

novas pinturas de Mehretu e o seu uso da imagem fotográfica como presença irreconhecível com a sobreposição de Gerhard Richter de imagética do Holocausto na sua obra desde os anos 1960²⁷. Também podemos olhar para *Nine Discourses on Commodus* [Nove discursos sobre Cómodo], 1963, uma série de nove pinturas de Cy Twombly feitas em reação ao assassinato de John F. Kennedy, onde a pintura é uma massa empastelada, sem contorno ou definição, sobre um fundo em grande medida vazio.

Se o empenho de Mehretu naquilo que está a acontecer no mundo, com a sua violência e as suas injustiças, a define como pessoa e enforma a sua obra com artista, só podemos reagir às pinturas e desenhos na medida em que se apresentam diante de nós. No espírito da encenação da cultura que ela põe em prática na sua obra, somos atraídos para outros referentes. Parece pois relevante citar parte de uma elucidación de princípios de uma teoria da pintura chinesa, conforme elaborada pelo mestre do século XVIII Tang Zhiqi:

A pintura deveria ser reconhecida como uma prática significativa específica. É com base nessa especificidade (...) que a pintura deveria ser considerada na sua relação com a realidade — uma relação de entendimento mais do que expressão de uma analogia, mais do que duplicação, de trabalho mais do que de substituição.²⁸

E a posição de T. J. Clark, quando escreve: Aquí está a razão porque a ênfase deve recair (...) sobre a especificidade de retratar, e sobre essa especificidade estar tão intimamente ligada à mera materialidade de uma determinada prática, e sobre essa materialidade ser tão frequentemente geradora de profundidade semântica — de verdadeira reflexão, verdadeiramente aplacar e deslocar caracteres.²⁹

Que possamos seguir a evolução da pintura de Julie Mehretu ao longo do tempo e ela se nos possa dirigir na sua profundidade semântica enquanto tentamos negociar as complexas dimensões do nosso presente é uma prova da força da sua arte. Pois não é apenas uma questão de composição e gesto, contorno e imagem, substrato e superfície, conjugados para produzir o poderoso efeito estético do seu trabalho. Há a emancipação do ato de fazer e a inteligência informada do abandono físico que reflete uma fundamentação vital no mundo em que nos reconhecemos e em que participamos.

(E S P)

EL EXTRAÑO DISCONTINUO: SOBRE PINTURA Y PARTICIPACIÓN EN LA OBRA DE JULIE MEHRETU

Desde su primera exposición, la pintura de Julie Mehretu ha venido registrando el espíritu de nuestro nuevo y frágil siglo. De escala monumental y visualmente explosivos, los cuadros de Mehretu resuenan con una percepción del mundo impactada irreversiblemente por una conciencia acelerada de la simultaneidad espaciotemporal de cuanto sucede y del entrecruzamiento de los flujos económicos, geopolíticos y de personas que los impulsaron. La crítica calificó las primeras pinturas de Mehretu de «grandes matrices»¹, «una versión conceptual de la pintura histórica, con representaciones ejecutadas a mano de datos sueltos que se desplazan y entretajan en el ciberespacio».² Diecisiete años han transcurrido desde entonces, y las concatenaciones de historias, lugares y movimientos de aquellas pinturas han experimentado una serie de evoluciones estructurales, compositivas y pictóricas que señalan no solo un giro en la naturaleza del mundo del que surgen las obras de Mehretu y en la relación de la propia artista con ese mundo, sino también un cuestionamiento intensamente productivo de la pintura como medio capaz de dar expresión a nuestra manera de vivir el mundo.

Antes de pasar a esbozar algunos de esos giros y los principios conceptuales y pictóricos que los guían, merece la pena describir un conjunto de principios generales que gobiernan la construcción de obras, eso que Mehretu denomina «el tiempo de la pintura».³ Uso el término construcción con toda intención, con el fin de centrar la atención en cómo, mediante unos procesos de ensamblaje, destreza, intervención dirigida y gesto personal, se construyen física y pictóricamente esas pinturas. Hablamos aquí de un proceso conceptual y logísticamente elaborado, en tensión dinámica y productiva con el impulso intuitivo. Por lo general, dicho proceso comienza con la preparación del lienzo, montado ya en el bastidor, con las primeras capas visuales a base de dibujos, zonas pintadas y aplicación de aerosol acrílico, que luego se lijan y se vuelven a aplicar para crear un substrato duro y transparente para los depósitos subsiguientes de imágenes proyectadas, líneas calcadas y marcas individuales. Descargas digitales y herramientas compositivas, grafito, tinta Sumi, pintura acrílica, estilógrafos y latas de aerosol forman parte del arsenal. Mientras la preparación de superficies y los primeros niveles de información visual, como la impresión, el enmascaramiento y el calco a partir de imágenes proyectadas las llevan a cabo ayudantes de estudio, la realización de marcas intuitivas está totalmente en manos de la artista.

