

ENDNOTES

- 1 • Manuel Portela, *Scripting Reading Motions*, Cambridge, MA: MIT Press, 2013, p. 44.
- 2 • Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: MIT Press, 2000, p. 273.
- 3 • N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 30.
- 4 • Ibid., p. 33.
- 5 • Garrett Stewart, *Bookwork: Medium To Object To Concept To Art*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2011, p. 1.
- 6 • Matthew Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media And The Forensic Imagination*, Cambridge, MA: MIT Press, 2008, p. 133, emphasis in original.
- 7 • In his influential essay, titled 'The New Art Of Making Books', Ulises Carrión already asserted that "the book is a sequence of spaces. Each of these spaces is perceived at a different moment – a book is also a sequence of moments. [...] A book is a space-time sequence". See: Ulises Carrión, 'The New Art Of Making Books', in: Joan Lyons (ed.), *Artists' Books: A Critical Anthology And Sourcebook*, Layton, UT: Gibbs M. Smith, Inc and Peregrine Smith Books in association with Visual Studies Workshop, 1987, p. 31-44 (31-32).
- 8 • Gary Frost, "Reading by Hand: The Haptic Evaluation of Artists' Books", in: *The Bonefolder*, 2:1 (2005), p. 3.
- 9 • Hayles, op. cit. (note 3), p. 68.
- 10 • Johanna Drucker, *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008, p. 166.
- 11 • Ibid., p. 169.
- 12 • Ibid.
- 13 • Portela, op. cit. (note 1), p. 107.

- 14 • Johanna Drucker defines speculative computing in the following excerpt: "Speculative computing arose from a productive tension with work in what has come to be known as digital humanities. That field, constituted by work at the intersection of traditional humanities and computational technology, uses digital tools to extend humanistic inquiry". Drucker, op. cit. (note 10), p. xii.
- 15 • Portela, op. cit. (note 1), p. 111.
- 16 • Johanna Drucker, "Critical Issues / Exemplary Works", in: *The Bonefolder*, 1:2 (2005), p. 3.
- 17 • Ibid., p. 4.
- 18 • Portela, op. cit. (note 1), p. 107.
- 19 • Jay David Bolter and Diane Gromala, *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, And the Myth of Transparency*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003, p. 80.
- 20 • Kristine Wilks, 'Augmented e-poetry at ELO_AI'. Emphasis in original. Accessed through: http://nlabnetworks.typepad.com/transliteracy/2010/06/augmented-epoetry-at-elo_ai.html, on 14 December 2014. Emphasis added.
- 21 • N. Katherine Hayles, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame, 2008, p. 43.

EINDNOTEN

- 1 • Manuel Portela, *Scripting Reading Motions*, Cambridge, MA: MIT Press, 2013, p. 44. Codex wordt in deze context door wetenschappers vaak gebruikt als het boek in traditionele vorm, in tegenstelling tot digitale varianten.
- 2 • Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: MIT Press, 2000, p.273.
- 3 • N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 30.
- 4 • Idem, p.33.
- 5 • Garrett Stewart, *Bookwork: Medium To Object To Concept To Art*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2011, p. 1.
- 6 • Matthew Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media And The Forensic Imagination*, Cambridge, MA: MIT Press, 2008, p. 133, cursieven in het origineel.
- 7 • In zijn invloedrijke essay, getiteld 'The New Art Of Making Books' betoogde Ulises Carrión al: "het boek is een opeenvolging van ruimtes. Elk van deze ruimtes wordt beleefd op een verschillend moment – een boek is ook een opeenvolging van momenten. [...] Een boek is een opeenvolging in ruimte en tijd". Zie Ulises Carrión, 'The New Art Of Making Books', in: Joan Lyons (red.), *Artists' Books: A Critical Anthology And Sourcebook*, Layton, UT: Gibbs M. Smith, Inc en Peregrine Smith Books in samenwerking met Visual Studies Workshop, 1987, p. 31-44 (31-32).
- 8 • Gary Frost, "Reading By Hand: The Haptic Evaluation Of Artists' Books", in: *The Bonefolder*, 2:1 (2005), p. 3.
- 9 • Hayles, op. cit. (noot 3), p. 68.
- 10 • Johanna Drucker, *SpecLab: Digital Aesthetics And Projects In Speculative Computing*, Chicago, IL: University of Chicago Press,

- 2008, p. 166.
- 11 • Idem, p. 169.
- 12 • Idem.
- 13 • Portela, op. cit. (noot 1), p. 107.
- 14 • Johanna Druckers definitie van 'speculative computing' ('speculatief programmeren') kan als volgt worden vertaald: "Speculatief programmeren komt voort uit een productieve spanning met werk in wat de noemer digitale humaniora heeft gekregen. Dat veld, dat wortelt in werk op het knooppunt van de traditionele humaniora en computertechnologie, gebruikt digitale gereedschappen om het humanistische onderzoeksveld te verbreden". Drucker, op. cit. (noot 10), p. xii.
- 15 • Portela, op. cit. (noot 1), p. 111.
- 16 • Johanna Drucker, "Critical Issues / Exemplary Works", in: *The Bonefolder*, 1:2 (2005), p. 3.
- 17 • Idem, p. 4.
- 18 • Portela, op. cit. (noot 1), p. 107.
- 19 • Jay David Bolter en Diane Gromala, *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, And the Myth of Transparency*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003, p. 80.
- 20 • Kristine Wilks, 'Augmented e-poetry at ELO_AI'. Geraadpleegd via: http://nlabnetworks.typepad.com/transliteracy/2010/06/augmented-epoetry-at-elo_ai.html, op 14 december 2014. Eigen cursivering.
- 21 • N. Katherine Hayles, *Electronic Literature: New Horizons For The Literary*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame, 2008, p. 43.

ANGELA BARTHOLOMEW

RENDERING (THE) VISIBLE

MARBLEPUBLIC: FORTUYN/O'BRIEN'S PAGINATED RETROSPECTIVE

ZICHTBAAR GERENDERD

MARBLEPUBLIC: FORTUYN/O'BRIEN'S GEPAGINEERDE RETROSPECTIEF

MARBLEPUBLIC (1991) is an exhibition that takes place within an artists' book. In this article, Angela Bartholomew reflects upon the various ways this artists' book-cum-exhibition is concerned with the modes by which artworks are mediated: framed, reformatted, multiplied, and disseminated. She proposes that by featuring computer-generated images of curated galleries, MARBLEPUBLIC challenges conventional definitions of sculpture, the exhibition, and the exhibition catalogue.

MARBLEPUBLIC (1991) is een tentoonstelling die plaatvindt binnen een kunstenaarsboek. In dit artikel beschouwt Angela Bartholomew de verschillende manieren waarop het de middelen behandelt waarmee kunstwerken worden gemedieerd: door mediatie wordt kunst in een kader geplaatst, krijgt het een nieuwe verschijningsvorm, wordt het vermenigvuldigd en verspreid. MARBLEPUBLIC, zo stelt zij, tart gangbare opvattingen van sculptuur, de tentoonstelling en de tentoonstellingscatalogus door afbeeldingen van tentoonstellingszalen te tonen die met computers zijn gemaakt.

