

Zur Malerei von Julie Mehretu : die Fliege im Bernstein = On the Paintings of Julie Mehretu : flies in amber

Autor(en): **Schuppli, Madeleine / Flett / Schelbert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 76: **Collaborations Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679971>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zur Malerei von
JULIE MEHRETU

DIE FLIEGE IM BERNSTEIN

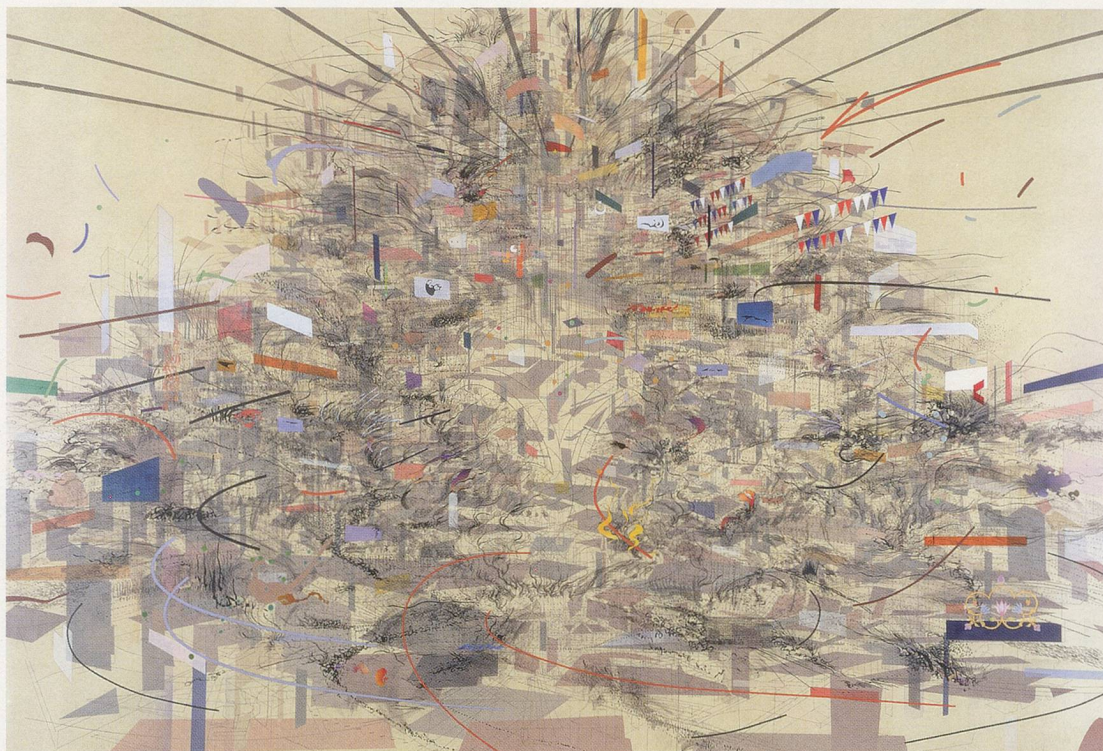
MADELEINE SCHUPPLI

Wir wollten uns in Madrid treffen. Als ich Julie Mehretu anrief, war sie gerade auf dem Weg zum Prado. Später, als wir uns dann gegenüber sass, sprach sie von den Bildern, die sie gesehen hatte. Ihre Beschreibungen waren leidenschaftlich und zugleich von der sezierenden Präzision einer Chirurgin, schilderte sie doch kleinste malerische Partien und minimalste farbliche Ereignisse. Das Wiedersehen mit den Werken von Velázquez, Goya und El Greco hatte die Künstlerin berührt und inspiriert. Wir sprachen vor allem über das Spätwerk von Francisco Goya. In diesen Bildern kann man trotz narrativer Emotionalität und Dramatik den Bildgegenstand über der Malerei fast vergessen. Beim Blick aufs Detail verab-

MADELEINE SCHUPPLI ist seit 2000 Direktorin des Kunstmuseums Thun und war zuvor Kuratorin an der Kunsthalle Basel. 2003 hat sie Julie Mehretu (zusammen mit Nedko Solakov und Hans Stalder) im Kunstmuseum Thun ausgestellt.

schieden sich einzelne Bildpartien in die Abstraktion. Julie Mehretu ist angezogen von der malerischen Gestik des Spaniers und davon, wie sich bei ihm die Farben verselbständigen.

