001
איילין גריי, שלוחה
מיוצר עבור הבית E-1027, 1926-29
מבנה פליז מצופה ניקל, מראה, מכסה קמור מזכוכית
משויפת עבור 2 נורות.
המראה המגדילה נתמכת ע"י שתי ידיות חוסמות.
35.46x28.7x6.69 ס"מ

"שבעה שבועות תספר-לך מהחל החרמש בקמה"
טקס ספירת הימים בין פסח לשבועות,
סימון הימים, מדי יום ביומו. לא יותר מזה.
שכן זה מה שאנו עושים היום. כאשר אסון
כל שהוא קורע את היום, אנו סופרים את היום
כיום ללא התקרית.
ואת יום התקרית אנו סופרים בדרך אחרת.





003
זה זמן מה שאנו מדברים על סוג כל שהוא של רזון.
זה האופן שבו תערוכה זו יכולה להתקיים בגלל
הנסיבות שבהן היא מוצאת את עצמה בגלל
הנסיבות שהביאו לקיומה.

רזון, לא רק כמטאפורה. למעשה, כמעט ואין זו

מטאפורה כלל. אלא חלל הנושא בקושי רב
את פתיחת שעריו. מתוך ידיעה שיש כאן הכרח.

נקודת המוצא ~~היתה~~ יכולה להיות
שלט או סימן, בכניסה או במעלה
המדרגות, המודיע שהמופע לא יתקיים



במקום במקום
מקום עקב הנסיבות, או כל ביטוי
מעודן אחר.

אבל מה בנוגע לתערוכה או ארוע בחלל
המצביע על העדרותו של החלל? או השתקפות

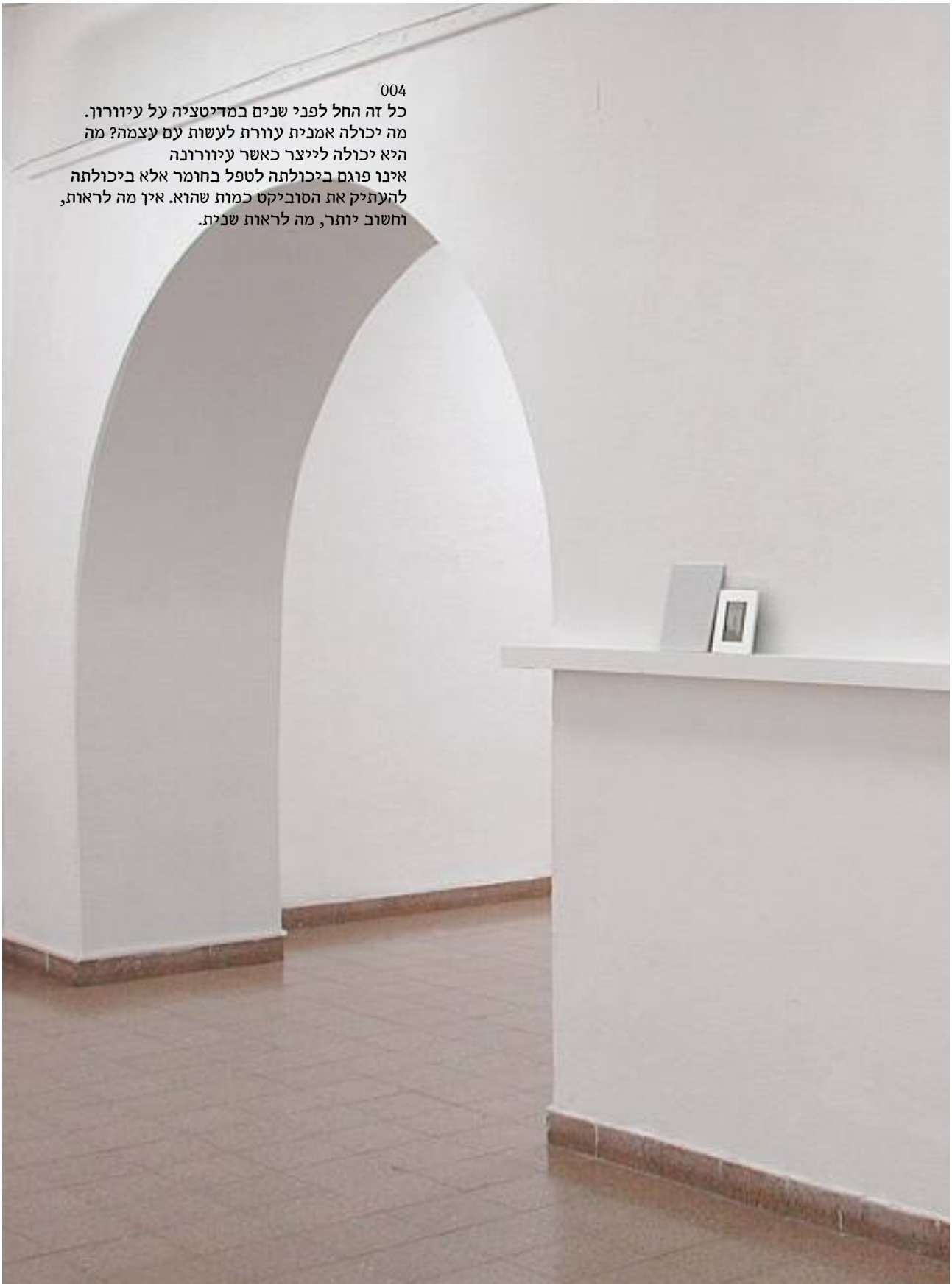
של הֶעדר.

ניתן לחשוב שזו ביקורת על עצם המבנה
אבל יש כאן פחות מזה. שהרי
אין זו ביקורת, שהרי המבנה נולד מכורח
ההכרח.





וגם ההעדרות שלך. אפילו שלך. מכורח ההכרח. כן.
אבל גם מתוך הצורך לעמוד מבחוץ. מבלי להביח
כל ידע מוקדם להוציא פרטי המידע המדווחים.
בלי לתווך ביניהם בתוספת לתיווך שעושים באי כוח
מטעמך.



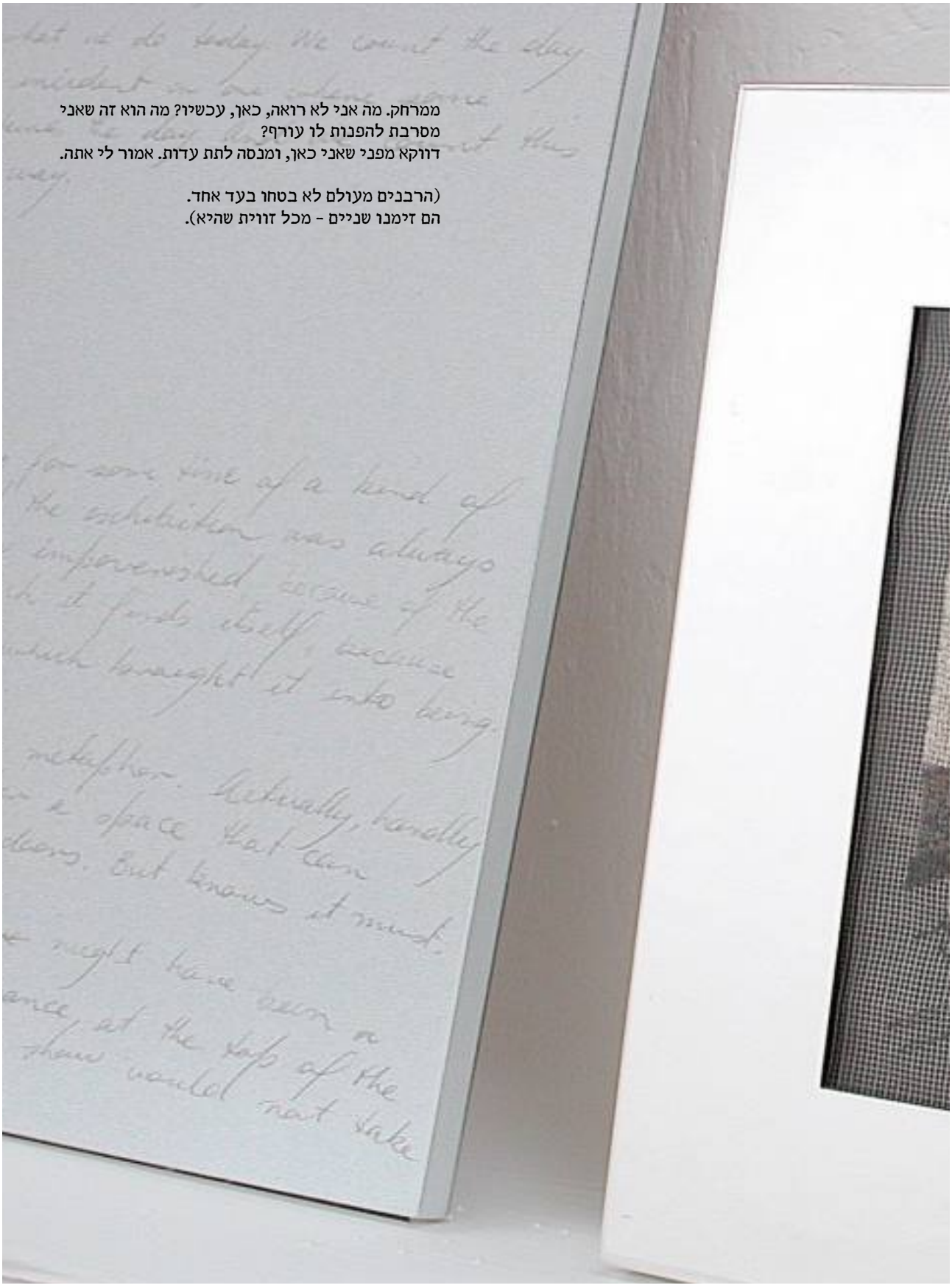
004
כל זה החל לפני שנים במדיטציה על עיוורון.
מה יכולה אמנית עוורת לעשות עם עצמה? מה
היא יכולה לייצר כאשר עיוורונה
אינו פוגם ביכולתה לטפל בחומר אלא ביכולתה
להעתיק את הסוביקט כמות שהוא. אין מה לראות,
וחשוב יותר, מה לראות שנית.

להוציא, אולי, כפי שהניח ד., בזיכרון.

אם כך, יש מספר אוביקטים הקיימים רק בזיכרון
בזכות (הודות ל) עיוורון זה.

ותמיד אותה עין שאינה רואה, היא זו המקיימת אותי





ממרחק. מה אני לא רואה, כאן, עכשיו? מה הוא זה שאני
מסרבת להפנות לו עורף?
דווקא מפני שאני כאן, ומנסה לתת עדות. אמור לי אתה.

(הרבנים מעולם לא בטחו בעד אחד.
הם זימנו שניים - מכל זווית שהיא).



אני מבטיח להיות לך לעיניים ולאוזניים. ואני אהיה
לך לרגליים.



005
שומקום.
מימין לשמאל - שומקום.

מעביין אם תעזו לשעתק זאת.