MARBLEPUBLIC (1991), a multifaceted project by the Dutch artist duo Fortuyn/O'Brien, may be opened and closed at will. Taking several interrelated forms, **MARBLEPUBLIC** comprises a collection of physical sculptural objects created over the course of Irene Fortuyn and Robert O'Brien's artistic partnership, a retrospective exhibition in the actual space of Amsterdam's Stedelijk Museum, and an artists' book. Among these permutations it is only the artists' book that encapsulates the work as a whole, and the artists' book that continues to perform the project by way of interaction with the reader. For within its pages **MARBLEPUBLIC** is an exhibition that takes place *within* a book. The pages form galleries for separate but contingent installations of peculiar artworks by Fortuyn/O'Brien – domestic sculptures, potted plants, wall hangings, and paintings – transformed from material objects into three-dimensional images through the use of rendering software. Nearly twenty-five years after the book's creation, only the images made possible by this software date the project; the pixilation of the galleries imbue the reader with a sense of nostalgia for the earlier years of digitization. In all other respects **MARBLEPUBLIC** remains au courant, raising topical questions about the agency of objects, the transparency of authorship, the effect of spatial relations, and the impact of mediation.

To be clear, there is not a single photograph of any work by Fortuyn/O'Brien in **MARBLEPUBLIC**. "**MARBLEPUBLIC**", the introduction expressly states, "is a retrospective which is not taking place in a gallery or a museum but exclusively in print."¹ Unlike an exhibition catalogue that documents, describes, and interprets an exhibition, Fortuyn/O'Brien's book teems with computer-rendered images that reproduce the distinctive galleries of the Stedelijk Museum (replete with herringbone floor) installed with the aforementioned sculptural objects. To produce these rendered images, participants individually curated a series of digitally approximated galleries. Through the rendering software interface,

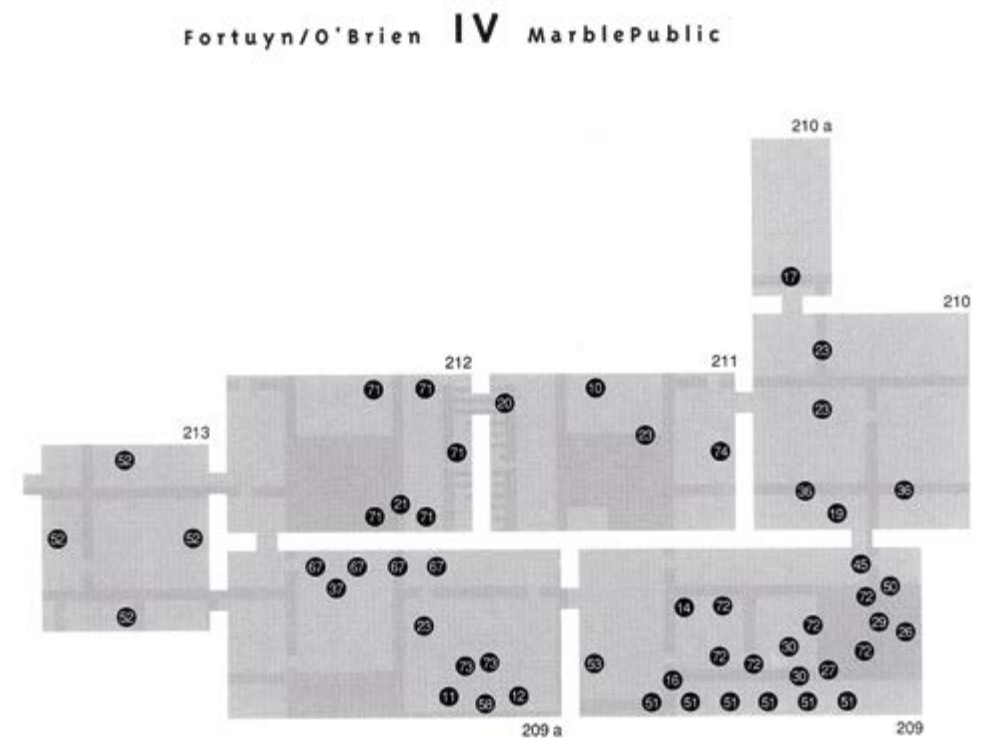
MARBLEPUBLIC (1991) is een veelzijdig project van het Nederlandse kunstenaarsduo Fortuyn/O'Brien dat naar believen open- en dichtgeslagen kan worden. Het omspannt een verzameling ruimtelijke objecten die Irene Fortuyn en Robert O'Brien gedurende hun samenwerking geschapen hebben, een tentoonstelling in de ruimtes van het Stedelijk Museum Amsterdam, en een kunstenaarsboek. Van deze uitingsvormen omvat alleen het kunstenaarsboek het project als geheel, en zet het dit project bovendien in een interactieve relatie met de lezer voort. De pagina's van het boek tonen **MARBLEPUBLIC** namelijk als een tentoonstelling in boekvorm. De bladzijden vormen zalen: ruimtes waarin afzonderlijke maar samenhangende installaties van kunstwerken van Fortuyn/O'Brien met rendersoftware zijn getransformeerd van materiële voorwerpen tot driedimensionale beelden: bijzondere, huiselijke sculpturen, potplanten, wandtapijten en schilderijen. Bijna vijftientig jaar na de schepping van het boek zijn het deze computerbeelden die het project een tijdsstempel meegeven: de pixelige tentoonstellingsruimtes zouden wel eens nostalgie naar de pioniersjaren van het digitale tijdperk kunnen oproepen. In ieder ander opzicht is **MARBLEPUBLIC** actueel gebleven: het roept vragen op over de *agency* van kunstwerken, de transparantie van auteurschap, de psychologische effecten van ruimtelijke verhoudingen, en de uitwerking van mediatie.

