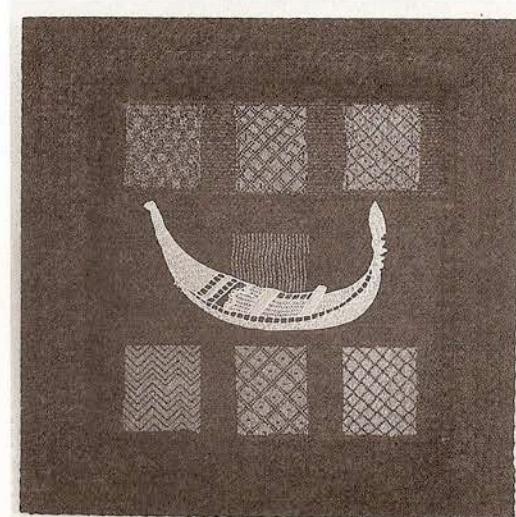


NARELLE JUBELIN

TRADE DELIVERS PEOPLE

NARELLE JUBELIN

NARELLE JUBELIN



TRADE DELIVERS PEOPLE

APERTO
LA BIENNALE DI VENEZIA
1990

Trade Delivers People

List of Works

1. *Silhouette Self Portrait* Produced Sydney 1989, Cotton Petit Point. Found Metal Frame with Australian Coins. 9.5 x 7.7cms
2. *African Puma Region Mask with British Coins.* Purchased Sydney 1989. 29 x 13.3 x 7cms
3. *Rendition Margaret Preston "Boomerang & Flower" 1946.* Collection: Art Gallery of New South Wales, Rendition produced Sydney 1990, Cotton Petit Point. Rendition metal frame with Australian Coins, Produced Sydney by Raymond Jubelin 1990. 22.5 x 20.5 cms
4. *Necklace Composed of Antique Venetian Glass Trading Beads, African Silver and Amber Beads, Bone Pendant.* Purchased Venice 1990
5. *African Ivory Coast Wooden Mask.* Purchased New York 1990. 27 x 16.5 x 7cms
6. *Rendition of 'Our Bit' Milk Jug Cover.* Collection: Pioneer Women's Hut, Tumbarumba, Australia. Rendition produced Sydney 1990, Cotton Petit Point. Found Tramp Art Frame. 25.5 x 30 cms
7. *Rendition of Dutch Wheel Engraved Goblet of the United East India Company.* Collection: Metropolitan Museum of Art, New York. Rendition produced Sydney 1990. Cotton Petit Point. Found Tramp Art Frame 31 x 24cms
8. *Assembled New Guinea Bride Price Armlette Composed of German Porcelain Buttons with Cotton Petit Point Ground.* Armlette purchased Sydney 1990, Petit Point produced Sydney 1990. Found Tramp Art Frame. 33 x 28cms
9. *Assembled Venetian Burano Lace Gondola with Cotton Petit Point Ground.* Lace purchased Venice 1990, Petit Point produced Sydney 1990. Found Tramp Art Frame. 30.5 x 30.5cms
10. *Rendition of a Tortoiseshell Waterline Half Model of 'USN Olympia' Circa 1895, Included in Christie's Maritime Sale of September 1988.* Rendition produced Sydney 1989, Cotton Petit Point. Found Tramp Art Frame. 77.5 x 90.5cms
11. *New Guinea Sepik Region Yam Mask.* Purchased Sydney 1989. 29 x 13.3 x 7cms
12. *Rendition of 'Bark Venus' of Hobart Town. Engraved South American Turtle Shell. c. 1830 - 35 Purchased by the Australian National Gallery 1988.* Rendition produced Sydney 1989, Cotton Petit Point. Found Tramp Art Frame. 81.3 x 64cms

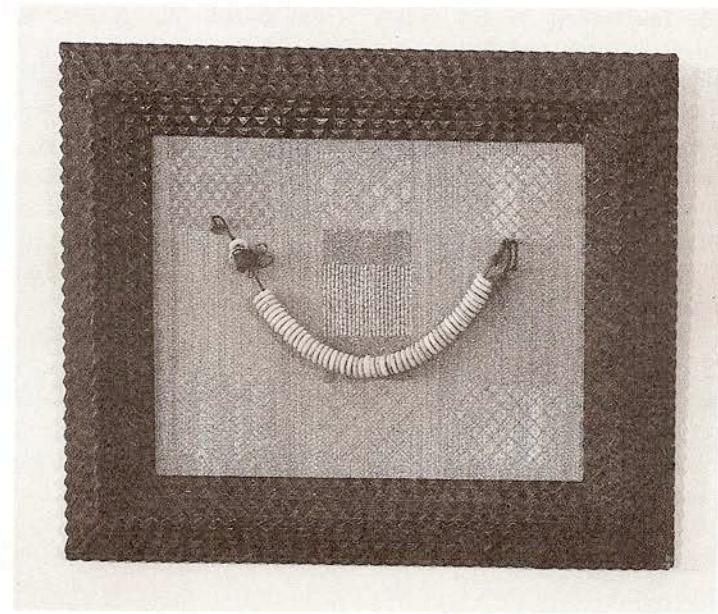


Plate No. 2

Foreword

The work of Narelle Jubelin is composed of delicate and exquisite configurations of images and objects, meshed by her play on the endless idea of 'the exchange'. Her initial exchanges are between her scholarly research methodology (with the particular and the factual) and the aesthetic functioning of her object – collections (the general and suggestive). These installations pivot around the relationship of the fetishised miniature to the 'totality' of the group as a museum ensemble. In this she shares the general impulse to examine the avatars of framing (rather than substance) which has been a major impetus for much art of the mid to late 80's. Jubelin's particular success as an artist has been her ability to 'poise' these exchanges, or to suspend her work over the chasms of critical 'hot-spots'. To use the metaphor of 'the thread' (of the petit-point), drawn by various writers on her work, hers is a very self-conscious Damocle's sword.

It is apt, therefore that in Aperto, Jubelin's work is again sited to be read against the grounds of two productively conflicting contemporary agendas: that of the Aperto exhibitions as international surveys and the regional particularity offered by Trevor Nichols and Rover Thomas' exhibitions in the Australian Pavilion. We were delighted when Vivien Johnson agreed to write the following catalogue essay. Johnson's essay of 1985 "The Art of Decolonisation"¹, had the breadth of vision to engage a radical interpretation of post-colonial culture. Johnson herself is a particularly able exponent of the delicate Australian art of 'balancing the exchange'.

However as artist and writer respectively, both Jubelin and Johnson have the courage to insist that the annotation of the particularity of the exchange, is not a local but an international issue. But, here in Venice, it is Jubelin's work itself that must argue for the merit of a radical imagination that can synthesize the regional with the international as a productive value.