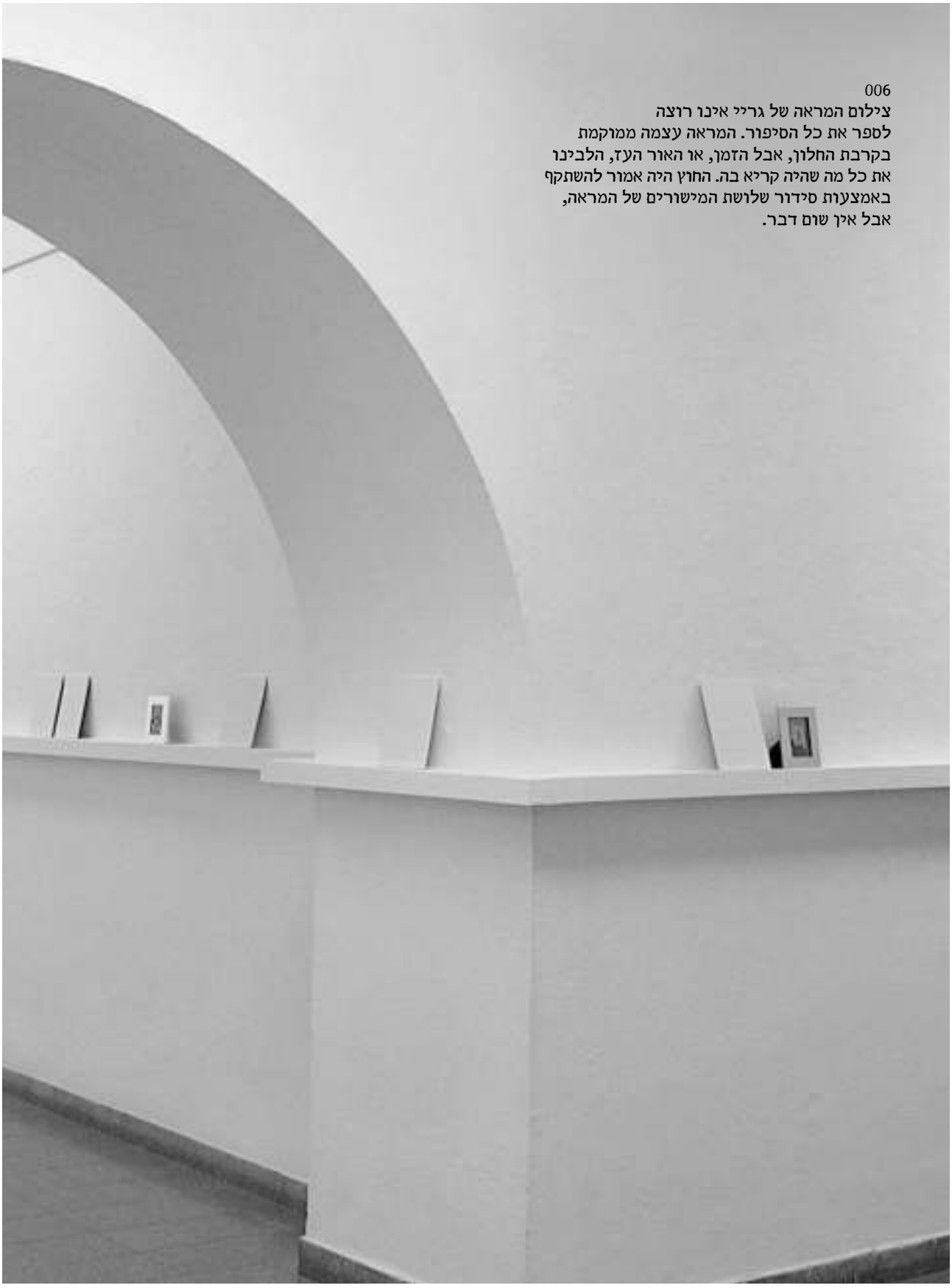
שום מקום. שאינו מקום כלל וכלל. מטבע לשון

טבעית מאוד, מי אחת מתחברת לשניה, אבל
יוצרת תהודה שונה בשפה אחרת. כאילו רוצה לומר,
היכן נמצא מקום זה?

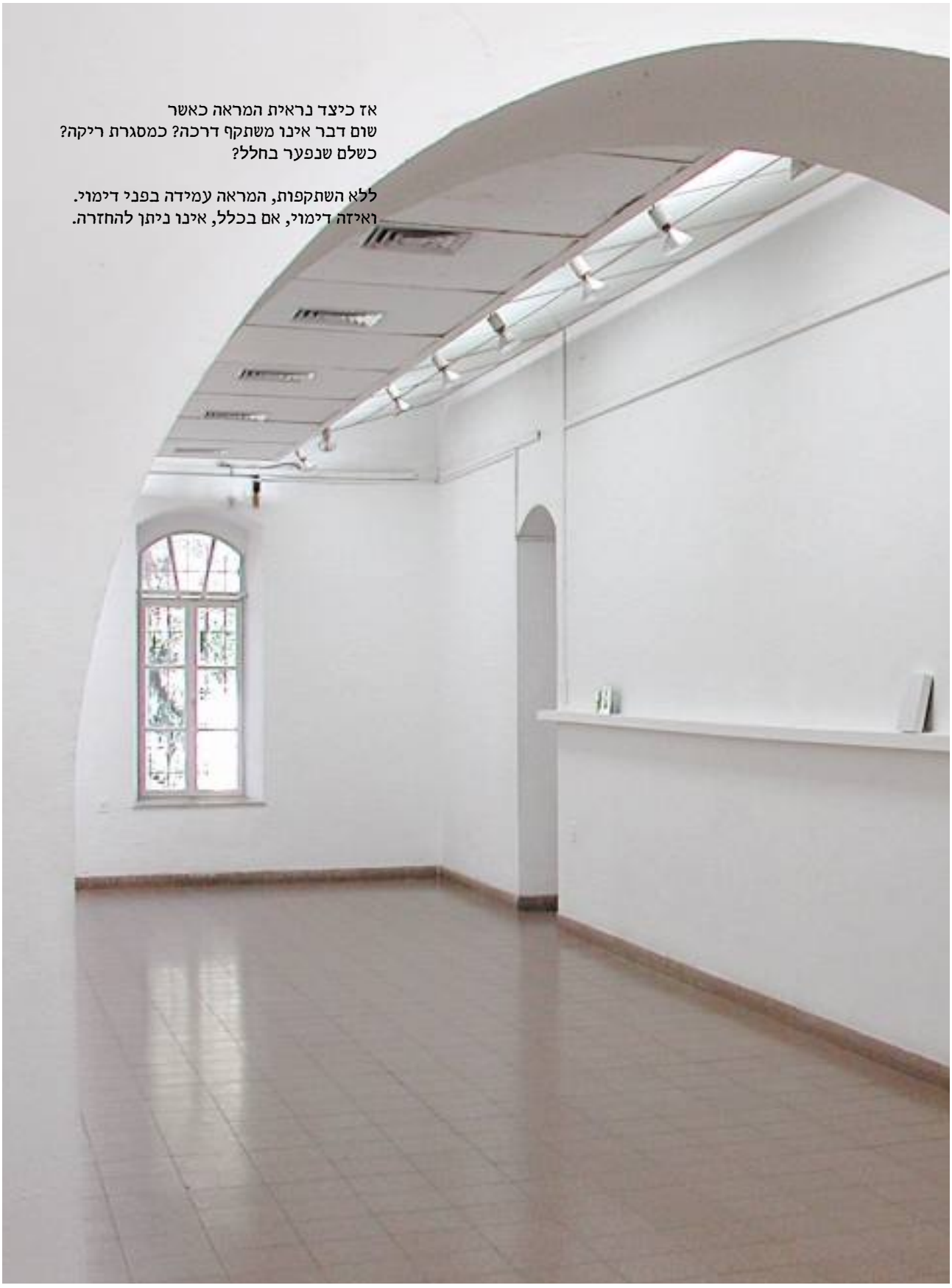
שום מקום, היכן אתה? שהרי אתה מחוץ
למקום. או כאן, עכשיו, שהרי ההקשר תמיד

קשור למקום, ~~זה מקום כל המקומות כולם~~.



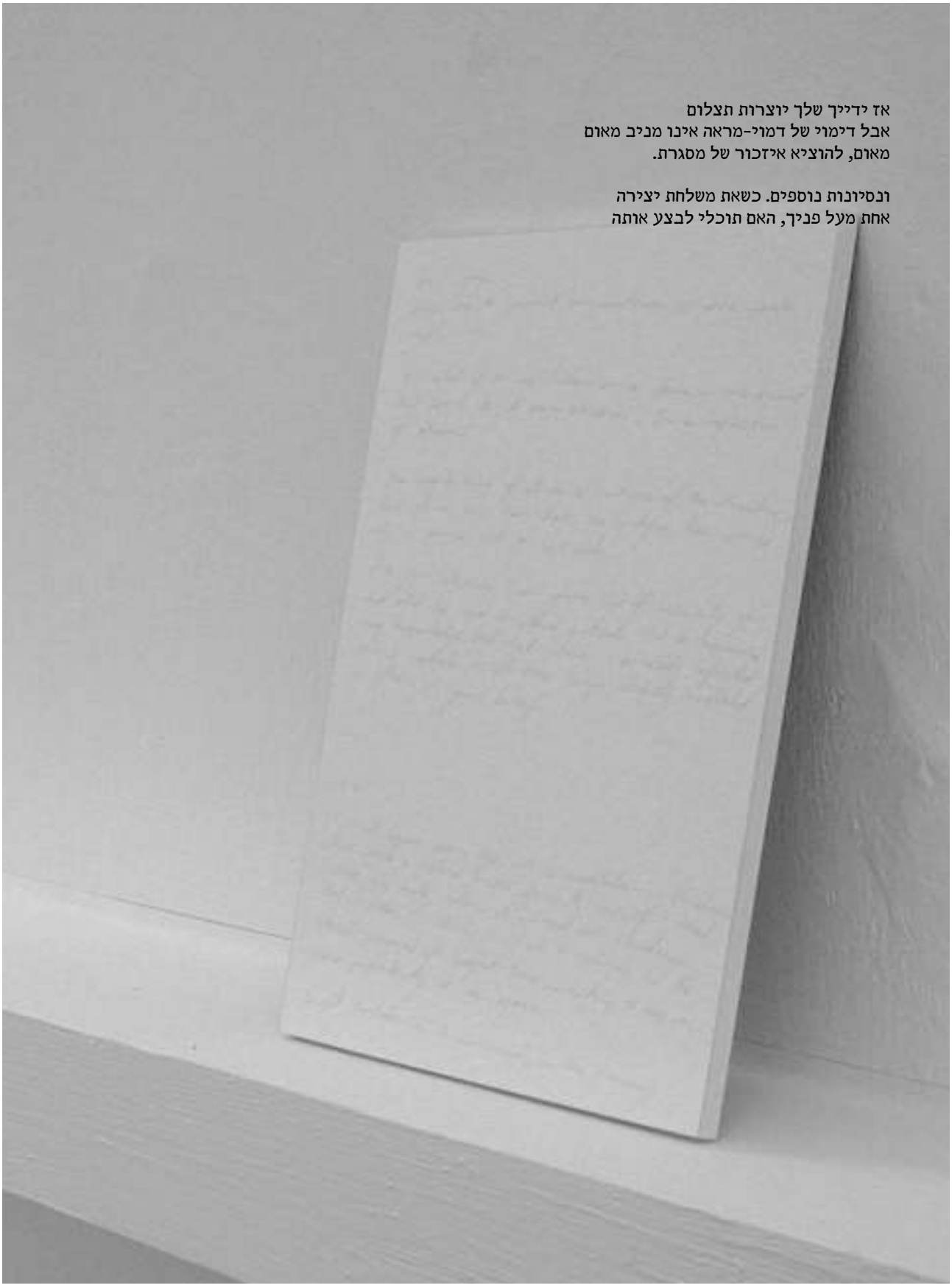


006
צילום המראה של גריי אינו רוצה
לספר את כל הסיפור. המראה עצמה ממוקמת
בקרבת החלון, אבל הזמן, או האור העז, הלבינו
את כל מה שהיה קריא בה. החוץ היה אמור להשתקף
באמצעות סידור שלושת המישורים של המראה,
אבל אין שום דבר.