Betrachten wir Julie Mehretus Malerei, so sind wir ebenfalls mit einem signifikanten Kontrast zwischen Nah- und Fernsicht konfrontiert. Mit der Lesbarkeit verhält es sich aber gerade umgekehrt als bei den späten Arbeiten von Goya: Ihre Gemälde erscheinen in der Gesamtschau abstrakt, während in den Details narrative Elemente lesbar werden. Die Wahrnehmung ist auf Simultaneität ausgerichtet. Aus der Distanz fügt sich alles zusammen, beim Näher-treten zerfällt das Bild in einzelne Ereignisse. Dies führt dazu, dass die Betrachtenden ihren Standpunkt vor dem Bild ständig ändern, ändern müssen, denn das Heran- und Zurück-treten erweitert und bereichert den Wahrnehmungsprozess um ein Vielfaches. Durch ihre Fülle und Komplexität sind die Bilder



JULIE MEHRETU, *EMPIRICAL CONSTRUCTION*, ISTANBUL, 2003, ink and acrylic on canvas, 10 x 15' /
EMPIRISCHE KONSTRUKTION, Tusche und Acryl auf Leinwand, 294 x 457 cm.

eigentliche Überforderungen, und dennoch nimmt man die Einladung zum Eintauchen und Lesen gerne an, angeregt, diesen Aufwand zu leisten. Es ist wie ein kleiner Rausch. Wenn ich Julie Mehretu meine Sicht auf ihre Werke darstelle, so meint sie, ihre Empfindungen im Prozess der Arbeit seien damit verwandt. Das Seherlebnis steht auch in direkter Verbindung zum jeweiligen Format, das von der relativ kleinen Leinwand bis zur rund sechs Meter breiten Komposition reicht. Die Künstlerin vergleicht es anschaulich mit dem Gegensatz zwischen einem Roman und einer Kurzgeschichte. Grosse Bilder sind ausladende, narrative Gesten, theatrale Anlagen; es sind Einladungen zu grossen Augenreisen. Kleine Bilder sind die knappe, zugespitzte Form – alles ist auf einen Blick erfassbar.

Die junge Malerin sucht immer wieder die Auseinandersetzung mit historischer Kunst, und dieser unmittelbare Dialog ist für sie nicht nur Inspiration,

sondern auch Herausforderung. Das Werk der «Väter» ist einer der Ausgangspunkte ihrer künstlerischen Demarche, wobei ihre Bezugnahme spezifisch und subjektiv ist, es geht nicht um ein kollektives kunsthistorisches Gedächtnis. Gerade Künstler wie Albrecht Altdorfer, Leonardo da Vinci, Caravaggio oder Rembrandt, deren Schaffen voller Widersprüchlichkeiten und gegensätzlicher Energien ist, interessieren Julie Mehretu. Bezüge zu diesen und anderen Künstlern tauchen denn in ihrer Arbeit immer wieder auf, wobei diese vordergründig kaum fassbar sind. Verschiedene Arbeiten weisen etwa formale Anleihen zu Rembrandts ausgewählten Federzeichnungen auf, die physische und psychische Spannung erzeugen. Oder nehmen wir das grosse Tafelbild *THE SEVEN ACTS OF MERCY* (Sieben Werke der Barmherzigkeit, 2004): Hier bezieht sich Julie Mehretu im Titel und in der Bildanlage auf die gleichnamige Arbeit von Caravaggio.¹⁾ In der Drama-

