

**JULIE
MEHRETU**

Alison Biswas: Refiriéndote a los cuadros de aquel periodo inicial [finales de los noventa], los definías como «mapas narrativos de ningún lugar», dando a entender que hablamos de lugares imaginados. Sin embargo, durante la última década has ido apuntando a lugares concretos: un edificio, un espacio arquitectónico... Unos lugares que han trascendido la condición de fuente, sin más, de materia prima para la obra para conformar totalmente el desarrollo de esta. ¿En qué momento empezó la especificidad de un lugar geográfico a convertirse en parte integral de tus composiciones?

Julie Mehretu: Cuando empecé a usar calcos arquitectónicos automáticamente se generó en la obra un tipo de especificidad espacial; cada edificio representaba un tiempo y un lugar concretos. Dicho esto, lo que en realidad estaba haciendo era fundir todo tipo de periodos históricos, sociales y políticos en un solo espacio, incorporando capas de múltiples dibujos de diferentes edificios y ciudades en una única cosmología, en un solo cuadro. Era como crear una visión tectónica espaciotemporal que era, al mismo tiempo, histórica.

Fue en 2003, durante mi residencia en el Walker Art Center, cuando pinté por primera vez una obra con una concreción geográfica más precisa. En ella dibujé las capitales políticas de cada uno de los países africanos, componiendo, todas juntas, un gran sistema circulatorio vascular que se extendía por todo el cuadro. Como parte de mi residencia había decidido plantearme Mineápolis y Saint Paul

Alison Biswas: When discussing your paintings from this earlier period [late 1990's], you have referred to them as “story maps of no location,” implying that they are imagined places. Over the last decade, you have made references to very specific locations, whether that be a building or a city or an architectural site. These places have not just acted as source materials for a work, in a potentially inconsequential sense, but have entirely shaped its development. When did the specificity of a geographical site start to become integral to your compositions?

Julie Mehretu: When I began using architectural tracings, this automatically generated a type of spatial specificity in the work, as each building represented a specific time and place. However, I was collapsing all sorts of historical, social and political periods into one space by layering many drawings of different buildings and cities into one cosmology, into one painting. It was as if I was creating a tectonic view of time and space that was also historical.

The first painting that had a more concrete geographic specificity to it was made during my residency at the Walker Art Center in 2003. In this work, I traced the political capitals of each African country, which were montaged together into a large circulatory, vascular system that sprawled over the entire painting. As part of the residency I had decided to look at Minneapolis and St. Paul as East African cities, because I was so surprised by the number of East Africans that were living there. I worked with high school

como ciudades del África Oriental dado el gran número de personas de esa parte del mundo que viven en ellas. Trabajé con estudiantes de secundaria originarios de aquella región africana en lo que acabaría convirtiéndose en una especie de proyecto auto-etnográfico. Aquel cuadro fue mi primer gran paisaje, mi primera obra panorámica, un formato al que, desde entonces y a lo largo de los últimos veinte años, he regresado en varias ocasiones. En la muestra, la obra se expuso enfrente de un ventanal enorme asomado a la ciudad, de modo que los dos extremos de la sala —un espacio rectangular— eran aquella pintura y el ventanal. Pensé que, de esa manera, el cuadro funcionaba como una especie de espejo metafórico del paisaje urbano que se veía desde la ventana. La primera capa de la pintura —por entonces estaba en pleno proceso de creación de mis obras de múltiples capas— la formaban planos aéreos de todas las capitales africanas, empezando con Adís Abeba en el centro. Para la segunda capa usé edificios construidos en esas ciudades durante la época colonial y los primeros años de la lucha por la independencia. La capa final consistía en varias plazas de independencia y otras estructuras que rinden tributo o encapsulan los movimientos poscoloniales de independencia nacionalista de sus respectivos países.

[...]

AB: El proyecto del Walker te animó a plantearte los lugares geográficos como marco, pero quisiera que me hablaras del plano arquitectónico. ¿Cuándo lo incorporaste

students who were of East African descent on what was to become a kind of self-ethnographic project.