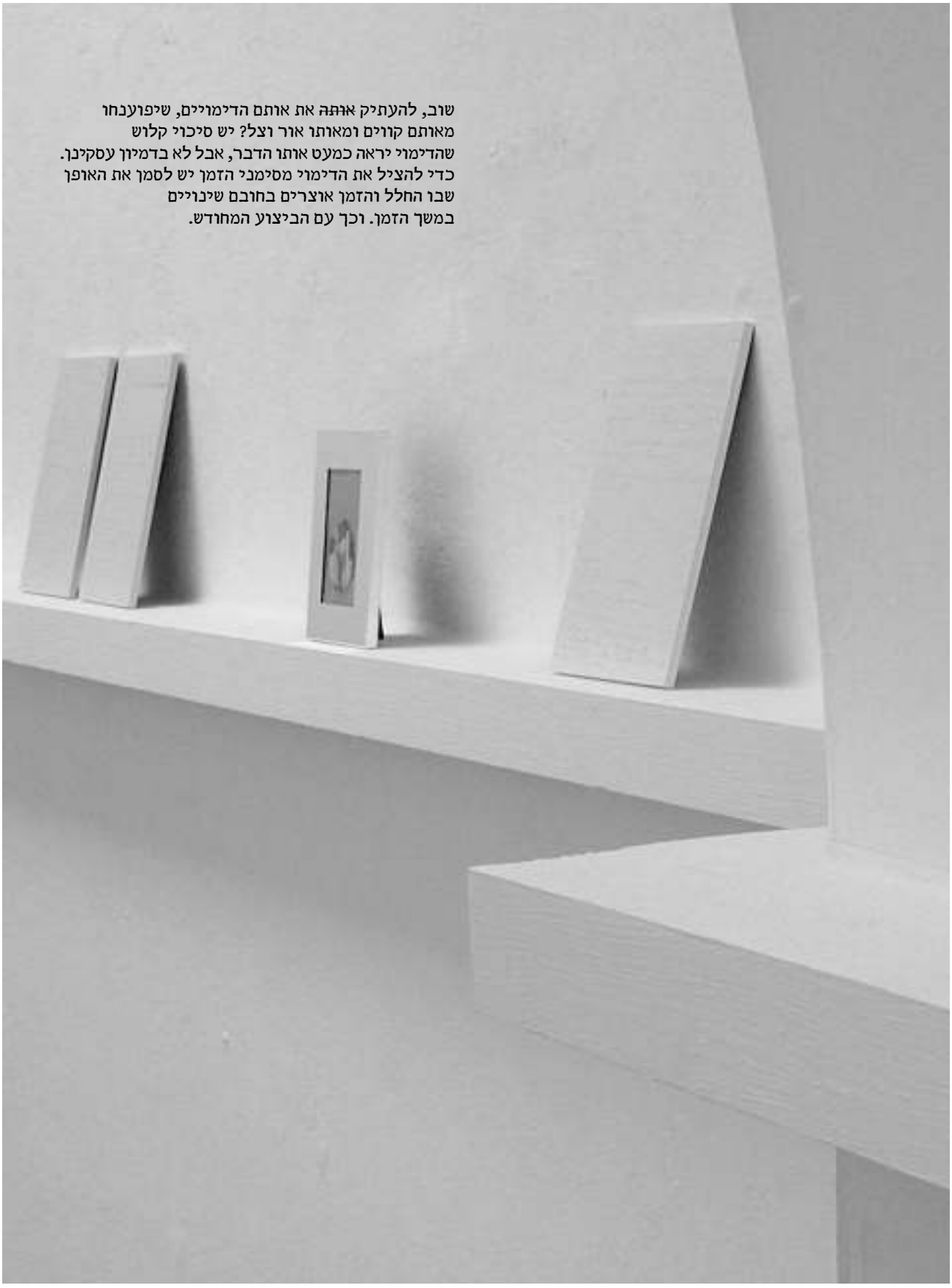
אז כיצד נראית המראה כאשר
שום דבר אינו משתקף דרכה? כמסגרת ריקה?
כשלם שנפער בחלל?

ללא השתקפות, המראה עמידה בפני דימוי.
ואיזה דימוי, אם בכלל, אינו ניתן להחזרה.



אז ידייך שלך יוצרות תצלום
אבל דימוי של דמוי-מראה אינו מניב מאום
מאום, להוציא איזכור של מסגרת.

ונסיונות נוספים. כשאת משלחת יצירה
אחת מעל פניך, האם תוכלי לבצע אותה



שוב, להעתיק ~~אותה~~ את אותם הדימויים, שיפוענחו
מאותם קווים ומאותו אור וצל? יש סיכוי קלוש
שהדימוי יראה כמעט אותו הדבר, אבל לא בדמיון עסקינן.
כדי להציל את הדימוי מסימני הזמן יש לסמן את האופן
שבו החלל והזמן אוצרים בחובם שינויים
במשך הזמן. וכך עם הביצוע המחודש.



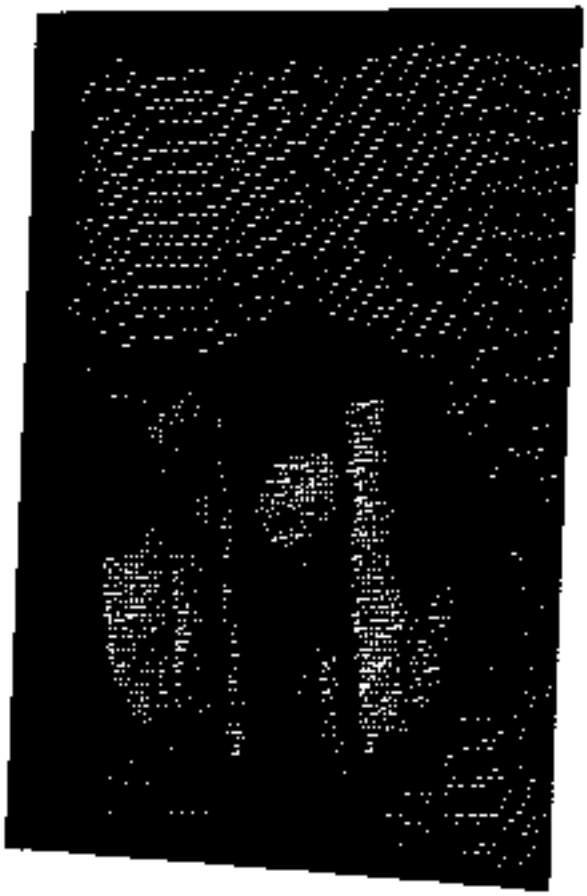
007
לורנס וויינר, 36 אינץ' X 36 אינץ'
REMOVED TO.
THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER
OR WALLBOARD
FROM A WALL, 1968.



??007
דן גרהאם, "מראת צילינדר דו כיוונית בתוך קוביה וסלון וידאו: גינת גג עבור מרכז DIA לאמנויות",
מתוך: "TWO-WAY MIRROR CYLINDER IN SIDE CUBE AND VIDEO SALON: ROOFTOP PARK FOR DIA CENTER FOR THE ARTS", IN (ED.) ALEXANDER ALBERNE, TWO-WAY MIRROR POWER: SELECTED WRITINGS BY DAN GRAHAM ON HIS ART. CAMBRIDGE, MASS. MIT PRESS, PP. 165-167.

צעד קצר אחד בכל פעם. צעדים קטנטנים,
סופר כל מרצפת כיחידת מדידה תקנית, סופר.
סופר בקול רם, וממיר בראשו למטרים.

מדף פְשוּט מבנה , 6x10 ס"מ, רץ



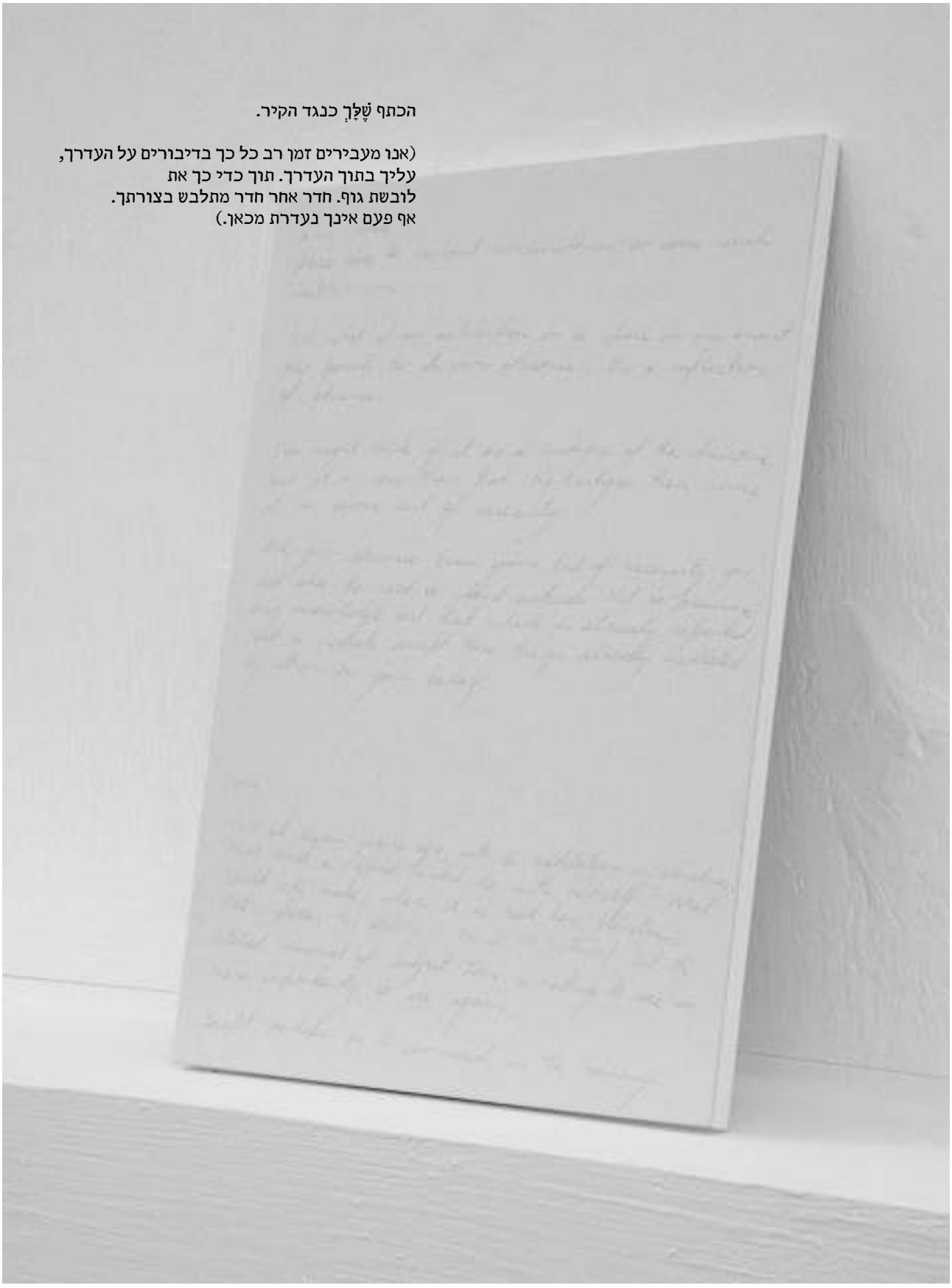
סביב הקיר המרכזי של החלל, הקיר
המרכזי התומך, נוגע ב, מקשר בין, חודר לתוך,
מחבר את כל החדרים מלבד אחד.

ובחדר אחרון הזה , אותו מדף עצמו - אותו דבר
שמאפשר ראיה, ומכונן את
התצוגה - חוסם את הכניסה.



כל דבר שמוצא לו מנוחה בחלל זה מוכרח
להיראות ממרחק כלשהו.

הכל באותו ~~גובה~~ גובה...110 ס״מ
מהרצפה. המידה לא נלקחה ביחס
לחלל אלא בהתאמה לגובה



הכתף שֶׁלְּךָ כנגד הקיר.

(אנו מעבירים זמן רב כל כך בדיבורים על העדרך,
עליך בתוך העדרך. תוך כדי כך את
לובשת גוף. חדר אחר חדר מתלבש בצורתך.
אף פעם אינך נעדרת מכאן.)

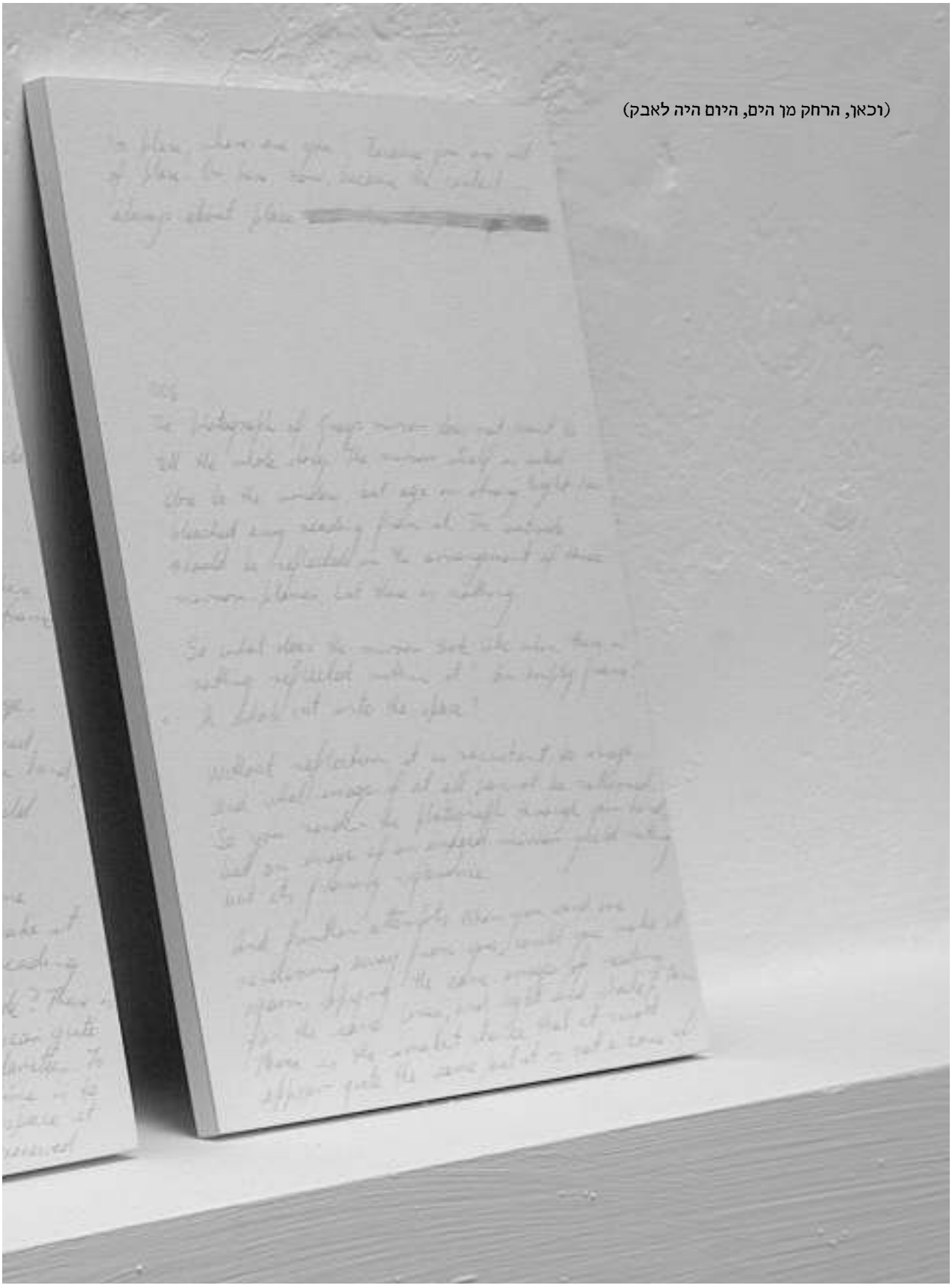
ביתו של אמן אחר.