I would in particular like to thank the eminent trans-continental curatorium: Renato Barilli, Linda Shearer, Wenzel Jacob, Bernard Blistene and Stuart Morgan, for having the courage to initiate within this Aperto, works by artists of differing regions who acknowledge the value of an 'international economy of image circulation' as an ironic one.

1. *The Art of Decolonisation*, exhibition catalogue for Two Worlds Collide: Cultural Convergence in Aboriginal and White Australian Art, Artspace, Sydney 1985 and reprinted in Imants Tillers 1986 Venice Biennale Catalogue



People Deliver Art

Australian art in the early '80s awaited with some trepidation the arrival of a new breed of women artists. Gone were the wild-eyed partisans who fuelled the initial feminist assault on the bastions of male privilege in the '70s. This was the generation of young women who inherited the positive educational and artistic climate that grew up in the wake of those often bitter struggles. The Women's Movement was fragmenting into disparate enclaves, intent on consolidating the gains of the previous generation in their own limited area. In the art world, women focused on strategies that would head off their ghettoisation into a subordinate category of "women's work". They set about building individual careers in the art world on their merits as professional artists, rejecting as hypocrisy the pretence that High Art is not a financial, as well as a cultural, status. They recognised that the kind of raw politics that accompanied women's entry in significant numbers into the world of High Art, could not meet the new challenges they faced once inside that rarefied and insular domain.

"The revolution took away our dreams and gave us sewing machines."
(Elliott Murphy Anastasia)¹

When Narelle Jubelin mounted her *Hi(s)story: A Small Reminder* exhibition at the Mori Gallery in 1986, the message was as apt as its materialisation. The show consisted of embroidered miniatures of historic monuments around Sydney, mounted in sardonically ornate frames from second-hand shops. Everyone appreciated the point of the *petit point*. The ironic twist of a woman artist exploiting the patriarchy's trivialisation of embroidery as "mere" domestic art to bring its own heroic pretensions down to size was like a breathe of fresh air in the ponderous atmosphere of contemporary High Art. Later exhibitions, *The Crossing* (1987) and *Second Glance (At 'The Coming Man') Australia 1988-89* extended the series to devalorise a succession of pioneers, explorers and other mythic heroes of the Australian psyche. The 1988 Bicentenary of British colonisation gave new urgency to Australia's long-standing obsession with its own identity, and nationalism was a topical focus for social critiques in art and elsewhere. However, the artist's discovery of the subversive potential of a stereotypically feminine

form of representation in the High Art context, can be applied to other, less regionally specific subject-matter. In her most recent work, *Trade Delivers People*, designed for installation at *Aperto 1990* in Venice, Narelle Jubelin responds to the challenge of an international audience for her work by applying the embroidered image to global issues of colonisation and the circulation of cultural artefacts.

At the centre of the twelve part assemblage is a *petit point* rendition of the engraved glass goblet of the United East India Company from the collection of the Metropolitan Museum of Art, a finely crafted memento of the great trading empires of the colonial era. The artist's suggestion of faces meeting in silhouette at the edges of the glass graphically renders the theme of *Trade Delivers People*. In this piece, like the others in the new work, the embroidered image functions as an arresting device, its tactile surface enticing the viewer in to decipher the enigmatic content. The spectacular renditions of tortoise and turtle shell effect in 'USN Olympia' and 'Bark Venus' on the far side of the assemblage attest to a skilled practitioner's appreciation of the seductions of the medium.

The work for Venice incorporates an interesting postscript to the *petit point* series on the phallocentric icons of Australian history; a rendition of a milk jug cover from the collection of the Pioneer Women's Hut at Tumbarumba, in which the anonymous maker had crotched the map of Australia and the words "Our Bit". The pioneer woman presumably meant the inscription as a straightforward expression of nationalistic sentiment – or perhaps a 'small reminder' of women's overlooked contribution to the national effort. But in the context of the artist's other works on this subject, 'Our Bit' reads as a statement of women's complicity with the exploits of the national heroes and the more sinister historical processes they effect: conquest and colonisation. This is not an accusation against them, but rather serves to point out one of several flaws in the diminishing effect gag from a feminist point of view. Humour always involves an element of sadism, and the joke of the *petit point* pieces was always also on the thousands of nameless women embroiderers indited by the artist's reliance on the trivialising effect of their medium to make her point. By acknowledging women's active rather than merely passive role in the events of history, Narelle Jubelin obliquely signals underneath the conceptual gloss a more respectful attitude.

* * *

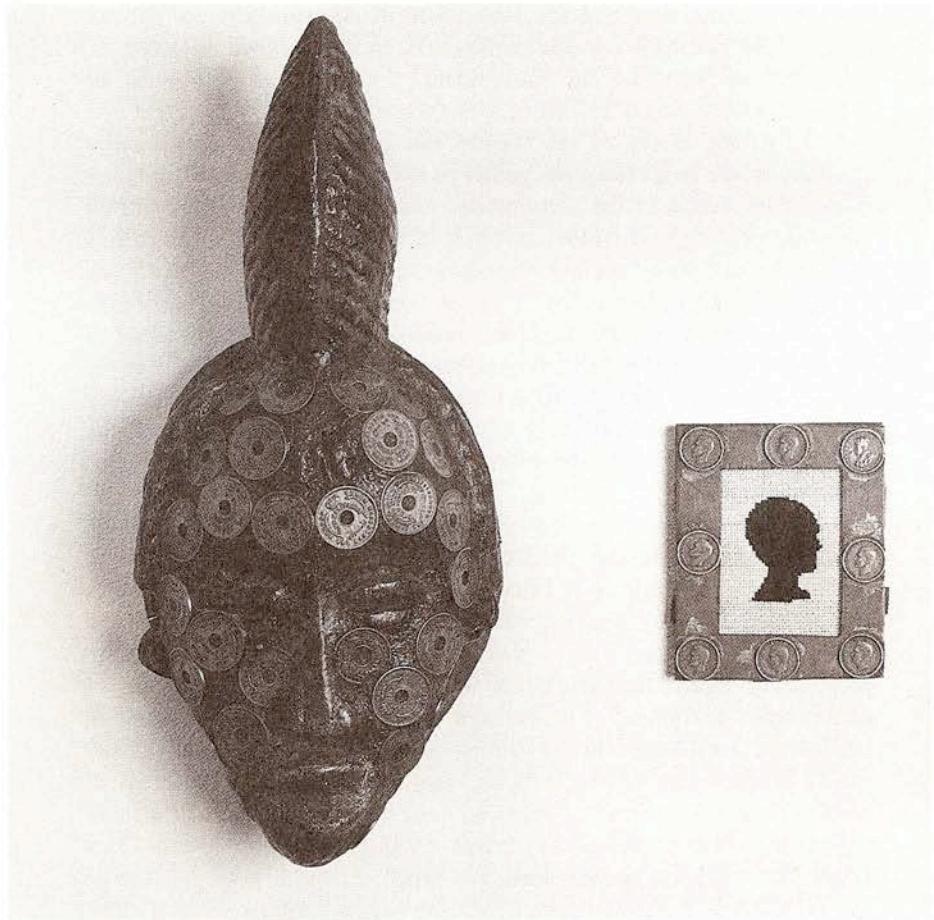


Plate No. 4



"We are living more and more in the midst of an enormous collage"
(Clifford Geertz)²

