e.d.).

Om slotte nog terug te komen op de vraag of de editor nog tegen de bot op kan: dit is een lastige vraag in deze tijd van 'deep digitality' waarin wij het digitale steeds meer internaliseren en bepaalde activiteiten zoals lezen en schrijven steeds meer geautomatiseerd en gedesubjectieerd zijn. De bot heeft zich allang genesteld in de editor en schrijver – wie weet zeker of Hito Steyerl spreekt of haar bot? 'Who is speaking?' Dit kunnen beoordelen, en daar de tools voor te hebben, dat wordt steeds beslissender...

SL:

Om het met Kraftwerk te zeggen: *We are the robots!* Aangezien we volkomen verstregeld zijn met de vigerende machinaal-economische logica, heeft het geen zin om een humanistisch pleidooi te houden voor een pre-digitale culturele habitus die op zijn beurt gevormd werd door de printtechnologie. Het perspectief moet een immanent perspectief zijn, en de uitdaging is praktijken te ontwikkelen die de vorm en de betekenis van die immanentie veranderen. Laten we op zijn minst haperende robots zijn. ●

SVEN LÜTTICKEN is kunsthistoricus en -criticus, en doceert aan de Vrije Universiteit Amsterdam.

JORINDE SEIJDEL is hoofdredacteur van *Open!* en doceert aan de Gerrit Rietveld Academie en aan de MFA Dutch Art Institute (DAI) in Arnhem.

LINKS

Tumblr ● <https://www.tumblr.com/>
 Ted Talk ● <http://www.ted.com/>
 Triple Canopy ● <http://www.canopycanopy.com/>
 Mark Fisher's ● <http://www.k-punk.org/>
 Afterall's ● <http://www.afterall.org/>
 Metropolis M ● <http://metropolism.com/>
 Hito Steyerl ● <https://twitter.com/HitoSteyer>

ENDNOTES

- Wolfgang Paalen, 'During the Eclipse', in: Paalen, Wolfgang, *Form and Sense*, New York: Wittenborn (1945), p. 13.
- Sven Lütticken, 'General Performance', in: *e-flux journal*, vol. 31 (2012). Accessible through http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8946196.pdf.

LINKS

Tumblr ● <https://www.tumblr.com/>
 Ted Talk ● <http://www.ted.com/>
 Triple Canopy ● <http://www.canopycanopy.com/>
 Mark Fisher's ● <http://www.k-punk.org/>
 Afterall ● <http://www.afterall.org/>
 Metropolis M ● <http://metropolism.com/>
 Hito Steyerl ● <https://twitter.com/HitoSteyerl>

EINDNOTEN

- Wolfgang Paalen, 'During the Eclipse', in: Paalen, Wolfgang, *Form and Sense*, New York: Wittenborn (1945), p. 13.
- Sven Lütticken, 'General Performance', in: *e-flux journal*, nr. 31 (2012). Geraadpleegd via http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8946196.pdf.