sich ein ständiger Wechsel zwischen den verschiedenen Typen von Architekturzeichnungen, zwischen Schnitt, Ansicht, Plan und Perspektive. Die Zeichnung springt vor dem Auge vor und zurück, wechselt von der Zweidimensionalität zur räumlichen, poly-perspektivischen Illusion: Resultat ist ein komplexes ästhetisches Geflecht. Die Pläne stammen von baulichen Strukturen, die Bedeutungsträger für gesellschaftliche, politische und kulturelle Phänomene sind. Verwendung finden architektonische Systeme und Infrastrukturen, die unsere täglichen Abläufe bestimmen, seien es Flughäfen oder städtebauliche Anlagen, die wie Arenen oder Kirchen grosse Menschenmengen in sich versammeln. Es sind Strukturen, die Personenflüsse kanalisieren, Massen kontrollieren, zusammenhalten oder voneinander abgrenzen. Pläne aus verschiedenen Kontexten werden bewusst miteinander in Beziehung gesetzt und ineinander verwoben. So bringt Julie Mehretu mit ihrer Arbeit *BLACK CITY* (Schwarze Stadt, 2005) etwa einen Dialog zwischen zwei architektonischen Typen in Gang, dem Stadion und der Befestigungsanlage. Bei genauerer Überlegung zeigt sich, wie treffend die Verknüpfung der Welt des Sports und des Militärs ist: Beide Bereiche sind gleichermaßen nationalistisch geprägt. Die Partizipation der breiten Öffentlichkeit läuft im sportlichen wie im kriegerischen Bereich vornehmlich über die Medien. Die Art, wie das Geschehen auf Spielfeldern und Kriegsschauplätzen medial vermittelt wird, ist durchaus vergleichbar. Denken wir daran, wie in jüngster Vergangenheit aus dem Irak berichtet wurde, wie die Korrespondenten die Ereignisse aus nächster Nähe eifrig rapportieren, als ob es um den Punktstand einer Sportbegegnung ginge. Gleichzeitig sind Sportstadien eine Art Schlachtfeld geworden, wo es bei hitzigen Partien weder für die Spieler noch für die Zuschauer eine Garantie gibt, ohne Blessuren davonzukommen. Sport und Gewalt gehen heute oftmals zusammen.

Julie Mehretu baut ihre Malerei in mehreren Schichten auf. Die Architekturpläne sind die erste Ebene in diesem Prozess. Sie werden überlagert von Farbfeldern, transparenten Lagen und Zeichnungen. Jede Schicht hat eine eigene ästhetische Sprache und eine spezifische Bedeutung. Ohne im Detail

tik der Komposition steht die Arbeit von Julie Mehretu dem Altarbild des Barockmalers nicht nach, obwohl sie auf die biblische Narration verzichtet.

Die Rezeption von Julie Mehretus Werk schenkt den Bezügen zur Kunstgeschichte weniger Beachtung als den Verbindungen zur zeitgenössischen Alltagskultur mit Anlehnungen an das Formenvokabu-

lar von Tätowierungen, Comics oder Graffiti. In den aktuellen Arbeiten sind diese Einflüsse jedoch weniger wichtig geworden. Tragendes Element und Ausgangspunkt für die Gemälde sind nach wie vor architektonische und urbanistische Pläne. Die Künstlerin arbeitet mit einer breiten Palette von Zeichnungen, die sie mit Internetrecherchen findet. Es vollzieht

JULIE MEHRETU, *STADIA I, II, III*, 2004, 9 x 12' each, installation at the Carnegie International, 2004 / *STADIEN I, II, III*, Tusche und Acryl auf Leinwand, je 274 x 366 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