But can the same be said for the artist's audacious coupling of the *petit points* with a strange collection of objects purchased from Primitive Art dealers in Sydney and New York? Reading across the work in the direction of Narelle Jubelin's authorial gaze from the miniature at the extreme left of the assemblage, the viewer encounters an African mask from the Puma region bizarrely decorated with British imperial coins, in the first of a series of juxtapositions trading on those of the exhibition, "*Primitivism*" in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and Modern Objects* at MOMA in 1984 to which they allude. That exhibition, whose images and concepts continue to circulate widely in catalogue form, relied on a banal formalism to present its imperialistic version of universal human affinity. Narelle Jubelin is not above using simple formal relationships to lure the viewer's eye further along the sequence of objects, but the mode of her incorporation of tribal artefacts sets an agenda whose parameters lie well outside a narrowly aesthetic approach.

They are reduced, not to their aesthetic properties, but to the status of anonymous signifiers of the "Primitive Art" trade as symptom and accompaniment of colonialism. This is consistent with the artist's initial approach to the medium of embroidery, which focused on its dominant cultural inscription as trivial and trivialising, to the exclusion of questions of connoisseurship. Using the dominant cultural inscription of these objects as enigmatic icons of a lost tribalism, she constructs the scenario of them cast adrift from their cultural roots into a sea of commerce as the trade routes transformed themselves into paths of invasion.

The next item juxtaposed with the Puma mask in the series is a *petit point* rendition of a 1946 print by the Australian modernist painter Margaret Preston, "Boomerang and Flower". Preston's passionate advocacy of the appropriation of Aboriginal design motifs without regard to their ethnographic significance in order to forge a uniquely Australian aesthetic tradition, has come under critical fire in an artistic climate sensitised by the other major arrival on the Australian art scene in the '80s; Aboriginal art. As a visit to the exhibition of works by Trevor Nicholls and Rover Thomas at the Australian Pavilion in Venice this year will reveal, Aboriginal artists have in recent times decisively laid to rest the fallacy of Primitivism by invading the spaces of High Art with powerful contemporary art, whose conceptual sophistication and

aesthetic impact rival, instead of re-inforce, their non-Aboriginal contemporaries.

In the case of the Puma mask, the anti-heroic properties of *petit point* come into play to achieve a very similar outcome. It is not subdued to western agendas by being set up against the aura of the masterpieces like the objects in the *Primitivism* show, but delicately poised to disrupt them. In an inspired act of reverse appropriation, the unknown African artist has affixed coins like terrible growths breaking out across the brooding countenance. The result transcends the category of domesticated exotica as a powerful symbol of the viewpoint of the colonised on the processes which Narelle Jubelin seeks to address in the work.

Even the *Magicians of the Earth* show in Paris last year, which did much to counteract the associations of timelessness and anonymity which western connoisseurship has attached to tribal art by securing the participation of contemporary artists from all over the world, could not resist playing the old imperialistic trick of extrapolating its curatorial strategies into universal human aspirations. Narelle Jubelin has shown a lighter hand in *Trade Delivers People* – but a very skilful one too: the African Ivory Coast mask with its white and blue saucer eyes looks so like an escaped exhibit from the *Primitivism* show that the western viewer might almost catch themselves unaware in the very act of colonisation.

Arched between these two masks in an expensive necklace purchased by the artist on a previous visit to Venice. It is composed in part of Venetian glass trading beads – the same worthless ones used to 'appease the natives' in the colonising of Africa, now returning like the repressed to hang on the necks of European society women – or the walls of Venetian art galleries, to suggest the process by which objects circulate through trade cycles accruing value. The sequence of objects discussed is unified both visually and conceptually by the theme of currency: hard currency, cultural currency, symbolic currency, aesthetic currency – even human currency. The title *Trade Delivers People* alludes also to the terms of the artist's own presence in Venice as an Australian cultural commodity in an international exchange overseen by diplomatic and trading protocols.

* * *

One could tease out, perhaps endlessly, the thickly interwoven threads of meaning in this work – without ever getting to the tedious question of where the boundary between intellectual