E-1027 של ג. יושב על הצוק, פתוח אל הים.
באופן תימאטי, נראה שהבית עוצב כדי
לנווט עצמו אל המרחב. מהמקום שבו
אתה עומד נראה שהבית צף על פני המים.



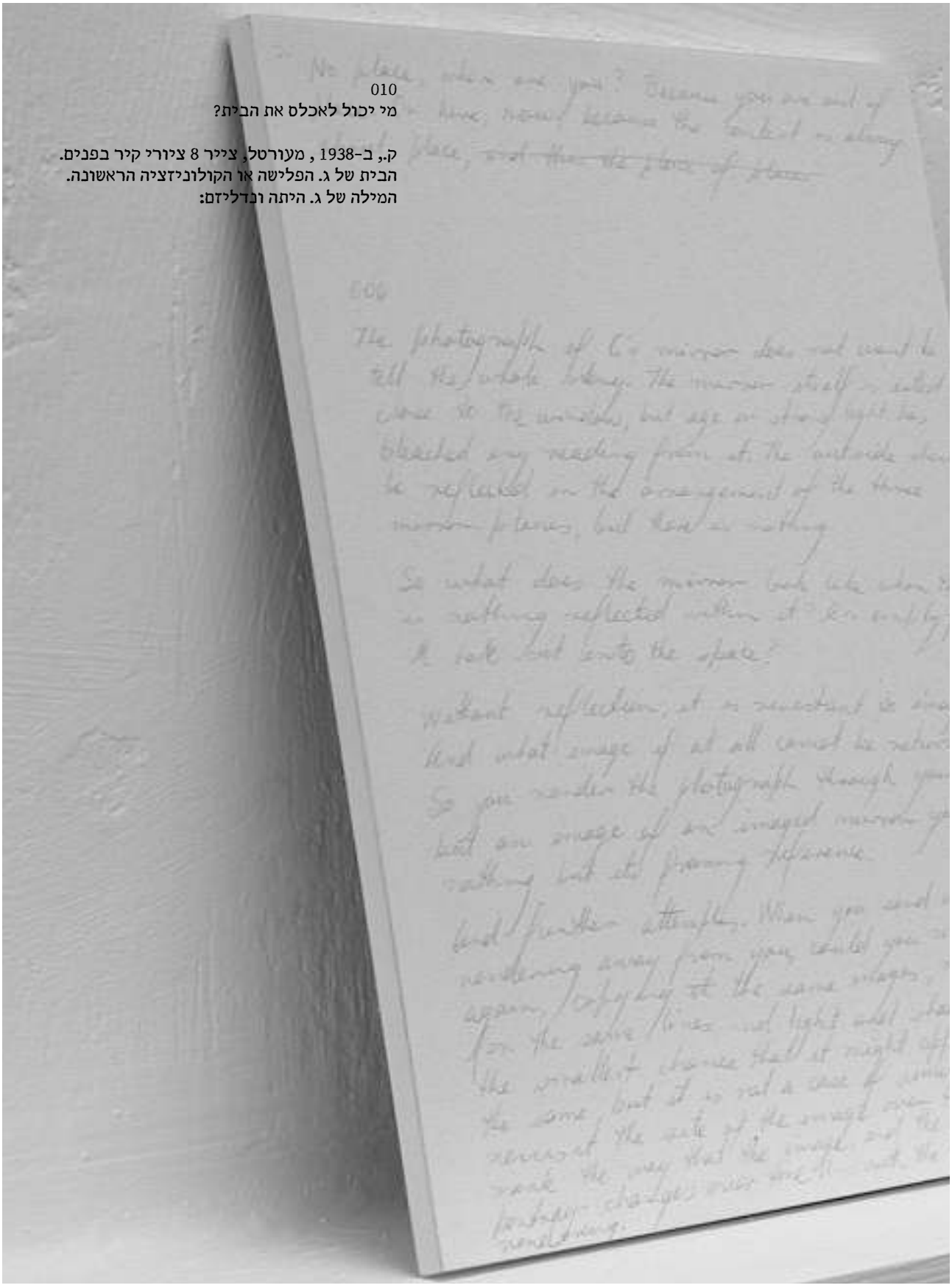
אולי יש לכך קשר עם הוראתו
של לה ק. להרים את הבית כך שיראה
כמרחף מעל לקרקע.

אבל הבית בעל כורחו, צמוד תמיד אל הקרקע
שעליה נבנה.

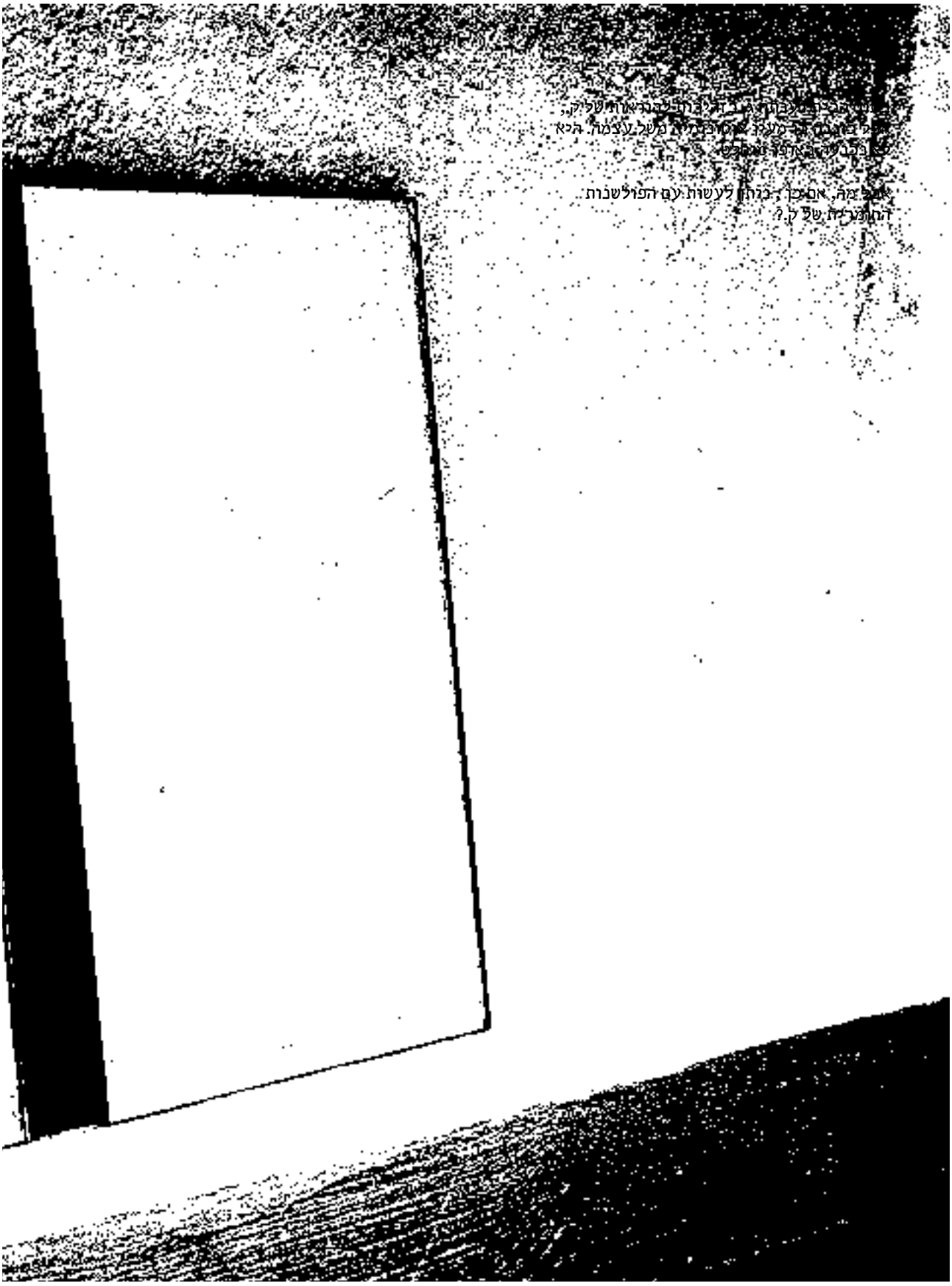


(וכאן, הרחק מן הים, היום היה לאבק)

מי יכול לאכלס את הבית?



ק., ב-1938 , מעורטל, צייר 8 ציורי קיר בפנים.
הבית של ג. הפלישה או הקולוניזציה הראשונה.
המילה של ג. היתה ונדליזם:



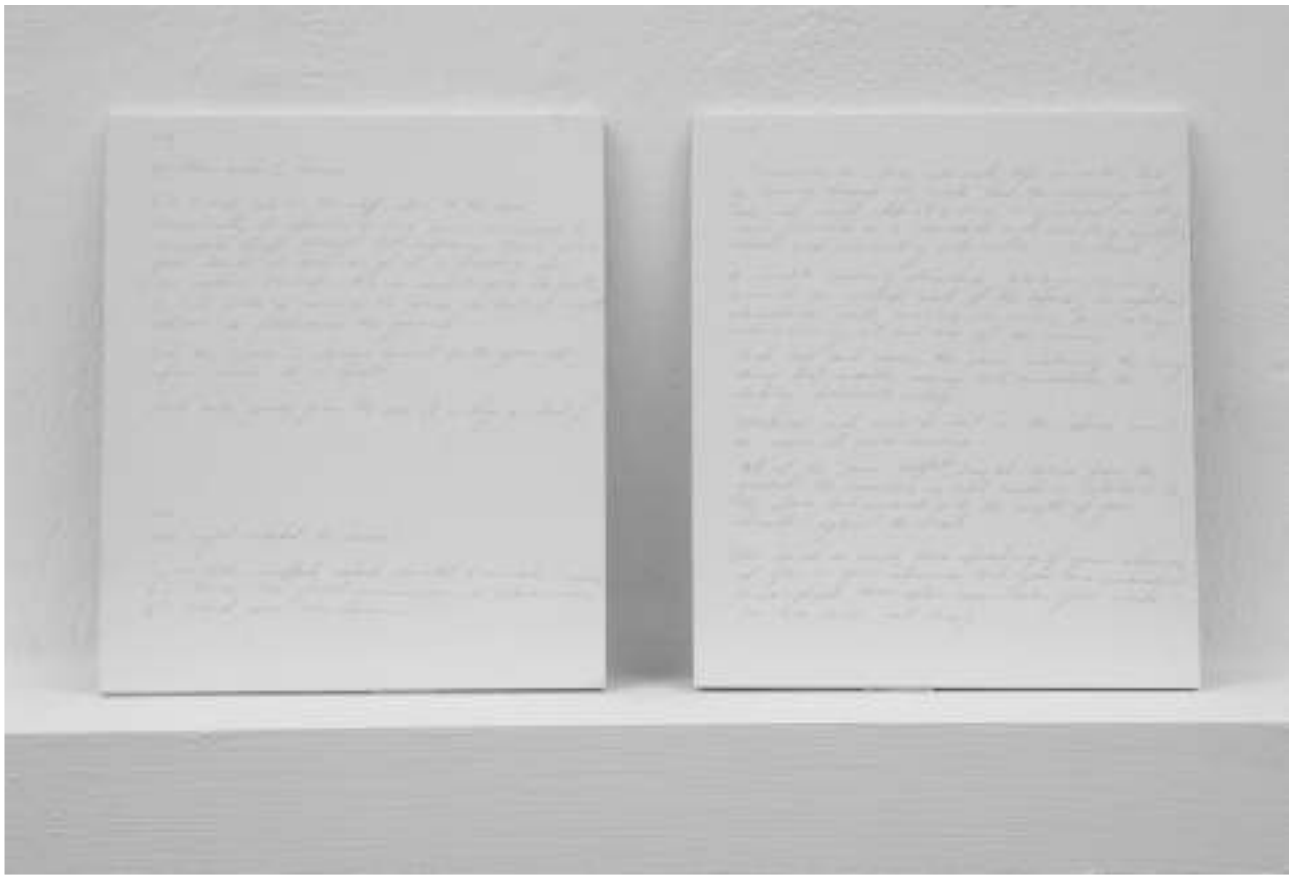


הבית התפורר, נכבש לפי תור על ידי הצבא האיטלקי, ואחר כך על ידי הגרמנים.