Ter verduidelijking: er staan geen foto's van de kunstwerken van Fortuyn/O'Brien in **MARBLEPUBLIC**. "**MARBLEPUBLIC**", zo stelt de inleiding expliciet, "is een retrospectieve tentoonstelling die niet in een galerie of een museum plaatsvindt, maar uitsluitend in gedrukte vorm."¹ In tegenstelling tot een tentoonstellingscatalogus die beschijft, interpreteert en documenteert, wemelt dit boek van de 'gerenderde' beelden. Ze geven de verschillende zalen van het Stedelijk Museum weer, compleet met houten vloer in visgraatmotief, waarin de voornoemde sculpturen getoond worden. Om deze beelden tot stand te brengen cureerde een aantal deelnemers individueel een serie digitaal nagebootste zalen. Ze konden met een computerprogramma digitale werken selecteren, er vervolgens een uitsnede

they could select digital works for installation, crop, resize, rotate, and position them alongside other objects in virtual gallery space. The artists arranged the first section of galleries; for the remainder, curatorial responsibility was sourced out to three others: trend-watcher and stylist Lidewij Edelkoort, art historian Arno Vriends, and art critic and curator Pier Luigi Tazzi. Turning the pages, the carefully placed objects – artworks – appear and reappear in a multitude of virtual installations. In the upper right hand corner, each installation includes a collection of numerical references that link the artworks featured to an index of works that can be found early in the book. Floor plans of the galleries, which precede each of the four sets of curatorial interventions, are also strewn with reference numbers in an indexical relationship to the objects specified (fig. 1). A separate page that chronologically lists the artists' previous exhibitions indicates when these numbers, and thus the objects they reference, were previously on view. Together

van maken, ze draaien, de gewenste grootte kiezen, en ze in de ruimte bij de andere werken plaatsen. De eerste zalen werden door de kunstenaars ingevuld. Drie anderen hadden de curatoriale leiding over de verdere zalen: trendwatcher en stylist Lidewij Edelkoort, kunsthistoricus Arno Vriends, en kunstcriticus en curator Pier Luigi Tazzi. Door de pagina's bladerend verschijnen de zorgvuldig geplaatste objecten – kunstwerken – in een veelvoud van virtuele installaties, en komen soms terug. Iedere installatie heeft een aantal cijfers als verwijzingen in de rechterbovenhoek waarmee de getoonde werken aan een index worden gekoppeld die voorin het boek opgenomen is. Ook de zaalplattegronden die zijn afgedrukt voor ieder van de vier sets met curatoriale ingrepen hebben zulke verwijzingen (afb. 1). Op een aparte bladzijde zijn de voorgaande tentoonstellingen van het kunstenaarsduo

1 – The floor plan that precedes the first section of digitally curated galleries installed by Fortuyn/O'Brien.



2 - Gallery 209, curated by Fortuyn/O'Brien.



these numerical 'tags' connect the works to each other, to other exhibitions that occurred in another time and space, and to other curatorial agents, laying out a network of relationships that spans the five-year partnership of Fortuyn and O'Brien.²

Despite the fluid nature of the galleries in their virtual state, on the printed page the installations are indeed stilled - captured in a moment of precise spatial configuration. Yet it is this 'freezing' of objects in virtual space that makes it possible to view the signature of particular curatorial actors. When Fortuyn/O'Brien curate their own objects, the virtual galleries are filled wall-to-wall, scarcely leaving room for the visiting reader to find a path between. They appear like artfully arranged storerooms (fig. 2). Contrastingly, the installations curated by Lidewij Edelkoort give the appearance of a domestic interior with aesthetically dictated arrangements. This cannot be said of Edelkoort's galleries as a whole, however; halfway through the section they suddenly take a turn, evolving into an extra-terrestrial, set-like environment where the works hover in the air without any sense of depth (fig. 3). Turning further, Arno Vriends's galleries confront the viewer with theatrical objects; singular works are frequently shown in isolation, under-lit for

chronologisch weergegeven, met verwijfsnummers die aangeven welke van de objecten toen te zien waren. Zodoende verbinden de nummers de werken met elkaar, met andere tentoonstellingen op andere momenten en locaties, met andere curerende actoren. Ze scheppen een netwerk van verbanden dat de vijf jaar durende samenwerking van Fortuyn en O'Brien omvat.²

In hun virtuele staat moeten de zalen te veranderen zijn geweest, maar op de afgedrukte pagina's zijn de installaties in nauwkeurige ruimtelijke samenstellingen vastgelegd. Dit 'bevrozen' van objecten in een virtuele ruimte maakt het mogelijk om de 'handtekening' van de verschillende curerende actoren te herkennen. Wanneer Fortuyn/O'Brien zelf hun werk cureren zijn de virtuele zalen van wand tot wand gevuld. Daartussen blijft er voor de bezoekende lezer nauwelijks ruimte over, alsof het kunstig gearrangeerde opslagruimtes zijn (afb. 2). Daarentegen lijken de installaties gecreëerd door Lidewij Edelkoort op huiselijke interieurs, met esthetisch ingegeven opstellingen. Maar dat geldt niet voor al 'haar' zalen, want halverwege verandert er opeens iets: buitenaards en als op een filmset zweven de werken zonder driedimensionale diepte in het luchtledige (afb. 3). Verder bladerend dringen Arno Vriends' zalen met theatrale objecten zich aan de beschouwer op: werken die vaak op z

3 - Gallery 212, curated by Lidewij Edelkoort.



the most dramatic encounter. Large sculptural objects inserted periodically within galleries create intentional visual pauses and are also used to emphasize thresholds between galleries. Vriend unfurls a story *through* the objects - through their physical qualities and evocative installation. In one of his galleries, for instance, two oval mirrors have been arranged as if meeting in private. The viewer is provided a partially obscured view into the realm of oval objects (fig. 4). This is contrary to Pier Luigi Tazzi's galleries, in which objects are used to illustrate a specific story, written in words and included in the book both before (in Dutch) and after (in English) his curated section. In Tazzi's galleries the objects are subservient to the narrative. They do not evoke the narrative by their own device, but are instead acting out a script. Tazzi's installations maintain distance between the sculptural objects and emphasize the architectural components of the galleries themselves, giving the reader the sense that she is always at a distance, detached from the objects (fig. 5).

By contrasting one installation with another and imaging artworks in manifold spatial arrangements, *MARBLEPUBLIC* shares certain similarities with earlier projects that approximated the exhibition

ich zelf staan en onderbelicht zijn, en zo een dramatisch effect sorteren. Door grote sculpturale objecten met tussenpozen over de zaal te verspreiden en de overgangen tussen zalen te benadrukken ontstaan herhaling en opzettelijke kijkpauzes waardoor Vriends de objecten middels hun materiële eigenschappen en theatrale installatie een verhaal laat vertellen. In een van die zalen bijvoorbeeld, zijn twee ovaal spiegels tegenover elkaar geplaatst alsof ze een vertrouwelijk gesprek voeren. Ze bieden de kijker een inkijk in een gedeeltelijk verhuuld domein van ovale voorwerpen. In Pier Luigi Tazzi's zalen daarentegen, illustreren de objecten een verhaal dat in het Nederlands (voor de afbeeldingen) en het Engels (erna) is afgedrukt. De sculpturen zijn hier ondergeschikt: ze creëren zelf geen verhaal, maar spelen een rol in een script. Tazzi's installaties scheppen afstand tussen de werken en benadrukken de architectuur van de zalen. De lezer krijgt zo het gevoel dat ze op afstand gehouden wordt, en de objecten buiten bereik blijven.

