

UNGRAMMATICAL LANDSCAPE [PAISAJE AGRAMATICAL],
Narelle Jubelin 2003 - 2006, Centro José Guerrero, Granada, del 28 de abril al 16 de julio de 2006

DIPUTACIÓN DE GRANADA
Presidente, Antonio Martínez Caler

Vicepresidente Primero, Gabriel Cañavate Maldonado

Diputada Delegada de Cultura, Inmaculada López Calahorro

CENTRO JOSÉ GUERRERO
Directora, Yolanda Romero Gómez

Coordinadores de Exposiciones
Francisco Baena Díaz, Raquel López Muñoz

Registrador, Miguel Muñoz García-Ligero

Difusión, Carlos Bruzón Martín

Administración, Ana Gallardo

Mantenimiento, Mari Carmen Estudillo

Calle Oficios 8, 18001 Granada
Tel: 958 225 185. Fax: 958 221 823
Email: centro.guerrero@dpgra.es
www.centroguerrero.org

COMISIÓN PARITARIA
Presidente de la Diputación de Granada
Antonio Martínez Caler
Diputada de Cultura, Diputación de Granada
Inmaculada López Calahorro
Juan José López Ródena
Lisa Guerrero
Tony Guerrero
José Luis Blanco
Secretario General, Diputación de Granada
José González Valenzuela

COMISIÓN ASESORA
Juan Manuel Bonet
María de Corral López-Dóriga
Eduardo Quesada Dorador

EXPOSICIÓN
Dirección del proyecto, Yolanda Romero

Coordinación, Francisco Baena Díaz

Seguros, Aón Gil y Carvajal

Equipo de montaje
Paloma Gámez Lara, Domingo Zorrilla Lumbreras
Guillermo García González, Juan José Rodríguez Domínguez

CATÁLOGO
Coordinación, Francisco Baena Díaz

DISEÑO Y PRODUCCIÓN
ediciones despacio.mobcoop ediciones

MAQUETACIÓN
David Sabador

TEXTOS
Helen Grace
María Teresa Muñoz
Narelle Jubelin

TRADUCCIÓN
Juan Santana Lario
Ian MacCandless

FOTOGRAFÍAS
Javier Algarra
Ian Burn, cortesía Avril Burn
Foto cubierta: Raquel López Muñoz

FOTOMEÓNICA
Opin Digital

IMPRESIÓN
Imprenta de la Diputación de Granada

AGRADECIMIENTOS
El Centro José Guerrero de la Diputación de Granada y Narelle Jubelin quieren dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones:
Ângela Ferreira, Avril Burn, Ann Stephen, Marcos Corrales Lantero, Lisa Guerrero, Tony Guerrero, Berta Rudofsky, Ingrid Kummer, Helen Grace, María Teresa Muñoz, Isabel Mignoni, Galería Elvira González, Mori Gallery, Barbara Campbell, Ylva Rouse, María Linares, Anja Krakowsky, David Sabador, Xavier Aybar, Capi Corrales Rodríguez, Pablo Corrales, Marina Guillén y la Fundación Rodríguez Acosta.

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Spain de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es>

I.S.B.N.: 84-7807-419-8
Depósito legal: GR-1301/06
Impreso en España



009	'La Presencia del Negro': Narelle Jubelin y <i>Reconciliation</i> Helen Grace
031	Escrito en el umbral María Teresa Muñoz
047	<i>Ungrammatical Landscape'</i> [Paisaje Agramatical] Anotaciones Narelle Jubelin
057	Presentación
058	<i>Ungrammatical Landscape'</i> [Paisaje Agramatical]
112	Presentation
115	<i>Ungrammatical Landscape'</i> [Paisaje Agramatical], Annotations Narelle Jubelin
125	Written on the Threshold María Teresa Muñoz
139	'The Presence of Black': Narelle Jubelin y <i>Reconciliation</i> Helen Grace



*Desde que yo puedo recordar, el negro estaba allí,
como una parte de la vida; en la gente, en el paisaje, en la soledad.*

*Era siempre como algo en movimiento,
como gritos representando la vida y no la muerte.*

*A veces era una figura en negro que pasaba y desaparecía, otras era una nube negra sobre los azules
y grises del cielo, y los rojos y amarillos ocre de la tierra.*

A veces la ausencia del negro nos hace recordar que ha estado allí.¹

Movilidad del Pensamiento En los ciclos narrativos, los elementos de la historia regresan, aunque ligeramente modificados, los motivos reaparecen para potenciar o estimular la memoria y, mediante este proceso, la cultura pasa de un nómada a otro a lo largo de rutas de intercambio, emigración y viaje. Creíamos estar asentados y de pronto todo vuelve a ser movimiento en la fugacidad de las cosas, mientras las redes virtuales o reales se entrecruzan como la intrincada trama de una alfombra, un tapiz, un diseño de *petit point* y las conexiones se establecen y se rompen, se recomponen y se disuelven. Esto no es sólo una imagen de la emigración sino también una imagen del pensamiento mismo.

El pensamiento se mueve para apresar tenues conexiones, las sujetas durante un tiempo y luego las deja ir para seguir otros hilos. Sujetar demasiado fuerte significa enredarse en los nudos, quedarse aprisionado en pensamiento coagulado, una especie de parálisis. Esto es una descripción parcial de la cultura y de los procesos culturales, también puede servir como descripción incluso de cómo funcionan las redes neuronales y, tanto en la cultura como en el pensamiento, vemos lo importante que es para que una fluidez surja y se mantenga mediante la renovación de las conexiones con las fuentes - culturales, históricas, físicas - a través de las cuales nos movemos dentro y fuera del hecho de ser humanos. Eso es la supervivencia.

Al pensar en la obra - y en los procesos - del arte de hoy en día, y en particular al reflexionar sobre la obra de Narelle Jubelin, soy consciente de varios cambios de dirección en el pensamiento sobre el arte y la estética en la estela del modernismo. Pueden discernirse cuatro direcciones en estos cambios.² En primer lugar, una dirección que implica volver a abrazar una estética filosófica, vinculada a la trayectoria kantiana de la filosofía europea y a valores particulares, específicamente *localizados*, a pesar de las pretensiones de una universalidad inherente a este momento particular del desarrollo filosófico europeo. En esta tendencia la atención se centra en los objetos particulares y en su historia, en contraposición a interpretaciones políticas, sociales y empíricas del arte, que desplazan a los objetos como meros síntomas o ilustraciones de teorías o enfoques particulares.³ En segundo lugar, una dirección

que enfatiza la práctica artística explorando / jugando con las interacciones humanas y el contexto social - 'estética relacional'⁴ - y trae a colación prácticas que pueden ser acometidas por muchas personas que ni siquiera se considerarían a sí mismas artistas, centrándose en las interacciones más que en los objetos y en eventos que pueden ocurrir con igual probabilidad fuera de un museo o una galería de arte. En tercer lugar, una dirección de 'culturas visuales', que incorpora al arte y a los artistas, a los estudios literarios y el análisis cultural, pero no privilegia especialmente el arte como tal, considerándolo de un modo más general dentro del espacio visual de la cultura contemporánea.⁵ En cuarto lugar, la que podría calificarse de dirección vitalista, inspirada en el legado filosófico de Bergson, leído a través de Deleuze, y que teoriza los procesos de expresión, evitando, de hecho, cualquier oposición entre la forma y el contenido a favor de una extensividad generalizada - ya sea como 'potencial' o como exceso - incorporando tanto el cuerpo como el pensamiento.⁶

Todos estos enfoques intentan ocupar el espacio entre la comprensión y la experiencia de la obra de arte y responden a cambios reales a lo largo de los últimos veinte años en las relaciones entre objetos, procesos y espectadores, por un lado, y, las estructuras institucionales y de mercado que intentan regular y controlar globalmente el flujo de los movimientos artísticos y culturales, por el otro. En este contexto, el arte circula como cualquier otro tráfico y el deseo utópico de que el arte pueda cambiar las cosas es sin más reemplazado por el deseo de que tenga impacto. Dicho impacto puede asumir la forma de controversia o la del estatus de celebridad de los artistas y, en general, es probable que el impacto se mida más por su efecto como espectáculo o por su éxito de mercado que por alguna fuerza moral claramente poseída de un modo ostensible por las obras de arte.

A lo largo de los márgenes de este mundo, moviéndose por él y alrededor de él, los artistas producen obras, reconstruyen espacios y el propio pensamiento, sin saber si todo esto tendrá impacto alguno o si se respetarán sus contratos. Podría decirse que ésta es la condición de la producción primaria en todas partes (y también de la producción industrial en la actualidad), aunque a menudo se asuma que el arte se produce en los centros metropolitanos de la cultura más que en sus márgenes.

Servicio de Guerra Al principio de mi historia - mi conexión con esta obra - una escritora invoca los nombres de tres mujeres, atrapadas en redes de anhelos, asistiendo a sus hombres en la guerra, tejiendo los hilos que sustentan el civismo cuando el desastre amenaza: Ariadna, Penélope, Andrómaca.⁷ Me las imagino en las primeras obras de José Guerrero; quizá Ariadna y Penélope juntas en *Dos Hilanderas* (1948) y la Andrómaca de Homero en *Hilandera* (1948). Destaco a esta última porque parece especialmente relevante en esta era de permanente guerra temporal y por las limitaciones que el trabajo como civiles impone en las mujeres; Héctor le dice a Andrómaca: 'vete a casa y ocúpate de tus propios asuntos...', y añade: 'En cuanto a la lucha, los hombres se ocuparán de eso...'⁸

El Hombre que viene
Melbourne Punch,
13 de mayo, 1858,
p. 133.



Y lo hacen, yendo y viniendo. Pero las mujeres también están involucradas en el servicio de guerra.

Ya vemos que hay hilos que seguir y que hay una historia en este método. La obra de Narelle Jubelin teje un proceso narrativo que es también un método argumentativo: una presentación de fragmentos entrelazados en una red, una serie de hipervínculos, a través del espacio, tanto virtual como real, sumergiéndonos en ese espacio, en su geometría dinámica en 3D. Así pues, es éste un trabajo de interactividad y nos damos cuenta de que antes de que la interactividad se convirtiera en una cualidad tan cacareada en los nuevos medios, ya se usaba extensamente en el arte conceptual, el pensamiento y la práctica arquitectónica y en la intensidad pixelada de los puntos del *petit point*, produciendo una red de conexiones, de conversaciones imaginarias y de pensamiento-en-acción, revelando el despliegue de una obra y de un conjunto de ideas sobre el movimiento, la emigración, los imperios y las colonias y sobre los modos en que los artistas negocian estas relaciones.

Software: Pensamiento y Expresión Artísticos Hace más de veinte años se observó que la historia del arte, en el marco entonces dominante apoyado en la psicología de la percepción, había derivado prácticamente hacia el sector recreativo de las humanidades: así de poco críticos se habían vuelto sus métodos.⁹ Queriendo considerar la pintura como un arte de signos y conceptos más que de percepciones, la historia revisionista del arte que defendían Bryson y otros, buscaba una aproximación que fuera capaz de conectar con la historia, con el poder y la tradición y con las intersecciones de la política, la economía y el mundo de los signos en nombre de una *producción* de significados, más que de una *captura* de percepciones. La dirección vitalista a la que me referí anteriormente implica una insatisfacción con esta división entre el concepto y la percepción a la hora de describir los procesos del pensamiento, y puede ofrecernos algo a la hora de explorar las formas en que el pensamiento creativo se esfuerza en crear vínculos asociativos que no pueden entenderse tan fácilmente dentro de las estructuras lógicas y ontológicas.

Las obras de arte más logradas incorporan una complejidad estratificada y reticular que consigue algo que la historia del arte no ha podido lograr, incluso en sus formas revisadas. En el caso de la obra de Narelle Jubelin, hay un reto al propio pensamiento, una invitación a ver y a leer¹⁰ y a meditar sobre la relación entre estos dos actos diferentes pero relacionados. Más importante aún es el hecho de que el arte de Jubelin es un arte corpóreo, de modo que no es sólo cuestión de ver y de leer - ambas actividades bastante abstractas, incluso indiferentes¹¹ - sino de introducirse en la obra, atravesarla, moverse en torno a ella, absorbiéndola, siendo absorbido por ella, respondiendo a su materialidad y sintiendo su presencia. Es esto precisamente lo que la convierte en arte, más que en historia del arte, aunque haya detrás toda una precisa recopilación de detalles mediante una meticulosa y cuidadosa investigación. La obra amplía así la práctica de la historia del arte para abarcar formas que involucran al público de un modo más directo.

Dado que el trabajo de Jubelin gira de un modo fundamental en torno a una forma ostensiblemente devaluada - el *petit point* - que la artista transforma en una intensa meditación sobre la modernidad y sus historias, me gustaría referirme a dicho trabajo como '*software*', con lo cual me refiero no sólo a su sustancia material, sino también al grado en que se ocupa del material del '*código*' y de la actividad de '*programar*' (en este caso, el uso del '*código*' - la combinación de puntos - que permite el ensamblaje de afirmaciones sobre algo). Además, podemos describir este trabajo como '*software crítico, social y especulativo*', apropiándonos del lenguaje de la cultura de la red que actualmente revitaliza las formas artísticas. Me baso aquí en las categorías esbozadas por Matthew Fuller en un ensayo sobre la cultura y la crítica del *software* en el que se establecen distinciones entre diversos tipos de *software*. En primer lugar, el '*software crítico*', diseñado para socavar la interpretación normalizada de las operaciones del propio *software*. En segundo lugar, el '*software social*', desarrollado y modificado a través de redes sociales de usuarios y programadores y que emerge desde dentro de la comunidad del '*código abierto*'. Y en tercer lugar, el '*software especulativo*', que se investiga reflexivamente a sí mismo y que implica 'la reinvención del software por sus propios medios ... como una epistemología mutante'.¹²

Llevamos a cabo este arriesgado desplazamiento categorial, que saca el trabajo de Jubelin del contexto del '*arte elevado*' para trasladarlo al nuevo mundo del '*arte informático*', para poder afirmar que los valores de las nuevas formas artísticas, especialmente de aquellas que pretenden desechar las formas existentes, se postulan siempre sobre la base de una tradición expresiva anterior que proporciona el lenguaje que permite cualquier afirmación nueva; - el '*programa*' por así decirlo -. Desechar la historia de las formas significa borrar la memoria. Así pues, la obra de Jubelin renueva el método de la historia del arte al tiempo que ofrece un testimonio de la complejidad de técnicas que es preciso reconocer como precursoras de las nuevas formas artísticas.

Un ejemplo. En un mundo dominado por la exigencia de verlo y obtenerlo todo instantáneamente, la simultaneidad entre el concepto y la percepción se convierte en la imposición instrumental de encuentros con los objetos y con el conocimiento. El requisito WYSIWYG (siglas inglesas de 'what you see is what you get', literalmente 'lo que ves es lo que obtienes') de la nueva funcionalidad informática se apropió del famoso dictum de Frank Stella, 'lo que ves es lo que ves', que inaugura una expectativa de que la obra de arte es inmediatamente comprensible en la obviedad de su sustancia material¹³ y tiene una tremenda singularidad, desconectada de otros objetos, separada del contexto, como un individuo diferenciado en mitad de la masa o, más bien, como un vendedor solitario que exige atención sólo para sus productos.

En este marco, el arte no se distingue de la publicidad, compitiendo ambos por atraer la atención en una 'mediosfera' saturada de imágenes. En la periferia de la extenuación perceptiva, algunas obras refrescan el pensamiento y el sentimiento, como un estanque de reflexión que implica a la mente y al cuerpo en la búsqueda de conexiones y reconexiones, placeres reflexivos, renovando la capacidad de actuar. Para los artistas, la creación de arte implica una especie de batalla, real y metafórica (por no hablar de la guerra generalizada de la sociedad civil o incivil de la que forman parte a lo largo de la historia). José Guerrero le escribe a Rothko contándole que el último día de una exposición fue para él como una retirada militar, una observación que llevaba a Guerrero a concluir que 'ser artista en la sociedad en que vivimos es como estar en la resistencia, como el maquis...' ¹⁴

Así pues, al contemplar esta obra de Narelle Jubelin que se encuentra en el Centro José Guerrero, muy lejos del lugar de origen de la artista y también del lugar y el momento de entrada de Guerrero en el mercado global del arte, en el Nueva York de los años 50, intentemos rastrear algunas de las conexiones y la trama de espacios y momentos en el tejido de esta obra sobre adjuntos e intersecciones.

El Marco: Dentro, fuera y a través de la obra Lo primero que observamos es que la obra de Jubelin lleva al primer plano el marco. Desde el principio esto implicaba una búsqueda de marcos desechados -arte vagabundo encontrado, marcos de aglomerado, marcos de metal hechos a mano, marcos dorados de escayola o marcos de madera delicadamente tallada- objetos considerados como excesivamente decorativos en el lenguaje moral de higiene estética de la alta modernidad, según el cual 'el ornamento es un crimen' (el mismo lenguaje que desecha el bordado tradicional de las mujeres), hasta que regresan como objetos profundamente deseados por los *connoisseurs*. Al desplazar la centralidad del trabajo artístico de la inmediatez 'ante tus propios ojos', del 'lo que ves es lo que obtienes' a gran escala, se establece un nuevo diálogo entre el trabajo deliberadamente a pequeña escala y su contexto llevando la obra más allá de su marco, que resulta ser una medida temporal. Es el marco el que te aparta de la obra para devolverte a ella, incorporando el mundo que rodea a dicha obra y la produce.¹⁵

Entonces los marcos se vuelven cada vez más grandes. Al principio contienen la obra para mostrarla en una pared, como en *Second Glance (At the 'Coming Man')* (Galería Mori, Sidney, 1988; Galería George Paton, Universidad de Melbourne, 1989), (p. 145); luego empiezan a incorporar la pared, dirigiendo la atención hacia la intersección de las paredes o, por ejemplo, el uso de la pared deteriorada en *Trade Delivers People Aperto*, Venecia, 1990, (p. 015).

A continuación, la propia pared empieza a resonar, a palpitar en las excoriaciones de un muro recién enlucido, convirtiéndose en el propio marco, proporcionando una textura industrial a temas que exploran la historia industrial y el comercio a través de objetos de intercambio y emigración (*Dead Slow*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, 1992), (p. 015).

En la fase siguiente, el muro se activa espacialmente aún más, cortado por la estantería que emerge como una nueva zona de energía, emergiendo desde la superficie plana hacia el espacio del espectador, cuyo cuerpo se ve implicado más directamente en una mayor conciencia de la altura -el título también invoca al cuerpo, indicando su posición-, o al menos postulando una medida contra la que se registra la altura de diversos cuerpos (*Soft Shoulder /Hombro Suave*) Renaissance Society / Universidad de Chicago, 1994, y Galería Grey, Universidad de Nueva York, y Galería de Monash, Universidad de Melbourne, 1995), (p. 015).

En *Enredar / Yarning* (exposición *Day After Tomorrow*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994), (p. 145), el propio edificio entra en el marco más directamente al incorporar el techo y el suelo de una claraboya al diseño; al espectador se le pide que se mueva por el espacio, receptivo a la caída de la luz, y un sentido arquitectónico, previamente limitado a las dimensiones planas de las paredes, incorpora totalmente al cuerpo en la geometría tridimensional.

Esta dirección es desarrollada en *Ecru* (ciclo de exposiciones *Trading Images*, Pabellón Blanco, Museu da Cidade, Lisboa, 1998), (págs. 015 y 145), obras que ocupan el espacio, cambiando su función, transformándolo en un espacio ostensiblemente doméstico, mediante el uso de objetos domésticos, aunque el propósito de este desplazamiento / sustitución es desestabilizar el espacio más que domesticarlo. Dicha domesticación requiere el movimiento corporal como parte de la percepción de los objetos, pero la *inquietante* presencia de objetos diseñados para el uso cotidiano *recolocados* dentro de un museo de arte los vuelve extrañamente familiares, aunque sin duda más extraños que familiares. (Por supuesto este efecto es conocido desde Duchamp, pero en el caso de Jubelin el artista no dice simplemente "esto es arte porque yo soy un artista"; más bien, Jubelin se concentra en las exclusiones de la esfera del arte que están específicamente relacionadas con el género, de modo que nuestra atención es dirigida, no tanto hacia el acto artístico, como hacia el objeto mismo en su uso cotidiano y a la disonancia de su recolocación. El pensamiento se mantiene entre localizaciones, más que *dentro* de la institución del arte).



Y entonces se nos lleva de vuelta a los pequeños petit points que cuentan la historia, estos objetos primorosos que ahora contienen toda la intensa energía de las conexiones y los vínculos cuidadosamente compuestos entre las historias personales y los acontecimientos, experiencias y pensamientos globales, de modo que casi se convierten en el punto álgido de una volátil arquitectura de interactividad.

En las líneas de fuerza activadas por las relaciones entre estos objetos hipervinculados y enfocadas finalmente sobre los petit-points reside el éxito de esta obra. Jubelin comienza con obras pequeñas, hechas con una técnica generalmente excluida del canon del arte moderno, y a continuación reconstruye edificios enteros para albergar dichas obras, desplegando irónicamente los esquemas grandiosos de los grandes artistas internacionales con el propósito de re-centrar obras ostensiblemente humildes y volver así a contar la historia del arte como una interminable serie de oportunidades de intercambio de divisa.

Segunda Mirada (A la mujer que viene) Cuando Narelle Jubelin estudiaba arte en Sidney a finales de los años 70 y principios de los 80, el panorama artístico estaba cambiando rápidamente desde el vanguardismo escasamente organizado de los 60 hacia una profesionalización requerida por la institucionalización del arte, encarnada en una emergente burocracia cultural que supervisaba la administración de un dinámico medio artístico / crítico entonces en expansión, como parte de un resurgimiento cultural nacional. Algunos grupos de artistas cuestionaban la relevancia del arte internacional contemporáneo para sus propias preocupaciones inmediatas, mientras que otros entendían la atracción de hacerse un hueco en el mercado global.¹⁶ En particular, los artistas querían abrir el arte a lo que ellos consideraban prácticas más directamente comprometidas, anhelando un arte efectivo que pudiera ‘marcar la diferencia’. Este sueño de futuro se percibía entre los estudiantes de arte más activos, no conscientes todavía de las posibilidades de una carrera cuidadosamente planeada dentro del mundo del arte.

Estaba en marcha un rechazo de la abstracción pictórica entonces dominante, que los estudiantes conocían a través de sus profesores que ahora ocupaban cómodos puestos académicos, después de haber producido los grandes cuadros expresionistas abstractos o minimalistas que servían para decorar los vestíbulos de bancos y otras instituciones financieras, construidas en la ola de desarrollo que siguió al gran *boom* de recursos en Australia en la década de los 60. Este rechazo de lo que parecía ser la ortodoxia de un ‘estilo internacional’ localmente adaptado tomó diversas direcciones.

Durante al menos una década, desde finales de los 60, proliferaron una serie de prácticas ‘post-objeto’ (videoarte, arte electrónico, arte conceptual, obras lumínicas o arte ‘idea’, performances, etc.). Pero desde mediados de los 70, un grupo de artistas exploró las prácticas artesanales que habían sido excluidas (o escasamente consideradas) del arte elevado. La imprenta se vio muy favorecida por la producción de carteles dentro del movimiento político de este período¹⁷ y el bordado doméstico fue

redescubierto y alcanzó un nuevo estatus,¹⁸ no sólo en Australia sino en todo el mundo.

Los artistas jóvenes formaban colectivos buscando modelos de organización que promovieran más la cooperación que la competencia dentro del mercado,¹⁹ estableciendo principios de actividad comunitaria que reflejaran opciones éticas / estéticas específicas. Jubelin cofundó el espacio dirigido por artistas llamado First Draft, una de las iniciativas más importantes de este tipo y una de las que más duraron.²⁰ Estas redes de actividades de base a pequeña escala apuntalaban estructuras más formales, proporcionando ayudas financiadas por artistas del sector más oficial de las principales exposiciones panorámicas, (como la Biennale de Sidney,²¹ o Australian Perspecta, una exposición panorámica bianual de arte contemporáneo australiano que funcionó entre 1981 y 1995), y una promoción internacional de la industria del arte como exportable, como vemos en las exposiciones de arte australiano de aquel momento.²² Hacia mediados de los 80, el impacto del neo expresionismo se reflejaba en las principales exposiciones panorámicas y la pintura estaba resurgiendo en las escuelas de arte.

En el período de formación artística de Jubelin, un maestro se convierte en una influencia fundamental: Ian Burn, quien, como pintor, se había marchado de Australia en 1964 para vivir en Inglaterra y en Europa antes de pasar diez años en Nueva York, entre 1967 y 1977.²³ En Nueva York, la por entonces minimalista pintura de Burn dio paso al arte conceptual; Burn fue miembro del grupo *Art & Language [Arte y Lenguaje]* y trabajó en la revista *The Fox*. Cuando regresó a Australia en 1977, trabajó con los sindicatos y contribuyó a crear el Sindicato de Artistas (en el que Jubelin también tuvo un papel muy activo), mientras participaba activamente en los debates críticos y teóricos, y lideraba una revisión del pensamiento sobre la historia del arte australiano que sigue teniendo vigencia.²⁴

Además de estas actividades, Burn sacaba tiempo para enseñar a una nueva generación de artistas el valor de la historia del arte, guiando a los curiosos a través de las complejidades de la visión y la percepción que habían sustentado tanto el minimalismo como el arte conceptual. Lo más importante de estas lecciones informales es que sirvieron para salvar la brecha que se había producido a finales de los años 60 entre la abstracción pictórica y las prácticas ‘post-objeto’, una brecha que en opinión de un Burn, formado como artista en el oficio tradicional de la pintura, había llevado a lo que él consideraba la ‘des-capacitación’ técnica de los artistas.²⁵

Jubelin, por el contrario, es una artista que vuelve a conectar con esa larga tradición artesana característica de la práctica artística del arte europeo desde el Renacimiento. Sin embargo, la habilidad técnica que se respeta en esta renovación, no implica la glorificación de lo artesanal como resistencia a lo industrial, como sucedió en tradiciones anteriores (Morris, etc.), sino más bien un respeto por la precisión de la técnica industrial, de las herramientas y de la creación de

patrones en la zona de expresión creativa situada a medio camino entre lo hecho a mano y lo producido industrialmente. Implícito en este renovado respeto por la habilidad técnica hay un respeto por el trabajo, considerado no ya en relación al artesano individual, sino más bien como la idea generalizada y abstracta de ‘mano de obra’.

Este concepto, cuya materialización estaba empezando a desaparecer en las economías desindustrializadas del occidente desarrollado desde los años 60, para reaparecer en los países en vías de desarrollo (incluida la Europa del Sur), era en sí mismo una transformación de la *imagen* del trabajo, que se había producido durante la industrialización. Se reflejaba incluso en el pensamiento científico de la época, en particular en las formulaciones de mediados del siglo XIX sobre la naturaleza de la energía (incluida la energía humana). Helmholtz, en su ley universal de conservación de la energía (preursora de la relatividad de Einstein), argumentaba que había una única energía universal - o *Kraft* - que movía los motores de la naturaleza y de la sociedad, y que existía como un enorme banco o depósito de fuerza laboral que podía convertirse en trabajo.²⁶

Pero, empleando la técnica de Jubelin de apartarse de un objeto para volver a él desde otro ángulo, tomemos un desvío.

Tren de pensamiento En 1945 José Guerrero abandona España por primera vez, en sus propias palabras ‘a la búsqueda del arte’²⁷, sintiendo que tiene de él un conocimiento muy limitado a partir del trabajo al que tiene acceso en la España franquista. Éste es el principio de un viaje permanente entre España, Europa y los Estados Unidos, que caracterizará su vida y su obra de aquí en adelante, situando al artista dentro de la segunda generación de expresionistas abstractos de Nueva York, junto a Motherwell, Kline y Rothko e insertándolo físicamente en la categoría de ‘joven pintor americano’²⁸, tanto por su trayectoria expositiva como por su nueva nacionalidad.

La inquietud del artista a la búsqueda de una forma de ser y de expresión que pudiera abarcar no sólo una idea de la práctica contemporánea más dinámica de los centros metropolitanos donde parece surgir libremente, sino también, y muy especialmente, el lugar de origen del propio artista en su absoluta especificidad cultural, no es tanto la fantasía romántica de la modernidad como el modelo auténtico de una imagen de libertad encarnada por el artista. Incluso a pesar de que tal idea de libertad se asoció muy explícitamente durante los años 50 a la imagen, no tanto de una libertad generalizada, como de la expresión particular del estilo de vida de los pintores expresionistas abstractos americanos. El reto para cualquier cultura es poder garantizar esta libertad ideal, no simplemente como una imagen o una ‘vida de artista’ ideal, sino como una práctica cotidiana de sus ciudadanos, sean o no artistas, puesto que tal libertad no significa nada si no puede ser puesta en práctica nada más que por unos cuantos. Después de todo, esto no sería más que la continuación de la aristocracia bajo una apariencia de democracia.

Guerrero inicia en París su búsqueda de la forma de expresión que mejor pueda encarnar su propio ser, un proceso que le llevará lejos del paisaje en el que creció, ese atormentado paisaje de dolor y muerte. En ese mismo momento, en otro paisaje de continentes en guerra lejos de Europa, otro artista experimenta una búsqueda similar que le llevará en una dirección diferente, lejos de París. A principios de los años 40, en Australia, el joven Sidney Nolan se alista en el ejército y es enviado a Dimboola en el Wimmera, un paisaje caracterizado por una planicie sin rasgos, donde el ojo del artista, educado en las convenciones del paisaje pintoresco europeo, se encuentra con un espacio que se resiste a ser organizado según los ideales de la perspectiva clásica.

Fui [al ejército] como una especie de pintor abstracto, con mi pensamiento puesto en París, pero poco a poco fui cambiando hasta identificarme totalmente con lo que veía y me olvidé completamente de Picasso, Klee y de París y de Lifar y de todo lo demás y me encariñé con la luz...²⁹ (énfasis añadido)

En su búsqueda de ‘una manera tranquila y penetrante de mirar’, Nolan cae en la cuenta de la naturaleza fragmentaria de la visión: los objetos escapan al intento de mantenerlos juntos en la visión continua de un marco o plano espacial. Presentándose más como *flashes* o imágenes cinematográficas –‘un *flash* sucede a otro’– se convierte en tarea del pintor el encontrar una manera de agarrarse a la imagen individual, aislandola dentro de la rápida sucesión de imágenes que la visión proyecta delante del ojo: ‘es nuestra tarea preservar ese único momento orgánico y espontáneo de visión.’³⁰

Lo que hay que decir de esta búsqueda de la expresión de la visión así percibida en *flashes*, es que capta una cualidad particular de las cosas en *movimiento*, y es el desafío de esta circunstancia de ver lo que empuja a la expresión más allá de la ordenada espacialidad de la perspectiva clásica en el arte moderno. De ahí la fragmentación del espacio en el Cubismo y del espacio y el tiempo en el Futurismo. Esta movilización de la visión exige del artista que adapte los medios a su disposición - el color, la línea- de tal modo que la expresión exceda la representación literal o la *transcripción* de lo que se ve, abriéndola a la visión de un modo nunca visto.

Por ejemplo: un artista va en un tren militar, pensando en el paisaje por el que va pasando de camino a su puesto.

Todo iba bien mientras Las Grampians estaban a la vista, y de repente había esta sensación que no dejaba nada de la tierra excepto una delgada línea. Y mientras yo pensaba en todas estas cosas me vino sin más la idea de que si te imaginabas que la tierra iba verticalmente hacia el cielo, funcionaría..³¹

El tren militar no se limita a atravesar el paisaje, sino que lo moderniza, incorporando las tecnologías de la comunicación e intensificando la tasa de cambio que el comercio civil no puede alcanzar por sí mismo tan fácilmente, especialmente en un lugar escasamente poblado que requiere fuertes inversiones en infraestructuras.

Una economía de guerra trae cierto tipo de desarrollo durante un tiempo. Y a veces un artista transforma el espacio y su propia expresión en medio del aburrimiento del día a día militar. Más tarde, otro artista señala la profunda importancia de estos cuadros, en cuanto que señalan una modernidad vernácula,³² conseguida no en el locus asumido de la vida creativa - la bohemia urbana - sino en el espacio banal de la vida y el movimiento en medio de la economía de guerra, esa vasta máquina de la modernidad. Un paisaje no es algo a lo que miras sino algo a través de lo que miras...



*Sidney Nolan:
Paisaje con Tren, 1942,
reproducido en Burn,
Dialogue: Writings
in Art History
(Allen and Unwin, 1991).*

Un paisaje es... El deseo de establecer ritmos y patrones en lo cotidiano actúa como una forma de evitar el caos, de ordenar lo dispar a fin de ver más allá de las tenues conexiones una línea o una trama subyacente, que forma una base o un suelo (incluso si éste también resulta ser frágil). Si puede decirse que esto es también, en parte, un retrato de la propia pintura, además de una descripción esquemática de los sistemas de pensamiento que se apoyan en estructuras más o menos sólidas, entonces también podemos ver inmediatamente un punto límite. Esto es, la pintura generalmente existe sólo a un lado de su campo e, igualmente, el pensamiento que exige una base sólida siempre surgirá contra la fragilidad de su sustento.