ב- 1950 ק. נכנס שנית למתחם, רוכש חלקת אדמה סמוכה ל-E1027. תחילה הוא בונה בקתה קטנה, ואחר כך אכסניה דו קומתית

במעלה הצוק.

המבנים החדשים מסגרו את הוילה, הקיפו
אותה, ניכסו אותה, סימנו אותה כשלו.
היא טבועה בחותמו וחתומה בשמו, בפנים
ובחוץ.

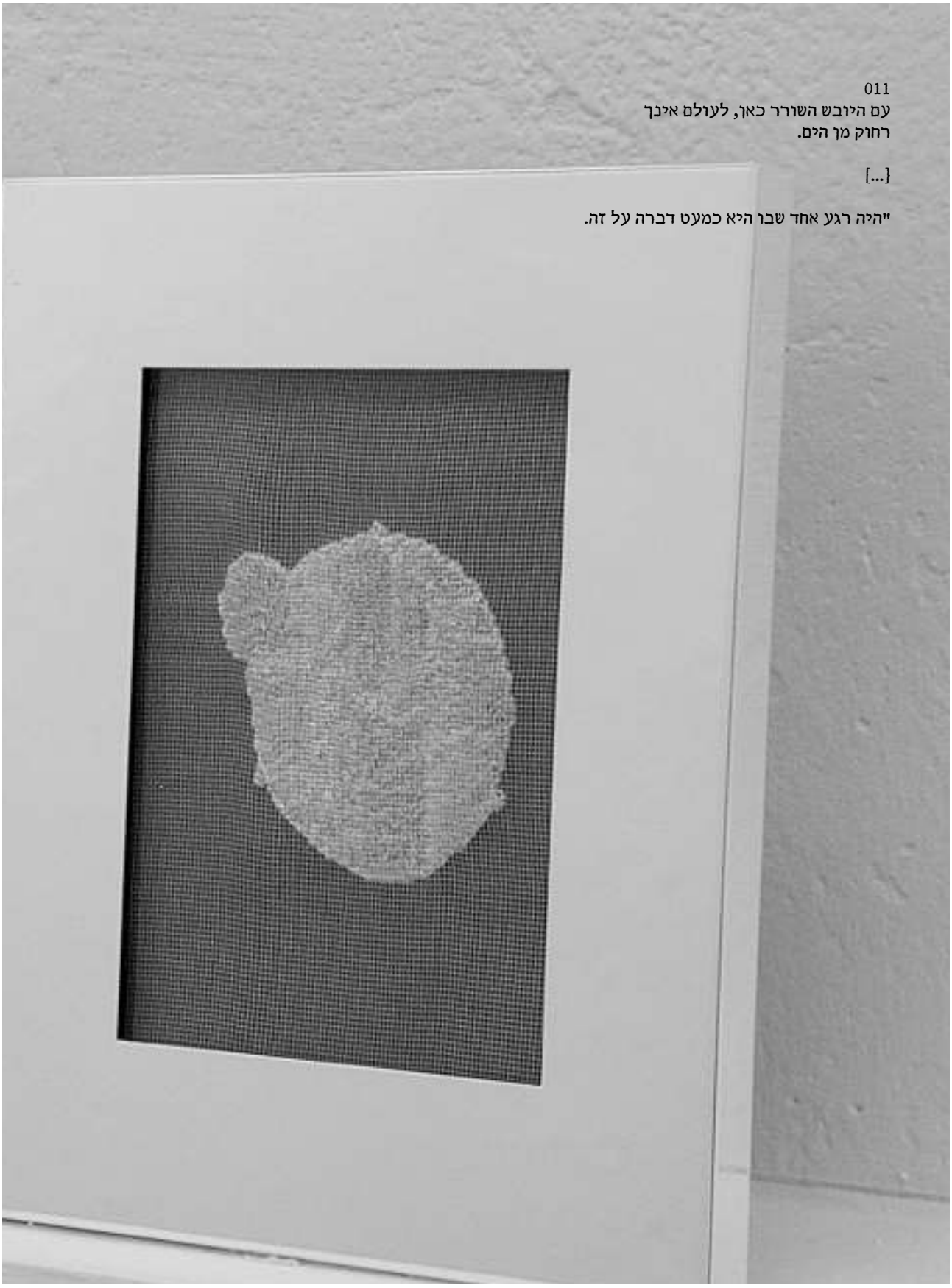


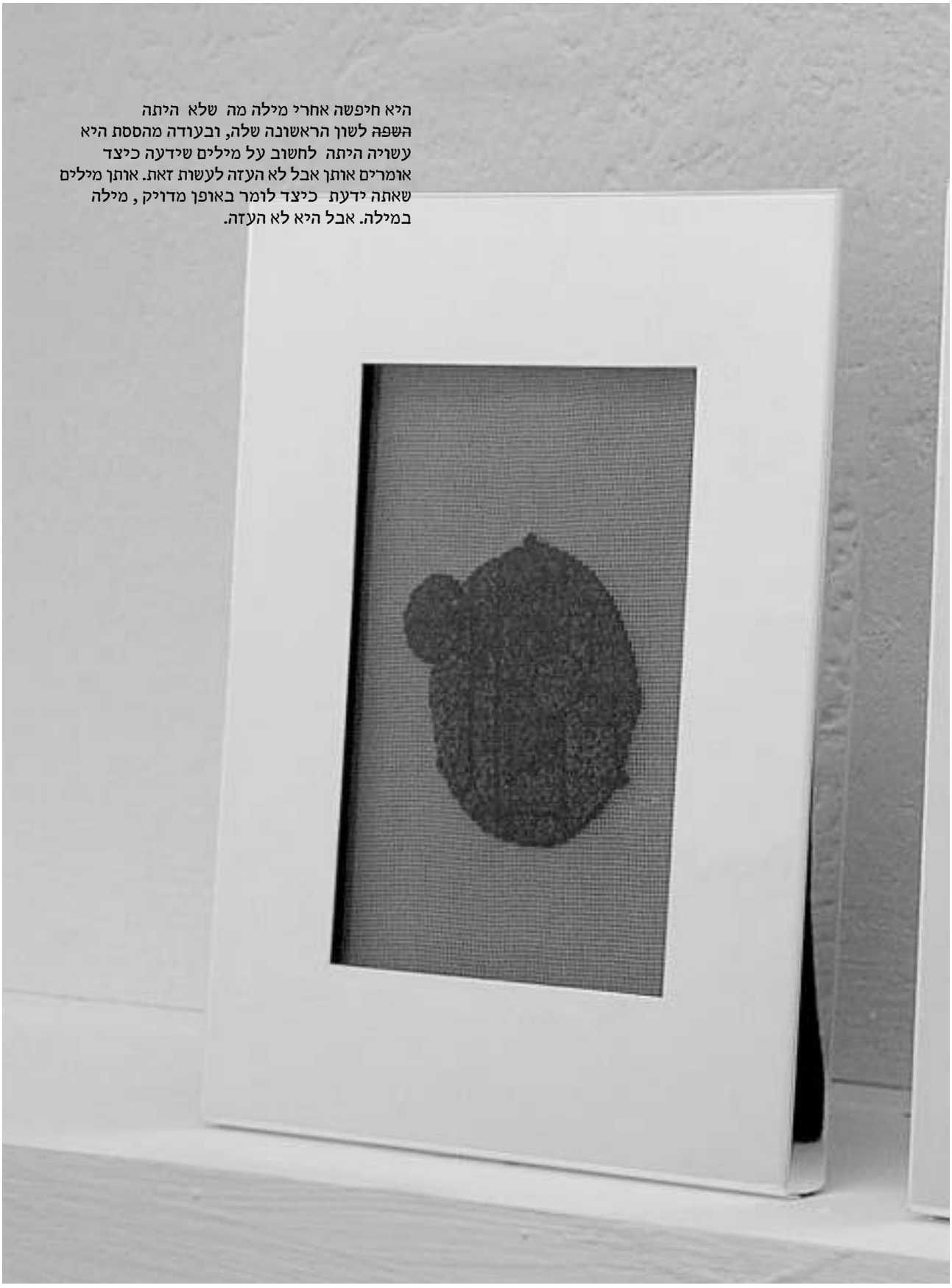
ק. מת על יד המים. עכשיו הטיילת
נושאת את שמו.

עם היובש השורר כאן, לעולם אינך
רחוק מן הים.

[...]

"היה רגע אחד שבו היא כמעט דברה על זה.





היא חיפשה אחרי מילה מה שלא היתה ~~השפה~~ לשון הראשונה שלה, ובעודה מהססת היא עשויה היתה לחשוב על מילים שידעה כיצד אומרים אותן אבל לא העזה לעשות זאת. אותן מילים שאתה ידעת כיצד לומר באופן מדויק , מילה במילה. אבל היא לא העזה.



אז היא הפסיקה והרגע חלף. חמק
לו לזמן אחר, עד שיגיע שוב או שתגיע
הנקודה שבו יוכל להיות מדובר שוב, ועדיין
עלול יהיה לחמוק שנית.

חמק, לא באמצעות פלישה כל שהיא או רצון



ישיר שלא להיאמר אלא במובן של
החומר המיוחד שממנו בנוי הרגע האבוד הזה.
זה רגע הזיכרון של הרגע האבוד שבו
לא יכולת לומר מאום.

כדי לחצות את העיר השלמה אתה הולך זמן מה

מצפון מזרח לדרום מערב עד שאתה מגיע לים.
היא ציירה עבורך מפה המחברת את
מה שאינו מחובר. ציירה בזמן.

(אתה נושא פיסת ניייר ששמה
רשום עליה, ללא סיבה



להוציא עובדת היותו שמה. כשאתם נפרדים
בסוף אתה רושם במהופך את שמך
יחד עם מספר פרטי מידע תואמים
ומוסר לה אותה כמי שמחזיר דבר מה שאול)"

שניכם עוזבים את הבית אחרי החשיכה. ר. פונה מייד לחזור הביתה ואתה פונה ללכת למרכז דרך הרחוב הראשי.

בעוזבה היא אומרת לך להימנע מהקו הישר.




לחילופין אתה בוחר כבישים אחוריים ורחובות
צדדיים שהם אפלים ושקטים מאי פעם. אתה
מסמן קו שאסור לך לקוות לחזור עליו לעולם.

