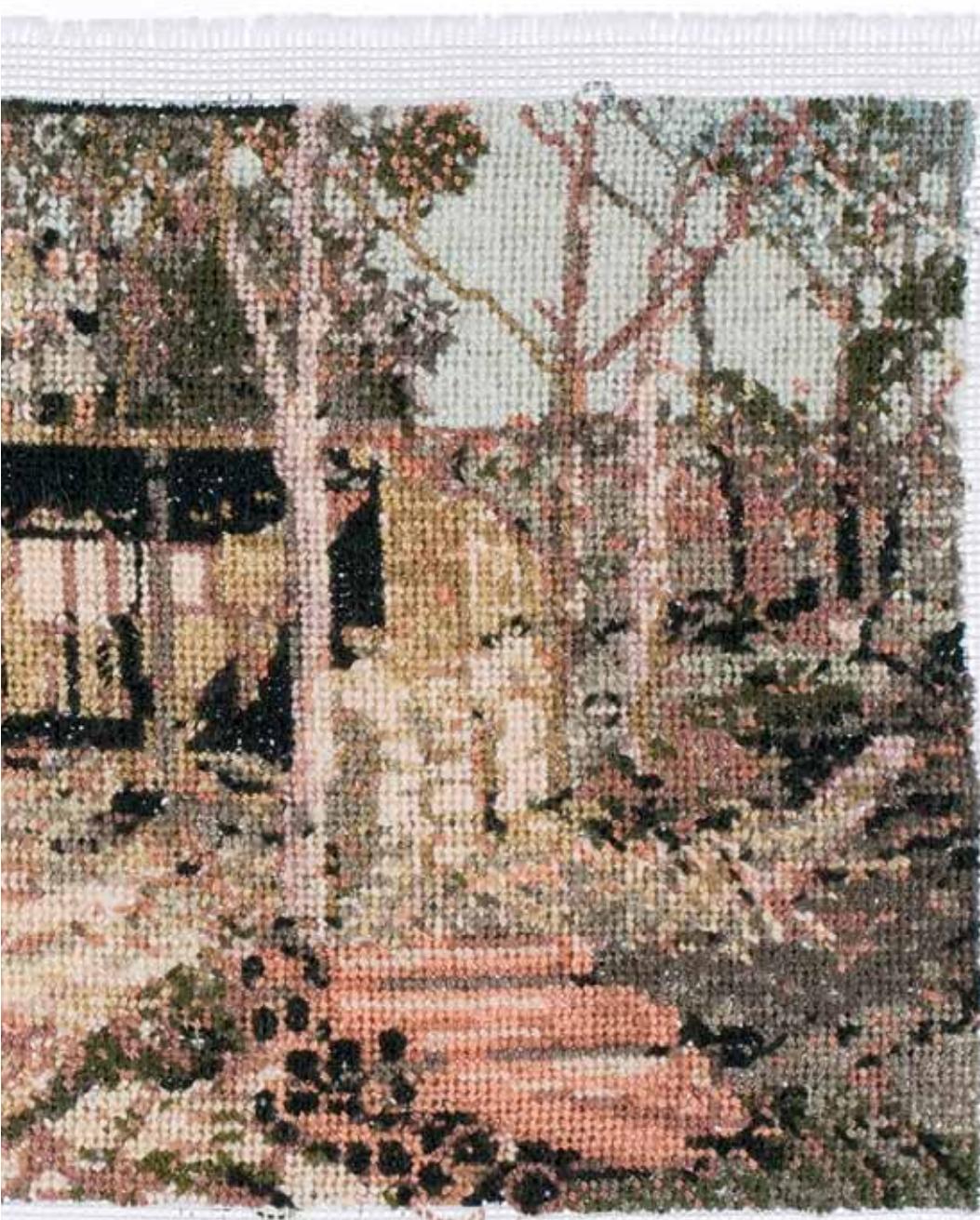


Narelle Jubelin

**PLANTAS E PLANTAS**

**PLANTS & PLANS**



**Owner Builder of Modern California House, 2001-2013**

Uma de onze transcrições em *petit point* (algodão sobre seda) de diapositivos coloridos tirados por Raymond Douglas Jubelin durante a construção da casa para a sua família, em 1964. 9 x 13,5 cm, sem moldura. Fotografia, Pedro Alborno / One of eleven cotton on silk petit-point renditions of colour slides taken by Raymond Douglas Jubelin during the construction of his family home in 1964. 9 x 13.5 cm unframed. Photography, Pedro Alborno



Narelle Jubelin

**PLANTAS E PLANTAS**

**PLANTS & PLANS**



Narelle Jubelin

**PLANTAS E PLANTAS**

**PLANTS & PLANS**



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN

**CAM**

17/01 - 31/03/2013



6 APRESENTAÇÃO	8	77
7 FOREWORD	Plantas e Plantas	Plants & Plans
Teresa Gouveia	[Plants & Plans], <i>In Situ</i>	Isabel Carlos
17	95	
	Plantas e Plantas	Housing
	Isabel Carlos	Margaret Morgan
37	109	
	Habitação	Open-Air Life
	Margaret Morgan	Jo Holder
53	123	
	Vida ao Ar Livre	<i>Mayday and The Third Space</i>
	Jo Holder	Paula Silva
71	127	
	<i>Mayday e The Third Space</i>	BIOGRAFIAS   BIOGRAPHIES
	Paula Silva	
	135	
		LISTA DE OBRAS   WORKS LIST

# Apresentação

Teresa Gouveia

*Administradora*

*da Fundação Calouste Gulbenkian*

A obra de Narelle Jubelin (Sydney, 1960) não é desconhecida do público português. Mostrou o seu trabalho, pela primeira vez, no quadro de Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura na exposição coletiva «Depois de Amanhã», no Centro Cultural de Belém.

Não contactávamos, pois, com sua obra há mais de uma década. Narelle Jubelin é um dos nomes incontornáveis da produção australiana de arte contemporânea e está no início de um novo ciclo de internacionalização.

Desde 1994, manteve um contacto regular com a cena artística portuguesa, nomeadamente como tutora da escola Maumaus.

Não admira, portanto, que nesta exposição haja temáticas que nos são próximas: Timor-Leste, diálogo com a obra da coleção do CAM – Fundação Calouste Gulbenkian *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970), de Alberto Carneiro, e a colaboração com uma ex-aluna, Patrícia Leal, ou com uma curadora portuguesa a viver na Tasmânia, Paula Silva. Estas razões acrescem para justificar esta exposição.

Para o CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Narelle Jubelin produziu uma série de obras em vídeo e uma nova instalação que pela primeira vez serão aqui mostradas.

À artista e a todos os que tornaram possível a exposição «Plantas e Plantas» o nosso agradecimento.

# Foreword

Teresa Gouveia

Trustee

of the Calouste Gulbenkian Foundation

The work of Narelle Jubelin (Sydney, 1960) is not unknown to the Portuguese public. She showed her work for the first time within the framework of Lisbon'94 – European Capital of Culture at the collective exhibition *Depois de Amanhã*, held at the Centro Cultural de Belém.

It has therefore been over a decade since we last came into contact with her work. Narelle Jubelin is one of the key figures in the contemporary Australian art world and she is initiating a new cycle of internationalisation.

Since 1994, she has maintained regular contact with the Portuguese art scene, namely, as a tutor at the Maumaus school.

It is therefore not surprising that this exhibition should contain themes that are relevant to Portugal: East Timor; a dialogue with Alberto Carneiro's work *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970), which forms part of the CAM – Calouste Gulbenkian Foundation collection; and collaborations with Patrícia Leal, an ex-student, and Paula Silva, a Portuguese curator living in Tasmania. These reasons provide additional justification for staging this exhibition.

For the CAM – Calouste Gulbenkian Foundation, Narelle Jubelin has produced a series of video works and a new installation which will be shown here for the first time.

I would like to express my heartfelt thanks to the artist and to all those who have made the exhibition *Plants & Plans* possible.





Na página / On page 8 Owner Builder of  
**Modern California House** (2001-2013),  
Fotografia / Photography, Paulo Costa  
Ver legenda completa na págs. 135 / See full caption  
on page 141

---

Na página / On page 9 **Grey Nomad**, 2013  
Fotografia / Photography, Paulo Costa  
Ver legenda completa na págs. 136 / See full caption  
on page 142

---



**Grey Nomad**, 2013

Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 136 / See full caption  
on page 142*

---

**Grey Nomad**, 2013

detalhe / detail

**Emily Kaybrimm**, *Mats & Flower*, 2012

Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 138 / See full caption  
on page 144*

---





**Grey Nomad**, 2013

Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 136 / See full caption  
on page 142*

---

**Grey Nomad**, 2013

detalhe / detail

**Graham Badari**, *Manbardmo (Waterlily)*, 2011

Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 138 / See full caption  
on page 144*

---





**Grey Nomad**, 2013

Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 136 / See full caption  
on page 142*

---

**Grey Nomad**, 2013

detalhe / detail

**Jean Baptiste Apuatimi**, Nguiu, ilha de Bathurst

*Jilamara [good body painting]*, 2012

Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 136 / See full caption  
on page 144*

---





**Grey Nomad**, 2013

Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 136 / See full caption  
on page 142*

---

**Grey Nomad**, 2013

detalhe / detail

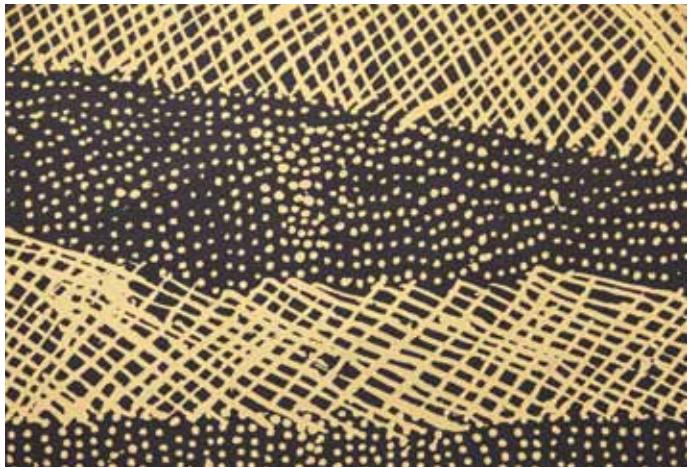
**Jean Baptiste Apuatimi**, Nguiu, ilha de Bathurst

*Jilamara [good body painting]*, 2012

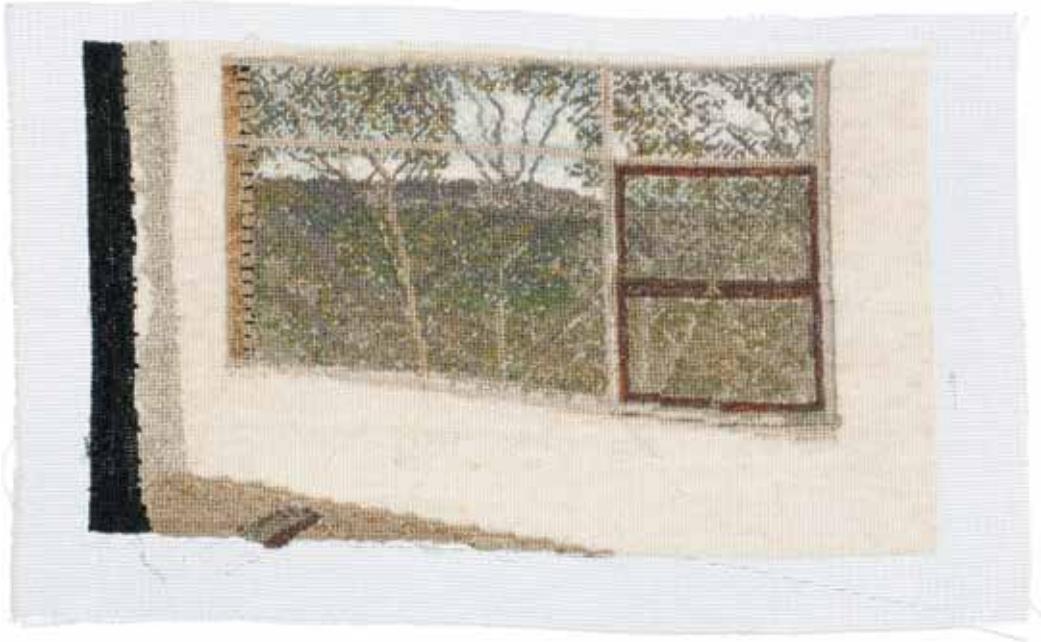
Fotografia / Photography, Paulo Costa

*Ver legenda completa na pág. 138 / See full caption  
on page 144*

---









# Plantas e Plantas

Isabel Carlos

A obra de Narelle Jubelin caracteriza-se por uma complexa teia de referências culturais. O uso do bordado, mais precisamente do *petit point*, é a sua marca autoral e o meio expressivo eleito desde o início do seu percurso artístico nos finais dos anos 80 do século passado.

Mais recentemente o uso do vídeo passou a ser igualmente um meio recorrente para melhor aprofundar a relação entre arquitetura e paisagem, para revisitar o modernismo e para interpelar a história do colonialismo europeu, cruzando tudo isto com a sua história privada.

Australiana a viver em Madrid desde 1996, a artista tem uma geografia pessoal singular, não só em termos de vivência como também de prática artística. Austrália, Timor-Leste, Europa e Estados Unidos da América são países e continentes que atravessam a exposição «Plantas e Plantas», numa jornada entre Oeste e Este, entre Ocidente e Oriente, ou vice-versa; a viagem faz-se nos dois sentidos e indo de um antípoda a outro, consoante o lugar em que nos colocamos, as interrogações são distintas mas com um efeito bumerangue, vão e voltam: é a cultura australiana ou timorense decorrente do colonialismo britânico ou português, ou a cultura europeia foi apenas uma camada forte que se aplicou e misturou com as culturas autóctones que existiam antes da chegada dos europeus a esses territórios?! Falhanço da máquina colonial ou força vital das culturas existentes?!

Mais do que referências a práticas artísticas nativas tanto da Austrália como de Timor-Leste, Narelle Jubelin traz para o centro da sua exposição – literalmente no centro, no meio da nave do museu sobre dois canos que correm em paralelo – a produção têxtil das artistas aborígenes australianas Emily Kayaibrim, Graham

---

01 Na página / On page 15 . 02 Owner Builder of Modern California House (2001-2013), detalhe / detail  
Fotografia / Photography, Pedro Albornoz

Badari, Jean Baptiste Apuatimi e a produção *tais*<sup>1</sup> de Timor-Leste; e lateralmente contextualiza o seu *modus operandi* através do vídeo *Queen* (2012) que regista lado a lado a *performance-dança* de Jean Baptiste Apuatimi na inauguração da exposição anual da sua comunidade Tiwi e Domingas Soares a tear um tecido *tais* em Timor-Leste. A arte é produzida num contexto e não pode simplesmente entrar no cubo branco do museu como um belo tecido – tem uma história, uma vivência própria que Jubelin observou e absorveu através de viagens e residências artísticas naqueles territórios.

Não é a primeira vez que Jubelin se confronta com a história de Timor-Leste, sendo uma das poucas artistas plásticas a fazê-lo, história que tem tanto de traumático para os portugueses como para os australianos. Em 1998, na exposição «ECRU», no Pavilhão Branco do Museu da Cidade de Lisboa, a artista abordava a guerra e o genocídio que ocorreram em Timor-Leste após a invasão indonésia e que só começaram a diminuir com a luta pela independência; hoje, dez anos depois, a reconstrução e o cultivo do território vão progredindo lentamente.

A relação com Portugal não acontece só através de Timor-Leste, mas também através de uma rede de afetos, colaborações e uma prática como tutora e professora na escola Maumaus que deixou um rasto indelével na recente arte portuguesa contemporânea, nomeadamente nas abordagens conceptuais, no interesse pela reflexão pós-colonial e no uso de materiais que habitualmente não associávamos à prática das artes plásticas, como os bordados e os têxteis, com a exceção dos lençóis bordados de Lourdes de Castro no início da década de 1970<sup>2</sup>.

1 Tipo de tecido tradicional criado pelas mulheres de Timor-Leste.

2 Lourdes de Castro (Funchal, 1930) cria uma série de obras no início da década de 1970 em que borda o contorno de figuras humanas em lençóis brancos no quadro de uma reflexão em torno das sombras, temática central na sua obra que explorou em múltiplos suportes.

Veja-se o vídeo *Stendhal Syndrome* (2011) e percebe-se quanto a relação da artista com os estudantes é importante. Daí que faça todo o sentido organizar uma exposição que mostra uma boa parte da produção de Jubelin dos últimos dez anos e que nas palavras trocadas por *email* com a artista ela define da seguinte maneira: «“Plantas e Plantas” é, na realidade, um levantamento ainda em curso e incipiente, baseado em investigações e notas da primeira fase de digestão das visitas de estudo, quando começava a refletir sobre as minhas residências itinerantes no Território do Norte australiano e em Timor-Leste; documenta as características do meu trabalho nessa época, bem como uma recolha de estudos sobre paradigmas modernistas e a forma como se relacionam inextricavelmente com panos tecidos, tingidos e bordados à mão.»

Em «*Plantas e Plantas*» a relação com a arte contemporânea portuguesa é o primeiro encontro, dos sucessivos que a exposição propõe, com a colocação da escultura de Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970), no Hall do museu e imediatamente antes da primeira sala em que podemos ver os *petit points* de Jubelin, dando assim início a uma teia de relações tão fascinantes como complexas.

«Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que poderemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.»<sup>3</sup> Estas palavras de Carneiro (São Mamede do Coronado, 1937) são clarificadoras do modo como devemos entender a sua obra. Refira-se que o autor foi pioneiro em termos mundiais no uso do conceito de arte ecológica aplicado ao fazer artístico. *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970) é uma instalação, ou, como diria Carneiro, uma escultura natural ou um envolvimento, que o autor realiza quando regressa de Londres, após completar a pós-graduação

3 In Alberto Carneiro, *Notas para Um Manifesto de Arte Ecológica*, dezembro de 1968-fevereiro de 1972.

na Saint Martin's School (1968-1970). Na sua obra a Natureza não é propriamente algo de distante e não resulta do desejo do homem urbano de entrar em contacto direto com os elementos primordiais, procurando uma ligação mística e religiosa, um religar que a vivência citadina aparentemente afasta. Pelo contrário, Carneiro é um homem de matriz rural e a Natureza na sua arte não deriva de um passeio ocasional, ou de uma caminhada de fim de semana pelo campo, ou pela montanha, ou pelo deserto... mas de uma condensação da experiência vivida. A Natureza não é um conceito, mas o lugar primeiro a partir do qual os outros lugares acontecem. Tal como com os artistas aborígenes, diríamos, pois também eles falam de sonhos e de terra nas suas obras. *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970) é composta por duzentos troncos de pinheiros cortados e dispostos na vertical com diferentes dimensões e alturas que podem não só ser contemplados, como atravessados ou tocados. Estes troncos levaram um tratamento que lhes confere uma cor esverdeada que lembra os eucaliptos. Ora, os eucaliptos são a árvore nativa da Austrália mais comum e marcam de um modo avassalador a paisagem e a vida do país. Um dos romances com maior sucesso dos últimos anos, da autoria de Murray Bail, *Eucalyptus*, oferece-nos uma descrição sobre pinheiros e eucaliptos nestes termos:

«Certos povos, certas nações, encontram-se permanentemente na sombra. Certas pessoas projetam uma sombra. Trevas alongadas precedem-nas, mesmo na igreja ou quando o sol está, como elas dizem, recolhido, obliterado pelo pano sujo das nuvens. Uma poça de escridão forma-se em redor dos seus pés. Esta qualidade é muito própria dos pinheiros. O pinheiro e a escuridão são uma e a mesma coisa.

Neste aspeto, os eucaliptos são invulgares: dispostas de forma pendular, as suas folhas formam estruturas transparentes, o que por sua vez gera uma sombra rendilhada e fraca, se tanto. Claridade, falta de escuridão: poderíamos chamar-lhes “qualidades de eucalipto”.



03 Alberto Carneiro

Uma Floresta para os Teus Sonhos, 1970

Fotografia / Photography, Paulo Costa

Seja como for, não vos parece que o complacente pinheiro tem a ver com números, geometria, e maioria, enquanto o eucalipto se mantém isolado, solitário, essencialmente não democrático?

O eucalipto possui uma beleza pálida e rude. Um só exemplar pode dominar toda uma colina australiana. É uma árvore egoísta. Isolada, atrai a atenção para si, enquanto absorve a humidade e todos os sinais de vida, incluindo vegetação inofensiva, numa área que excede as suas raízes, ao mesmo tempo que oferece pouquíssima sombra.

As árvores são o que compõe uma paisagem.»<sup>4</sup>

4 Murray Ball, *Eucalyptus*, Text Publishing, Melbourne, 2003, pp. 14-15.

Árvores, nações, pessoas, povos, domínio, secura, egoísmo, sombra e escuridão, claridade e verticalidade. E mais à frente, no mesmo livro:

«É necessário alguma descrição da paisagem.

Ao mesmo tempo (podem confiar) serão feitos enérgicos esforços para evitar as traiçoeiras armadilhas implicadas na noção de uma Paisagem Nacional, que é evidentemente uma paisagem interior, apetrechada com céus azuis e um indispensável eucalipto monumental, bem como talvez alguns merinos a mastigar a relva descorada em primeiro plano, o tipo de paisagem que se vê a todas as cores em momentos de nostalgia e nos calendários que talhantes suburbanos nos oferecem juntamente com as salsichas por altura do Natal (“Pleased to meet, meat to please?”<sup>5</sup>, etc.). Cada país tem uma paisagem própria, que se deposita em camadas na consciência dos seus cidadãos, cancelando desse modo as exigências de exclusividade de todas as outras paisagens nacionais. Além disso, muitos eucaliptos foram exportados para vários países mundo fora, onde essas árvores resistentes e transparentes infetaram a pureza das paisagens. Vistas estivais de Itália, Portugal, Norte da Índia ou Califórnia, para usar exemplos óbvios, poderão parecer a princípio paisagens australianas clássicas – até os eucaliptos começarem a parecer um tanto deslocados, como girafas na Escócia ou na Tasmânia.»<sup>6</sup>

Os eucaliptos, a Natureza e a jardinagem são uma recorrência ao longo de «Plantas e Plantas», mas, sobretudo, os eucaliptos: bordados e emoldurados em *Owner Builder of Modern California House* (2001-

5 N. do T.: Frase publicitária típica de talhante anglófono, que, apesar de significar mais ou menos «Prazer em conhecê-lo, quer carne para o seu prazer?», é contudo intraduzível, pois baseia-se na homofonia entre «meet» e «meat».

6 Ibidem, p. 23.



04 Harry & Penelope Seidler House  
(1966), Killara, Sydney  
Fotografia / Photography, Harry Seidler, 1967  
Cortesia / Courtesy, Penelope Seidler

05 Rose Seidler House (1948-1950),  
Wahroonga, Sydney  
Fotografia / Photography, Harry Seidler, 1967  
Cortesia / Courtesy, Penelope Seidler

-2013), uma instalação que parte de fotografias da construção da casa de família de Narelle Jubelin nos arredores de Sydney, protagonistas nos vídeos *The Third Space* (2012-2013), filmado na Tasmânia, e em que os eucaliptos surgem como um chão de floresta, e em *Albers. Seidler Establishing Shots* (2012-2013) são uma cortina da paisagem ou uma moldura para a casa do arquiteto Harry Seidler<sup>7</sup> em Sydney.