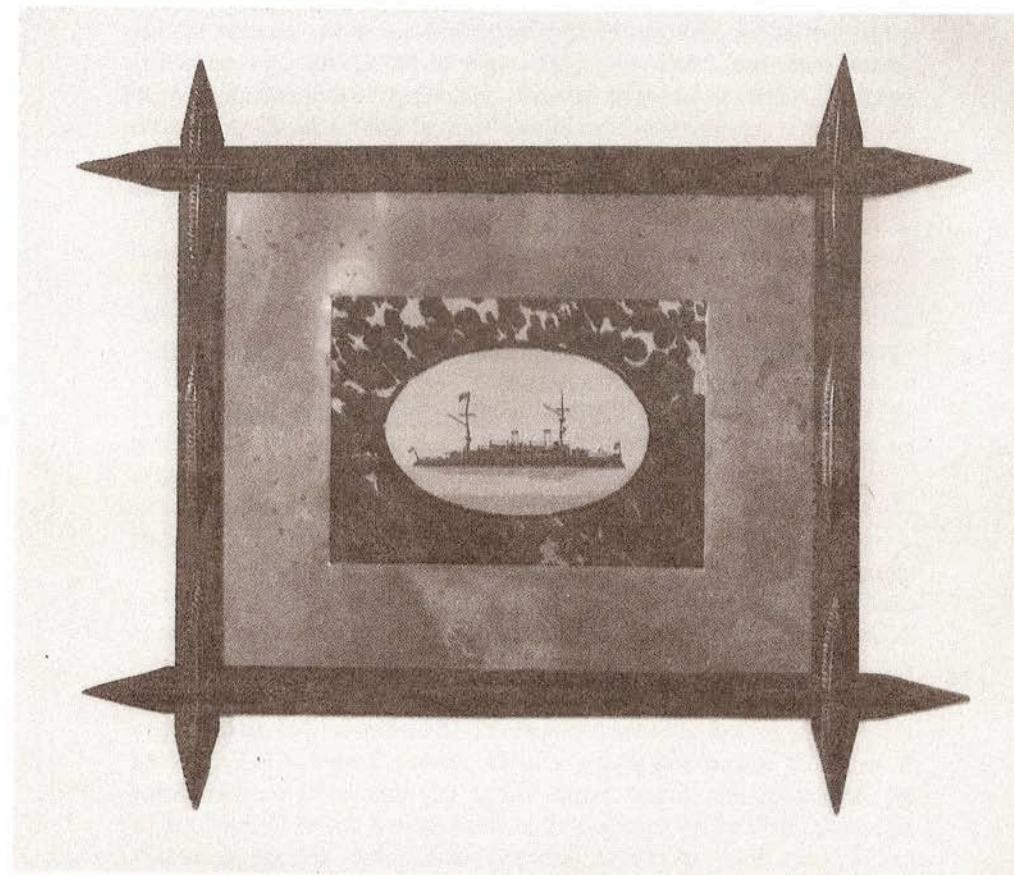


Plate No. 5

inquiry and art is to be located. More interesting questions arise concerning the boundary between the work and its Venetian context – and where the *artist* herself is in all of this. On one level, the idea of self-effacement provides a connecting link between the aesthetics of the work and its intellectual concerns. As an artistic presence it is heretical: not another of those mythic heroes – or even heroines – Narelle Jubelin ridiculed in her *petit points* for their blindness to the context of their endeavours, but a different construction of the artistic ago marked by acute sensitivity to issues of context – including the diminishing effect of the High Art context on art's potential for cultural critique. On another, the shadowy "threepenny arcade" silhouette belies the diffusion of the artist's sensibility into the work – for the colonialist psyche whose fetishes are de-constructed here is her own

Vivien Johnson – Sydney, May 1990

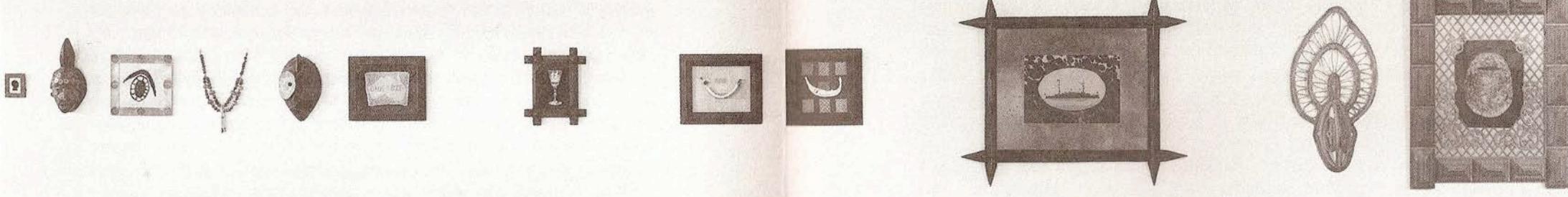
1. Elliott Murphy, Anastasia, from the album "Just a Story from America", 1977 CBS Records
2. Clifford Geertz, The Uses of Diversity, Michigan Quarterly Review, 25 (1), p.121

Il mestiere libera la gente

L'arte Australian a all'inizio degli anni '80 aspettava con una certa trepidazione l'arrivo di una nuova generazione di artiste donne. Erano ormai scomparsi i partigiani stralunati che avevano alimentato i primi assalti femministi ai bastioni del privilegio maschile degli anni '70. Questa era la generazione di giovani donne che aveva ereditato un clima positivo, in senso artistico ed educativo, che si era sviluppato sulla scia di quelle lotte spesso dure. Il movimento femminista già stava frammentando in gruppi disparati, intenti a consolidare i profitti della generazione precedente ciascuno nella propria area circoscritta. Nel mondo dell'arte le donne su concentravano su strategie che avrebbero deviato la loro ghettizzazione in una categoria subordinata di "lavoro di donne. Si impegnavano a costruirsi carriere individuali nel mondo dell'arte, basate sui loro meriti di artiste professioniste, respingendo come ipocrisia l'affermazione che l'Arte Alta non è uno "status, economico quanto culturale. Aveano riconosciuto che il tipo di rossa politica gestuale che aveva accompagnato l'entrata di un numero significante di donne nel mondo dell'Arte Alta, non poteva soddisfare le nuove sfide che le donne stesse dovevano fronteggiare una volta entrate in quella sfera rarefatta e ristretta.

"La rivoluzione ha portato via i loro sogni e ha dato loro macchine da cucire" (Elliott Murphy – Generazione Perduta)¹

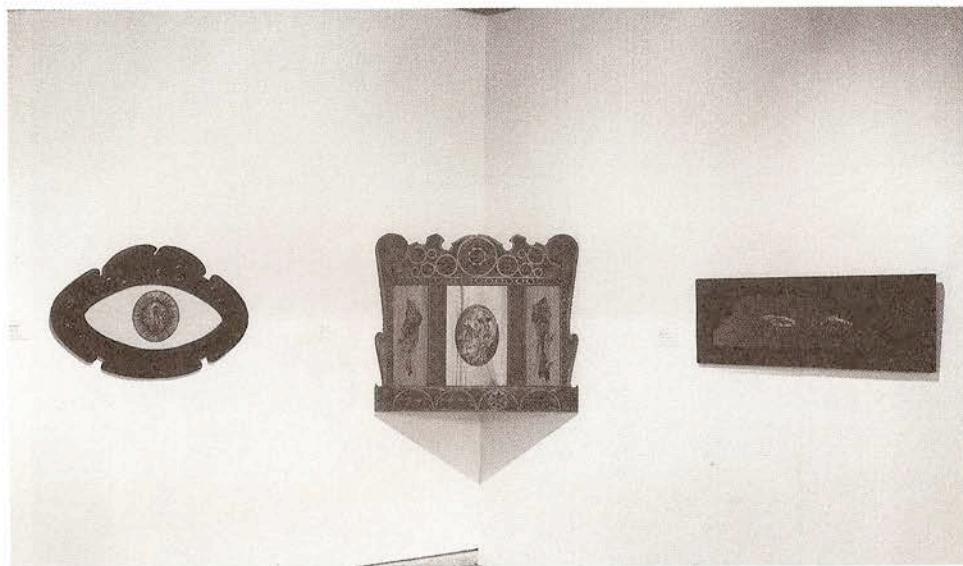
Quando Narelle Jubelin allestì la sua mostra "Storia: un piccolo promemoria" alla galleria Mori nel 1986 il messaggio fu tanto appropriato quanto la sua realizzazione. La mostra consisteva di miniature ricamate di monumenti storici di Sydney, montate sardonicamente con elaborate cornici "Tramp Art" recuperate nei negoziotti di robivecchi locali. Tutti apprezzarono la finalità del "piccolo punto". La forzatura ironica di una artista donna che sfruttava la banalizzazione patriarcale del ricamo come "pura" arte domestica, per ridimensionare le sue pretese eroiche, fu come un soffio d'aria pura nell'atmosfera pesante della contemporanea Arte Alta. Più tardi, opere compiute negli anni immediatamente successivi estesero la serie con lo scopo di svalutare la sequela di pionieri, esploratori ed altri eroi mitici della psiche Australiana. Il Bicentenario della colonizzazione Britannica nel 1988 ha dato una nuova urgenza alla ossessione di vecchia data dell'Australia di conquistare una sua identità ed il nazionalismo è stato l'oggetto centrale di discussione per i critici sociali nell'arte ed in tutti gli