Lo mismo ocurre con la composición, definida por Mehretu, así como con los ajustes y las modificaciones que lleva a cabo a lo largo del proceso gradual de construcción de la obra hasta llegar al campo final de marcas gestuales que incorpora para poblar su campo sedimentado.

Los estratos visuales de los cuadros combinan fuentes archivísticas históricas y contemporáneas recopiladas por Mehretu durante muchos años y consistentes en fotografías, dibujos y planos arquitectónicos, por lo general de lugares y acontecimientos que han dejado huella en la conciencia colectiva —de los proyectos utópicos de la arquitectura moderna, a búnkeres y lugares de catástrofes naturales o creadas por la mano del hombre—, todo ello animado por su propio repertorio de marcas, que apuntan igualmente a un archivo de códigos visuales representacionales y no, eso que el arquitecto David Adjaye ha descrito como «una base de datos de lo visual»⁴ y que abarca un periodo histórico de la pintura occidental que va del Renacimiento y el Barroco a las vanguardias de los inicios del siglo XX, el expresionismo abstracto, la pintura paisajista china y budista y la retórica estilizada de las tiras cómicas. Ese rico tejido de referencias encarna una forma de «puesta en escena de la cultura» —*la mise-en-scène de la culture*—, frase que Roland Barthes empleó para describir la evocación por parte de Cy Twombly de los ciclos épicos del Mediterráneo a través de las inscripciones abyectas raspadas y arrastradas por las superficies de sus cuadros.⁵ La excavación en las convenciones pictóricas históricas que lleva a cabo Mehretu podría entenderse también como una suerte de *alien discontinuum*, expresión que tomamos prestada del proyecto del escritor y teórico cultural Kodwo Eshun: «Fabricar, inventarse, sintetizar, cortar, pegar y montar», eludiendo la continuidad y la genealogía como medio con el que descolonizar el pensamiento estético.⁶ Si en sus representaciones de arquitecturas y lugares de catástrofes y fracasos, flujos de información y capital y en el tumulto, aparentemente continuo, de geografías⁷ Mehretu se refiere a historias, en su descolonización de lo visual narra épicas del presente —«las formas en las que, colectiva e individualmente, construimos el mundo y vivimos en él».⁸

Durante mucho tiempo, aquella pregunta de *Ce qu'elle figure* (¿Eso qué significa?) que escribiera Barthes supuso un obstáculo para la universalidad de la pintura: «Ante un cuadro, queremos darle sentido [...] buscamos la analogía».⁹ En la pintura clásica, el título refuerza esa analogía. Los títulos que Mehretu da a sus cuadros están siempre cargados de sentido. El título *System* (*Sistema*, 2002) [pp. 90-91] es sugerente a varios niveles: en su definición, la palabra connota un conjunto de principios o un método según el cual se lleva a cabo algo; una red de elementos interconectados; un orden político o social opresivo. Todas esas acepciones pueden verse en la apropiación conceptual

que Mehretu realiza del lenguaje del mapa y de los gráficos, evidente ya en algunas de sus primeros dibujos, como *Migration Direction Map* (*Mapa de direcciones de la migración*), 1996 [p. 83], *Index of Integrated Character Settlement* (*Índice de asentamiento de carácter integrado*) [p. 75], o *Character Migration Analysis Index* (*Índice de análisis del carácter de la migración*) [p. 74], ambas de 1997, en los que Mehretu sometía sus marcas intuitivas a la estructura de los cronogramas y los gráficos. Aquellos dibujos tempranos poseen mayor importancia por lo que revelan de la elaboración intrínsecamente narrativa por parte de Mehretu de un léxico visual de creación de marcas abstractas.