As recorrências não acontecem só com os eucaliptos mas também no próprio desenho do espaço expositivo e na narrativa que daí decorre: de espaço para espaço há um elemento

<sup>7</sup> Harry Seidler (Viena de Áustria, 1923) tem uma ligação lateral ao contexto português, mas que não deixa de ser significativa, em *The Grand Tour, Travelling the World with an Architect's Eye*. O arquiteto considera o Bom Jesus de Braga como uma das obras de arquitetura mais extraordinárias – aliás, uma imagem do santuário é a capa da última edição do livro publicada pela Taschen em 2004.

que viaja, emigra, expatria-se, desloca-se, sejam as imagens das árvores, as plantas das casas, sejam os materiais – a mobília de plástico desenhada pelo arquiteto espanhol Marcos Corrales (e a razão de Jubelin se deslocar de Sydney para Madrid)–, sejam os panos, bordados ou impressos, mas sempre feitos à mão.

Pensando no clássico binómio entre fazer e pensar, entre ação e pensamento, interrogo-me, sem necessariamente querer encontrar uma resposta, se a artista começou a bordar porque o seu modo de processar informação e refletir é semelhante ao dos seus bordados, pequeno ponto ao lado de outro pequeno ponto criando um emaranhado de linhas e cores – veja-se as costas desses bordados reproduzidas neste catálogo – que à distância parecem pinturas; ou se foi a prática do bordado como *medium* expressivo que a levou a um entrelaçar obsessivo de referências múltiplas desde as da história da arte à história pessoal, do modernismo ao colonialismo, da arquitetura ao têxtil, da paisagem aos povos?!

### **Viagem, emigração, expatriação, exílio, deslocação**

Harry Seidler, judeu austríaco cuja família emigra para a Austrália e que na sua casa em Sydney – construída em 1966-1967 – nos fala, rodeado de eucaliptos, de jardinagem no negativo, ou seja, não plantar, só cortar; ou do respeito pela paisagem que rodeia uma casa modernista em que facilmente vemos as semelhanças com a arquitetura do museu do CAM (projeto do final dos anos 1970 do arquiteto britânico Leslie Martin) – e tal como na parede de Seidler aparece uma pintura de Joseph Albers pendurada, também no CAM as paredes têm obras do pintor alemão que foi viver para os Estados Unidos da América com a mulher, judia de Berlim, mais uma vez a fugir à guerra e ao potencial genocídio. Seidler e Albers viveram uma amizade intensa, sendo um professor do outro, e Seidler terá



confessado à filha Polly (hoje responsável pelo legado do pai) que Albers foi importantíssimo para ele perceber o que ele próprio estava a fazer como arquiteto – e uma das coisas que estava a fazer era simplesmente a introduzir a arquitetura modernista na Austrália; tal como Joseph Albers levou cinquenta anos a ser reconhecido como pintor nos Estados Unidos da América como o próprio afirma nas filmagens da exposição «Responsive Eye» no MoMA em 1966, filmado pelo então jovem estudante Brian De Palma. Tudo isto, incluindo as imagens da exposição de Joseph Albers realizada no ano passado aqui no CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, fazem parte da projeção *Albers.Seidler Establishing Shots* (2012-2013).

Perdidos no emaranhado de referências? Normal. Porque a obra em vídeo de Narelle Jubelin é como um tear em que as imagens e as referências se enredam. A própria construção da imagem reme-

te para a tapeçaria com zonas-barras diferentes de imagens-vídeos a passar, lado a lado, ou acima ou abaixo, na mesma projeção.

Falando em tapeçaria, Anni Albers, mulher de Joseph, tem uma das obras mais importantes da história da arte do século XX e o suporte é o têxtil. Iniciou o seu trabalho na escola da Bauhaus nos anos 1920 em Weimar e Dessau (Alemanha), e depois nos Estados Unidos da América, na Carolina do Norte, no Black Mountain College, desenvolvendo uma série de técnicas, e criando obras incontornáveis em que une a tradição dos padrões pré-colombianos e peruanos ao vocabulário modernista abstrato e limpo. É comum dizer-se que Anni se dedicou aos têxteis porque às mulheres na Bauhaus era proibida a entrada no mundo da arquitetura, reservado aos homens, mas Anni Albers, demonstrando saber uma das primeiras lições que uma mulher deve aprender – nunca se vitimizar – disse a propósito da sua obra:

«Atualmente, um pintor só tem de espremer uma bisnaga, e o seu material obediente deixa-se usar de todos os modos que lhe apeteçam – com ou sem delicadeza, podendo até atirá-lo descuidadamente, caso assim queira. Esta superficial falta de constrangimento não o estimula nem constitui a fonte de inventividade que pode emergir da luta com um material difícil de manipular. Pelo contrário, oferece-lhe apenas a liberdade de explorar todas as formas do informe. Assim, aos olhos de muitos a introspeção bruta passa a ser a única matéria-prima, levando a que se confunda convulsão com revelação.

A forma de trabalhar do artesão, cujos materiais exigem engenho e inventividade, pode bem vir a revelar-se o estabilizador necessário para a passagem de revelações demasiado privadas para outras mais conge-neres e formativas.»<sup>8</sup>

8     In *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1985, p. 67.

A importância da mão e da materialidade, a dificuldade como desafio e ascensão.

A exposição «Plantas e Plantas» é atravessada por casais: Joseph e Anni Albers, Narelle Jubelin e Marcos, os pais da artista que aparecem recorrentemente em *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), a família Seidler.

No vídeo *Curtain Stack* (2011) filma-se a casa de Rose Seidler, mãe de Harry Seidler, localizada em Wahrooga, norte de Sydney, que foi uma das primeiras casas projetadas pelo arquiteto, construída entre 1948 e 1950 e considerada hoje como a primeira vivenda Bauhaus na Austrália. E quem é que no vídeo puxa a cortina da casa? Ao modo muito próprio dos cruzamentos de Jubelin, é o seu próprio pai, o mesmo que construiu em meados dos anos 1960 a casa da família que é o ponto de partida de *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013). Mas como se não chegasse, forçando a linguagem vídeo ao seu bordado conceptual e imagético, há ainda uma outra casa na mesma projeção, a de Mies van der Rohe, construída em 1951 em Plano, Illinois, e considerada uma das primeiras vivendas modernistas conhecida como The Farnsworth House.

Refletir assim sobre a arquitetura doméstica modernista é muito mais do que um fascínio pela arquitetura, é trabalhar a tradução não só como um conceito que se aplica à linguagem escrita e falada mas a toda a produção e criação humana e aí estão para o explicitar mais uma vez, os motivos *tais* de Timor-Leste a parecerem-se com panos portugueses rurais, com motivos que remetem para a iconografia cristã e depois na Tasmânia uma igreja cristã no meio de eucaliptos. Ou voltando a casas de família, o vídeo de Victor de Sousa, que documenta a construção da sua casa de família, *Uma Lulik (A Casa Sagrada)*, 2010, em Timor-Leste.

O título da exposição em português joga com o duplo sentido da palavra «planta» que tanto significa uma planta de um jardim como uma planta de um edifício, querendo precisamente sublinhar

a tradução como zona privilegiada do trabalho de Jubelin – que no caso só a tradução para inglês, a sua língua materna, clarifica: «Plants & Plans».

A deslocação das culturas, das religiões, das correntes artísticas e arquitetónicas pode aparentemente fazer-se a partir de um centro difusor, mas o que «Plantas e Plantas» nos mostra é que os canais de difusão são canos de duas entradas ou saídas, mais uma vez consoante nos situarmos de um ou de outro lado da nave do museu, desculpem, quero dizer, de um ou outro lado do mapa.



07 Owner Builder of Modern California

**House**, 2001-2013

Fotografia / Photography, Bill Short



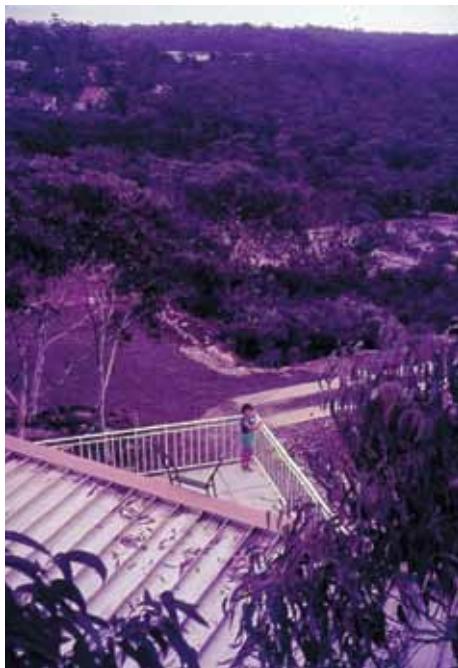
11 Belinda Crescent, North Epping, 1964.

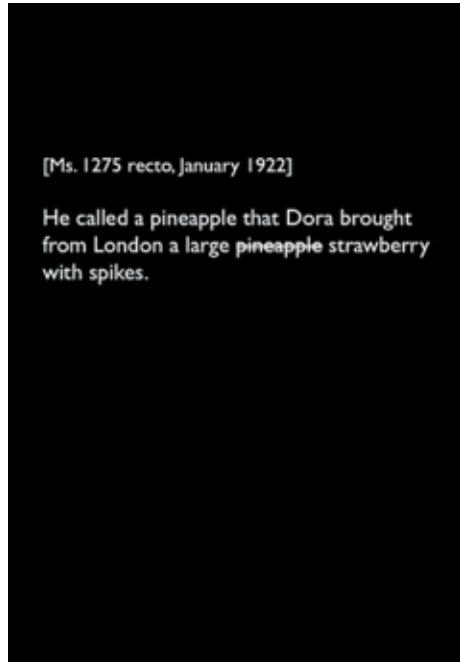
Size of lot: 0.75 acre. Area of house: 1700 ft<sup>2</sup> approx.,  
exclusive of patio and garage below patio. One storey.  
Living-dining room, kitchen, bathroom, laundry, 2 toilets,  
2 bedrooms, study. Brick veneer, timber frame, timber and  
concrete floor.

08 .09 Ilford (horizontal), 2008

---







[Ms. 1275 recto, January 1922]

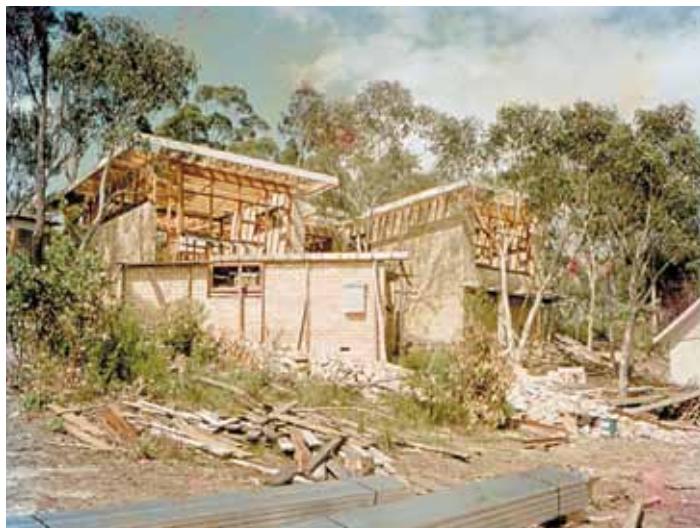
He called a pineapple that Dora brought  
from London a large **pineapple strawberry**  
with spikes.

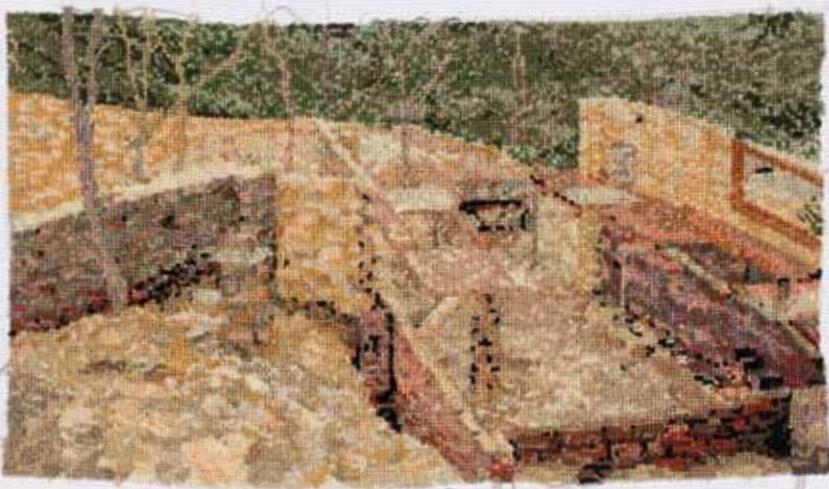
10.11 Ilford (vertical), 2008





12 .13 Ilford (horizontal), 2008







# Habitação<sup>1</sup>

Margaret Morgan

*Owner Builder of Modern California House*

Narelle Jubelin e Marcos Corrales Lantero

«O seu engenho é, em grande medida, um resultado evidente do processo aditivo, da justaposição aparentemente casual de elementos disparecidos.»<sup>2</sup>

Tal como os Eames, os criadores de *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) encontraram o seu engenho na justaposição aparentemente casual de elementos díspares: fruto de uma colaboração entre a artista Narelle Jubelin e o arquiteto Marcos Corrales Lantero, *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) é uma instalação composta por peças de mobiliário modular desenhadas por Corrales, sobre as quais se expõe um número de *curiosidades* que nos convidam a sentar, a inclinar ou a espreitar por cima dos móveis de modo a podermos captar o que significam. Contam-se entre esses objetos duas maquetas e uma sequência emoldurada de peças em *petit point* feitas por Jubelin. As maquetas funcionam como *tropos* de uma estética modernista

---

14 Na página / On page 35 . 15 **Owner Builder of Modern California House** (2001-2013), detalhe / detail  
Fotografia / Photography, Pedro Albornoz

1 Primeira versão, Los Angeles, 2001, reescrita em 2012.

2 Michael Brawne discute a Eames House, em «The Wit of Technology», *Architectural Design*, setembro de 1966. Citado por Reyner Banham, «Klarheit, Ehrlichkeit, Einfachkeit ... And Wit Too! — The Case Study Houses in the World's Eyes», in Elizabeth A. T. Smith (ed.), *Blueprints for Modern Living; History and Legacy of the Case Study Houses*, Los Angeles, California, Museum of Contemporary Art, 1989, p. 186.

produzida em massa: um expositor em contraplacado com listas de fotografias oficiais extraídas dos catálogos das Case Study Houses, e uma casa de cartas construída segundo a planta da *Modern House* mencionada no título da obra, a partir de um baralho de cartas produzido, comercialmente, tendo como referência desenhos de Charles e Ray Eames. Ambas as maquetas são compostas por objetos que podem encontrar-se numa loja de museu. As miniaturas em *petit point* são, contudo, algo de muito diferente: anacrónicas e artesanais, constituem a antítese do objeto modernista. Não obstante, nelas surgem bordadas cenas tiradas da própria construção do vernáculo modernista. Isso permite-lhes puxar os fios do tempo, de um tempo em que a arquitetura modernista – bem como a artista e o arquiteto – se encontrava ainda na sua infância.

Já lhe aconteceu, ao regressar a uma casa de família após muitos anos de ausência, sentir a memória do lugar de tal modo distorcida que o levasse a duvidar dos próprios sentidos? Os salões grandiosos da nossa memória tornam-se, quando os visitamos como adultos, desconcertantemente pequenos e um tanto decrépitos, afastando-se do olhar como um passado que inexoravelmente se esbate, por mais que tentemos fixar o último vestígio dessa memória, esse rastro físico da infância que é alterado no momento do nosso regresso. Uma casa da infância é sempre estranha nesse aspetto, pois só podemos «conhecê-la» *in absentia*, posteriormente, como uma memória. As peças em *petit point* de Jubelin funcionam de modo semelhante: baseiam-se em fotos perfeitamente anónimas de uma casa modernista em construção. A casa em questão, que homenageia as Case Study Houses californianas, foi de facto mandada construir pelos pais da artista nos subúrbios de Sydney, em meados da década de 1960. As fotos, tiradas quando a construção estava em curso, mostram-nos alicerces de betão, uma estrutura de madeira e membros da família nos seus afazeres enquanto as paredes se erguem em redor. As peças em *petit point*

suspendem esse processo. A disjunção temporal entre o bordado decorativo, que por sua vez se associa à feminilidade burguesa oitocentista<sup>3</sup>, e as imagens da construção moderna coloca este tipo de vida moderna ao mesmo nível que outros passados anteriores: o futuro já não é aqui. Fixado pelo ponto de cruz, o *petit point* preserva a promessa de prosperidade, conforto e boa vida que nos esperavam, segundo o modernismo do pós-guerra, ao mesmo tempo que nos aponta que essa promessa pertence ao passado.

Ao passearmos por entre as mesas que compõem *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), poderemos reparar que o desenho do expositor é semelhante à planta da casa de cartas, e vamos descobrindo como esta «casa», riscada no título, é tão psicológica como física, tão textual como material, instável e mutável, com cada reiteração a ser uma alteração. Quando, em seguida, examinamos os pormenores e consideramos as referências geográficas aqui postas em jogo – Los Angeles, Sydney, Melbourne, Madrid e, na presente encarnação, Lisboa – reconhecemos as bizarras iterações da casa a que chamamos «modernismo». É digno de nota que o mobiliário sobre o qual os objetos são expostos seja feito de paletes de carga recicladas: *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013)

não se dirige aos objetos *per se*, à casa ou à mobília, mas sim ao estatuto dos mesmos como elementos de um modernismo em constante reconstrução, momentos na circulação da estética desse mesmo modernismo de pessoa para pessoa, no passado e no presente, que vão ecoando e reverberando globo fora.

Vistas de perto, pequenas secções de grandes arcos parecem retas; só ao recuarmos conseguimos captar o verdadeiro gradiente da curva. Da mesma forma, quando concentrarmos a nossa

3 Rozsika Parker e Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Nova Iorque, Pantheon Books, 1982.

atenção nos pequenos detalhes do trabalho de Jubelin, linhas diretas parecem traçar-se de referência a referência. Uma visão abrangente do todo, contudo, revela arcos, curvas, concavidades e gradientes suaves, uma rede de linhas que se entrelaça a partir do nosso desejo de ordem, estrutura e contemplação. A materialidade do *petit point* de Jubelin torna-se análoga ao todo do projeto: um a um, cada ponto contraria a ordem retilínea do tecido de base, como histórias vividas que se desviam da linha oficial, ou como as encarnações do modernismo no âmago da obra de Jubelin, que se vão transformando enquanto migram pelo planeta.

Há mais de duas décadas que Jubelin se dedica a entrecruzar motivos modernistas, ao mesmo tempo que acompanha a aparição dos mesmos de objeto em objeto, revezando-se da colónia para a metrópole, da origem para as margens, da literatura para as *belles-lettres*, da mulher para o homem, da anedota sussurrada ao catálogo esquecido, do instantâneo ao projeto de autor: em cada caso, a forma menor e a experiência vivida são o que impele este fenómeno dinâmico e ambíguo. Ao justapor o objeto quotidiano e a vida diária, Jubelin revela as ligações discursivas destes à produção daquilo a que poderemos chamar Grande Modernismo. Aqui, a narração é associativa e fragmentada, além de contar histórias mais exageradas do que a própria ficção. Esta ênfase na narração fraturada alinha o projeto de Jubelin com o trabalho de vários artistas que dão um tratamento intertextual aos relatos históricos, de modo a fazer ressaltar a artificialidade, multiplicidade e promessa de libertação dos mesmos no presente. Exemplos relevantes são, em Sydney, *Secret Archives of the Recent Past*, de Helen Grace; em Nova Iorque, *Import/Export Funk Office*, de Renée Green; e, em Los Angeles, *Altamont*, de Sam Durant, e *Fish Story*, de Allan Sekula. Em cada instância, o artista utiliza deliberadamente uma forma material carregada de conotações com a história da arte, a que justapõe fragmentos de texto, objetos e/ou anedotas parciais. Cada trabalho refere uma história conhecida,

mas coloca-a numa rede de ligações a outras histórias, que atravessam o espaço geográfico e sociológico, saltando de pontos no passado para o presente, e da esfera histórica para a pessoal. A História não é uma linha reta, nem um só lugar, nem uma sequência acessível de pontos altos distantes: aleatórios, indiretos e altamente reveladores, os métodos peripatéticos de Jubelin chegam às Case Study Houses de Los Angeles na forma de uma história sobre um bangaló, embora este bangaló tenha múltiplos pontos de origem, e uma Los Angeles que modifica a prática da artista, além de dar um toque hollywoodesco à transgeografia de *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013)<sup>4</sup>.

Em 1926, Philip Lovell<sup>5</sup> escreveu: «Los Angeles é realmente uma cidade de habitações.» Na mesma época, Raymond Chandler preferiu descrever a cidade como «um lugar vasto, seco e quente com casas feias e nenhum estilo»<sup>6</sup>. A própria palavra «Hollywood», que todos conhecem escrita nas letras gigantescas e algo desalinhasadas que se erguem acima do meio da cidade, não é mais que os restos truncados de um anúncio de uma empresa imobiliária chamada «Hollywoodland» – as últimas quatro letras acabaram por cair, e o nome Hollywood tornou-se lenda. Enquanto bens imobiliários, os maiores edifícios de Los Angeles pouco têm do encanto de um Empire State Building ou um World Trade Centre. Até o Getty

4 Uma versão de *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) foi apresentada em Los Angeles na Lord Mori Gallery, 2001.

5 O Dr. Philip Lovell encarregou Rudolf Schindler de construir várias casas, incluindo a famosa mas actualmente demolida Lovell Beach House, em Newport Beach, na Califórnia, 1926. Cf. Elizabeth A. T. Smith, *The Architecture of R. M. Schindler*, Los Angeles, CA, Museum of Contemporary Art, 2001, p. 12.

6 Citado por Kevin McMahon, «Displacements, Furnishings, Houses, and Museums: Six Motifs and Three Terms of Connoisseurship», in Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2000, p. 220.

Museum de Richard Meier é apenas um vasto complexo. Desprovida de um centro, a cidade desenvolve-se horizontalmente, ou então divide-se em núcleos múltiplos onde se movimentam diferentes populações. Com uma rede de autoestradas que ocupa muito do seu espaço e tempo, Los Angeles é o não-lugar pós-moderno por excelência. Em tempos, foi o alvo ideal para o escárnio de eruditos europeus como Umberto Eco, que em *Travels In Hyper-Reality*<sup>7</sup> usou tudo o que fosse californiano – do Bona Ventura Hotel ao Hearst Castle e ao Madonna Inn – como formas divertidas de provar a incapacidade da região em compreender a história ou desenvolver uma cultura autêntica. É realmente verdade que os agentes imobiliários da região falam inocentemente de casas Tudor dos anos de 1920 em Silverlake, *villas* sem data em Los Feliz, *châteaux* construídos na década de 1990 em Pacific Palisades, ou descrevem casas em qualquer parte da cidade, construídas não importa em que ano, como sendo em estilo *pueblo*, mourisco, *colonial revival* ou georgiano. E também é verdade que, quando se visita Hollywood Boulevard pela primeira vez, a grande surpresa consiste em não haver «nenhum ali ali»<sup>8</sup>, como há quem diga, apenas algumas réplicas insignificantes de edifícios e nomes de pessoas «da indústria», que podemos ou não conhecer, gravados em estrelas nos passeios ocasionalmente limpos, frequentados por um ou outro transexual após uma dura noite de trabalho, ou por um jovem sem-abrigo que toca mal numa guitarra pior. No momento em que escrevo, tudo isto mudou: Hollywood fez uma plástica – *está quase pronta para o grande plano, Sr. DeMille* – e, deliciados com o enobrecimento, os agentes imobiliários poetizam sobre nada mais, nada menos do

7 Umberto Eco, *Travels in Hyper-reality*, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

8 N. do T: No original, «no there there», palavras usadas por Gertrude Stein (*Everybody's Autobiography*, 1937) para descrever Oakland, a sua terra natal.

que as alegrias da arquitetura modernista vernácula, igualmente abundante por aquelas colinas. Recentemente, um rapsodo da secção de imobiliário do *Los Angeles Times* chegou a descrever um edifício modernista local nos seguintes termos: «um refúgio do mundo, como a arquitetura de Adolf Loos». Se os androides podem sonhar com ovelhas elétricas, e Spielberg com Stanley Kubrick, então é possível que os agentes imobiliários consigam escrever como Beatriz Colomina<sup>9</sup>. Além disso, podemos ler nas piores revistas de «estrelas» que Leonardo di Caprio deseja, mas *ainda não encontrou*, uma casa desenhada por Richard Neutra. Cobiçado pelas celebridades de Hollywood, o estilo modernista substituiu os estilos fantasiosos da década de 1920 como a imagem *ideal* da vida californiana. E todos sabemos o que isso quer dizer na esfera das celebridades: outrora, podia-se comprar uma casa desenhada por Rudolf Schindler por tuta-e-meia; ninguém queria as casas de Neutra – sofriam de infiltrações – e criações de Frank Lloyd Wright definhavam pelas colinas, arruinando-se por falta de novos proprietários. Contudo, agora que Leonardo honrou o estilo com o seu desejo, subitamente todos parecem reconhecer o valor da arquitetura doméstica e vernacular de Los Angeles, bem como a história dessas casas, e as áreas da cidade em que se encontram passaram de ignoradas para muito cobiçadas – nem que seja apenas para reforçar o valor da propriedade.