Si, por el contrario, se dirige la atención hacia el propio soporte, se puede cambiar el plano de actuación más allá del límite de la superficie, y tal estrategia le añade el dinamismo de una red de conexiones a la experiencia visual, resaltando su componente corporal, poniendo físicamente al cuerpo en movimiento. Esto es lo que hace que la obra de Narelle Jubelin *funcione*, porque consigue que el espacio del objeto y su localización entren en una relación explícitamente energética - o quizás incluso *animada* - con el espectador.

Pero retrocedamos un poco para explicar esto más explícitamente con una comparación entre la pintura y el dibujo, puesto que me gustaría sugerir que las obras de las que voy a hablar tienen algo de dibujos, a pesar de que clarísimamente no son ni dibujos ni pinturas.

En uno de sus primeros ensayos, Walter Benjamin trata de apresar el pensamiento del artista con el siguiente argumento sobre la naturaleza de la línea en el dibujo:

La línea gráfica queda determinada en oposición a la superficie... De hecho, la línea gráfica se coordina con su fondo. La línea gráfica designa la superficie y así la determina coordinándola como su fondo. Inversamente, sólo existe la Línea gráfica sobre este fondo; esta es la razón por la que, por ejemplo, un dibujo que cubriera enteramente su fondo dejaría de ser un dibujo. El fondo, por tanto, ocupa una posición definitiva y, para el sentido del dibujo, indispensable; ésta es la razón por la que en los gráficos dos líneas sólo pueden determinar su relación mutua con respecto al fondo.³³

Me gustaría llamar aquí la atención sobre el sentido en el que Benjamin separa la línea del fondo, que es el primer paso para ir no sólo más allá de la superficie en un sentido anterior, sino también en uno posterior. Imaginemos la profundidad tanto en la pintura como en el dibujo, como la relación entre capas de planos (pintura) o líneas (dibujo) que en última instancia se mantienen juntas sobre un fondo. Una práctica que nos haga atravesar los propios hilos de este soporte hacia el espacio de atrás, abre otro punto de entrada al mostrar la habilidad para modelar la forma, pero también el caos de intrincadas conexiones que permiten que surja la forma.

En *Un paisaje no es algo a lo que miras sino algo a través de lo que miras*³⁴, el ensayo recto / verso en trece partes que ocupa la primera planta del Centro José Guerrero, Jubelin traza líneas entre ideas y conversaciones potenciales, desplegando un diagrama particular de conexiones -llámémosle un 'diagrama de circuito'- que es también un diálogo imaginario entre artistas que no pueden encontrarse pero que están de todas formas conectados en el pensamiento de la artista. Al establecerse la relación del espectador con la superficie, Jubelin llama la atención sobre la circulación de la obra como objeto e idea y sobre las rutas de intercambio por las que discurre toda obra: la suya y la de sus precursores, que ella reconoce y a las que quiere incorporar al diálogo.

En particular, su conversación se implica en las relaciones de fuerza e intercambio desigual que se dan entre aquellos artistas que operan de un modo evidente desde el centro de la escena internacional del arte, y aquellos otros que entran en dicho mundo desde un lugar asumidamente marginal, sintiéndose simultáneamente como en casa y como intrusos. A Jubelin le interesa la deuda no reconocida que el centro tiene con la periferia, en tanto en cuanto el centro lo definen principalmente aquellos que han sido atraídos hacia él, más que aquellos que permanecen inmóviles dentro de él, puesto que la energía de este centro se define por el *movimiento* hacia y desde él.

En sí misma, una localización inerte no es un *centro* sino simplemente un lugar. Igualmente, la periferia no existe como tal (es decir, como una localización lejos de las tendencias dominantes o centro) si los que están localizados allí se mueven hacia delante y hacia atrás en respuesta a una energía percibida en otra parte, viéndose otra vez arrastrados de vuelta por la energía de su localización original, sólo perceptible durante su ausencia. La cuestión clave es el *movimiento* entre lugares.

Los centros y las periferias no existen como tales, sino que son meramente imaginados *in absentia*. Lo que sí existe es una estructura económica de intercambios desiguales entre lugares en un sentido más triangulado, una multiplicidad de lugares y movimientos a lo largo de distintos ejes (rutas comerciales).

Diálogos Hoy en día, los productos artísticos no sólo tienen que ser vistos, también deben ser leídos. Es decir, una obra de arte no puede verse sin reconocer, no ya el diálogo desarrollado por el artista con una tradición estética, sino también el desarrollado con el flujo social y político que alimenta la obra.³⁵

La geografía de la imaginación de Narelle Jubelin se despliega a lo largo del eje del Sur. En la obra *Un paisaje no es algo a lo que miras sino algo a través de lo que miras*, se proponen vínculos que Narelle Jubelin percibe entre una serie de figuras cuyas vidas cruzan este eje de varias formas. Especialmente, la obra de Ian Burn, artista australiano cuya vida y cuya carrera son paralelas a las del artista español José Guerrero en varios aspectos, a pesar de que sus prácticas particulares sean diferentes, si no diametralmente opuestas en algún punto concreto. En primer lugar, ambos tienen una formación comercial antes de convertirse en artistas; en segundo lugar, ambos viven en Nueva York y ocupan un lugar importante en el arte contemporáneo de la ciudad; en tercer lugar, los dos van y vienen entre sus respectivos lugares de origen y otros centros identificados de manera diversa; por último y muy especialmente, el impacto que ambos tienen en la escena artística internacional está condicionado por su lugar de origen. A continuación está Ângela Ferreira, artista sudafricana de origen mozambiqueño que en su periplo global lleva consigo el Sur en intersección con otros centros localizados marginalmente (como la Fundación Chinati de Marfa, West Texas, fundada por Donald Judd con dinero de Menil) y dos figuras centrales del arte moderno cuyo trabajo es incorporado por Jubelin a esta conversación: el propio Judd y Robert Smithson.

El diálogo de Ferreira con la arquitectura minimalista de la Fundación Chinati y el trabajo de Donald Judd llevan a Jubelin a recordar un artículo de 1975 publicado en la revista *The Fox* y escrito por Ian Burn y el artista canadiense Karl Beveridge, críticos con el contexto en el que Judd logra su éxito, y luego a referirse a la crítica política más reciente que el propio Judd hace de la política exterior de su país, influida, según Jubelin, por los anteriores ataques contra él.³⁶

Pero Judd se convierte en el objetivo de Burn y Beveridge por motivos tanto locales como internacionales: en mayo de 1974, Judd visitó Australia como parte de la exposición promovida por el MoMA, *Some Recent American Art*, que recorrió Australia y Nueva Zelanda durante ese año.³⁷ Judd había diseñado un escultura de hormigón armado que se instaló en el patio de la Art Gallery of South Australia y aunque preparó los diseños y el lugar para su colocación, nunca volvió para ver la obra terminada. La visita de 1974, poco menos de un año antes de la retirada americana de Vietnam, estuvo marcada por una amplia protesta en la que Judd, tomado como

representante del imperialismo americano, llevó la peor parte³⁸, a pesar de que sus propias declaraciones públicas habían sido sistemáticamente contrarias a la guerra.³⁹

En la obra de Ferreira *Double-Sided Parts I & II [Doble Cara, Partes I y III]*, que Jubelin remodela y expone como pequeños petit-points (a doble cara), se establecen vínculos entre Donald Judd, al elegir el lugar para la construcción de un centro dedicado a exponer principalmente su obra y la de aquellos amigos suyos cuya obra él considera complementaria de la suya propia, y Helen Martins, artista sudafricana que vivió recluida en un entorno semidesértico en Nieu-Bethesda. Allí Martins creó una colección privada de objetos hechos a mano para amueblar y enriquecer lo que ahora se conoce como la Casa del Búho, la modesta casa en la que vivió hasta su suicidio en 1976 y que ahora es un lugar muy visitado y un museo de lo que se considera una obra maestra del arte 'outsider' (*el hacer 'excéntrico'*)⁴⁰. Ferreira recoge la similitud estructural entre la sencilla casa de Martin y los edificios rediseñados por Judd en Marfa, y Jubelin usa esta forma arquitectónica como un eco resonante al unir las referencias a otros lugares, que ella enlaza en sus bordados.

De aquí, Jubelin salta al presente, a las pintadas contra la guerra, para referirse a acontecimientos políticos locales / globales y a la guerra contra el terrorismo, que en el contexto español evocan recuerdos de la guerra civil. Jubelin recuerda también la silenciada, apenas reconocida guerra fronteriza de Australia y las actuales 'guerras de la historia'⁴¹ que cuestionan la memoria y el testimonio. De nuevo, utilizando los ecos de repetición estructural entre los rasgos arquitectónicos de edificios de hormigón, antiguos almacenes de artillería y muros de adobe, Jubelin emprende una operación 'de inteligencia', como un ejercicio de vigilancia, enlazando un trozo de una pintada española, de la que se apropió Judd, y utilizarla como cartel contra la guerra durante la primera Guerra del Golfo, con la reproducción de un lugar, literalmente adyacente al edificio en el que según el Partido Popular se reunieron los supuestos extremistas islámicos con miembros de ETA antes de los atentados del 11-M en Madrid.

En otra pintada se hace alusión a la colaboración entre el gobierno de Bush y el líder del Partido Popular, José María Aznar, cuyo partido perdió las elecciones tras los atentados de Madrid. Y Jubelin establece más conexiones globales al incorporar otra pintada en una pared de Redfern, Sidney, que apareció tras las elecciones federales en Australia en octubre de 2004, en las que resultó re-elegido el gobierno conservador.⁴² Jubelin 'cierra' la pieza con otra imagen 'doble': el bordado a partir de la fotografía de una obra de 1969 de Robert Smithson sobre una roca volcada, lugar potencial para guardar secretos, imitando la primera pieza de la serie, una versión de una fotografía de una obra de 1964 de Mel Ramsden, viejo colaborador de Burn.

Puesto que los diálogos entre los diversos momentos ensamblados en esta pieza están cosidos unos a otros de una manera precaria en una estructura de tela de

araña basada en los flujos internacionales de tráfico cultural, Jubelin reúne los objetos dirigiendo la atención hacia las mismísimas desconexiones de sus yuxtaposiciones. Una obra tardía de José Guerrero sirve para condensar la historia del arte y las ‘guerras de la historia’: una obra cuyo título, *Reconciliation [Reconciliación]*, evoca un movimiento de profundas resonancias en Australia. El cuadro se terminó en 1991, año de la muerte de Guerrero, un mes antes de la muerte de Eddie Mabo, nombre que condensa el sueño de reconciliación histórica con los pueblos indígenas, aplazado una vez más en Australia. La colocación del lienzo de Guerrero fija la obra dentro de la historia del método expresionista abstracto y de la presencia corpórea,⁴³ reconociendo su materialidad y permitiéndole a Jubelin establecer un contacto directo con rasgos del trabajo de Guerrero (alternativamente, su negritud y su color) y la negritud de la historia del propio país de la artista australiana.

En la planta baja del Centro Guerrero, un bordado en cinco partes abre la conversación que Jubelin imagina entre Guerrero y Burn, trazando las conexiones más sociales y más íntimas con Granada, con el archivo José Guerrero, con el envolvente paisaje de Sierra Nevada, donde Guerrero también tenía una casa y un estudio, y con el recuerdo de su vida y su trabajo en Nueva York, así como con las amistades forjadas entonces. Resulta que (en otra nota a pie de página de la historia del arte, una nota marginal sin importancia excepto por su capacidad de movilizar los márgenes y trazar las líneas de influencia que sostienen el tejido de esta historia) el arquitecto e historiador Bernard Rudofsky, amigo de Guerrero, tiene una conexión australiana que aún se recuerda. En 1966-67 fue comisario de una influyente exposición, *Architecture without Architects [Arquitectura sin Arquitectos]* que recorrió Australia⁴⁴ y tuvo un gran impacto sobre artistas y arquitectos australianos por el interés de las formas arquitectónicas autóctonas y no institucionales presentadas, a pesar del patrocinio institucional oficial de la muestra. Este recuerdo reverbera agradablemente de un modo velado en el uso de la paleta de colores seleccionada para la pintura mural de la exposición de Granada. Más exactamente, esta paleta ha sido cedida por Berta Rudofsky y utilizada por Jubelin en su interpretación de una memoria visual de los cuadros de Guerrero en el espacio. Los rastros de estos cuadros quedan marcados por medio de una transparencia de color que tiene algo en común con el efecto fugitivo de Rothko, más que con los duros contornos de la pintura contemporánea, evocados también en las referencias a las pintadas en algunos de los petit-points - aunque el acto de marcar directamente la superficie en las versiones murales registra el gesto de las pintadas, si no su aplicación, en este caso, transgresora, puesto que Jubelin ha preferido rendir homenaje a la presencia y al recuerdo permanente de Guerrero y a los vínculos discursivos, si no balbuceantes, que evoca en ella la historia del arte de su propio paisaje de origen. Es precisamente en estos vínculos balbuceantes entre gentes y lugares, entre artistas que no se conocieron pero cuyas conversaciones pueden imaginarse, donde Jubelin intenta una traducción y, como sucede en todo acto de traducción, se encuentra con lo agramatical. Tanto para Burn como para Guerrero - así como para Jubelin - es el propio paisaje el que resulta ser agramatical al no poder seguir las reglas de un orden visual de perspectiva adecuada. Y es

también lo impropio de esta geometría lo que pone en funcionamiento un discurso del Sur y un mapamundi imaginado de relaciones entrecruzadas, concientudamente cosidas para darle sentido a la fractura que supone la emigración y la nostalgia del hogar que anida en el corazón de la modernidad.

Helen Grace Sidney, febrero de 2006

Notas

- 01 José Guerrero, ‘La Presencia del Color Negro en la Pintura’, en Marta González, Selección de escritos de Guerrero, pág. 109 (*Catálogo José Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994).
- 02 No incluyo aquí aquellas direcciones que se orientan más hacia la ciencia que hacia el arte, aunque hay que reconocer que existen límites muy difusos entre todas estas distinciones; me interesa aquí identificar algunas energías actuales y las tradiciones que las sustentan. Todas estas corrientes discurren paralelas a las que se dan en la disciplina de la historia del arte, apoyándose en ellas, ampliándolas y, a veces, rechazándolas. Más sobre esto en breve...
- 03 Esta dirección quedó expuesta en el congreso, (*Re)Discovering Aesthetics*, University College Cork, Irlanda, 9-11 de julio, 2004. El programa y los resúmenes de las ponencias pueden consultarse en <http://www.rediscoveringaesthetics.com>. Para un presentación más exhaustiva del marco teórico, véase Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O’Connor, ‘Re-Discovering Aesthetics’, *Postgraduate Journal of Aesthetics*, vol. 1, nº 3, diciembre, 2004, <http://www.british-aesthetics.org/Home.aspx?tabindex=6&tabid=63>.
- 04 Véase, en particular, el trabajo del comisario Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presses du Réel, 2002) y varias reacciones críticas a este trabajo, por ejemplo, *Transforming Aesthetics*, Congreso de la Art Association of Australia and New Zealand, 7-9 de julio, 2005, Art Gallery of New South Wales, Sidney, Australia, <http://www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz/home>.
- 05 Este enfoque evita el arte político simplista, mientras que defiende el efecto político del arte. A menudo se ocupa del potencial ‘afectivo’ del arte (en cualquier sentido del término) más que de su función estética. Los teóricos de esta corriente se ocupan de cuestiones generales (y de sus aspectos más específicos) como son las nociones de trauma, violencia, etc. o de la relevancia de conceptos históricos (más que estéticos) tales como el Barroco (en la obra de Mieke Bal, por ejemplo). Generalmente esta corriente se apoya en la teoría cultural y los enfoques interdisciplinares de los estudios culturales, en los cuales el arte es considerado como una forma relativamente menor de cultura visual, a pesar del estatus privilegiado que parece tener.
- 06 Dos colecciones podrían servir de referencia aquí: John Mullarkey (ed.), *The New Bergson* (Manchester University Press, 1999) y Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari* (Routledge, 2002).
- 07 Elizabeth Gertsakis, ‘Classical Girls’, notas para el catálogo de la exposición de Narelle Jubelin, *Second Glance (At ‘The Coming Man’): Australia 1988-89* (Mori Gallery, Sidney, 1989). El ‘hombre que viene’ del título se refiere a un debate colonial sobre las posibilidades de mejora de la especie en el Nuevo Mundo, influido por el *Origen de las Especies* de Darwin. Véase Richard White, *Inventing Australia: Images and Identity 1688-1980* (George Allen and Unwin, 1981) y en particular, el cap. 5: ‘The National Type’.
- 08 Homero, *La Ilíada*, libro 6: ‘Héctor regresa a Troya’ (edición inglesa: Penguin Books, 2001; traducción de Robert Fables), p. 213.
- 09 Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Yale University Press, 1983), pág. xi.
- 10 Una influencia clave en el desarrollo del enfoque de Jubelin fue la exposición de 1993, *Looking at Seeing and Reading* (Ivan Dougherty Gallery, Sidney), comisariada por Ian Burn. Jubelin era una de las artistas incluidas en dicha exposición.
- 11 La idea de que ver y leer son actividades indiferentes es explícitamente cuestionada por Burn en la exposición *Looking at Seeing and Reading*, en su descripción del proceso mediante el cual el pro-

pio cuerpo del espectador es incorporado al proceso. Véase por ejemplo: 'Observo los reflejos en un espejo más fácilmente que la superficie del espejo. 'Ver' (producir, proyectar) la superficie del espejo exige un esfuerzo concentrado, al que puede ayudar centrarse en las imperfecciones, el polvo, las manchas, la neblina, el vaho (es decir, la incapacidad o imposibilidad del espejo de convertirse en un espejo perfecto). Hasta dónde somos capaces de ver la superficie del espejo al margen de estos factores circunstanciales depende de una autoconciencia de las posibilidades de ver: de ser capaz de mirarnos a nosotros mismos viendo, y de ser capaces de interpretar nuestro no-ver la superficie.'

- 12 Matthew Fuller, *Behind the Blip: Software as Culture: some routes into 'software criticism'*, <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0201/msg00025.html>.
- 13 Aunque probablemente hay más ambigüedad y más espacio para interpretaciones alternativas en la afirmación de Stella.
- 14 José Guerrero, 'Rothko', en Marta González, Selección de escritos de Guerrero, pág. 89 (Catálogo José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994).
- 15 Quizá éste es un buen lugar para referirnos a la noción de Derrida de *parergon*, o extensividad de la obra más allá de sí misma (el marco, en cualquier sentido): 'ni la obra (*ergon*) ni el exterior de la obra [*hors d'œuvre*], ni dentro ni fuera de la obra, ni encima ni debajo, desafía cualquier oposición pero no permanece indeterminada y *da lugar* a la obra.' Jacques Derrida, *The Truth of Painting* (University of Chicago Press, 1987, pág. 9). Al centrarse en el borde, o el marco, Derrida desplaza el supuesto kantiano de que la obra debe entenderse por lo que le es *interno*, más que por lo que la rodea. Derrida no excluye la consideración de lo que está dentro de la obra, sino que sobre todo *incluye* lo que está fuera, puesto que en otro sitio llama la atención específicamente sobre la conexión entre la estética y la economía política (Derrida, 'Economimesis', *Diacritics*, vol. 11, 1985, págs. 3-25, pág. 3). Esto es una importante reacción a la insistencia, dentro del purismo neokantiano de Greenberg, en la característica esencial - y exclusiva - de las formas.
- 16 Ya por entonces se estaba formando un 'canon de lo contemporáneo' local como consecuencia de la exposición internacional. Véase, por ejemplo, el artículo sobre '5 typical young artists in Sydney' (John Armstrong, Tim Johnson, Ian Milliss, Mike Parr y Peter Kennedy) que apareció en 1971 (Donald Brook, *Studio International*, febrero 1971, págs. 76-80). Cinco parece ser la cuota de artistas a los que se les permite entrar en la escena internacional en cualquier momento dado desde fuera de la aparente corriente dominante, según la regulación de las revistas de arte. Véase, por ejemplo, una década más tarde, Juan Manuel Bonet, '5 Madrid Painters' (*Studio International*, vol. 197, nº 1007, 1984, págs. 16-17).
- 17 *Walls Sometime Speak*, exposición de carteles, Galería Watters, 14 sept.-9 oct., 1977.
- 18 *The D'Oyley Show: An Exhibition of Women's Domestic Fancywork* (Galería Watters, Sidney, 1979). Véase también *Mothers Memories' Others' Memories* (iniciada por Vivienne Binns, expuesta en la Universidad de New South Wales); discusión del proyecto y entrevista con Vivienne Binns, *Art Network*, 1, 1979.
- 19 Un mercado que, en cualquier caso, no existía realmente en ese momento para la obra de los años 70 y 80. Desde mediados de los 80, sin embargo, un floreciente sector de galerías privadas abrió un nuevo mercado para el colecciónismo de arte contemporáneo en Australia.
- 20 First Draft se estableció en 1986 en el nº 27 de la calle Abercrombie, en Chippendale. Sus primeros directores fueron Tess Horwitz, Roger Crawford, Narelle Jubelin y Paul Saint. Como práctica específica, First Draft cambiaba sus directores cada dos años. La galería todavía existe aunque ha cambiado varias veces de dirección. La importante galería de arte aborigen, Boomalli, también ocupó el espacio original de First Draft durante un tiempo.
- 21 La Biennale de Sidney recibió las críticas del colectivo de artistas por sus criterios de selección, especialmente por el bajo número de mujeres artistas incluidas inicialmente. Véase, en particular, el 'contra-catálogo', *Sydney Biennale: White Elephant or Red Herring: Comments from the Art Community*, publicado haciéndolo coincidir con la inauguración de la Biennale de 1979.
- 22 Por ejemplo, *Eureka!: Artists from Australia* (Serpentine Gallery / ICA, Londres, 1982); *D'un autre continent: l'Australie - le rêve et le réel* (ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983); *Australian Visions* (Guggenheim Museum, New York, 1984).

- 23 Véase Ann Stephen (ed.), *Artists Think: The Late Works of Ian Burn* (Power Publications, Sidney / Monash University Gallery, Melbourne, 1996) y Ann Stephen, *On Looking at Looking: The Art and Politics of Ian Burn* (Melbourne University Press, 2006).
- 24 Véase Burn, Lendon, Merewether y Stephen, *The Necessity of Australian Art: An Essay About Interpretation* (Power Publications, 1988).
- 25 Véase, en particular, su ensayo 'The 1960s: Crisis and Aftermath' (*Art & Text*, nº 1, 1981); reproducido en Burn, *Dialogue: Writings in Art History* (Allen and Unwin, 1991).
- 26 La mejor exposición de la evolución de la 'fuerza del trabajo' puede leerse en Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity* (University of California Press, 1990).
- 27 José Guerrero, 'Motivos de mi exilio', en Marta González, Selección de escritos de Guerrero, pág. 101 (Catálogo José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994).
- 28 James Johnson Sweeney, 'Younger American Painters at the Guggenheim Museum', *Vogue*, 1954, págs. 120-123.
- 29 Brian Adams, 'Sidney Nolan - At Sixty', *Quadrant*, vol. XXII, nº 4 (129), abril 1978, pág. 8, citado en Richard Haese, *Rebels and Precursors: The Revolutionary Years of Australian Art* (Allen Lane, 1981), págs. 96-97.
- 30 Carta, Sidney Nolan a John Perceval, Horsham, diciembre 1942, Reed Papers, State Library of Victoria papeles de los Reed, citado en Damian Smith, 'Sidney Nolan and the Photographic Eye', en Geoffrey Smith, *Sidney Nolan: Desert and Drought* (National Gallery of Victoria, 2003), pág. 132.
- 31 Sidney Nolan a Sunday Reed, 4 de mayo 1942, John and Sunday Reed Papers, State Library of Victoria.
- 32 Ian Burn, 'Sidney Nolan: Landscape and Modern Life' (1984), en Burn, *Dialogue: Writings in Art History* (Allen and Unwin, 1991).
- 33 Walter Benjamin, 'Painting: Or Signs and Marks', en *Selected Writings*, vol. 1 (Harvard University Press, 1996).
- 34 El título está tomado de una obra de Ian Burn de 1989 titulada *Homage to Albert ('South through Heavitree Gap')* [Homenaje a Albert ('Hacia el sur a través de Heavitree Gap')].
- 35 Serge Guibaut, manuscrito inédito.
- 36 En otro eslabón de esta cadena de asociaciones, resulta que entre la época en que Nolan hace su servicio militar en el llano paisaje de Wimmera y la época en que Guerrero prosigue su carrera artística, tras la terminación de su propio servicio militar (durante el cual dibuja los diversos paisajes de los campos de batalla de la Guerra Civil española), Judd se alista en el ejército, y sirve en Corea en el Cuerpo de Ingenieros, supervisando pistas de aterrizaje en aeropuertos y la instalación de edificios prefabricados. Judd entra en contacto por primera vez con el paisaje de West Texas, donde una vieja base militar acabará siendo transformada en la Fundación Chinati, de camino desde un campamento militar en Alabama - de nuevo el Sur - hacia Los Angeles para embarcarse rumbo a Corea. Véase: Nicholas Serota (ed.), *Donald Judd* (Tate Publishing, 2004). Véase también: José Guerrero: *La Colección del Centro* (Diputación de Granada, 2000).
- 37 Ian North, responsable por aquel entonces de los Departamentos de pintura y escultura de la Art Gallery of South Australia recuerda su encuentro con Judd: "Lo recuerdo repartigado en mi despacho, con las manos por detrás de la cabeza, sus botas de cowboy... era un hombre muy seguro de sí mismo, de su misión y de su singular importancia como artista." (Donald Judd In Adelaide: 30th Anniversary Display, 15 de octubre 2004 - 30 de enero 2005, Art Gallery of South Australia, Adelaide).
- 38 Véase, Ian Burn, Nigel Lendon y Terry Smith, 'Why do they keep on coming?', en Ann Stephen y Charles Merewether (eds.), *The Great Divide* (Melbourne, 1977).
- 39 "Casi nadie en los Estados Unidos ha dicho que durante cincuenta años el país ha sido un estado militar y que la 'Guerra Fría' fue, y vuelve a serlo, una situación pensada para mantener ese estado militar." y "La consecuencia de una economía falsa como es la economía militar, es una sociedad falsa. Una consecuencia de eso es un arte y una arquitectura falsos." Judd: 'Nie wieder Krieg' [Guerra nunca más], en Peter Noever (ed.), *Donald Judd: Architecture* (Hatje Cantz, 2003, catálogo

de una exposición originalmente mostrada en MAK, Viena, 14 de febrero - 8 de abril de 1991), págs. 16-17.

- 028
- 40 La Casa del Búho tiene su propia página web: <http://www.owlhouse.co.za/pictures.html>
 - 41 Véase Stuart MacIntyre y Anna Clark (eds.), *The History Wars* (Melbourne University Press, 2003).
 - 42 Un cambio político en la dirección opuesta al experimentado en España ese mismo año.
 - 43 Resulta también que los artistas aborígenes contemporáneos pintan sobre el suelo, inscribiendo sus lienzos en un movimiento corporal constante por la superficie, destrozando las convenciones de la perspectiva por medio de un radical multi-perspectivismo. Para un análisis de este aspecto, véase Vivien Johnson, *Clifford Possum Tjapaltjari* (Art Gallery of South Australia, 2003).
 - 44 La exposición se mostró originalmente en el MoMA en 1964-65 y más tarde viajó a Australia como parte del programa internacional del museo. Regresó a Estados Unidos y una versión ligeramente reducida recorrió ampliamente Europa entre 1968 y 1975 (incluida España, donde se exhibió en la Biblioteca Nacional de Madrid y en Sevilla a finales de 1968). El programa internacional del MoMA fue especialmente activo desde finales de la década de 1950 y contó con exposiciones como: *The New American Painting [La Nueva Pintura Americana]* (81 cuadros de 17 artistas seleccionados por Dorothy Millar), que recorrió Europa, incluida España, en 1958-59; *Two Decades of American Painting [Dos Décadas de Pintura Americana]* (111 cuadros de 35 artistas, seleccionados por Waldo Rasmussen), que recorrió Japón, India y Australia en 1966-67. En 1974, cuando *Some Recent American Art [Arte Americano Reciente]* (66 cuadros, esculturas, dibujos y videos de alrededor de 20 artistas americanos - incluido Donald Judd - seleccionados por Jennifer Licht) recorrió Australia y Nueva Zelanda, y en 1975, cuando *Modern Masters: From Manet to Matisse [Maestros Modernos: De Manet a Matisse]* (114 obras de 56 artistas, seleccionadas por William S. Lieberman, auspiciada por el Consejo Internacional del MoMA con ayuda del Consejo Australiano para las Artes y la Fundación Alcoa), dichas exposiciones se vieron acompañadas por protestas generalizadas contra el imperialismo americano.

Helen Grace es Profesora Asociada en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de Tecnología, Sidney, a partir de agosto de 2006 será Profesora Asociada del Departamento de Cultura y Estudios Religiosos, de la Universidad China de Hong Kong, fotógrafa, cineasta y productora de nuevos media. Ha escrito extensamente sobre fotografía, cine, arte contemporáneo y estudios culturales. Sus publicaciones incluyen: *Before Utopia: A Non-Official Prehistory of the Present* (UWS / Pluto Press, 2000) [CD-ROM]; *Planet Diana: Cultural Studies & Global Mourning* [UWS, 1998; co-editado]; *Home / World: Space, Community and Marginality in Sydney's West* (Pluto Press, 1997) [co-escrito]; *Aesthesia and the Economy of the Senses* (UWS, 1996) [editado]. Su obra más reciente titulada *The Immortals* ha sido expuesta en la Galería Mori, Sydney, noviembre de 2005.



El paralelismo entre situaciones diversas es uno de los descubrimientos más fructíferos de la crítica de la arquitectura y el arte; este sistema mata todo convencionalismo y destruye cualquier intento de codificar el futuro. También pone en evidencia la futilidad de los estilos o movimientos establecidos. En literatura, a comienzos del siglo XX, los formalistas rusos hablaron de la *disimilitud de lo similar* y no pocos estudios sobre las artes visuales emplean el método comparado, desde Heinrich Wölfflin a Robert Venturi. Pero a los paralelismos hay que añadir algo más, la biografía personal. La incursión de las personas en la historia del arte, con su vida y su nombre propio, es una irrupción que acontece con la fuerza de lo real, que no necesita ser verosímil, porque simplemente es. Las historias de la arquitectura y el arte cuentan cosas de un modo creíble y perfectamente engarzado, sin los sobresaltos de la biografía personal; cuando ésta aparece estamos ante otro tipo de situación.



Mies y Wright en Taliesin

(Franz SCHULZE, Mies van der Rohe.

A Critical Biography. The University of Chicago Press. Chicago y Londres, 1985).

Dice Walter Benjamin que escribir cartas permite fingir lo vivo por medio de la palabra congelada, que en ellas se puede negar el retramiento y guardar al mismo tiempo la distancia. Las cartas, además, permiten mantener separados a los amigos. Fueron unas cartas las que desencadenaron el año 1943 la aventura del Museo Guggenheim, cuando la Baronesa Hilla Rebay escribe a Frank Lloyd Wright por primera vez solicitándole un proyecto para alojar la colección Guggenheim de arte no objetivo. "Creo que cada una de esas obras maestras -dice Rebay- sólo podrá colocarse adecuadamente en el espacio si usted accede a estudiar las posibilidades de este nuevo museo". Y cinco años después, en 1947, serán el propio Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe quienes intercambien unas cartas que muestran, mejor que cualquier otro testimonio, la irrupción del yo, de la fuerza personal, en una confrontación arquitectónica.

Escribe Wright: *Mi querido Mies: Alguien me ha dicho que le han molestado unos comentarios míos cuando visité su exposición en Nueva York... Pero, ¿le he dicho alguna vez que su tratamiento de los*

materiales es magnífico? Todo el mundo sabe que ha dicho con frecuencia que cree en el "hacer casi nada" (*beinahe nichts*), así, al pie de la letra. Bien, pues cuando vi en su exposición esas inmensas fotografías, me vino inmediatamente a la cabeza la frase "mucho hacer para no hacer casi nada". Fue entonces cuando dije que el Pabellón de Barcelona era su mejor contribución a la auténtica "Negación" y, al parecer, estaba usted todavía por allí, cerca de donde yo me encontraba.

Esto es seguramente lo que le molestó (viniendo de mí) y desearía haberle llevado aparte para decirle en privado por qué me parece que todo eso que se llama "Arquitectura Moderna" ha hundido a los arquitectos precisamente en esa línea. No quiero incluirle entre ellos, pero la exposición me alarmó especialmente como reaccionaria en este sentido. También yo estoy luchando fuertemente contra ello. Pero esta carta es para decirle que no tenía intención de herir sus sentimientos, ni siquiera con la verdad. Es usted el mejor de todos ellos, como artista y como hombre.