auf die andernorts ausführlich besprochene Arbeitstechnik einzugehen,²⁾ scheint es wichtig, zur Eingrenzung von Herkunft und Intention des Werkes eine zweite Ebene genauer zu betrachten, nämlich die des «mark makings». Damit sind die kleinen schwarzen Striche, Bogen und Punkte gemeint, die – zu unterschiedlichen Formationen gruppiert – die Leinwände bevölkern. Einmal zeichnen sich die Markierungen vor dem Malgrund wie ein Vogelschwarm vor dem Himmel ab, dann formieren sie sich zu dunklen Wolkengebilden, um sich an anderer Stelle zu einer klaren linearen Struktur zu ordnen. Die einzelnen Markierungen sind Stellvertreter für Figuren und repräsentieren in Julie Mehretus Bildwelt bewegte Menschenmengen. Das Individuum tritt als Teil einer sozialen Gruppierung auf, als Teil einer kollektiven Kraft, die durchaus aggressive Energie entwickeln kann. Besonders diese «marks» sind dafür verantwortlich, dass die Bilder zu energetischen Ereignissen werden. Der Bildraum ist ein Energieraum, in dem sich die Elemente gegenseitig beeinflussen, aufeinander reagieren: Eine Kraft, einem Windstoß gleich, scheint die gesamte Komposition erfasst zu haben. Die Markierungen bilden gleichzeitig den erzählerischen Strang der Arbeit. Ohne auf spezifische Ereignisse zu verweisen, resultieren diese Zeichnungen aus der Auseinandersetzung mit der Tagesaktualität. Die Künstlerin verarbeitet gesellschaftliche und politische Themen, die sie täglich in den Nachrichten hört und sieht. Die Zeichen stehen für Gruppendynamik, für Menschenströme, aufgebrachte Mengen, demonstrierende Massen oder militärische Formationen. Die Zeichnung wird dann von einer transparenten Schicht aus einem Acryl- und Silikongemisch, die aufs Bild gegossen wird, überlagert und wie eine in Bernstein eingeschlossene Fliege konserviert – die Bilder werden zu Zeitkapseln.

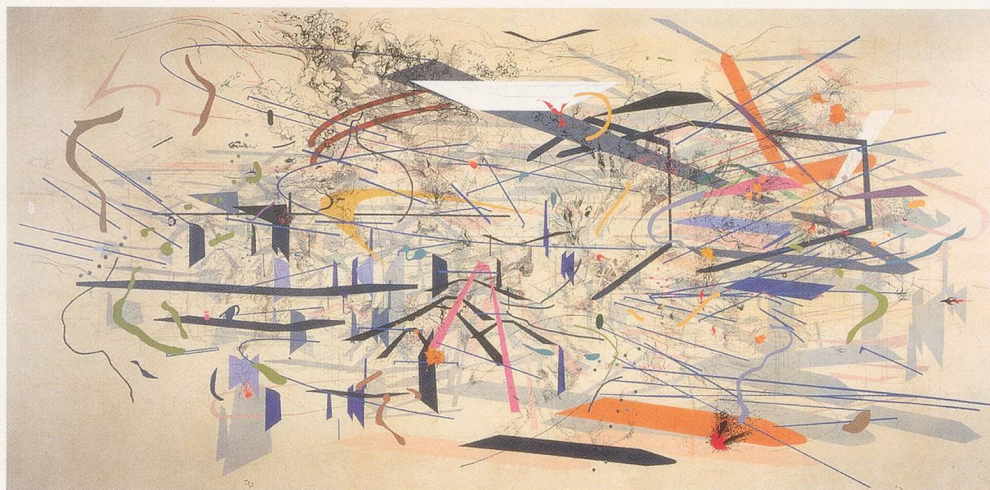
Julie Mehretu bezeichnet die Architekturpläne als die «DNA des Bildes».³⁾ Dies bedeutet, dass jedes Werk einen unverwechselbaren Code hat, vergleichbar mit dem genetischen Code von Lebewesen, der jeder Zelle eingeschrieben ist. Dieser Code, sprich: die fragmentierten Pläne, ist in den Bildern aber oberflächlich kaum lesbar und meist nicht endgültig zu entziffern. Trotzdem ist er ästhetisch und inhalt-

lich prägend für das Werk und für die Betrachtenden spürbar. Im besten Fall kann er mittelbar dechiffriert werden. Die gedankliche Verbindung zwischen der DNA mit dem Kunstwerk ist insofern stimmig, als dass der genetische Code das Werk zu etwas Einzigartigem macht und gleichzeitig auch Verbindungen und Verwandtschaften dokumentiert. Julie Mehretus Bilder funktionieren sehr stark als eine Art «Familie» im Sinne einer Verwandtschaft, die ästhetisch offensichtlich ist und inhaltlich von Werk zu Werk führt. Die Themen entwickeln sich weiter und kein Bild sagt alles, keines steht für sich alleine da.