Assim, enquanto os artistas usam a história como paleta, uma outra variedade histórica volta a manifestar-se perante a fachada cintilante de Los Angeles, ainda que reincarnada sob a forma de mercadoria, em combinação com a linguagem da especulação imobiliária, uma linguagem de fantasia, arrebatamento

9 Cf. Beatriz Colomina a comentar Adolf Loos em «The Split Wall: Domestic Voyeurism», in Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 1992, p. 82.

e possibilidades infinitas<sup>10</sup>. No entanto, suponho que a fantasia é parte da razão por que tantos arquitetos modernistas, tais como Schindler, seguido mais tarde por Saarinen, J. R. Davidson e Neutra, trocaram os climas frios do Centro e Norte da Europa pelos prazeres da primavera contínua no Sul da Califórnia, onde construíram casas concebidas para incluir a vida ao ar livre: jantares *alfresco*, camas em espaços abertos, lareiras viradas para os jardins. Foi assim que o bangalô, outrora um edifício baixo, de largos alpendres, fresco e escuro, com madeirames artesanais à la Greene & Greene, se transformou num lugar de leveza modulada, geometrias regulares e bem definidas, espaço aberto e dependências multifuncionais que colocam o interior em diálogo com o exterior. Subitamente, ao cabo de quinze anos de depressão económica e guerra mundial, «algo elétrico pairava no ar; aquela emoção especial suscitada pelo som de martelos e serras há muito silenciosos»<sup>11</sup>. Em janeiro de 1945, John Entenza, diretor da revista *Arts & Architecture*, lançou um projeto que em breve ganharia fama graças a Charles e Ray Eames, Craig Ellwood e Richard Neutra: as Case Study Houses.

No ano de 1947, em Melbourne, o Royal Victorian Institute of Architects lançou o seu Small Homes Service, em colaboração com *The Age*, «colocando projetos e textos de arquitetura nas páginas do jornal todas as semanas»<sup>12</sup>. Sob a direção do seu entusiástico

10 Se os artistas constituem muitas vezes uma primeira onda involuntária de enobrecimento no mercado imobiliário, é possível que sejam agora a primeira onda de uma espécie de «renovação da história» ou «enobrecimento textual». Lembro-me de ouvir um jovem na Baixa de Brooklyn, em Nova Iorque, dizer: «Ouve, eu já conhecia Fort Greene (um bairro de Brooklyn) *antes* do sítio ser histórico.»

11 Esther McCoy, «Introduction [à primeira edição]», *Case Study Houses 1945-1962*, 2.ª edição, Santa Mónica, Hennessey + Ingalls, 1977, p. 8.

12 Max Delany, «Structural Acrobatics, Small Homes and the City», in Juliana Engberg (ed.), *1956: Melbourne, Modernity and the XVI Olympiad*, Melbourne, Victoria, Museum of Modern Art at Heide, 1996, p. 59.

proponente Robin Boyd, o Small Homes Service oferecia projetos acessíveis para a construção de casas modernistas em estilo internacional. Com efeito, o período do pós-guerra assistiu ao crescimento da popularidade da habitação modernista vernácula, regularmente presente nas secções de «Casa da Semana» e «Casa do Ano» da revista popular de grande circulação *The Australian Women's Weekly*<sup>13</sup>. Além disso, por volta de 1949, apenas quatro anos depois da primeira Case Study House, a revista *Arts & Architecture* chegou à Austrália. Para a Austrália, nação há muito habituada à circulação do modernismo via reproduções, as ilustrações grandes e nítidas da *Arts & Architecture* devem ter sido uma reconfortante novidade. Presumivelmente fácil de copiar e certamente fácil de emular, o modernismo californiano havia chegado, em forma impressa. Revista de circulação limitada, a *Arts & Architecture* terá sem dúvida demorado algum tempo a penetrar o mercado até chegar a North Epping, um subúrbio de Sydney – e talvez nem tenha alcançado outras áreas da gigantesca cidade. Seja como for, com o projeto das Case Study Houses já quase concluído, acabou por chegar ao n.º 11 de Belinda Crescent. Estranhamente deslocada na vastidão urbana do oeste de Sydney, a casa da família Jubelin faz agora um estranho regresso – a Melbourne, onde a traça e construção do bangaló, documentadas em *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), evocam os projetos do Small Homes Service de há muitas décadas: as imagens completam um ciclo na versão da instalação apresentada em Melbourne<sup>14</sup>. Curiosamente, as imagens poderão também evocar Los Angeles aos olhos de um habitante dessa cidade: há tantas

13 Veja-se, por exemplo, «A Family House that Looks Ahead», *The Australian Women's Weekly*, quarta-feira, 3 de maio de 1967, pp. 50-51, um artigo sobre uma casa modernista construída pelo seu próprio proprietário.

14 Narelle Jubelin com Marcos Corrales Lantero, *Owner Builder of Modern House*, Centre for Contemporary Photography, Fitzroy, Melbourne, 2001.

árvores australianas no Sul da Califórnia que a muitos californianos parecem naturais da região. Eucaliptos, martinetes e acáias emolduram a paisagem da Case Study House, e fazem o mesmo em Belinda Crescent, Sydney, envolvendo-se mutuamente num infino espelho de associações. Aí reside a importância da palavra riscada: está sempre presente como uma ausência, uma negação, um deferimento, uma coisa por outro nome qualquer. O mesmo se passa com as árvores australianas importadas e transplantadas para a arquitetura Case Study californiana, que é emulada em Sydney, instigada em Melbourne, e instalada aqui, em Lisboa; com efeito, à imagem da circulação da própria *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), o modernismo projeta-se em todas as direções.

Jubelin cita Mike Davis, que cita Walter Benjamin<sup>15</sup>:

«O impulso superficial, o exótico, o pitoresco só se faz sentir nos estrangeiros. A descrição de uma cidade por um dos seus habitantes tem outras motivações, mais profundas. Motivações de quem viaja para o passado, e não para lugares distantes. O livro de uma cidade escrito por um dos seus naturais terá sempre afinidades com as memórias, porque não foi em vão que o autor passou a infância nesse lugar.»<sup>16</sup>

Em *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), Jubelin é a habitante que regressa e viaja para o passado. Mas é

15 N. do T.: A tradução portuguesa da citação de Benjamin foi retirada de Walter Benjamin, *A Modernidade*, edição e tradução de João Barreto, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

16 Walter Benjamin, citado em Narelle Jubelin, *Owner Builder of Modern House* (desdobrável), Lord Mori Gallery, Los Angeles, Califórnia, 2001, citação retirada de Mike Davis, «Excavating the Future in Los Angeles», *City of Quartz*, Nova Iorque, Vintage, 1992, frontispício.



16 Owner Builder of Modern California House (2001-2013), detalhe / detail  
Fotografia / Photography, Pedro Albornoz

também um dos estrangeiros de que Benjamin fala, alguém que, vivendo agora como expatriada em Madrid, é afetada pelos «impulsos superficiais do pitoresco», deixando-se talvez seduzir pela notável sensibilidade do modernismo doméstico tão abundante em Los Angeles precisamente porque este, na sua experiência, lhe recorda a infância. O caso dela não é único; todos os artistas que atrás mencionei – Grace, Green, Durant, Sekula – investem muito de si nos temas que tratam, intercalando histórias pessoais com a narrativa histórica mais vasta. «Não passar em vão a infância nesse lugar» significa desejarmos propósito, sentido, ligação com aquele lugar perante o qual fomos tão ambivalentes.



O *petit point* de Jubelin é feito de minúsculos nós, ou *omphaloi*, nas palavras de Elisabeth Bronfen<sup>17</sup>, o vestígio que regista os motivos mais profundos da artista. Numa das imagens, vemos uma criança pequena e isolada, uma forma vertical entre os montantes a descoberto, uma presença tenaz de um passado distante, mediada pelo tempo, pela arquitetura, pelo instantâneo, pelo bordado e pela transformação implícita na posição que essa imagem, enquanto arte, ocupa na esfera pública. Incompleta,

17 *Omphalos*, termo cunhado num notável ensaio, cuja autora recorre à teoria psicanalítica para desviar a atenção do *phallus* para o *omphalos*, ou umbigo, como a ferida originária (do nascimento) na plenitude da pré-história individual, antes do sexo e da cultura, uma separação entre a subjectividade e o corpo materno tão poderosa como ignorada. Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject, Hysteria and Its Discontents*, Princeton, Nova Jérsia, Princeton University Press, 1998, p. 11.

a casa é um limiar entre a plenitude da meninice e a ascensão de um «eu» autónomo – o tipo de «eu» capaz de ter um quarto – mas não um quarto de banho – só seu. Além disso, no tratamento dado por Jubelin à imagem, cada nó é atado e cortado como um cordão umbilical, fazendo de cada ponto uma marca de separação e lembrança, ao mesmo tempo um corte e uma ligação com a casa da infância da artista, e com o modernismo de que também é filha.

---

17 Owner Builder of Modern California

House (2001-2013), detalhe / detail

Fotografia / Photography, Pedro Albornoz

---





18 . 19 Victor de Sousa  
Uma Lulik (A Casa Sagrada), 2010



[Ms. 1279 verso, September 1922]

Close by our house there is building work going on: on the street where the new structure is lie two large piles of bricks. I am approaching the new structure with Stefan and point out to him how quickly it is proceeding. Whereupon he: "But the other one isn't." After long questioning I discover that he thought the piles of bricks for the two new buildings were little houses.

# Vida ao Ar Livre

Jo Holder

20 Ilford (horizontal), 2008

Após a II Guerra Mundial, a vida ao ar livre tornou-se um direito de nascença para a maior parte dos australianos de origem europeia. A arquitetura suburbana trouxe rituais de família e jogos infantis para terraços aprazíveis fora de portas, tais como o do n.º 11 de Belinda Crescent, no subúrbio de Epping, em Sydney, casa da família *owner builder* (proprietária-construtora) de Narelle Jubelin. Tradicionalmente, a construção desses edifícios levava vários anos, e nela participavam a família alargada ou membros de uma comunidade, igreja ou clube, enquanto o planeamento, plantio e manutenção do jardim ocupavam toda uma vida. Os nossos pais estavam bem informados sobre como projetar e organizar edifícios; os materiais de construção eram escassos, mas os termos de financiamento eram justos, e todos contribuíram alegremente para um movimento internacional de paz, criando espaços abertos e ensolarados bem distantes da miséria, da guerra e outros horrores. Apesar de tal parecer agora impossivelmente romântico, após o conflito de 1939-1945 o Estado também projetou subúrbios de *duration homes*, casas modernistas para soldados regressados da guerra e refugiados da mesma, os quais trouxeram elementos de abstração e modernismo que enriqueceram o vanguardismo local. A reconstrução nacional alargou os direitos de ar livre a poder levantar uma tenda ou a estacionar uma caravana em terras do Estado ou em terrenos pertencentes a uma autarquia ou clube de *surf*, permitindo também que tais locais fossem ocupados nos feriados ou para efeito de festas infantis. A Austrália era a nossa casinha, e estes eram os nossos quintais.

Mais tarde, a última etapa da vida tomou a forma de uma viagem, empreendida pelos chamados *grey nomads* (nómadas grisalhos), que numa caravana circundam e atravessam o vasto interior da ilha-continento. Alguns desses viandantes urbanos procuraram compreender, e até reconciliar-se, com a cultura do povo sobre cujas terras viajam: os Primeiros Australianos, igualmente (e também incorretamente) apelidados de «nómadas». Estes sofreram o legado colonial britânico de ganância e genocídio (casual e deliberado), a que se seguiram políticas nacionalistas brancas de eugenismo e assimilação forçada, que incluíam o rapto de crianças. As suas terras foram designadas *terra nullius*, território pertencente a ninguém. Contudo, os depositários de uma das mais antigas culturas ainda existentes insistem na manutenção do *Native Title*<sup>1</sup> e na importância das noções de lugar, país e cultura aplicadas a terras para as quais não necessitam de mapas. A isso se devem o humor negro do título *Grey Nomad*, 2013 (a partir dos *Sun Tunnels* de Nancy Holt, 1976), bem como a narração da passagem da vida presente em *Plantas e Plantas*. O austero túnel cinzento que se estende ao longo do eixo leste-oeste da sala de exposições liga simbolicamente o nascimento e a morte ao nascer e pôr do Sol, bem como às noções de resistência, continuidade e comemoração. Esta imagética espacial de uma passagem no interior da sala de exposições quase inalterada, com a sua vasta vista do céu, descreve uma viagem mais alargada, onde se investigam as obrigações e costumes comuns no interior de uma particular economia moral pós-colonial.

1 N. do T: Legislação que reconhece os direitos dos aborígenes australianos às suas terras, leis e costumes.

Quando, em clubes da Returned Soldiers League<sup>2</sup> por toda a Austrália, se ouve à noite o *Last Post*<sup>3</sup> ou, em cerimónias de homenagem aos mortos em combate, recitamos «We will remember them / Lest we forget»<sup>4</sup>, a política da memória está sempre presente. Poderíamos pensar, por exemplo, nos Wallumedegal, um grupo de aborígenes Eora cujas terras foram subdivididas logo após a chegada dos primeiros europeus; numa dessas subdivisões, ergue-se a casa da família Jubelin. Poderíamos recordar ideais de reconstrução nacional entretanto obliterados pelo capitalismo global. Poderíamos lembrar a traição feita a antigos aliados durante a Guerra, o povo de Timor-Leste, quando a Austrália virou as costas à luta deste pela independência e ignorou a sua brutal recolonização pela Indonésia em 1975<sup>5</sup>. Talvez. Escrevendo à distância, poderíamos perguntar-nos se os portugueses também não terão consciência de terem negligenciado a sua pobre ex-colónia. Talvez.

A peça de chão minimalista *Grey Nomad* (2013) relembra a crucial criação de Narelle Jubelin, *Trade Delivers People* (Aperto, Bienal de Veneza, 1990), uma instalação interativa sobre as intervenções e transformações sofridas por culturas e objetos locais sob influência imperial. Nesta última obra, um comentário bem-humorado aos *tropos* de

2 N. do T.: Organização que apoia soldados (no ativo ou reformados) dos exércitos do Reino Unido, Nova Zelândia e Austrália.

3 N. do T.: Toque de clarim que, no exército britânico, marca o fim das atividades do dia. Na Austrália e Nova Zelândia, é costume executá-lo nas cerimónias de homenagem aos mortos nas duas guerras mundiais.

4 N. do T.: Versos da «Ode of Remembrance», baseada no poema «For the Fallen», de Lawrence Binyon.

5 Na Austrália, tal como em Portugal, muitos apoiam activamente a resistência timorense (o movimento de guerrilha Falintil e o seu braço político, a Fretilin), do mesmo modo que, como é bem sabido, sindicalistas australianos apoiam os movimentos independentistas da Indonésia e da Índia através de eficazes boicotes ao movimento marítimo.

justaposição a-histórica presentes na influente exposição «Magiciens de la Terre» (Paris, 1989), o enquadramento crítico era distintamente pós-colonial, com diários de exploradores ou comerciantes a ocupar um lugar de destaque. A história comercial começava com um autor-retrato, junto a uma reprodução em *petit point* de um sentimental mapa em crochê da Austrália, sobre o qual se veem as palavras «Our Bit» (A Nossa Casinha). Contudo, a presente grande exposição dos ambiciosos projetos recentes da artista é muito mais multidimensional. Aqui, tal como na maioria das exposições de Narelle Jubelin, um registo participativo e por vezes colaborativo lista e delineia uma variedade de litorais, dados empíricos (clima, latitude e longitude), habitações e costumes. Uma forte componente de inquirição crítica liga as peças selecionadas destes recentes projetos: Lisboa, onde a artista efetua já há algum tempo uma prática discursiva de exposições, os projetos mais singulares de Los Angeles, Darwin, Hobart e Sydney, e a experiência de Timor-Leste, concebida como uma residência itinerante colaborativa<sup>6</sup>.

Entre as paredes envolventes, Narelle Jubelin junta e combina pequenas coisas – miniaturas em *petit point* de uma casa modernista de estilo internacional em construção, panos pessoais e de comércio autónomo, transcrições das primeiras palavras de uma criança, plantas de casas e vídeos caseiros estranhamente trazidos da esfera privada para a pública. As singulares proveniências atribuídas pela artista a cada peça registam esta história de passagem-de-mão, abordando tanto a fragilidade da memória como as traduções da tradição. Por vezes, também justapõe fragmentos do passado e do presente para produzir

6 Os promotores da visita de estudo, Jennifer Phipps, Anne Finch e David Palazón, reuniram uma equipa de artistas, que incluiu Narelle Jubelin e Fiona MacDonald, bem como os timorenses Maria Madeira, Victor de Sousa e Victorino dos Santos Gama, com o objetivo de explorar as possibilidades de um arquivo coletivo de filmes e fotografia. Agradeço a Fiona MacDonald, em Sydney, pelas inestimáveis conversas sobre o projeto.

faíscas dialéticas. O seu método singular, descrito noutro contexto como uma «ética do deslocamento»<sup>7</sup> permite narrar vidas sujeitas a negociação através da escrita como uma continuação da política, mas com o lugar e a tradução em posição central. Inevitavelmente, à medida que vamos sendo confrontados com a mutualidade destes artigos inventariados nos espaços do museu, acabamos também implicados por razões de idade, classe e religião, além da linguagem e das solidariedades de género.

No CAM, os registos tomam a forma de vídeos esparsos, montados de modo a servirem de comentário reflexivo sobre as viagens da artista. Um certo nível de burlesco é permitido, sem apontamentos eruditos ou precisão realista. Em *Stendhal Syndrome* (2011), a artista, vestida de negro e acompanhada pelo arquiteto Marcos Corrales e dois estudantes da Bauhaus, desfalece e tomba uma e outra vez, enquanto aprecia uma «obra de génio» doméstica do início da carreira de Walter Gropius<sup>8</sup>. Durante a apreciação de outras casas modernistas icónicas, a câmara inclina-se ou um polegar é virado para cima (ou para baixo), compensando eficazmente as pretensões dos discursos sobre a arquitetura, que muitas vezes não compreendem os edifícios como espaços vividos. Também o explorador James Cook teve os seus momentos stendhalianos, o mais profético dos quais terá ocorrido em Botany Bay, quando lhe disseram «Warra warra wai» (Vai embora). Nas ilhas de Timor-Leste e da Tasmânia, a «figura artística» de negro

7 Citação de Shelly Hornstein, «Of Nationalities and Identities Seen from Near and Far», *n.paradoxa: The International Feminist Art Journal*, vol. 1, 1998, um comentário sobre a exposição de Jubelin em Toronto, em 1998, apresentada simultaneamente na Art Gallery of Ontario e na Art Gallery of York University.

8 Obra por vezes atribuída ao seu discípulo, George Muche, e outras ao próprio Gropius, conforme os ventos críticos em relação à Bauhaus iam mudando. Narelle Jubelin sempre trabalhou com trocadilhos elaborados e outros tipos de jogos de palavras, um processo originalmente afinado em improvisações com a artista Margaret Morgan, em Sydney.

entra e sai de cena, rondando tecedeiras ou plantadores de eucaliptos.

Dispersos entre estes «vídeos caseiros», encontramos documentários profissionais, nomeadamente *Uma Lulik (A Casa Sagrada)*, 2010, da autoria do artista Victor de Sousa, membro da equipa de investigadores da residência itinerante. Este filme conta a história da construção de uma casa sagrada pela família alargada de Victor de Sousa, concentrando complexas práticas culturais e cosmologias para revelar uma forma arquitetónica belíssima e singular. Os documentários são posicionados como centros alternativos dentro do ensaio espacial da artista ou como «filmes dentro de filmes».

No novo Timor-Leste democrático, a reconstrução, acompanhada de algum necessário trabalho redentor, prossegue de forma lenta e dolorosa. Feridas e traumas podem reemergir na forma de teste-munho ou confissão, como no formato jurisprudencial da Comissão para a Verdade e Reconciliação, ou, no caso da Austrália, do Inquérito sobre Crianças Roubadas. Contudo, as investigações não levam ao perdão, nem devolvem necessariamente a dignidade. Na Austrália, só em 1967 os aborígenes e os ilhéus do estreito de Torres puderam ser cidadãos de pleno direito. Os pedidos de desculpas vieram décadas depois. «Não nos perguntámos: “como me sentiria se me fizessem isto?”», disse o primeiro-ministro Keating a uma assistência de Koori (aborígenes urbanos), em Redfern, um subúrbio de Sydney, em 1992. O primeiro-ministro Rudd disse por três vezes «lamentamos» numa comunicação lida, em 2008, ao Parlamento e a vastos grupos de pessoas que se juntaram à volta de monumentos aos mortos da guerra para testemunharem este pedido de desculpas nacional. Os testemunhos nascidos de um terrível conflito deixam muitas vezes atrás de si uma fenda escancarada, de que é prova a subsequente re-Intervenção no Território do Norte. Os austeros tubos de infraestrutura cinzentos dividem igualmente o espaço da galeria.

Lembremos a *realpolitik* dos estados-nação. O Governo australiano montou uma «intervenção», que começou como uma encenação

dramática para os *media* (soldados, botas, bebés), logo antes das eleições de 2007. Declarando 1 347 525 km<sup>2</sup> de território em Estado de Emergência Nacional, enviaram o exército para atender às carências dos aborígenes. Em troca de habitação e assistência, uma exigência brutal foi feita: os nativos viram as suas terras arrendadas por noventa e nove anos e as administrações locais dissolvidas. Muitos centros artísticos distantes e outros projetos de desenvolvimento ficaram privados de pessoal especializado (incluindo muitos artistas importantes), com o fim dos subsídios ao emprego. Em «áreas prescritas», um «Cartão de Bens Essenciais» diz ao portador onde e o que comprar. Presentemente, o Governo de centro-esquerda enfeita a Intervenção com o título orwelliano *Stronger Futures* (Futuros Mais Fortes), e alarga a ocupação a um total de quinze anos, ou seja, uma vida jovem inteira<sup>9</sup>.