En su «experimento en escritura artística» *The Sight of Death*, el historiador del arte T.J. Clark observaba:

«Ciertamente, parte del atractivo de la perspectiva para los pintores estriba en cómo la propia estructura lineal que implica instala la promesa o la ilusión de determinación sistemática, perfecta para que la pintura lleve a cabo con ella sus juegos coercitivos y generativos; perfecta para mostrar la impotencia de la simple estructura frente al juego de la metáfora, de los materiales —formato, dimensiones físicas, luces, tacto, “fundamento”, orientación de superficies, impacto cromático, opacidad y transparencia ambiental. Evidentemente, es eso lo que tiene más poder a la hora de poner en relación al espectador con mundos imaginados».¹⁰

Los mundos evocados por Mehretu encarnan ese sentido de la pintura como algo coercitivo y generador. Desde el punto de vista compositivo, *System* señala un alejamiento de sus composiciones centrífugas en las que unas explosivas perspectivas «en retirada» —construidas superponiendo dibujos arquitectónicos, líneas de vectores y bloques flotantes de color— eran elaboradas junto a una multiplicación de anotaciones gráficas y conflagraciones pictóricas que caracterizó los cuadros anteriores al hundimiento de las Torres Gemelas en septiembre de 2001. Para Mehretu: «el 11-S sacudió, básicamente, la Tierra. El mundo había cambiado y había que tomar distancia y mirar a una perspectiva más amplia».¹¹

En *System* observamos una dispersión de puntos focales, con las líneas calcadas por Mehretu y sus movimientos gráficos a mano alzada ocupando más uniformemente la amplitud del lienzo, y una opción por una gama de color limitada, casi pastel, de rosas y azules pálidos en los rombos y romboides que orbitan dentro de la red de su matriz gráfica y en torno a ella. Esa movilidad de líneas y estructuras que esas formas designan, y que trae a la mente los laberínticos dibujos y esculturas creados por el artista situacionista Constant para su proyecto *New Babylon* (1959–74), muestran una actitud más provisional que nos lleva a pensar más en los campamentos temporales

1 Tim Griffin, «For the Record: Julie Mehretu, Senam Okudzeto and Nadine Robinson», *Time Out New York*, 6–13 de septiembre de 2001.

2 Holland Cotter, Art Review, «A Full Studio Museum Show Stars With 28 Young Artists and a Shoehorn», *The New York Times*, 11 de mayo de 2001.

3 Julie Mehretu y David Adjaye en conversación con Tim Marlow, Londres: White Cube, 2013 http://whitecube.com/channel/in_the_auditorium/julie_mehretu_in_the_auditorium_2013/.

4 Ibid.

5 Roland Barthes, «Sagesse de l'Art» en *Cy Twombly*, Paris: Éditions du Seuil, p. 29.

6 Ver Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Londres: Quartet Books, 1999.

7 Tim Griffin, «Race matters», *Time Out*, 24–31 de mayo de 2001, pp. 55–56.

8 Lawrence Chua, «Julie Mehretu», *Bomb*, primavera de 2005, <http://bombmagazine.org/article/2714/julie-mehretu>.

9 Roland Barthes, «Sagesse de l'Art», op. cit., p. 19.

10 T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2006, p. 141.

11 Julie Mehretu en conversación con la autora, abril de 2017.

28 Hubert Damisch, *A Theory of Clouds*, p. 224.

29 T. J. Clark, *The Site of Death*, p. 122.

12 Brian Dillon, «An Archeology of the Air», en *Julie Mehretu: Grey Area*, cat. de exp., Nueva York: Guggenheim Museum Publications, 2009, p. 49.

13 Julie Mehretu y David Adjaye en conversación con Tim Marlow, op. cit.

14 Richard Shiff, «Earth Is Height and Depth, Distance and Proximity, Ease and Danger, Open and Confined Ground, Life and Death», en *Julie Mehretu: Mural*, Nueva York: Goldman, Sachs & Co., 2013, pp. 24–57.

15 Ibid.

de las campañas militares o de las comunidades desplazadas, que en una visión revolucionaria proyectada hacia el futuro.