Door het contrast tussen de installaties en het afbeelden van dezelfde kunstwerken in veel verschillende samenstellingen, vertoont *MARBLEPUBLIC* bepaalde overeenkomsten met vroegere werken waarin de ervaring van een tentoonstelling nagebootst werd door foto's van kunstwerken te reproduceren. Zowel Aby

4 - Gallery 210, curated by Arno Vriends, with Fortuyn/O'Brien's *Details unknown* (1989) in the immediate foreground, and facing one another in the center of the room, *Black lily* (1984) and *Black look* (1984).



experience by reproducing photographic images of artworks. Grasping the agency of photographic reproduction, both Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* (1924-29) and later, *Le Musée Imaginaire* (1947) by André Malraux, sought to construct meaning through the ordering of images in alternative spatial displays and ensembles.³ Through complex assemblages, these projects allowed for connections to be made visible that would otherwise be obscured by reigning classification systems and the distracting physical qualities of objects.⁴ While *Le Musée* was put together by Malraux expressly as a museum within the pages of a book, Warburg's *Mnemosyne Atlas* would not take the form of a book until after his death.⁵ Originally formatted as a collection of photographs pinned to wooden panels covered with black fabric, *Mnemosyne Atlas* may be read as a collection of visual data with spatially organized relationships that reveal those structures that lay beyond the aesthetic or historical narrative readily communicated by traditional art historical discourse. In its application of methods of sorting, arranging, and displaying images in new contexts and paradigms, the *Atlas* can therefore be seen as analogous to operations that characterize digital production.⁶

Warburg's *Mnemosyne Atlas* (1924-29) als het latere *Musée Imaginaire* (1947) van André Malraux grepen de mogelijkheden van fotografische reproductie aan om betekenis te genereren met het ordenen van beelden in alternatieve ruimtelijke weergaves en samenstellingen.³ Door complexe assemblages lieten deze werken verbanden zien die normaal door algemeen geldende ordesystemen en afleidende materiële eigenschappen verborgen bleven.⁴ Waar Warburg's *Mnemosyne Atlas* pas na zijn dood de vorm van een boek kreeg, had Malraux *Le Musée* opzettelijk vormgegeven als een museum binnen de pagina's van een boek.⁵ *Mnemosyne Atlas* kan gelezen worden als een verzameling visuele informatie met ruimtelijk georganiseerde onderlinge verbanden die de structuren achter het kunsttheoretische of historische narratief onthullen zoals dat probleemloos door het traditionele kunsthistorische discours wordt overgebracht. Door de manier waarop de *Atlas* de foto's ordent, samenstelt en in nieuwe contexten en paradigma's toont, kan het werk worden vergeleken met digitale productiemethoden.⁶

Een vergelijking tussen deze oudere projecten en welk digitaal product dan ook lijkt misschien vergezocht, maar het is geen verrassing dat typische kunstprojecten uit de periode waarin *MARBLEPUBLIC* tot stand kwam - een

5 - Gallery 213, curated by Pier Luigi Tazzi.



While it may be a leap to compare these earlier projects with anything remotely linked to the digital age, it is no surprise that practices typical of the period in which *MARBLEPUBLIC* took place - a period rife with new implementations for digital production - are attuned to the way in which artworks participate in networks.⁷ It is clear that by the early 1990s, the awareness of computer-generated, 'virtual' space had a broad impact on the manner in which art and forms of media were considered and utilized by both artists and curators. Serial reproduction, often in new and diverse media formats, had a significant impact on the manner in which original objects were conceptualized, presented, and perceived.⁸ Artworks appeared in new spatial and contextual paradigms that would result in the emergence of new associations, and a layering of connotations that imbue both the original and the reproduction with alternative and previously uncharted meaning.⁹ It is in this context - within a virtual realm of potentially infinite reproduction, and consequent interconnection - that *MARBLEPUBLIC*, as an artists' book, presents a challenge to the limitations of its medium.

It is not hard to see how *MARBLEPUBLIC* probes the relationship of sculpture to its environment by decoupling art and place

tijd van nieuwe hulpmiddelen voor digitale productie - zich richtten op de vraag hoe kunst deel uitmaakt van netwerken.⁷ De met computers gegenereerde 'virtuele' ruimte was tegen de vroege jaren negentig algemeen bekend, en had een verstrekkende uitwerking op het begrip en gebruik van kunst en media, door zowel kunstenaars als curators. Seriele reproductie vond vaak plaats middels nieuwe en gevarieerde media, en had een sterk effect op de manier waarop originelen werden geconceptualiseerd, gepresenteerd en beschouwd.⁸ Kunstwerken verschenen in nieuwe ruimtelijke en contextuele denkkaders die leiden tot nieuwe associaties en connotatielagen die zowel originelen als reproducties van alternatieve en voorheen onbekende inhoud voorzagen.⁹ In dit verband, in een virtuele wereld van potentieel oneindige reproductie en dus oneindige onderlinge verbanden, ontstaat *MARBLEPUBLIC* als een kunstenaarsboek de beperkingen van zijn medium.

Het moge duidelijk zijn dat *MARBLEPUBLIC* tot de relatie tussen sculptuur en de directe omgeving doordringt, door kunst middels mediatie en vermenigvuldiging van locatie los te koppelen. Minder transparant is de manier waarop *MARBLEPUBLIC* de definitie van sculptuur als discipline beïnvloedt. De beeldhouwwerken in de met computers gerenderde

6 - Gallery 211, curated by Fortuyn/O'Brien featuring *la luna è una lampadina* (1984), *Stanza* (1990), and *Dolce far niente* (1991).



through mediation and multiplication. More opaque however, is the challenge *MARBLEPUBLIC* presents to the definition of sculpture itself. Among the sculptural works featured in Fortuyn/O'Brien's computer-rendered (and paginated) space are wooden frameworks draped with silk, ovular mirrors nested in free standing pedestals, patio furniture that includes balustrade railings and decorative netting, and arches formed from metallic trellises; objects not quite functional, but also not ideal for aesthetic contemplation (fig. 6). They are difficult to perceive as autonomous works of art and, instead, allow for the situation of their presentation to be projected upon or through them. The sculptures, therefore, operate within and signify a particular *dispositif*,¹⁰ directing attention to the formulas that dictate exhibition design and questions related to its construction.¹¹ Their strangeness within the setting gives the viewer pause. Becoming increasingly aware of the surrounding context, the viewer may be confronted by the queerness of the sculptures *firstly* within a museum gallery, *secondly* within computer-rendered space, and *thirdly* within the pages of a printed book.

Through this manner of layered reading, as well as through the repetition of objects and galleries, *MARBLEPUBLIC* reflects upon

en in bladzijden gevatte ruimte zien er bijvoorbeeld uit als in zijde gehulde houten lijsten, ovale spiegels op een standaard, terrasmeubilair inclusief reling en decoratief gaaswerk, en bogen van metalen tralies: niet bepaald gebruiksvoorwerpen, maar ook niet ideaal voor esthetische contemplatie (afb. 6). Hoewel amper als autonome kunstwerken te beschouwen, bieden ze een op perspectief op de presentatievorm in kwestie. De werken functioneren in en wijzen op een specifiek *dispositif*,¹⁰ waardoor ze de aandacht vestigen op de formules waaraan tentoonstellingsontwerp onderhevig is, en aanleiding geven tot vragen over de totstandkoming daarvan.¹¹ Hun vreemdheid in de setting stemt de beschouwer tot nadenken. Zich bewust wordend van hun context ervaart de beschouwer de eigenaardigheid van de sculpturen eerst binnen museumzalen, vervolgens binnen de gerenderde ruimte, en ten slotte binnen de pagina's van een gedrukt boek.