Às reviravoltas e oportunismo da política opõe-se uma serena reivindicação do património e das tradições – muitas vezes feita por mulheres. As mulheres artistas e criadoras são uma presença constante na obra de Narelle Jubelin, muitas vezes reivindicando disciplinas «domésticas», particularmente as requintadas imagens em *petit point* feitas pela própria artista. As mulheres aborígenes reivindicam a tradição estampando, através de serigrafia ou carimbos de linóleo, panos cintilantes para a Babbarra Designs, parte de uma cooperativa de mulheres que também trabalha para sustentar a comunidade Maningrida, no centro da Terra de Arnhem. Os padrões não são exclusivos; estes tecidos estampados são o produto de contatos e permutas, feitos para

<sup>9</sup> Sobre a Intervenção, consultar: *Arena Magazine*, Melbourne, edição especial (n.º 118) e *Ghost Citizens: Witnessing the Intervention* (Sydney, 2012), Djon Mundine OAM, cocurador da exposição, observa: «A Intervenção é muito impopular, e até agora tem tido poucos resultados positivos. As prioridades, ideias e soluções dos aborígenes devem ser ouvidas. O desafio reside na criação de uma base económica para estas comunidades remotas – fortalecendo o que funciona, como os centros artísticos e as comunidades nativas – sem as deslocar para fora das suas terras tradicionais, o que obrigaría essas pessoas a viver como proscritos nas margens dos “centros de desenvolvimento”».

decorar, vestir ou vender no mercado. Afirmam um modo de lembrar que intencionalmente oblitera qualquer distinção entre passado e presente, sempre posicionado no âmago das forças da natureza, tempo e existência. Quase semelhantes a panos de *jacquard*, os mais recentes estampados em sedas importadas serão apresentados na Europa, num dos centros tradicionais do comércio têxtil, em Portugal. Os panos feitos em oficinas pertencentes a artistas, nas povoações de Nguiu, na ilha de Bathurst, Gunbalanya (Oenpelli) e Maningrida, ambas na Terra de Arnhem, são testemunho das capacidades da resistência de um povo. A tradição cultural e o talento comercial combinam-se para levar além-fronteiras esta nova e deslumbrante produção têxtil.

Um vídeo simples, intitulado *Queen* (2012), apresenta a ilustre pintora abstrata Jean Baptiste Apuatimi, uma protetora veterana da cultura Tiwi, no momento de inaugurar a exposição anual do Tiwi Art Network, durante o Festival de Darwin. Uma filmagem feita ao nível do solo preserva a sua breve dança diante de obras de outros destacados pintores Tiwi. Pintada para proteger o seu corpo dos espíritos dos mortos, enverga uma *pamijimi* (faixa) no braço, e conclui a dança diante de uma sua pintura de sua autoria, *Kurlama Jilamara* (Cerimónia dos Inhames), de 2011. Nada aqui é casual. A pintora está convicta das suas responsabilidades: criar *jilamara* (padrões) e perpetuar as tradições dos Tiwi.

O vídeo acompanha outras duas versões do tecido comercial de Jean Baptiste Apuatimi. A delicada superfície de quadrados pontilhados e tracejados é uma das suas composições *jilamara* rítmicas que, estampada a amarelo, emerge gradualmente do fundo branco, o oposto daquelas suas pinturas, tantas vezes dramáticas, onde um fundo negro negativo define singelamente cerimónias ou objetos ceremoniais. A sua autoridade estética deriva desta ligação ao ritual tradicional. Jean Baptiste Apuatimi diz que as cores fortes da tradição Tiwi presentes nas suas pinturas fazem o passado reviver no presente: «Há muito tempo atrás, nos primeiros dias, pintámos os nossos rostos

e corpos com ocre *yalinga* (vermelho), *arrikininga* (amarelo) e *tutyangini* (branco) para as cerimónias de *pukumani* e *kulama*. A isto demos o nome de *minga*.»<sup>10</sup>

Encontramos a tecedeira Domingas Soares a tecer um *tais* num tear de cintura junto à sua casa, numa aldeia do distrito de Bobinaro. O sistema de clãs timorense foi deixado intacto por negligência colonial, ao contrário da destruição intergeracional que ocorreu na Austrália<sup>11</sup>. Um breve vídeo consensual da conversa reconhece valores culturais partilhados: enquanto vai tecendo, Domingas Soares diz que a linha em ziguezague representa os degraus da *Uma Lulik* (*A Casa Sagrada*), 2010, enquanto os círculos conglomerados aludem às pedras das suas paredes. Os panos são elementos essenciais às cerimónias associadas aos vários momentos da vida e aos rituais espirituais, sendo estimados como legados de família e também como artigos comerciais contemporâneos. A sua produção engloba o cultivo, fiação, tingimento (com corantes vegetais ou sintéticos) e tecelagem à mão do algodão; cada peça é cuidadosamente construída ao longo de seis a nove meses. Os estilos, cores e padrões próprios de cada região são passados de geração para geração. O papel central atribuído aos panos nesta exposição celebra essa persistência. O pano tecido por Domingas Soares apresenta o *Api Den*, um padrão tradicional da cultura Marobe, todo em negro. O *Api Den* sugere uma paisagem após a queimada, enquanto as pequenas marcas brancas representam o crescimento, como rebentos de plantas.

10 A citação de Jean Baptiste Apuatimi é retirada de uma entrevista conduzida por Angela Hill, gravada e transcrita em Nguiu, na ilha de Bathurst, a 3 de fevereiro de 2007. Consultar *Culture Warriors: National Indigenous Art Triennial*, curadoria de Brenda Croft, National Gallery of Australia, 2007.

11 A observação sobre a persistência do sistema de clãs timorense foi feita pela artista Maria Madeira, durante a residência itinerante de 2012. Sobre o legado pós-colonial australiano, consultar *Bringing them home: The 'Stolen Children' Report*, Australian Human Rights Commission, 1997.

As obras em vídeo desenvolvem a ideia de uma espiral dinâmica de modernidade e tradição, movendo-se sobre os jogos e parcialidades da memória. O título *The Third Space* (2012-2013), reconhece como nosso guia Walter Benjamin, cujos textos alegóricos, comentários culturais, listas e diagramas revelaram o processo de pensamento dialético e (para muitos artistas) ação refletiva. Com efeito, em *Ilford (horizontal)*, *Ilford (vertical)* (2008), uma projeção de diapositivos sem som é intercalada com citações de *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs* (c. 1921). As palavras «Upon returning home I saw that I lived there» (Ao regressar a casa comprehendi que vivi lá) captaram-me a atenção, pois a casa de infância presente nos diapositivos alterados volta a ser vista de longe, através do prisma de décadas de aculturação em Madrid.

*The Third Space* (2012-2013) apresenta a plantação de árvores, pela filial da Country Women's Association em Hobart e pela congregação de uma igreja na mesma cidade, numa zona historicamente marcada por fogos florestais. A plantação liga-se, simbólica e inevitavelmente, ao passado genocida da ilha. A beleza majestosa da Tasmânia é deslumbrantemente visível através de uma vidraça sobre a qual a artista transcreve notas de rodapé de «Space as Praxis» (*Studio International*, 1975), um ensaio de RoseLee Goldberg sobre arte conceptual, mas o trabalho da artista desvia a nossa atenção dos volumes espaciais para as políticas territoriais. Noutro momento, a plantação é descrita como «cuidar da terra». Equipas de guardas florestais nas regiões da Terra de Arnhem, Katherine e Kimberley combinam técnicas tradicionais de gestão de solos (queimadas rotativas) com modernas formas de monitorização e gestão. Estas práticas e gestos, locais e em vasta escala, reconhecem igualmente a terrível realidade das alterações climáticas e da constante depredação dos recursos naturais.

Além disso, os guardas florestais também colaboram com equipas curatoriais, fornecendo-lhes informação que liga o conhecimento contido nas pinturas a locais, espécies, histórias e acidentes geográficos.

cos; são cada vez mais os projetos expositivos gerados a partir desta abordagem interdisciplinar e intercultural. Existem paralelos entre o projeto de Narelle Jubelin para Lisboa e trabalhos de campo curatoriais, como as ligações culturais estabelecidas com Timor-Leste e realçadas por uma sucessão de curadores do Museum and Art Gallery of the Northern Territory, em Darwin, e uma variedade de modestos projetos participativos, de pesquisa e desenvolvimento, que incluem uma visita de estudo a Timor-Leste para avaliar as possibilidades de criação de um arquivo coletivo de filmes e fotografia<sup>12</sup>. Em termos gerais, os mais conceptualmente interessantes entre estes projetos artísticos interculturais de âmbito regional conseguiram transcender a banalidade artística e arquitetónica das «intervenções» em espaços, lugares e vidas.

Muitos continuarão a viver sob ocupação. A cultura e a nacionalidade australianas afirmam-se na rotina diária do mundo das mercadorias (mercados ou lojas de artesanato locais) e em espetaculares eventos de arte contemporânea, como as iniciativas anuais do Desart Mob e da Feira de Arte de Darwin, que celebram os vanguardismos indígenas, sobre os quais paradoxalmente recai a incumbência de inovar. A minha conversa mais recente com Narelle Jubelin teve lugar durante este último evento, enquanto contemplávamos o novo campo de jogos da vida ao ar livre a partir de um vale umbroso num parque de caravanas fora da cidade, pois ela própria estava então a levar a sua família numa viagem nómada pelo Top End<sup>13</sup>. A vida ao ar livre continua.

12 Sobre os têxteis e algumas cooperativas de Timor Ocidental (e a obra da Fundação Tafean Pah Foundation, em Timor Central, e da Threads of Life, em Ubud), consultar o catálogo *Speaking with Cloth: Cerita Dalam Kain*, Museum and Art Gallery of the Northern Territory, 2005. A um nível mais básico, o estúdio Brahma Tirta Sari, em Yogyakarta, tem colaborado com artistas da Ernabella Arts, na Austrália Central, desde 1975, existindo também projetos curatoriais iniciados pela Nomad, em Darwin (com Timor Ocidental) e por The Cross Art Projects, em Sydney (com a região do Top End).

13 *N. do T.*: Nome dado ao extremo setentrional do Território do Norte.



21 Queen, 2012

Exibido com a autorização da artista /  
/Exhibited with the permission of the artist  
Jean Baptiste Apuatimi



22 Queen, 2012

Exibido com a autorização da artista /  
/Exhibited with the permission of the artist  
Domingas Soares

---







23, 24 The Third Space, 2012-2013





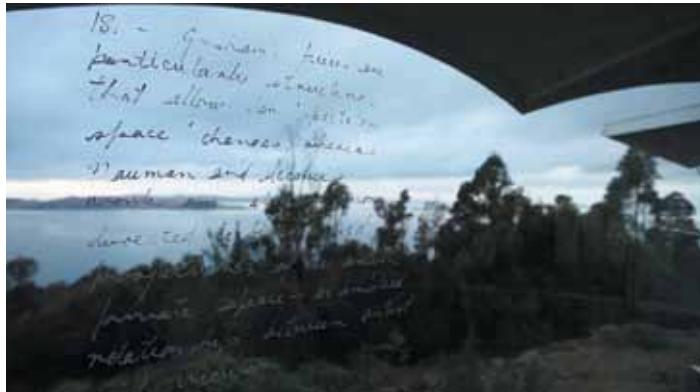
III

Trisha Brown, 'Flare of  
the Frost', 1970 - 2007,  
performer

12, 2007 Photo A.C. Rose



25 . 26 The Third Space, 2012-2013



# *Mayday e The Third Space*

Paula Silva

Tasmânia, 1 de maio de 2012

Narelle Jubelin visitou a Tasmânia em julho de 2011, a convite da Filial de Hobart da Country Women's Association (CWA). A Filial de Hobart, que funciona como uma dependência oficial desta icónica organização de mulheres australianas, foi lançada em 2011 com o objetivo essencial de ser um local para a produção e distribuição de arte. Atualmente, o projeto utiliza uma plataforma preexistente para servir os interesses das mulheres, concentrando-se especialmente no papel destas como agentes da mudança, reformulando valores culturais estabelecidos. A Filial de Hobart não possui uma localização física, manifestando-se através de obras de arte apresentadas no espaço público.

A CWA, apesar de ser principalmente associada pelas gerações australianas mais jovens às suas vendas de compotas, bolos e têxteis caseiros, é uma organização ativista de âmbito mundial, que opera em meios rurais desde os anos 20 do século passado. Uma parte importante da sua ação ocorreu durante e a seguir à II Guerra Mundial, quando as mulheres tinham muitas vezes de deixar o espaço privado do lar e juntar-se para sustentar as suas comunidades. Quando os tempos de prosperidade por fim chegaram, organizações civis como a CWA, apesar de restringidas por narrativas políticas abrangentes, ofereciam às mulheres uma das poucas oportunidades de participaremativamente ao lado dos homens na construção do projeto da modernidade, particularmente na estruturação de uma ética cívica que tão fundamental é a um mundo humanista.

*Mayday*, uma encomenda da Filial de Hobart, foi apresentado nessa região a 1 de maio de 2012, entre (e no interior de) dois edifícios icónicos do modernismo tasmaniano, criados pelo arquiteto local Esmond Dorney (1906-1991): a St Pius X Church, uma igreja católica (construída em 1957) em Taroona (a apresentação incluiu o mato em seu redor); e a casa da família do próprio Esmond Dorney, uma das casas de vidro modernistas construídas nos finais da década de 1960, localizada em Fort Nelson, numa colina de onde se vê a cidade de Hobart. Ambos os edifícios estão incluídos no Australian Heritage Register, sendo a St Pius X Church descrita como a primeira igreja católica modernista da Austrália.

Taroona, como tantos outros subúrbios na Austrália, é parte da história imediata da prosperidade do pós-guerra. Este subúrbio de Hobart nasceu à beira-mar, como resultado da imigração europeia para a Austrália após o fim da guerra. O edifício da St Pius X Church é uma materialização de parte desta história: foi encomendado pela sua congregação e pago com fundos angariados pelos membros da mesma, os quais dez anos depois salvaram a igreja dos devastadores fogos florestais que assolararam a Tasmânia em 1967. A humilde construção de uma só abóbada, em vidro e chapa ondulada, que se ergue numa pequena área de mato nativo, originalmente rodeada por eucaliptos, manifesta-se como um local de culto que acima de tudo dá forma material a um ponto de confluência de histórias pessoais e coletivas do passado e do presente – a dedicação congregacional de homens e mulheres, uma nova criança apresentada à comunidade, um tributo floral deixado num banco a assinalar a morte de um amigo – envolvendo uma congregação que existe na relação entre os seus membros, Deus e a região.

Narelle e a artista Lucy Bleach (residente na Tasmânia) entraram neste espaço de relações na companhia de Paddy Dorney (filho de Esmond Dorney e arquiteto como o pai), da botânica Kris Shaffer, e de mim, a curadora, para trabalharem com a congregação

no plantio de um grupo de cinco eucaliptos, como o que outrora rodeava o edifício. As árvores, que desempenhavam um papel crucial no projeto original do arquiteto, situavam a igreja e projetavam sobre ela um certo tipo de manchas de luz. O replantar dos eucaliptos permitirá recuperar essa qualidade luminosa original.

Narelle propôs *Mayday* como uma celebração do trabalho coletivo, silencioso e esclarecido de homens e mulheres locais, conscientes da sua responsabilidade em manter viva a ética cívica das comunidades a que pertencem. E foi precisamente esta ideia que conduziu a congregação de *Mayday* (ou seja, todos nós), uma vez semeadas as árvores e a promessa de restabelecer a luz, ao edifício que foi outrora a casa da família do arquiteto. Atualmente, a casa ergue-se vazia acima da cidade, enquanto a Câmara decide um uso apropriado para este edifício de interesse público. Contudo, nesse 1.º de maio, o objeto arquitetónico, parte de uma vasta narrativa de progresso, voltou a ser habitado por corpos que recontavam as suas histórias, memórias e aspirações.

*The Third Space* (2012-2013) é um espaço de tradução, no sentido dado a esse termo por Homi Bhabha. O vídeo de Narelle Jubelin e Lucy Bleach, montado em Lisboa com Patrícia Leal, «documenta» *Mayday* como um espaço que emerge da soma das suas partes, uma tradução que não existe até que o espectador a faça sua.

Novembro de 2012







# Plants & Plans

Isabel Carlos

Narelle Jubelin's work is characterised by a complex web of cultural references. The use of embroidery, or petit point, to be more precise, is her artistic trademark and the means by which she has chosen to express herself since she started her artistic career in the late 1980s.

More recently, her use of video has also come to be a recurring means by which to explore more deeply the relationship between architecture and landscape in order to revisit modernism and question the history of European colonialism, all of which is mixed up with her personal history.

An Australian who has lived in Madrid since 1996, the artist has a unique personal geography not only in terms of her experience but also her artistic practice. Australia, East Timor, Europe and the United States of America are countries and continents that pervade the exhibition *Plantas e Plantas [Plants & Plans]*, on a journey between West and East, between the Occident and the Orient, or vice versa; the voyage takes place in two directions, moving from one antipode to the other depending on where we are; the questions are different but act like boomerangs in that they go out and come back: does Australian or Timorese culture stem from British or Portuguese colonialism or was European culture only a heavy layer that was applied to and blended with the indigenous cultures that existed before Europeans arrived in these places? Is it a question of the failure of the colonial machine or the vital force of existing cultures?

Rather than simply citing references to the native artistic practices of Australia and East Timor, Narelle Jubelin places the textile work of the Australian indigenous artists Emily Kayaabrim,

---

28 Na página / On page 75 . 29 Owner Builder  
of Modern California House (2001-2013),  
detalhe / detail  
Fotografia / Photography, Pedro Albornoz

Graham Badari, and Jean Baptiste Apuatimi, and the tais<sup>1</sup> produced in East Timor, at the centre of her exhibition (literally at the centre, in the middle of the museum hall, on two pipes that run in parallel). And she obliquely contextualizes her modus operandi through the video *Queen* (2012), which depicts Jean Baptiste Apuatimi's dance performance at the opening of the Tiwi community's annual exhibition and is followed by footage of Domingas Soares weaving a tais fabric in East Timor. Her art is produced in a context and cannot simply enter the white cube of the museum as beautiful fabric: it has a history, an experience of its own, which Jubelin has observed and absorbed through the journeys that she has made and the artistic residencies that she has undertaken in those territories.

This is not the first time that Jubelin has confronted the history of East Timor, one of the few visual artists to have done so. It is a history that is as dramatic for the Portuguese as it is for the Australians. In 1998, at the "ECRU" exhibition held in the White Pavilion of the City of Lisbon Museum, the artist tackled the war and genocide that took place in East Timor after the Indonesian invasion, which only showed signs of abating as the territory struggled to gain independence and now, ten years on, reconstruction and land settlements are slowly taking place.

Her relationship with Portugal is based not only on East Timor but also on a network of affections and collaborations as well as on her work as a tutor and lecturer at the Maumaus school, which has left a profound mark on recent Portuguese contemporary art, specifically in relation to conceptual approaches, interest in postcolonial reflections and the use of materials, such as embroidery and textiles, which have not normally been associated with the visual arts (with the exception of the sheets

1 Form of traditional weaving created by the women of East Timor.

embroidered by Lourdes de Castro in the early 1970s).<sup>2</sup>

The video *Stendhal Syndrome* (2011) gives a good indication of the importance of the artist's relationship with her students. Hence it makes perfect sense to organise an exhibition that shows a large part of the work that Jubelin has produced in the last ten years and that she defined in an email as follows: 'I think that *Plantas e Plantas* [*Plants & Plans*] is really quite a tentative work in progress, a survey largely grounded in research and note-taking; it represents the first wave in a process of digesting the field trips (as were the *Curtain* and *Stendhal Syndrome* stacks) and of beginning to think through the Northern Territory and East Timor mobile-residency visits; it really documents the state of play of my work and is a collation of investigations into modernist paradigms and their inextricable relations to hand-woven, hand-printed and hand-embroidered cloth.

In *Plantas e Plantas* [*Plants & Plans*], the relationship with Portuguese contemporary art is the first of the series of encounters proposed by the exhibition, with Alberto Carneiro's sculpture *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970) being placed in the hall of the museum, immediately before the first room in which we see Jubelin's petit-points, thereby initiating a web of relations that is as fascinating as it is complex.

'We wouldn't say that a tree is a work of art. We would say only that we can take it and transform it into a work of art'.<sup>3</sup> Carneiro's (*São Mamede do Coronado*, 1937) words shed light on the way in which his work must be understood. Note that the artist was a global

2 In the early 1970s, Lourdes de Castro (Funchal, 1930) created a series of works in which she embroidered the outlines of human figures onto white sheets in the context of a reflection on shadows, a central theme in her work which she explored on a variety of supports.

3 Alberto Carneiro, *Notas para Um Manifesto de Arte Ecológica*, December, 1968 – February, 1972.

pioneer in the use of the concept of ecological art applied to artistic practice. *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970) is an installation or, as Carneiro would say, a natural sculpture or an envelopment which the artist created when he returned from London after completing postgraduate studies at St Martin's School of Art (1968-1970). In his work, nature is not something remote and his work does not result from the desire of a city dweller to make direct contact with the primordial elements, seeking a mystical and religious connection, a reconnection that city life apparently prevents him from having. On the contrary, Carneiro is a man from a rural background and the nature presented in his art does not derive from an occasional stroll or a weekend hike in the countryside, mountains, or desert. Rather, it is the condensation of his lived experience. Nature is not a concept but the first place from which other places happen. Like aboriginal artists, we might say, since they also talk of dreams and the land in their works. *Uma Floresta para os Teus Sonhos* (1970) consists of two hundred pine-tree trunks of different sizes and heights that have been cut and arranged vertically in such a way that they can be traversed or touched as well as observed. These trunks were subjected to a treatment that gave them a greenish hue that recalls eucalyptus trees. Eucalypts are the commonest native tree of Australia and leave an overwhelming mark on the landscape and life of that country. One of the most profound novels of recent years, Murray Bail's *Eucalyptus*, gives us the following description of pine trees and eucalypts:

'Some people, some nations, are permanently in shade. Some people cast a shadow. Lengths of elongated darkness precede them, even in church or when the sun is in, as they say, mopped up by the dirty cloth of the clouds. A puddle of dark forms around their feet. It's very *pine-like*. The pine and darkness are one. Eucalypts are unusual in this respect: set pendulously their leaves allow see-through foliage which in turn produces a frail patterned sort of shade, if at all. Clarity, lack of darkness – these might be called "eucalyptus qualities".'



Anyway, don't you think the compliant pine is associated with numbers, geometry, the majority, whereas the eucalypt stands apart, solitary, essentially undemocratic?

The gum tree has a pale ragged beauty. A single specimen can dominate an entire Australian hill. It's an egotistical tree. Standing apart it draws attention to itself and soaks up moisture and all signs of life, such as harmless weeds and grass, for a radius beyond its roots, at the same time giving precious little in the way of shade.