A mediados de los 2000 Mehretu creó un corpus de pinturas ricamente elaboradas y de ambiciosa escala, con sus representaciones de matriz compositiva calcadas de imágenes y dibujos de fuentes arquitectónicas. Históricas fortalezas y arquitecturas defensivas, arcadas, estadios y arquitecturas modernas se animaban con motivos voladores de serpentina de colores, logos remolineando y banderas ondeantes, todo ello capturado en una vorágine compositiva de líneas de vectores y de batallones de anotaciones que parecían marchar recorriendo un paisaje aéreo y volátil. Y si las franjas y planos de color, audazmente demarcados, se mantienen bien visibles entre esas



Julie Mehretu, *Arcade* (detalle), 2005

turbulentas composiciones, la cualidad lineal del plano y la planta arquitectónicas adoptan una densidad semiótica. Donde las pinturas de los comienzos sugerían perspectivas meteorológicas y trayectorias de datos digitales, cuyos caminos guiados por satélite cruzaban a cada nanosegundo, invisiblemente, de un lado a otro, nuestro globo, cuadros como *Citadel* (Ciudadela, 2005) [p. 102-103], con sus emborronados calcos de fortalezas en forma de estrella, proponen una visión desde arriba, sobre un rastro de múltiples capas arqueológicas plegadas a lo largo del tiempo. Producida el mismo año que la visualmente dinámica *Arcade* (Arcada) [pp. 94-95], la cualidad de camaïeu de los tonos sepia de *Citadel* revela el continuo juego de Mehretu, no solo entre atmósferas gráficas y pictóricas, sino también entre las condiciones históricas de la representación, desde la perspectiva lineal de la ilusión representacional y los calcos entrelazados de

los manuscritos medievales, a las marcas jeroglíficas de las tablillas de piedra sumerias y la simbología meditativa del mandala.

En la segunda mitad de la misma década, las densas capas de Mehretu comenzaron a hacer más hincapié en los procesos de eliminación y borrado, cuyas huellas se incorporaban al palimpsesto de inscripciones sucesivas. Entretanto, sus pinturas iban alcanzando una escala cada vez más monumental. Un aumento de dimensiones físicas propiciado, sin lugar a dudas, por dos encargos que le fueron encomendados en 2008. El primero consistió en la creación de una nueva serie de pinturas para el Deutsche Guggenheim en Berlín; el segundo, en la ejecución de una nueva y ambiciosa pintura para el nuevo cuartel general de Goldman Sachs en el *downtown* neoyorquino. *Plover's Wing* (*Ala de chorlito*, 2009) [pp. 158-159], que forma parte de la serie del Deutsche Guggenheim, y *Fragment* (*Fragmento*) [pp. 162-163], realizado aquel mismo año, arrojan luz sobre el impresionante espectro del universo visual de Mehretu en aquel momento. Los calcos lineales de arquitecturas que se superponen en densa confusión en *Plover's Wing*, proporcionan un andamiaje apenas visible a unas anotaciones atenuadas, aligeradas, y a unos gestos raspados que establecen a lo largo del campo del cuadro un variado despliegue de corrientes visuales. Los tonos diluidos de rojo pálido, amarillo-ocre, gris suave y azul asumen el papel de volúmenes aplanados, intercalados con líneas y arcos intersecándose.

Por su parte, la paleta de *Fragment* se limita a unas concentraciones variables de negro, blanco y gris. Inapreciable en las reproducciones pero evidente al contemplar directamente el cuadro es el papel desempeñado por la transparencia y por la luz creada al trabajar las superficies en su construcción de capas sucesivas, así como la supervivencia de inscripciones pictóricas a través de los procesos repetidos de eliminación y acumulación. Se ha señalado que el aumento de imágenes y motivos en interferencia mutua en los cuadros de Mehretu es también una forma de borrado¹², un efecto que hace que las estructuras subyacentes adquieran su apariencia de desdibujamiento espectral. Mehretu se ha referido también a la asociación metafórica del borrado en relación con las historias, que, formalmente, confiere una libertad intuitiva que desafía al obstáculo potencial que supone la asunción de su propio lenguaje pictórico como algo dado.¹³