MARBLEPUBLIC reflecteert met deze manier van gelaagd lezen en herhaling van werken en zalen op ontwerpconventies van tentoonstellingen en catalogi. Dit gebeurt zowel specifiek, wanneer eigenschappen van een concrete opstelling in aanmerking worden genomen, als door het ontstaansproces in het algemeen. De lezer neemt de eigenschappen van de materiële objecten waar, en kan door de

both the conventions of exhibition making and the design of exhibition catalogues, narrowing in on the specificities of particular arrangements and simultaneously generalizing about the process of their creation. The reader encounters the specificities of physical objects, and at the same time, through the installation of these same objects over and over, can glimpse the impact of grouping and arrangement *on* objects, thereby making the effect of curatorial decisions perceptible.

The book holds close to certain conventions of exhibition catalogues. It maintains the shape of a traditional paginated, cover-bound catalogue. It sticks to formatting conventions with a table of contents, an introduction, and a list of previous exhibitions by the artists. And it includes several discursive texts that frame and contextualize the project, one of which is an interview between the artists and Claudia Gould.¹² Yet even with the inclusion of these conventional elements, it challenges expectations. The introduction, written from the perspective of the artists – though signed mysteriously by ‘The Editor’ – jumps from assertion to assertion. It connects the retrospective project with larger concepts such as the physical experience of place, the conventions of a retrospective, the individuality of the viewing experience, and the detachment of an artwork from its context. Each assertion is a paragraph or two long, bracketed by cryptic quotes, numerical references to specific works from the previously mentioned index, and roman numerals that correspond (vaguely) to the elements of the book listed in the table of contents. For example, a paragraph that discusses the ‘static’ place of art and the Stedelijk's relation to its visiting public is linked to both Wim Beeren's text (V) and a segment of the book entitled ‘The Museum’ (VIII), which shows several canonical images of the Stedelijk Museum from previous decades. They are joined by the quote: “I guess they don't know yet that charm acquired through storage is unheard of for the mortal” [*Waarschijnlijk weten zij nog niet dat het verwerven van charme*

verschillende opstellingen van dezelfde werken het effect van groepering en arrangement op objecten op het spoor komen, en zo de uitwerking van curatoriale beslissingen ervaren.

Het boek houdt vast aan een aantal kernwaarden van tentoonstellingscatalogi. Het heeft de vorm van een traditionele catalogus, met gebonden vellen en voor- en achteromslag, een inhoudsopgave, een inleiding en een overzicht van eerdere tentoonstellingen van de kunstenaars. Het bevat bovendien verschillende discursieve teksten die het project kaderen en contextualiseren, en een interview met de kunstenaars door Claudia Gould.¹² Maar ook binnen deze meer conventionele onderdelen tart het boek de verwachtingen. De inleiding springt van de ene aanname op de andere, en is ondertekend met het mysterieuze ‘De Redacteur’, maar geschreven vanuit de optiek van de kunstenaars. Het werk wordt gerelateerd aan grotere begrippen als lichamelijke ruimtelijke ervaring, conventies van overzichtstentoonstellingen, de uniciteit van een kijkervaring, en het uit zijn context halen van een kunstwerk. Elke aanname is een of twee alinea's lang en omgeven door cryptische citaten, getallen die naar specifieke werken in voornoemde index verwijzen, en Romeinse cijfers die vagelijk met de onderdelen van het boek overeenstemmen zoals ze in de inhoudsopgave staan. Zo in een alinea die de ‘statische’ plaats van kunst en de relatie tussen het Stedelijk en zijn bezoekerspubliek bespreekt, gekoppeld aan Wim Beeren's tekst (V) en een sectie in het boek dat ‘The Museum’ heet (VIII), waarin verschillende canonieke historische beelden van het Stedelijk Museum zijn getoond. Ook is er een citaat vermeld: “Waarschijnlijk weten zij nog niet dat het verwerven van charme in een depot niet geldt voor stervelingen”. Het geheel wordt in verband gebracht met werk 30, *two chairs* (1985), twee stoelen bekleed met goud-groen gestreepte stof.¹³ Zo verbindt de inleiding de verschillende onderdelen van *MARBLEPUBLIC*, en koppelt het tegelijkertijd het Stedelijk Museum met zijn verzamel- en tentoonstellingsconventies aan een kunstenaarsboek dat de praktijk van het cureren medieert.

in een depot niet geldt voor stervelingen], and connected with work 30, *two chairs* (1985) both upholstered with gold and green-striped fabric.¹³ The introduction, in such a way, connects the various elements that comprise *MARBLEPUBLIC* while concurrently linking the Stedelijk Museum – with its conventions of collecting and exhibiting – to an artists' book that mediates the act of curating.

Throughout the 1980s – the period in which Irene Fortuyn and Robert O'Brien formed their artistic partnership – artists were venturing beyond the conventional sphere of production to engage with operations more central to the curatorial realm.¹⁴ This growing concern of artists with modes of presentation belies a shift in perception regarding the agency of secondary modes of production: modes that place emphasis on selection, critical reflection, and mediation. Mediation came to be increasingly understood by artists as more than a passive mode to facilitate communication between art and the museum-visiting public. Wall texts, guided audio tours, the frame that surrounds, or the pedestal that elevates – even the conceptual framing of the exhibition itself through texts written by curators, or communications staff in promotional materials – are all forms of mediation that shape the way an artwork is encountered. The mediation to which art was subjected was reframing and shaping its sources: the artworks, ideas, sites, and actors with which it was affiliated, creating new associations that would, in turn, be subject to other mediators.¹⁵ As such, the mediation of art came to be an important focus for artistic practice as well as curatorial practice, both practices attempting to gain agency of its critical power.

MARBLEPUBLIC emphasizes the influence of such mediation. It embraces the modes through which artworks, after they have left the 'studio' as finished works of art, are mediated: framed, reformatted, multiplied, and disseminated. The book, generated by artists who are cognizant of its role in mediating the work, particularly complicates the project. In its mediation is taken to an

Gedurende de jaren '80, de periode waarin Irene Fortuyn en Robert O'Brien samenwerkten, verlieten kunstenaars steeds vaker de gebaande paden van productie om zich toe te leggen op activiteiten die bij cureren centraal staan.¹⁴ Deze toenemende aandacht van kunstenaars voor presentatiekwesies kruiste een ontwikkeling van het begrip van secundaire productie: middelen die selectie, kritische reflectie en mediatie centraal stellen. Kunstenaars zagen mediatie steeds vaker als méér dan een passief communicatiemiddel tussen kunst en museumpubliek. Zaalteksten, audiotours, de inlijsting en de sokkel die kunst op een voetstuk plaatst, zelfs de conceptuele inkadering van de tentoonstelling door teksten van curatoren en reclame-uitingen van communicatiemedewerkers zijn vormen van mediatie die de ontmoeting met een kunstwerk bepalen. De mediatie die kunst onderging herkaderde en vormde het materiaal echter ook: het schiep nieuwe verbanden voor kunstwerken, ideeën, locaties en actoren die eraan onderhevig waren, en die nieuwe verbanden werden op hun beurt aan andere 'mediators' blootgesteld.¹⁵ De mediatie van kunst werd zo een belangrijk aandachtspunt voor zowel kunstenaars als curators, die zich het kritisch vermogen ervan wilden toe-eigenen.