Sólo ha venido usted a verme una vez hace varios años (y eso fue antes de que hablara inglés). Nunca ha vuelto, a pesar de haber sido reiteradamente invitado. Por tanto, no he tenido ocasión de verle ni de aclarar lo que entonces dije y lo que digo ahora. ¿Por qué no viene alguna vez -a menos que el daño sea irreparable- y así podemos discutir?

Sinceramente, Frank

Y escribe Mies: *Mi querido Frank: Muchas gracias por su carta.*

Es exagerado lo que ha oído usted de que había herido mis sentimientos con sus comentarios en la Exposición de Nueva York. Si realmente hubiera escuchado ese comentario suyo "mucho hacer para no hacer casi nada", me habría reido con usted.

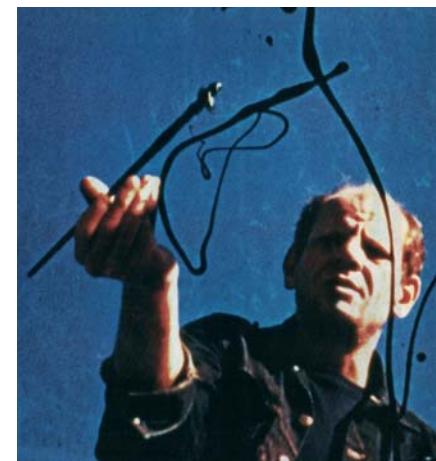
Sobre la "Negación", me parece que usted usa esa palabra para referirse a cualidades que yo considero positivas y esenciales. Sería un placer volver a verle otra vez en Wisconsin y discutir más ampliamente el asunto.
Siempre suyo, Mies

Mies tenía sesenta años y Wright casi ochenta. Como es fácil de imaginar, nunca volvieron a verse.

El Museo Guggenheim provoca más tarde otro enfrentamiento personal y también canalizado a través de unas cartas, cuando el 21 de diciembre de 1956 (Jackson Pollock había muerto ese mismo verano) veintiún artistas escriben al Patronato del Museo Solomon R. Guggenheim protestando por el proyecto de Frank Lloyd Wright para el nuevo Museo en Nueva York. La construcción ya había comenzado, tras una larga década de interrupciones y negociaciones, y la destitución de Hilla Rebay en favor de James Jonson Sweeney. Los firmantes, entre ellos Franz Kline, Willem de Kooning, Philip Houston, Adolf Gottlieb y Robert Motherwell, pedían el inmediato rechazo del proyecto por no ser adecuado para la exhibición de obras de pintura y escultura. La única voz discordante fue la de Robert Twombly y mediaron en la polémica también los historiadores de la arquitectura Lewis Mumford y Vincent Scully. Pero fue el propio Wright quien contraatacó, acusando a los jóvenes pintores de la Escuela de Nueva York de saber muy poco del arte-madre, la arquitectura, y les dijo que pintarían mejor bajo la influencia de su museo.

Al invocar, indignado, a la arquitectura como arte-madre, Wright se colocaba en el origen de su cultura americana que no necesitaba someterse ni a la crítica ni a la aprobación por parte de artistas de campos inferiores. Wright aprovechó este enfrentamiento para afirmar que ningún pintor es capaz de entender la arquitectura, que Miguel Ángel no era arquitecto, sino pintor y no muy bueno, y que Le Corbusier debía haberse dedicado a la pintura, aunque necesitaba mejorar. La hostilidad de Frank Lloyd Wright hacia Nueva York discurre en paralelo a su hostilidad hacia los pintores constituidos como grupo precisamente en esa ciudad. Pero lo cierto es que las dos fechas que encierran la aventura del Guggenheim, desde el primer proyecto de 1943 hasta la inauguración del Museo y la muerte de Wright en 1959, encierran también el período que va desde el nacimiento de la New York School hasta su consagración como movimiento dominante en la pintura y el desplazamiento del centro del arte desde París a Nueva York.

Jackson Pollock pintando sobre vidrio
(Revista *Where in New York*. Enero 1999.
Anuncio de la exposición del artista en el
MoMA de Nueva York, 1999).



Jackson Pollock muere en un accidente de coche en 1956. En 1939, el *Guernica* de Picasso había llegado a Nueva York, coincidiendo con la Feria Mundial en que se construyeron los Pabellones de Alvar Aalto y Salvador Dalí, y causó una fuerte impresión tanto en Jackson Pollock como en su mujer Lee Krasner y otros compañeros pintores. Pollock nunca viajó a Europa, pero quiso colaborar con Tony Smith, un irlandés que recitaba a Joyce y que era arquitecto, en un intento de lograr la unión del mural con los planos arquitectónicos y, como resultado, llegó a exponer en la Galería Betty Parsons una serie de *paneles flotantes*. También realizó con Smith algo parecido a un proyecto de arquitectura, una capilla formada por paneles hexagonales y con el altar en el centro, la luz penetraría por unas ventanas que eran o debían ser vidrios pintados por él. Con el mismo propósito trabajó con Peter Blake, director de Arquitectura del MoMA, a quien Jackson Pollock propuso construir un museo que utilizase el vidrio y los espejos para crear la impresión de que eran los cuadros los que definían al espacio y no al revés. La inspiración había sido el proyecto de Mies van der Rohe para un Museo ideal, publicado en la revista *Architectural Forum*. Hans Namuth realizó una película de Jackson Pollock pintando sobre vidrio, y John Cage, músico nacido, como Jackson Pollock, en 1912, se

negó a componer la música para esa película. Dijo que no podía aguantar la obra de Pollock porque no podía aguantar a su autor. Recomendó entonces a Lee Krasner que fuera su amigo, Morton Feldman, el encargado de componerla y finalmente así lo hizo. Jackson Pollock, que rechazó la película de Namuth, consideró que lo único interesante era la música de Feldman, ya que todo lo demás le parecía una falsedad de principio a fin.



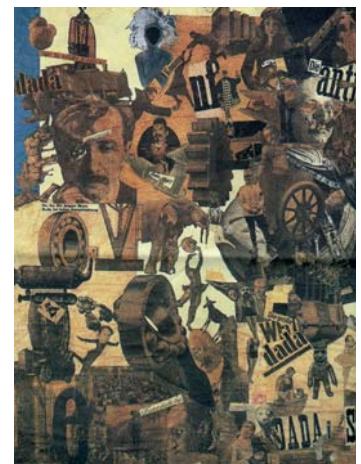
Der Blick, Arnold Schönberg, 1910.
(Wien 1900. Kunst, Architektur & Design,
Benedikt Taschen Verlag Köln 1987. Original
del MoMa, Nueva York 1986).

John Cage, cuando viajó a París y conoció el arte moderno, dudó entre dedicarse a la música o a la pintura, pero tuvo mejor acogida entre los músicos y eso inclinó la balanza. Otro músico, esta vez europeo, el vienes Arnold Schönberg, mantuvo una intensa relación epistolar con el pintor Wassily Kandinsky a partir de 1911 y trató de acercarse también él a la pintura, incluso llegará a mostrar cuatro obras suyas en la exposición colectiva de *Der Blaue Reiter* acompañadas de un artículo escrito y una pieza musical. Uno de los cuadros más conocidos de Schönberg, que nunca llegó a ser un buen pintor a pesar de los ánimos de su amigo, es el titulado *Der Blick* [*La mirada*], la imagen desdibujada de un rostro en el que destacan unos ojos inmensos mirando al frente. El músico busca con la mirada encontrarse con alguien al otro lado, algo indispensable cuando se interpreta una pieza musical, busca dialogar con alguien que ve o que escucha lo que hacemos. El diálogo no necesita imágenes, sólo hace falta que exista alguien más, el otro, incluso cuando no comparta nuestro propio punto de vista. André Breton llega a decir que sólo tiene interés un punto de vista cuando somos incapaces de compartirlo con los otros.

El extrañamiento involucrado en toda operación artística, saca las cosas de su contexto habitual y nos hace verlas como algo independiente, fuera de la vida. Esta es la razón de que la arquitectura y las artes aplicadas, en las que cuenta mucho la condición de utilidad, resulten más difíciles de someter a este extrañamiento aunque, una vez logrado, son precisamente ellas las que lo hacen más evidente. El fotomontaje fue una herramienta de descontextualización que utilizaron los artistas dadá, desde Hausmann y Heartfield a Schwitters, y consistía en cortar fotografías de las revistas ilustradas para pegarlas después formando los

Kleberbilder o *Merzmalerei*. No utilizaban ni lienzo ni papel, ni tampoco pinceles, sólo elegían, dividían y deformaban materiales ya existentes, imágenes e incluso palabras. Hannah Höch, que practicó con el fotomontaje a lo largo de toda su vida, había trabajado en las revistas femeninas para las que diseñaba papeles pintados, bordados, textiles y objetos de cristal. Nunca abandonó este trabajo de bordar y realizar encajes pero, simultáneamente, utilizó el fotomontaje al incorporarse al círculo Dadá para cuestionar las normas sociales, sobre todo las que marcaban el papel de la mujer. Una de sus obras más conocidas tiene un largo título que comienza por *Schnitt mit dem Küchenmesser* [*Corta con el cuchillo de cocina*], identificando el cuchillo de cocina con una herramienta típicamente feminista. En obras posteriores, dirige su crítica hacia los fetichismos de la moda y la conducta, la identificación de la mujer con el subdesarrollo. Hannah Höch, que había nacido en la provincia alemana de Thuringia en 1889 y vivió en Berlín desde que en 1911 llegó para estudiar artes aplicadas, se mantuvo fiel en su empleo de la técnica del fotomontaje incluso cuando introdujo cambios radicales en el contenido de sus obras, y defendió la fusión de la pintura y las artes aplicadas frente a quienes reclamaban la pureza de aquélla, incluyendo los diseños textiles, de bordados y encajes en el contexto del arte de su tiempo. En el terreno de la arquitectura, han existido actitudes semejantes de resistencia a abandonar las técnicas constructivas o materiales tradicionales en los edificios, como a dejar a un lado concepciones espaciales consideradas anacrónicas por la llegada de nuevos modos de construir o pensar la arquitectura. Es el caso del arquitecto igualmente alemán Hans Poelzig, cuya propuesta para una vivienda en el Weissenhofsiedlung de Stuttgart de 1927 desafía con su compartimentación interna los cánones de la arquitectura moderna mientras, en el exterior, se pliega a un lenguaje de formas cúbicas y cubierta plana, implícitamente aceptado por todos los participantes en el barrio experimental proyectado por Mies van der Rohe.

Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands
Hannah Höch, 1919-20,
(The Photomontages of Hannah Höch
Catálogo de la exposición en el MoMA,
Nueva York, 1997).



Hans Poelzig, que había nacido como Frank Lloyd Wright en 1869, realizó la mayor parte de sus edificios compartimentados en habitaciones o salas indepen-

dientes que, sólo en los casos de las grandes edificaciones, contaban con corredores o galerías para servir de acceso y comunicación. En los casos de pequeños edificios, como el de la vivienda de Stuttgart, las habitaciones se disponen contiguas unas a otras, con tabiques de separación y puertas de comunicación entre ellas. Poelzig identificaba la muerte con el paso de una habitación a otra, con la acción de traspasar el umbral de una puerta para encontrarnos en un mundo totalmente distinto y sin posibilidades de retorno. Este concepto de compartimentación, que nunca sería posible en edificios en los que debe dominar un gran y único espacio, como son las iglesias o algunos edificios públicos semejantes a ellas, quedó definitivamente relegado por la arquitectura moderna, en favor de una fluidez y una comunicación sobre todo visual de los distintos componentes del edificio, fuera cual fuera su tamaño e incluso su uso. Por otra parte, la aparición del vidrio y su generalización como material privilegiado en la arquitectura a partir de comienzos del siglo XX, su condición de emblema de un cambio no sólo en la arquitectura sino en los modos de vida que se debían desarrollar en ella, colocan a Hans Poelzig y su defensa de los recintos cerrados en los edificios, como antes había ocurrido con la cubierta inclinada en las viviendas, en una posición no sólo anacrónica y desviada con respecto a la senda mayoritaria de los arquitectos modernos, sino como algo incomprensible y sin razón alguna.

Sólo a los artistas que han colocado o realizado sus obras en el interior de un edificio les ha sido permitido, sin reticencias por parte de los arquitectos, colocar obstáculos al libre desarrollo del espacio interior, creando células, cuevas o recintos cerrados que compartimentaran, aunque sólo temporalmente, las grandes salas de exposición. El dominio de los medios audiovisuales en el arte contemporáneo ha hecho incluso necesaria esta compartimentación absoluta del espacio de los museos o galerías, pero siempre asumiendo que se trataba de una situación pasajera que no debía afectar en absoluto a la arquitectura del edificio, y que éste recuperaría su diafanidad y apertura antes de acoger una nueva exposición. Lógicamente, en los edificios de varias plantas, una compartimentación e independencia entre las distintas salas o habitaciones resulta inevitable, pero ahí están las rupturas de los forjados y, sobre todo, las escaleras y rampas de comunicación entre plantas para garantizar tanto la continuidad del movimiento de los visitantes como la continuidad visual de lo expuesto. El modelo del Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright en Nueva York, como también el Museo de Crecimiento Ilimitado propuesto por Le Corbusier en 1939, es el soporte arquitectónico que con algunas variantes más lingüísticas que espaciales se ha impuesto como característico de nuestro tiempo. Y, en no pocos casos, han sido los artistas plásticos quienes han tomado como punto de partida para sus realizaciones la existencia de estos recintos dominados por un espacio visualmente intercomunicado, como lo han hecho cuando han trabajado en edificios históricos tan intocables como una catedral gótica. El problema de la relación entre lo expuesto o lo instalado por los artistas y el edificio que lo contiene se ha planteado de formas muy diversas, pero hoy la arquitectura es algo más que un marco para la exhibición de las obras de pintura o escultura; como exigían los artis-

tas de Nueva York cuando rechazaban el espacio helicoidal de Wright, ha pasado a ser un material más con el que ellos deben trabajar, con la misma importancia que tiene el lienzo, el mármol o una cámara de vídeo. Y si la arquitectura es ahora un material y una herramienta de los artistas, ellos también se consideran en posesión de las herramientas y los materiales de la arquitectura para incorporarlos a su obra. El resultado bien puede considerarse una absorción o fagocitación de la arquitectura por parte de las otras artes, o todo lo contrario, la conversión en arquitectura de aquello que se realiza fuera de ella, ya sea música, pintura, escultura o cualquier otra cosa. John Cage, por ejemplo, presentó en Barcelona poco antes de su muerte la construcción de un espacio sonoro, una habitación oscura recubierta de tela y con una serie de sillas dispuestas al azar que el visitante recorría sin conocer visualmente sus límites, pero que podría establecer mentalmente a partir de las claves sonoras proporcionadas por él.

Aislamiento del exterior y continuidad interior son las condiciones impuestas a cualquier edificio destinado a albergar obras de arte, aislamiento para concentrar la mirada del espectador sobre los objetos expuestos y continuidad para establecer una secuencia espacial en lo expuesto capaz de dialogar con la propia arquitectura del edificio. El muro curvo y continuo de la espiral del Guggenheim podría ser el soporte ideal, a pesar de la opinión expresada por los artistas de la Escuela de Nueva York, para cualquier instalación de pintura o escultura, y la más que posible colisión entre lo expuesto y la arquitectura de Wright no haría sino confirmar la existencia del diálogo entre iguales, entre unas y otras artes, que tiene lugar siempre en el interior de un museo. Desde un punto de vista puramente arquitectónico, la continuidad de los muros de exposición implica la imposibilidad de colocar ventanas, ya que la ventana mira al exterior, distrae e impide la concentración del público sobre la obra expuesta. Las ventanas también introducen una secuencia espacio-temporal en el recorrido por el museo difícil de asumir por el propio espacio y tiempo de unas determinadas obras de arte. Por otra parte, la ventana rara vez es utilizada en los museos como fuente de luz, la luz se introduce y se controla mejor desde las cubiertas o a través de aberturas situadas fuera de las áreas de exposición, y la luz artificial se puede adaptar mejor que la natural a las peculiaridades de lo expuesto. Sin embargo, una de las posibilidades que contemplan los artistas es precisamente la de introducir en los edificios nuevas ventanas que permitan asomarse a un exterior, cercano o lejano, o ventanas que sólo pretendan ser eso, ventanas, aunque no encierran ni muestren nada, sólo una parte del muro ciego, como hizo Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenziana y Rothko trató de hacer cuando propuso colgar sus murales en el Restaurante Four Seasons de Nueva York.

El vidrio y la cortina, cuando se consideran como componentes de una ventana, tienen las misiones contrapuestas de permitir el uno e impedir la otra la visión a su través. Pero el vidrio, como material emblemático de la arquitectura moderna, cobra una existencia propia, abandona este papel subsidiario en la ventana y se convierte en un elemento autosuficiente capaz de formar paredes enteras e incluso edificios

completos transparentes o translúcidos. La cortina, cuya condición de material textil la aproxima a lo orgánico, sirve para introducir divisiones visuales, casi siempre asociadas a las superficies de cristal sobre las que se dispone. Mies van der Rohe utilizó ambos, el vidrio y la cortina, como protagonistas del Pabellón de Barcelona de 1927 y convirtió a la cortina en la depositaria de las cualidades de textura y color, incluso de uso, que el vidrio es incapaz de retener, pero vidrio y cortina aparecen en Barcelona integrados en la concepción espacial unitaria del edificio. Sin embargo, estos dos elementos pueden independizarse y vivir sus propias vidas al margen de los edificios cuando, por ejemplo en la obra de Narelle Jubelin, se asocian para constituir una ventana aislada que también contiene su propio paisaje. El paisaje está bordado en la tela prensada entre dos vidrios y simultáneamente muestra y oculta lo que está al otro lado, ahora es el vidrio el que está al servicio de la cortina que lo utiliza como marco y también como posibilidad de mostrar también el otro lado, el no preparado para ser visto. El vidrio transparente asume el papel contrario al que tiene habitualmente en una ventana o en un cuadro, el propio vidrio es el marco que encierra lo que debemos mirar y neutraliza todo el espacio que hay alrededor, al mismo tiempo que borra cualquier indicación de tamaño o de textura. La cortina flota en el interior del vidrio y suspende el paisaje en un contexto inexistente, es un plano sin espesor que se contrapone así a las dos gruesas láminas de cristal que la encierran como en una jaula.

En las jaulas siempre se encierran seres vivos, o al menos materiales orgánicos cuya mutabilidad y movimiento deba ser controlado desde fuera a través de la mirada. La jaula puede ser una construcción geométricamente sencilla, habitualmente formada por elementos lineales de madera o de metal, pero su estabilidad y la garantía de su funcionamiento como recinto de reclusión dependen de la propia estabilidad física de la jaula y de la imposibilidad de escape por parte de quien está colocado en su interior. Por eso resulta fundamental la existencia de esquinas en una jaula. Aunque pueda en principio parecerlo, no es propiamente una jaula ese objeto compuesto por dos láminas de vidrio que encierran una tela en su interior. Y no puede serlo, en primer lugar, por la naturaleza del propio material, el vidrio, que refleja y rechaza nuestra mirada y, en segundo lugar, porque los vidrios dejan libres las esquinas por las que puede deslizarse la cortina hacia fuera sin que nada lo impida. No es fácil saber ante qué tipo de objeto nos encontramos cuando miramos esas pequeñas imágenes de naturaleza o arquitectura atrapadas por los dos gruesos vidrios, aunque nos parezcan más ventanas que jaulas, más jaulas que cuadros, más cuadros que esculturas, más esculturas que ventanas, y vuelta a empezar. La perplejidad tiene que ver sobre todo con las cualidades de los dos materiales que aparecen juntos en la obra de Narelle Jubelin, tela y vidrio, y con el modo en que se establecen entre ellos las múltiples relaciones que surgen inmediatamente ante cualquier espectador. El vidrio no es capaz de retener ninguna imagen, ni tampoco huella, todo lo rechaza y lo lanza hacia fuera, mientras que la tela añade a su propia urdimbre orgánica todavía más capas de significación con los objetos o los panoramas que se han tejido en ella. Hay incluso una cierta dificultad en el

reconocimiento de las imágenes bordadas sobre el tejido y que nos obligan a un esfuerzo adicional de interpretación; al superponerse estas imágenes a las palabras que en ocasiones se depositan sobre ellas nos hacen falta claves y más claves para llegar a penetrar hasta el fondo en esos paisajes, muchas veces ya previamente manipulados y distorsionados, para después poder pasar a su través y colocarnos al otro lado, en el envés del plano textil, el que revela su proceso material de fabricación. Pero hay un caso todavía más difícil, aquél en que como parte del paisaje se han tejido espejos. Se trata de unos espejos imposibles porque nunca serán capaces de reflejar, pero que hacen patente la cualidad de representación que tiene todo aquello que aparece sobre la tela hecha para mirar más que para impedir la mirada, incluso para mirar a su través, algo que está sugerido más que por la propia tela por el grueso marco de vidrio que la encierra.

Cualquiera desearía romper el cristal y liberar los paisajes apresados, librarlos de esa vitrificación y endurecimiento para poder tocarlos y contemplar la rugosidad de su superficie, el brillo o la opacidad de sus colores. Pero sólo será posible acariciarlos con la vista y percibirlos como algo dibujado y fuera de nuestro alcance. Los paisajes de Narelle Jubelin son siempre paisajes lejanos, lo son geográficamente y lo son también porque proceden de experiencias ajenas al espectador, que debe intentar sumarse a la cadena de acontecimientos que a lo largo del tiempo han hecho posible que él esté ahora contemplando tales imágenes. Al mirarlas, en el espectador se desencadenará un proceso mental tan complejo como él mismo esté dispuesto a realizar, las herramientas que se le proporcionan son numerosas, pero podrá tanto utilizarlas todas como renunciar a ellas y simplemente mirar unos objetos enigmáticos prescindiendo de cualquier juicio o interpretación.

Un tiempo geológico podría muy bien estar implicado en la vitrificación de los paisajes, la mineralización de estas formaciones orgánicas, preservando así su frescura originaria, como también de las arquitecturas suspendidas en un determinado momento de su decaimiento. Pero igualmente un súbito golpe de azar pudo determinar ese estado sólido y cristalino de algo viviente, ahora suspendido de toda posibilidad de desarrollo. Paul Scheerbart describe una experiencia parecida en su relato de 1909 titulado *Der gläserne Schrecken [El horror vítreo]*: una masa vidriosa había atrapado al mismo tiempo a la esposa del profesor Kuno Pohl, a varios policías que pretendían auxiliarla, a un automóvil e incluso a las fachadas de las casas de una calle entera. En el cuento de Scheerbart, sólo las cosas que se encontraban en el entorno más próximo al hombre y sus asentamientos, o a los árboles y el reino animal, se habían mostrado sensibles a esta inexplicable vitrificación, que desaparecerá de un modo tan imprevisible y desconcertante como había sido su aparición. En los objetos de Narelle Jubelin, la huella de su fabricación, en este caso del lento proceso de tejido de una determinada imagen sobre la tela, está presente y se hace visible como testimonio de un tiempo más lento e identificado con el trabajo de la mujer. El trabajo manual

ha sido atrapado por un material producido por la industria y que carece de las huellas tanto de quien lo fabricó como de quien lo utiliza. El vidrio preserva aquí las cualidades originarias de lo que podría desaparecer o perder sus cualidades expuesto al paso del tiempo y a las inclemencias naturales, lo preserva a costa de convertirlo en un fósil, en un resto arqueológico más, capaz algún día de hablar de lo que fue la vida cotidiana de quienes lo produjeron. Apresada, prendida e incapaz de escapar, de vivir una vida propia, la tela pasa a ser testimonio de algo que ya no es.

Y si el vidrio puede, como ningún otro material, solidificar y conservar intactas las cualidades de lo orgánico, de lo vivo, pero exigiendo a cambio la suspensión de la vida que nunca se niega cuando se encierra a alguien en una jaula, existe también la posibilidad de contemplar el proceso mismo del decaimiento y desaparición de las cualidades de un organismo, sometiéndolo intensamente a la acción del aire y la luz natural. La luz descompone, borra los colores y destruye los tejidos, como el aire y el viento erosionan el terreno y desdibujan sus formas. En los muros del Centro José Guerrero de Granada, Narelle Jubelin ha hecho desaparecer los cuadros del pintor y, a cambio, ofrece las huellas del lugar que ocuparon alguna vez, unas huellas que se superponen unas a otras y con los colores reducidos a un tono dominante. Ofrece al mismo tiempo una posibilidad de identificación de tales huellas escribiendo los títulos de los cuadros y sus dimensiones originarias, creando así una especie de partitura musical que puede ser ejecutada o escuchada por quien se mueve a través del Museo. Los muros pompeyanos ofrecen hoy ese mismo tinte fantasmal, esa fusión entre la superficie de la propia pared y la pintura aplicada sobre ella que sólo pueden ser producidos por el tiempo y el abandono.

Los espectros de los cuadros que alguna vez estuvieron colgados sobre esas paredes sirven para evocar una historia del artista granadino José Guerrero y del propio edificio del Centro, pero siempre a través de la incursión de otro, de alguien distinto que recuerda y reproduce en presente lo que ya no existe. Es la ficción que busca ser verosímil a través de contactos con lo real, por eso incluye datos reales como son los títulos o las dimensiones de los cuadros. Pero la ficción se hace más evidente cuando existe algo más que una mera mención a lo real, cuando está presente la realidad misma. Una auténtica pintura de José Guerrero ocupará la penúltima planta del Museo, como evidencia tanto de la existencia real de su autor como de su procedimiento de trabajo. Al colocar la tela de Guerrero en posición horizontal, sobre el suelo y sin marco, se alude al modo de pintar de los artistas de su generación y de los grandes formatos, como Willem de Kooning o Jackson Pollock, y se recuerda la importancia que tanto para los artistas como para los críticos tuvo en un momento el propio acontecimiento de pintar. En este caso, también existe constancia gráfica de ese momento especial que muestra el estudio del artista acogiendo un gran lienzo horizontal preparado para pintar. La fotografía original del estudio, tomada después de la propia

muerte del pintor, supone, incluso por encima de la propia tela que se expone, la confirmación de que nos encontramos ante un acontecimiento real e históricamente datado.

El cuadro *Reconciliación* pintado por José Guerrero en 1991, el único que puede ser llamado propiamente cuadro suyo en esta exposición, se coloca horizontalmente y encerrado por el recorrido a través de la historia de sus cuadros ligada a ese lugar y a quien la propone. Habitualmente, en los edificios públicos, el techo supone la culminación espacial de la experiencia arquitectónica y al mismo tiempo el elemento donde se concentra todo su simbolismo, es el caso de las cúpulas o los artesonados que acogen igualmente una profusa decoración. En la arquitectura moderna, la cubierta plana obligó a una reconsideración de este papel simbólico de los techos, aunque en los museos hayan asumido el papel activo de canalizar una iluminación natural y también artificial fundamentales para la significación de unos edificios que renuncian a incluir otros elementos activos y buscan la máxima neutralidad. Pero aquí, en el Centro José Guerrero de Granada, el techo ha descendido hasta la penúltima planta y depositado sobre él la policromía de la pintura, se ha condicionado así el modo de moverse del espectador y se ha hecho descender su mirada hasta el dominio más funcional que es el plano del suelo.

Reconciliación es, además de un cuadro, un recinto, un campo alrededor del cual podemos movernos y sobre el que podemos experimentar los cambios de luz que se suceden a lo largo del día y de la noche. Un recinto que es el mismo que tuvo un día su autor como rectángulo vacío sobre el que depositar sus manchas de color. Los recintos se definen por su superficie, como en este caso, pero también pueden hacerlo por su contorno, por sus límites, como sucede con la cerca que encierra un prado. En Granada, Narelle Jubelin hace uso profusamente de las cercas, las repisas o baldas situadas por debajo de la altura de la vista para depositar sus objetos, es uno de los temas habituales en sus instalaciones. La balda es un elemento utilitario de primer orden y alude a una cierta domesticidad y ruralismo, es en las casas de campo o de los pequeños pueblos donde más se emplean estos muebles elementales que pueden tanto alojar utensilios como servir de soporte a los objetos más significativos e importantes como testimonio de la vida de sus habitantes o de los que un día lo fueron. Utilidad extrema, significación y decoración se unen en estos humildes planos suspendidos de los muros o las chimeneas y que, al reaparecer como lo hacen ahora en otro contexto, añaden un nivel más de referencia a dominios situados muy lejos de los modos de exponer en un museo. El pequeño tamaño de las piezas que se colocan sobre las baldas obliga a una visión cercana y a una proximidad emocional, de manera que nos parece estar en una habitación cerrada más que en un gran espacio continuo. Además, las repisas necesitan siempre apoyarse en algo como necesitan discurrir sin interrupciones entre los elementos de la arquitectura que les sirven de soporte, son una especie de cinturones que rodean y aprietan las formas arquitectónicas a las que se adhieren y que, a pesar de su fragilidad, pueden

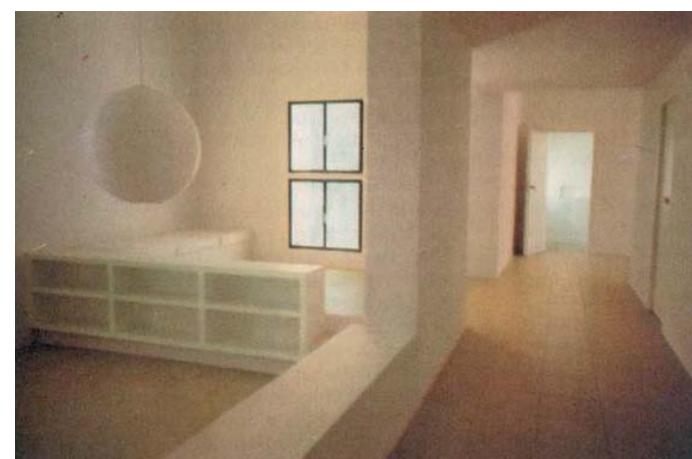
llegar a actuar como los cierres más efectivos de un recinto. La repisa actúa en este caso como contrapunto dibujado y orgánico que se opone a la geometría material del edificio y es libre de colocarse en cualquier lugar, para servir de base a los objetos que se exponen y definir los lugares donde debe concentrarse la intensidad de la mirada del espectador que deambula por el Museo.

Quien vive o ha vivido en los grandes espacios abiertos, en los paisajes sin límites, desea encerrar una parte de ese paisaje para hacerlo habitable y propio, pero al mismo tiempo no renuncia a vivir en el límite, en el umbral que separa uno de otro. La literatura de William Faulkner, como la pintura de Jackson Pollock o la escultura de Donald Judd, insisten en ese concepto de habitar la frontera, de sentarse sobre el cercado o pasear por el porche de la casa con la mirada puesta en el horizonte. Y la inmensidad de un continente como Australia, apenas habitado en su interior, hace que se conceda un gran valor a cualquier huella que permita compartir con otros lo inhóspito del territorio. Al actuar sobre las cortas distancias de una ciudad histórica, el exceso de vestigios de civilización en sus calles y edificios, la falta de un horizonte limpio sobre el que hacer descansar la vista, favorece que el interior arquitectónico sea transformado por el artista para convertirlo en un paisaje capaz de acoger y transmitir sus experiencias. Tomando como dato de partida la estructura y el espacio del edificio del Centro, Narelle Jubelin colocará una balda metálica continua para depositar sobre ella sus pequeños objetos de tejido y vidrio, que son ventanas abiertas hacia lo lejano, y empleará los muros para dibujar y abrir otras ventanas hacia lo más próximo, real o imaginario. Así, el edificio del Centro José Guerrero, organizado en torno a un centro espacial que se rodea y una total clausura de sus paredes para favorecer la mirada interior, pasa a ser con la instalación de Narelle Jubelin una arquitectura plagada de ventanas, unas pequeñas que ocupan ese espacio central y otras más grandes que perforan sus muros perimetrales. Lo que la arquitectura no es capaz de hacer por sí misma se produce ahora en virtud de otros objetivos y otras herramientas. Una transformación profunda del espacio del museo tiene lugar al introducir los pequeños cuadrados de vidrio apoyados sobre las repisas metálicas o los grandes rectángulos de color que recorren las paredes. Se abren así panoramas inesperados que requieren una intervención activa del espectador, ya que mirará con la misma curiosidad y sorpresa los paisajes bordados sobre la tela, los títulos de unos cuadros que no están o las cornisas de los edificios vecinos, éstas sí reales y visibles al abrirse la ventana de la planta alta.