Douglas Fogle bezeichnet Julie Mehretus Arbeiten zu Recht als eine neue Form von Historienmalerei,⁴⁾ wobei die Künstlerin das geschichtliche, politische und humanitäre Geschehen nicht exemplarisch behandelt, sondern mit einem Sampling von Inhalten und Bildern arbeitet. Sie schöpft aus der täglichen Flut von Bildern und Informationen und steht damit einer verbreiteten Praxis nahe, welche die Bilder- und Informationsfülle als *matière première* für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Gegenwart anzapft. Der Informationsstrom wird gefiltert und in ein persönliches Archiv überführt, ob dieses nun aus einer pedantisch-systematischen Ablage oder aus einer an die Atelierwand gepinnten Zettel-sammlung besteht. Auf die Auswahl und Analyse folgt die Situierung des Bildes im neuen – fremden – Kontext der künstlerischen Arbeit. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart läuft vor allem über deren mediale Spiegelung. Inhaltlich werden die Themen aber nicht bis ins letzte Detail heruntergebrochen, es bleibt eine dialektische Mehrstimmigkeit bestehen. Was Julie Mehretus Strategie auszeichnet, ist die Sorgfalt ihrer Analyse. Die Verknüpfung der Zeichen ist viel weniger Spiel denn Statement und das Zusammenführen der verschiedenen Quellen ist zielgerichtet und reflektiert.

Indem sie sich systematisch mit der eigenen Herkunft beschäftigt, richtet Julie Mehretu ihre Aufmerksamkeit nicht nur nach aussen, sondern auch nach innen: Dieses «self-ethnographic project»⁵⁾ umfasst die Sammlung und Analyse von Materialien zu ihrer bewegten Familiengeschichte, mit sowohl europäischen wie auch afrikanischen Wurzeln. Aber obwohl sich die Künstlerin sehr bewusst mit der eige-

JULIE MEHRETU, RETOPISTICS, A RENEGADE
 EXCAVATION, 2001, ink and acrylic on canvas,
 8 1/2 x 18' / RETOPISTIK, AUSGRABUNG DES
 ABTRÜNNIGEN, Tusche und Acryl auf Leinwand,
 244 x 548 cm.
 (PHOTO: ERMA ESTWICK)



nen Identität auseinander gesetzt hat, fließt das Biographische als thematischer Strang nur mittelbar in die Arbeit ein. Fragen der Identität, der individuellen und kollektiven kulturellen Geschichte und Geographie bilden jedoch eine Art Fundament für ihre künstlerische Recherche. Ihr persönlicher multikultureller Hintergrund hat wohl nicht zuletzt eine Erweiterung des Gesichtsfeldes in Bezug auf die geopolitische Situation und Interaktion gefördert. Auf die Frage, ob sie eine politische Künstlerin sei, antwortet Julie Mehretu, sie sei Malerin.⁶⁾ Damit verweist sie auf ihre Identität als Künstlerin und auf die Mittel ihres Handelns. Sie stellt denn auch die Gegenfrage, ob ich Caravaggio als politischen Künstler bezeichnen würde, denn sie sehe ihre eigene Haltung irgendwo in der Nähe zu jener des eigenwilligen Barockmalers, der mit seinen Bildern eine Art subversive gesellschaftliche Demontage verfolgte. Julie Mehretus Schaffen lässt sich denn auch nicht auf das Politische reduzieren. Das Paradigma von der Übereinstimmung von Kunst und Leben hat in ihrem Werk kein Gewicht. Vielmehr behält die Künstlerin eine symbolische Distanz zwischen ihrer künstlerischen Arbeit und ihren Überzeugungen und Anliegen und überträgt diese nicht unmittelbar in ihr Werk. Julie Mehretus Blick auf die Verhältnisse ist wohl auch zu differenziert, als dass sie diesen in eine klare malerische Position fassen könnte. Ihre Haltung ist engagiert, sie weiss um die Komplexität der Dinge. Ohne belehrend oder didaktisch zu wirken,

trägt sie der Tatsache Rechnung, dass es immer verschiedene Perspektiven gibt, abhängig von den persönlichen Voraussetzungen, vom Umfeld oder vom Zeitpunkt. Die Geschichte ist eine Sammlung verschiedener Betrachtungsweisen.