It is trees which compose a landscape.<sup>4</sup>

30 Alberto Carneiro

*Uma Floresta para os Teus Sonhos*, 1970

Fotografia / Photography, Mário de Oliveira

Trees, nations, individuals, peoples, control, aridity, egotism, shade and dark, clarity and verticality. And earlier in the same book:

4 Murray Ball, *Eucalyptus*, Text Publishing, Melbourne 2003, pp. 14-15.

'Some description of landscape is necessary. At the same time (be assured) strenuous efforts will be made to avoid the rusty traps set by ideas of a National Landscape, which is of course an interior landscape, fitted out with blue sky and the obligatory tremendous gum tree, perhaps some merinos chewing on the bleached-out grass in the foreground, the kind of landscape seen during homesickness and in full colour on suburban butchers' calendars handed out at Christmas ("Pleased to meet, meat to please etc."). Every country has its own landscape which deposits itself in layers on the consciousness of its citizens, thereby cancelling the exclusive claims made by all other national landscapes. Furthermore, so many eucalypts have been exported to different countries in the world, where they've grown into sturdy see-through trees, and infected the purity of these landscapes. Summer views of Italy, Portugal, northern India, California, to take obvious examples, can appear at first glance as classic Australian landscapes – until the eucalypts begin to look slightly out of place, like giraffes in Scotland or Tasmania.'<sup>5</sup>

Themes that recur throughout *Plantas e Plantas [Plants & Plans]* include nature, gardening, and above all, eucalypts: embroidered and framed in *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), an installation based on photographs of the construction of Narelle Jubelin's family home in the Sydney suburbs; as the protagonists of *The Third Space* (2012-2013), a video filmed in Tasmania in which eucalypts appear as a forest floor; and serving as a curtain in the landscape or as a frame for the Sydney house of the architects Harry Seidler and Pe-

5      *Ibidem*, p. 23.



31 . 32 Harry & Penelope Seidler House  
(1966), Killara, Sydney  
Fotografia / Photography, Harry Seidler, 1967  
Cortesia / Courtesy, Penelope Seidler

Penelope Seidler in *Albers.Seidler Establishing Shots* (2012-2013).<sup>6</sup>

Recurrence is found not only in the use of eucalypts but also in the design of the exhibition space itself and in the narrative arising from it: from one space to the next there is an element that travels, emigrates, goes into exile, or shifts, whether it be images of trees and house plants or the materials used: the plastic furniture, composed of transport or freight pallets designed by the Spanish architect Marcos Corrales (who was the reason why Jubelin

<sup>6</sup> In his book *The Grand Tour: Travelling the World with an Architect's Eye*, Harry Seidler (Vienna, Austria, 1923) reveals an oblique link to the Portuguese art world that is nonetheless significant. The architect considers the Bom Jesus de Braga to be one of the most extraordinary works of architecture in the world. Moreover, an image of the sanctuary features on the cover of the latest edition of the book, which was published by Taschen in 2004.

moved from Sydney to Madrid), or the cloths, which, whether embroidered, printed, or woven, are always made by hand.

Reflecting on the classic opposition between doing and thinking, between action and thought, I ask myself, without necessarily wanting to find an answer, whether the artist began to embroider because her way of processing information and reflecting is similar to her embroidery: a small point appears next to another small point, creating a tracery of lines and colours (see the backs of the embroidered cloths reproduced in this catalogue), which, at a distance, resembles a painting; or whether it was the practice of embroidery as an expressive medium that led her to engage in an obsessive process of interweaving multiple references ranging from the history of art to her private history, from colonialism to modernism, from architecture to textiles, and from landscape to people?

#### **Travel, immigration, expatriation, exile, displacement**

Harry Seidler, an Austrian Jew whose family emigrated to Australia and who, surrounded by eucalypts in his Sydney home, which was built in 1966-1967, speaks to us of gardening in the negative sense, that is, not planting but only cleaning up; or of his respect for the landscape surrounding a modernist house whose similarities with the architecture of the CAM Museum (a project dating from the late 1970s by the British architect Leslie Martin) can easily be seen. And just as a Josef Albers painting is seen hanging on Seidler's wall, the walls of the CAM also contain works by the German painter, who went to live in America with his wife, a Berlin Jew, once again fleeing war and potential genocide. Seidler and Albers' friendship was intense. One man was the other's teacher and Seidler confessed to his daughter Polly (who is now responsible for her father's legacy) that Albers was extremely important in enabling him to understand what

he was doing as an architect (and one of the things that he was doing was simply introducing modernist architecture to Australia). Similarly, Josef Albers took fifty years to be recognised as a painter in the United States, as he says in the footage shot by the then student Brian De Palma of the exhibition *Responsive Eye* at the MoMA in 1966.

All of this, including images from the Josef Albers exhibition staged last year here at the CAM – Calouste Gulbenkian Foundation, form part of the projection *Albers.Seidler Establishing Shots* (2012-2013).

Lost in the yarn of references? That would be normal.

Because Narelle Jubelin's video work is like a loom in which the images and references become intertwined. The construction of the image itself refers to tapestry with different zones-bands of video images passing by, either alongside each other or one above the other, in the same screening.

Speaking of tapestry, Anni Albers, Josef's wife, created one of the most important bodies of work in the history of twentieth century art and the support that she used was textiles. She began working in the 1920s at the Bauhaus school in Weimar and Dessau (Germany) before moving to America and Black Mountain College in North Carolina, developing a series of techniques and creating outstanding works that unite the tradition of pre-Columbian and Peruvian patterns with the abstract and refined vocabulary of modernism. It is often said that Anni dedicated herself to textiles because women at the Bauhaus were forbidden from entering the male preserve of architecture, but Anni Albers, demonstrating her awareness of one of the first lessons that a woman should learn – never play the victim – said of her work:

‘Today a painter can just squeeze a tube and his obedient medium permits him to use it any way he likes – with care, without care, splashing it if he wishes. This outer unrestraint does not provide him with the stimulation and source for inventiveness that may come in the course of struggling with a hard-to-handle material. It rather permits

him unrestraint in turn, in every form of formlessness. For many today, introspection then becomes the unfiltered and often the sole source material; and thus convulsion is mistaken for revelation.

The working manner of the craftsman, dealing with a material that demands circumvention and invention may well prove to be the stabilizer needed to lead from the too private to more congenitally formative revelations.<sup>7</sup>

The importance of the hand and materiality, difficulty as challenge and ascension.

The exhibition *Plantas e Plantas [Plants & Plans]* is heavily populated with couples: Josef and Anni Albers, Narelle Jubelin and Marcos Corrales, the artist's parents, who appear repeatedly in *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), the Seidler family.

The video *Curtain Stack* (2011) shows footage of the house of Rose Seidler, Harry Seidler's mother, in Wahrooga, North Sydney. One of the first houses designed by the architect, it was built between 1948 and 1950 and is now considered to be the first Bauhaus dwelling in Australia. And who is pulling the curtains of the house in the video? In a detail characteristic of the interconnections that she creates, it is her own father, who built the family house that is the starting point of *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) in the mid-1960s. And as if that were not enough, she forces the language of video into the conceptual and imagetic realm of her embroidery by introducing another house into the same film: Mies van der Rohe's Farnsworth House. Built in 1951 in Plano, Illinois, and considered to be one of the earliest modernist houses, the Farnsworth House is swamped in its own particular landscape.

To reflect in this way on domestic modernist architecture is

7 In *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*, Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1985, p. 67.

much more than to express a fascination for architecture; it is to work on translation not only as a concept applied to written and spoken language but also to the whole of human production and creation and, to make this point explicit once again, we see the tais motifs of East Timor, resembling rural Portuguese cloths, with motifs that refer to Christian iconography and later, in Tasmania, a Christian church is seen amid eucalyptus trees. Or, returning to family homes, Victor de Sousa's video documenting the construction of his family's sacred house, *Uma Lulik (A Casa Sagrada)*, 2010, in East Timor.

The title of the exhibition in Portuguese plays on the double meaning of the word *planta*, which means both a garden plant and the plan of a building, a fact which highlights the importance of translation in Jubelin's work and which, in this case, is made clear only by the translation of the title into English, her native language: *Plants & Plans*.

The displacement of cultures, religions and artistic and architectural movements could seemingly be carried out from a diffusive centre, but what *Plantas e Plantas [Plants & Plans]* shows us is that the diffusive channels are pipes with two ways in or two ways out, depending, once again, on which side of the museum hall we place ourselves, or rather, on which side of the map.



33 Curtain Stack, 2011





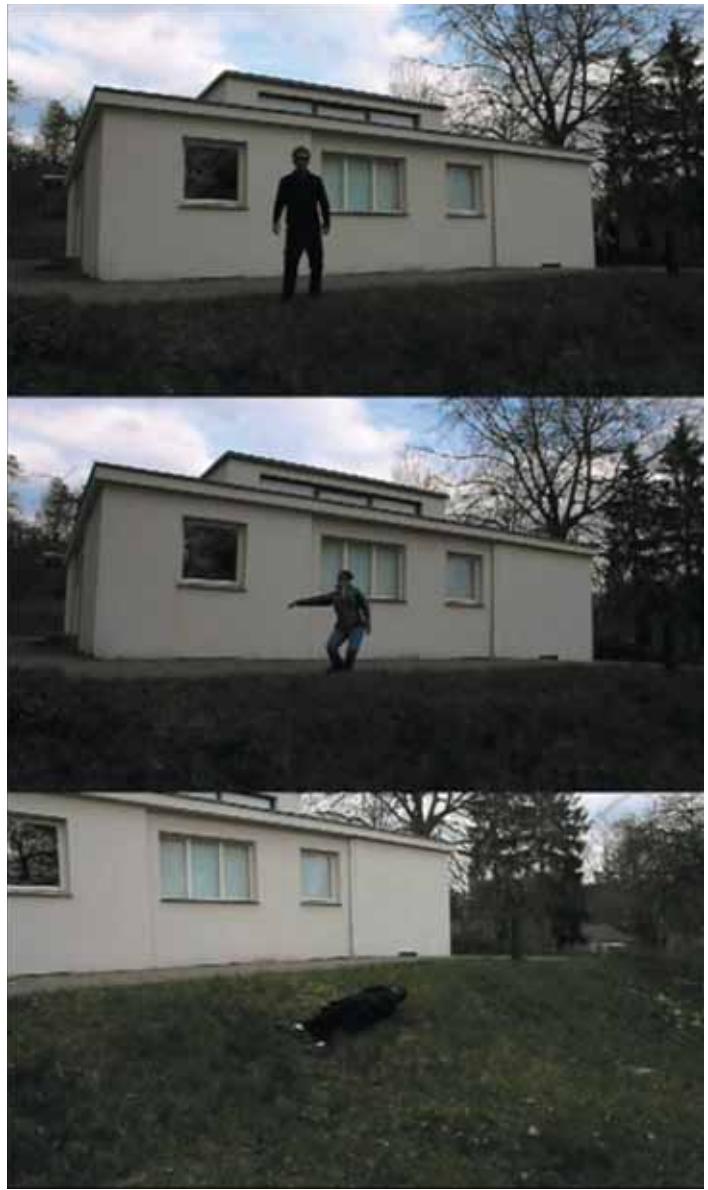
34 . 35 Curtain Stack, 2011

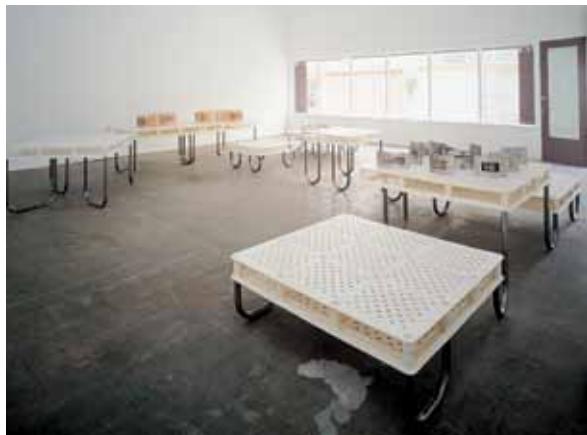




36 . 37 Stendhal Syndrome, 2011

---





# Housing

Margaret Morgan

*Owner Builder of Modern California House*

Narelle Jubelin with Marcos Corrales Lantero

“Its wit is, of course, largely the result of the additive process, of the seemingly casual juxtaposition of different elements”<sup>1</sup>

---

38 **Owner Builder of Modern California House, 2001-2013**  
Fotografia / Photography, Bill Short

Like the Eames before them, the makers of *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) found their wit in the seemingly casual juxtaposition of different elements: A collaboration between the artist Narelle Jubelin and the architect Marcos Corrales Lantero, *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) is an installation that consists of modular furniture designed by Corrales upon which are displayed detailed *curios* that invite us to sit, lean, or peer over the furnishings in order better to glean their meaning. Among these objects are two maquettes and a framed suite of Jubelin’s petit-point renderings. The maquettes function as tropes of a mass-produced, modernist aesthetic: a plywood folder displaying lists of official photographs from catalogues of the Case Study Houses; and a card house built to the floor plan of the titular *Modern California House*, using a commercially

<sup>1</sup> Michael Brawne on the Eames House, in ‘The Wit of Technology’, *Architectural Design*, September 1966 quoted in Reyner Banham, ‘Klarheit, Ehrlichkeit, Einfachkeit ... And Wit Too! — The Case Study Houses in the World’s Eyes’ in ed. Elizabeth A. T. Smith, *Blueprints for Modern Living; History and Legacy of the Case Study Houses*, Los Angeles, California: Museum of Contemporary Art, 1989, p. 186

produced deck of cards designed by Charles and Ray Eames. Both maquettes are assembled from the kinds of objects one might find in a museum gift shop. The petit-point miniatures, however, are another story: They are anachronistic; a handmade craft, the antithesis of the modernist object. Yet rendered in the stitchery are scenes of the very construction of vernacular modernism. As such they pull at the threads of time, a time when modernist architecture – and the artist and the architect – were still very young.

Have you ever returned to a family home after many years' absence, only to find your memory of place distorted to such a degree that you doubt your very senses? Thus, the grand rooms of your recollection are, upon re-entering them as an adult, disconcertingly small, a little decrepit, telescoping away from you as a past that incommensurably recedes, even as you grasp at this last vestige of the memory, the physical trace of your childhood that is changed in the re-visiting. A childhood house is always uncanny in this respect since we can only ever "know" it in absentia, after the fact, as a memory. Jubelin's petit point works in a similar way: they are based upon pointedly anonymous photographs of a modernist home under construction. While the home in question pays homage to California's Case Study Houses, it is in fact a house built by the artist's parents in the suburbs of mid-1960s Sydney. The photographs, taken when construction was still in progress, reveal concrete foundations, a timber frame, and family members going about their activities as the walls went up around them. In the petit point, that process is arrested. The temporal disjuncture between decorative sewing, itself associated with nineteenth-century bourgeois femininity<sup>2</sup>, and images of the modern built environment pushes this modern life into a stratum with other earlier pasts: future no more. Fixed in

2 Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, NY: Pantheon Books 1982



place by the cross-stitch, the petit point preserves the promise of prosperity, comfort and the good life ahead, those things augured by post-war modernism, while signalling that this promise is past.

As we wander among the tables that comprise *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), we may notice that the design of the display approximates the plan of the card house and we begin to understand that this “house”, this struck-through house of the title, is psychological as much as physical, textual as much as material, labile, mutable, each reiteration being an alteration. And as we examine the details and consider the geographical references put into play — Los Angeles, Sydney, Melbourne, Madrid, and in this incarnation, Lisbon — we recognize the uncanny iterations of the house we call “modernism”. That the furnishings upon which the objects are displayed are made from recycled freight palettes is noteworthy: *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) speaks not to the objects per se, neither to the home nor to the furniture, but to their status as

39 *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), detalhe / detail  
Fotografia / Photography, Pedro Albornoz



elements of a modernism that is continually under reconstruction, instances in the circulation of its aesthetics, person to person, past and present, as they echo and rebound around the globe.

Up close, small sections of great arcs seem straight; it's only in stepping back that we understand the true gradient of the curve. So too, when we focus upon the minutiae in Jubelin's work, direct lines seem to be drawn from reference to reference. The bigger picture, however, reveals arcs, curves, concavities, soft gradients, a mesh of lines that weave in and out of our desire for order, structure, scrutiny. The materiality of Jubelin's petit point becomes analogous to the larger project: Each stitch, point to point, goes against the rectilinear order of the tapestry's base fabric, like lived histories that deviate from the official line, or like the incarnations of modernism at the heart of Jubelin's oeuvre, that mutate as they migrate across the planet.

For over two decades Jubelin has been cross-hatching the motifs of modernism while tracking their appearance from object to object, in relays of exchange, from colony to centre, from origin to outpost, from literature to *belles lettres*, from woman to man, from whispered

40 *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), detalhe / detail  
Fotografia / Photography, Pedro Albornoz

---

anecdote to forgotten catalogue, from the snapshot to the drafter's plan: In each instance the minor form and the lived experience are what propel this dynamic and ambiguous phenomenon. In juxtaposing the quotidian object and daily life, Jubelin exposes their discursive connections to the production of what one might call Great Modernism. Narrative here is associative and fragmented, and in aggregation tells tales that are taller than fiction. This emphasis on fractured narrative aligns Jubelin's project with a number of artists who use historical accounts intertextually so as to elucidate their artificiality, their multiplicity as well as their liberatory promise in the present. I am thinking of, in Sydney, Helen Grace's *Secret Archives of the Recent Past*; or, in New York, Renée Green's *Import/Export Funk Office*, or in Los Angeles, Sam Durant's *Altamont* and Allan Sekula's *Fish Story*. In each instance the artist pointedly uses a material form loaded with art historical connotations, in juxtaposition with fragments of text, actual objects and/or partial anecdotes. Each refers to a familiar story but locates it in a mesh of connections to other stories that traverse geographical and sociological space and leap from points past into the present, and from the historical to the personal. History is no straight line, no single location, no easy sequence of distant high points: Aleatory, obtuse and highly revealing, Jubelin's peripatetic methods come to the Case Study Houses of Los Angeles as a story about a bungalow, albeit a bungalow with multiple points of origin, and an LA which inflects the artist's mode, and in turn imbues the trans-geography of *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) with a little bit of Hollywood<sup>3</sup>.

3 A version of *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) was exhibited in Los Angeles at Lord Mori Gallery, 2001.

In 1926 Philip Lovell<sup>4</sup> wrote, “Los Angeles is truly a city of homes”. Raymond Chandler, in the same period, preferred to see the city as “a big, dry and sunny place with ugly homes and no style”.<sup>5</sup> The very word Hollywood, ubiquitously known in the giant, slightly jumbled rectilinear letters that overlook the middle part of the city, is the truncated remains of a sign, an advertisement for real estate that once read “Hollywoodland” — until the last four letters fell down and the name, Hollywood, became legend. As real estate, LA’s biggest buildings have little of the lure of an Empire State Building or a World Trade Centre. Even Richard Meier’s Getty Museum is a vast sprawl of a complex. Being centreless, the city reads horizontally, or has multiple nodes through which different populations move. With its web of freeways occupying much of the city’s space and time, Los Angeles is the ultimate post-modern non-place. It was once the perfect site for gloating European scholars like Umberto Eco, who in *Travels In Hyper-Reality*<sup>6</sup> used everything Californian — from the Bona Ventura Hotel to Hearst Castle to the Madonna Inn — as amusing evidence of the region’s failure to grasp history or grow authentic culture. And it’s true that local realtors guilelessly identify 1920s English Tudor homes in Silverlake, or dateless Italian Villas in Los Feliz, or 1990s French Chateaux in the Pacific Palisades, or houses anywhere in the city of any vintage that are Pueblo-style,

4 Dr. Philip Lovell commissioned Rudolf Schindler to build a number of houses including the famous but now demolished Lovell Beach House, Newport Beach, California, 1926. See Elizabeth A. T. Smith, *The Architecture of R. M. Schindler*, Los Angeles, CA: Museum of Contemporary Art, 2001, p. 12.

5 Quoted in Kevin McMahon, ‘Displacements, Furnishings, Houses, and Museums: Six Motifs and Three Terms of Connoisseurship’ in ed. Erika Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000, p. 220.

6 Umberto Eco, *Travels in Hyper-reality*, New York, NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Moorish-style, Colonial Revival or Georgian manor. And it's also true that when one first visits Hollywood Boulevard, the big surprise is that "there's no there there", as they say, only some puny replica buildings; and the names of people "from the industry" whom one may or may not know, embedded in stars on the sometimes cleaned sidewalks; these frequented by the occasional transsexual after a hard night's work, or a homeless kid badly playing a worse guitar. As I write, all this has changed: Hollywood has gotten a facelift — *she's almost ready for her close-up, Mr. DeMille* — and, gleeful in the gentrification, realtors wax poetic about none other than the joys of the vernacular modernist architecture that also abounds in "them there hills". One rhapsode of the real estate pages in a recent *Los Angeles Times* even described a local modernist building as "a refuge from the world, like the architecture of Adolf Loos". If androids can dream of electric sheep, and if Spielberg can dream of Stanley Kubrick, then maybe real estate agents can write Beatriz Colomina.<sup>7</sup> And in the pages of the trashiest stargazing magazines one learns that Leonardo di Caprio wants, but — *hasn't yet found* — a Neutra House. Coveted by Hollywood celebrities, modernist style has replaced the fantasy styles of the twenties as the image *ideal* of Californian life. And in Celebrity Central we know what that means: Once upon a time you could pick up a Schindler House for a song; no-one wanted Neutra houses — they leaked — and Frank Lloyd Wright places languished in the hills, falling down for want of a new owner. But now that Leonardo has graced the form with his desire, it seems that suddenly everyone knows the value of Los Angeles' vernacular, domestic architecture, and the histories attached to those houses, and areas of the city where they're found, are no longer

<sup>7</sup> See Beatriz Colomina on Adolf Loos in 'The Split Wall: Domestic Voyeurism' in ed. Beatriz Colomina, *Sexuality and Space*, New York: Princeton Architectural Press, 1992, p. 82.

ignored, but sought out — if only to bolster the value of the property.

Thus, while artists use history as their palette, another strand of history reappears against the glittering façade of LA, albeit in reincarnated commodity form, merged with the language of real estate, a language of fantasy, ecstasy and infinite possibility.<sup>8</sup> Yet I suppose fantasy is part of the reason why all those modernist architects like Schindler, and later, Saarinen, J. R. Davidson and Neutra, moved from the cold climes of central and northern Europe to the blissfully continuous spring of southern California, building houses designed for indoor/ outdoor living: the dining *alfresco*, the sleeping baskets, the fireplaces facing the gardens. And so the bungalow, once low-lying, wide-porched, cool, dark, in Arts and Crafts timbers à la Greene & Greene, became transformed into a place of modulated lightness, sharp regular geometries, open space and multifunction rooms overlapping indoors with out. After fifteen years of depression and world war, suddenly: “there was something electric in the air; a particular sort of excitement that comes from the sound of hammers and saws after they have been silent too long”<sup>9</sup> In January 1945, John Entenza of *Arts & Architecture* magazine instigated a project that Charles and Ray Eames, Craig Ellwood and Richard Neutra would soon make famous: the Case Study Houses.

In Melbourne in 1947 the Royal Victorian Institute of Architects, in conjunction with *The Age*, instigated its own Small Homes Service “which put architectural design and discourse

8 If artists are very often the unwitting first wave of gentrification in the real-estate market, perhaps artists are now the first wave of a kind of “renovation of history” or “textual gentrification”. I remember once overhearing a youth in downtown Brooklyn, New York, remark: “Hey, I knew Fort Greene [a neighborhood in Brooklyn] before it was historic.”