Donald Judd y Bernard Rudofsky, ambos presentes en esta instalación, comparten su forma austera, seca, de enmarcar el paisaje, y también una arquitectura hecha de habitaciones simples, muebles construidos sobre los muros, pérgolas y balsas de agua. Rudofsky enmarca el paisaje montañoso de Sierra Nevada entre las construcciones del jardín de su casa de Nerja, una casa cuyo interior rara vez permite la visión del exterior o la entrada de la luz directa como es propio del modo de construir en el lugar donde se asienta. Son unas habitaciones las que se convierten en objeto de mirada desde las otras, configurando literalmente un paisaje interior,

mientras que una forma distinta de mirar tiene lugar fuera de los muros de la casa, donde rigen otros encuadres y otras distancias. Narelle Jubelin propone a quien entra en su instalación en Granada, en primer lugar, una concentración de la mirada sobre la serie de paisajes interiores que se despliegan más abajo de la altura de los ojos en un discurso inacabado, y que se rompe con la inclusión de un solo exterior. Después, cuando se asciende por el edificio, la secuencia se amplía y se propone un panorama abierto en que se desvela el sentido de la frase, mientras uno de los objetos nos devuelve de nuevo al interior. Las palabras que aparecen escritas sobre el vidrio, en ambos casos, en la frase inacabada tanto como en la frase completa, podrían suponer un vínculo entre las distintas ventanas de tela y vidrio hasta convertirlas en partes integrantes de un solo objeto o un solo panorama al que mirar. Pero, contrariamente, las palabras actúan más como separadores, como factores de aislamiento y de destrucción de una posible secuencia visual o espacial de lo expuesto. Las palabras son aquí como golpes de timbal en una orquesta, que rompen el discurrir de la melodía y crean alarma en la conciencia de quien escucha. Cada una de estas palabras, al estar impresa en el cuadrado de cristal, adquiere una vida propia, ya que existe un vacío que la separa de las otras. La continuidad en la lectura se hace imposible, como se hace imposible la lectura continua de las ventanas desde el interior de un edificio. La sintaxis arquitectónica depende de la ventana en cuanto es uno de sus elementos fundamentales pero, al mismo tiempo, la independencia esencial de la ventana, su condición de campo encerrado por un marco impenetrable, de palabra independiente de cualquier significado exterior, desafía el concepto mismo de composición. No es necesario construir una nueva arquitectura para convertirla en algo distinto, basta con establecer nuevos límites para después colocarse sobre ellos y mirar sin impedimentos a su través. En Granada, los límites físicos del edificio, los gruesos muros ciegos que alojan esta instalación, desaparecerán ahora ante la intensidad de la mirada que es capaz de traspasar los objetos sobre los que Narelle Jubelin ha escrito sus palabras. Como cuchillas, esas nuevas ventanas cortarán el espacio en dos para señalar el lugar preciso en que tiene lugar la experiencia única de que hablaba Hans Poelzig y que consiste en pasar de una a otra habitación.

*La Casa
Rudofsky,
Nerja, foto
de Bernard
Rudofsky,
1986.
Reproducida
por cortesía
de Berta
Rudofsky.*



Nota: Las cartas que intercambian Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe corresponden a los meses de octubre y noviembre de 1947 y han sido publicadas en el libro de Franz SCHULZE, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres 1985 (págs. 237-238).

María Teresa Muñoz Es arquitecta y profesora de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Es autora de una serie de artículos sobre temas de arquitectura moderna y contemporánea, publicados en distintas revistas y recogidos, en su mayoría, en el libro *Cerrar el Círculo y Otros Escritos* COAM, Madrid, 1989.

Es autora, junto a Juan Daniel Fullaondo, de los siguientes libros en colaboración con Kain Editorial, Madrid: *Shem Y Shaun (Una Aproximación al Finnigans Wake de James Joyce)* 1991; *Laoconte Crepuscular: Conversaciones sobre Eduardo Chillida*, 1992; *Bomarzo: Conversaciones acerca de Eduardo Chillida*, 1992; *Zevi*, 1992; *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo I; Mirando hacia atrás con cierta ira*, 1994. *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo II. Los Grandes Olvidados* con Editorial Munillalería, Madrid, 1995 e *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo III. Y Orfeo Desciende*, Editorial Molly, Madrid, 1997.

Y Además de *Luz Negra* (Selección de obras y proyectos), Editorial Molly, Madrid, 1990; *El laberinto expresionista* 1991; *La otra Arquitectura Orgánica*, Editorial Molly, Madrid, 1995 y *La desintegración Estilística de la Arquitectura Contemporánea* (Tesis Doctoral), Editorial Molly, Madrid, 1998 y *Vestigios*, Editorial Molly, Madrid, 2000.



¹ *Ungrammatical Landscape*, Ian Burn, 1968.

Fotografía en blanco y negro en caja de plexiglass, 15.5 x 9.5 x 9.5 cm.

Reproducida por cortesía de Avril Burn

Ungrammatical Landscape¹ [Paisaje Agramatical] Anotaciones; con notas en cursiva para las ensayistas Helen Grace y María Teresa Muñoz. Narelle Jubelin, Madrid y Granada, enero de 2006.

La obra pretende ser una conversación espacial abierta principalmente con el australiano Ian Burn y el español José Guerrero. Ambos desarrollaron una importante labor artística como residentes en Nueva York, Burn como parte del a la neoyorquina del colectivo Art & Language /Arte y Lenguaje/ y Guerrero como miembro de la segunda generación de expresionistas abstractos americanos, la Escuela de Nueva York.

Planta baja Pintura Mural, paleta cedida como homenaje a José Guerrero por Berta Rudofsky, junto con un ensayo bordado en cinco partes a doble cara, titulado *A Landscape Is Not...² [Un Paisaje No Es...]*, Narelle Jubelin, 2005-06, petit points en algodón y seda, vidrio, cada uno 8.0 x 8.0 x 2.5 cm; estante de hierro 4 x 8 x 370 cm.

² *A Landscape Is Not...*, Ian Burn, 1992, reproducción, acuarela sobre bromuro, plexiglass, madera, obra perteneciente a un grupo de siete, cada una de ellas 31.6 x 36.8 x 11.0 cm.

Las pinturas murales trazan la presencia temporal, las huellas, de la obra de José Guerrero a lo largo de ocho exposiciones que he visto hasta la fecha en el Centro que lleva su nombre. El ensayo bordado en cinco partes de la planta baja pretende articular visualmente el material de referencia desencadenante de la construcción conceptual de toda la instalación en cuatro plantas titulada Paisaje Agramatical¹ revelando en cierto sentido el paso de su propia existencia en el tiempo.

A Petit point a partir de una fotografía de Raquel López, *Vista de la última planta del Centro José Guerrero durante la inauguración de la exposición Joan Miró*, traspasando los límites, Granada, 5 de febrero, 2004. Esta fotografía muestra las vistas reflejadas en el muro de cristal de la planta superior del Centró José Guerrero. En la imagen, los guerreros instalados son privados de detalle al fundirse la vista interior con el reflejo exterior de la fachada de la Catedral justo enfrente de la sala de exposición. La fotografía representa el espacio de un modo muy adecuado como un lugar profundamente discursivo.

LANDSCAPE Petit point a partir de una fotografía de Bernard Rudofsky, *Vista desde el porche de la casa*, 1986. Esta es la única imagen exterior en la secuencia de bordados. Podría decirse que es una vista compartida por los Rudofsky y los Guerrero desde sus casas de verano en Nerja; de hecho, Berta contaba cómo José Guerrero les ayudó a encontrar el terreno en el que posteriormente construyeron su singular casa. Fueron estas vistas desde las viviendas las que influyeron en la decisión de imitar las capas distanciadas, retranqueadas de la sierra en los murales monocromáticos de Paisaje Agramatical¹, tratando de incorporar el impacto y, ciertamente, la influencia del envolvente paisaje. La casa de los Rudofsky está literalmente construida dentro, casi podría decirse 'a través', del terreno con un absoluto respeto al paisaje existente.

IS Petit point a partir de una fotografía del interior de los Baños del Palacio de Comares, Granada, que muestra la disolución del detalle de los azulejos al caer la intensa luz de los tragaluces sobre los muros.

El hueco blanco del muro no sería tal, sino que surgiría como unidad total, con otra unidad, que es el cuadro, José Guerrero, Nerja, 2 de septiembre, 1977.

NOT Petit point a partir de una fotografía de Tony Guerrero del estudio de José Guerrero en Nueva York, 1991, que muestra un gran lienzo desplegado y preparado sobre el suelo del estudio.

... Petit point a partir de una foto de una exposición tomada en el Museo Guggenheim de Nueva York y conservada en el archivo Guerrero como parte de un grupo de fotografías, todas desenfocadas, fechadas en 1972. Los detalles de la exposición titulada *Magnetic Field*, autor del cuadro y fotógrafo todavía se desconocen.

Primera planta Mural, paleta de colores cedida como homenaje a José Guerrero por Berta Rudofsky; junto con un ensayo bordado en trece partes titulado *A Landscape Is Not Something You Look At But Something You Look Through*² [Un paisaje no es algo a lo que miras sino algo a través de lo que miras], Narelle Jubelin, 2003-06, petit-points en algodón y seda, vidrio, cada uno 10.0 x 15.0 x 2.5 cm; estantes de hierro 4 x 8 x 380 cm, 4 x 8 x 336 cm, 4 x 8 x 380 cm y 4 x 8 x 324 cm.

A LANDSCAPE IS NOT SOMETHING YOU LOOK AT BUT SOMETHING YOU LOOK THROUGH³ [Un paisaje no es algo a lo que miras sino algo a través de lo que miras], Madrid 2004 - 2006.

A Petit point a partir de una fotografía: *Locations* [Lugares / Localizaciones], Mel Ramsden, Melbourne, 1964, marco de madera pintado, citado en un ensayo titulado *Making Art From A Different Place* [Haciendo arte desde un lugar diferente] escrito por Art & Language [texto de Mel Ramsden, anotado por Michael Baldwin]. Publicado en *Ian Burn Minimal - Conceptual Works 1965-1970*, y reproducido en el catálogo de la exposición *Looking At Seeing And Reading, [Mirando A Viendo Y Leyendo]* comisariada por Ian Burn, julio, 1993, Ivan Dougherty Gallery, University of New South Wales, College of Fine Arts, Sidney). Al ver un marco cuadrado en un paisaje (Ramsden), ¿qué miro, la estructura del marco o la escena que se observa a través de él? ¿Cuál debería apreciar? ¿Está el marco enmarcando algo o es simplemente un marco? ¿O ambas cosas, intencionadamente? (Ian Burn, *Looking At Seeing And Reading [Mirando A Viendo Y Leyendo]*).

LANDSCAPE Petit point a partir de una fotografía de una instalación permanente en hormigón de Donald Judd en la Fundación Chinati, Marfa, Texas.

¿Cómo experimentamos 'no-ver' ver? El hábito de la perspectiva cartesiana nos sitúa, inmóviles (tan cerca como sea posible) en un punto 'ideal' para ver una obra de arte. Es éste un lugar en el que nos sentimos tan 'cómodos' mirando que nos permite ignorar el acto de situarnos y olvidarnos de que estamos mirando. Pero ¿qué sucede cuando no hay 'nada' que ver desde esa posición? ¿O cuando nuestros ojos se niegan a ver ciertos aspectos? ¿O cuando la obra 'se resiste' a nuestra mirada? La atención se desplaza entonces hacia cómo algo se vuelve visible, por ejemplo, mediante un examen físico más cercano, dejando que nuestros ojos se ajusten, o moviéndonos alrededor hasta que los bordes pintados atrapan la luz, o mediante la redirección a través de algún dispositivo lingüístico de encuadre. Aunque a continuación podemos volver a 'ver' (no-ver) desde nuestro privilegiado punto inicial, lo haremos con conocimiento añadido. (Ibid., Ian Burn).

IS Petit point a partir de una fotografía de un edificio de hormigón, un proyecto abandonado de Judd, como arquitecto, Fundación Chinati, Marfa, Texas.

Esa toma de conciencia puede también inducirse mediante obras de arte que imponen exigencias inesperadas a la competencia visual del espectador, que sencillamente son indiferentes a las expectativas visuales del espectador. Esta toma de conciencia no sólo documenta lo que se interpone entre espectador y objeto, sino que, significativamente, crea además un 'espacio' entre lo que vemos y lo que sabemos, el cual permite una compleja (re)elaboración ... como una intersección, una tensión, una contradicción, una paradoja, una discontinuidad, etc. (Ibid., Ian Burn).

En el momento de la muerte accidental de Ian yo estaba a punto de introducirlo en el trabajo de una artista afincada en Lisboa, Ângela Ferreira, sabiendo que a Ian le

interesaría enormemente la conexión casi intuitiva que Ângela establecía entre su Sudáfrica natal y la Fundación Chinati de Donald Judd en Marfa, Texas. (Por no mencionar su descarada yuxtaposición de una artista outsider o amateur, Helen Martins, puesta en contacto con el minimalismo propugnado por la Fundación Chinati).

NOT *Petit point* a partir de una fotografía del edificio de la exposición *Double Sided, Part I [Doble Cara, Parte II]*, abril, 1996. Instalación temporal en la Fundación Chinati, Marfa, Texas, donde trabajaba el artista americano Donald Judd. Muestra la secuencia de espejos colocados por la artista Ângela Ferreira para reflejar el paisaje circundante y las antiguas construcciones militares.

SOMETHING *Petit point* a partir de una fotografía de un detalle de la fachada del edificio de la exposición *Doble Cara, Parte I*, enero, 1997, que muestra el reflejo del edificio de hormigón contiguo en uno de los espejos colocados por Ângela Ferreira; Fundación Chinati, Marfa, Texas.

Al reflejar y enmarcar simultáneamente, los espejos fuerzan una decisión sobre cómo posicionarnos como espectadores, y cómo nos posicionamos determina si estamos dentro (del marco) del espejo o no. Un espejo nos permite percibirmos a nosotros mismos en un mundo de apariencias, y como parte de ese mundo de apariencias... con la apariencia de ser un sujeto unitario. Sin embargo, los espejos producen reflejos, no representaciones, al tiempo que se reflejan, enmarcan al mismo tiempo que son enmarcados. (Ibid., Ian Burn).

YOU *Petit point* a partir de una fotografía del edificio de la exposición *Doble Cara, Parte II*, enero, 1997, instalación temporal en el Ibis Art Centre en Nieu Bethesda, Sudáfrica, donde solía trabajar la artista sudafricana Helen Martins. Detalle de la estructura exterior de aluminio que muestra las ventanas esculturales diseñadas por Ângela Ferreira, basadas en las ventanas de Donald Judd para el Almacen de Artillería Norte de la Fundación Chinati, Marfa, Texas.

LOOK *Petit point* a partir de una fotografía del interior del Almacen de Artillería Norte, Fundación Chinati, Marfa, Texas, con la instalación permanente de cincuenta y dos obras en aluminio de Donald Judd. El tejado y las ventanas son también de Donald Judd. *Ésta es la única imagen interior de la secuencia de trece bordados.*

AT *Petit point* a partir de una fotografía de balas de paja de Narelle Jubelin, tomada para documentar los paisajes de lo que podría denominarse instalaciones temporales de obras esculturales minimalistas en las afueras de Salamanca, España, sábado, 16 de octubre de 2004.

BUT *Petit point* a partir de una fotografía de construcciones de adobe, sábado, 16 de octubre del 2004. Localizadas por Narelle Jubelin como un lugar parecido a los de las exposiciones en Nieu Bethesda, Sudáfrica y Marfa, Texas, de las instalaciones temporales de Ângela Ferreira, *Doble Cara, Partes I y II*. Estos almacenes de adobe estaban junto a las balas de paja apilada y eran contiguos al Centro

Penitenciarío situado en la Nacional 630, Km 313, en las afueras de Salamanca. Casualmente me encontré en repetidas informaciones televisivas tras los atentados en los trenes de Atocha del 11 de marzo del 2004, que esta misma prisión fue citada por miembros del Partido Popular como uno de los lugares probables, además de otros en Cuenca, donde se habrían producido conversaciones entre miembros de ETA y presuntos extremistas islámicos (?).

SOMETHING *Petit point* a partir de la diapositiva original de una pintada en la que se lee *Sadam Es Malo, Bush Es Peor*, encargada por Donald Judd, y reproducida posteriormente como cartel contra la guerra, de una exposición celebrada por Donald Judd en la galería Theospacio, Madrid, abril, 1991; diapositiva reproducida por cortesía de la Galería Elvira González, Madrid.

YOU *Petit point* a partir de una fotografía de una pintada en la que se lee *Bush Asesino Mentirosa, Asnar Complice*, fotografiada por Narelle Jubelin, Ibiza, 31 de agosto, 2004. (*Helen, el error en la ortografía de 'Aznar' en la pintada está muy bien... imita fonéticamente la forma en que Bush pronuncia Aznar y, por supuesto, hace un juego de palabras con 'asno' y Maite, es posible que se les ocurriera a los guionistas de guiñol, canal+*).

LOOK *Petit point* a partir de una fotografía de una pintada en Redfern, Sidney, *If You Voted Liberal... I Will Hunt You Down And Kill You. I Don't Know Where You Live But I'm Very Good @ Research [Si Votaste a los Liberales... Te Cazaré Y Te Mataré. No Sé Dónde Vives Pero Soy Muy Bueno Investigando]*. Fotógrafo desconocido, enviada por correo electrónico a Narelle Jubelin tras las elecciones legislativas federales en Australia, celebradas el 9 de octubre de 2004, en las que la coalición conservadora de los Liberales y el Partido Nacional de Australia ganó para una cuarta legislatura de tres años. (*Maite, en Australia, el Partido Liberal es el Partido Conservador...*)

THROUGH *Petit point* a partir de una fotografía de *Overted Rock, Uxmal (Second Phase), [Roca Volcada, Uxmal (Segunda Fase)]*, Robert Smithson, 1969. *Estas ideas resuenan con lo visual - no lo que hay que ver sino el propio ver - (...) El terror de no leer ver encuentra escasa redención ya sea en textos enclaustrados o en la exposición sola. Únicamente la recuperación de la percepción en su capacidad crítica percibe la densidad visual de la creación de arte.* (Ibid., Ian Burn).

Segunda planta *Mural*, con la paleta de colores cedida como homenaje a José Guerrero por Berta Rudofsky; junto con el cuadro titulado *Reconciliation [Reconciliación]*, José Guerrero, 1991, óleo sobre lienzo, 236 x 521 cm. Colección de la familia Guerrero, trasladado a Granada desde Nueva York con el permiso y la ayuda de Lisa y Tony Guerrero.

Este cuadro es el centro de toda la formación conceptual de la instalación Paisaje Agramatical¹.

Una obra sorprendentemente sutil de Ian Burn que da título al ensayo en trece partes instalado en la primera planta es un homenaje bastante literal a uno de los más excepcionales acuarelistas indígenas de Australia, Albert Namatjira, de la etnia Western Aranda y formado en el estilo europeo. La serie bordada A Landscape Is Not Something You Look At But Something You Look Through³ [Un paisaje no es algo a lo que miras sino algo a través de lo que miras] toma su título del texto de Ian superpuesto a la superficie de un cuadro monocromático reducido de un paisaje de Albert Namatjira. El ensayo conversacional bordado esta suspendido entre las columnas de hierro de la primera planta del Centro José Guerrero. La estructura dibujada que ocupan los estantes hace referencia directa a la estructura lineal del cuadro Reconciliación, uno de los últimos pintados por José Guerrero en Nueva York en 1991.

El cuadro de Guerrero se expone tal y como fue pintado, en el suelo de la sala, intentando crear, de esta manera, un vínculo físico con el pintor. Al mismo tiempo, se establece un vínculo indiscutible con las tradiciones pictóricas de Australia, provocando así una extraña dislocación de la recepción habitual de la pintura occidental mediante los procesos distanciadores de exposición en las galerías de arte.

Como artista formada en Sidney por una tercera, quizá cuarta, generación de pintores de la Escuela de Nueva York, el impacto de reconocimiento ante este cuadro nunca antes expuesto de Guerrero fue inmediato. La reconciliación sigue siendo la deuda política más urgente con los pueblos indígenas de Australia, de modo que al leer el título Reconciliación en el contexto de una España que había atravesado una guerra, se produjo una inmediata duplicación y un indeleble reengarce de conciencia política. (Marcando, en un sentido muy real, la acumulación del tiempo que he necesitado para empezar a entender o, al menos, empezar a desentrañar el hecho de vivir en este nuevo contexto; consolidando muy literalmente el tiempo que me ha llevado enfrentarme con la ética de mi propio desplazamiento.)

Tercera planta. Mirador La culminación del Mural en cuatro plantas, que traza una transición desde la transparencia a la opacidad que marca la presencia temporal (aunque permanente) de cerca de 90 presentaciones de obras de José Guerrero vistas 14.03.2003; 05.07.2003; 27.07.2004; 03.12.2004; 28.05.2005; 16.06.2005; 12.12.2005; 26.01.2006, hasta la fecha a lo largo de una serie de ocho exposiciones dentro de la programación del Centro José Guerrero, Granada; junto con la Pared de cristal, 314 x 734 cm.

Los reflejos son más que reflejos y no deben excluirse de la interpretación. Su paradoja reside entre el reflejo como reflejo y el reflejo como reflejo enmarcado como arte, entre aquello que se anticipa a la interpretación (pictórica) y aquello que depende de ella... (Ibid., Ian Burn).

Cada una de las veladuras o monocromos pintados que marca la anterior 'danza' compositiva de una obra de Guerrero esta anotada con el mismo método utilizado por el propio Guerrero para anotar sus obras... escribiendo el título, el material y las medidas

en el reverso de sus lienzos. En el caso de las pinturas murales cada título esta inscrito sobre la superficie de la mancha iniciando así una prosa repetitiva que animará la resonancia de los títulos de Guerrero en un paisaje elocuente, aunque balbuceante, agramatical... Paisaje horizontal, 1969, Óleo sobre lienzo, 114 x 195 cm... Verde de Sapén, 1990, Óleo sobre lienzo, 219,5 x 189,5 cm... Aurora gris, 1964, Óleo sobre lienzo, 122 x 151 cm... Solitarios, 1971, Óleo sobre lienzo, 216,5 x 183,5 cm... Saliente, 1974, Óleo sobre lienzo, 173 x 140,5 cm... Límites, 1974, Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm... Azul añil, 1989, Óleo sobre lienzo, 185 x 145 cm... Alcazaba, 1973, Óleo sobre lienzo, 178 x 141 cm... Intervalos negros, 1971, Óleo sobre lienzo, 180 x 278 cm... Enlace, 1975, Óleo sobre lienzo, 177 x 130 cm... Solitarios, 1972, 216,5 x 183 cm... Black Arches, 1970, Óleo sobre lienzo, 214 x 183 cm... Cuenca, 1986, Óleo sobre lienzo, 200 x 400 cm... Albaicín, 1962, Óleo sobre lienzo, 196 x 238 cm... Black Ascending, 1962-1963, Óleo sobre lienzo, 184 x 153 cm... Black Followers, 1955, Óleo sobre lienzo, 90 x 110 cm... Penetración, 1961, Óleo sobre lienzo, 123 x 108,5 cm... La brecha de Víznar, 1966, Óleo sobre lienzo, 196 x 238 cm... Signos, 1953, Óleo sobre lienzo, 102 x 124 cm...

Mural, paleta de colores cedida como homenaje a José Guerrero por Berta Rudofsky, su vieja amiga; con la colaboración de su ayudante Ingrid Kummer. Y pintado por Narelle Jubelin en colaboración con Paloma Gámez Lara y Domingo Zorrilla Lumbreras, miembros del equipo de la instalación en el Centro José Guerrero formado por una generación más joven de artistas que trabajan dentro del significativo legado cultural.

Narelle Jubelin, Madrid y Granada, enero de 2006

Narelle Jubelin, Selección de proyectos y exposiciones: *Shumakom*, Artists House, Jerusalem, 2003; Casas Duraderas, Galería Mori, Sidney, 2003 y *Owner Builder of Modern California House*, ambas con Marcos Corrales Lantero, Centro de Fotografía Contemporánea, Festival de Melbourne, 2001; *Ecru*, Pabellón Blanco, Lisboa, 1998; *Soft Shoulder*, AGWA, Perth, 1997; *Dead Slow*, CCA, Glasgow, 1992; *Second Glance (at 'the Coming Man')*, Galería de George Paton, Universidad de Melbourne, 1989; y la Universidad de John Curtin, Perth, *Onwriting.Writingon*, 2002; Galería de Arte de Ontario y Universidad York de Toronto, *a la vez at the same time*, 1996; Universidad de Monash, Melbourne, *Soft and Slow*, 1995; Grey Art Gallery y Centro de Estudios, Universidad de Nueva York, en colaboración con Renaissance Society, Universidad de Chicago, *Soft Shoulder*, 1994-95. Participó en las exposiciones *Places with a Past*, Charleston Carolina de Sur, 1991; *Doubletake: Collective Memory and Current Art*, Galería Hayward, Londres, 1992, y Kunsthalle Vienna, 1993; *cocido y crudo*, MNCARS, Madrid, 1994; artranspenine98, Galería Tate Liverpool, 1998 y en las bienales de Adelaide, 2006, Sydney, 1992 y Venecia, 1990.

UNGRAMMATICAL LANDSCAPE [PAISAJE AGRAMATICAL],
Narelle Jubelin 2003 - 2006, Centro José Guerrero, Granada, del 28 de abril al 16 de julio de 2006
Por Berta Rudofsky

El lector tiene en sus manos el catálogo de la primera exposición individual en España de Narelle Jubelin. Natural de Sidney (Australia), es en la escena internacional donde ha dado a conocer su trabajo, aunque haya participado en alguna de las citas más relevantes del panorama expositivo nacional. Sin embargo su residencia habitual está, desde hace ya diez años, en Madrid, por lo que era algo extraño que no protagonizara en nuestro Estado alguna muestra.

El Centro José Guerrero de la Diputación de Granada es el espacio que hace de anfitrión para normalizar tal situación. Narelle Jubelin se convierte, así, después de la norteamericana Judith Barry, en la segunda mujer que ocupa monográficamente el Centro. Y, como ella, lo hace con un proyecto concebido expresamente para nuestras salas. Un proyecto que desde el principio se ha construido sobre la base del diálogo, o mejor dicho, de los diálogos, de las ‘conversaciones’ cruzadas con distintos y variados interlocutores: los artistas Ian Burn, José Guerrero, Ângela Ferreira, el arquitecto y escritor Bernard Rudofsky, etc.). Con todas esas voces y horizontes, con hilos de procedencia tan diversa, Narelle ha ido tejiendo un ‘tapiz’ denso y rico en sugerencias, sensible e inteligente, en el que se absorben los ecos producidos por la relación del arte y la arquitectura, la memoria y el mestizaje.

La cultura, a fin de cuentas, uno de nuestros más preciados tesoros, de cuya recepción y apropiación es ejemplar esta magnífica exposición.

Antonio Martínez Caler

Presidente de la Diputación de Granada

NARELLE JUBELIN: PAISAJE AGRAMATICAL (UNGRAMMATICAL LANDSCAPE)

La primera exposición individual en España de Raúl Ruiz (Soler, 1980) está conformada por un trabajo no solo dedicado para ser visto también a pie de Centro José Guadalupe. En palabras de la artista: quería tener una instalación específica que fuera un teatro abierto, un ensayo que explique su definición en qué consiste una conversación en un espacio, un contacto y un momento público expresivo.

¹¹ Aquesta tècnica es fa utilitzant polímeros, parts d'una de les 100000 més comunes i barates de la ciència dels polímeros. Només els petits polímers fan fosa de telles... 11

El motivo más importante para la creación de los países ibéricos es la necesidad de controlar las rutas marítimas que unían Europa con África y Asia. La situación geográfica de la península ibérica, rodeada por el océano Atlántico y el Mediterráneo, la convierte en un punto estratégico para el comercio mundial.

apropiadas para el manejo de las tensiones y conflictos que surgen en la relación entre los padres y sus hijos.

Estos se encuentran rodeados de una serie de pinturas murales que trazan una suerte de memoria que el pueblo resguarda de la presencia en el de la idea de Guerrero. Cada plato monótono en una huella a escala 1:1 de una pintura de Guerrero expuesta anteriormente en ese lugar y visitada por

Narrar Jubilin durante los últimos tres años. El cuento revela una sincopografía de intensidades plásticas y poéticas que las tituladas van acompañando festivales evocadores en la atmósfera que entra algo siempre presente en los interiores de Guerre: la relación entre pintura y arquitectura.