Ihre Arbeit baut formal und inhaltlich auf Gegensätzen auf: intuitives zeichnerisches Schaffen versus bewusst angelegte Struktur, subjektive Emotionalität versus analytisches Konzept. So könnte man folgern, dass sich in ihrem Werk der in den 60er-Jahren virulente Konflikt zwischen der Subjektivität und autonomen Gestik des abstrakten Expressionismus einerseits und einer entpersonalisierten, analytischen Strategie der gesellschaftskritischen konzeptuellen Kunstpraxis andererseits aufhebt. Julie Mehretus Arbeit vereint zwei Haltungen, die vor vierzig Jahren noch unversöhnbar schienen: eine physische-sinnliche Expressivität mit einer gesellschaftsbezogenen Reflektiertheit.

1) Die sieben Werke der Barmherzigkeit, 1607, Öl auf Leinwand, 390 x 260 cm, Pio Monte della Misericordia, Neapel.

2) s. etwa: Robin Clark, «Mapmaking is an endless quest for perspective», in: *Currents* 95, Saint Louis Art Museum, 2005, o.A.

3) Gespräch mit der Autorin im Februar 2006.

4) Douglas Fogle, «Putting the World into the World», in: Julie Mehretu: *Drawing Into Painting*, Ausstellungskatalog Walker Art Center, Minneapolis, 2003, S. 5.

5) Ebenda: «Looking back. Email Interview between Julie Mehretu and Olokemi Ilesanmi, April 2003», S. 11.

6) Gespräch mit der Autorin im Februar 2006.

JULIE MEHRETU, CITADEL, 2005,
ink and acrylic on canvas, 6 x 8' / ZITADELLE,
Tusche und Acryl auf Leinwand, 183 x 244 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)



On the Painting of JULIE MEHRETU

We had planned to meet in Madrid. When I called, Julie Mehretu was on her way to the Prado. Later, as we sat together, she told me about the pictures she had seen there. She was passionately enthusiastic and yet still able to describe the minutest detail and the subtlest nuance of color with scalpel-sharp precision. Revisiting the works of Velázquez, Goya, and El Greco had touched and inspired her. We spoke mainly about Goya's late works. For all their emotion and drama, they are of an artistry that makes the subject matter almost secondary. Gazing at some detail

MADELEINE SCHUPPLI has been Director of the Kunstmuseum Thun since 2000. Before that she was curator at the Kunsthalle Basel. In 2003 she mounted an exhibition of works by Julie Mehretu (together with Nedko Solakov and Hans Stalder) at the Kunstmuseum Thun.

FLIES IN AMBER

MADELEINE SCHUPPLI

or other, individual areas dissolve into abstraction. Julie Mehretu is fascinated by the hand of this Spanish painter and by the way his colors seem to take on a life of their own.

When we look at Julie Mehretu's painting, we are faced with a similarly striking contrast between close-up and distance. In her case, however, the contrast is exactly the opposite of what we encounter in the late works of Goya. Seen as a whole, her paintings appear abstract, but when we focus on the details, narrative elements emerge. The perception of her paintings is

based on simultaneity. Viewed from a distance, everything converges. In close-up, the picture fragments into individual events. As a result, we have to keep moving in front of her paintings, for the process of perception is expanded and enriched enormously by stepping closer and stepping back. The fullness and complexity of these works make them hugely challenging and yet we gladly accept the invitation to immerse ourselves in them completely in order to read them. The effort is worth it: it gives us a kind of high. When I tell Julie Mehretu how I see her works, she explains that she feels much the same about the creative process. The viewing experience is directly related to the format of the painting—which can range from a relatively small canvas to a twenty-foot wide composition. The artist herself tellingly compares this effect to the difference between reading a novel and a short story. Large paintings are expansive, narrative gestures. They are theatrical; they invite the eye to travel. Small paintings are concise to the point of brevity—everything can be taken in at a glance.