altri campi. Comunque, la scoperta dell'artista del potenziale sovversivo di una forma stereotipicamente femminile di rappresentazione nel contesto dell'Arte Alta può essere applicata ad un altro soggetto materia meno regionalmente specifico. Nella sua opera più recente, "Il mestiere libera la gente", creata per essere esposta ad "Aperto 1990", a Venezia, Narelle Jubelin risponde alla sfida di un pubblico internazionale per il suo lavoro, applicando l'immagine ricamata ai problemi globali della colonizzazione e della circolazione di manufatti culturali.

Al centro della raccolta, composta di dodici parti, c'è una riproduzione a piccolo punto del calice di vetro inciso della compagnia unita delle Indie Orientali proveniente dalla collezione del Museo d'Arte Metropolitan, un ricordo realizzato con eleganza e maestria, dei grandi imperi commerciali dell'era coloniale. La sottile suggestione che l'artista crea con visi che s'incontrano in una silhouette ai bordi del vetro, rappresenta graficamente il tema di "Il mestiere libera la gente". In questo pezzo, come in altri nel nuovo lavoro, l'immagine ricamata funziona primariamente come sistema d'arresto, poiché la sua superficie tattile stimola lo spettatore a decifrare il contenuto enigmatico. La spettacolare realizzazione di effetti-tartaruga in "USN Olympia" ed in "Bark Venus" (Venere di corteccia) all'estremità della raccolta, testimonia l'abilità dell'esecutrice e la sua conoscenza delle seduzioni dello strumento espressivo.

Il lavoro per Venezia incorpora un interessante post-scriptum alla serie a piccolo punto sulle icone fallocentriche di storia Australiana: una rappresentazione di un copri-caraffa da latte che proviene dalla "Capanna delle donne pioniere a Tumbarumba, in cui l'anonima artefice ha riprodotto con l'uncinetto la mappa dell'Australia e le parole "Il Nostro contributo". La pioniera intendeva presumibilmente, con questa iscrizione, esprimere un semplice sentimento nazionalistico, o forse un "piccolo promemoria" del trascurato contributo delle donne all'impresa nazionale. Ma nel contesto degli altri lavori dell'Artista su questo tema, "Il nostro contributo" si può interpretare come la dichiarazione della complicità delle donne con le imprese degli eroi nazionali e con i più sinistri processi storici che essi compirono: la conquista e la colonizzazione. Questa non è un'accusa contro di loro, ma serve piuttosto ad indicare una fra le varie incrinature nelle decrescenti "Battute ad effetto" provenienti da un punto di vista femminile. L'umorismo include sempre un elemento di sadismo e la presa in giro dei pezzi a piccolo punto è sempre stata presente anche nelle migliaia di ricamatrici senza nome, implicitamente ridicolizzate dall'Artista quando si affida