[This painting] was my first large-scale landscape—my first panoramic work—which has since become a format that I have repeated several times over the past twenty years. In the exhibition, the painting was displayed opposite an enormous window, which looked out over the city. The painting and window bookended the rectangular gallery space. I thought of the painting as a kind of metaphoric mirror of the cityscape, as seen through the window. The painting's first layer—I was still in the middle of making these layered works at that point—consisted of the aerial maps of all the capital cities on the continent, starting with Addis Ababa in the middle. In the second layer, I used buildings built throughout the colonial and early independence movements of these cities. The final layer consisted of various plazas of independence, and other structures celebrating or encapsulating the post-colonial nationalist independence movements of their countries.

[...]

AB: The project at the Walker encouraged you to think about geographical sites as a framework, but what about the architectural plan—when did that become a device within your work?

JM: Architecture became a part of my work while I was living in Houston, shortly after graduate school. As I have already mentioned, I thought of my earlier drawings and paintings

como dispositivo a tu trabajo?

JM: La arquitectura se convirtió en un elemento de mi trabajo cuando viví en Houston, al poco de licenciarme. Como te decía, concebía mis dibujos y mis pinturas como mapas de lugares o ubicaciones indeterminados. La incorporación a mi trabajo de edificios concretos, o de parte de ellos, daba inmediatamente a mi dibujo un contexto sociopolítico específico.

AB: ¿Buscabas el trabajo de arquitectos en particular?

JM: Me sentía atraída por ciertos tipos de imágenes arquitectónicas (yo no era estudiante de Arquitectura y sabía muy poco de la materia) de una manera intuitiva. Recuerdo mi descubrimiento de los bellísimos planos de Mies van der Rohe en la biblioteca del Museum of Fine Arts de Houston (MFA). Crecí en Michigan y Adís Abeba, por lo que había estado expuesta a edificios increíbles: en Adís, a edificios del primer futurismo italiano o construcciones racionalistas verdaderamente singulares, y en el Medio Oeste americano, a algunos iconos de la modernidad de mediados del siglo XX. Por eso creo que parte de mi atracción hacia los planos arquitectónicos se origina en un lenguaje visual que ha hecho de mí lo que soy. Pienso que, más que un sentimiento consciente, es algo firmemente arraigado en mi persona.

AB: ¿Cómo abordaste esas imágenes de edificios? ¿Cómo entraste en ellas?

JM: Con un proyector: colocaba fotocopias de las imágenes sobre el cuadro que había pintado. [...] Luego iba calcando, de una

as being maps of no place or no location. Tracing specific architectural buildings, or parts of buildings, into the work, immediately gave the drawing a specific social and political context.

AB: Were you seeking out the work of particular architects?

JM: Specific kinds of architectural images intuitively attracted me—I was not a student of architecture and knew very little of it. I remember being at the library at the Museum of Fine Arts, Houston (MFA), and seeing these beautiful plans of the Mies van der Rohe museum there. Having grown up in Michigan and Addis Ababa, I had been exposed to some incredible buildings—early Italian futurist buildings in Addis, some really unique International-style buildings; then mid-century modernist icons in the Midwest. So I think part of the attraction to these particular architectural plans came from a visual language that had informed me. But it was a deeply embedded, rather than an especially conscious, feeling.

AB: How did you first approach these images of buildings—what was your way in?

JM: Using a projector, I placed photocopies of the images onto a painting I had made. [...] I traced the architecture over the painting, freely. I began combining various sources into that one painting: a Tadao Ando courtyard up a staircase, it rose out of an ancient Greek amphitheater; another colonnade; several of those Mies van der Rohe images of the MFA, and various other plans, I don't even remember

manera libre, la arquitectura sobre la pintura. Empecé combinando diferentes fuentes en un solo cuadro: un patio de Tadao Ando al final de una escalera que parte de un antiguo anfiteatro griego, otra arcada, algunas de aquellas imágenes de Mies van der Rohe que había descubierto en el MFA, y otros planos diferentes; la verdad es que no me acuerdo de todo. Después comencé a recopilar ese tipo de material y lo calcaba todo muy intuitivamente; al principio sin racionalizar demasiado lo que iba construyéndose espacialmente en mis cuadros. Fue algo transformativo y profundo, que cambió mi trabajo y sus posibilidades conceptuales. Un auténtico descubrimiento.