9 Esther McCoy, ‘Introduction [to the First edition]’, *Case Study Houses 1945 - 1962*, Santa Monica, California: Hennessey + Ingalls, 1977 (second edition), p. 8.

onto the pages of the newspaper on a weekly basis".<sup>10</sup> Under the directorship of avid proponent Robin Boyd, the Small Homes Service provided affordable plans for international-style modernist homes. Indeed the post-war period witnessed the burgeoning popularity of modernist vernacular housing, regularly featured as Home of the Week and Home of the Year in the widely circulated popular magazine *The Australian Women's Weekly*.<sup>11</sup> To add to the foment, around 1949, just four years after the first of the Case Study Houses, the magazine *Arts & Architecture* appeared in Australia. For Australia, a nation long comfortable with the circulation of modernism through reproduction, the large, clear illustrations in *Arts & Architecture* magazine must have been comforting indeed. Presumably easy to copy and certainly easy to emulate, Californian modernism had, on paper, arrived. No doubt it took some time for the limited circulation of *Arts & Architecture* to penetrate the market as far as the Sydney suburb of North Epping — and some would say it never arrived in other areas of the city's enormous hinterland. Be that as it may, near the very end of the Case Study project, arrive it did, at 11 Belinda Crescent. Oddly out of place in the vast sprawl of Sydney's west, the Jubelin family home makes an uncanny return — to Melbourne, where the bungalow's design and construction, as documented in *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), recall those of the Small Homes Service from many decades earlier: the images come full circle in a Melbourne

10 Max Delany, 'Structural Acrobatics, Small Homes and the City' in ed. Julianne Engberg, *1956: Melbourne, Modernity and the XVI Olympiad*, Melbourne, Victoria: Museum of Modern Art at Heide, 1996, p. 59.

11 See, for example, "A Family House that Looks Ahead", House of the Week, *The Australian Women's Weekly*, Wednesday, 3rd May 1967, p 50-51 featuring an owner-builder modernist home.

incarnation of the installation<sup>12</sup>. Interestingly, to Angelino eyes, the images might recall Los Angeles: Australian trees are so ubiquitous in Southern California that to many Californians they seem native. Eucalypts, bottlebrush and acacia frame the landscape of the Case Study House, just as they frame Belinda Crescent, Sydney, each informing the other in an endless mirror of association. And this is the significance of the struck-through word *California*: it is always present as an absence, a disavowal, a deferral, the thing by any other name. Just like the imported Australian trees transplanted to Californian Case Study architecture, which is emulated in Sydney, and instigated in Melbourne, and here installed in Lisbon; indeed, like the circulation of *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013) itself, modernism pulls in all directions.

Jubelin quotes Mike Davis quoting Walter Benjamin:

“The superficial inducement, the exotic, the picturesque has an effect only on the foreigner. To portray a city a native must have deeper motives — motives of one who travels into the past instead of into the distance. A native’s book about his city will always be related to memoirs; the writer has not spent his childhood there in vain.”<sup>13</sup>

In *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), Jubelin is the native returning and travelling into the past. Yet she is also the foreigner of Benjamin’s words, who, living now as an expatriate in Madrid, is affected by the “superficial inducements of the

12 Narelle Jubelin with Marcos Corrales Lantero, *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), Centre for Contemporary Photography, Fitzroy, Melbourne, 2001.

13 Walter Benjamin, quoted in Narelle Jubelin, *Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), Exhibition Three-fold, Lord Mori Gallery, Los Angeles, California, 2001, quoted from Mike Davis, ‘Excavating the Future in Los Angeles’, *City of Quartz*, New York, NY: Vintage, 1992, frontispiece.

picturesque”, seduced perhaps by the remarkable sensitivity of the domestic modernism that is so abundant in Los Angeles precisely because, in her experience, it echoes her childhood. In this she is not alone; all the artists whom I mentioned earlier — Grace, Green, Durant, Sekula — are highly invested in their subjects, their personal stories imbricated with the broader historical narrative. “To not spend one’s childhood there in vain” is to desire purpose, meaning, connection to that place about which one was so ambivalent.

Jubelin’s petit point are made up of tiny knots, or *omphaloi*, to use Elisabeth Bronfen’s term<sup>14</sup>, the trace by which the artist’s deeper motives are registered. In one image there is a single child, standing alone, a vertical form among the unclad uprights, an insistent presence from a distant past, mediated through time, architecture, the snapshot, the embroidered rendering, and the transformation that is implicit in the image’s place as art in the public sphere. Incomplete, the house is a threshold between plenitudinous babyhood and the rise of an autonomous self — such a self as would have a room — but not a bathroom — of one’s own. And as Jubelin renders the image, each knot is tied and cut like an umbilical cord, each stitch a mark of separation and remembrance, a break *and* a link to the artist’s childhood home, and to the modernism whose child she also is.

Los Angeles, 2001, adapted 2012

14 “Omphalos” coined in her remarkable essay, in which she uses psychoanalytic theory to shift attention from the phallus to the omphalos, or navel, as the originary wound — of birth — in the plenitude of individual pre-history, before sex before culture, a split of subjectivity from the maternal body that is as potent as it is ignored. Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject, Hysteria and Its Discontents*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998, p. 11.

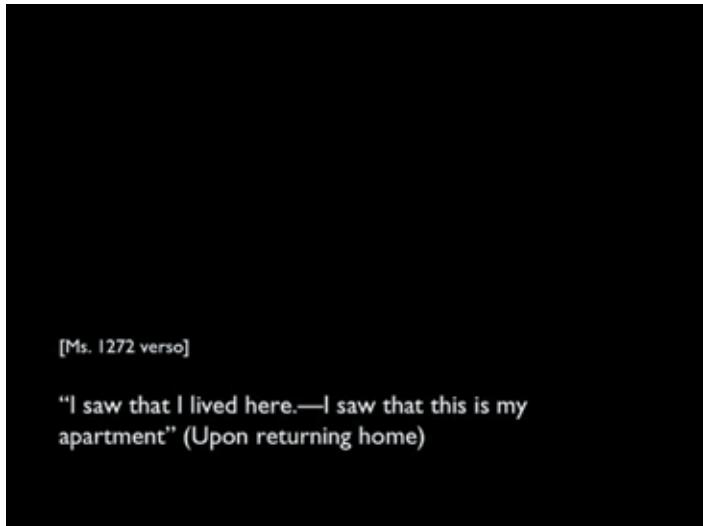


Notes on Stefan Benjamin  
(c. 1919 until 1932)—Manuscript,  
sixteen pages (thirty-one sides).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> From Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs, London: Verso, 2007. Eds. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz, Erdmut Wizisla, trans. Esther Leslie, pp 109 – 149.

41 Ilford (horizontal), 2008





[Ms. 1272 verso]

"I saw that I lived here.—I saw that this is my  
apartment" (Upon returning home)

# Open-Air Life

Jo Holder

An open-air life was the birthright of most post-Second World War European Australians. Suburban architecture embraced family rituals and children's "finders keepers" games on shaded outdoor terraces like the one at 11 Belinda Crescent in the suburb of Epping in Sydney, the home of Narelle Jubelin's "owner builder" family. Building typically took several years, involving the extended family, or a community, church or club; garden design, planting and tending took a lifetime. Our parents knew a lot about building design and subdivision; materials were scarce, finance packages were fair and they joyfully contributed to an international movement of peace, creating sunlit open spaces far away from slums, war and horror. It seems impossibly romantic now, but after the conflict of 1939-1945 the state also created planned suburbs with modernist Duration Houses for returned soldiers and refugees. Their ideas about abstraction and modernity reinforced the local avant-garde. Reconstruction extended open-air rights to pitching a tent or pulling up with a caravan on state land, council or surf-club grounds and permissive occupation for holidays or children's jamborees or corroborees. Australia was our bit; this was our bush.

Life's final passage emerged later as the 'grey nomad' tour in a mobile home circumnavigating and crossing the vast interior of the island continent. Some of these urban wanderers seek understanding and even reconciliation with the culture of the people over whose lands they travel. Those other misnamed "nomads", the First Australians, suffered the British colonial legacy of greed and genocide (casual and deliberate), followed by white nationalist eugenics policies and

forced assimilation that included the stealing of children. Their lands were called *terra nullius*, territory that nobody owns. Yet the custodians of one of the oldest continuous cultures insist on Native Title and the importance of place, country and culture over lands for which they need no maps. Herein lies the dark wit of the title ‘Grey Nomad’, 2013 (after Nancy Holt’s ‘Sun Tunnels’, 1976), and the account of life’s passage laid out in *Plantas e Plantas [Plants & Plans]*. The stark grey tunnel lying across the exhibition hall’s east-west axis symbolically links birth and death and the rising and setting of the sun to resistance, continuity and commemoration. This spatial imagery of passage within the almost untouched exhibition hall, with its vista opened up to the sky, charts a wider journey investigating common obligations and customs in a selected post-colonial moral economy.

When the nightly ‘Last Post’ is played in Returned Soldiers League clubs across Australia and in memorial ceremonies we intone “We will remember them / Lest We Forget”, the politics of remembering is always present. We might think, for example, of the Wallumedegal group of Eora Aboriginal people whose lands were subdivided soon after the first Europeans arrived and on whose lands the Jubelin house stands. We might recall reconstruction ideals that have now collapsed in the face of global capitalism. We might remember the betrayal of wartime allies, the people of Timor, when Australia turned its back on the Independence struggle and ignored Indonesia’s brutal recolonisation of the island in 1975<sup>1</sup>. Perhaps. Written from afar, we could ask whether the Portuguese likewise recall the neglect of their poor former colony. Perhaps.

The minimal floorwork ‘Grey Nomad’ (2013) arcs back to

<sup>1</sup> In Australia, as in Portugal, many people actively supported the Timorese resistance (the Falintil guerrilla movement and its political arm, Fretelin), just as Australian unionists famously supported Indonesian and Indian Independence movements by effective shipping boycotts.

Narelle Jubelin's pivotal *Trade Delivers People* (Aperto La Biennale di Venezia 1990), a conversational installation about the intervention and transformation of local cultures and objects as they are circulated by empires. In the early work, a gentle critique of the ahistorical juxtapositional tropes of the influential exhibition *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989), the critical framework was distinctly postcolonial and the artist's chosen medium was the explorer's or trader's daily logbook. The trade story began with a self-portrait alongside a rendering in petit point of a sentimental crochet map of Australia overwritten by the words "Our Bit". But this major solo exhibition of the artist's far-flung recent projects is much more multi-layered. Here, as in most of Narelle Jubelin's exhibitions, a participatory and at times collaborative log charts and profiles disparate coastlines, empirical data (weather, latitude and longitude), dwellings and customs. A strong relationship of critical inquiry links selected works from recent projects including Lisbon, where the artist has established an ongoing discursive exhibition practice, the more singular projects in Darwin, Hobart and Sydney and the Timor Leste experiment, conceived as a mobile collaborative residency<sup>2</sup>.

Within the surrounding walls Narelle Jubelin threads and brings together small things — petit-point miniatures of an international style modernist house under construction, personal and autonomous trade cloths, notes of a child's first speech, house plans and home videos that have passed, as if uncannily, from the private to the public realm. The artist's distinctive provenance for each work inscribes this hand-to-hand history, touching on the

2 The instigators of the research trip, Jennifer Phipps, Anne Finch and David Palazón, gathered together a team of artists comprising Narelle Jubelin and Fiona MacDonald and the Timor field team Maria Madeira, Victor de Sousa, and Victorino dos Santos Gama to explore the possibilities of a collective film and photographic archive. With thanks to Fiona MacDonald in Sydney for the invaluable discussions on the project.

fragility of memory as well as on translations of tradition. She too sometimes juxtaposes fragments from the past and present in order to produce dialectical sparks. Her singular method, defined in another context as the “ethics of displacement”<sup>3</sup>, enables accounts of lives dominated by negotiation to be written as the continuation of politics, but with place and translation occupying a central place. Inevitably, as we encounter the mutuality of these inventoried items in the museum’s spaces, we too are implicated by age, class and religion in addition to language and gender solidarities.

In CAM the logbooks are the sparse edited video works that function as a reflexive commentary on the artist’s journeys. Deliberate slapstick is admitted, not the expert’s notation or the realist’s exact likeness. In ‘Stendhal Syndrome’ (2011) the black-clad artist, accompanied by the architect Marcos Corrales and two Bauhaus students, dizzily faints and falls again and again on considering an early domestic ‘genius work’ by Walter Gropius<sup>4</sup>. When reviewing other iconic modernist houses, the camera tilts or the thumb goes up (or down), neatly fixing the pretensions of discourses surrounding architecture as often being far removed from any understanding of houses as lived-in spaces. The explorer James Cook also had his Stendhal moments, most prophetically perhaps in Botany Bay when told ‘Warra warra wai’ (Go away). On the islands of Timor Leste and Tasmania the black ‘artist figure’ edges in and out of the scene, hovering over weavers or redemptive eucalypt planters.

3 The quote is from Shelly Hornstein, ‘Of Nationalities and Identities Seen from Near and Far’, *n.paradoxa: The International Feminist Art Journal*, vol 1, 1998, a commentary on Jubelin’s Toronto exhibition in 1998, held simultaneously at Art Gallery of Ontario and Art Gallery of York University.

4 At times attributed to his student, George Muche, at other times to Gropius himself, depending on how the critical Bauhaus winds were blowing. Narelle Jubelin has always worked with elaborate puns and other forms of wordplay, a process that she initially sharpened by riffing with the artist Margaret Morgan in Sydney.

Placed amongst the ‘home videos’ are professional documentaries, notably *Uma Lulik* (*A Casa Sagrada*), 2010, by the artist Victor de Sousa, a member of the mobile residency research team. This film tells the story of the construction of a sacred house by De Sousa’s extended family and compresses complex cultural practices and cosmologies into the revelation of a stunning and singular architectural form. The documentaries are positioned as alternative centres within the artist’s spatial essay or as ‘films within films’.

In the new democratic Timor Leste reconstruction accompanied by some necessary redemptive work slowly and painfully continues. Wounds and traumas can re-appear as testimony or confession as in a jurisprudential-style Truth and Reconciliation Commission or, in the case of Australia, an Inquiry into Stolen Children. But investigations do not create forgiveness or necessarily reinstate dignity. In Australia it was not until 1967 that Aboriginal and Torres Strait Islander peoples could claim full citizenship. The apologies came decades later. “We failed to ask — how would I feel if this were done to me?” Prime Minister Keating said to a Koori (Urban Aboriginal) audience in the Sydney suburb of Redfern in 1992. The word ‘sorry’ was said three times by Prime Minister Rudd reading a statement to Parliament in 2008 and to large crowds gathered at war memorials across the country to witness this National Apology. Witness testimony, born out of terrible conflict, often leaves a gaping fault line, as the subsequent re-intervention in Northern Territory proves. The stark grey construction pipes also divide the gallery space.

Let us now recall the realpolitik of nation states. In Australia the government mounted an “intervention”. This began as a dramatic media stunt (military, boots, babies) before the 2007 election. They declared a National Emergency over 1,347,525 square kilometres, sending in the army to address Aboriginal disadvantage. In a brutal exchange for housing and welfare, they demanded 99-year leases over homelands and dismissed local councils. Many remote art cen-

tres and other development projects were left without skilled staff (many of whom are important artists) when employment subsidies stopped. In “proscribed areas” a “Basics Card” tells you where and what you can buy. Now the centre-left government has re-badged the Intervention with the Orwellian title “Stronger Futures”, extending the occupation to a total of 15 years, or a young lifetime<sup>5</sup>.

In contrast to political reversals and opportunism is the quiet assertion of heritage and tradition — often by women. Women as artists and creators are always present in Narelle Jubelin’s work, often asserting ‘domestic’ genres, especially the artist’s own exquisite petit-point images. Aboriginal women assert tradition by screen or lino-block printing onto shimmering fabric lengths for Babbarra Designs, part of a women’s co-op that also serves to maintain the Maningrida community in Central Arnhem Land. These are not restricted designs, but printing and weaving premised on the notions of contact and exchange, made to be draped, worn or presented in the marketplace. These textiles assert a form of remembering that knowingly collapses any distinction between past and present and is always set within the forces of nature, time and being. Almost jacquard-like in appearance, the newly printed designs on imported silks will be displayed in Europe, in one of Portugal’s traditional textile-trade centres. The cloths made in artist-owned studios in the townships of Nguiu on Bathurst Island and Gunbalanya (Oenpelli) and Maningrida in Arnhem Land attest to the capabilities of a peo-

5 On the Intervention see: *Arena Magazine*, Melbourne, special issue (no 118); *Ghost Citizens: Witnessing the Intervention* (Sydney, 2012), Djon Mundine OAM, exhibition co-curator observes: “The Intervention is very unpopular with few positive results so far. Aboriginal people need to be listened to about their particular priorities, ideas and solutions. The challenge is to create an economic basis for these remote communities — to strengthen what works like the art centres and homelands — and not relocate them off their traditional lands to live as outcast fringe dwellers on the margins of “growth centres.”

ple's resistance. Cultural continuity and business nous carry this dazzling new textile production across borders and boundaries.

The simple video entitled 'Queen' (2012) shows renowned abstract painter Jean Baptiste Apuatimi, a senior custodian of Tiwi culture, opening the annual Tiwi Art Network exhibition for the Darwin Festival. Shaky ground-level footage captures her short dance in front of works by other major Tiwi painters. She is painted to disguise her body from spirits of the dead, carries a pamijimi (armband) and finishes in front of her own distinctive painting 'Kurlama Jilamara' (yam ceremony), 2011. Nothing is casual. She is certain of her responsibility as a painter for carrying on the jilamara and passing on Tiwi traditions.

The video accompanies two other versions of Jean Baptiste Apuatimi's draped trade fabric. The delicate screen of dotted and hatched squares is one of her rhythmical jilamara compositions printed in yellow and emerging gradually from the white ground, the reverse of her often dramatic paintings when a black negative space starkly defines ceremonial objects or ceremony. Her aesthetic authority derives from this connection with customary ritual. Jean Baptiste Apuatimi says that the strong Tiwi colours in her paintings replay the past in the present: "Long time ago in the early days we put yalinga (red), arrikingina (yellow) and tutyangini (white) ochre on our face and body for pukumani and kurlama ceremonies. We call this minga"<sup>6</sup>.

The weaver Domingas Soares is encountered as she weaves a tais strapped to a back loom outside her house in a village in Bobinaro District. The Timorese clan system was left unchanged by

<sup>6</sup> The quote is from an Interview by Angela Hill with Jean Baptiste Apuatimi that was recorded and transcribed at Nguui, Bathurst Island on 3 February 2007. In *Culture Warriors: National Indigenous Art Triennial*, curated by Brenda Croft, National Gallery of Australia, 2007.

colonial neglect, in contrast to the inter-generational destruction that took place in Australia<sup>7</sup>. A short consensual video of the conversation acknowledges shared cultural values: as she weaves, she describes the squared zigzag line as the steps of the Uma Lulik and the conglomerate circles, the stones of its walls. Cloths are central to ceremonies associated with life events and spiritual rituals and are treasured as family heirlooms as well as contemporary trade cloths. The practice encompasses growing, spinning, dyeing and weaving cotton by hand and the use of natural or synthetic plant dyes, with each closely constructed piece taking six to nine months to produce. Each region's distinctive style, colour and designs are handed down through generations. The central role that they have been given in this exhibition celebrates that survival. Domingas Soares's woven cloth features the all-black Api Den motif, a traditional Marobe motif. Api Den is likened to the landscape after burning while the small white dashes represent growth, like a small plant bud.

The video works elaborate on the idea of a dynamic helix of modernity and tradition set against the play and partiality of memory. The title *The Third Space* (2012-2013) acknowledges that we are guided by Walter Benjamin, whose allegorical writings, cultural commentaries, lists and diagrams opened up the process of dialectical thinking and, for many artists, of reflective action. Indeed, in 'Ilford (horizontal). Ilford (vertical)' (2008), a silent slide projection is juxtaposed with inter-title quotes from *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs* (c.1921). My eye fell on the words "Upon returning home I saw that I lived there", as the childhood home in the altered slides is seen again from afar

<sup>7</sup> The observation concerning the survival of the Timorese clan system is by the artist Maria Madeira on the mobile residency in 2012. On Australia's neo-colonial legacy, see *Bringing Them Home: The 'Stolen Children' Report*, Australian Human Rights Commission, 1997.

and through the prism of decades of acculturation in Madrid.

*The Third Space* (2012-2013) shows redemptive tree plantings by the downtown branch of the Country Women's Association and a church community in Hobart in a historically marked bushfire zone. The planting is linked symbolically and inevitably to the island's genocidal past. Tasmania's majestic beauty is breathtakingly visible behind the glass onto which the artist transcribes footnotes from RoseLee Goldberg's essay on conceptual art "Space as Praxis" (*Studio International*, 1975). But the artist's labour shifts us from looking at spatial volume to land politics. Elsewhere they call this redemptive work "caring for country". Ranger teams in Arnhem Land, Katherine and the Kimberley regions combine traditional land-management practices (rotating firing) with contemporary monitoring and management skills. These practices and gestures, local and on a vast scale, also acknowledge the terrible reality of climate change and the ongoing plunder of natural resources.

Rangers also work with curatorial teams to provide information linking the knowledge embodied in the paintings with sites, species, stories and landforms and increasingly exhibition projects are generated from this inter-disciplinary and cross-cultural approach. There are parallels between Narelle Jubelin's Lisboa project and curatorial fieldwork such as the cultural associations established with Timor Leste and enhanced by successive curators at the Museum and Art Gallery of the Northern Territory in Darwin and scattered low-key participatory and research and development projects including the exploratory Timor Leste field trip, which investigated

the possibilities of a collective film and photographic archive<sup>8</sup>. By and large, the most conceptually interesting of these regional cross-cultural art projects have moved beyond the artistic and architectural platitudes of “interventions” into spaces, places and people’s lives.

People will continue to endure occupation. In Australia culture and country is asserted in the daily grind of the world of goods (the village marketplace or art shop) and in the spectacle of contemporary art events like the annual Desart Mob and Darwin Art Fair, which celebrate the Indigenous avant-garde that is paradoxically taking over the mantle of innovation. Which is where I last conversed with Narelle Jubelin as we reviewed the new playing field of open-air life from a shady glen in an out of town caravan park as she led her family on their own nomadic journey in Australia’s Top End. Open-air life continues.

8 On the textiles and some co-operatives of West Timor (and the work of the Tafean Pah Foundation, Central Timor and Threads of Life, Ubud) see the exhibition catalogue: *Speaking with Cloth: Cerita Dalam Kain*, Museum and Art Gallery of the Northern Territory, 2005. At the grass-roots level, the artist studio Brahma Tirta Sari in Yogyakarta has worked with artists from Ernabella Arts in central Australia from 1975 and curatorial projects initiated by Nomad in Darwin (with West Timor) and The Cross Art Projects in Sydney (with the Top End).

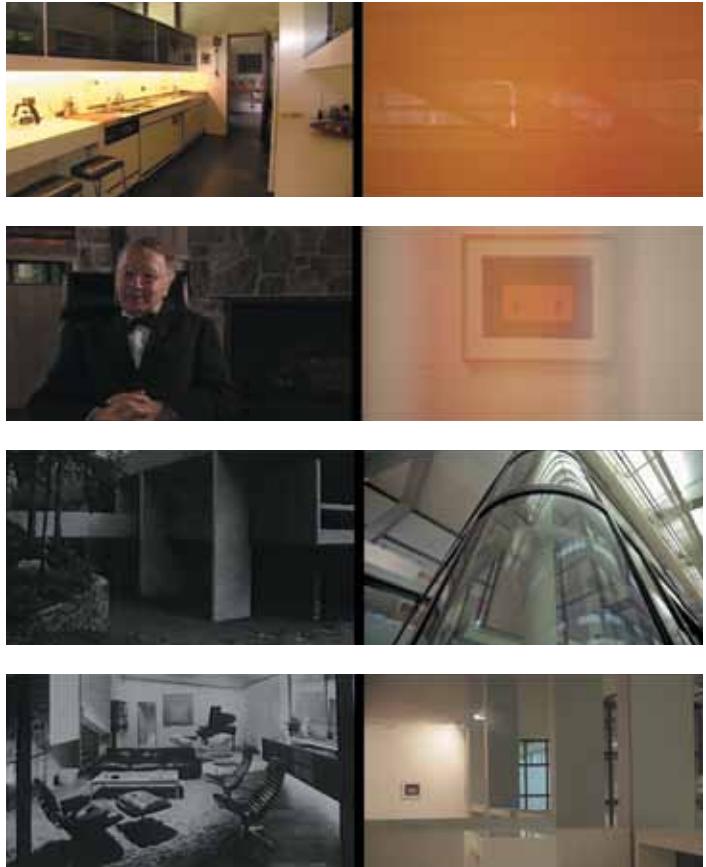
43 Albers.Seidler Establishing.Shots,  
2012-2013





44 . 45 Albers.Seidler Establishing.  
Shots, 2012-2013

---





# *Mayday and The Third Space*

Paula Silva

Tasmania, 1 May 2012.