013
אלה מילים עבור THINNESS:

רזון
דקות
דלות

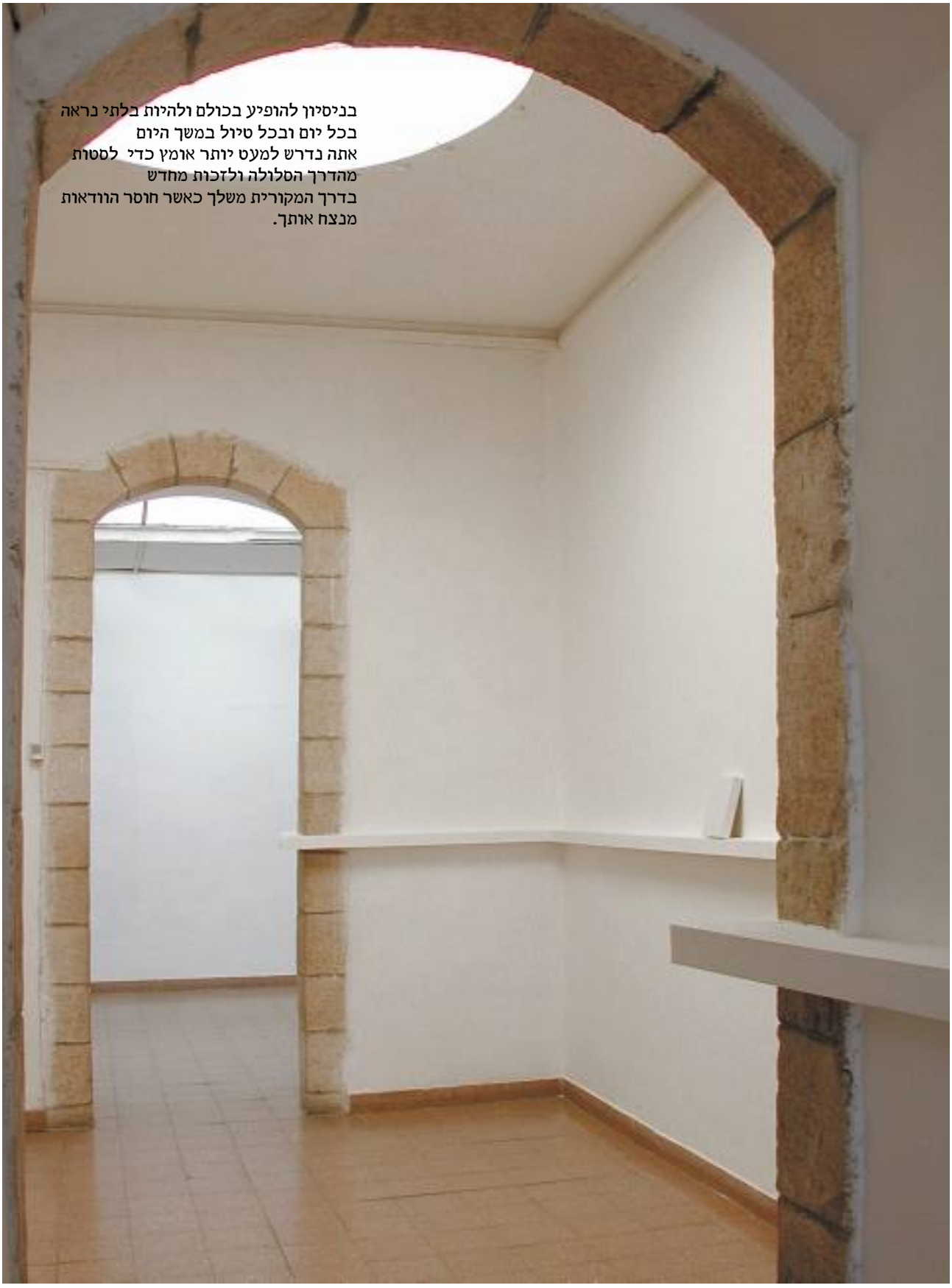
אתה מרוצה מהמסלול החדש שלך.
אתה רגיל לצאת לשניים או שלושה טיולים
מדי יום, מהמקום שבו אתה נח למקום
שבו אתה עובד.

הדרך שסללת לעצמך לפני שנים



והיית נאמן לכל המשתמע
ממנה, מורכבת מקווים
מיושרים המפה תיכנע לבדיקה שלך.
באותו האופן ללא תהיות.

ואז אתה נענה ליצר לכבישים אחוריים

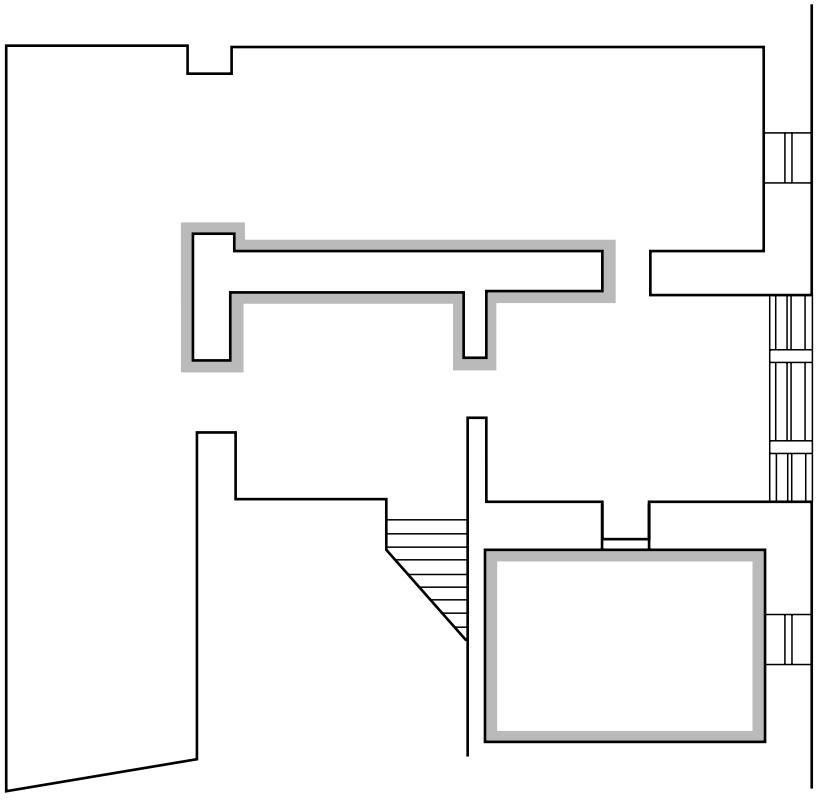


בניסיון להופיע בכולם ולהיות בלתי נראה
בכל יום ובכל טיול במשך היום
אתה נדרש למעט יותר אומץ כדי לסטות
מהדרך הסלולה ולזכות מחדש
בדרך המקורית משלך כאשר חוסר הוודאות
מנצח אותך.

ואז לבסוף, אתה מוצא את העוז
לנטוש לגמרי את המסלול הישן, לטובת
סדרה של פניות וזוויות כדי להגיע
לאותה נקודה.

ובכל טיול אתה לומד לגוון את

הסטיה הזאת, עד שאתה מתחיל לאבד
לגמרי את הקו הראשון.



015
אתה אינך מורגל לחצות את העמק ברגע
שבו היא מאבדת אותך לטובת האור.
השמש תעקוב אחריך בהלכך בדרך.
אבל אתה בוחר שלא ללכת.

016

אתה הולך מחדר לחדר מתוך האור לכוון
השקיעה בקושי מצליח לקרוא מילה ולחילופין
פיזור האוביקטים הוא לך לעזר
וכן חוש קצב מסוים.

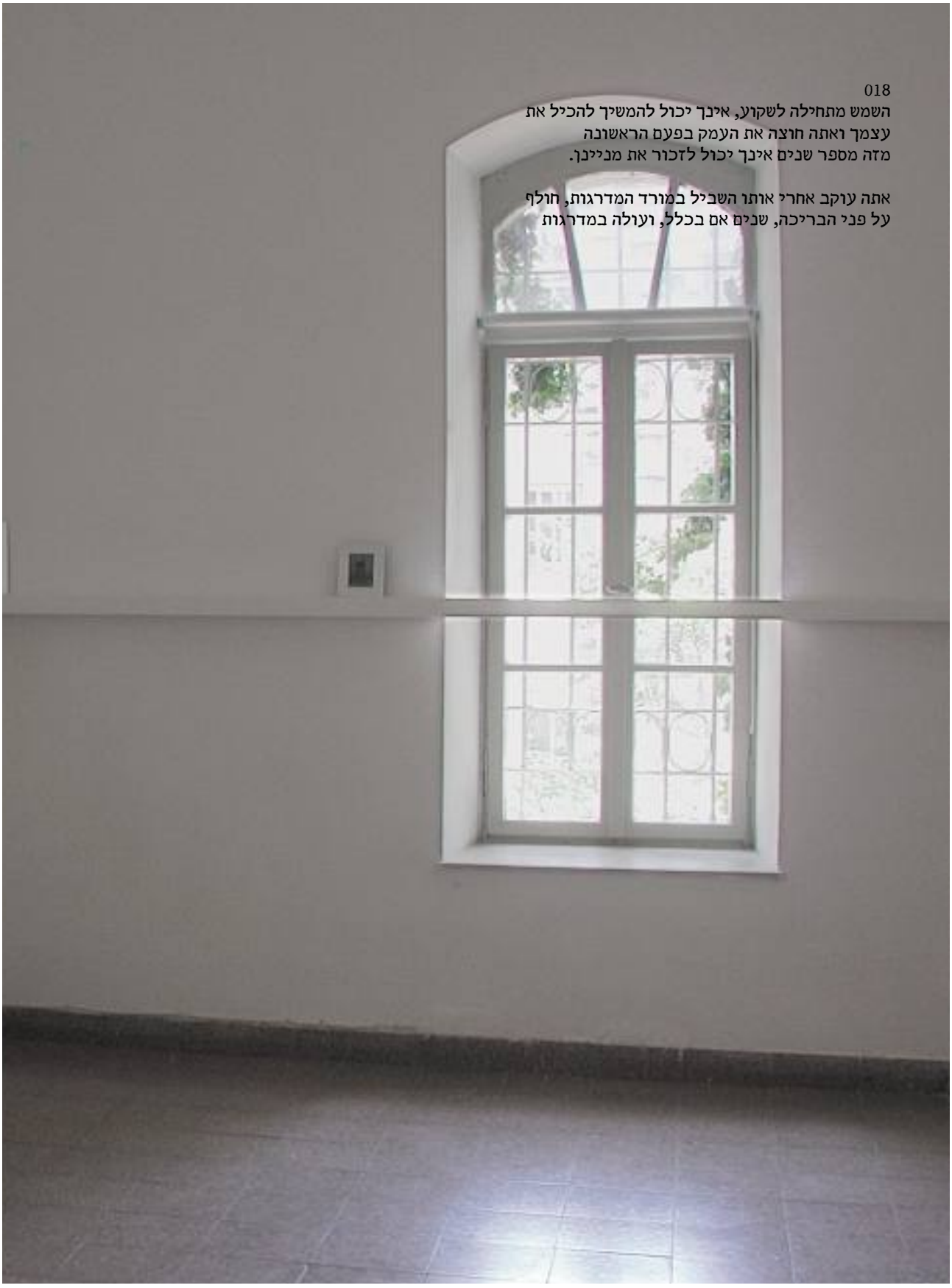
אתה עוקב אחרי קו המשכי מספר פעמים



בשעה אחת, ידידך ~~מבחיץ~~ רומז
שהעדר האור מהכל חוץ ממקורות
טבעיים מושך אותך אל הקירות. המקום
אינו חושף מאום מעצמו בהיעדר הזה.