Llegados a este punto, merece la pena que nos detengamos a reflexionar en mayor profundidad sobre la importancia del dibujo en la obra de Mehretu, como narrativa y como proceso. Mucho se ha escrito ya sobre sus grafismos: «como figuras que pueblan una cartografía», con una *agencia* simbólica alusiva a sistemas sociales, y como «factores de cambio»¹⁴ y «estados de devenir».¹⁵ Basta con echar un vistazo a un temprano grupo de dibujos a tinta

titulado *Inkcity* (1996) [pp. 59, 62, 67, 71] y a la densa concentración de anotaciones de aspecto celular, agrupadas en torno a un conjunto de coordenadas axiales o contenidas dentro de una elipse o círculo autodefinido, para reconocer la relación del componente individual con la estructura agregada. La comunidad de marcas de Mehretu, que trae a la mente la serie de Agnes Denes *Isometric Systems in Isotropic Space-Map Projections* (1973–79), unas formas topográficas proyectadas como proyecciones isométricas con las que dar expresión a la consciencia medioambiental y global; sugiere una función propositiva similar al concepto expresado. En el caso de Mehretu, la naturaleza explícitamente manual e íntima de los dibujos de su primera época pone de relieve, de ese mismo modo el registro individual de la artista, de su presencia en tiempo real.

El uso que Mehretu hace del dibujo en sus pinturas es también disruptivo desde el punto de vista pictórico. De la pintura, Mehretu afirma que trata «de la construcción del espacio», mientras «el dibujo es conceptualmente investigativo».¹⁶ Los dibujos de sus comienzos, con sus divisiones numeradas y direccionales y sus capas de acetato, anticipan ya las topografías abstractas compuestas de pinturas posteriores, realizados con tinta, lápiz de color, grafito y acuarela, nos recuerdan el papel de escritura o de frases que desempeñan y del que Mehretu se vale para crear una atmósfera pictórica, esa «suma indeterminada e inagotable de razones, de impulsos, de perezas, que rodean el acto».¹⁷ En la obra de Mehretu el dibujo habla también de empoderamiento: «El dibujo representa el lado mísero de la pintura, la vida de la pintura. [...] De ahí que la arquitectura y todo lo demás haya sido consumido por el dibujo».¹⁸ Además de constituir una obra paralela, un compañero de estilo libre de las pinturas cargadas monumentalmente, los dibujos son también medios con los que ensayar y probar marcas, para «tomar una línea aquí, un bucle allá, hasta incluso un momento de color (sic) y, sin más, seguirlo».¹⁹ Nos recuerdan los preceptos de la pintura clásica china: «La pintura china estaba, como la europea, familiarizada con las nubes claramente delineadas como lo estaba con neblinas de contornos inapreciables. La oposición estaba entre el “modo azul y verde” de contornos claros y precisos, y el modo *yi pin* de los eruditos, “el modo sin restricciones”».²⁰

New constructions (*Nuevas construcciones*), una serie de dibujos de 2005, hace visible un instante en el glosario en evolución de la «criptografía» de signos de Mehretu. En ella reaparecen las varillas de doble cabeza, los sombreados, los bucles y las perforaciones entintadas de sus comienzos, ahora junto a pliegues, cremalleras, flecos, frondas, remolinos y espirales, estrellas y banderas, así como a manchas y emborronamientos acuosos. Aplicados sobre el lienzo, esos caracteres gráficos devienen en

unas agitaciones disruptivas que fracturan más aun los múltiples puntos de vista generados por el cuadro. Si los planos y secciones arquitectónicas forman el diseño del lugar de evocación, los registros de creación de marcas de Mehretu son el vehículo de su «modo sin restricciones», el complemento de unos gestos que confunden la legibilidad. Así, desde el diseño al dibujo, desde el dibujo a la evaporación de sentido, lo que aquí se nos presenta es un objeto de contemplación.²¹

Con unas referencias explícitas a la memoria colectiva que beben en la historia de la arquitectura berlinesa, o el mapeo espacial de las migraciones diaspóricas de los judíos y la circulación comercial y mercantil que conforma las pinturas de *Grey Area* y el mural de Goldman Sachs, los encargos de gran escala encomendados a Mehretu anunciaban un nuevo corpus de obra en el cual la panorámica *Invisible Line* (*línea invisible*) (*línea invisible*), 2010–11 [pp. 166-167] protagoniza un épico despliegue de intervención gráfica y gestual realizado en tinta negra sobre grafito, que contrasta con la composición, más tectónica y moderna, de *Mural*. Creada en Nueva York mientras Mehretu seguía en tiempo real por radio, televisión y redes sociales el desarrollo de la denominada «primavera árabe», en esta obra las arquitecturas continúan pululando bajo la superficie, pero enterradas ahora por una conflagración de signos organizados, amplios brochazos y embadurnamientos gestuales que hacen pensar en la pintura paisajística de la dinastía Song, entregada a una intensa batalla de guerreros cuyos episodios los señalan unas marcas rectilíneas en negro, blanco, rojo y verde. Los calcos controlados de arcadas y estadios y las aspiraciones de modernidad de edificios cívicos dan paso aquí a un caos ambiental de arrasamiento.