This young artist is constantly exploring historical art. For her, it triggers a dialogue whose immediacy is both an inspiration and a challenge. The work of the “fathers” is one of the starting points for her artistic development but instead of conjuring up a collective art historical memory, she relates to them specifically and subjectively. Julie Mehretu is interested in the likes of Albrecht Altdorfer, Leonardo da Vinci, Caravaggio and Rembrandt, whose works are teeming with contradictions and conflicting energies. References to these and other artists crop up frequently in her work, though they are rarely immediately evident. Several works cite the febrile pen-and-ink drawings by Rembrandt that are vibrant with physical and psychological tension, while both the title and composition of her large-scale *THE SEVEN ACTS OF MERCY* (2004) are indebted to Caravaggio’s work of the same name. Even though it does not incorporate any biblical narrative, Julie Mehretu’s painting is imbued with a sense of drama equal to that of the Baroque master’s altarpiece.

The art historical references in Julie Mehretu’s work attract less attention than the way her art relates to contemporary life, with its borrowings from the arts of tattooing, comics and graffiti. In her latest

works, however, these influences have become less important than they once were. As ever, architectural and urban planning designs still form the undercurrent and starting point of her paintings. The artist deploys a wide range of drawings that she finds in a variety of sources. She constantly alternates between different types of architectural drawings—elevations, plans, and perspectival drawings. The result is a complex aesthetic warp and weft. The plans she uses are of buildings and structures that have immense social, political, and cultural significance as architectural systems and infrastructures that shape our everyday lives: places such as airports, urban spaces, sports fields or churches, where large numbers of people congregate. These are structures that channel the flow of human traffic and control the masses by bringing them together or keeping them apart. Plans from widely divergent contexts are deliberately juxtaposed and merged. In *BLACK CITY* (2005), for instance, Julie Mehretu sets up a dialogue between two architectural forms: a stadium and a fortress. On closer consideration, we realize just how apt it is to combine the worlds of sport and the military. Both are deeply nationalistic. In both cases, public participation in events is primarily through the media. Recent news bulletins from Iraq showed correspondents reporting on the latest events as though commentating on the score in a sports competition. At the same time, sports stadiums have become a kind of battleground where tensions run so high that neither the players nor the spectators can be certain of escaping unharmed. Sport and violence have become frequent bedfellows.

Julie Mehretu builds up her paintings in several layers. The architectural plans form the first stage in the process. Color fields, transparent layers, and drawings are then superimposed. Each layer has its own aesthetic language and specific meaning. Without going into detail about the working methods so exhaustively described elsewhere,¹ it is important, if we are to pinpoint the origins and intentions of her work, to take a closer look at another salient aspect: mark making. The marks in question are the little black strokes, arcs, and dots that populate her canvases in various formations. Sometimes these marks float against the background of the painting like a

flock of birds against the sky. At other times they swarm in dark clouds only to align themselves in a clear linear structure elsewhere. In the artist's imagery, these individual marks represent figures and crowds of people on the move. The individual appears as part of a social group, as part of a collective force with the potential to develop aggressive energies. It is these marks, in particular, that lend her paintings the energetic power of events. The picture space is an energy space in which elements influence each other and respond to one another: A force like a strong gust of wind seems to engulf the entire composition. At the same time, the marks form the narrative thread of the work. Although she does not refer to specific events, her drawings result from a close examination of current events. The artist addresses social and political topics that she hears about and sees in the news media every day. The signs stand for group dynamics, people on the move, crowds demonstrating or military formations. Mehretu then pours a transparent layer of acrylic and silicon over the drawing so that it is conserved like a fly in amber—images as time capsules.