MARBLEPUBLIC benadrukt de invloed van dit soort mediatie. Het omarmt de middelen waarmee kunstwerken worden gemedieerd nadat ze het 'atelier' als voltooide werken verlaten: ze worden in een kader geplaatst, ze krijgen een nieuwe verschijningsvorm, ze worden vermenigvuldigd, en verspreid. Met name het boek toont het project in zijn complexiteit, bewust als de kunstenaars waren van diens mediërende rol. Het voert mediatie tot het uiterste door, en maakt het, door het parallel uitspelen van verschillende verwickelingen, deel van het wezen van het project. Op de bladzijden worden de opstellingen knooppunten in een netwerk dat kunstwerken verbindt met ruimtes, met de plaats waar ze zichtbaar worden, en met de lezer die bladert en zo een veelvoud aan samenhangende virtualiteiten zichtbaar maakt.¹⁶ *MARBLEPUBLIC* is zo



7 – Fortuyn/O'Brien's *MARBLEPUBLIC* (1991) opened to reveal one of its many paginated galleries.

extreme, incorporated into the very ontology of the project and through the enactment of multiple possibilities or parallel plots. The installations, within the pages of the book, assert themselves as nodes operating within a constellation of pathways that link objects to spaces, to the site of their installation, and to the reader as she turns the page, making visible a multiplicity of virtualities, co-existing and co-dependent.¹⁶ *MARBLEPUBLIC* is thus an intermedial project: it features an “interrelation of various – distinctly recognized – arts and media within one object, but

een intermediaal project: het vervat een “wederzijds verband van verschillende, onderling te onderscheiden kunstvormen en media in één werk, waarbij het samenspel beide transformeert en waardoor een nieuwe kunstvorm of mediatie ontstaat.”¹⁷ Als tentoonstelling op zich, maar ook als ‘mediator binnen het netwerk’ van het project als geheel, verandert het boek de driedimensionale kunstwerken waarnaar het verwijst, de ruimtes die ze vulden, en hun tentoonstelling als zodanig.¹⁸ *MARBLEPUBLIC* moet dus beschouwd worden als méér dan een in afzondering geconceptualiseerd boek dat als

the interaction is such that they transform each other and a new form of art, or mediation, emerges.¹⁷ As an exhibition itself, but also as a mediator in the network of the complete project, the book modifies the artworks it references and the spaces they have filled, shifting the event of their exhibition.¹⁸ *MARBLEPUBLIC* should thus be read as more than a book conceptualized in private and presented as a product, but as a dynamic object that continues to transform the project long after the creative process is complete.

Yet ultimately, *MARBLEPUBLIC* is also a book that stands on its own – a medium with its own set of modal specificities. Its existence as a book makes possible a personal, intimate, and contemplative encounter that would be impossible in a museum gallery. As a book it can be opened, closed, and transported in space and through time, lending itself to flexible readings (fig. 7).¹ A museum exhibition, by comparison, is a more exposed mode of communication that requires the visitor to physically walk through and around the fixed and highly contested space of the museum. The encounter of art in a museum, while ultimately experienced just as individually as the act of reading a book, is subject to a more diverse set of mediators.²⁰ But in book form Fortuyn/O'Brien can insist on the individuated experience of the reader, and likewise on the individuality of experience. *MARBLEPUBLIC* is, after all, an exhibition in a book that can be opened and closed at will.

ANGELA BARTHOLOMEW is an editor for *Kunstlicht* and a PhD candidate in art history at the VU University, Amsterdam where her dissertation focuses on the influence of institutional mediation on artistic practice in the Netherlands and Belgium during the mid-1980s to mid-1990s.

product gepresenteerd is: veeleer is het een dynamisch object dat het project tot lang na het creatieve proces blijft doorontwikkelen.

Toch staat het boek van *MARBLEPUBLIC* uiteindelijk ook op zichzelf, als informatiedrager met zijn eigen mediums specifieke bijzonderheden. Deze verschijningsvorm maakt een persoonlijk, intiem en bespiegelend onderhoud mogelijk, die in een museumzaal niet te evenaren is. Als boek kan het geopend en gesloten worden, en integraal door ruimte en tijd meegenomen. Het laat zich lezen zoals de lezer dat wil (afb. 7).¹⁹ Daarmee vergeleken is een museale tentoonstelling een meer uitwendige communicatievorm, die de bezoeker dwingt zich lichamelijk door de vaststaande maar ook zeer betwiste ruimte van het museum te begeven. Het beschouwen van kunst in een museum is uiteindelijk net zo'n individuele ervaring als het lezen van een boek, maar wel onderhevig aan een grotere hoeveelheid mediators.²⁰ In boekvorm kunnen Fortuyn/O'Brien aansturen op een zelfstandige leeservaring, en daarmee ook de eigenheid van de ervaring afdwingen. *MARBLEPUBLIC* is immers een tentoonstelling in een boek dat naar eigen inzicht geopend en gesloten kan worden.

ANGELA BARTHOLOMEW is redacteur van *Kunstlicht* en promovenda in de Kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit, Amsterdam. Haar proefschrift behandelt de invloed van institutionele mediatie op de kunstpraktijk in Nederland en België van halverwege de jaren 1980 tot halverwege de jaren 1990.

Vertaling • Jesse van Winden

IMAGES

- The floor plan that precedes the first section of digitally curated galleries installed by Fortuyn/O'Brien. Source: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 21.
- Gallery 209 curated by Fortuyn/O'Brien featuring works 26, 50, 72, 29, 51, 27, and 30, as noted in the upper right hand corner of the page. Source: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 25.
- Gallery 212 curated by Lidewij Edelkoort featuring works 21, 12, 73, 59, and 63. Source: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 47.
- Gallery 210 curated by Arno Vriens. Source: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 61.
- Gallery 213 curated by Pier Luigi Tazzi with works 36, 49, 72, 54a, and 61. Source: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 95.
- Gallery 211 curated by Fortuyn/O'Brien featuring *la luna è una lampadina* (1984), *Stanza* (1990), and *Dolce far niente* (1991). *Dolce far niente*, in the center of the image, references a physical sculpture that consists of a round stand of wooden balustrades painted white, and an erect, latticed structure stretched over with purple silk. Source: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 32.
- Source: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*,

artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 63.