Mogamma (*A Painting in Four Parts*) (*Mogamma, una pintura en cuatro partes*, 2012), un encargo de DOCUMENTA 13, Kassel, supone otro punto de inflexión en la obra de Mehretu. El título, basado en un icónico edificio gubernamental situado en la Plaza Tahrir de El Cairo, el espacio que albergó las manifestaciones en pro de la democracia que desembocaron en la caída de la dictadura militar de aquel momento, es también el término árabe para «colectivo». Esta majestuosa pintura en cuatro paneles ha sido construida a partir de la superposición de los calcos arquitectónicos de una treintena de espacios en los que han tenido lugar revueltas sociales y políticas, ubicados en varios lugares del mundo. Concebida en un principio para la entrada de acceso público al DOCUMENTA-Halle, la obra pone a prueba, aun más, el orden de la pintura como acontecimiento visual a la escala de la arquitectura.²² El contexto arquitectónico como parte integrante de lo expuesto —frente a su citación mediante la reproducción— es aquí relevante, pues resalta la importancia de las condiciones de visionado

16 David Binkley y Kinsey Katchka, «Conversation with Julie Mehretu», *Ethiopian Passages. Dialogues in the Diaspora*, <https://africa.si.edu/exhibits/passages/mehretu.html>.

17 Roland Barthes, «Sagesse de l'Art», op. cit., p. 32.

18 *Ethiopian Passages*, op. cit.

19 Julie Mehretu citada en Chris Abani, «Layer Me This», en *Parkett* n° 76, 2006, p. 40.

20 Hubert Damisch, *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford, California: Stanford University Press, 2002, p. 221.

21 Debo esta reflexión sobre el calco y el gesto a Roland Barthes en «Cy Twombly ou “Non multa sed multum”», *Cy Twombly*, op. cit., p. 55.

22 Para una descripción completa de la obra *Mogamma*, ver T.J. Demos, «Painting and Uprising: Julie Mehretu's Third Space», *Liminal Squared*, cat. de exp., Nueva York: Marian Goodman Gallery, Londres: White Cube, pp. 55–61.

inherentes a la manera en que Mehretu concibe sus pinturas. La propia naturaleza del palimpsesto como inscripción y sobrescritura, un término de uso habitual al hablar de su obra, sirve de estrategia para ver y reflexionar sobre la contemplación estética y crítica a la que aspiran esas pinturas, que funcionan con una visión distante: de un paisaje, una topografía, un terreno que expresa tanto las repeticiones y fracturas y las rupturas dinámicas y — por emplear el término acuñado por Édouard Glissant— de las «poéticas relacionales» de identidad histórica y cultural; con una visualización de los flujos invisibles de nuestro hiperpresente virtual. Vistas de cerca, las mismas pinturas ofrecen un abigarrado cosmos de miles de mundos de artefacto sedimentado, de imagen, de incidente y de acción, actuando también sobre nosotros, como móviles cuerpos perceptores de ese sinfín de sensaciones.

Mehretu ha descrito sus pinturas como experiencia medioambiental, una experiencia que es temporal y que responde también al tiempo contenido en la obra a través de su creación, eso que identificamos como su producción vivida.²⁵ En la creación de su *Mural* para un vestíbulo corporativo visible por el público desde la calle, tuvo en cuenta la historia de la pintura (y escultura) moderna y su relación con la arquitectura, desde Le Corbusier y Alexander Calder al *Guernica* de Picasso (1937) y la capilla de St. Paul de Vence de Matisse. La producción de *Mogamma*, su contenido y su contexto, exigían otra consciencia de las posiciones perceptivas. Fue la colaboración con David Adjaye en la presentación en 2013 en Londres de la serie junto a otras obras, lo que permitió a Mehretu alcanzar lo que considera un conjunto perfecto de condiciones espaciales para las pinturas. Mehretu cita como puntos de referencia *The Upper Room* (1992–2002), un ciclo de pinturas de su colega pintor Chris Ofili, que contó también con la colaboración de Adjaye, y la Rothko Chapel de la Menil Collection de Houston.²⁴ La relación con el emplazamiento, algo universal en la historia de la pintura, bien hablemos de Lascaux, de los frescos medievales, de las pinturas de Karnak o de las de las cuevas de Ellora, bien de la pintura de Caravaggio, es lo que anima la ambición de Mehretu a que su obra genere una carga simbólica y social comparable.