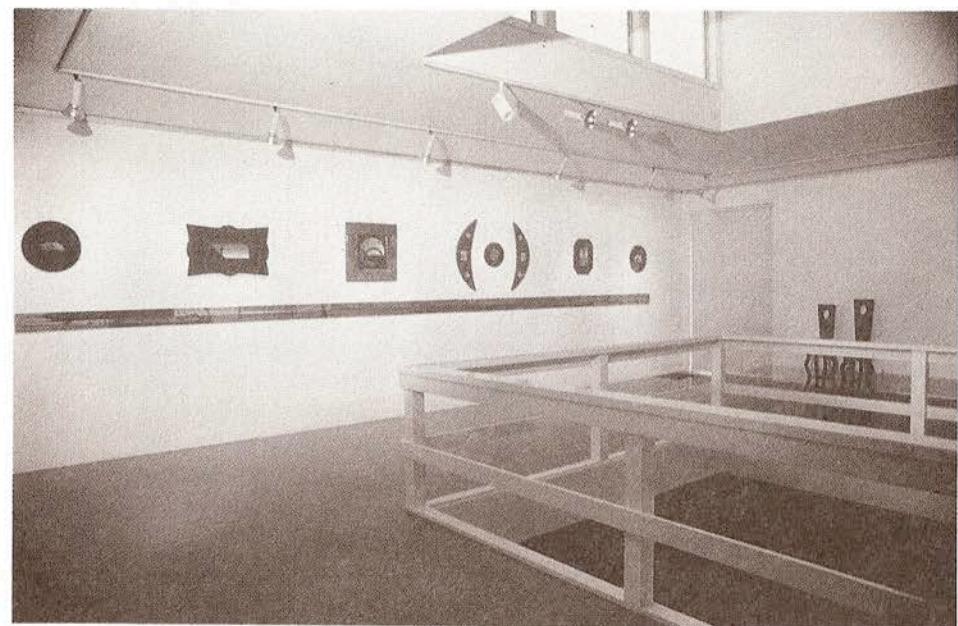


Plate No. 8

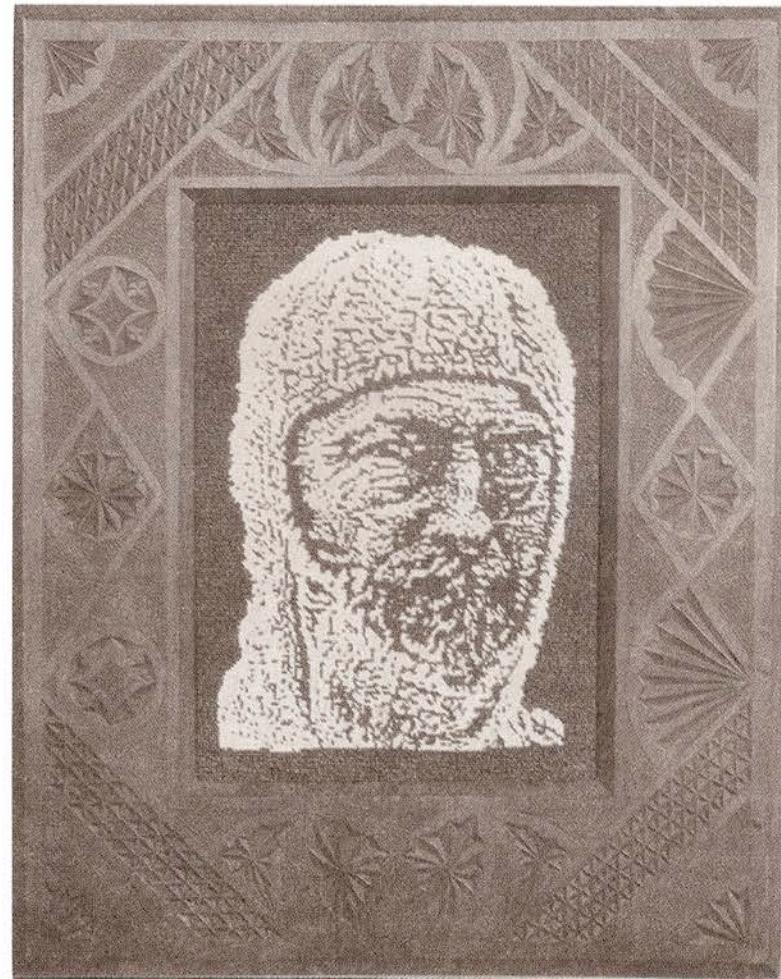


Plate No. 9

all'effetto banalizzante del loro strumento espressivo per dimostrare la sua tesi. Col riconoscimento del ruolo attivo invece che passivo delle donne negli eventi della storia, Narelle Jubelin fa indirettamente rilevare, sotto la patina concettuale, un atteggiamento di maggior rispetto.

* * *

"Viviamo sempre più nell mezzo di un enorme collage" (Clifford Geertz)
2

Ma si può dire altrettanto dell' audace accoppiamento che l'artista fa del "piccolo punto" con una strana collezione di oggetti comprati da mercanti d'Arte Primitiva a Sydney e a New York? Leggendo l'opera, seguendo lo sguardo autoritario di Narelle Jubelin, a partire dalla miniatura all'estreme sinistra della raccolta, lo spettatore incontra una maschera africana, proveniente dal Puma, decorata bizzarramente con monete inglesi dell'Impero, la prima di una serie di contrapposizioni che si riferiscono all mostra sul Primitivismo al MOMA nel 1984 alle quali alludono autocoscientemente. Quella mostra, le cui immagini e concetti continuano a circolare largamente sotto forma di catalogo, si basava su un formalismo banale per presentare la propria versione imperialistica della universale affinità umana. Narelle Jubelin non si sente troppo sofisticata da usare il più banale dei rapporti formali per attirare lo sguardo dello spettatore più oltre nella sequenza degli oggetti, tuttavia la maniera in cui incorpora i manufatti tribali stabilisce un ordine i cui parametri sono completamente al di fuori di un approccio estetico sono ridotti, non alle loro proprietà estetiche, ma alla loro condizione di anonimi significanti del commercio dell' "Arte Primitiva", in quanto sintomo e accompagnamento del colonialismo. Questo è coerente con l'approccio iniziale dell' artista col mezzo espressivo del ricamo che ha messo in evidenza il valore culturale dominante come banale e banalizzante, fino anche ad escludere questioni di conoscenza. Usando il valore culturale dominante di questi oggetti come enigmatiche icone di un tribalismo perduto, l'artista costruisce uno scenario di questi, trascinati lontano dalle loro radici culturali in un mare di commercio le cui strade si trasformano in percorsi di evasione.

Il pezzo successivo, contrapposto alla maschera Puma nella serie, è una resa a piccolo punto di una stampa "a patata" fatta nel 1946 dalla pittrice Australiana modernista Margaret Preston, intitolata "Il Boomerang ed il Fiore". Il suo appassionato patrocinio dell' appropriazione di motivi del disegno Aborigeno, senza tener conto del loro significato etnografico per poter forgiare una tradizione estetica unicamente australiana è recentemente venuto sotto la mira dei critici in