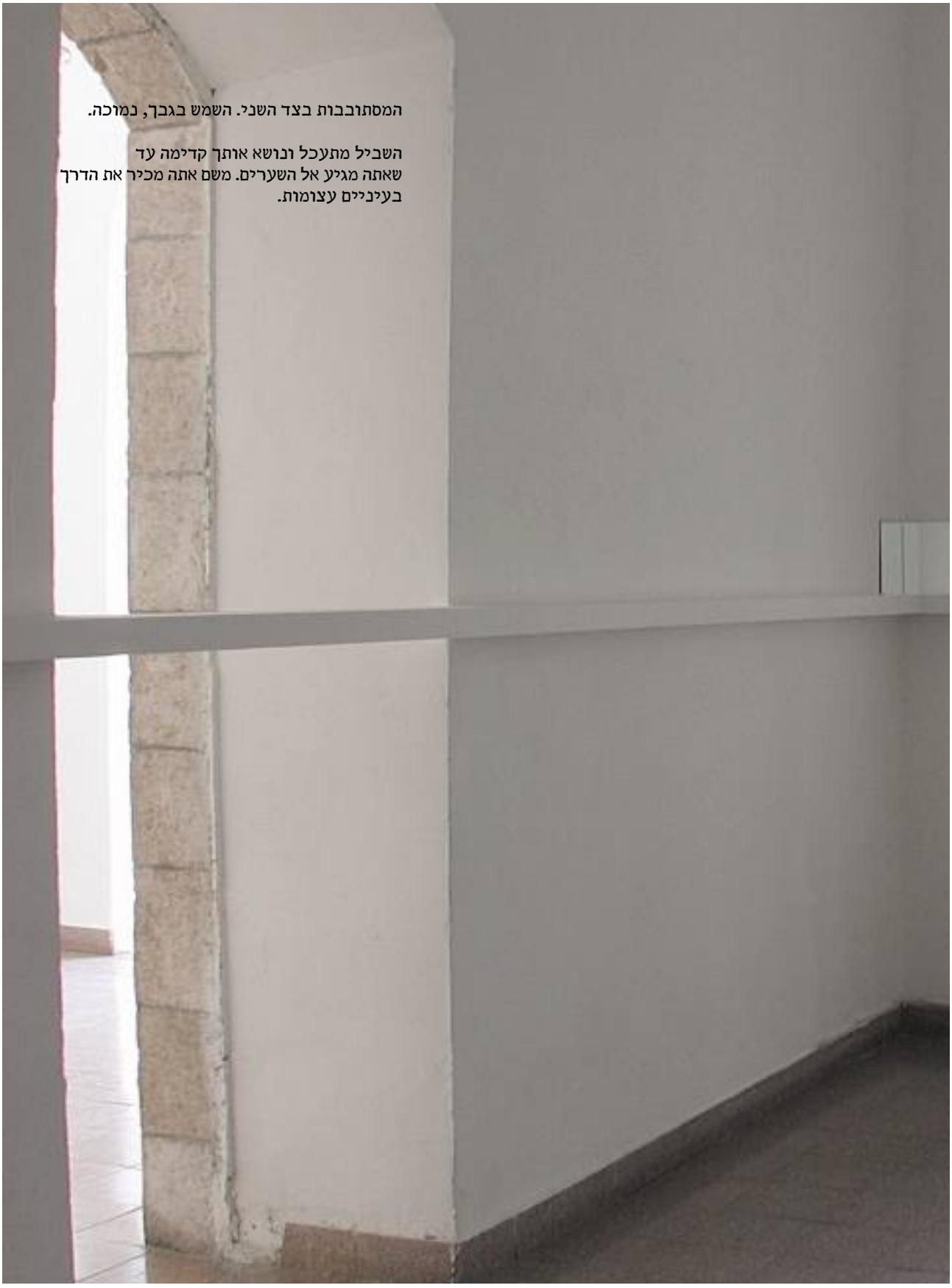
017
אדוארד רושה
הפעולה של הכנסת אדם לביתך, 1983
שמן על בד, 213x350 ס"מ





השמש מתחילה לשקוע, אינך יכול להמשיך להכיל את
עצמך ואתה חוצה את העמק בפעם הראשונה
מזה מספר שנים אינך יכול לזכור את מניינן.

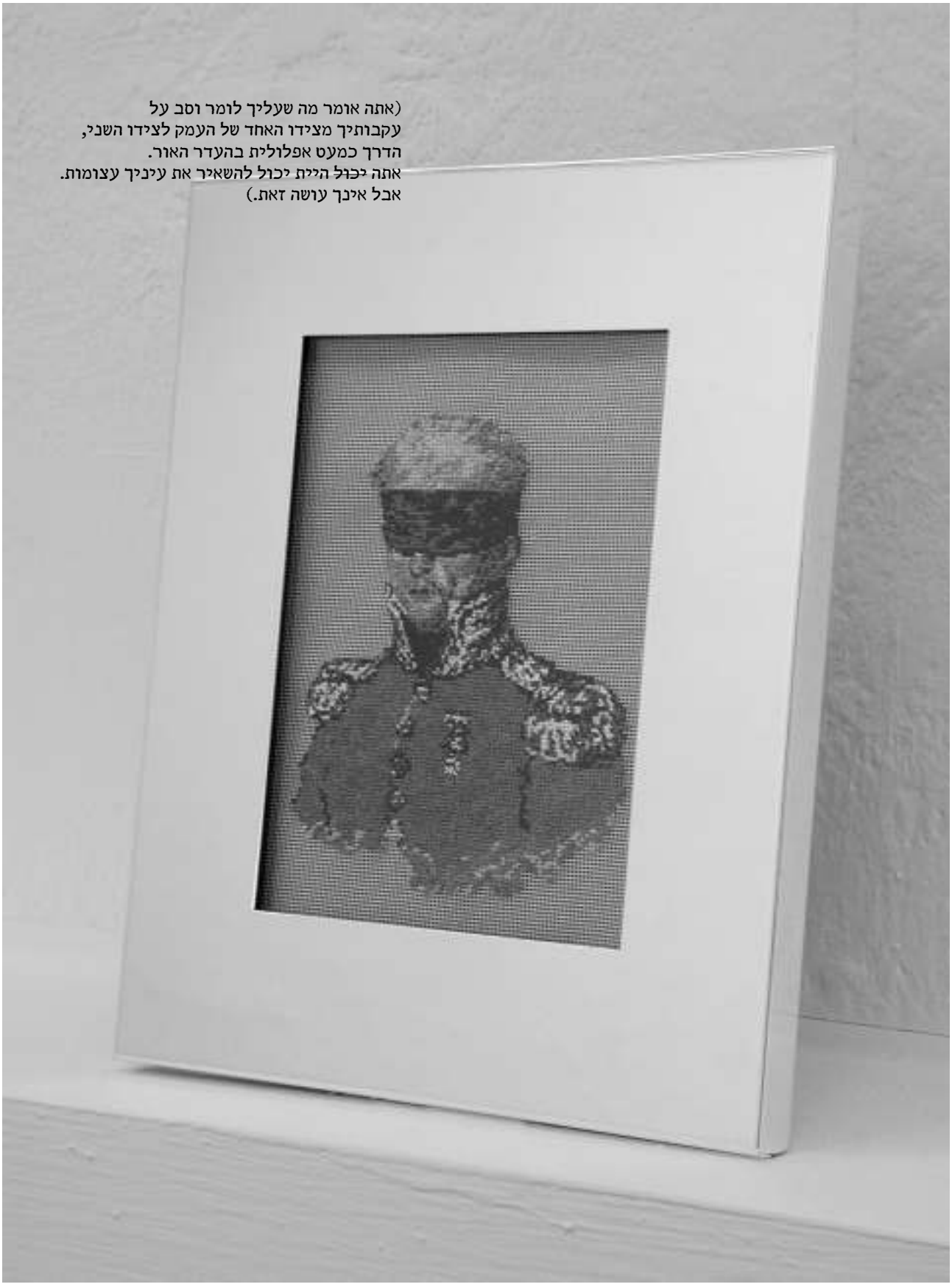
אתה עוקב אחרי אותו השביל במורד המדרגות, חולף
על פני הבריכה, שנים אם בכלל, ועולה במדרגות



המסתובבות בצד השני. השמש בגבך, נמוכה.

השביל מתעכל ונושא אותך קדימה עד
שאתה מגיע אל השערים. משם אתה מכיר את הדרך
בעיניים עצומות.

אל הקיר האחד שעדיין עומד אתה רואה
אותו לראשונה בכל השנים האלה
מלמעלה. אינך יכול שלא לשים לב למספר
האנשים שנמצאים שם הרבה קודם לך.
כאילו היו שם במשך כל שנות
היעדרותך.


(אתה אומר מה שעליך לומר וסב על
עקבותיך מצידו האחד של העמק לצידו השני,
הדרך כמעט אפלולית בהעדר האור.
אתה יכול היית יכול להשאיר את עיניך עצומות.
אבל אינך עושה זאת.)

"מצאתי אתר על כביש צדדי המוביל ל -
מנזר בין לבין, הגבול שאינו מסומן
אך הינו ברור בין לבין..."

"מצאתי אתר נוסף בקצה ה- ,
החצץ מסמן את הקו בין הבית והיער..."



020
בס זיאן אדר.

שני סוגי דשא, שני סוגי גדר, מוארים
בשני סוגים של אור, 1970 .
מיצב
מתועד באמצעות שיקופית של 35 מיימ ושני
תצלומים שחור לבן (20.6 X 25.4 סיימ).

Daylight available from the windows and skylights. No artificial light source. Two continuous wooden shelves. 10 cm by 6 cm, extending 26 meters and 22 meters respectively, set at a height of 140 cm. Painted white.

The shelves, designed in collaboration with Marcos Corrales Lantero, are a simple system that allows new works to be placed into the exhibition as they arrive at the Artist's House. The first shelf is designed to run continuously throughout all but one of the rooms on the exhibition floor. It articulates the flow of the space. The second shelf blocks that flow, being both a method of display and a physical barrier to entering the last room.

Seven petit point renditions: cotton and silk. Framed. Each 15.7 by 13.2 by 0.9 cm. Produced London and Madrid.

Detail of photograph. Satellite mirror, in chromium-plated tubular steel, with adjustable secondary mirror and concealed light. Designed by Eileen Gray, adjacent to the guest room closet in E.1027 house, 1926-29.

Detail of photograph. Satellite mirror, 35.46 by 28.76 by 6.69 cm. Nickel plated brass structure, mirror, sanded convex glass, cover for two lamps. The magnifying mirror is maintained by two blocking handles.

Detail of photograph. Satellite mirror. Rendered as black monochrome.

Detail of photograph. Satellite mirror. Rendered as white monochrome.

Full rendition of photograph. Satellite mirror. Another version of hinged mirror above the basin in guest room bathroom.

Detail of photograph, Eileen Gray, aged 92, in her apartment, Rue de Bonaparte, Paris, 1970.

Detail of lithograph. Jean Baptiste Isabeys, Le General Drouat, cited in the exhibition catalogue, Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines.* Paris: Louvre, 1990, p. 112.

Seventeen transcriptions of texts written by Andrew Renton in London and Jerusalem. Transcribed into silver point on board, London and Madrid, and forwarded progressively to the Artist's House during the course of the exhibition. Non lead pigment, copolymer on medium density fibreboard substrate.

16 boards 23 by 18 by 0.6 cm, notes, narratives and observations. 4 boards 23 by 18 by 3.6 cm, citing references to absent objects and precedents. Eight mirrors cut to 23 by 18 x 0.3.

אור היום חודר מבעד לחלונות ולאשנבי הזכוכית שבתקרה. אין תאורה מלאכותית.
שני מדפי עץ רצים לאורך 26 מ'. ומדפים אחרים לאורך 22 מ'. 10 ס"מ רוחבם, 6 ס"מ גובהם. מורכבים במרחק 140 ס"מ מהרצפה. צבועים לבן.
המדפים, שעוצבו בשיתוף עם מרקוס קוראלס לאנטרו, הם מערכת פשוטה המאפשרת לצרף עבודות חדשות לתערוכה עם הגיען לבית האמנים. המדף הראשון תוכנן כך שירוץ לאורך כל התערוכה למעט חדר אחד.
הוא מבטא את הזרימה של החלל. המדף השני בולם את הזרימה הזאת ומשמש בה בעת לתצוגה ולחסימת המעבר לחדר האחרון.
שבע רקמות: כותנה ומשי. ממוסגרות. כל אחת מהן 15.7 X 13.2 X 0.9 ס"מ. יוצרו בלונדון ובמדריד.
פרט מתצלום. מראת לוויין. פלדה צינורית מצופה כרום, עם מראה משנית מתכוננת ומקור אור מוסתר.
עוצבה על-ידי איילין גריי, סמוכה לארון חדר האורחים בבית E1027, 29 - 1926.
פרט מתצלום. מראת לוויין. 35.46 X 28.76 X 6.69 ס"מ. מבנה פליז מצופה ניקל, מראה, זכוכית קמורה מותזת חול, כיסוי לשתי מנורות.
המראה המגדילה נתמכת בשתי ידיות.
פרט מתצלום. מראת לוויין. צבועה שחור מונוכרומטי.
פרט מתצלום. מראת לוויין. צבועה לבן מונוכרומטי.
חשיפה מלאה של תצלום. מראת לוויין. גרסה אחרת של מראה תלויה מעל הכיור בשירותים של חדר האורחים.
פרט מתצלום. איליין גריי, בת 92 , בדירתה. רו דה בונפארט, פריז, 1970 .
פרט מהדפס-אבן. ז'אן-בטיסט איזאבס, הגנרל דרואה, מצוטט בקטלוג התערוכה.
ז'אק דרידה, זיכרונותיו של עיוור: *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*.
הדיוקן העצמי והריסות אחרות, פריז: לובר, 1990 עמ' 112.
שבעה-עשר העתקי טקסטים שכתב אנדרו רנטון בלונדון ובירושלים. הועתקו בעיפרון "סילבר פוינט" על לוח, לונדון ומדריד, והועברו בהדרגה לבית האמנים בתקופת התערוכה. צבען (פיגמנט) נטול עופרת, קופולימר על לוח סיבים כבושים דחוסים למחצה.
16 לוחות 23 X 18 X 0.6 ס"מ, הערות, סיפורים ותצפיות. 4 לוחות 23 X 18 X 3.6 ס"מ של איזכורי אובייקטים נעדרים ותקדימים.
שמונה מראות בגודל 23 X 18 X 0.3 ס"מ.