Crear pinturas que hablen del tiempo que vivimos y del lugar de la artista dentro de ese tiempo siempre fue una fuerza impulsora para Mehretu. La arquitectura, como reflexión de valores sociales y como historia civilizadora, sus aspiraciones y sus fracasos, ha desempeñado un papel capital en sus cuadros. En la serie de pinturas *Invisible Sun (Sol invisible)* [pp. 202-203, 206-207], iniciada en 2012, Mehretu se apartaba de las historias de la construcción y representación del «espacio real» para centrarse en lo que ella describe como «una dinámica posfuturista» de gesto

y anotación.²⁵ Con sus económicas impresiones, los dibujos de *Mind Breath (Hálito mental)* [pp. 174-175, 178-179, 183] producidos en torno a esas mismas fechas apuntan al lenguaje francamente abstracto de los grandes lienzos, cuya escala y formato, más vertical que panorámico, apela a la historia del expresionismo abstracto. Mehretu describió esa nueva obra como una retirada necesaria de otras anteriores que, en su motivación y mediante la analogía del título, abordaban directamente las urgencias sociales y políticas del mundo. Dicho lo cual, esa posición de explícita retirada no supone renunciar a su compromiso con el deseo de asegurar la relevancia contemporánea de su producción estética. Si acaso, en sus agitadas pinceladas de tinta negra y pintura acrílica que barren el lienzo de un lado a otro, los cuadros de aquel periodo poseen una carga personal y una inmediatez mayor. Si en las pinturas anteriores Mehretu evocaba una marcha cósmica de tiempo colectivo proyectado sobre el presente inmediato, en estas nuevas obras parecía apostar por lo individual como agente principal. El uso del subtítulo (*Algorithm*) apunta a la tecnología de la información digital y a la codificación de datos, términos sugerentes de una cierta paranoia conspirativa. Pero los algoritmos se relacionan también con la música, y quizás sea en la interrupción, caótica y, por necesidad, creativa —como la variación de un acorde— de la fórmula del algoritmo, donde las pinturas de *Invisible Sun* se vuelven entendibles en sus propios e irreducibles términos.

Los cuadros de la serie *Invisible Sun* coinciden con la incorporación de la imagen fotográfica a la estructura pictórica, ya no como fuente de una proyección gráfica, sino como halo impreciso de una tonalidad que surge de entre los contornos racionales y la construcción intuitiva de unas marcas de tinta. *Chimera (Quimera)*, 2013 [pp. 186-187] es una de las primeras piezas de este nuevo lenguaje, en el que unas líneas apenas visibles, trazadas en tinta dentro de las capas transparentes de acrílico, revelan los elementos calcados de una estructura arquitectónica en ruinas. Las marcas dibujadas o de pinceladas emborronadas parecen haber sido sorprendidas en su descenso vertical por unas vagas guirnalda de contornos perforados y huellas de manos —alusivas a las pinturas rupestres y a los *Body Prints* (1969–75) de David Hammons—, como si la propia artista pugnara por emerger de entre los escombros de piedra labrada. La imagen fotográfica resulta, como tal, irreconocible; es una presencia espectral, sugerida únicamente por el tono verdeceledón responsable de la perspectiva atmosférica del cuadro.