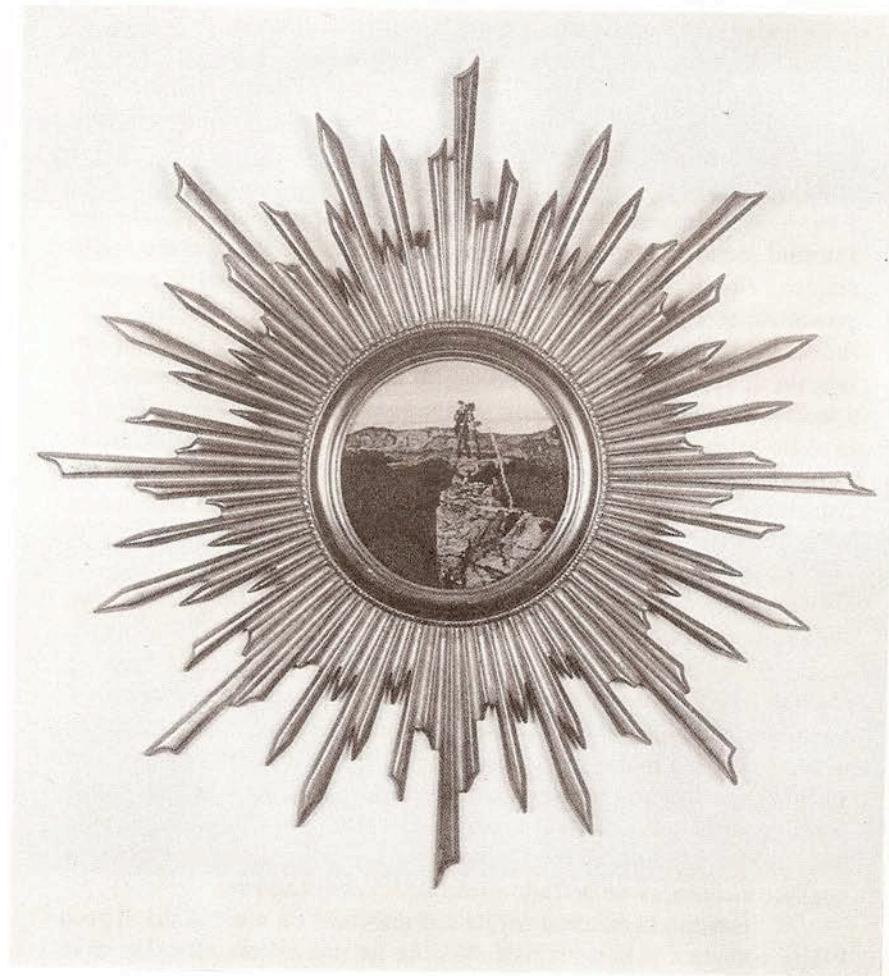


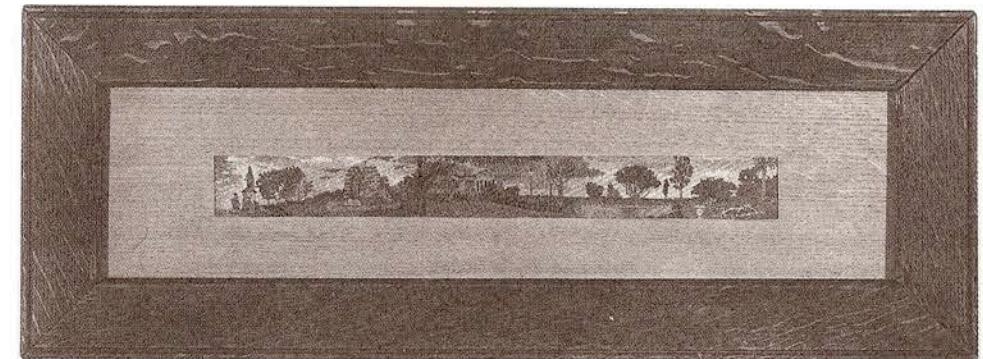
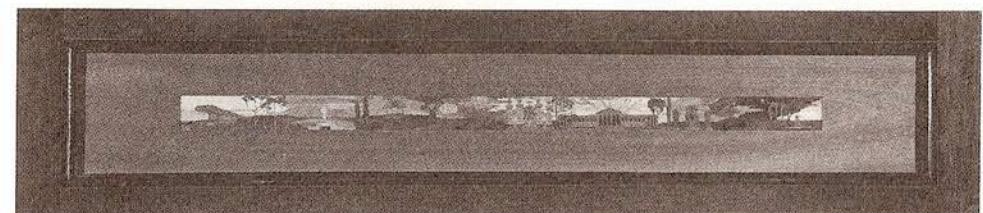
Plate No. 10

un clima artistico sensibilizzato dall' altro arrivo fondamentale sulla scena artistica australiana degli anni '80: l'arte Aborigena. Come rivelerà una visita al Padiglione Australiano a Venezia della mostra delle opere di Trevor Nickolls e di Rover Thomas, gli artisti aborigeni si sono decisamente adattati, negli ultimi tempi, a mettere da parte la finzione del Primitivismo, invadendo gli spazi dell' Arte Alta con una validissima arte contemporanea, la cui sofisticatezza e il cui impatto estetico, invece di rinforzarli, rivaleggiano con i loro contemporanei non Aborigeni.

Nel caso della maschera Puma, le proprietà anti-eroiche del "piccolo punto" vengono in campo per raggiungere un risultato molto simile. Non è infatti conforme ai canoni occidentali nel suo essere presentata in contrasto con l'aura di capolavori come gli oggetti della mostra sul Primitivismo ma, delicatamente, è lì per disturbarli. In un atto ispirato di appropriazione a rovescio, lo sconosciuto artista africano ha attaccato le monete come fossero escrescenze terribili, prorompendo al di là della espressione minacciosa. Il risultato trascende le categorie di esotici oggetti domestici come simbolo potente dal punto di vista del colonizzato, nei procedimenti a cui Narelle Jubelin cerca di indirizzarsi nel suo lavoro.

Anche la mostra "I maghi della terra" a Parigi l'anno scorso, che molto ha fatto per contrastare le associazioni di assenza di tempo e di anonimia che la cultura occidentale ha legato all'arte tribale, assicurando la partecipazione di artisti contemporanei di tutto il mondo, non ha resistito dall'usare il vecchio stratagemma imperialistico di estrapolare le sue strategie amministratoriali in aspirazioni universali. Narelle Jubelin ha mostrato una mano più leggera in "In mestiere libera L'uomo", ma anche molto abile: la maschera della Costa d' Avorio con i suoi grandi occhi tondi bianchi e blu assomiglia così tanto ad un oggetto fuggito dalla mostra sul Primitivismo che un osservatore occidentale si può far cogliere inconsapevole nell'atto stesso della colonizzazione.

Inarcata in mezzo a queste due maschere c'è una collana di poco valore comprata a Venezia dall'artista in un preceolente viaggio. È in parte composta di perle di vetro di tipo commerciale, le stesse perle senza valore che usarono per "pacificare gli indigeni" nella colonizzazione dell'Africa e che ora ritornano, come il caffè, per essere appese ai colli delle signore europee, oppure sui muri delle gallerie d'arte veneziane per suggerire il processo attraverso cui gli oggetti circolano in cicli commerciali, aumentando di valore. La sequenza degli oggetti discussi è unificata sia visualmente che concettualmente dal tema della valuta: valuta forte, valuta culturale, valuta simbolica, valuta estetica, anche



valuta umana. Il titolo "Il mestiere libera la gente" allude anche ai termini della presenza della stessa artista a Venezia come prodotto culturale in uno scambio internazionale diretto da protocolli diplomatici e commerciali.

* * *

Si potrebbero cercare forse all'infinito i fili fittamente intessuti del significato di questo lavoro senza mai arrivare alla noiosa domanda di dove deva essere collocato il confine tra la ricerca intellettuale e l'arte. Domande più interessanti sorgono riguardo al confine tra l'opera e il contesto veneziano e dove si collochi l'artista stessa in tutto questo. Ad un livello, l'idea dell'auto-annullamento serve a formare un anello di collocamento fra l'estetica del lavoro e i suoi problemi intellettuali. Come presenza artistica, è un fatto eretico: non un altro di quegli eroi – o anche eroine – mitici che Narelle Jubelin ha ridicolizzato nei suoi lavori a piccolo punto per la loro cecità al contesto dei loro sforzi, ma una diversa costruzione di un "ego" artistico segnato da un'acuta sensibilità ai problemi del contesto, inclusa l'influenza sul potenziale dell'arte per la critica culturale. Ad un altro livello, la silhouette misteriosa da Luna Park maschera il diffondersi della sensibilità dell'artista nel suo lavoro, poichè la psiche colonialista i cui feticci sono qui smembrati è in realtà la sua personale.