Julie Mehretu describes architectural plans as the DNA of the picture.²⁾ This means that each work has its own distinctive code, like the genetic code of a living creature, inscribed into each cell of its being. This code—that is, the fragmented plans—is barely legible on the surface of the painting and, although it can at best be deciphered, indirectly, it is crucial to the work and can be sensed by the viewer. The conceptual link between the DNA and the artwork is especially relevant since it is the genetic code that makes the work unique and at the same time documents its links and relationships. Julie Mehretu's paintings are very much a "family," for they are clearly related to one another both in content and aesthetic. The topics develop from one work to the next so that no one picture says it all—none of them stands alone.

Douglas Fogle has aptly described Julie Mehretu's work as a new form of history painting,³⁾ in which the artist explores historical, political, and human events by sampling contents and images rather than by presenting examples. By drawing as she does from the deep quotidian wellspring of images and informa-

tion, her approach is akin to the widespread practice of tapping into the flood of media images and information to obtain raw material for an artistic exploration of our times. The stream of information is filtered and transposed to a personal archive—either in the form of a pedantically ordered filing system or as a collection of cuttings pinned to the studio wall. Selection and analysis are followed by situating the image in the new and alien context of art. Exploring the present is primarily a question of addressing the way our times are reflected in the media. But instead of breaking the topics down in minute detail, Julie Mehretu pursues a dialectical, even multivalent, approach. What makes her approach stand out is her painstaking analysis. Her linking of signs is not so much a game as a statement. Her merging of sources is deliberate and carefully considered.

By systematically addressing her own origins, Julie Mehretu focuses her attention not only on the outside world, but also on her inner self. This self-ethnographic examination⁴⁾ involves collecting and analyzing material about her family history with its European and African roots. Yet although the artist consciously explores her own identity, the biographical aspect is channeled only indirectly into her work. Even so, the issues that underpin her artistic explorations are those of identity, individual and collective cultural history, and geography. Her own multicultural background has undoubtedly fostered her wider view of the geopolitical situation and interaction. When asked whether she sees herself as a political artist, Julie Mehretu replies that she is a painter.⁵⁾ Her response highlights her identity as an artist and the way she works. She counters by asking whether I would describe Caravaggio as a political artist, since she feels certain affinities with the socially subversive agenda that this maverick Baroque artist pursued in his paintings. Julie Mehretu's work cannot be reduced to politics alone. The notion that art imitates life, or vice versa, is of no consequence in her work. Instead, Mehretu maintains a symbolic distance between her art and her convictions or interests. Her view of things is too richly faceted to pin down in an unequivocal painterly statement. She is committed. She is aware of the complexity of things. Without seeming to lecture or edify, she takes

into account that there are always different viewpoints, depending on the individual's personal situation or the point in time. History is a collection of different ways of seeing.

Julie Mehretu's work builds on both formal and substantial opposites: intuitive drawing versus deliberate structuring, subjective emotion versus analytical concept. And so one might conclude that her work draws a line under the conflict that raged in the 1960s between the subjectivity and autonomous generosity of Abstract Expressionism on the one hand and the depersonalized, analytical strategies of socially critical Conceptual Art on the other. Julie

Mehretu's work unites two approaches that seemed utterly incompatible forty years ago: physical-sensual expressiveness and socially relevant reflection.

(Translation: Flett/Schelbert)

- 1) See also Robin Clark, "Mapmaking is an endless quest for perspective" in: *Currents 95*, Saint Louis Art Museum, 2005.
- 2) Conversation with the author in February 2006.
- 3) Douglas Fogle, "Putting the World into the World" in: *Julie Mehretu: Drawing Into Painting*, exhib. cat. (Minneapolis: Walker Art Center Minneapolis, 2003), p. 5.
- 4) "Looking back. Email Interview between Julie Mehretu and Olukemi Ilesanmi, April 2003," *ibid.*, p. 11.
- 5) Conversation with the author in February 2006.

JULIE MEHRETU, UNTITLED (HELLION), 2006, ink and acrylic on canvas, 3 x 4' /

OHNE TITEL (TEUFELSBROTEN), Tusche und Acryl auf Leinwand, 91 x 122 cm.

(PHOTO: ERMA ESTWICK)