Con el que, en el momento de escribir estas líneas, encarna su conjunto pictórico más reciente, Mehretu regresa al escenario del tratamiento de acontecimientos de la actualidad, especialmente a la guerra que tiene lugar en Siria y que es resultado de la sucesión de

crisis que han recorrido el mundo árabe alimentadas por la intervención extranjera y, más cerca de casa, a la crisis de las relaciones raciales derivada de la descontrolada «violencia policial contra los cuerpos negros»²⁶ en los Estados Unidos. Al hacerlo, Mehretu se desplaza a un nivel de expresión pictórica nuevo, que combina la imagen codificada y la marca anotacional. En estas obras que, según Mehretu, continúan un diálogo con la historia heroica de la abstracción de mediados de siglo,²⁷ ya no es la arquitectura la que cimienta estructuralmente la composición, sino la imagen difuminada, borrada hasta la condición de magullados tonos de rosa ardiente, o de aguamarina, bajo una paleta en la que predominan el negro, el blanco y el gris. Las formas, a medio emerger, de figuras colosales, monumentos funerarios y partes del cuerpo, sugeridas por el vocabulario empleado en los títulos —*Stelae, Conjured Parts (Partes evocadas), Sekhmet, Tongues (Lenguas), Eye (Ojo), Damascus (Damasco), Aleppo (Alepo), Ferguson* [pp. 210-211, 214-215, 218-219, 222-223]— sugieren una vorágine de historia, muerte y combate cuerpo a cuerpo. En un texto reciente e intelectualmente rico, el artista Glenn Ligon identifica las últimas pinturas de Mehretu y su uso de la imagen fotográfica con la presencia irrecognocible del sobrepintado sobre imágenes del Holocausto que Gerhard Richter lleva realizando en su obra desde la década de los sesenta. Podríamos de igual modo volver la vista a los *Nine Discourses on Commodus* (1963) de Cy Twombly, un ciclo de nueve cuadros pintados por Twombly en respuesta al asesinato de John F. Kennedy, en el que la pintura es una masa grumosa, sin contorno ni definición, sobre un fondo básicamente vacío.

Aunque el compromiso de Mehretu con la violencia y las injusticias de lo que sucede en el mundo la define como persona y forma parte de su trabajo como artista, nosotros no podemos sino responder a las pinturas y dibujos en la forma en que se nos presentan. Si atendemos al espíritu de la puesta en escena de la cultura en su trabajo, habremos de remitirnos a otros referentes. De ahí que nos parezca conveniente citar aquí una explicación de los principios de una teoría china de la pintura, en la formulación del erudito del siglo XVIII Tang Zhiqi:

«La pintura debe ser reconocida como una práctica de significación específica. Es sobre la base de esa especificidad [...] que habremos de considerarla en su relación con la realidad: una relación de comprensión más que de expresión de analogía, más que de duplicación; de trabajo más que de sustitución».²⁸

Así como la posición de T.J. Clark cuando escribe que:

«He aquí la razón por la que el énfasis debe situarse [...] en la especificidad de la representación y en la estrecha ligazón que esa especificidad tiene con la simple

materialidad de una práctica dada, y en que esa materialidad es, a menudo, generadora de profundidad semántica: de pensamiento verdadero, de dar calma o movimiento reales a los personajes».²⁹

Que podamos seguir la evolución en el tiempo de la pintura de Mehretu y que esta nos hable de su profundidad semántica mientras intentamos lidiar con las dimensiones complejas de nuestro presente demuestra la fuerza de su arte. Pues no hablamos aquí, sin más, de la reunión de composición y gesto, contorno e imagen, substrato y superficie para producir el poderoso efecto estético de su obra. Es la emancipación del acto de creación y la inteligencia consciente del abandono físico que refleja un anclaje vital en el mundo en el que nosotros mismos nos reconocemos y del que participamos.

23 Ver la discusión de Isabelle Graw sobre la pintura bajo el punto de vista de «producción vivida» en «The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons», en Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Nikolaus Hirsch (eds.), *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Frankfurt-am-Main, Berlin: Institut für Kunstkritik & Sternberg Press, 2012, pp. 45–57.

24 Julie Mehretu y David Adjaye en conversación con Tim Marlow, op. cit.

25 Julie Mehretu en conversación con la autora, abril de 2017.

26 Glenn Ligon, «On the Ground», en *Julie Mehretu: Grey Paintings*, cat. de exp., Nueva York: Marian Goodman Gallery, inédito. 77.

27 Julie Mehretu en conversación con la autora, octubre de 2016.

28 Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud. Toward a History of Painting*, op. cit., p. 224.

29 T.J. Clark, *The Site of Death*, op. cit., p. 122.