ENDNOTES

- Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, artists' book, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 7. While this statement intentionally casts doubt on whether an exhibition in the Stedelijk galleries did in fact take place, *MARBLEPUBLIC* was on view at the Stedelijk Museum from the 14th of September to the 4th of November 1991. Many, yet not all, of the works rendered in the book as digital images were featured in this exhibition (as physical sculptures). This can be verified through installation photos from the exhibition archives of the Stedelijk Museum. Notably, the experience of a spatial gap between the computer-generated galleries and the physical space of the museum gallery was the cause cited by the Stedelijk Director at the time, Wim Beeren as the impetus for an exhibition in the museum's galleries. It can be understood from Beeren's account that the book was conceived first, and the exhibition of material objects followed, in order to counteract the distance he felt between the vacuous ahistorical space of the virtual and the resonant galleries of the Stedelijk Museum. Thus in its physical manifestation as an exhibition, *MARBLEPUBLIC* responded to the (non-) spatial character of the virtual computer interface.
- Irene Fortuyn and Robert O'Brien worked together as Fortuyn/O'Brien from 1983 until O'Brien's death in 1988. The retrospective took place after O'Brien's death.
- Benjamin Buchloh, 'Gerhard Richter's "Atlas":

AFBEELDINGEN

- De plattegrond die in het boek aan de eerste zalen voorafgaat. Bron: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 21.
- Zaal 209 is gecureerd door Fortuyn/O'Brien. Zoals aangemerkt in de rechter bovenhoek van de pagina worden hier werken 26, 50, 72, 29, 51, 27, en 30 getoond. Bron: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 25.
- Zaal 212, gecureerd door Lidewij Edelkoort, met werken 21, 12, 73, 59 en 63. Bron: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 47.
- Zaal 210, gecureerd door Arno Vriens. Bron: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 61.
- Zaal 213, gecureerd door Pier Luigi Tazzi, met werken 36, 49, 72, 54a en 61. Bron: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 95.
- Zaal 211, gecureerd door Fortuyn/O'Brien met *la luna è una lampadina* (1984), *Stanza* (1990) en *Dolce far niente* (1991). *Dolce far niente*, centraal in beeld, verwijst naar een driedimensionale sculptuur die bestaat uit een ronde witgeverfde standaard met houten spijlen, en een rechtopstaand lattenraamwerk dat met paarse zijde is omspannen. Bron: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 32.

- Bron: Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 63.

EINDNOTEN

- Fortuyn/O'Brien, *MARBLEPUBLIC*, kunstenaarsboek, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991, p. 7. Deze stelling zaait verwarring over de feitelijk plaatsgevonden tentoonstelling in de zalen van het Stedelijk Museum, van 14 september tot 4 november 1991. De meeste gedigitaliseerde werken uit het boek waren ook als fysieke sculpturen in de tentoonstelling te zien. De installatiefoto's (alleen te zien in het beeldarchief van het museum) getuigen van het bestaan. Toenmalig directeur Wim Beeren noemde de ervaring van verschil in ruimtelijkheid tussen de computergegeneerde zalen en de materiële zalen van het museum als drijfveer voor een museale presentatie. Daaruit kan worden afgeleid dat het boek eerst kwam, en dat de tentoonstelling met fysieke objecten volgde om een balans te vinden voor de gevoelsmatige afstand tussen uitdrukingsloze, ahistorische virtuele ruimte en de tentoonstellingszalen vol weerklink van het Stedelijk Museum. De materiële tentoonstelling reageert dus op de ruimtelijkheid van de virtuele evenknie.
- Irene Fortuyn en Robert O'Brien werkten samen als Fortuyn/O'Brien van 1983 tot O'Briens overlijden in 1988. De overzichtstentoonstelling vond dus plaats na O'Briens dood.
- Benjamin Buchloh, 'Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive', *October*, Vol. 88 (Spring 1999), pp. 117-145.
- Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham/Londen: Duke University Press,