Vivien Johnson
Traduzione di Dina Bagni Cavazzini

List of Plates

1. *Assembled Venetian Burano Lace Gondola with Cotton Petit Point Ground.* Lace purchased Venice 1990, Petit Point produced Sydney 1990. Found Tramp Art Frame.
2. *Assembled New Guinea Bride Price Armlette Composed of German Porcelain Buttons with Cotton Petit Point Ground.* Armlette purchased Sydney 1990, Petit Point produced Sydney 1990. Found Tramp Art Frame. 33 x 28cms
3. *Rendition Margaret Preston "Boomerang & Flower" 1946.* Collection: Ari Gallery of New South Wales, Rendition produced Sydney 1990, Cotton Petit Point. Rendition metal frame with Australian Coins, Produced Sydney by Raymond Jubelin 1990.
Necklace Composed of Antique Venetian Glass Trading Beads, African Silver and Amber Beads, Bone Pendant. Purchased Venice 1990
4. *African Puma Region Mask with British Coins.* Purchased Sydney 1989. 29 x 13.3 x 7cms
Silhouette Self Portrait Produced Sydney 1989, Cotton Petit Point. Found Metal Frame with Australian Coins. 9.5 x 7.7cms
5. *Rendition of a Tortoiseshell Waterline Half Model of 'USN Olympia' Circa 1895, Included in Christie's Maritime Sale of September 1988.* Rendition produced Sydney 1989, Cotton Petit Point. Found Tramp Art Frame.
6. *Trade Delivers People*
The Unforseen, 1989
68 x 110.5cm Petit Point in Carved Wooden Frame
The Drawn Skin, 1989
121 x 106.5cms Poker Worked, Wood Panels in Carved Frame
God These Diversions Made, 1989
45.6 x 136.5cms Petit Point in Carved Wooden Frame installation at the Art Gallery of New South Wales.
8. *Second Glance (at the Coming Man), 1988*
Installation at Mori Gallery, Sydney November 1988
9. *The Philatelists Mawson, 1988 detail from Second Glance (at the Coming Man),* Cotton Petit Point and Found Chip Carved Frame.
10. *The Crossing, 1987*
detail *The Photographer*, 80 x 80cms, Cotton Petit Point and Found Gilded Plaster Frame
11. *Now Falls the Shadow of the Bicentenary, 1987 – top detail – The Domain Road and Environs: A Distanced View, 21 x 100 cm – Collected Wooden Frame Cotton Petit Point – bottom detail – North Terrace and Environs: A Distanced View, 20 x 60cms, collected Wooden Frame and Cotton Petit Point.*

Selected Exhibitions

One Person

- 1989 *Second Glance (at the Coming Man)*, George Paton Gallery, University of Melbourne & University Gallery, Hobart
- 1988 *Second Glance (at the Coming Man)*, College Gallery, Adelaide & Mori Gallery, Sydney
- 1987 *Representing His Story*, University of Technology Architecture Faculty Gallery, Sydney
- 1986 *His Story*, Mori Gallery, Sydney
Remembrance of things past lays bare the plans for destiny, Avago, Sydney

Collaborative

- 1987 *The Crossing*, with Adrienne Gaha, First Draft, Sydney
- 1985 Narelle Jubelin/Paul Saint, Plan Z Gallery, Sydney

Group

- 1990 *Aperto*, Venice Biennale
Paraculture, Artists Space, New York
Art Frankfurt 1990, Kunstmesse Frankfurt.
Adelaide Biennial, Art Gallery of South Australia
Detail, Canberra School of Art Gallery
- 1989 *Towers of Torture*, Tin Sheds Gallery, University of Sydney
Deliniations: Exploring Drawing, Ivan Dougherty Gallery, Sydney
Perspecta '89, Art Gallery of NSW, Sydney
- 1988 *A New Generation 1983–1988, the Phillip Morris Arts Grant Purchases*, Australian National Gallery, Canberra
- 1987 *Selected Affinities*, Jam Factory, Adelaide
Now Falls the Shadow (of the Bicentennial), Mori Gallery, Sydney
- 1986 *Young Contemporaries*, Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne

- 1985 *Introspecta Installation*, Abercrombie Street Project, Avago-Paddington, Sydney
- 1984 *Streetspace*, Mark Foys Building, Sydney
Structured Security, Arthaus, Sydney
- 1983 *The End Game*, Ivan Dougherty Gallery, Sydney

Selected Bibliography

- Elizabeth Gertsakis, Catalogue Essay, *Adelaide Biennial*, 1990, Art Gallery of South Australia
- Bronwyn Hanna, "Marco Polo's Shadow", *Australia Council Magazine*, Winter 1990.
- Catalogue, "Mori Gallery", Art Frankfurt 1990
- Julie Ewington, *Detail*, Catalogue, Canberra School of Art, 1990
- Jacques Delaruelle, *Sydney Review*, January 1989
- Fay Brauer, Review, *Eyeline*, March 1989
- Annabella Johnson, "A Stitch in Time", *Agenda*, Vol II Issue 4, April 1989
- Helen Grace, "The Unforseeable Objet (Petit) d'(a)rt", Catalogue *Perspecta '89*, Art Gallery of NSW
- Paul Fox, "Narelle Jubelin: Second Glance (at the Coming Man)", *Transition*, Winter 1989
- Marco Marcon, "Historicism & Spiritualism", *Art Monthly*, July 1989
- John McDonald, "Fiona MacDonald, Narelle Jubelin", *Artcoast*, Vol 1, No 2 (May/June 1989)
- Elizabeth Gertsakis, Catalogue "Second Glance (at the Coming Man)", 1988, Mori Gallery, Sydney
- Joan Kerr, "Stories of Australian Art", Catalogue Essay: Other Voices: More, Stories, Commonwealth Institute London, 1988
- Pamela Zeplin, "Language, not just pictures", *Broadsheet*, Summer 1988
- "Remaking Hi(s)tory" *Artlink*, Volume 8 No. 3 1988
- Andrew McNamara "The Crossing", *Photofile*, Summer 1987–88
- Bronwyn Hanna, Review Paper "The Subversive Stitch", *Transition*, RMIT Melbourne, July 1987

Special Thanks To:

Jo Holder, Stephen Mori Directors Mori Gallery.
Clinton Garofano, Raymond Jubelin,
Jennifer McCamley, Susan Norrie, Paul Saint

The Visual Arts Board of the Australia Council

Photography: Tim Marshall, Kalev Maevali

Design: Fiona MacDonald

Typesetting: Debra Good

Printed in Australia

Published by Mori Gallery, Sydney.

ISBN 0-7316-9717-0