Narelle Jubelin visited Tasmania in July 2011 as a guest of the *Central Business District (CBD) Branch of the Country Women's Association (CWA)*. The *CBD Branch*, while operating as an official branch of this iconic Australian women's organization, was launched in 2011 primarily as a site for art production and distribution. The ongoing project appropriates an already existing platform for the interests of women and particularly reviews the role played by women in promoting change and reshaping established cultural values. The *CBD Branch* does not have a physical location. Instead, it manifests itself through works of art presented in the public sphere.

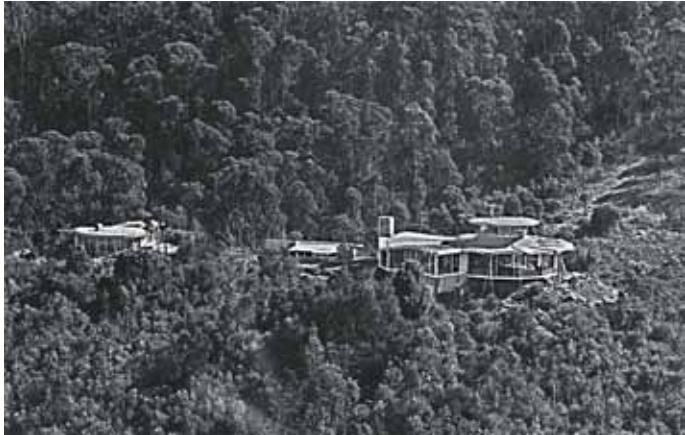
The CWA organisation, although mainly recognized by younger Australian generations for its shop fronts selling jams, cakes and home-made textiles, has been a worldwide activist organisation operating at grass-roots level since the 1920s. Part of its important work was carried out during and after the Second World War, when women often had to leave the private space of the home and work together to ensure the sustainability of their communities. When prosperous times finally arrived, civil organisations such as the CWA, while constrained by overarching political narratives, provided one of the few platforms for women to actively participate alongside men in building the modern project, particularly in structuring a civic ethics that is so fundamental to a humanist world.

*Mayday*, commissioned by the *CBD Branch*, was performed in Hobart on 1 May 2012. It was staged between and within two iconic Tasmanian modernist buildings designed by the Tasmanian

architect Esmond Dorney (1906-1991): the St Pius X Catholic church (built in 1957) in Taroona and the bush immediately surrounding it; and Esmond Dorney's own family house, one of the modernist glass houses built in the late 1960s, located at Fort Nelson on a hill overlooking the city of Hobart. Both buildings are included in the Australian Heritage Register, with St Pius X church identified as Australia's first modernist Catholic church.

Taroona, like so many other suburbs around Australia, forms part of the immediate history of postwar prosperity. One of Hobart's seaside suburbs, it emerged from postwar European immigration to Australia. The St Pius X church building is a materialization of part of this history: it was commissioned and paid for with funds raised by the congregation, who, ten years later, saved the building from destruction in the devastating bush fires that beset Tasmania in 1967. The humble single-vaulted glass and corrugated iron building, set on a small native bush block, originally among gum trees, manifests itself as a place of worship but above all gives material form to a place of confluence of past and present stories, personal and communal ones: the congregational commitment of men and women, a new child that is presented to the community, a floral tribute left on the church pew marking the death of a friend; it envelops a congregation that exists in its relationship to each other, to their God and to the land.

Narelle and Tasmania-based artist Lucy Bleach entered this space of relationships together with Esmond Dorney's son, Paddy Dorney, himself an architect; botanist Kris Shaffer; and the curator, myself, to work with the congregation towards re-planting a stand of five gum trees that previously existed around the building. The trees, which were essential to the architect's original design, situate the church and provide a specific dappled-light quality to the building. The eucalypts would be replanted so that the original quality of light could be reinstated.



47 Esmond Dorney House (1966),  
Fort Nelson, Sandy Bay, Hobart  
Fotografia / Photography, 1974,  
Cortesia / Courtesy, Paddy Dorney

Narelle proposed *Mayday* as a celebration of this silent collective, enlightened work, performed by local men and women who know that they carry the responsibility to cultivate their communities with an inherited sense of civic ethics. And it is precisely this idea that took us, the *Mayday* congregation, after the trees and the promise of reinstating the light were put to seed, into the building that was once the architect's own family home. Today, the house rests empty above the city, waiting for the City Council to find the appropriate use for this heritage building. But on that 1<sup>st</sup> of May, the architectural object, part of an overarching narrative of progress, was inhabited once again by bodies recounting their stories, their memories, and their aspirations.

*The Third Space* (2012-2013) is one of translation in the sense described by Homi Bhabha. Narelle Jubelin and Lucy Bleach's video, edited in Lisbon with Patrícia Leal, 'documents' *Mayday* as a space that emerges from the sum of its parts, a translation that does not exist until the viewer makes it his or her own.

November 2012



## BIOGRAFIA

Narelle Jubelin

Ao longo de quase três décadas, Narelle Jubelin tem-se dedicado a bordar miniaturas em *petit point*, que combina com objetos *ready-made* e citações textuais para criar instalações arquiteturais, fotográficas e picturais. As suas peças bordadas registam a errância de objetos e imagens pelo mundo, como parte de uma história global de viagens, comércio e turismo. Os seus projetos, frequentemente colaborativos, compreendem narrativas sobre modernismo, tradições vernáculas e a envolvente construída, plenas de exílio e deslocamento.

Narelle Jubelin nasceu em Sydney, em 1960, e estudou arte no Alexander Mackie College of Advanced Education, continuando esses estudos no College of Fine Arts, University of New South Wales, entre 1979 e 1983. Foi, em conjunto com Roger Crawford, Tess Horwitz e Paul Saint, cofundadora da First Draft Gallery, Sydney, entre 1985 e 1987. Fez residências no Australia Council Tokyo Studio (1991) e no Fabric Workshop and Museum de Filadélfia (1995), encontrando-se a viver em Espanha desde 1996. Em 1997, recebeu uma Paul Keating Fellowship, tendo também em duas ocasiões (2001-2002 e 2011-2012) trabalhado com o apoio de bolsas do Australia Council.

A sua obra tem sido apresentada em muitas exposições coletivas, colaborativas e individuais nas mais variadas instituições, incluindo: George Paton Gallery, Melbourne (1989); Artists Space, Nova Iorque (1990); Bienal de Veneza (1990); Centre for Contemporary Arts, Glasgow (1992); 9.ª Bienal de Sydney (1992); The Renaissance Society, University of Chicago; Grey Art Gallery, Nova Iorque; Monash University Museum of Art, Melbourne (1994-1995); Art Gallery of Ontario, Toronto; Art Gallery of York University, Toronto

(1997); Pavilhão Branco – Museu da Cidade, Lisboa (1998), com Marcos Corrales Lantero; Mori Gallery, Los Angeles; Mori Gallery, Sydney; Centre for Contemporary Photography, Melbourne (2001-2002); John Curtin Gallery, Perth (2002); Artists Space, Jerusalém (2002), com Andrew Renton; Artists Space, Jerusalém (2002); Mori Gallery, Sydney (2003); Art Gallery of South Australia, Adelaide (2006); Centro José Guerrero, Granada (2006); Mori Gallery, Sydney (2008), com Luke Parker, Marcos Corrales Lantero e David Norrie; Parasol unit foundation for contemporary art, Londres (2008), com Marcos Corrales Lantero, Ângela Ferreira e Andrew Renton; e Art Gallery of New South Wales, Sydney (2009), com Ângela Ferreira. Participou, em colaboração com Carla Duarte, em «Learning Modern», uma série de encontros que culminaram numa exposição multidisciplinar na School of the Art Institute of Chicago, Sullivan Gallery (2008-2010).

Mais recentemente, desenvolveu projetos complexos para o Heide Museum of Modern Art, Melbourne (2009), apresentou a sua primeira exposição individual madrilena, em La Casa Encendida (2012), e executa um extenso levantamento itinerante em colaboração com a University Art Gallery (University of Sydney), Monash University Museum of Art (Melbourne), e o Anne & Gordon Samstag Museum of Art, University of South Australia (2012-2013). Atualmente, Jubelin encontra-se na fase de encerramento de um projeto em colaboração com Lucy Bleach, uma artista residente em Hobart, sob a curadoria de Paula Silva e da Filial de Hobart da Country Women's Association, em conjunto com o arquiteto Paddy Dorney e a congregação da Pius X Church, Hobart.

## BIOGRAPHY

### Narelle Jubelin

For almost three decades Narelle Jubelin has stitched miniature petit points and combined them with readymade objects and textual citations in architectural, photographic and painterly installations. Her stitched renditions mark the journeys that objects and images make through the world as part of a global history of travel, trade and tourism. Her frequently collaborative projects involve narratives on modernism, vernacular traditions and the built environment, fraught with exile and displacement.

Narelle was born in Sydney in 1960 and studied art at the Alexander Mackie College of Advanced Education and then at the College of Fine Arts, University of New South Wales between 1979 and 1983. She was co-founder, with Roger Crawford, Tess Horwitz and Paul Saint, of First Draft Gallery, Sydney, 1985-1987. She undertook residencies at the Australia Council Tokyo Studio in 1991 and at the Fabric Workshop and Museum, Philadelphia in 1995, and has lived in Spain since 1996. In 1997 she was awarded a Paul Keating Fellowship and during 2001- 2002 and 2011-2012 she was working with Fellowship Grants from the Australia Council.

Her work has been presented in many group, collaborative and solo exhibitions at a wide range of institutions including the George Paton Gallery, Melbourne (1989); Artists Space, New York (1990); the Venice Biennale, Venice (1990); the Centre for Contemporary Arts, Glasgow (1992); the 9th Biennale of Sydney (1992); The Renaissance Society, University of Chicago; the Grey Art Gallery, New York; Monash University Museum of Art, Melbourne (1994-1995); the Art Gallery of Ontario, Toronto; the Art Gallery of York University, Toronto (1997); Pavilhão Branco Branco – Museu da Cidade, Lisbon (1998) with Marcos Corrales Lantero; Mori Gallery,

Los Angeles; Mori Gallery Sydney; the Centre for Contemporary Photography, Melbourne (2001- 2002); the John Curtin Gallery, Perth (2002); Artists Space, Jerusalem (2002), with Andrew Renton; Mori Gallery, Sydney (2003); the Art Gallery of South Australia, Adelaide (2006); Centro José Guerrero, Granada (2006); Mori Gallery, Sydney (2008) with Luke Parker, Marcos Corrales Lantero and David Norrie; Parasol unit foundation for contemporary art, London, with Marcos Corrales, Angela Ferreira, and Andrew Renton (2008); and at the Art Gallery of New South Wales, Sydney (2009) with Angela Ferreira. She participated in collaboration with Carla Duarte in 'Learning Modern', a series of meetings culminating in a multidisciplinary exhibition at The School of the Art Institute of Chicago, Sullivan Gallery (2008-2010).

In recent years she has developed complex solo projects for the Heide Museum of Modern Art, Melbourne (2009); her first solo exhibition in Madrid at La Casa Encendida (2012); and an expansive itinerant survey with the University Art Gallery, the University of Sydney; Monash University Museum of Art, Melbourne; and the Anne & Gordon Samstag Museum of Art, University of South Australia (2012-2013). Jubelin is currently closing a project in collaboration with Hobart-based artist Lucy Bleach curated by Paula Silva and the Hobart CBD Branch of the Country Women's Association in collaboration with the architect Paddy Dorney and the congregation of Pius X Church, Hobart.

#### **BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA / SELECTED BIBLIOGRAPHY**

**2012-2013**

Ann Stephen (cocuradora / co-curator), "Falling for Modernism"; Narelle Jubelin e / and Luke Parker (cocurador / co-curator), "Between Drawing and Building"; Jacky Redgate (ensaio fotográfico/

/photo essay), “Depth of Field”, *Narelle Jubelin Vision in Motion*, University Art Gallery, University of Sydney; Monash University Museum of Art, Melbourne; Anne & Gordon Samstag Museum of Art, University of South Australia.

**2012**

Narelle Jubelin, “Introduction”; Helen Grace, “To the Lighthouse Once More...”; María Teresa Muñoz, “Notes”, *Afterimage*, Madrid, La Casa Encendida.

**2009**

Ann Stephen (curador / curator), “Face-to-face”, *Narelle Jubelin Cannibal Tours*, Melbourne, Heide Museum of Modern Art.

**2008**

Andrew Renton (ed.), *Front of House*, Londres / London, Parasol unit foundation for contemporary art.

**2006**

Ann Stephen, “Annotations”, in Linda Michael (curadora / curator), *21st Century Modern: 2006 Adelaide Biennale of Contemporary Australian Art*, Art Gallery of South Australia.

Helen Grace, “‘The Presence of Black’: Narelle Jubelin and Reconciliation”; María Teresa Muñoz, “Written on the Threshold”; Narelle Jubelin, “Ungrammatical Landscape Annotations”, in Francisco Baena Díaz (ed.), *Paisaje agramatical [Ungrammatical Landscape]: Narelle Jubelin 2003-2006*, Centro José Guerrero, Diputación de Granada.

Filipa Oliveira (curadora / curator), “(Re)volving Space and Things”; Andrew Renton, “Unknown Content: Diminished Return?”, *(Re)volver*, Lisboa / Lisbon, Plataforma Revólver.

**2001**

Margaret Morgan, “Housing”, *Narelle Jubelin and Marcos Corrales Lantero: Owner Builder of Modern California House* (2001-2013), catálogo sem título para o programa de artes visuais do Melbourne Festival, sob a curadoria de Juliana Engberguntitled / Catalogue for

the visual arts programme of the Melbourne Festival, curated by Juliana Engberg.

**1998**

Isabel Carlos, «Paredes e Palavras» / “Words and Walls”; Sean Cubitt, «Simples Ferramentas. Case No: T961301» / “Simple Tools. Case No: T961301”; Juliana Engberg, «Mesa-Redonda» / “Round Table Discussion”, *Ecru*, Pavilhão Branco – Museu da Cidade, Lisboa / Lisbon, Instituto de Arte Contemporânea.

**1996**

Max Delany, “Fabrication and Frame: Narelle Jubelin and the Colonial Panorama”, in Juliana Engberg (curadora / curator), *Colonial Post Colonial*, Melbourne, Heide Museum of Modern Art.

**1995**

Dan Cameron, *Cocido y crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Jacky Redgate, “A Photograph is no Substitute for Anything” (ensaio fotográfico / photographic essay), in Natalie King (curadora / curator), *Narelle Jubelin: Soft and Slow*, Clayton, Vic, Monash University Gallery.

**1994**

Juliana Engberg, “Free Association Is the Delight of Good Friends”; Mary Jane Jacob e / and Russell Lewis, “Softshoulderbigshoulder”, in Susanne Ghez (curadora / curator), *Soft Shoulder*, Chicago – Nova Iorque / New York, The Renaissance Society – University of Chicago e / and Grey Art Gallery & Study Centre, New York University.

**1993**

Elizabeth Gertsakis, “A Pure Language of Heresy”, in Ewen McDonald e / and Juliana Engberg (eds.), *Binocular: Focusing, Material, Histories*, Sydney, Moet & Chandon Contemporary Edition.

**1992**

Mary Jane Jacob, *Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston*, Nova Iorque / New York, Rizzoli.

Ian Burn, "The Metropolis is only Half the Horizon ...", in Tony Bond (curador / curator), *The Boundary Rider*, Sydney, 9th Biennale of Sydney.

Lynne Cooke, Bice Curiger e / and Greg Hilty, *Doubletake: Collective Memory and Current Art*, Londres / London, South Bank Centre – Zurique / Zurich, Parkett Verlag AG.

Ann Stephen, *Dead Slow*, Glasgow Centre for Contemporary Arts [Escócia / Scotland], em associação com a / in association with the Biennale of Sydney.

#### 1991

Clare Roberts, "Legacies of Travel and Trade", *Decorative Arts and Design from the Powerhouse Museum*, Sydney, Powerhouse Publishing, Museum of Applied Arts and Sciences.

#### 1990

Keith Broadfoot e / and Rex Butler, "The Fearful Sphere of Australia", in Sally Coaucaud (curadora / curator), *Paraculture*, Sydney, Artspace – Nova Iorque / New York, Artists Space.

Vivienne Johnson, "People Deliver Art", *Trade Delivers People: Aperto, La Biennale di Venezia, 1990*, Sydney, Mori Gallery.

## **NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES DOS TEXTOS / TEXTS AUTHORS BIOGRAPHICAL NOTES**

Isabel Carlos

Diretora do CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, é a curadora de «Plantas e Plantas» [Plants & Plans]. / CAM Fundação Calouste Gulbenkian director and curator of Plantas e Plantas [Plants & Plans].

Jo Holder

Curadora e historiadora de arte, reside em Sydney, onde dirige os Cross Arts Projects. / Is a curator and art historian based in Sydney where she directs the Cross Art Projects.

Margaret Morgan

Artista, vive e trabalha em Los Angeles. O seu trabalho inclui textos críticos, desenho, fotografia e instalações. / Is an artist who lives and works in Los Angeles. Her practice includes critical writing, drawing, photography and installation.

Paula Silva

Curadora independente estabelecida na Tasmânia, Austrália. / Is an independent curator based in Tasmania, Australia.

**Sala 1**

1 . 2 . 7 . 14 . 15 . 16 . 17 . 28 . 29 . 38 . 39 . 40

**Owner Builder of Modern California House,**

Narelle Jubelin e Marcos Corrales Lantero, 2001-2013

Onze transcrições em *petit point* (algodão sobre seda) de diapositivos coloridos tirados por Raymond Douglas Jubelin durante a construção da casa para a sua família, em 1964. Terreno: 3035 m<sup>2</sup>; área da casa: aproximadamente 158 m<sup>2</sup>, não contando o pátio e garagem por baixo do mesmo; um andar; sala de estar/jantar, cozinha, sala de banho, lavandaria, duas retretes, dois quartos de cama, escritório; revestimento de tijolo, estrutura em madeira, chão: metade em sobrado, metade em cimento.

Peças criadas por Narelle Jubelin em Madrid, entre 2000 e 2001: nove medindo 13,5 x 15 x 2,5 cm cada uma, incluindo moldura, e duas medindo 13 x 28 x 2,5 cm cada uma, incluindo moldura.

Planta da vivenda no n.º 11 de Belinda Crescent, feita com cartas do baralho *The Textile House of Cards*, criado por Charles e Ray Eames (1.ª edição, 1952), comprado em 2001 na Eames Office Gallery & Store, Los Angeles, EUA.

Coleção da artista

Conjunto de painéis de contraplacado (23 x 28 cm cada) sobre os quais se transcreve, em letras de vinil adesivo, uma seleção dos créditos de ilustração de Julius Schulman para o livro de Esther McCoy, *Case Study Houses 1945-1962*, cuja primeira edição data de 1962, sob o título *Modern California Houses*; e dos créditos fotográficos de Julius Schulman para *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, publicado aquando da exposição apresentada na Temporary Contemporary do Museum of Contemporary Art, Los Angeles, entre 17 de outubro de 1989 e 18 de fevereiro de 1990.

Painéis produzidos por Narelle Jubelin em Sydney e Los Angeles, 2001  
Coleção da artista

Peças expostas sobre protótipos de mobília modular desenhados por Marcos Corrales Lantero, 2000

Banco e mesa com dimensões exteriores de 129 x 865 x 865 mm

e 129 x 1100 x 1200 mm (410 e 740 mm de altura, respectivamente); polietileno de alta densidade 100 por cento reciclável, aço doce  
Coleção do arquiteto

8 . 9 . 10 . 11 . 12 . 13 . 20 . 41 . 42

com **Ilford (horizontal). Ilford (vertical)**, 2008

Duas projeções em PowerPoint (sem som) transferidas para vídeo PAL (720 x 576)  
19'10" e 4'08", respectivamente

A partir de diapositivos coloridos, filmes analógicos e fotografias digitais tirada por Raymond Douglas Jubelin e Merle Olive Jubelin na sua casa e jardim em Sydney, 1964-20. Intercalado com citações do livro *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs*, Ursula Marx, Gudrun Schwartz, Michael Schwartz, e Erdmut Wizisla (eds.), Londres, Verso, 2007.

Nota: Ao longo de vários anos, Benjamin registou a linguagem e jogos do seu filho Stefan. Esses registos foram mais tarde publicados como *Opinions et Pensées. His Son's Words and Turns of Phrase*. Stefan Benjamin esteve internado em Londres em 1940, tendo sido pouco depois enviado para a Austrália.

## Sala de Projeção

18 . 19

**Uma Lulik (A Casa Sagrada)**, documentário

Realizador: Victor de Sousa. Produtor: David Palazón, 2010

52' Tentun / Kairui, legendado português / inglês, 16'9" HDV

Apresentado com o consentimento do realizador e do produtor

Coleção da artista

## Nave

Da pág. 8 à 13

**Grey Nomad**, 2013 (a partir de *Sun Tunnels*, por Nancy Holt, 1976)

Tubos de infraestrutura, com os panos de *Plantas e Plantas* expostos/estendidos sobre dois "plintos" com 1,20 metros de diâmetro por 12 metros de comprimento, que marcam o eixo leste-oeste do hall de exposições

**Tais naban, tais mane**, pano de vestir masculino

Povo Kemak, Marobo, Bobinaro

Algodão fiado à mão e industrial com corantes naturais e sintéticos

Tingimento por urdidura simples, tecido à mão em tear de cintura

240 x 106 cm

**Tais feto**, saia justa longa  
Viqueque (possivelmente)  
Algodão industrial com corantes naturais e sintéticos  
Tingimento por urdidura simples, tecido à mão em tear de cintura  
134,5 x (66 duplicado) 132 cm

**Beti naek, tais mane**, pano de vestir masculino  
Povo Atoin Meto  
Oecusse  
Algodão fiado à mão com corantes naturais  
Tingimento por urdidura simples, tecido à mão em tear de cintura  
176 x 102 cm

**Tais feto**, saia justa longa  
Oecusse (possivelmente)  
Algodão industrial com corantes naturais e sintéticos  
Tingimento por urdidura simples, tecido à mão em tear de cintura  
147 x (49 duplicado) 98 cm

**Tais sabu, tais mane**, pano de vestir masculino  
Alat-tlaun, Bobinaro  
Algodão fiado à mão e industrial com corantes naturais  
Tingimento por urdidura simples, tecido à mão em tear de cintura  
225 x 101,5 cm

**Beti naek, tais mane**, pano de vestir masculino  
Povo Atoin Meto  
Padiae, Oecusse (possivelmente)  
Algodão fiado industrial com corantes sintéticos  
Tingimento por urdidura simples, tecido à mão em tear de cintura  
202,5 x 125 cm

Nota: Todos os *tais* foram comprados em segunda mão no Mercado de Tais, Díli, Timor-Leste, 2012.