Planta baja / Ground floor

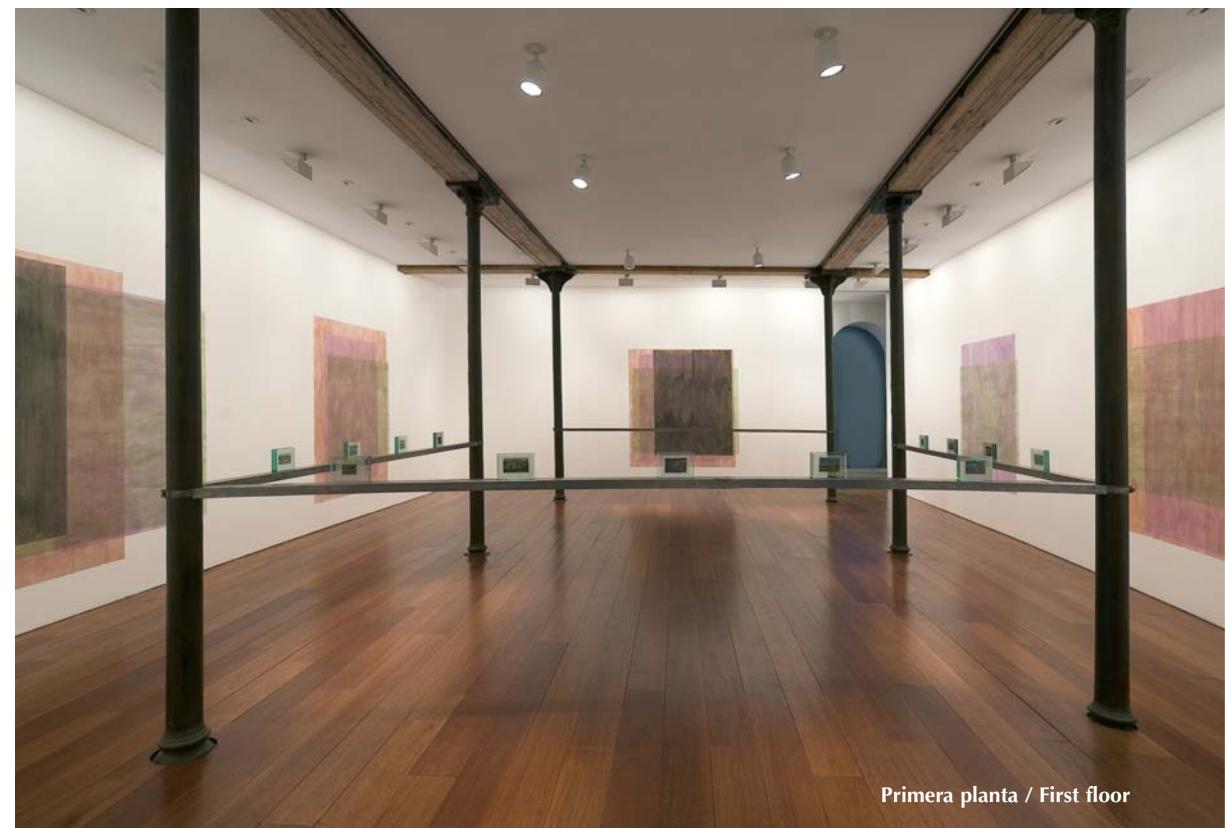




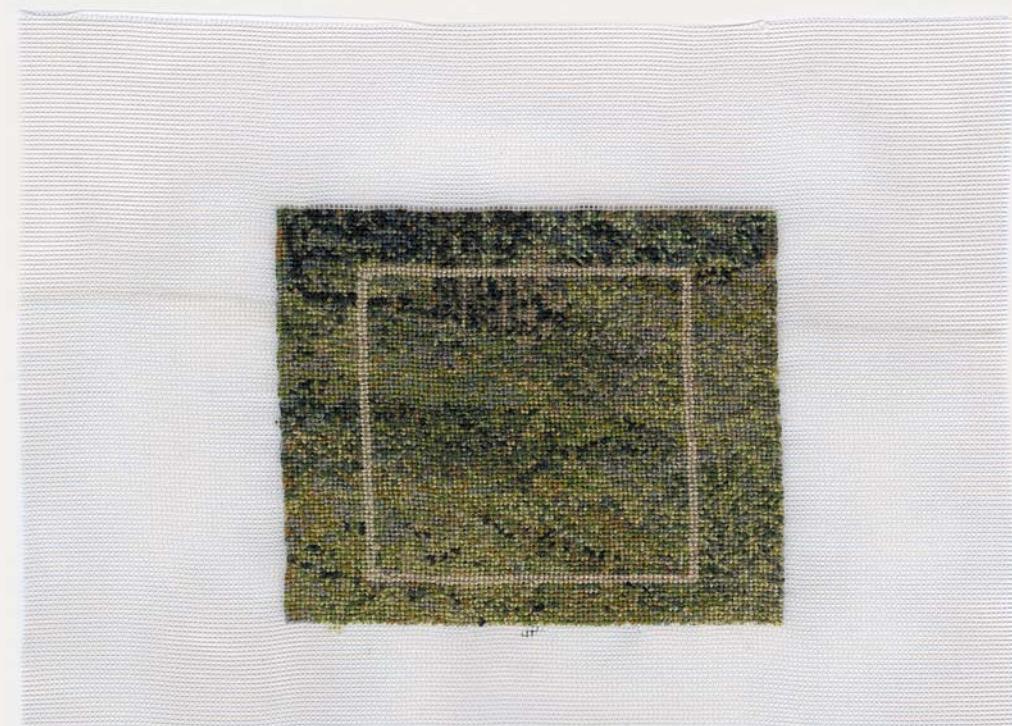
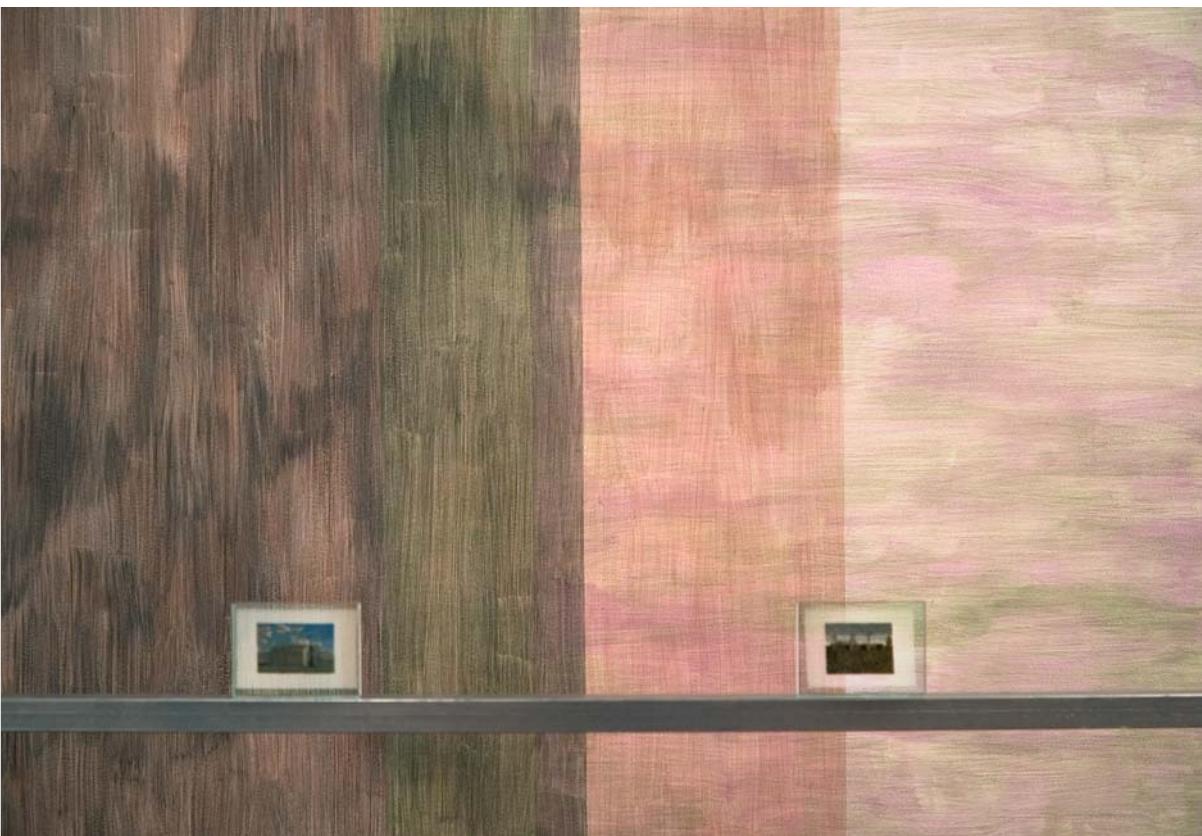






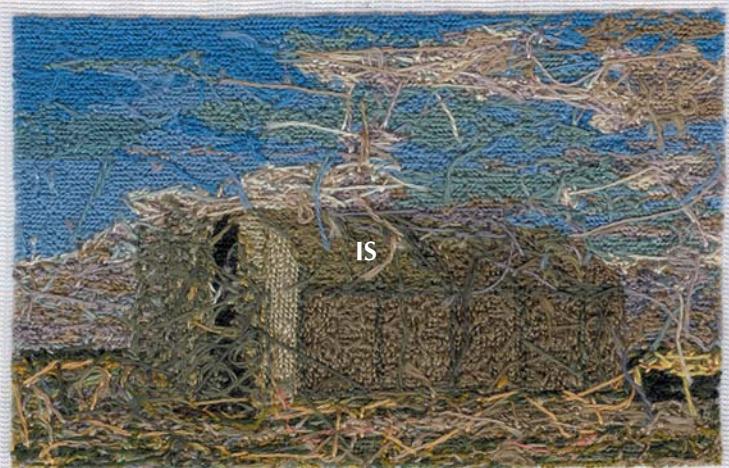


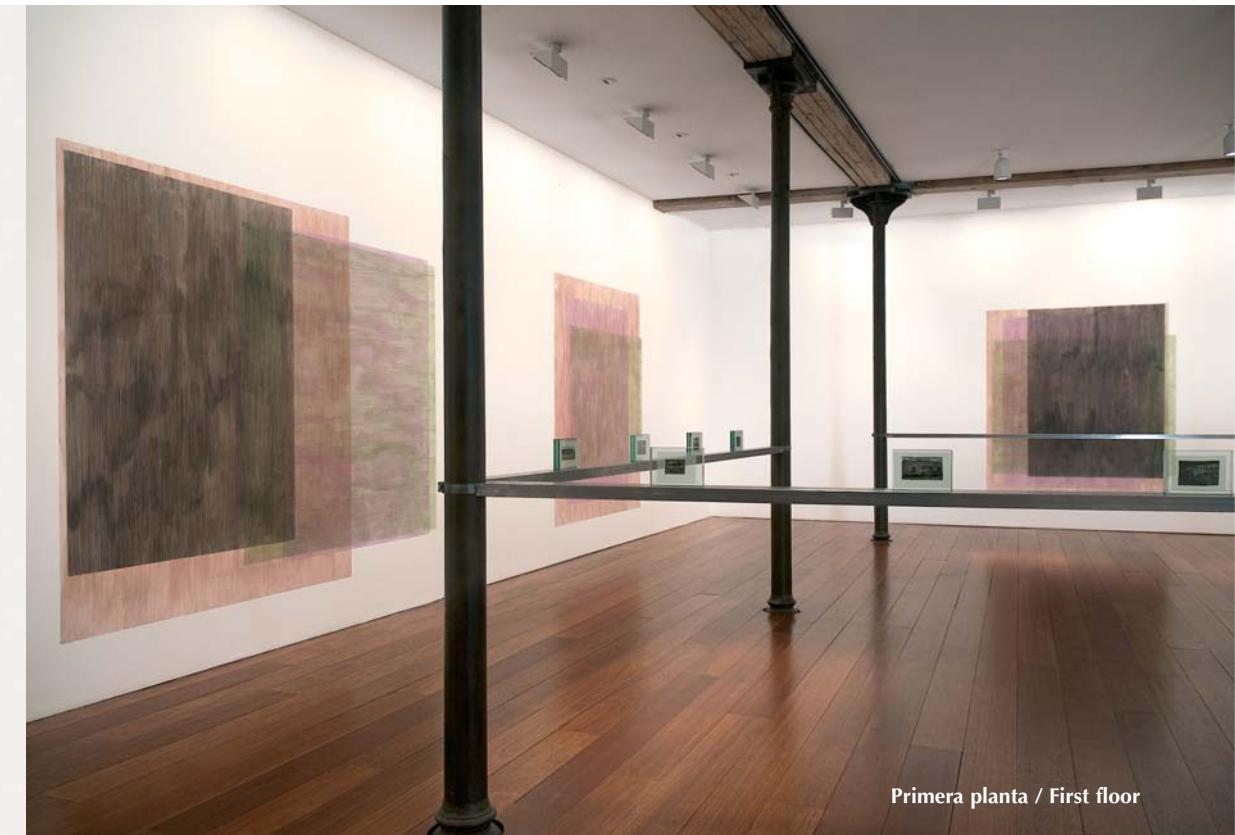
Primera planta / First floor







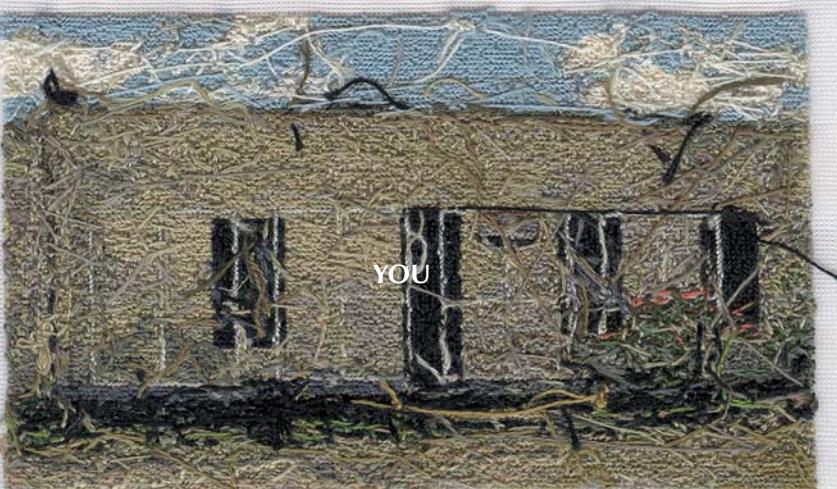




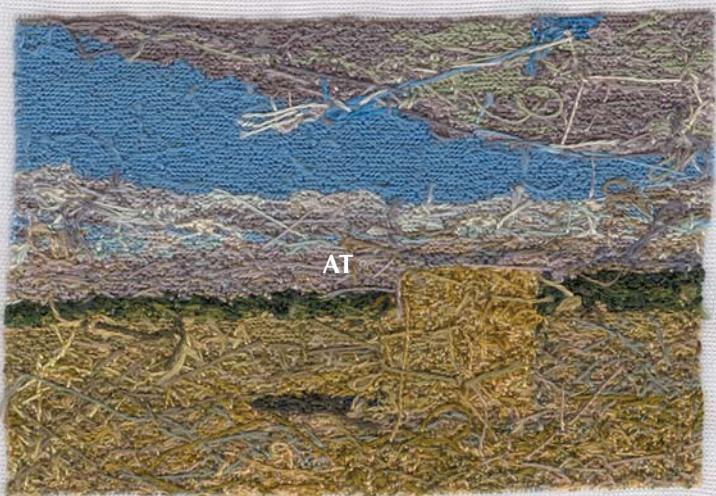
Primera planta / First floor

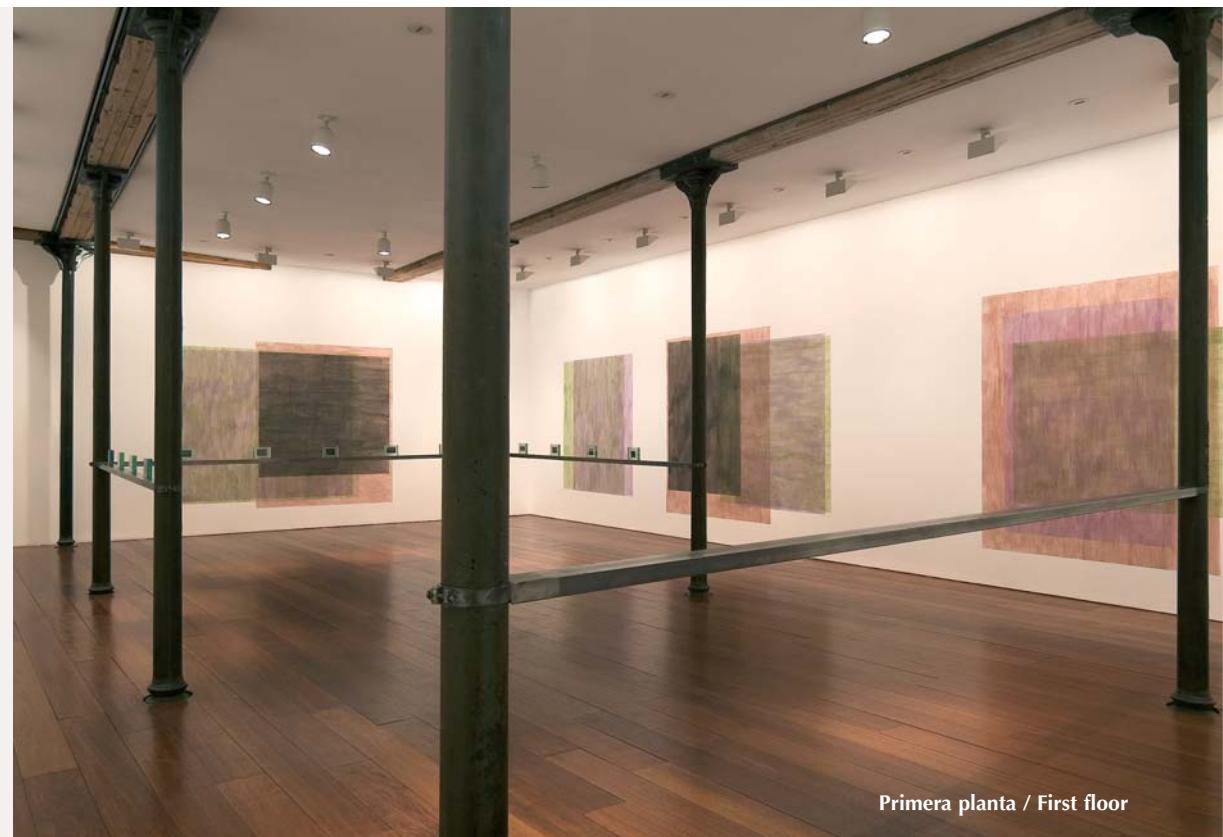




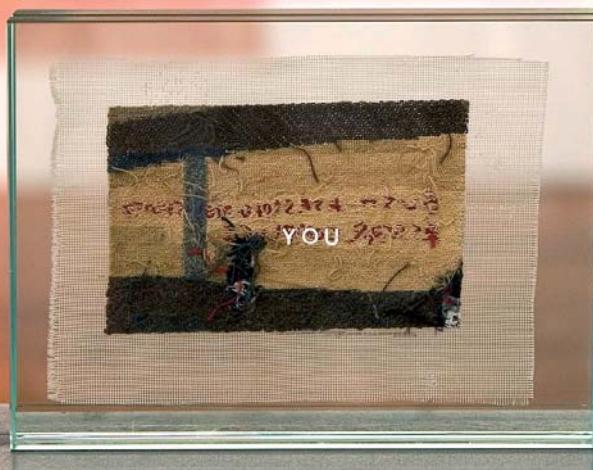
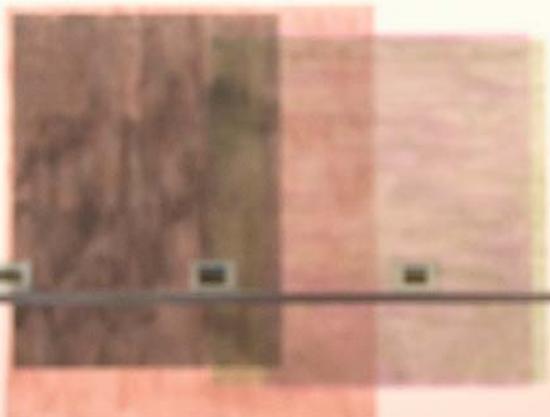




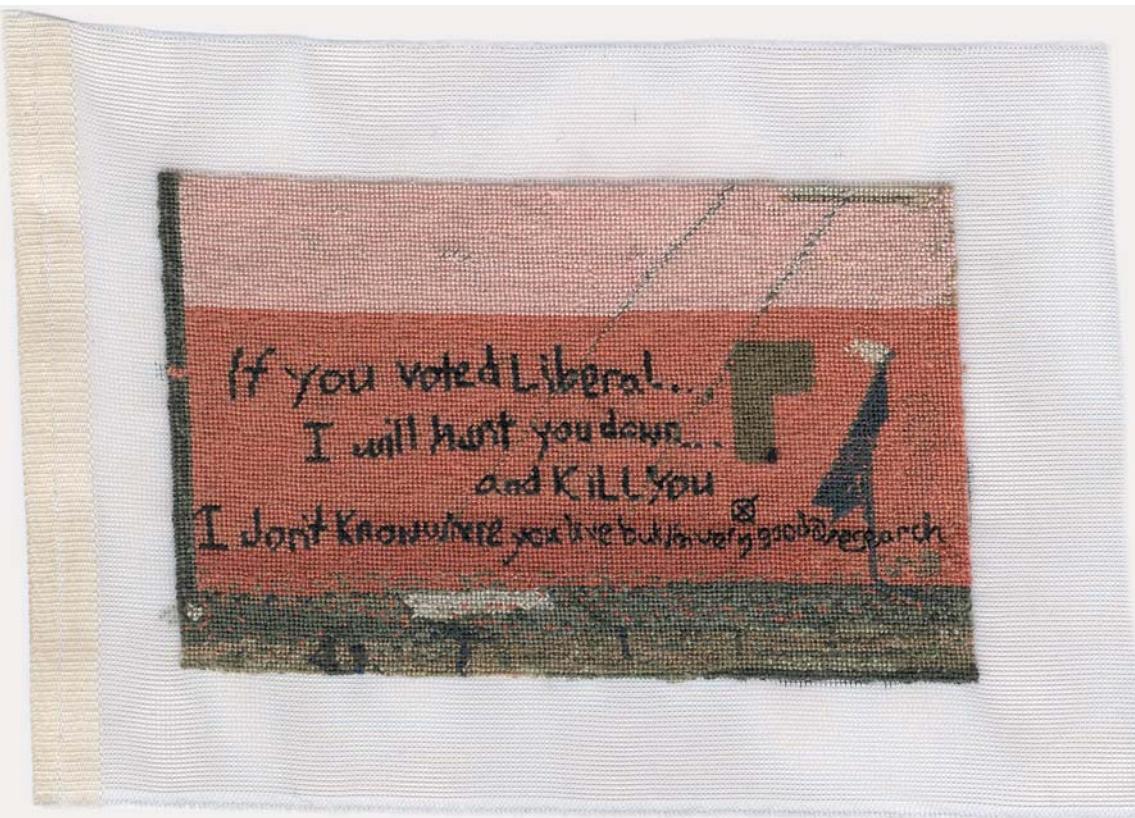


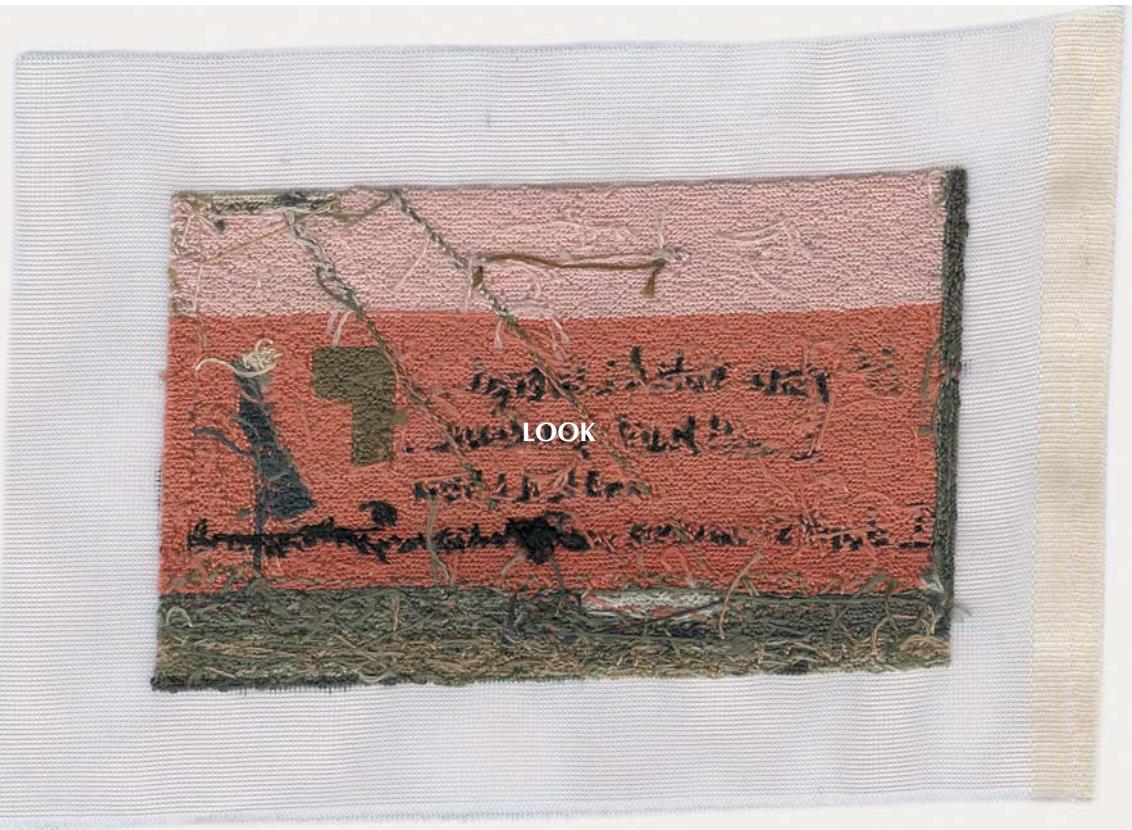


Primera planta / First floor





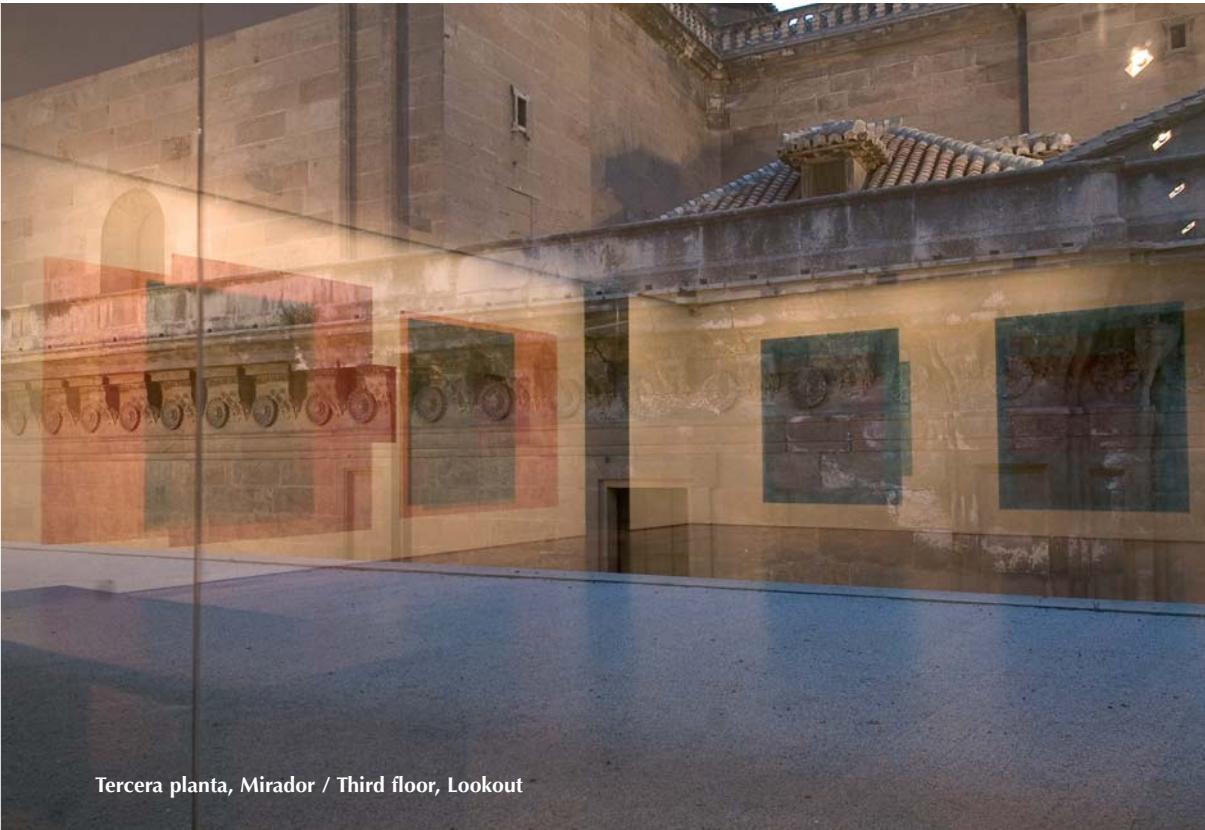








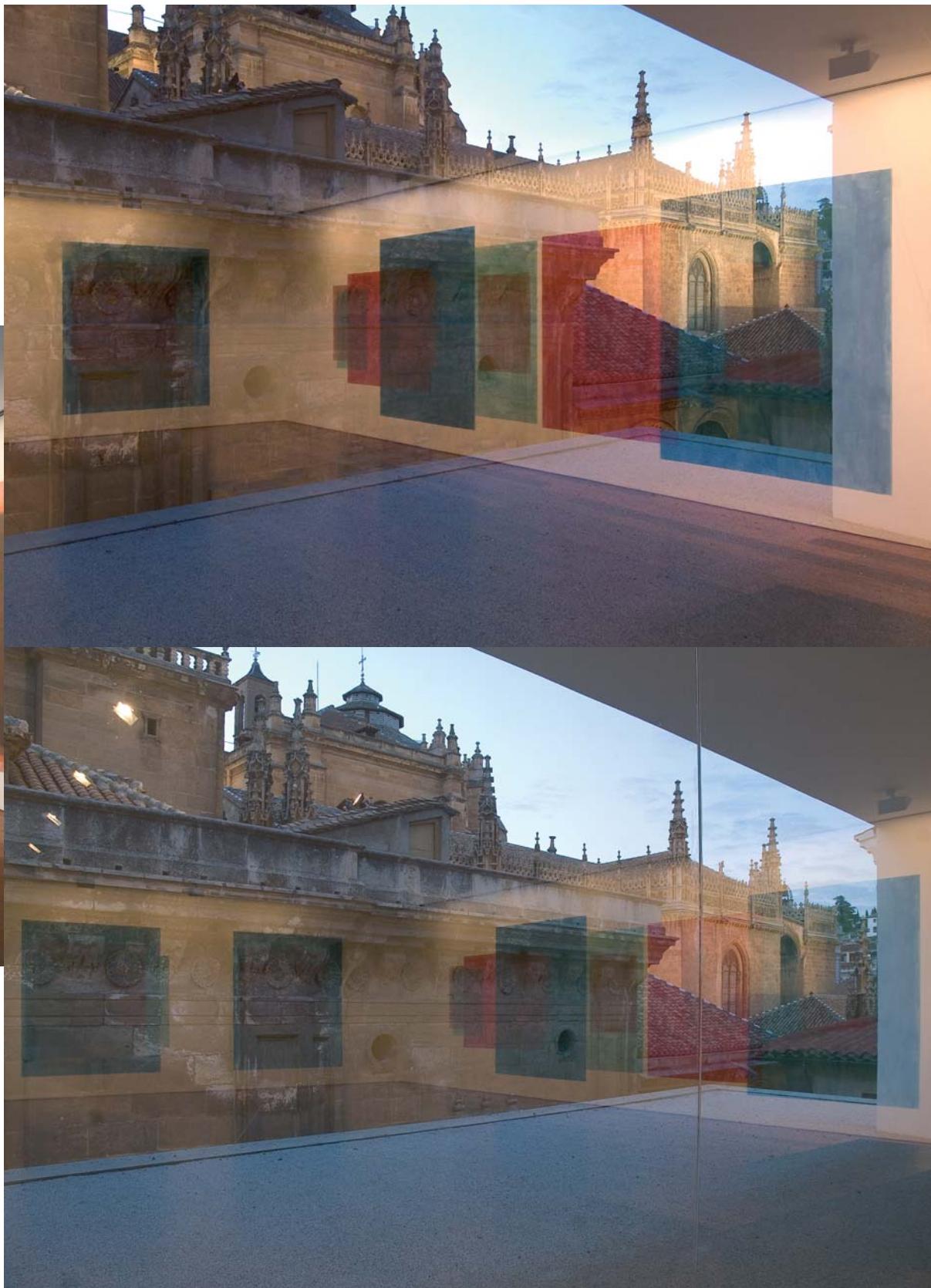
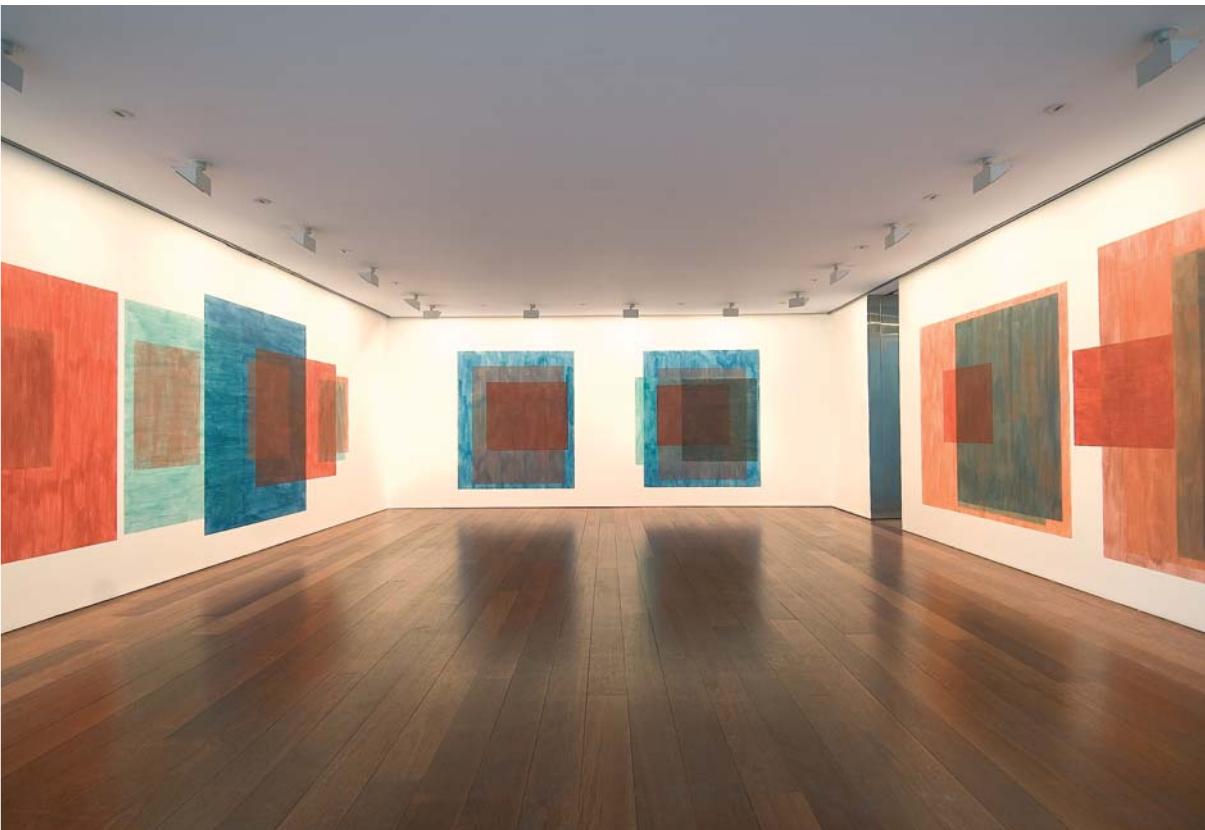
Segunda planta / Second floor



Tercera planta, Mirador / Third floor, Lookout







The readers hold in their hands the catalogue of the first individual exhibition of Narelle Jubelin in Spain. Native of Sydney, Australia, Jubelin has been principally active in the international scene, although she participated in one of the most relevant exhibitions in the national panorama. None-the-less she has now resided for the past ten years in Madrid, and so it seems strange that she has not yet been the protagonist of a major exhibition of her work here.

By chance El Centro José Guerrero of the Diputación of Granada currently hosts her, thus normalising the situation. Narelle Jubelin becomes, after the North American artist Judith Barry, the second woman to occupy el Centro with a solo exhibition. And, like Barry, she does so with a project specifically conceived for our spaces. A project which, from the very beginning, has been constructed over a foundation of dialogue, or more precisely of a web of 'conversaciones' with distinct and various interlocutors (the artists Ian Burn, José Guerrero, Ângela Ferreira, the architect and writer Bernard Rudofsky). Amidst all these protagonists and horizons, with threads of dispersed provenances, Narelle Jubelin has been weaving a densely subtle 'tapestry', richly suggestive, sensitive and intelligent, which absorbs the echos of these voices produced by the relation between art and architecture, memory and cultural heritage.