The work of Narelle Jubelin marks the journeys that objects make through the world and the history that accrues to them. Her practice acknowledges that any notion of modernism has been fraught with dislocations, constantly changing and reinterpreting how the work comes to be received in one place or another.

Narelle is Australian born and has worked in Spain since 1997.

Her work has been presented widely in group and solo exhibitions which include: George Patton Gallery Melbourne (1989), Centre for Contemporary Art, Glasgow; Knoll Galeria in Vienna and travelling to Budapest (1992-93), Renaissance Society at the University of Chicago travelling to Grey Art Gallery New York and Monash University Gallery, Melbourne (1994–95); Art Gallery of Western Australia; Art Gallery of Ontario and York University Gallery, Toronto (1997), Pavilhao Branco-Museu Da Cidade, Lisbon (1998) and most recently *On Writing. Writing On* for the John Curtin Gallery, Perth (2002).

Narelle has collaborated with Madrid based architect Marcos Corrales Lantero on several projects including (and hence rewritten) produced incollaboration with the Fabric Workshop in Philadelphia (1996), *Case Numberº:T961301* Tate Gallery, Liverpool (1998), *Unwritten* Galeria Luís Serpa, Lisbon (1999) and *Owner Builder of Modern ~~California~~ House*, with Lord Mori Gallery, Los Angeles (2001) & Mori Gallery, Sydney (2002) and the exhibition *Duration Houses*, Mori Gallery Sydney (2003).

During 2001-02 Narelle was working with a Fellowship Grant from the Australia Council, the Australian Government's arts funding and advisory body during which we produced Shumakom for Artists House, Jerusalem (2002).

Narelle is currently entering the research phase for new work for Centro José Guerrero Diputación de Granada.

עבודתה של נארל ג'ובלין עוסקת במסעותיהם של חפצים בעולם ובהיסטוריה המצטברת שלהם.
עשייתה מכירה בכך שכל רעיון מודרניסטי נושא עמו עקירה ומעברים המשנים תמידית ושבים ומפרשים את אופן ההתקבלות של היצירה במקומות שונים.

נארל נולדה באוסטרליה, ומאז 1997 היא עובדת בספרד.

עבודתה הוצגה במקומות רבים בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות, בהם: גלריה ג'ורג' פאטון, מלבורן (1989); המרכז לאמנות עכשווית, גלזגו; גלריה קנול בווינה ומשם לבודפשט (93-1992); אגודת הרנסאנס באוניברסיטת שיקגו ומשם לגלריה גריי ארט, ניו-יורק ולגלריה האוניברסיטאית מונאש, מלבורן (95-1994); גלריה לאמנות של אוסטרליה המערבית; גלריית אונטריו לאמנות והגלריה האוניברסיטאית יורק, טורונטו (1997); מוזיאון העיר, ליסבון (1998); והתערוכה *על כתיבה. כתיבה על* בגלריה ג'ון קרטין, פרת (2002).

נארל עבדה בשיתוף עם הארכיטקט הספרדי, תושב מדריד, מרקוס קוראלס לנטרו, על כמה פרויקטים לרבות הפרויקט המשותף עם סדנת האריגים בפילדפליה (1996); *מקרה מס' T961301* בגלריה טייט, ליברפול (1998); *Unwritten* גלריה לואיס סרפה, ליסבון (1999); *Owner Builder of Modern ~~California~~ House*, עם גלריה לורד מורי, לוס אנג'לס (2001) וגלריה מורי, סידני (2002) והתערוכה *Duration Houses*, גלריה מורי, סידני (2003) .

בשנים 02-2001 עבדה נארל לקראת התערוכה *"שומקום"* שהוצגה בירושלים ב-2002 בחסות מענק עמיתים מטעם המועצה האוסטרלית, הקרן הממשלתית האוסטרלית לאמנויות והגוף המייעץ.

בימים אלה היא החלה את שלב התחקיר לרגל עבודה חדשה במרכז חוסה גרר שבמחוז גרנדה.

001

Eileen Gray, Satellite.
Created for the house E-1027, 1926-29.
Nickel plated brass structure, mirror, sanded convex glass
Cover for two lamp bulbs.
The magnifying mirror is maintained by two blocking handles.
35.46x28.76x6.69 cm.

002

"For forty-nine days you have counted the days."
Between Pesach and Shavuot a ritual of counting,
marking the days, day by day. No more than this.
Because this is what we do today. We count the day
as one without the incident as one where some
catastrophe ruptures the day. And we count this
day in another way.

003

We have been speaking for some time of a kind of
thinness. The way that the exhibition was always
to have been somehow impoverished because of the
circumstances in which it finds itself because
of the circumstances which brought it into being.

Thinness, not only as a metaphor. Actually, hardly
a metaphor at all. Rather a space that can
barely bare to open its doors. But knows it must.

The starting point ~~may have~~ might have been a
sign or label at the entrance, at the top of the stairs,
announcing that the show would not take

place place
place due to current circumstances, or some such
euphemism.

But what of an exhibition on a space or an event
that points to its own absence? Or a reflection
of absence.

You might think of it as a critique of the structure,
but it is less than that. No critique, then, since
it is borne out of necessity.

And your absence. Even yours. Out of necessity, yes,
but also the need to stand outside. Not to presume
any knowledge but that which is already reported.
Not to mediate accept these things already mediated
by others on your behalf.

004

This all began years ago with a meditation on blindness.
What could a blind artist do with herself? What
could she make, when it is not her blindness
that impedes her ability to handle the material but the
literal removal of subject. There is nothing to see or,
more importantly, to see again.
Except, perhaps, as D. surmised, in the memory.

So there are some objects that exist only in the memory,
thanks to (thankful to) this blindness.

And always that unseeing eye, pulling me up from
afar. What do I not see, here, now? What do I
resist or turn away from? Precisely because I
am bare, trying to bear witness. You tell me.
(The rabbis never trusted one witness. There had to
be two - from whatever angle).

promised to be your eyes and ears. And I will
be your feet.

005

שומקום
From right to left – shoomakom.
I wonder if you dare transcribe it.
No place. Absolutely nowhere at all.
The coinage is very natural, clicking one m sound
into another, but it takes on another
resonance in another language. As if to say,
Where is this place?
No place, where are you? Because you are out
of place. Or here, now, because the context is
always about place, ~~and this the place of places.~~

006

The photograph of G's mirror does not want to
tell the whole story. The mirror itself is sited
close to the window, but age or strong light has
bleached any reading from it. The outside should
be reflected in the arrangement of the three
mirror-planes, but there is nothing.

So what does the mirror look like when there
is nothing reflected within it? An empty frame?
A hole cut into the space?

Without reflection, it is resistant to image.
And what image if at all cannot be returned.
So you render the photograph through your hand,
but an image of an imaged mirror yield
nothing but its framing reference.

And further attempts. When you send one
rendering away from you, could you make it
again, copying it the same images ~~of~~ reading
for the same lines, and light and shade? There
There is the smallest chance that it might appear quite
the same, but it is not a case of similarities. To
resist the site of the image over time is to
mark the way that the image, and the space it
portrays changes over time. And with the renewed
rendering.

007

Lawrence Weiner, A 36 inch x 36 inch. Removed to
the lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard

from a Wall, 1968.

007??

Dan Graham, "Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park for Dia Center for the Arts", in (ed.) Alexander Alberne, Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art. Cambridge, Mass. MIT Press, pp. 165-167.

008

Y. measures the space not with tape or ruler, but by pacing through the route that the shelving will take, one short step at a time. Tiny steps, counting each floor tile as a standard unit, counting. Counting aloud, and converting into metres in his head.

A simple shelving structure 10 x 6 cm., running around the central wall of the space, the central structural wall, touching, connecting, penetrating, articulating, all but one of the rooms.

And that last room, the same shelving - the very thing that enables seeing, that constitutes the display - prohibits entry.

Whatever will come to rest in this space must be seen at some remove.

All at the same ~~height~~ height.. 110 cm. from the ground. The measure is not made in relation to the space, but according to the height of your shoulder against the wall.

(We spend so much time speaking of your absence, of you in your absence. But you are embodied throughout. Room after room takes your shape. You are never not here.)

009

Another artist's house.

G's E-1027 sits on the cliff, open to the sea. Thematically, it appears to have been conceived to navigate itself through the expanse. From where you stand it looks as if it is floating upon the waters. Perhaps this is something to do with Le C.'s dicta of raising the house so that it might appear to float over the ground.

But the house is always bound to the ground upon which it is built.

(And here, away from the sea, it is day as dust.)

010

Who might inhabit the house?
C., in 1938, stripped naked, painted 8 murals inside G.'s house. The first incursion or colonization.
G.'s word was vandalism:

In the house G. responds carefully to C.'s precepts, but establishes some autonomy herself. She does not wholly submit.

But what, then, to do with the materiality of C.'s incursion?

The house fell into ruin, occupied in turn by the Italian army, then the Germans.

In 1950 C. reenters the territory, acquiring a plot of land adjacent to E-1027. He first builds a small shack, followed by a two story hostel higher into the rock.

The newer buildings frame the villa, surrounding it, claiming it, marking it as if his own. It is signed and resigned with his name, inside and out.

C. died by the water there. The promenade now bears his name.

011

But dry as it is here, you are never far from the sea.

[. . .]

"There was one moment when she almost spoke of it. She was looking for a word in what was not her first ~~language~~ tongue, and in the hesitation she might have been thinking of these words that knew how to say but dared not. These words you knew how to say precisely the same way, word for word. But dared not.

So she paused and the moment passed. Slipped away for another age, until it might be or the point of being spoken once again, and might yet slip away again.

Slipped away, not through some invasion or direct desire not to say but from a sense of the very material of that lost moment. And this moment the recollection of the lost moment when you could say nothing.

You walk for a while traversing the whole city from North East to South West until you reach the sea. She has drawn a map for you connecting the disconnected. Drawn in time.

(You have been carrying a scrap of paper with her name inscribed on it, for no other reason than the fact of the name. As you part company at last you write your name and some coordination information on the reverse and hand it to her as if returning something borrowed)"

012

You both leave the house after dark. R. turning right to go home and you left towards the centre, along the main street.
As she leaves she tells you to avoid the straight line.
Instead you take to the back roads and side streets darker and quieter than they ever were. You trace a line you could never hope to repeat.

013

These words for thinness:
רזון
דקות
דלות

014

You are satisfied with your new route.
You are accustomed to make the journey two or Three times a day, from where you rest to where you work.

The route you established for yourself years ago, And to which you have been loyal for all of the ensuing, consists of the straightened Lines the map would yield for your inspection. So the same way without question.

Then you heed the urge towards the back roads In an attempt to appear all but invisible With each day and each journey within the day You summon a little more courage to veer from the established track, regaining your original route when uncertainty gets the better of you.

Then, at last, you summon the courage to abandon you old route altogether, in favor of a series of turns and angles to arrive at the same point.

And with each journey you learn to vary upon that variation, until you begin to lose sight of the first line completely.

015

At the moment she loses you to the light you are ~~unaccustomed~~ accustomed to cross the valley. The sun would follow your route as you go. But you choose not to go.

016

You walk from room to room in the light towards sunset you can barely read a word and rely instead on the distribution of objects for guidance and some sense of rhythm.

You follow a continuous line several times in a single hour Your friend ~~observes~~ mentions the lack of light from anything other than natural sciences draws you closer to the walls. The place reveals none of itself in this lack.

017

Edward Ruscha
The act of letting a person into your home, 1983
Oil on canvas, 213 x 350 cm

018

The sun beginning to set, you can no longer contain yourself and you cross the valley for the first time in more years than you recall.

You follow the same route down the steps, past the pool, long since any, and up the winding step on the other side. The sun at your back, low. The path winds and carries you forward until you reach the gates. There you know the way with your eyes closed.
Towards the one wall still standing you first see it for the first time in all these years from above. You cannot help but remark on the number of people who are there long - advance of you. As if they have been here through all the years of your absence.

(You say what you have to say then retrace your steps from one side of the valley to another, your way almost obscure - the lack of light. You ~~may~~ might as well leave your eyes closed. But you do not.)

019

“I found such a sight on a side road leading to -, the monastery between — and -, the unmarked but explicit boundary between — and - . . .”

“I found another such site on the edge of -, the rubble marking the line between the housing and the forest . . .”

020

Bas Jan Ader

Two kinds of grass, two kinds of fences, illuminated by two kinds of light, 1970.
Installation
Documented by one 35 mm slide and two black and white photographs (20.6 x 25.4 cm).