- The Anomic Archive', *October*, 88, Spring 1999, pp. 117-145.
- 4 • Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham/London: Duke University Press, 2010, p. 26. Bennett references the concept of 'assemblages' as used by Gilles Deleuze and Felix Guattari to describe the agency embodied by new constellations of matter in the material world.
- 5 • At the time of Warburg's death, the *Atlas* encompassed 79 wooden panels, each covered with black fabric on top of which approximately 2,000 photographs were pinned. The *Atlas* was never fully completed, but in its provisional form it was ultimately published in Martin Warnke and Claudia Brink (eds.), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- 6 • Digital media facilitates the location, selection, and arrangement of images, which are linked to one another from click to click, by hyperlink, or by the format of the page. Online, images are correlated with one another by individuals (consider micro-blogging platforms such as Tumblr), or by algorithm (as used by Google image search).
- 7 • Artworks that interact in networks can be identified by their "circulation from place to place and their subsequent translation into new contexts", a transition David Joselit calls a form of 'passage'. David Joselit, "Painting Besides Itself", *October*, 130, Fall 2009, pp. 125-134 (128).
- 8 • Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003, pp. 59-105.
- 9 • While all discussions of the reproduction are haunted by Benjamin's warning against the destruction of the aura, Joselit has convincingly argued that in our contemporary image economy, an image that is not reproduced faces the greater danger. David Joselit, "What to Do with Pictures", *October*, 138, Fall 2011, pp. 81-94.
- 10 • Dispositif is used here in the sense defined by Michel Foucault in a 1977 conversation with Alain Grosrichard, Gerard Wajeman, and Jaques-Alain Miller, among others. Foucault describes the dispositif (or apparatus) as, "a thoroughly heterogenous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements." Michel Foucault, 'The Confession of the Flesh, an interview' (1977), in: C. Gordon (ed.), *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings*, London: Vintage, 1980, pp. 194-228 (195). Accessed through: abdn.ac.uk/idav/documents/Foucault_-_Confessions_of_the_flesh.pdf, on 22 Feb 2015.
- 11 • Questions such as: 'how does the subjective taste of the curator shape the way an artwork will be perceived?' or, 'why are certain artworks on view repeatedly while others remain in storage?'
- 12 • Wim Beeren, Arno Vriends, Pier Luigi Tazzi, and Fortuyn/O'Brien are the authors of the remaining texts.
- 13 • Fortuyn/O'Brien, op. cit. (note 1), p. 11.
- 14 • Helmut Draxler, 'Crisis as a Form. Curating and the Logic of Mediation', in: Dorothy Richter and Rein Wolfs (eds.), *On Curating*, 2010, p. 26. Bennett gebruikt Gilles Deleuze's en Felix Guattari's notie van 'assemblage' om het potentieel van nieuwe stoffelijke constellaties in de materiële wereld te beschrijven.
- 5 • Bij Warburgs overlijden telde de *Atlas 79* met zwart textiel bedekte houten panelen, waarop ongeveer 2000 foto's waren vastgespeld. De *Atlas* is nooit voltooid, maar is uiteindelijk in provisorische staat gepubliceerd in: Martin Warnke & Claudia Brink (red.), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- 6 • Digitale technologie maakt plaatsing, selectie en samenstelling van beelden mogelijk. Ze zijn met hyperlinks. Online worden beelden op elkaar aangesloten door mensen (bijvoorbeeld via blogplatforms als Tumblr), of door algoritmes (zoals Google Images, bijvoorbeeld).
- 7 • Kunstwerken die in netwerken op elkaar reageren, kenmerken zich door hun "circulatie van plaats tot plaats en daaropvolgend hun hertaling in nieuwe contexten", een transitie die door David Joselit een vorm van "passage" wordt genoemd. David Joselit, 'Painting Besides Itself', *October*, Vol. 130 (Fall 2009), pp. 125-134 (128).
- 8 • Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003, pp. 59-105.
- 9 • Elke bespreking van reproductie wordt achtervolgd door Walter Benjamin's waarschuwing voor de vernietiging van het aura van het origineel. In de huidige beeldeconomie zijn niet-gereproduceerde beelden echter in groter gevaar, redeneert Joselit overtuigend. David Joselit, 'What to Do with Pictures', *October*, 138, Fall 2011, pp. 81-94.
- 10 • 'Dispositief' is hier gebruikt zoals gedefinieerd door Michel Foucault, in een gesprek met onder anderen Alain Grosrichard, Gerard Wajeman en Jaques-Alain Miller in 1977. Foucault beschijft "apparatus", oftewel "dispositif", als een "volledig heterogeen geheel van discourses, instituten, architectonische vormen, besluitvorming over regelgeving, wetten, administratieve maatregelen, wetenschappelijke standpunten, en filosofische, morele en filantropische proposities – kortweg, evenzeer het gezegde als het niet-gezegde. Dat zijn de elementen van het apparaat. Het apparaat zelf is het systeem van relaties dat tussen de elementen kan ontstaan." Michel Foucault, 'The Confession of the Flesh, an interview' (1977), in: Colin Gordon (red.), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings*, Londen: Vintage, 1980, pp. 194-228 (195). Geraadpleegd via: abdn.ac.uk/idav/documents/Foucault_-_Confessions_of_the_flesh.pdf, op 22 februari 2015.
- 11 • Men kan denken aan vragen als 'hoe bepaalt de subjectieve smaak van een curator de manier waarop een kunstwerk gezien wordt?' of 'waarom zijn sommige werken regelmatig te zien terwijl andere in depots opgeslagen blijven?'
- 12 • Wim Beeren, Arno Vriends, Pier Luigi Tazzi, en Fortuyn/O'Brien zijn de auteurs van de andere teksten.
- 13 • Fortuyn/O'Brien, op. cit. (noot 1), p. 11.
- 14 • Helmut Draxler, 'Crisis as a Form. Curating and the Logic of Mediation', in: Dorothy Richter, Rein Wolfs (red.), *On Curating*, 2012 nr. 13, pp. 5-7.
- 15 • Mediatie impliceert onvoorspelbare 'mediators'
- 2012, no. 13, pp. 5-7.
- 15 • Mediation involves unpredictable mediators that "transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry", unlike intermediaries, which faithfully "transport meaning or force without transformation". Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, p. 39.
- 16 • I intend "virtualities" in the same manner as Deleuze and Guattari use the "virtual" in *What is Philosophy?* The virtual is the opposite of the actual (not to be confused with the "real" – the opposite of which is the "possible"); and within the virtual is the "whole of possible experience". *What is Philosophy?* appeared on the bestseller list in France for several weeks in 1991, the same year that MARBLEPUBLIC was published. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *What is Philosophy?* (1991), trans. by Graham Burchell and Hugh Tomlinson, London/New York: Verso, 2011, p. 228, note 7.
- 17 • Ginette Verstraete, 'Introduction. Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Issues', *Intermedialities: Theory, History, Practice*. Issue of Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies, 2 (2010), p 10.
- 18 • The use of 'network' in this case, and the understanding of how a mediator takes part in such a network, is informed by Latour's discussion of actor-network theory, which describes a network as "a string of actions where each participant is treated as a full-blown mediator." Latour, op. cit. (note 15), p. 128.
- 19 • The pages of the book are presented uncut and can be read as such. They are numbered sequentially without acknowledging the material included between the uncut pages. When the pages are cut, this additional material – primarily images – can also become part of the viewing experience. This is, of course, a choice to be made by the reader.
- 20 • Villem Flusser, 'Line and Surface' (1973), in: Andreas Ströhl (ed.), *Writings*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 21 - 34.
- die "de betekenis of de elementen die ze met zich mee moeten dragen transformeren, vertalen, vervormen, en wijzigen." Ook zijn er accurate 'intermediairs' die "betekenis of waarde zonder transformatie kunnen overbrengen". Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press, 2005, p. 39.
- 16 • 'Virtualiteit' gebruik ik hier op dezelfde manier als Deleuze en Guattari 'the virtual' gebruiken in *What is Philosophy?* (*Qu'est-ce que la philosophie?*). 'The virtual' is het tegenovergestelde van 'the actual', niet te verwarren met 'the real' en diens tegendeel 'the possible'. Het virtueel is dan het geheel van mogelijke ervaring ("whole of possible experience"). *Qu'est-ce que la philosophie?* stond in 1991 een aantal weken lang op de Franse bestsellerlijst. MARBLEPUBLIC verscheen in hetzelfde jaar. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What is Philosophy?* Londen/New York: Verso, 2011, p. 228, voetnoot 7, vert. door Graham Burchell and Hugh Tomlinson van *Qu'est-ce que la philosophie?*, Parijs: Editions de minuit, 1991.
- 17 • Ginette Verstraete, 'Introduction. Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Issues', in: *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, 2010, 2 (*Intermedialities: Theory, History, Practice*), p 10. Tevens in bewerkte vorm gepubliceerd in *Kunstlicht*, jrg 32 (2011) nr. 3 (*Medialiteit*), pp. 6-11.
- 18 • Dit gebruik van 'netwerk' en deze opvatting van de rol van een mediator in een netwerk is ingegeven door Bruno Latours actor-netwerktheorie. Een netwerk wordt daar opgevat als "een keten van acties waar iedere deelnemer als volledig ontplooid mediator wordt beschouwd." Latour, op. cit. (noot 15), p. 128.
- 19 • De bladzijden zijn aan de buitenzijden nog aan elkaar gehecht en niet afgesneden, maar kunnen al wel worden gelezen. De paginanummering loopt door, buiten de ongesneden pagina's om. Pas als de pagina's worden afgesneden kan het materiaal erbinnen – voornamelijk afbeeldingen – deel worden van de kijkervaring. Uiteraard is deze keuze aan de lezer.
- 20 • Villem Flusser, 'Line and Surface' (1973), in: Andreas Ströhl (red.), *Writings*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 21 - 34.