Culture, after all, is one of the most valued treasures, whereby, this magnificent exhibit is testimony of how we receive cultural practice and how we make it our own.

Antonio Martínez Caler
President of the Diputation of Granada

UNGRAMMATICAL LANDSCAPE (PARAJE AGRAMATICAL)
Narelle Jubelin 2003 - 2006, Centro José Guerrero, Granada, del 28 de abril al 16 de julio de 2006
por Beatriz Ruedo Skála



¹ *Ungrammatical Landscape*, Ian Burn, 1968.
Black & white photograph in plexiglass box, 15.5 x 9.5 x 9.5 cm.
Reproduced courtesy of Avril Burn

Ungrammatical Landscape¹ Annotations, with notes to the essayists Helen Grace & María Teresa Muñoz. Narelle Jubelin Madrid & Granada, January 2006.

The work is intended as an open spatial conversation with principally two artists - the Australian, Ian Burn and the Spaniard, José Guerrero. Both of whom sustained a substantial artistic practice as residents in New York. Ian as part of the New York wing of the collective Art & Language and José as a participant of the second generation of American Abstract Expressionists - the New York School.

Ground Floor Mural, palette gifted as a homage to José Guerrero by Berta Rudofsky; along with five-part sewn recto / verso essay entitled *A Landscape Is Not...² [Un Paisaje No Es...]*, Narelle Jubelin, 2005-06, petit-points cotton & silk, glass, each 8.0 x 8.0 x 2.5cm; iron shelf 4 x 8 x 370 cm.

² *A Landscape Is Not...*, Ian Burn, 1992. Watercolour on bromide reproduction, perspex, wood, one of seven works, each 31.6 x 36.8 x 11.0 cm.

*The wall paintings chart the temporary presence of José Guerrero's works witnessed throughout the eight exhibitions I have thus far observed in the Centro which bears his name. The ground floor five-part sewn essay attempts to visually articulate the initiating reference material for the conceptual construction of the entire four floor installation entitled *Ungrammatical Landscape¹ [Paisaje Agramatical]*, in a sense revealing the passage of its own existence in time.*

A Cotton & silk petit point rendition from a photograph by Raquel López, *View from the top floor of the Centro José Guerrero during the opening of the exhibition Joan Miró; crossing the limits, Granada, 5th of Feb. 2004.*

This photograph shows the highly reflective views onto the glass wall on the upper floor of the Centro José Guerrero. In the image, the installed Guerreros are stripped of their detail as the interior view melds with the exterior reflection of the Cathedral facade opposite the exhibition room. The photograph represents the space as a highly discursive space.

LANDSCAPE Petit point rendition from a photograph by Bernard Rudofsky, *View from 'la casas' porch, 1986 (sic. date) cited from Rudofsky, Interior Magazine, 1984 / 2; and reproduced courtesy of Berta Rudofsky from the Bernard Rudofsky Estate. The only exterior view in the sewn sequence. This view could be said to be a view shared by the Rudofskys and the Guerreros in their summer retreats in Nerja; in fact Berta recounted that José assisted the Rudofskys to locate the land on which they built their particular house. It was this almost shared view from the houses toward the Sierra Nevada that informed the decision to emulate the distancing, receding layers of the mountain range in the painted monochromes of the Ungrammatical Landscape¹ murals; attempting to bring into play the impact and indeed the influences of the enveloping landscape. La casa Rudofsky is literally built into, or one could say through the terrain with an absolute respect for the existing landscape.*

IS Petit point rendition from a photograph of the interior of the Bath of the Palace of the Comares in Granada showing the dissolution of the detail of the tiles as the intense light from the skylights passes over the walls.

The white gap made by the wall would not be a separation but would form a total unity, with that other unity which is the painting. José Guerrero, Nerja, September 2nd 1977. Cited from Guerrero's Writings Centro José Guerrero Archive, Granada.

NOT Petit point rendition from a photograph of the New York Studio of José Guerrero photographed by Tony Guerrero, 1991, showing a large scale, unstretched yet primed, canvas in preparation on the studio floor.

... Petit point rendition of an exhibition snapshot taken in the Guggenheim Museum New York and held within a group of photographs in the Guerrero Archive, all of which are blurred, dated 1972. The exhibition was entitled *Magnetic Fields*, the author of the painting and photographer are as yet unknown.

First Floor Mural, palette gifted as a homage to José Guerrero by Berta Rudofsky; along with thirteen-part sewn essay entitled *A Landscape Is Not Something You Look At But Something You Look Through*³, Narelle Jubelin, 2003-06, petit points cotton & silk, glass, each 10.0 x 15.0 x 2.5 cm; iron shelves 4 x 8 x 380 cm, 4 x 8 x 336 cm, 4 x 8 x 380 cm & 4 x 8 x 324 cm.

³ *Homage To Albert ('South Through Heavitree Gap')*, Ian Burn, 1989, watercolour on bromide, plexiglass, wood 30 x 23 x 10 cm, exhibited: Artworkers Union Benefit, Tin Sheds, Sydney, 1989. Also reproduced in the book which accompanies the exhibition *Artists Think: The Late Works of Ian Burn*.

A LANDSCAPE IS NOT SOMETHING YOU LOOK AT BUT SOMETHING YOU LOOK THROUGH³, Madrid 2004 - 2006

A Petit point rendition from a photograph *Locations*, Melbourne, 1964, painted wood frame by Mel Ramsden cited in the chapter *Making Art From A Different Place*, written by Art & Language [Text by Mel Ramsden, annotated by Michael Baldwin]. Published in *Ian Burn Minimal - Conceptual Work 1965-1970*. Catalogue published to coincide with the exhibition of the same title, 6 February - 29 March 1992, Art Gallery of Western Australia. (Also formerly reproduced in the exhibition catalogue *Looking At Seeing And Reading*, curated by Ian Burn July 1 - 31, 1993, Ivan Dougherty Gallery, University of New South Wales, College of Fine Arts, Sydney).

Seeing a stick-like square frame placed in a landscape (Ramsden), do I look at the frame structure or at the scene observed through it? Which should I value? Is the frame framing something or simply being a frame? Or is it intentionally doing both? (Cited from Ian Burn *Looking At Seeing And Reading*).

LANDSCAPE Petit point rendition from a photograph of a permanent Donald Judd Concrete Installation, Chinati Foundation, Marfa Texas, reproduced in the chapter entitled *Acrescentando [Adding] D.A.1 Documentos De Arquitectura*, Facultad De Arquitectura, Lisboa, Primavera, 1996.

How do we experience 'not-seeing' seeing? Habits of cartesian perspective position us, immobile (as near as possible), at an 'ideal' vantage-point to look at a work of art. This is a place where we feel so 'comfortable' looking it allows us to ignore the act of positioning ourselves and to forget we are looking. But what happens when there is 'nothing' to see from that position? Or when our eyes refuse to see certain aspects? Or when the work 'resists' our seeing? Attention then shifts to how something becomes visible - say, by closer physical scrutiny and allowing our eyes to adjust, or by moving about until painted edges catch the light, or by redirection by some linguistic framing device. While we may subsequently resume 'seeing' (not-seeing) from our initial vantage-point, we do so with additional knowledge. (Ibid., Ian Burn).

IS Cotton & silk petit point rendition from a photograph of a concrete building, an abandoned project with Judd practicing as architect, Chinati Foundation, Marfa Texas, published in the exhibition catalogue *Donald Judd-Architektur*, Westfälischer Kunstverein Münster, del 16 de abril al 4 de junio, 1989.

It is easy to take for granted how we see things. But if conditions are placed on my seeing - say, I'm asked to look at an object for one minute without blinking my eyes, then this object shifts in and out of focus and I become more aware of certain physiological sensations associated with perception. Such an awareness can also be induced by works of art which make unexpected demands on the visual competences of the viewer, or which are simply indifferent to the visual expectations of the viewer. This self-consciousness does not just reference the 'between-ness' of the viewer and object; significantly, it also produces a 'space' between what we see and what we know which is capable of a complex (re)working... as an intersection, tension, contradiction, paradox, discontinuity, etc. (Ibid., Ian Burn).

At the time of Ian's accidental death I was about to introduce him to the preparatory work by the Lisbon-based artist, Ângela Ferreira; knowing that Ian would have been extremely interested in her almost instinctive hinging of landscapes between her native South Africa and Donald Judd's Chinati Foundation in Marfa Texas. (Not to mention her brazen juxtaposition of an outsider or amateur artist brought into play with the high art minimalism championed by the Chinati Foundation).

NOT Petit point rendition from a photograph of the exhibition site for *Double Sided, Part I*, April 1996, temporary installation at the Chinati Foundation, Marfa Texas where American artist, Donald Judd, once worked. Showing the sequence of mirrors placed by the artist Ângela Ferreira to reflect the surrounding landscape and ex-military constructions. Cited in the exhibition catalogue *Ângela Ferreira Em Sítio Algum / No Place At All*, Museu Do Chiado - Museu Nacional De Arte Contemporânea, Lisboa, 23 October 2003 - 18 January 2004.

I notice reflections in a mirror more readily than I see the surface of the mirror. To 'see' (produce, project) the mirror surface demands concentrated effort, which may be assisted by focusing on imperfections, dust, smears, haze, steam (that is by the mirror's ability or failure to be a perfect mirror). The extent to which we are able to see the mirror surface irrespective of these incidental factors depends on a self-consciousness of the possibilities of seeing: on being able to look at ourselves seeing, and on being able to interpret our not-seeing of the surface. The instability of perception is encoded in that critical faculty, indexed to the (density of) social and historical constructs underlying how we see, and to the discursive factors which produce our seeing and organise value. Self-criticality glimpses ways in which the political is entailed in particular 'cultures' of seeing. (Ibid., Ian Burn).

SOMETHING Petit point rendition from a photograph of a facade detail of the exhibition site for *Double Sided, Part I*, January 1997 showing the reflection of the adjacent concrete building in one of the mirrors placed by Ângela Ferreira to reflect the surrounding landscape and location; Chinati Foundation, Marfa Texas.

Both reflecting and framing, mirrors force a decision about how to position oneself as viewer - and how we position ourselves determines whether or not we are in (the frame of) the mirror. A mirror enables us to experience ourselves in a world of appearances, and as part of that world of appearances... with the appearance of being a unified subject... Representation thus merges with reflections: representing reflections at the same time that it is reflecting, framing at the same time that it is being framed. (Ibid., Ian Burn).

YOU Petit point rendition from a photograph of the exhibition site for *Double Sided, Part II*, January 1997, a temporary installation at the Ibis Art Centre in Nieu Bethesda, South Africa, the location where South African artist Helen Martins, once worked. Exterior aluminium structure detail showing sculptural windows designed by Ângela Ferreira, based on the Donald Judd windows of the Northern Artillery Shed of the Chinati Foundation, Marfa Texas.

LOOK Petit point rendition from a photograph of the interior of the Northern Artillery Shed, Chinati Foundation, Marfa Texas, with the permanent installation of

fifty-two Aluminium Works by Donald Judd. Roof and windows are also by Donald Judd. (Ibid., *Donald Judd-Architektur*). This is the only interior view in the thirteen-part sewn sequence.

AT Petit point rendition from a photograph of haystacks by Narelle Jubelin, sourced to reference the landscapes of what could be termed temporary installations of minimalist sculptural works, outside Salamanca, Spain, Saturday 16 October 2004.

BUT Petit point rendition from a photograph of adobe buildings, Saturday 16 October 2004. Located by Narelle Jubelin to reflect the exhibition sites of both Nieu Bethesda, South Africa and Marfa Texas of Ângela Ferreira's temporary installations *Double Sided Parts I and II*. These adobe buildings sit beside the haystacks and adjacent to the Centro Penitenciaría [prison] located on the National Highway N630, Km 313, outside Salamanca. In a repeated television news reports this prison was cited as a probable location, aside others in Cuenca, for discussions between members of ETA and alleged Islamic extremists by members of the Spanish political party, Partido Popular, in the wake of the Atocha train bombings of March 11, 2004 ...(...).

SOMETHING Petit point rendition from the original photographic transparency of graffiti *Sadam Es Malo Bush Es Peor* [*Sadam Is Bad Bush Is Worse*] commissioned by Donald Judd and later reproduced as an anti-war poster for a show held at Galería Theospacio, Madrid, by Donald Judd, April 1991; transparency reproduced courtesy of Galería Elvira Gonzalez, Madrid. The post-exhibition poster was published in the exhibition catalogue *Donald Judd*, Tate Modern London, 5 February - 25 April 2004, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 19 June - 5 September 2004 and Kunstmuseum Basel, 2 October 2004 - 9 January 2005.

YOU Petit point rendition from a photograph of graffiti *Bush Asesino Mentiroso Asnar Complice* [*Bush Lying Assassin Aznar Accomplice*], photographed by Narelle Jubelin, Ibiza August 31 2004. (*Helen, the misspelling of Aznar in the graffiti is very good... phonetically it mimics how Bush pronounces Aznar and, of course, sets up the word-play with ass*).

LOOK Petit point rendition from a photograph of Redfern, Sydney graffiti *If You Voted Liberal... I Will Hunt You Down And Kill You. I Don't Know Where You Live But I'm Very Good @ Research*; photographer unknown, forwarded by email to Narelle Jubelin after the Australian Federal Elections, on 9 October 2004, where the conservative coalition of the Liberal and the National Parties of Australia won a forth three-year term.

(*Maite, in Australia, the Liberal Party is the Conservative Party...(...)*)

THROUGH Petit point rendition from a photograph of Robert Smithson's *Overturned Rock, Uxmal (Second Phase)*, 1969. Reproduced in *Robert Smithson:*

The ideas resonate with the visual - not what is to be seen but seeing itself -(...)- The terror of not reading seeing finds little redemption in either cloistered texts or spectacle alone. Only the recovery of perception in its critical capacity realises the visual density of art-making. (Ibid., Ian Burn).

Second Floor Mural, palette gifted as a homage to José Guerrero by Berta Rudofsky; along with the painting *Reconciliation*, 1991 by José Guerrero, oil on linen, 236 x 521 cm. From the collection of the Guerrero Family which has been transferred to Granada from New York with the permission and assistance of Lisa and Tony Guerrero.

This painting *Reconciliation* is the centre for the entire conceptual formation of the installation *Ungrammatical Landscape* [Paisaje Agramatical].

A strikingly subtle Burn work which gives its title to the thirteen-part essay installed on the first floor is a homage to one of the most exceptional Indigenous Australian Western Aranda watercolour painters, trained in the European style. The sewn series A Landscape Is Not Something You Look At But Something You Look Through adopts its title from Ian's text floated over the surface of a reduced monochrome of an Albert Namatjira landscape and the sewn conversational essay is suspended between the iron columns on the first floor of the Centro José Guerrero. The lineal structure of the shelf placement refers directly to the drawn lineal structure of the painting entitled Reconciliation, one of the last painted by José Guerrero in New York in 1991.

This Guerrero painting is exhibited on the floor, as it was painted, of the exhibition room. Anticipating that the shock of encountering a large scale painting displayed in such a way should prompt an unusual closeness or proximity to the actual 'act of painting'... while, at the same time, making an indisputable link to the dual traditions of painting in Australia; thus provoking a strange dislocation from a western painting's usual reception through the distancing processes of conventional gallery display.

As an artist trained in Sydney by a third, if not fourth, generation of New York School Painters the shock of recognition to the previously unexhibited Guerrero was immediate. I was struck by a sense of familiarity while considering a Polaroid photograph, within the archive, of the ample yet sparingly painted canvas exposed on his New York studio floor. Which in effect was as stunning as was the initial encounter with the paintings archival notation, Reconciliation, 1991, oil on linen, 93" x 205". Reconciliation continues to be the most urgent political debt to the Indigenous people of Australia. And for me, reading the painting within the post-war context of Spain, there was an immediate doubling, a folding back and hinging of political consciousnesses. (In a very real sense marking the accumulation of time

which I have taken to begin to understand or, at the very least, to begin to unravel living in this context; quite literally consolidating the time that it has taken to grapple with the ethics of my own displacement).

Third Floor The culmination of the four storey *Mural*, which traces a transition from transparency to opacity marking the temporary (yet permanent) spatial presence of close to 90 placements of works by José Guerrero witnessed, 14.03.2003; 05.07.2003; 27.07.2004; 03.12.2004; 28.05.2005; 16.06.2005; 12.12.2005; 26.01.2006, thus far over a series of eight exhibitions within the program of the Centro José Guerrero, Granada; along with the Glass Wall 314 x 734cm.

The reflections are more than reflections and are not to be exempted from interpretation. Its paradox lies between reflection as reflection and reflection framed as art, between that which pre-empts (pictorial) interpretation and that which is contingent on it... (Ibid., Ian Burn).

Each painted afterimage or monochrome marking the former compositional 'dance' movement of a Guerrero work is annotated, in a manner similar to Guerrero's own method of annotating his works... by indicating the title, material and measurements on the verso of his canvases. In the case of the wall paintings each title is inscribed onto the surface of the stain thereby initiating a kind of repetitive prose, animating the resonance of his titles into an articulate, if stammering, ungrammatical landscape... Paisaje horizontal, 1969, oil on linen, 114 x 195 cm... Verde de Sapén, 1990, oil on linen, 219,5 x 189,5 cm... Aurora gris, 1964, oil on linen, 122 x 151 cm... Solitarios, 1971, oil on linen, 216,5 x 183,5 cm... Saliente, 1974, oil on linen, 173 x 140,5 cm... Límites, 1974, oil on linen, 162 x 130 cm... Azul añil, 1989, oil on linen, 185 x 145 cm... Alcazaba, 1973, oil on linen, 178 x 141 cm... Intervalos negros, 1971, oil on linen, 180 x 278 cm... Enlace, 1975, oil on linen, 177 x 130 cm... Solitarios, 1972, oil on linen, 216,5 x 183 cm... Black Arches, 1970, oil on linen, 214 x 183 cm... Cuenca, 1986, oil on linen, 200 x 400 cm... Albaicín, 1962, oil on linen, 196 x 238 cm... Black Ascending, 1962-1963 oil on linen, 184 x 153 cm... Black Followers, 1955, oil on linen 90 x 110 cm... Penetración, 1961, oil on linen, 123 x 108,5 cm... La brecha de Víznar, 1966, oil on linen, 196 x 238 cm... Signos, 1953, oil on linen, 102 x 124 cm...

Mural, according to the palette gifted as a homage to José Guerrero by Berta Rudofsky, his long-term friend; with the assistance of Berta's assistant Ingrid Kummer & painted by Narelle Jubelin in collaboration with Paloma Gámez Lara & Domingo Zorrilla Lumbreras, members of the installation team of the Centro José Guerrero, composed of a younger generation of artists working within the significant cultural legacy.

Narelle Jubelin, Selection of projects and exhibitions: *Shumakom*, Artists House, Jerusalem, 2003; *Duration Houses*, Mori, Gallery Sydney, 2003 and *Owner Builder of Modern California House* both with Marcos Corrales Lantero, Centre for Contemporary Photography, Festival of Melbourne, 2001; *Ecru*, Pabellón Blanco, Lisboa, 1998; *Soft Shoulder*, AGWA, Perth, 1997; *Dead Slow* CCA, Glasgow, 1992; *Second Glance (at the Coming Man)*, George Paton Gallery, Melbourne University, 1989; & John Curtin University Gallery, Perth, *Onwriting, Writingon*, 2002; Art Gallery of Ontario & York University Gallery *a la vez at the same time*, 1996; Monash University Gallery, Melbourne, *Soft and Slow*, 1995; Grey Art Gallery and Study Centre New York University in collaboration with the Renaissance Society, University of Chicago, *Soft Shoulder*, 1994-95. With participation in the exhibitions *Places with a Past*, Charleston South Carolina, 1991, *Doubletake: Collective Memory and Current Art*, Hayward Gallery, London, 1992 & Kunsthalle Vienna, 1993; *cocido y crudo*, MNCARS, Madrid, 1994; *artranspenine98*, Tate Gallery Liverpool, 1998 & the biennales of Adelaide, 2006, Sydney, 1992 & Venice, 1990.



One of the most productive discoveries of art and architectural criticism is the comparative reading between different situations. It is an approach that does away with all conventions and destroys any attempt to codifying the future. It also reveals the futility of established styles or movements. In the early 20th century, the Russian Formalists spoke of the dissimilarity of the similar in literature and more than a few studies on the visual arts have used the comparative method, from Heinrich Wölfflin to Robert Venturi. But something more has to be added, personal biography. The involvement of the individual, their name and their life, in the history of art bursts in with all the force of what is real, with no need for credibility, because it merely is what it is. The histories of architecture and art tell things in a believable, perfectly connected manner, without the fits and starts of personal biography - when this appears we find ourselves in a different sort of situation.



Mies & Wright in Taliesin

(Franz SCHULZE, Mies van der Rohe. A Critical Biography. *The University of Chicago Press. Chicago and London 1985*).

Walter Benjamin said that writing letters allows you to pretend experience through the frozen word, avoid reserve but still keep your distance. Letters also allow friends to stay apart. It was letters that brought about the adventure of the Guggenheim Museum in 1943, when the Baroness Hilla Rebay first wrote to Frank Lloyd Wright requesting a project to house the Guggenheim collection of non-objective art. I think, she said, that each of these masterpieces can only be suitably located in the space if you agree to consider the possibilities of this new museum. Five years later, in 1947, it was Frank Lloyd Wright himself and Mies van der Rohe who exchanged some letters that show, better than any other testimony, the eruption of the ego and force of character in an architectural confrontation.

Wright wrote: *My dear Mies: Somebody has told me you were hurt by remarks of mine when I came to see your New York show... But did I tell you how fine I thought your handling of materials was? ...you know you have frequently said you believe in doing "next to nothing" (beinahe nichts) all down the line.*

Well, when I saw the enormous blowups the phrase "Much ado bout next-to-nothing" came spontaneously from me. Then I said the Barcelona Pavilion was your best contribution to the original "Negation" and you seemed to be still back there where I was then.

This is probably what hurt (coming from me) and I wish I had taken you aside to say it to you privately because it does seem to me that the whole thing called "Modern Architecture" has bogged down with the architects right there on the line. I didn't want to classify you with them - but the show struck me sharply as reactionary in that sense. I am fighting hard against it myself. But this note is to say that I wouldn't want to hurt your feelings - even with the truth. You are the best of them all as an artist and a man.

You came to see me but once (and that was before you spoke English) many years ago. You never came since, though often invited. So I had no chance to see or say what I said then and say now.

Why don't you come up sometime - unless the break is irreparable - and let's argue.

Sincerely, Frank

And Mies replied: My Dear Frank: Thank you so much for your letter.

It was an exaggeration if you heard that my feelings were hurt by your remarks at my New York show. If I had heard the crack "Much ado about next-to-nothing" I would have laughed with you. About "Negation", I feel that you use this word for qualities that I find positive and essential.

It would be a pleasure to see you again sometime in Wisconsin and discuss this subject further.

As ever, Mies

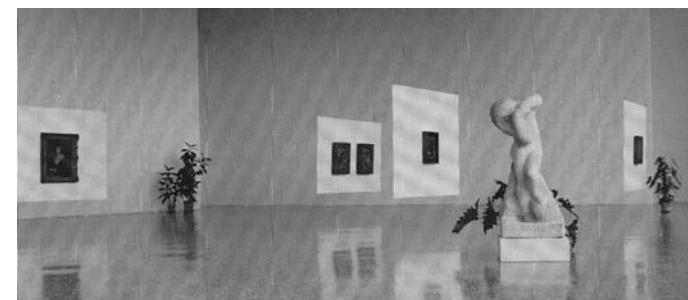
Mies was sixty and Wright almost eighty. It is no surprise that they never met again.

The Guggenheim Museum later caused another personal confrontation, likewise carried out by letter, when on December 21st 1956 (Jackson Pollock had died that summer) twenty-one artists wrote to the Board of Trustees of the Solomon R. Guggenheim Museum to protest about Frank Lloyd Wright's project for the new museum in New York. Building had already started, after almost a decade of interruptions and negotiations and the dismissal of Hilla Rebay in favour of James Jonson Sweeney. The signatories, including Franz Kline, Willem de Kooning, Philip Houston, Adolf Gottlieb and Robert Motherwell, requested the project be immediately rejected as unsuitable for the showing of works of painting and sculpture. The only voice in disagreement was that of Robert Twombly and the debate was also joined by the architecture historians Lewis Mumford and Vincent Scully. But it was Wright himself who counterattacked, accusing the young painters of the New York school of knowing very little about the mother-art - architecture - and telling them that they would paint better under the influence of his museum. His indignant invocation of architecture as mother-art placed Wright at the origin of his American culture that did not need to submit itself to criticism or approval by artists from lesser fields. Wright took advantage of this confrontation to affirm that no painter can understand architecture, that Michelangelo was not an architect, but a painter, and not a very good one at that, and that Le Corbusier should have devoted himself

to painting, although he needed to improve. Frank Lloyd Wright's hostility towards New York runs parallel to his hostility towards the painters established as a group in that same city. But the fact is that the two dates marking the Guggenheim adventure, from the first project in 1943 to the Museum's inauguration and the death of Wright in 1959, also coincide with the period running from the inception of the New York School to its consecration as the predominant movement in painting and the shift of the centre of art from Paris to New York.

Jackson Pollock died in a car accident in 1956. In 1939, Picasso's *Guernica* arrived in New York, coinciding with the World Fair for which the pavilions of Alvar Aalto and Salvador Dalí were built and which caused such an impression on both Jackson Pollock and his wife Lee Krasner and other fellow painters. Pollock never travelled to Europe, but he wanted to work with Tony Smith, an Irish architect who recited Joyce, in an attempt to unite mural painting with architectonic plans and, in consequence, showed a series of "floating panels" at the Betty Parsons gallery. He also carried out something like an architectural project with Smith, consisting of a chapel made of hexagonal panels with the altar in the centre, into which light would enter through windows to be painted by Pollock himself. He collaborated on a similar idea with Peter Blake, the Architecture Director of MoMA, to whom Pollock proposed the construction of a museum using glass and mirrors to create the impression that it was the paintings that defined the space and not the other way round. His inspiration had been Mies van der Rohe's project for an ideal museum, published in *Architectural Forum*. Hans Namuth made a film of Pollock painting on glass and John Cage, the musician born, like Pollock, in 1912, refused to compose the music for it. He said he could not stand Pollock's work because he could not stand its author. He then recommended Lee Krasner to have his friend, Morton Feldman, compose the music and so it was done. Jackson Pollock, who rejected Namuth's film, thought the only thing of interest in it was Feldman's music, as all the rest seemed to him a deception from beginning to end.

Museum of
Fine Arts
Houston. Mies
van der Rohe
1954,
installation
1963.

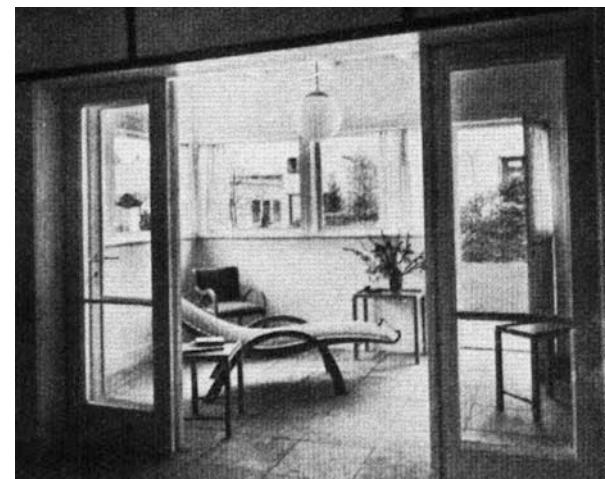


When John Cage went to Paris and came into contact with modern art, he was uncertain whether to become a musician or a painter, although he was more accepted among musicians and this swung the balance. Another musician - in this case European - the Viennese Arnold Schönberg maintained an intense correspondence with the painter Wassily Kandinsky beginning in 1911 and also attempted to emulate him in painting, going so far as to show four original works at the collective exhibition *Der Blaue Reiter*, together with a written article and a piece of music. Although he never became a good painter, despite the encouragement of his friend, one of Schönberg's best-known paintings is *Der Blick [The Look]* - the sketched image of a face in which two enormous eyes stare to the front. Schönberg's intention was to find someone on the other side, which is indispensable when playing a piece of music - the dialogue with someone who sees or hears what we are doing. Dialogue does not need images, just someone else, the other, even when they do not share our own point of view. André Breton even went so far as to say that a point of view is only interesting when we cannot share it with others.

Surprise is involved in any artistic operation; it brings things out of their usual context and lets us see them as something independent, outside life, which is why architecture and the applied arts, where the question of usefulness is so important, are harder to subject to such surprise. However, when it happens, these are the arts that make it most evident. Photomontage was a manner of decontextualisation used by Dada artists, from Hausmann and Heartfield to Schwitters, consisting in cutting photos from illustrated magazines and then sticking them together to make the *Kleberbilder* or *Merzmalerei*. They did not use canvas or paper, nor even brushes, they only chose, divided and deformed already existing materials, images and even words. Hannah Höch, who practised photomontage throughout her life, used to work for women's magazines for which she designed wallpaper, embroidery, textiles and glass objects. She never gave up embroidery and crochet, but at the same time she used photomontage as part of the Dada circle to question social norms, especially those defining the role of women. One of her best-known works has a long title beginning *Schnitt mit dem Küchenmesser... [Cut with the Kitchen Knife...]*, identifying the kitchen knife as a typically feminist tool. In later works, she aimed her criticism at the fetishes of fashion and behaviour and the identification of woman with underdevelopment. Hannah Höch, who was born in the German province of Thüringen in 1889 and lived in Berlin from 1911, when she arrived to study applied arts, remained faithful to photomontage even when introducing radical changes into the content of her work. She called for the fusion of painting and applied arts in the face of the defenders of the purity of painting and defended the use of textile designs, embroidery and crochet in the context of the art of her time. In the field of architecture there have been similar attitudes of resistance to the abandoning of traditional building techniques or materials or leaving aside spatial conceptions considered anachronistic because of the arrival of new manners of building or thinking about architecture. This was the case of another German, the architect Hans Poelzig, whose project for a house in the

Weissenhofsiedlung of Stuttgart in 1927 defied the canons of modern architecture with its internal partitioning, while the exterior adopted a language of cubic forms and flat roof, implicitly accepted by all the participants in the experimental quarter projected by Mies van der Rohe.

House in Stuttgart
Weissenhof, interior.
Hans Poelzig, 1927.
(Karin Kirsch. *The Weissenhofsiedlung*
Rizzoli, New York, 1989).



Most of the buildings of Hans Poelzig, born in 1869 like Frank Lloyd Wright, were partitioned in independent rooms or halls that only had corridors or galleries for access and communication in the case of the larger examples. In smaller buildings, such as the house in Stuttgart, the rooms were adjoining, with separating walls and doors from one to the other. Poelzig identified death with the passage from one room to another, the action of crossing the threshold of a door to find ourselves in a completely different world with no chance of returning. This concept of partitioning, which would never be possible in structures where a large, single space must dominate, such as churches or similar public buildings, was completely rejected by modern architecture, in favour of fluidity and above all visual communication between the different components of a building, no matter what its size or even function. Moreover, the arrival of glass and its general acceptance as the preferred material for architecture from the beginning of the 20th century, becoming an emblem of change not just in architecture but also in the living habits of the occupants, placed Hans Poelzig and his defence of closed spaces in a position not simply of anachronism and divergence from the trend followed by most modern architects, but located him in a place of incomprehension and meaninglessness.