**Emily Kaybbrimm**, *Mats & Flower*, 2012, 113 x 200 cm

Apresentado com a permissão da artista, Emily Kaybbrimm, e da Babbarra Designs

Padrão impresso à mão, pigmento acrílico sobre seda

Produzido por Babbarra Designs Maningrida, Território do Norte, Austrália

Adquirido na Feira de Arte Aborigene de Darwin, Larrakia Lands, 2012

**Graham Badari**, *Manbardmo (Waterlily)*, 2011, 138 x 138 cm

Apresentado com a permissão do artista, Graham Badari, e da Injalak Arts & Crafts

Serigrafia sobre seda, produzida pela Injalak Arts and Crafts Association, uma

organização comunitária aborigene sem fins lucrativos de Gunbalanya (Oenpelli),

Western Arnhem Land, Território do Norte, Austrália

Adquirido na Injalak Arts & Crafts, Oenpelli (Gunbalanya), Arnhem Land, Austrália, 2012

**Jean Baptiste Apuatimi**, Nguui, ilha de Bathurst

*Jilamara [good body painting]*, 2012, 137 x 213 cm

Apresentado com a permissão da artista, Jean Baptiste Apuatimi, e da Tiwi Design

Dois panos de seda serigrafados, produzidos pela Tiwi Design

Adquirido na Feira de Arte Aborigene de Darwin, Larrakia Lands, 2012

## Nave, Projeções

21 . 22

**Queen**, 2012

Com a permissão da artista Jean Baptiste Apuatimi e da Tiwi Design, 2012

Com a permissão da artista Domingas Soares, 2012

1'12", com som

Cerimónia de boas-vindas executada por Jean Baptiste Apuatimi em Darwin, durante a abertura da Exposição Anual do Tiwi Art Network, 2012

Câmara: Marcos Corrales Lantero

1'01", com som

*Tais mane tecido por Domingas Soares junto à sua casa em Atuegas, Marobo, distrito de Bobinaro, Timor-Leste, 2012*

Câmara: Narelle Jubelin

Montagem: Patrícia Leal

**Stendhal Syndrome**, 2011

Vídeo digital sem som, 47", PAL (720 x 576)

Sequências filmadas com o arquiteto Marcos Corrales Lantero, os estudantes Martin Leibinger e Carla Schmitt e a professora Narelle Jubelin (2008), em Haus am Horn, Weimar, um projeto de Georg Muche, gabinete de Walter Gropius, 1923

Câmara: Narelle Jubelin e Marcos Corrales Lantero

Montagem: Patrícia Leal

23 . 24 . 25 . 26 . 27 . 46

**The Third Space**, 2012-2013

Vídeo digital, Full HD (1920 x 1080), 17' 17", com som.

Documentação do projeto Mayday da Country Women's Association (CWA) por Lucy Bleach e Narelle Jubelin, sob curadoria de Paula Silva.

Plantação de eucaliptos pela congregação da Pius X Church, uma igreja modernista criada pelo arquiteto Esmond Dorney em Taroona, na Tasmânia, sob a orientação da horticultora Kris Shafer, bênção da árvore por Michael Tate.

Visitas à Esmond Dorney House e sua envolvente com o arquiteto Paddy Dorney, a Filial de Hobart da CWA e a congregação da Pius X Church.

Transcrição de notas de rodapé do texto de RoseLee Goldberg «Space as Praxis», publicado na *Studio International* (setembro de 1975)

Câmara: Robert Harrison

Montagem: Patrícia Leal

6 . 43 . 44 . 45

**Albers.Seidler Establishing.Shots**, 2012-2013

Vídeo digital, 6'21", com som

Exibido com a permissão da arquiteta Penelope Seidler e do realizador Brian De Palma  
Imagens à esquerda: excertos de entrevistas com Penelope Seidler, 1968, e Harry Seidler, 2000, intercaladas com planos de ambientação da Seidler House, Killara, NSW, com pintura de Josef Albers, *Homage to a Square (in situ)*. Imagens não utilizadas na série televisiva realizada pela Australian Broadcasting Channel, *In the Mind of the Architect* (2000). Imagens de Matthew Temple.

Imagens à direita: imagens da exposição «Josef Albers in America, Painting on Paper», 18 de maio - 1 de julho de 2012, CAM Piso 1. Imagens de David La Rue

e Patrícia Leal. Intercaladas com excertos de *The Responsive Eye*, documentário filmado em 1966 no MoMA por Brian De Palma. Na abertura da exposição de «Op art.» promovida pelo MoMA de Nova Iorque, em 1965, Brian De Palma ouve as impressões do curador William Seitz, do teórico Rudolf Arnheim, dos próprios artistas e de alguns participantes na exposição.

33 . 34 . 35

**Curtain Stack, 2011**

Vídeo digital sem som, 45 segundos, PAL (720 x 576)

Excertos de visitas filmadas à Farnsworth House, em Pleno, Illinois, EUA, 2008; à Rose Seidler House, em Wahroonga, Nova Gales do Sul, Austrália, 2009; e do regresso à Farnsworth House, 2009

Câmara: Narelle Jubelin e Carla Duarte

Montagem: Patrícia Leal

## LIST OF WORKS

### Exhibition Room

1 . 2 . 7 . 14 . 15 . 16 . 17 . 28 . 29 . 38 . 39 . 40

#### Owner Builder of Modern California House,

Narelle Jubelin and Marcos Corrales Lantero, 2001-2013

11 cotton on silk petit-point renditions of colour slides taken by Raymond Douglas Jubelin during the construction of his family home in 1964. Size of lot: .75 acres; area of house: approx 1700 square feet exclusive of patio and garage below patio; one storey; living-dining room, kitchen, 1 bathroom, laundry room, 2 toilets, 2 bedrooms, study; brick veneer, wood frame,  $\frac{1}{2}$  timber,  $\frac{1}{2}$  concrete floor.

Renditions by Narelle Jubelin, Madrid 2000-2001, 9 each measuring 13.5 x 15 x 2.5 cms framed and 2 each measuring 13 x 28 x 2.5 cms framed

Artist's Collection

Floor plan of detached house at 11 Belinda Cres, rendered in *The Textile House of Cards*, designed by Charles and Ray Eames, first published in 1952.

Purchased 2001 from the Eames Office Gallery & Store, Los Angeles, USA

Artist's Collection

Assembled plywood panels measuring 23 x 28 cms with adhesive vinyl text of selected Julius Schulman illustration credits from Esther McCoy's *Case Study Houses 1945-1962*. First edition published in 1962 under title: *Modern California Houses*; with repeated Julius Schulman photography credits from Blueprints for Modern Living: *History and Legacy of the Case Study Houses* published in conjunction with the exhibition presented at the Temporary Contemporary of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 17 October 1989 – 18 February 1990

Panels produced by Narelle Jubelin, Sydney & Los Angeles 2001

Artist's Collection

Housed on modular prototype furniture (Platform) designed by Marcos Corrales Lantero, 2000

Bench and table with exterior dimensions of 129 x 865 x 865 mm, 129 x 1100 x 1200 mm, 410 & 740 mm high; high-density polyethylene 100% recyclable plastic, mild steel. Produced by Ediciones Despacio S.L.

Architect's Collection

with **Ilford (horizontal), Ilford (vertical)**, 2008

two silent PowerPoint projections transferred to video, PAL (720 x 576)  
19:10 and 4:08 respectively

After colour transparencies, analogue film and digital photographs taken by Raymond Douglas Jubelin and Merle Olive Jubelin when living in their Sydney house and garden, 1964-present. Intercut with citations from Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs, eds. Ursula Marx, Gudrun Schwartz, Michael Schwartz, Erdmut Wizisla, London: Verso, 2007.

Note: Over many years Benjamin logged the language and games of his son Stefan, published as Opinions et Pensées. His Son's Words and Turns of Phrase. Stefan Benjamin was interned in London in 1940 and was sent to Australia shortly afterwards.

## Projection Room

18 . 19

**Uma Lulik (A Casa Sagrada)**, documentary

Director Victor de Sousa; Producer David Palazón, 2010

52 mins Tentun / Kairui, Portuguese / English subtitles 16:9 HDV

Exhibited with the permission of the filmmaker and producer  
Artist's Collection

## Exhibition Hall

From page 8 to 13

**Grey Nomad**, 2013 (after Nancy Holt's Sun Tunnels, 1976)

Construction pipes with assembled *Plantas e Plantas [Plants & Plans]* collected cloth exhibited/draped over two 1.20 m diameter x 12 m 'plinths' marking the east-west axis of the exhibition hall

**Tais nabani, tais mane**, man's cloth wrap

Kemak People, Marobo, Bobinaro

Handspun and commercially spun cotton with natural and synthetic dyes  
Single-warp resist dye technique, hand-woven on backstrap loom  
240 x 106 cms

**Tais feto**, cylindrical tube skirt  
Presumed Viqueque  
Commercially spun cotton with synthetic and natural dyes  
Single-warp resist dye technique, hand-woven on backstrap loom  
134.5 x (66 doubled) 132 cms

**Beti naek, tais mane**, man's cloth wrap  
Atoin meto People  
Oecusse  
Handspun cotton with natural dyes  
Single-warp resist dye technique, hand-woven on backstrap loom  
176 x 102 cms

**Tais feto**, cylindrical tube skirt  
Presumed Oecussi  
Commercially spun cotton with synthetic and natural dyes  
Single-warp resist dye technique, hand-woven on backstrap loom  
147 x (49 doubled) 98 cms

**Tais sabu, tais mane**, man's cloth wrap  
Alat-tlaun, Bobinaro  
Handspun & commercially spun cotton with natural dyes  
Single-warp resist dye technique, hand-woven on backstrap loom  
225 x 101.5 cms

**Beti naek, tais mane**, man's cloth wrap  
Atoin meto People  
Presumed Padiae, Oecusse  
Commercially spun cotton with synthetic dyes  
Single-warp resist dye technique, hand-woven on a back strap loom  
202.5 x 125 cms

Note: All Tais purchased from second buyer, Tais Market, Dili, East Timor 2012

**Emily Kaybbrimm**, *Mats & Flower* 2012, 113 x 200 cms

Exhibited with the permission of the artist Emily Kaybbrimm & Babbarra Designs  
Hand printed lino-tile design with acrylic pigment on silk  
Produced by Babbarra Designs Maningrida, Northern Territory, Australia  
Purchased from Darwin Aboriginal Art Fair on Larrakia Lands, 2012

**Graham Badari**, *Manbardmo [Waterlily]* 2011, 138 x 138 cms

Exhibited with the permission of the artist Graham Badari & Injalak Arts & Crafts  
Silk-screen print on silk, produced by Injakak Arts and Crafts Association, an  
aboriginal owned and operated, non-profit community organisation at Gunbalanya  
(Oenpelli), Western Arnhem Land, Northern Territory, Australia.  
Purchased from Injalak Arts & Crafts, Oenpelli (Gunbalanya), Arnhem Land,  
Australia 2012

**Jean Baptiste Apuatimi**, Nguui, Bathurst Island

*Jilamara [good body painting]*, 2012, 137 x 213cm  
Exhibited with the permission of the artist Jean Baptiste Apuatimi & Tiwi Design  
2 silk screen-printed silks produced by Tiwi Design  
Purchased from Darwin Aboriginal Art Fair on Larrakia Lands, 2012

## Exhibition Hall, Projections

21 . 22

**Queen**, 2012

Permission courtesy of the artist Jean Baptiste Apuatimi and Tiwi Design, 2012  
Permission courtesy of the artist Domingas Soares, 2012  
01:12 mins  
Welcome performed by Jean Baptiste Apuatimi in Darwin for the opening of the  
Tiwi Art Network Annual Exhibition, 2012  
Camera Marcos Corrales Lantero

01:01 mins

Tais mane woven by Domingas Soares outside her home in Atuegas, Marobo,  
Bobinaro District of East Timor, 2012  
Camera Narelle Jubelin  
Editor Patrícia Leal

**Stendhal Syndrome** 2011 silent digital video, 47secs PAL (720 x 576)

Filmed sequences of architect Marcos Corrales Lantero, students Martin Leibinger and Carla Schmitt, and teacher Narelle Jubelin, 2008 at Haus am Horn, Weimar designed by Georg Muche, Walter Gropius office, 1923  
Camera Narelle Jubelin and Marcos Corrales Lantero  
Editor Patrícia Leal

23 . 24 . 25 . 26 . 27 . 46

**The Third Space** 2012-2013 digital video, Full HD (1920 x 1080), 17:17 mins with sound.

Documentation of the Country Women's Association Mayday project by Narelle Jubelin & Lucy Bleach, curated by Paula Silva.

Redemptive eucalypt tree planting undertaken by the congregation of the Pius X modernist church, designed by the architect Esmond Dorney in Taroona, Tasmania, under the guidance of horticulturalist Kris Shafer, with tree blessing by Michael Tate. Site and house visits to the Esmond Dorney House in collaboration with the architect Paddy Dorney, CBD branch of the CWA Hobart and the Pius X congregation.

Transcription work of footnotes from RoseLee Goldberg's Space as Praxis published in 'Studio International' (September 1975).

Camera Robert Harrison  
Editor Patrícia Leal

6 . 43 . 44 . 45

**Albers.Seidler Establishing.Shots**, 2012-2013

Digital video, 06:21 mins with sound

Exhibited with the permission of the architect Penelope Seidler and the director Brian De Palma

Left-hand images: excerpts of interviews with Penelope Seidler, 1968 and Harry Seidler, 2000, interwoven with establishing shots of Seidler House, Killara, NSW, with Josef Albers, *Homage to a Square* in-situ. Unused footage filmed for the Australian Broadcasting Channel television series *In the Mind of the Architect* (2000), Camera Matthew Temple.

Right-hand images: footage of the exhibition *Josef Albers in America, Painting on Paper*,

18 May - 1 July 2012, CAM Level 1, Camera David La Rua and Patrícia Leal. Interwoven with excerpts from *The Responsive Eye*, 1966 documentary shot at the MoMA by Brian De Palma. At the opening of the 'Op Art' exhibition staged by the Museum of Modern Art in New York in 1965, Brian De Palma listens to the impressions of the curator William Seitz, the theorist Rudolf Arnheim, the artists themselves and some of the participants in the exhibition.

33 . 34 . 35

**Curtain Stack**, 2011 silent digital video, 45 secs PAL (720 x 576)

Excerpts of filmed research visits to Farnsworth House, Pleno, Illinois, US 2008; Rose Seidler House, Wahroonga, NSW, Australia 2009; and return visit to Farnsworth House, 2009  
Camera Narelle Jubelin and Carla Duarte  
Editor Patrícia Leal

**AGRADECIMENTOS****ACKNOWLEDGMENTS**

Jean Baptiste Apuatimi, Graham Badari, Joanna Barrkman, Sally Berger, Lucy Bleach, Nelson Corrales Jubelin, Marcos Corrales Lantero, Victor de Sousa, Victorino dos Santos Gama, Paddy Dorney, Carla Duarte, Anne Finch, Jo Holder, Merle Olive Jubelin & Raymond Douglas Jubelin, Emily Kaybbrimm, Hannah Koethe, David La Rua, Patrícia Leal, António Lobo, Fiona MacDonald, Maria Madeira, Margaret Morgan, David Palazón, Luke Parker, Jennifer Phipps, Clara Ribeiro, Luís Serpa, Rosalia Soares, Domingas Soares, Brian De Palma, Penelope Seidler, Polly Seidler, Paula Silva, Ann Stephen, Nicholas Fox Weber & Josef and Anni Albers Foundation, Timor Aid, Claire Summers & Babbara Designs, Liz Martin & Injalak Arts and Crafts, Steve Anderson & Tiwi Design, Andrew Renton & Joanna Neves, Marlborough Contemporary, Londres, Stephen Mori & Rochelle Allan, Mori Gallery, Sydney, Xavier Aybar

**FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN**  
**CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION**

**EXPOSIÇÃO**

**EXHIBITION**

<b>CAM</b>	<b>Controlo de Gestão</b> <b>Accountability</b>	<b>CAM – Fundação Calouste Gulbenkian</b> <b>CAM – Calouste Gulbenkian Foundation</b>
<b>Diretora</b>	Ivone Santos	
<b>Director</b>	Luís Gil	
Isabel Carlos		
<b>Curadoria e Gestão da Coleção</b> <b>Curatorship and Collection Management</b>	<b>Apoio Administrativo</b> <b>Administrative Support</b>	<b>Curadoria</b> <b>Curator</b>
Ana Vasconcelos e Melo	Ivone Massapina Pinto	Isabel Carlos
Leonor Nazaré	Rosário Lourenço	
Patrícia Rosas		
Rita Fabiana		
<b>Arquitetura, Montagem e Grafismo</b> <b>Architecture, Installation and Design</b>	<b>Museografia</b> <b>Museography</b>	<b>Arquitetura e Coordenação</b> <b>Técnica</b>
Cristina Sena da Fonseca	Carlos Catarino	<b>Architecture and Technical Co-ordination</b>
Paulo Santos	Carlos Gonçalinho	Cristina Sena da Fonseca
Pedro Leitão	José Nunes de Oliveira	
<b>Produção</b> <b>Production</b>	<b>Educação e Animação Artística</b> <b>Arts Education</b>	<b>Produção e Coordenação</b> <b>Production and Co-ordination</b>
Ana Gomes da Silva	Fátima Menezes	Ana Gomes da Silva
Rita Lopes Ferreira	Margarida Ramos Vieira	
Susana Gomes da Silva		
<b>Arquivo Fotográfico</b> <b>Photography Archive</b>	<b>Secretariado</b> <b>Assistants</b>	<b>Secretariado</b> <b>Assistants</b>
Paulo Costa	Ivone Massapina Pinto	Ivone Massapina Pinto
Teresa Cartaxo	Rosário Lourenço	Rosário Lourenço
	<b>Equipa de Montagem</b> <b>Construction Crew</b>	<b>Equipa de Montagem</b> <b>Construction Crew</b>
	Carlos Catarino	Carlos Catarino
	Carlos Gonçalinho	Carlos Gonçalinho
	José António Nunes de Oliveira	José António Nunes de Oliveira
	<b>Design Gráfico</b> <b>Graphic Design</b>	<b>Design Gráfico</b> <b>Graphic Design</b>
	Pedro Leitão	Pedro Leitão

## CATÁLOGO

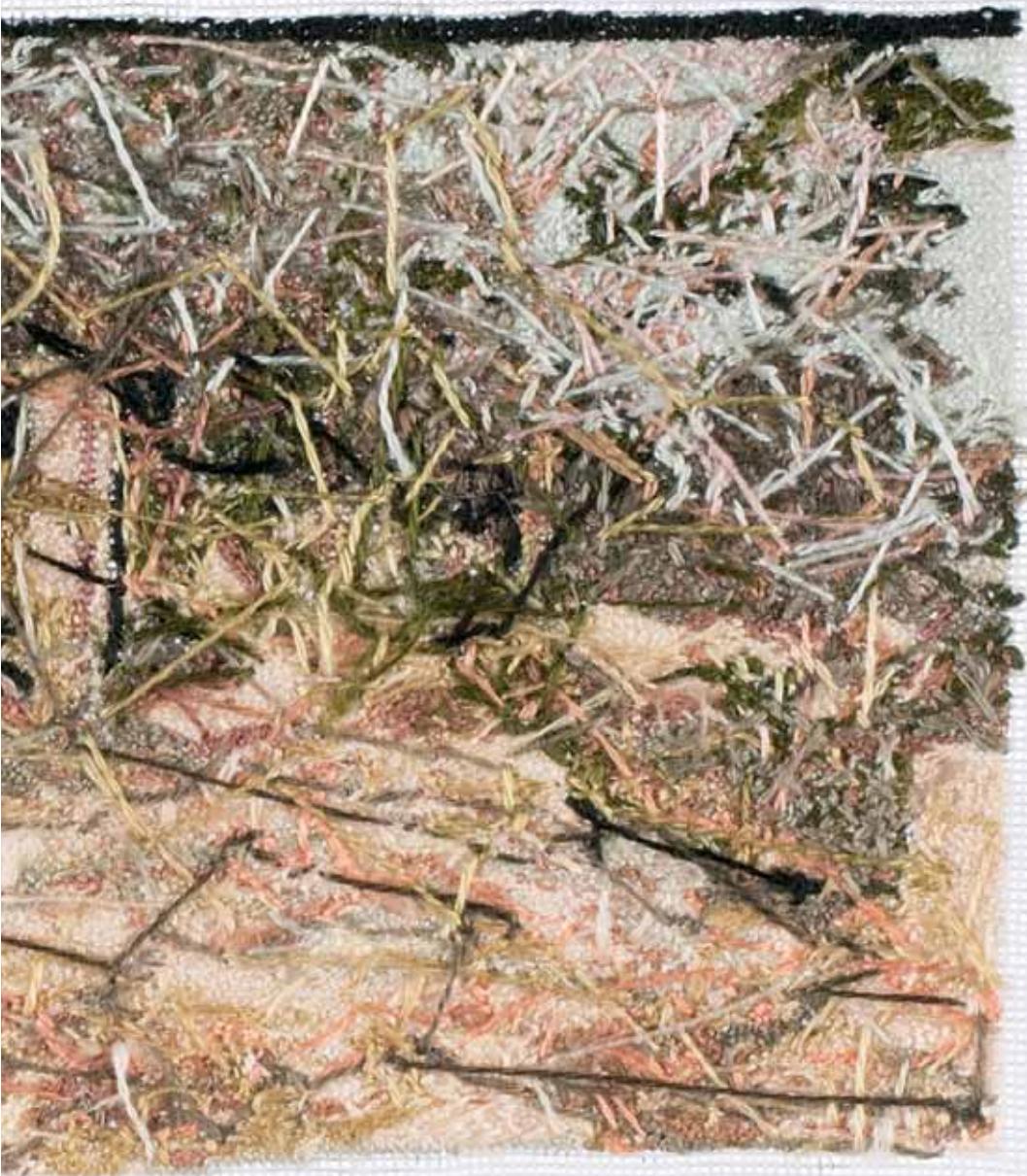
## CATALOGUE

<b>Instalação Gráfica</b>	<b>Conceção</b>	<b>Impressão</b>
<b>Graphic Installation</b>	<b>Concept</b>	<b>Printing</b>
Paulo Santos	Isabel Carlos Narelle Jubelin	www.textype.pt
<b>Serviços Centrais da FCG</b>	<b>Conceção Gráfica e Design</b>	<b>ISBN</b>
<b>FCG Centralized Services</b>	<b>Graphical Concept and Design</b>	978-972-635-261-7
<b>Audiovisuais</b>	<b>António Lobo</b>	<b>Depósito Legal</b>
<b>Audiovisual Materials</b>		<b>Legal Deposit</b>
Clemente Cuba	<b>Coordenação</b>	353231/12
Jorge Gonçalves	<b>Co-ordination</b>	
José Gouveia	Ana Gomes da Silva	<b>Edição</b>
Paulo Baía		<b>Edition</b>
Pedro Antunes	<b>Textos</b>	300 exemplares / copies
Tiago Jónatas	<b>Texts</b>	
<b>Luminotecnia</b>	Isabel Carlos	
<b>Lighting</b>	Jo Holder	
Manuel Mileu	Margaret Morgan	
	Paula Silva	
<b>Transportes e Apoios Diversos</b>	<b>Tradução</b>	
<b>Transport and Other Services</b>	<b>Translation</b>	
Paulo Gregório	<b>Inglês-Português / English-Portuguese:</b> José Gabriel Flores	
	<b>Português-Inglês / Portuguese-English:</b> Kennis Translations, Ld. <sup>a</sup>	
	(Sean Linney)	
	<b>Revisão de Textos</b>	
	<b>Proofreading</b>	
	<b>Português / Portuguese:</b> am edições / antónio alves martins	
	<b>Inglês / English:</b> Kennis Translations, Ld. <sup>a</sup> (Sean Linney)	











FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN