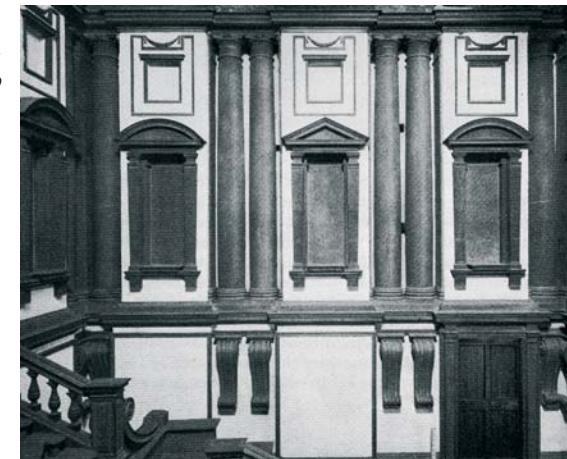
Only artists who have placed or created their works inside a building have been allowed to obstruct the free flow of inner space without reticence from the architects, making cells, caves or closed precincts to partition large exhibition halls, albeit only temporarily. The predominance of audiovisual media in contemporary art has even made it necessary to completely partition the spaces of museums and galleries, although always under the assumption that this is a transient situation that should never affect the architecture of the building, which would recover its dia-

phanous, open character before the next exhibition. Naturally, partitioning and independence between the different halls or rooms is inevitable in buildings with more than one storey, but we still have the discontinuity of the floors and, above all, the stairways and communication ramps between floors to guarantee both the visitors' continuity of movement and the visual continuity of the exhibits. Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum in New York, like the Museum of Unlimited Growth proposed by Le Corbusier in 1939, is the architectonic model which, with some more linguistic than spatial variations, has become characteristic of our time. Indeed, in more than just a few cases artists have taken these enclosures dominated by a visually intercommunicated space as the starting point for their own creations, such as when they have worked in such revered historical edifices as a Gothic cathedral. The problem of the relation between what artists exhibit or install and the building containing it has been examined in many ways, but today architecture is more than just a framework in which to exhibit works of painting or sculpture, as the New York artists demanded when they rejected Wright's helicoidal space. It has become yet another material with which they must work and is just as important as canvas, marble or a video camera. If architecture is now a material and a tool for artists, they too consider themselves in possession of the tools and materials of architecture in order to include them in their work. The result could well be seen as the absorption of architecture by other arts, or just the opposite, the conversion in architecture of music, painting, sculpture or anything else. An example is John Cage who, shortly before his death, presented the construction of a sound space in Barcelona - a dark room covered in cloth and some randomly-arranged chairs that the visitor could pass through without being visually aware of the boundaries, but that they could establish them mentally using the sound signals provided by the composer.

Isolation from the exterior and inner continuity are the conditions imposed on any building meant to house works of art; isolation to concentrate the spectator's attention on the objects on exhibition and continuity to establish a spatial sequence for the exhibits capable of dialogue with the architecture of the building itself. Despite the opinion expressed by the New York School artists, the continuous, curved wall of the Guggenheim spiral could be the ideal support for any installation of painting or sculpture and the more than likely collision between the exhibits and Wright's architecture could only confirm the existence of a dialogue between equals, between one art and another, that always happens inside a museum. From a purely architectonic point of view, the continuity of exhibiting walls means that windows are impossible, as they look to the outside, distracting and preventing the concentration of the public on the works on show. Windows also introduce a space-time sequence on the route through the museum that is difficult to reconcile with the space and time of certain works of art. Windows, moreover, are rarely used as a source of light by museums. Light is better introduced and controlled from the roof-space or through openings located outside the exhibition areas and artificial light can be better adapted to the singularities of what is on show. However, one of the

possibilities under consideration by artists is just that of making new windows in buildings to allow one to view the outside, be it near or far. Windows can also be just that - windows - even though they neither enclose nor display anything, just part of the blind wall, such as Michelangelo did in the Laurentian Library and Rothko attempted when he suggested hanging his murals in the Four Seasons Restaurant in New York.

*Laurentian Library, vestibule.
Michelangelo
(Linda Murray. Michelangelo.
Thames and Hudson,
London, 1980).*



When considered components of a window, glass and curtains have the opposing functions of allowing and preventing the view through it. But glass, as the emblematic material of modern architecture, takes on its own life, abandoning the subsidiary role of the window to become a self-sufficient element capable of forming whole walls and even entire transparent or translucent buildings. The curtain, whose condition as textile material brings it closer to the organic, serves to introduce visual divisions, almost always associated with the glass surfaces against which it is arranged. Mies van der Rohe used both glass and curtain as protagonists of the Barcelona Pavilion in 1927, making the curtain the depositary of the qualities of texture, colour and even use, that glass cannot retain. But in Barcelona glass and curtain appeared as part of the unitary spatial concept of the building, when they can free themselves and live their own lives outside the building when, for example in the work of Narelle Jubelin, they are brought together to make an isolated window that also contains its own landscape. The landscape is rendered on the cloth pressed between two sheets of glass and simultaneously shows and hides what is on the other side. In this case the glass is at the service of the curtain, that uses it as a frame and also as a possibility to show the other side, the side not ready to be seen. The transparent glass takes on the opposite role to its usual one in a window or picture - the glass itself is the frame enclosing what we should look at and neutralises all the surrounding space, while simultaneously erasing any suggestion of size or texture. The curtain floats inside the glass and suspends the landscape in a non-existent context; it is a two-dimensional plane that contrasts with the two thick panes of glass enclosing it as in a cage.

Cages always hold living beings, or at least organic materials whose mutability and movement must be controlled from the outside by the eyes. A cage can be a geometrically simple construction, usually consisting of linear elements of wood or metal, but whose stability and the guarantee of whose function as a place of confinement depend on the physical stability of the cage and the impossibility of escape by whatever is inside it. This is why corners are necessary in a cage. Although it may not appear so at first, that object consisting of two sheets of glass enclosing a piece of cloth is not really a cage. It cannot be so, first of all because of the nature of glass itself, which reflects and rejects our glance and, second, because glass leaves the corners free through which the curtain can slip outwards without encumbrance. It is not easy to know what sort of object is before us when we see those small images of nature or architecture caught between the two thick sheets of glass, although they seem more windows than cages, more cages than pictures, more pictures than sculptures, more sculptures than windows and start over. Our perplexity has to do above all with the qualities of the two materials, cloth and glass, appearing together in Narelle Jubelin's work, and the manner in which multiple relations are built up between them with immediacy before any viewer. Glass cannot retain an image or mark, it rejects everything, throwing it outwards, whereas cloth adds to its own organic warp more and more layers of significance with the objects or panoramas stitched into it. It can even be difficult to recognise the embroidered images on the cloth, that force us to make an additional effort of interpretation. By superimposing these images with the words sometimes deposited on them we need more and more keys to manage to penetrate to the heart of those often previously manipulated and distorted landscapes, and to then pass through it to place ourselves on the other side, the reverse of the textile plane that reveals its process of manufacture. But there is an even more difficult case, in which mirrors have been woven into the landscape. These are impossible mirrors, for they will never be able to reflect, but they reveal the quality of representation of all that appears on this cloth made to see rather than prevent seeing, even to see through, something suggested more by the thick glass frame enclosing it than by the cloth itself.

Everyone would like to break the glass and free the imprisoned landscapes, free them from that vitrification and hardening so as to touch them and contemplate the roughness of their surface, the brightness or the opacity of their colours. But we can only caress them with our sight and perceive them as something drawn and outside our reach. Narelle Jubelin's landscapes are always distant, both geographically and because they arise out of experiences foreign to the viewer, who must try to join the chain of events that throughout time have made it possible for them to be now looking at such images. On seeing them a complex process of interpretation takes place in the viewer as far as they are willing to make. The interpretative tools provided are many, but the spectator can either elect to use them or do without them and simply look at these enigmatic objects without need for judgement or further interpretation.

Geological time could very well be involved in the vitrification of the landscapes, the mineralization of these organic formations, thus preserving their native freshness, as well as the architectures suspended at a certain point in their decline. Equally, however, a sudden stroke of luck could have determined that solid and crystalline state of a living thing, whose development has been detained forever. Paul Scheerbart describes a similar experience in his story of 1909 entitled *Der gläserne Schrecken [The Glass Horror]*: in which a vitreous mass traps the wife of Professor Kuno Pohl, several policemen trying to help her, an automobile and even the façades of a whole street of houses. In Scheerbart's story, only those things closest to man and his settlements, or trees and the animal kingdom, are susceptible to this inexplicable vitrification, that disappears as suddenly and surprisingly as it first appeared. In Narelle Jubelin's objects the stamp of their manufacture, in this case the slow process of transcribing a particular image into the cloth, is present and visible as a testimony of a slower time identified with woman's work. This handcraft has been trapped by an industrial product, lacking any signs of its maker or who uses it. Glass here preserves the original qualities of what might disappear or lose its qualities with the passage of time and the inclemencies of nature, preserves it at the cost of making it a fossil, another archaeological remain, capable of some day expressing how the daily life was of those who made it. Imprisoned, pressed and unable to escape and live its own life, the cloth becomes a testimony of something that no longer is.

If glass can, like no other material, solidify and conserve intact the qualities of the organic and the living, although it demands in return the suspension of life that is never denied when someone is locked in a cage, there is also the possibility of contemplating the very process of decay and disappearance of the qualities of an organism by intensely subjecting it to the action of air and natural light. Light decomposes, fades colours and destroys fabric, just as air and wind erode the land and wear away its shapes. Narelle Jubelin has made José Guerrero's paintings disappear from the walls of his museum in Granada and in exchange offers the stains or afterimage of the place where they once hung, marks that are superimposed on one another with the colours reduced to a dominant tone. She also offers the chance to identify these marks by writing the titles of the paintings and their original scale, thus creating a sort of musical score that can be executed or listened to by the visitor moving through the Museum. The walls of Pompeii today offer the same phantasmagorical air, a fusion between the surface of the wall itself and the paint applied to it that can only be produced by time and abandon.

The spectres of the paintings that once hung on these walls evoke a history of José Guerrero, the artist from Granada, and of the Museum building itself, but invariably through the incursion of another, someone different who remembers and reproduces in the present, that which no longer exists. It is the fiction that seeks to be credible through contact with what is real, which is why actual data such as the titles or sizes of the pictures are included. But fiction becomes more evident when there is some-

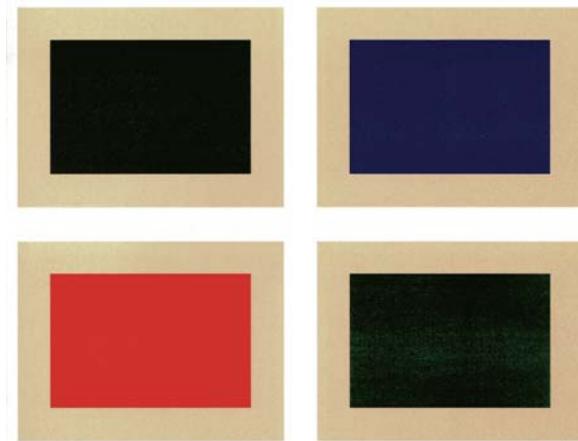
thing more than a mere mention of the real, when reality itself is present. A real painting by José Guerrero occupies the penultimate floor of the Museum, as evidence of both the real existence of its author and of his working methods. By placing Guerrero's canvas horizontally on the ground and without a frame, there is a suggestion of large formats and the methods of the artists of his generation, such as Willem de Kooning or Jackson Pollock, and we are reminded of the importance the act of painting had for artist and critics at the time. In this case there is also the graphic evidence of that special moment showing the artist's studio with a large horizontal canvas ready to be painted. The original photograph of the studio, taken after the painter's death, represents, even more than the canvas on show, the confirmation that we are witnessing a real, historically dated event.

Apart from being a painting, *Reconciliation*, painted by José Guerrero in 1991, is an enclosure, an area around which we can move and on which we can feel the changes of light that occur throughout the day and night. It is the same enclosure the artist once had as an empty rectangle on which to deposit his patches of colour. Enclosures are defined by their surface, as in this case, but they can also be defined by their limits, like the fence defining land. In Granada, Narelle Jubelin makes much use of fences. The shelves or corbels located below eye-level on which to place her objects are a constant theme in her installations. The shelf is a first-order utilitarian element that implies a certain domesticity and ruralism. These elementary pieces of furniture are most used in country houses and small villages to store tools or to act as a support for more significant, important objects as a testimony to the life of their inhabitants or those who had once lived there. Extreme utility, significance and decoration come together in these humble suspended planes on walls and chimneys. When they reappear, as now, in another context, they add another level of reference to the domains situated far from the modes of exhibition in a museum. The small size of the pieces placed on the shelves forces one to a close-up view and emotional proximity, so that we seem to be in a closed room, rather than a large open space. Invariably shelves also need to rest against something, just as they need to flow uninterruptedly among the architectural elements that act as their supports. They are a sort of belt that surrounds and squeezes the architectonic forms to which they adhere and which, despite their fragility, can act as the most effective border of an enclosure. The shelf acts in this case as a drawn, organic counterpoint to the material geometry of the building and is free to be placed anywhere, as a base for the objects on show and to define the places where the meandering visitor's gaze should be concentrated.

Almost everyone who lives or has lived in wide open spaces, in limitless landscapes, desires to enclose part of that landscape to make it habitable and their own, but at the same time, they do not reject living on the boundary, on the threshold that separates one from the other. William Faulkner's writing, like Jackson Pollock's painting or Donald Judd's sculpture insists on this idea of inhabiting the frontier, of living astride the fence or pacing the porch at home with eyes fixed on the horizon. The immensity of a continent like Australia, with its vast interior, gives great value to any sign that

allows us to share the inhospitable territory with others. By acting on the short distances of an historic city, the excess of vestiges of civilisation in its streets and buildings and the lack of a clear horizon on which to rest one's sight encourages the architectonic interior to be transformed by the artist into a landscape able to welcome and transmit its experiences. Taking the Centro Guerrero building's structure and space as a starting point, Narelle Jubelin has placed a continuous metal shelf on which to deposit her small objects of fabric and glass, which are windows opening onto the distance, and uses the walls to draw and open other windows onto that which is closer, whether real or imaginary. So, with Narelle Jubelin's installation, the building of the Centro José Guerrero, organised around a spatial centre with completely closed walls to encourage looking inwards, becomes an architecture full of windows - some small, occupying the central space, others large, piercing its perimeter walls. What architecture cannot do for itself is now achieved by other objectives and other tools. A profound transformation of the museum space occurs with the introduction of the little glass squares resting on metal shelves or the large coloured rectangles that cover its walls. Unexpected vistas open up that require the viewer's active intervention, for they will look with the same curiosity and surprise at the landscapes embroidered on fabric, the titles of pictures that are not there or the cornices of the neighbouring buildings, which are real and visible when the upper storey's window remains open.

Untitled
Set of four woodcuts
printed in brown, blue,
red and green.
Donald Judd 1986
(Donald Judd. Prints
and Works in Edition
1951-1993 Haags
Gemeentemuseum,
The Hague Edition
Schellmann, Cologne
New York, 1993).



Donald Judd and Bernard Rudofsky - both present in this installation - share this austere, dry manner of framing the landscape and also an architecture made of simple rooms and furniture built on walls, pergolas and pools. Rudofsky frames the mountainous landscapes of Sierra Nevada in the constructions of the garden at his house in Nerja - a house whose inside rarely allows a view of the outside or the entrance of direct sunlight, which is typical of the town where it stands. These are rooms subjected to viewing from other rooms, literally making up an interior landscape, while a different form of viewing occurs outside the walls of the house, where other framings and distances rule. Narelle Jubelin offers anyone entering her installation in Granada, first of all, to concentrate on the series of interior landscapes opening up at beneath eye-level in an unfinished discourse, broken by the inclusion of a single exterior. Then, as

one moves up the building, the sequence widens, offering an open panorama in which the meaning of the phrase is revealed, while one of the objects brings us back again to the interior. The words written on the glass in the case of both the unfinished sentence and the completed one could represent a link between the different windows of cloth and glass until they become integral parts of a single object or a single panorama to look at. However, on the contrary, the words act more as separators, factors of isolation and destruction of a possible visual or spatial sequence of what is exhibited. Words are here like blows on the kettle drum in an orchestra, that breaks the flow of the melody and cause alarm in the listener's awareness. Each of these words, by being printed on the glass square, takes on a life of its own, as there is a vacuum separating it from the others. Continuity in reading becomes impossible, just as the continuous reading of windows is impossible from inside a building. Architectonic syntax depends on the window inasmuch as it is a fundamental element, but, at the same time, the essential independence of the window, its condition of a field enclosed by an impenetrable frame, the word independent of any exterior meaning, defies the very concept of composition. There is no need to create a new architecture in order to convert it into something different. It is enough to establish new limits, situate oneself within them and look unimpeded through them. In Granada, the physical limits of the building, the thick, blind walls that house this installation, yield now before the intensity of the gaze capable of penetrating the objects on which Narelle Jubelin has written her words. Like razors, these new windows cut the space in two to point out the exact spot where the unique experience occurs of which Hans Poelzig spoke - the passage from one room to another.

María Teresa Muñoz, Madrid, February 2006

Note: The letters Frank Lloyd Wright and Mies van der Rohe exchanged are from October and November 1947 and are published in Franz SCHULZE, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985 (pp. 237-238).

María Teresa Muñoz is Architect and Profesor of Projects in the School of Architecture of Madrid. She is author of a series of articles regarding contemporary and modern architecture, published in diverse publications, & most are compiled, in the book *Cerrar el Círculo y Otros Escritos* COAM, Madrid, 1989. María Teresa is co-author, with Juan Daniel Fullaondo, of several publications in collaboration with Kain Editorial, Madrid, which include *Shem Y Shaun (An Approximation toward Finnegans Wake by James Joyce)*, 1991; *Laoconte Crepuscular: Conversaciones Sobre Eduardo Chillida*, 1992; *Bomarzo: Conversaciones Acerca de Eduardo Chillida*, 1992; Zevi, 1992; *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo I; Mirando Hacia Atrás con Cierto Ira*, 1994; *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo II. Los Grandes Olvidados* with the editorial Munillalería, Madrid, 1995. *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española, Tomo III & Orfeo Desciende*, 1997. Also *Luz Negra* (Selection of works & projects), 1990; *El Laberinto Expresionista* 1991; *La Otra Arquitectura Orgánica*, 1995; *La Desintegración Estilística de la Arquitectura Contemporánea* (Thesis Doctoral), 1998 & most recently *Vestigio's*, 2000; each published in collaboration with Molly Editorial Madrid.



*As far back as I can remember, black was there, like a part of life:
in people, in the landscape, in solitude.*

*It was always like something in movement,
like shouting that represented life and not death.*

*Sometimes it was a figure in black that went by and disappeared,
on other occasions it was a black cloud on top of the blues and greys
of the sky and the reds and ochre yellows of the earth.*

Sometimes the very absence of black reminds us that it was once there.¹

Thought's Mobility In story cycles, narrative elements return, though changed slightly and patterns recur so that memory is enhanced or stimulated and through this process culture passes from one nomad to another along paths of trade, migration and travel. We thought we were settled, but now all is movement again in the impermanence of things as virtual and real networks intersect each other like the intricate weavings of a carpet, a tapestry, a petit point design and connections are made and broken, re-established and dissolved. This is not only an image of migration but also an image of thought itself.

Thought moves to grasp tenuous links, holds them for a time and then lets them go to follow other threads; to hold on too tightly is to become entangled in knots, imprisoned in congealed thought, a kind of paralysis. If this is a partial description of culture and cultural processes, it can also serve as a description even of the way neural pathways work, and in both culture and thought we can see how important it is for a fluidity to occur and to be maintained by the renewal of links with sources - cultural, historical, physical - through which we move in and out of being human. This is survival.

In thinking about the work - and processes - of art today - and in particular in bringing thought to bear upon the work of Narelle Jubelin - I am aware of various shifts in thinking about art and aesthetics in the wake of modernism. Four directions are discernible in these shifts²: firstly, a direction which involves a renewed embrace of philosophical aesthetics, linked to the Kantian trajectory in European philosophy and to particular values, which are specifically *located*, in spite of claims to a universality inherent to this particular moment of European philosophical development. In this approach focus is drawn back to particular objects and their histories - as against political, social and empirical interpretations of art, which displace objects as mere symptoms or illustrations of particular theories or approaches;³ secondly, a direction which emphasises artistic practice exploring / playing with

human interactions and social context - or 'relational aesthetics'⁴ - drawing into consideration practices which may be undertaken by many who would not even call themselves artists, focussing on interactions rather than objects and on events which are just as likely to occur outside a museum or art gallery; thirdly, a 'visual cultures' direction, which brings literary studies and cultural analysis to bear on art and artists, but does not especially privilege art as such, considering it more generally within the visual space of contemporary culture⁵; fourthly, what might be called a vitalist direction, informed by the philosophical legacy of Bergson, read via Deleuze, and theorising the processes of expression eschewing, in fact, any opposition between form and content in favour of a generalised extensivity, - either as 'potential' or as excess, incorporating both body and thought⁶.

All of these approaches attempt to occupy the space between the understanding and the experience of works of art, and respond to real shifts over the last twenty years in relations between objects, audiences and processes on the one hand and on the other, the institutional and market structures of regulation attempting to control the flow of artistic and cultural movements globally. Within this context, art circulates like any other traffic and the utopian desire that art might make a difference is replaced simply by the desire that it should make an impact. Such impact can take the form of controversy or the celebrity status of artists, and in general impact is more likely to be measured by spectacular presence or market success than by some moral force ostensibly possessed by works of art.

Along the margins of this world, moving through and around it, artists produce works, rebuild spaces and thought itself without knowing whether it will have an impact or whether their contracts will be honoured; we might say that this is the condition of primary production anywhere, (and also of industrial production now) notwithstanding the assumption that art is made in the metropolitan *centres* of culture rather than on its margins.

War Service At the beginning of my story - my connection with this work - a writer invokes the names of three women, caught in webs of longing, serving their men at war, weaving the threads of maintenance which preserve civility when disaster looms: Ariadne, Penelope, Andromache⁷. I imagine them in the early work of José Guerrero; perhaps Ariadne and Penelope together in *Dos Hilanderas* (1948) and Homer's Andromache in *Hilandera* (1948); I am singling her out because she seems most relevant in this, our own era of permanently temporary war, and the constraints which the work of civility entails for women; told by Hector to 'go home and tend to your own tasks ...' he adds: 'As for the fighting, men will see to that...'⁸ And they do - coming and going. But women too are engaged in war service.

Already you see that there are threads to be followed and that there is a history to this method. Narelle Jubelin's work stitches us into a story-telling process, but

one which is also a method of argument: a presentation of fragments which are linked together in a network, a set of hyperlinks, moving us through a space, immersing us in that space, in its dynamic 3D geometry, both virtual and real. This then is a work of interactivity and we realise that before interactivity became a much vaunted quality of new media work, it was already in play in conceptual art, architectural thought and practice and in the pixilated intensities of petit point stitches, bringing together a web of connections, of imaginary conversations and of thought-in-action, revealing the unfolding of a work and of a set of ideas on movement, migration, empires and colonies and the ways in which artists negotiate these relations.

Software: Artistic Thought and Expression Over twenty years ago it was observed that art history, in its then predominant framework reliant upon perceptual psychology had moved almost into the leisure sector of the humanities, so unchallenging had its methods become⁹. Seeking to regard painting as an art of signs and concepts rather than percepts, the revisionist art history for which Bryson and others argued sought an approach which was able to engage with history, with power and tradition and with the intersections of politics, economics and the world of signs in the name of a *production* of meanings, rather than a *capture* of perceptions. The vitalist direction I referred to earlier involves a dissatisfaction with this division between concept and percept in describing processes of thought and may have something to offer us in exploring the ways in which creative thought works to set up associative links which cannot be understood so readily within logical and ontological structures.

The most successful artworks incorporate a layered and 'networked' complexity which is able to achieve what art history has not been able to do, even in its revised forms. In the case of Narelle Jubelin's work, there is a challenge to thought itself, an invitation to see and to read¹⁰ and to meditate on the relation between these two different but related acts. More importantly, hers is an embodied art, so it is not simply a question of seeing and reading - both quite abstract, even detached activities¹¹ - but of moving into, through and around work, absorbing it, being absorbed by it, responding to its materiality and feeling its presence. It is this which makes it art, rather than art history, even though a precise gathering of details honed from careful research has been meticulously undertaken. The work is able to extend art historical practice in ways which more directly engage audiences.

Because Jubelin's work centrally revolves around an ostensibly devalued form - petit point - which the artist transforms into an intense meditation upon modernism and its histories, I want to call her work 'software', referring not only to its material substance but also to the extent that it concerns itself with the material of 'code' and the activity of 'programming' (in this case, the use of 'code' - the combination of stitches - enabling the assemblage of statements about something).

Further, we can call this work 'critical, social and speculative software', appropriating the language of net culture, currently revitalising artforms. I am drawing here on the categories outlined in a net-essay on software culture and criticism in which distinctions are made between different types of software; firstly, 'critical software' which is designed to undermine normalised understandings of the operations of software itself; secondly, 'social software' developed and changed through social networks of users and programmers, and emerging from within the 'open source' community; and thirdly, 'speculative software' that reflexively investigates itself, involving 'reinvention of software by its own means... as mutant epistemology'¹².

This risky categorical shift, taking Jubelin's work out of a 'high art' context into the new world of 'software art' is undertaken in order to make a key point: that the values of new art forms, especially those which seek to discard existing forms, are always posited upon an existing tradition of expression which provides the language - the 'program' as it were - enabling any new utterance. To discard the history of forms is to erase memory. Jubelin's work thus refreshes art historical method as well as bearing testimony to the complexity of techniques which need to be acknowledged as the precursors of new art forms themselves.

An example. In a world dominated by the demand to see and grasp everything instantly, simultaneity between concept and percept becomes the instrumental imposition of encounters with objects and knowledge. The WYSIWYG ('what you see is what you get') requirement of new computer functionality appropriates Frank Stella's famous dictum, 'What you see is what you see', inaugurating an expectation that the artwork is immediately understandable in the obviousness of its material substance¹³. It possesses an imposing singularity, disconnected from other objects, detached from context, like some individualist 'man of the crowd' or, rather, a sole trader, demanding attention to his wares alone.

In such a climate, art is indistinguishable from advertising, competing for attention in an image-saturated media-sphere. On the peripheries of perceptual exhaustion, some work refreshes thought and feeling, like a pool of reflection, engaging the mind and body in the quest of connections and reconnections, reflective pleasures, renewing the capacity to act. For artists, the making of art involves a kind of battle, real and metaphoric (to say nothing of the generalised warfare of the civil or uncivil society in which they find themselves through history). José Guerrero writes of Rothko, telling him that the last day of an exhibition was for him like a military retreat, an observation which led Guerrero to conclude that 'being an artist in the society we live in is like being in the resistance, like the Maqui...' ¹⁴.

So, in contemplating this work of Narelle Jubelin which finds itself in the Centro José Guerrero, a long way from the artist's origins and also from the place and

time of Guerrero's entry into the global world of art, in 1950s New York, let's trace out some of the connections and the criss-crossing of spaces and moments in the weaving of this work about attachments and intersections.

Framing: Inside, Outside and Through the Work The first thing we notice is that Jubelin's work foregrounds the frame. From the beginning, this involved the search for discarded frames - found tramp art or chip-carved frames, handmade metal frames, found gilded plaster frames or elaborately carved wooden frames, objects considered over-decorative in high modernism's 'ornament-is-crime' moral language of aesthetic hygiene (the same language which displaces the vernacular needlework of women) - until they return as the highly-desired objects of connoisseurship. By displacing the centrality of the artwork from the in-your-face immediacy of large-scale 'what you see is what you see', a new dialogue is entered into between the deliberately small-scale work and its context, extending the work beyond the frame - which turns out to be a temporary measure. It is the frame which takes you away from the work in order to bring you back to it, bringing into it the world which surrounds and produces it.¹⁵

Then the frames became larger and larger. At first they contain the work, in order to display it on a wall -as in *Second Glance (At the 'Coming Man')*, Mori Gallery, Sydney 1988),(p. 145); then they begin to involve the wall, drawing attention to the inaccessible part of the wall, (or the use of the degenerated wall in, for example, *Trade Delivers People* (Aperto, Venice, 1990),(p. 015).

Next the wall itself begins to resonate, to pulsate in the excoriations of wet rough cast render, becoming a frame itself, supplying an industrial texture to themes exploring industrial history and trade via objects of exchange and migration (*Dead Slow* - Centre for Contemporary Arts, Glasgow, 1992),(p. 015).

In the next stage, the wall is further activated spatially, intersected by the shelf as a new zone of energy, emanating from the flat surface into the space of the viewer, whose body is more directly engaged in a greater consciousness of height - and the title invokes the body, as well, indicating its position - or at least positing a measure against which the height of different bodies is registered (*Soft Shoulder* - Renaissance Society at the University of Chicago, 1994 & Grey Gallery, New York University, 1995), (p. 015).

In *Enredar / Yarning (Day After Tomorrow* exhibition, Centro Cultural de Belém, Lisbon, 1994),(p. 145), the building itself enters the frame more directly, as a lightwell the ceiling and the floor are incorporated in the design and the viewer is required to move through the space, receptive to the fall of light and an architectural sense, formerly restricted to the planar dimensions of walls, fully immerses the body in three-dimensional geometry.

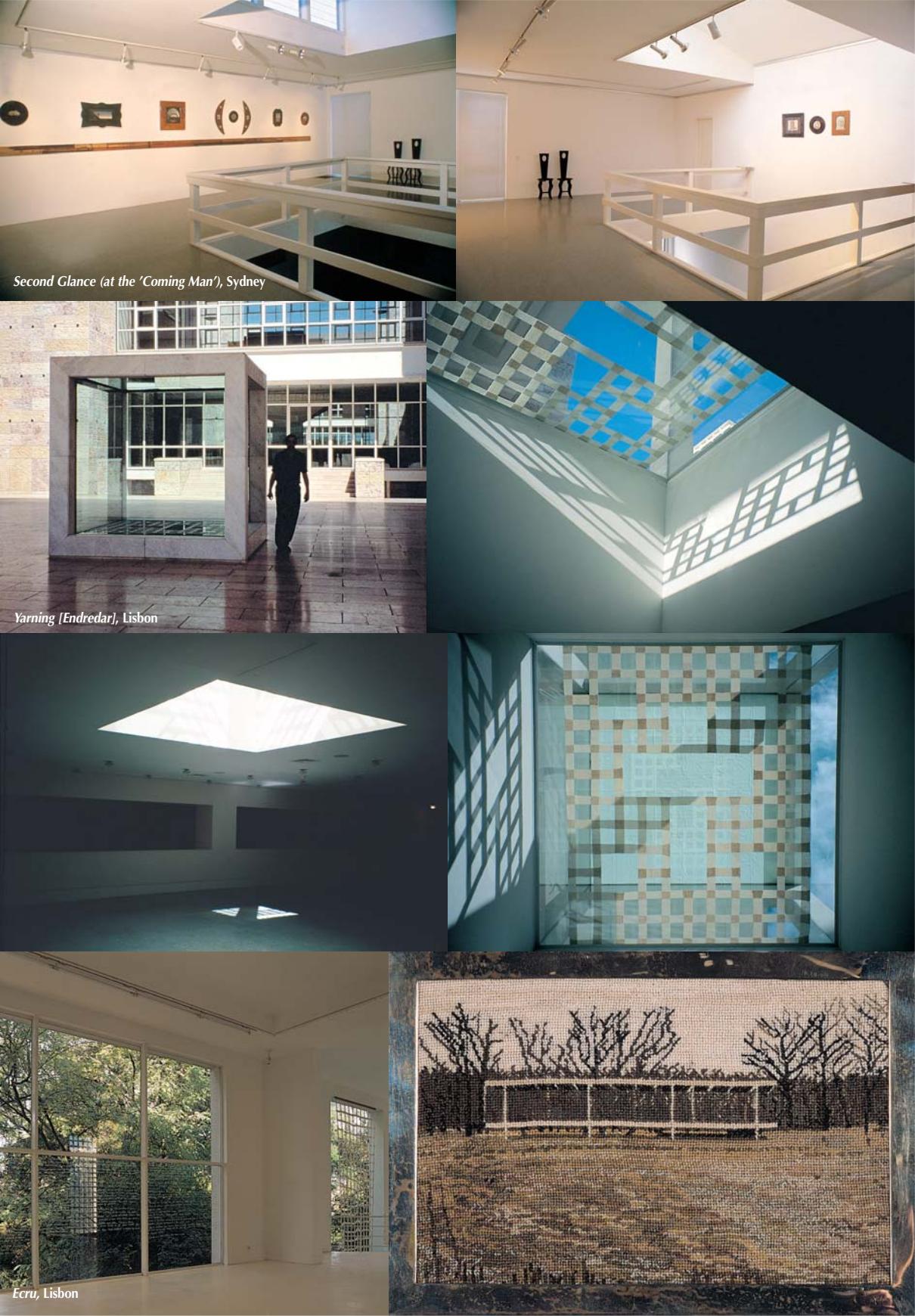
This direction is extended in *Ecru (Trading Images* exhibition cycle, White Pavilion, Museu da Cidade, Lisbon, 1998), (pp. 015, p. 145), works which occupy the space, challenging its function, turning it into an ostensibly domestic space, by the use of domestic objects - although the purpose of this displacement / replacement is to unsettle the space, rather than to domesticate it. Such domestication requires bodily movement as part of the perception of objects, but the *unnerving* presence of designed objects in everyday use *relocated* within an art museum renders them strangely familiar - though undoubtedly more strange than familiar. (Of course this effect has been known since Duchamp - but in Jubelin's case the artist is not merely saying 'this is art because I am an artist'; rather, she is drawing attention to exclusions from the sphere of art which are specifically related to gender, so our attention is drawn, not so much to the artistic act but rather to the object itself in its everyday use and to the dissonance of its relocation. Thought remains in play *between* locations rather than *within* the institution of art).

And then you are brought back to the small petit points which tell the story, these very fine objects which now contain the whole intense energy of the carefully composed links and connections between personal stories and global events, experiences and thoughts, so that they become almost flash points in a volatile architecture of interactivity.

In the lines of force activated by the relations between these hyperlinked objects focussed finally on the petit-points lies the success of this work. Jubelin begins with tiny works, rendered in a technique usually excluded from the canon of modernist art, and then she rebuilds whole buildings to house them, ironically deploying the grandiose schemes of large-scale international artists in order to re-centre ostensibly humble works, thus retelling art's history as an endless series of currency trading opportunities.

Second Glance (at the Coming Woman) When Narelle Jubelin was an art student in Sydney in the late 1970s / early 1980s, the artistic landscape was rapidly shifting from a loosely organised sixties avant-gardism towards a professionalisation required by the institutionalisation of art, embodied in an emerging cultural bureaucracy, overseeing the administration of a then expanding dynamic artistic / critical milieu, as part of a national cultural revival. Some groups of artists questioned the relevance of contemporary international art to their own immediate concerns while others understood the attractions of locating themselves globally¹⁶. In particular, artists wanted to open out art to what they considered to be more directly engaged practices, hoping for an effective art which could 'make a difference'. This dream of the future resonated with the more active art students, not yet aware of the possibilities of carefully managed artworld careers.

A rejection of the then dominant painterly abstraction was underway, encountered by students via their teachers, now in comfortable tenured positions after having



supplied the large abstract expressionist or minimalist paintings which served as décor in bank and financial institution building lobbies, built in the flurry of development following a large resources boom in Australia in the 1960s. Responses to this rejection of what had seemed to be the orthodoxy of locally-inflected 'international style' took a number of directions.

For at least a decade, from the late 1960s, a range of 'post-object' practices (conceptual, time-based video, electronic art or luminal works, 'idea' art, performance etc) proliferated. But from the mid 1970s, a number of artists explored craft practices which had been excluded from - or become under-privileged within - high art. Printmaking was embraced in the political poster-making movement of this period¹⁷ and domestic needlework was rediscovered and claimed a new status¹⁸, not only in Australia but also internationally.

Young artists formed collective groups, seeking models of organisation which promoted co-operation rather than the competition of the market¹⁹, establishing principles of community activity which reflected specific ethical / aesthetic choices. Jubelin co-founded the artist-run space, First Draft, one of the most important of these initiatives and one of the longest lasting²⁰. These small-scale networks of grass-roots activity underpinned more formal structures, providing self-funded subsidies by artists of the more official sector of major survey shows, such as the Biennale of Sydney²¹, or Australian Perspecta, a bi-annual survey show of contemporary Australian art which existed from 1981 until 1995 and the international promotion of art-as-export industry, reflected in exhibitions of Australian art at this time²². By the mid 1980s, the impact of neo-expressionism was being reflected in the major survey shows - and painting was resurgent in the art schools.

In the period of Jubelin's artistic education, one teacher becomes a major influence: Ian Burn, who, as a painter, had left Australia in 1964, living in England and Europe, before spending ten years in New York between 1967 and 1977²³. In New York, Burn's by then minimalist painting gave way to conceptualism; he was a member of the *Art & Language* group and worked on *The Fox* journal and when he returned to Australia in 1977, he worked with trade unions and helped to establish the Artworkers Union, (in which Jubelin was also highly active) while participating centrally in critical and theoretical debates and leading a revision of thought on the history of Australian art which remains influential²⁴.

Alongside these activities Burn made time to teach a new generation of artists the value of art history, guiding the curious through the intricacies of vision and perception which had informed both minimalism and conceptualism. What is most crucial about these informal lessons is that they bridged the break which had occurred in the late 1960s between painterly abstraction and 'post-object' practice, a break which, to Burn's way of thinking as an artist trained in the tradition-

nal crafts of painting, had lead to what he regarded as the 'de-skilling' of artists²⁵. Jubelin, by contrast, is an artist who reconnects with that long tradition of craft characteristic of artistic practice in European art since the Renaissance. However, the craft which is respected in this renewal does not involve the glorification of the artisanal as resistance to the industrial, characteristic of earlier traditions (Morris etc) but rather a respect for the precision of industrial craft, of tool and pattern-making in the zone of creative expression between the handmade and the readymade. Implicit in this renewed respect for craft was a reverence for labour - no longer thought in terms of the individualised artisan but rather as the generalised and abstracted idea of 'labour power'.

This concept, the embodiment of which was beginning to disappear in the de-industrialising economies of the developed West from the 1960s, only to reappear in the developing world (including Southern Europe) was itself a transformation of the *image* of labour, which had occurred during industrialism and reflected even in scientific thought of the period, in particular mid-nineteenth century formulations on the nature of energy (encompassing human energy). Helmholtz, in his universal law of the conservation of energy (precursor to Einstein's relativity) argued that a single, universal energy - or *Kraft* - existed, powering the engines of nature and society and existing as a massive bank or reservoir of labour power which could be converted into work²⁶.

But to use Jubelin's technique of moving away from an object in order to return to it from another angle, let us take a detour.

Train of thought In 1945 José Guerrero leaves Spain for the first time in order, as he puts it, to 'search for art'²⁷, feeling that he has a very limited knowledge of it from the work available to him in Francoist Spain. This is the beginning of a moving backwards and forwards between Spain, Europe and the US which will characterize his life and work from this point on, locating the artist within the second generation of New York abstract expressionists, colleague of Motherwell, Kline and Rothko and physically absorbed within the category 'young American painter,'²⁸ both by exhibition history and adopted citizenship.

The restlessness of the artist, searching for a way of being and a way of expression which can encompass, not only an idea of the most dynamic of contemporary practice in the metropolitan centres where it appears to freely emerge, but also - and more particularly - the place of origin of the artist himself in its absolute cultural specificity is not so much the romantic fantasy of modernity as the very model of an image of freedom, embodied in the artist - even though such an idea of freedom is quite explicitly appropriated in the 1950s as the image, not of a generalised freedom so much as the particular expression of lifestyle of American abstract-expressionist painters. The challenge for any culture is to be able to guarantee this ideal freedom, not simply as an image or an ideal 'life of

the artist' but as an everyday practice for its citizens, whether or not they are artists, since such freedom means nothing if it cannot be realised except as a restricted practice for a few; this after all, would be nothing more than the continuation of aristocracy under the guise of democracy.

As Guerrero - whose name means 'warrior' - begins his search for the form of expression which is best able to embody his own being - a process which will take him away from the landscape in which he has been formed, that troubled landscape of death and mourning, towards, in the first place, Paris - at the same time in another landscape of war continents removed from Europe another artist is undergoing a similar search, which will take him in a different direction, away from Paris. In the early 1940s, in Australia the young Sidney Nolan joins the army and is posted to Dimboola in the Wimmera, a landscape characterized by a featureless flatness, when the artist's eye, formed by the conventions of the European picturesque, encounters a space which refuses to be organised according to the ideals of classical perspective:

I went [into the army] as a kind of abstract painter with my thoughts on Paris but I gradually changed right over to being completely identified with what I was looking at and I forgot all about Picasso, Klee and Paris and Lifar and everything else and became attached to light ...²⁹ (my emphasis)

In the search for 'a quiet and sharp way of looking', Nolan realises the fragmentary nature of vision as objects evade the attempt to hold them together in the continuous vision of a spatial frame or plane, presenting themselves more like flashes or cinematic images - one flash succeeds another - and it becomes the task of the painter to find a way of holding onto the individual image, isolating it within the rapid succession of images which vision projects before the eye: 'it is our job to preserve that one organic and spontaneous moment of vision'³⁰

What must be said of this search for the expression of vision thus perceived in flashes is that it apprehends a particular quality of things *in movement*, and it is the challenge of this circumstance of viewing which pushes expression beyond the ordered spatiality of classical perspective in modernism - hence the fragmentation of space in cubism and of space and time in futurism. This mobilisation of vision makes demands on the artist to adapt the means at his / her disposal - colour, line - in such a way that expression exceeds the literal representation or *transcription* of what is seen, opening it out to vision in a way which has not been seen before.

For example: an artist is in a troop train, thinking about the landscape he is passing through on the way to his post:

It was alright while we were in sight of the Grampians and then suddenly (there) was this feeling that left nothing of the earth except a thin line. And while I was thinking about all these things it came, simply that if you imagined the land going vertically into the sky it would work³¹.

The troop-train does not simply pass through the landscape, it also modernises it, bringing with it technologies of communication, intensifying the rate of change which civilian trade alone cannot achieve as easily, especially in a sparsely populated place requiring heavy infrastructural investment; a war economy brings development of a kind for a time. And sometimes an artist transforms the space and his own expression - in the boredom of the military everyday. Later, another artist points out the profound significance of these pictures, in their marking of a vernacular modernism³², achieved not in the assumed locus of creative life - an urban bohemia - but rather in the banal space of living and moving through the economy of war, that vast machine of modernity. *A landscape is not something you look at but something you look through ...*

A landscape is ... The desire to establish rhythms and patterns in the everyday acts as a means of staving off chaos, of ordering the disparate in order to see through the tenuousness of connections to an underlying line or grid, which forms a base or ground (even if this also turns out to be fragile). If we can say that this is also - partly - a portrait of painting itself, as well as being a schematic description of systems of thought reliant on more or less solid structures, we can also see immediately a limit point: i.e. painting generally exists on one side of its ground only, and likewise, thought demanding a solid base will always come up against the fragility of its support.

If, on the other hand, you draw attention to the support itself, you are able to shift the plane of operation beyond the limit of the surface and such a strategy adds the dynamism of a network of connections into the viewing experience, emphasising the embodied nature of this experience, physically putting the body into motion. This is what allows Narelle Jubelin's work to *work*, because it brings the space of the object and its location into an explicitly energetic - or perhaps even *animated* - relation with the viewer.

But let's just step back a little and explain this more explicitly in a contrast between painting and drawing - because I want to suggest that the works I will talk about have something of the character of drawings, even though they are most decidedly neither drawings nor paintings.

In an early essay, Walter Benjamin tries to grasp the thinking of the artist in making the following argument about the nature of line in drawing:

Graphic line is determined in opposition to surface ... In fact, graphic line is coordinated with its background. Graphic line designates the surface and thereby determines it by coordinating it itself as its background. Conversely there is a graphic line only on this background; this is why for example, a drawing that entirely covered its background would cease to be a drawing altogether. The background thereby occupies a definite and, for the sense of a drawing, indispensable position; this is why with graphics two lines can determine their relation to each other only in relation to the background.³³

I want to draw attention here to the sense in which Benjamin separates line and background, which is a first step in shifting not only beyond the surface in an anterior sense, but also in a posterior one. If we imagine depth in both painting and drawing as the relation between layers of planes (painting) and lines (drawing) held together ultimately on a background, a practice which takes us through the very threads of this support into the space behind opens out another entry point in its capacity to show the craft of shaping form, but also the chaos of tangled connections enabling the form to emerge.

In *A landscape is not something you look at but something you look through*³⁴, the thirteen-part recto / verso essay which occupies the first floor of the Centro José Guerrero, Jubelin draws lines between ideas and potential conversations, laying out a particular diagram of connections - let's call it a 'circuit diagram' - which is also an imaginary dialogue between artists who cannot meet, but who are nonetheless linked in the artist's thought. By loosening the viewer's relation to surface, Jubelin draws attention to the work's circulation as object and idea and to the pathways of exchange along which all work passes: her own and that of her precursors, whom she acknowledges and wishes to draw into dialogue.

In particular, her conversation engages with relations of force and unequal exchange between artists operating at the ostensible centre of an international artworld and those entering that world from an assumed marginal place, finding themselves simultaneously at home and as uninvited interlopers. Her interest is in the unacknowledged debt which the centre owes to the periphery, to the extent that a centre is principally defined by those drawn to it, rather than those who remain immobile within it since its energy is defined by the *movement* towards and away from it.

In itself, a location which is inert is not a *centre* but simply a place. Similarly, a periphery does not exist as such (i.e. a location away from the mainstream or centre) if those who are located there move backwards and forwards in response to perceived energy elsewhere, finding themselves drawn back again because of the energy of their original location, only perceptible in their absence from it. The key thing is the *movement* between places. Centres and peripheries do not exist as such but are merely imagined in absentia. What *does* exist is an economic structure of unequal exchanges between places in a more triangulated sense - a multiplicity of places and movement along different axes (trade routes).

DIALOGUES Today, artistic productions have not only to be seen, but have also to be read. That is to say, one cannot see a work of art without recognizing, not only the dialogue developed by the artist with an aesthetic tradition but also the one developed with the social and political flux with which the work is informed.³⁵

The geography of Narelle Jubelin's imagination lies along the axis of the South and in the work, *A landscape is not something you look at but something you*

look through, she explicitly spells out a movement along this axis, drawing into it links which she sees between a number of figures whose lives cross this axis in various ways: centrally, the work of Ian Burn, an Australian artist whose life and career parallels the life and career of Spanish artist, José Guerrero in a number of ways, even though their particular practices are different - if not diametrically opposed at a certain point: firstly, both train as tradesman before becoming artists; secondly, both live in New York and play significant roles in contemporary art there; thirdly, both move backwards and forwards between their places of origin and other, variously-identified centres and finally - and most importantly - the impact which each has on international art is inflected by their place of origin. Then there is Ângela Ferreira, Mozambique-born South African artist, moving globally, taking the South with her in intersections with other centres located marginally (such as, the Chinati Foundation in Marfa, West Texas, established by Donald Judd with Menil money) and two major modernist figures whose work is drawn into this conversation by Jubelin: Judd himself and Robert Smithson.

Ferreira's dialogue with the minimalist architecture of the Chinati Foundation and the work of Donald Judd prompts Jubelin to remember a 1975 article published in *The Fox* magazine and written by Ian Burn and Canadian artist, Karl Beveridge, critical of the context in which Judd's success is achieved - and then to refer to Judd's own more recent political critique of his country's foreign policy, inflected, Jubelin contends, by the influence of the earlier attack upon him.³⁶

But Judd becomes a focus for Burn and Beveridge as much for local as international reasons: in May, 1974, he had visited Australia as part of the MoMA-initiated exhibition, *Some Recent American Art* which toured Australia and New Zealand that year³⁷. Judd designed a reinforced concrete sculpture in the courtyard of the Art Gallery of South Australia and though he prepared the drawings and the site, he never returned to see the completed work. The 1974 visit, just under a year before the US retreat from Vietnam, was marked by widespread protest, which Judd, taken to be a representative of American imperialism, bore the brunt of³⁸ - though his own public statements have been consistently anti-war³⁹.

In Ferreira's *Double-Sided Parts I & II*, which Jubelin reworks and displays as small (double-sided) petit-points, links are drawn between the 'out-of-the-way' practice of Donald Judd, in choosing a location to build an exhibition centre devoted to the display, principally of his own work and that of artist friends whose work he considers to compliment his own, and Helen Martins, a South African artist, who lived reclusively in a semi-desert environment, at Nieu-Bethesda. There, she built a private collection of hand-made objects to furnish and enrich what is now called the Owl House, the modest home in which she lived until her death by suicide in 1976 and which is now a much-visited location - and museum - of what is regarded as a master work of outsider art⁴⁰. Ferreira picks up on the structural similarity between Martin's simple house and the architecturally redesigned

buildings of Judd's Marfa redevelopment and Jubelin uses this architectural form as a resonant echo in holding together the references to other sites, which she links in her sewings.

From here, Jubelin swings into the present, in graffiti slogans attacking war, referring to local / global political developments and the war on terror, paralleling in the Spanish context, memories of civil war. She remembers too the unspoken, barely recognized frontier war of Australia and the ongoing 'history wars'⁴¹, contesting memory and testimony. Again, using the echo of structural repetition between architectural features of concrete buildings, former artillery sheds and adobe walls, Jubelin undertakes an 'intelligence-gathering' operation, like a surveillance exercise, linking a piece of Spanish graffiti, appropriated by Judd and used as an anti-war poster at the time of the First Gulf War, with the reproduction of a location, literally adjacent to the building in which conservative political party, Partido Popular claimed presumed Islamic extremists met with ETA prior to the Madrid bombings in March, 2004.

In another piece of graffiti, a reference is made to the collaboration between the Bush government and to the Partido Popular's leader, José María Aznar López, who lost office in the wake of the Madrid bombings. And Jubelin further ties in global links by incorporating another piece of graffiti from a wall in Redfern, Sydney which appeared in the aftermath of Federal elections in Australia in October 2004, which saw the re-election of the conservative government⁴². She 'closes' off the piece with another 'double' image - the sewing from a photograph of a Robert Smithson work of an overturned rock, from 1969, potential location of secrets, mimicking the first piece of the series, a rendition from a photograph of a 1964 work by Mel Ramsden, Burn's longtime collaborator.

Because the dialogues between the different moments assembled in this piece are precariously stitched together in a web-like structure based on international flows of cultural traffic, Jubelin brings objects together, commanding attention in the very disconnections of her juxtapositions. A late work by José Guerrero serves to condense the history of art and the 'history wars', its title, evoking a movement which has deep resonance in Australia ('Reconciliation'). The painting is completed in 1991, the year of Guerrero's death, a month before the death of Eddie Mabo, whose name is the condensed sign of the dream of historical reconciliation with indigenous people, displaced once again in Australia. The placement of the Guerrero canvas *grounds* the work within the history of abstract expressionist method and bodily presence,⁴³ acknowledging its physicality - and allowing Jubelin to make a direct link with features of Guerrero's work (alternately its blackness and its colour) and the blackness of her own country's history.

On the ground floor of the Centro Guerrero, a five-part sewing opens the conversation which Jubelin imagines between Guerrero and Burn, tracing out the more

social and intimate connections to Granada, to the Guerrero archive, to the enveloping landscape of the Sierra Nevada, where Guerrero also had a house and studio and to the memory of his living and working in New York and to friendships formed then. It turns out (in another footnote to the history of art, a marginal note of no importance except for its capacity to mobilise the margin and to trace out the lines of influence which hold together the fabric of this story), that Guerrero's friend, the architect and historian Bernard Rudofsky has an Australian connection which is still remembered. In 1966-67, he curated an influential exhibition, *Architecture without Architects*, which toured Australia⁴⁴, having a major impact on artists and architects here because of the appeal of vernacular and non-institutional forms of architecture which were featured - notwithstanding the official institutional auspicing of the show. There is a nice reverberation and shadowing of this memory in the use of the Granada mural painting palette selected, or more precisely gifted by Berta Rudofsky and used in Jubelin's rendering of a visual memory of Guerrero's paintings in the space. The traces of these works are marked in a transparency of colour, which shares something of the fugitive effect of Rothko, rather than the hard-edge of contemporaneous painting, itself evoked in the references to graffiti in some of the petit points - though the act of directly marking the surface in the mural renderings registers the *gesture* of graffiti, if not, in this case its transgressive application since Jubelin has chosen rather to pay homage to Guerrero's permanent temporary presence and memory and to the discursive if not stuttering links evoked for her in the history of art in her own landscape of origin. It is precisely in the stammering links between places and people, between artists who did not meet but whose conversations could be imagined, that Jubelin attempts a translation - and, as with all acts of translation, the ungrammatical is encountered. For both Burn and Guerrero - and for Jubelin as well - it is the landscape itself which turns out to be ungrammatical, failing to meet the rules of a visual order of proper perspective. And it is also the impropriety of this geometry which puts into play a discourse of the South and an imagined world map of criss-crossing relations, stitched painstakingly together to make sense of the breach which migration involves and the homesickness at the heart of modernity.

Helen Grace, Sydney, February 2006

Notas

01 José Guerrero: 'The Presence of Black in Painting' in Marta González: A Selection of Guerrero's Writings' pp 85-111 (Catalogue José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1994).

02 I am not considering here those directions which shift towards science rather than art, though I acknowledge the blurred boundaries between all these distinctions; I am rather looking to identify some current energies and the traditions they draw upon. All of these approaches parallel the discipline of art history, drawing upon it, extending it, and sometimes rejecting it. More of this shortly...

03 Such a direction is indicated in the conference, *(Re)Discovering Aesthetics*, University College Cork, Ireland, July 9-11, 2004. For conference program and abstracts see: <http://www.rediscove>

ringaesthetics.com/ For a more extensive discussion of the framework, see Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor: *Re-Discovering Aesthetics* Postgraduate Journal of Aesthetics, Vol. 1, No. 3, December 2004 <http://www.british-aesthetics.org/Home.aspx> tabindex=6&tabid=63.

04 See in particular, the work of curator Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les Presses du Réel, 2002) and various critical responses to this work. For example, *Transforming Aesthetics*, Art Association of Australia and New Zealand conference, 7-9 July 2005, Art Gallery of New South Wales Sydney, Australia <http://www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz/home>

05 Such an approach eschews simplistic political art, while defending the political *effect* of art; it frequently concerns itself with the 'affective' potential of art (however loosely defined) rather than its aesthetic function. Theorists may be concerned with generalities (and their specificities) such as trauma, violence etc or with the relevance of historical (rather than aesthetic) concepts such as the Baroque (in the work of Mieke Bal, for example); generally cultural theory underpins the concerns of this approach and it draws upon the interdisciplinary approaches of cultural studies, within which art is considered as a relatively minor form of visual culture, however privileged it may seem.

06 Two collections might serve as reference here: John Mullarkey (ed) *The New Bergson* (Manchester University Press, 1999) & Brian Massumi (ed) *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari* (Routledge, 2002).

07 Elizabeth Gertsakis: 'Classical Girls' - Catalogue Notes, Narelle Jubelin: *Second Glance (At 'The Coming Man'): Australia 1988-89* (Mori Gallery, Sydney, 1989) The 'Coming Man' refers to a colonial debate on the possibilities of species improvement in the New World, inflected by Darwin's *Origin of the Species*. See Richard White: *Inventing Australia: Images and Identity 1688-1980* (George Allen and Unwin, 1981) and in particular, Chapter 5: The National Type.

08 Homer: *The Iliad*, Book 6: Hector Returns to Troy (Penguin Books, 2001; Translation: Robert Fagles) p 213.

09 Norman Bryson: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Yale University Press, 1983) pxi.

10 A key source in the development of Jubelin's approach is the 1993 exhibition, *Looking at Seeing and Reading* (Ivan Dougherty Gallery, Sydney) curated by Ian Burn. Jubelin was one of the artists included in the show.

11 The idea that seeing and reading are detached activities is specifically put into question by Burn in the *Looking at Seeing and Reading* exhibition, in his description of the process by which the viewer's own body is brought into the process. See for example: "I notice reflections in a mirror more readily than I see the surface of the mirror. To 'see' (produce, project) the mirror surface demands concentrated effort, which may be assisted by focusing on imperfections, dust, smears, haze, steam (that is, by the mirror's inability or failure to be a perfect mirror). The extent to which we are able to see the mirror surface irrespective of these incidental factors depends on a self-consciousness of the possibilities of seeing: on being able to look at ourselves seeing, and on being able to interpret our not-seeing of the surface".

12 Matthew Fuller: *Behind the Blip: Software as Culture*: some routes into 'software criticism' <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0201/msg00025.html>.

13 Even though there is probably far greater ambiguity and space for different views in Stella's dic-tum.

14 José Guerrero: 'Rothko' in Marta González: *A Selection of Guerrero's Writings* pp 85-111 (Catálogo José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1994).

15 Perhaps this is a good point to refer to Derrida's idea of the *parergon* - or the extensivity of the work beyond itself (the frame, however defined): "...neither work (*ergon*) nor outside the work [*hors d'oeuvre*], neither inside nor outside the work, neither above nor below it, disconcerts any opposition but does not remain indeterminate and it gives rise to the work". Jacques Derrida: *The Truth in Painting* (University of Chicago Press, 1987 p 9) By focussing on the edge, or the frame, Derrida displaces the Kantian assumption that the work must be understood by what is *internal* to it, rather than what surrounds it. He is not excluding a consideration of what is inside the work, but above all *including* that which is outside, since he specifically notes elsewhere the link between aesthetics and political economy (Derrida: 'Economimesis' (*Diacritics*, Vol 11 1981 pp 3-25) p 3. This is an important counter to the insistence, within Greenberg's neo-Kantian purism, on the essential - and exclusive - characteristic of forms.

16 A local 'canon of the contemporary' was already being formed by virtue of international exposure. See for example the article on '5 typical young artists in Sydney' (John Armstrong, Tim Johnson, Ian Milliss, Mike Parr & Peter Kennedy) which appeared in 1971 (Donald Brook: *Studio International*, Feb 1971, pp 76-80). Five appears to be the quota of artists allowed to enter the international at anyone time from outside the apparent mainstream, within the regulation of art magazines. See, for example, over a decade later: Juan Manuel Bonet: '5 Madrid Painters' (*Studio International*, vol 197, No 1007, 1984 p 16-17).

17 *Walls Sometime Speak*: Poster show, Watters Gallery, Sept 14th- Oct 9th, 1977.

18 *The D'Oyley Show: An Exhibition of Women's Domestic Fancywork* (Watters Gallery, Sydney 1979) See also *Mothers Memories' Others' Memories'* (Initiated by Vivienne Binns, exhibited at University of New South Wales); Discussion of project & interview with Vivienne Binns, *Art Network*, Issue No 1, 1979.

19 Which in any case, did not really exist for the work of the 1970s and 1980s at that stage. From the mid 1980s however, a burgeoning private gallery sector opened a new market for the collection of contemporary art in Australia.

20 First Draft was established in 1986 at 27 Abercrombie St, Chippendale. Its first directors: Tess Horwitz, Roger Crawford, Narelle Jubelin, Paul Saint. As a specific policy, First Draft changed its directors every two years. The gallery is still in existence, though its location has changed several times. The important Aboriginal art gallery, Boomalli, also occupied the First Draft's original space for a time.

21 The Sydney Biennale was the focus of artist protest about its selection policies, and especially of the low number of women artists initially included. See, in particular: the 'counter-catalogue', *Sydney Biennale: White Elephant or Red Herring: Comments from the Art Community*, (1979) published in time for the opening of the 1979 Biennale.

22 For example, *Eureka!: Artists from Australia* (Serpentine Gallery/ICA, London, 1982); *D'un autre continent: l'Australie - le rêve et le réel* (ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983); *Australian Visions*: (Guggenheim Museum, New York, 1984).

23 See, Ann Stephen (ed) *Artists Think: The Late Works of Ian Burn* (Power Publications, Sydney/ Monash University Gallery, Melbourne, 1996) and Ann Stephen: *On Looking at Looking: The art and politics of Ian Burn* (Melbourne University Press, 2006).

24 See, Burn, Lendon, Merewether & Stephen: *The Necessity of Australian Art: An Essay About Interpretation* (Power Publications, 1988).

25 See, in particular, his essay: 'The 1960s: Crisis and Aftermath' (*Art & Text*, No 1, 1981; reprinted in Burn: *Dialogue: Writings in Art History* (Allen and Unwin, 1991).

26 For the best account of this theory of the evolution of 'labour power', see Anson Rabinbach: *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity* (University of California Press, 1990).

27 José Guerrero: 'The Reasons for my Exile' in Marta González: A Selection of Guerrero's Writings' pp 85-111 (Catalogue *José Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1994).

28 James Johnson Sweeney: 'Younger American Painters at the Guggenheim Museum' (*Vogue*, 1954) pp 120-123.

29 Brian Adams: 'Sidney Nolan - At Sixty' (*Quadrant*, Vol XXII, No 4 (129) April 1978, p8 cited in Richard Haese: *Rebels and Precursors: The Revolutionary Years of Australian Art* (Allen Lane, 1981) pp 96-97.

30 Sidney Nolan to John Perceval, Horsham, December 1942, Reed Papers, State Library of Victoria, cited in Damian Smith: Sidney Nolan and the Photographic Eye in Geoffrey Smith: *Sidney Nolan: Desert and Drought* (National Gallery of Victoria, 2003) p 132.

31 Sidney Nolan to Sunday Reed, 4 May 1942, John and Sunday Reed Papers, State Library of Victoria.

32 Ian Burn: 'Sidney Nolan: Landscape and Modern Life' (1984) in Burn: *Dialogue: Writings in Art History* (Allen and Unwin, 1991).

33 Walter Benjamin: 'Painting: Or Signs and Marks' in *Selected Writings*, Volume 1 (Harvard University Press, 1996).

34 The title is drawn from a 1989 work by Ian Burn entitled *Homage to Albert* ('South through Heavitree Gap').

35 Serge Guilbaut, unpublished manuscript.

36 In another link in this chain of associations, it turns out that, between the time of Nolan's military service in the flat landscape of the Wimmera and Guerrero's pursuit of an art career, after the completion of his own military service - during which he draws the different landscapes of Civil War battlegrounds - Judd enlists in the army, serving in Korea in the Engineering Corp, surveying airport landing strips and supervising the erection of prefab buildings. He first becomes acquainted with the West Texas landscape, where an old army base will eventually be transformed into the Chinati Foundation, while on his way from boot camp in Alabama - the South again - to LA to board a troop ship to Korea. See: Nicholas Serota (ed) *Donald Judd* (Tate Publishing, 2004) See also: *José Guerrero: La Colección Del Centro* (Diputación de Granada, 2000).

37 Ian North, then curator of Painting and Sculpture at the Art Gallery of South Australia recalls meeting Judd: 'I remember him lounging back in my office, hands behind his head, cowboy boots on... he was a man of immense self confidence; he was very sure of his mission and of his singular importance as an artist.' (Donald Judd In Adelaide: 30th Anniversary Display, 15 October 2004 - 30 January 2005, Art Gallery of South Australia, Adelaide).

38 See: Ian Burn, Nigel Lendon & Terry Smith: 'Why Do They Keep on Coming?' In Ann Stephen & Charles Merewether (eds) *The Great Divide* (Melbourne, 1977).

39 "Almost no-one in the United States has said that for fifty years the country has been a military state and that the 'Cold War' was, as it is again, a situation devised to maintain that military state". and "The consequence of a fake economy, which is the military economy, is a fake society. One consequence of that is fake art and architecture". Judd: Nie wieder Krieg [Never again war] in Peter Noever (ed) *Donald Judd: Architecture*: (Hatje Cantz, 2003 - Catalogue of exhibition originally held at MAK, Vienna, Feb. 14-Apr. 8, 1991) pp 16-17.

40 Which has its own website: <http://www.owlhouse.co.za/pictures.html>

41 See Stuart MacIntyre & Anna Clark (eds) *The History Wars* (Melbourne University Press, 2003).

42 A political shift in the opposite direction to that taken in Spain the same year.

43 It turns out too that contemporary Aboriginal artists paint on the ground, inscribing their canvases in constant bodily movement across the surface, shattering conventions of perspective in a radical multi-perspectivalism. For a discussion of this, see Vivien Johnson: *Clifford Possum Tjapaltjarri* (Art Gallery of South Australia, 2003).

44 The exhibition was originally shown at the Museum of Modern Art in 1964-65 and then sent to Australia as part of MoMA's international program. It returned to the US and a slightly smaller version toured Europe extensively from 1968 to 1975 (including Spain, where it was exhibited in Madrid at the Biblioteca Nacional and in Seville in late 1968), MoMA's international program was particularly active from the late 1950s and included *The New American Painting* (81 paintings by 17 artists selected by Dorothy Miller), which toured Europe, including Spain, in 1958-59, *Two Decades of American Painting*, (111 paintings by 35 artists, selected by Waldo Rasmussen) which toured Japan, India and Australia in 1966-67. By 1974, when *Some Recent American Art* (66 paintings, sculptures, drawings, and videos by around 20 American artists - including Donald Judd - selected by Jennifer Licht) toured Australia and New Zealand, and 1975 when *Modern Masters: From Manet to Matisse* (114 works by 56 artists, selected by William S. Lieberman, sponsored by MoMA's International Council with support from the Australia Council for the Arts and the Alcoa Foundation) widespread protest against American cultural imperialism accompanied the exhibitions wherever they went.

Helen Grace is Adjunct Professor in the Faculty of Humanities & Social Sciences, University of Technology, Sydney, from August 2006 she will be Associate Professor, Department of Cultural and Religious Studies, Chinese University of Hong Kong. Helen is a photographer, filmmaker and new media producer and has written widely on photography, cinema, contemporary art and cultural studies. Her publications include: *Before Utopia: A Non-Official Prehistory of the Present* (UWS/Pluto Press, 2000) [CD-ROM]; *Planet Diana: Cultural Studies & Global Mourning* [UWS, 1998; co-edited]; *Home/World: Space, Community and Marginality in Sydney's West* (Pluto Press, 1997) [co-authored]; *Aesthesia and the Economy of the Senses* (UWS, 1996)[edited]. Her most recent work, *The Immortals*, was shown at Mori Gallery, Sydney in November, 2005.

UNGRAMMATICAL LANDSCAPE (PAIRWISE ARGUMENTATIONAL).

National Conference 2003 - 2006, Cluj-Napoca, Romania, July 28-29, 2006