AB: Ya en tu primera gran exposición, la que celebraste en 2004 en el Carnegie International, quedó clara la importancia de esa evolución —del uso de la arquitectura en tu trabajo en relación con esos dibujos técnicos de edificios, y tu manera de observar los lugares geográficos—. El Carnegie International es conocido en Norteamérica como el primer evento expositivo de arte internacional, lo que resulta especialmente interesante si tenemos en cuenta que fue ahí donde presentaste una serie de pinturas centradas en estadios de todo el mundo. Las obras de *Stadia* mostraban tu interés en lugares de fuera de los Estados Unidos.

JM: Desde bien joven no he dejado de ser consciente, con la consiguiente incomodidad, de las complejas contradicciones del excepcionalismo estadounidense y de las enormes consecuencias que el comportamiento de los Estados Unidos tiene

what they all were. After that, I began collecting all kinds of this stuff and tracing everything very intuitively, without really understanding, at first, what was being built spatially in my paintings. But it was transformative and profound. It shifted the work and its conceptual possibilities—a real breakthrough.

AB: The significance of this development—of the currency of architecture in your work, in relation to these technical drawings of buildings, and your contemplation of geographical sites—was initially made clear through your first major exhibition, the Carnegie International in 2004. The Carnegie International is known as the first exhibition in North America of international art; that is especially interesting, to think that you presented a series of paintings in this show that focused on stadiums from around the world. The *Stadia* paintings signaled your interest in places outside of the United States.

JM: Since I was young, I have constantly been aware of, and uncomfortable with, the complex contradictions of American exceptionalism and the hugely consequential reverberations of America's behaviour globally. Ethiopia is a perfect example of being a discarded American casualty of the Cold War. While I live in, and love living in the United States, I also have really complicated feelings about the country and its actions, and its responsibility as a hegemonic global superpower. So I think I am constantly mining the counter-narrative, the counter

para el mundo. Etiopía es un ejemplo perfecto de víctima de la Guerra Fría abandonada por Estados Unidos. Aunque vivo —y me encanta vivir— en los Estados Unidos, el país y sus actos, y su responsabilidad como superpotencia hegemónica global, genera en mí sentimientos muy complejos. Creo que es de ahí de donde viene mi constante uso —dentro y fuera de Estados Unidos— de contranarrativas, contrarrealidades y contraposibilidades. Hice los cuadros de *Stadia* específicamente para ese contexto, el de Carnegie International, que yo veía como un lugar con mucha carga: como exposición global, como forma de espectáculo creado en el interior del neoliberalismo excepcionalista americano y desde su narrativa más prototípica. Formalmente hablando, el estadio surgió como una metáfora bastante apropiada para aquella exposición.

AB: ¿De dónde surge ese interés por las construcciones civiles gigantescas?

JM: Siempre me encantaron los estadios. ¿A quién no? No tenemos más remedio que amarlos. Todo eso, los antiguos anfiteatros, etcétera, me atrae desde mis primeros calcos arquitectónicos. Llevan mucho tiempo entusiasmándome, fascinándome como una forma de arquitectura que ha formado parte de la civilización desde las primeras ciudades conocidas; como megacontenedores para ocasiones sociales, que dictan unas formas de comportamiento predefinidas y muy particulares; como lugares de entretenimiento, teatro, ejecuciones, esclavitud, encarcelamiento, refugio; como

realities and counter possibilities both of and outside the United States. I made the “Stadia” paintings specifically for this context, the Carnegie International, viewing it as a charged site: as the global expo, a form of spectacle created within and from the quintessential narrative of American exceptionalist neoliberalism. Stadia as a form felt like an apt metaphor for the exhibition.

AB: Where does this interest in huge, civic buildings stem from?

JM: I have always been attracted to stadia—who does not love a stadium? We are compelled to love them. I have drawn them since my earliest architectural tracings, the ancient amphitheatres and such. For a long time they have excited and fascinated me. As a form of architecture that has been part of civilization from the earliest known cities; as mega containers for social occasions, that dictate very particular, prescribed forms of behaviour. As places for entertainment, drama, executions, slavery, imprisonment, shelter. As propaganda machines and symbols of democracy. When I made the stadium paintings, it was after the first full year of the Iraq War, with all of its horrors, and just as the global media fervour was building for the upcoming Olympic Games in Greece. It was the summer of 2004. I was thinking about the stadium as this vehicle for spectacle and propaganda, as well as all of the inherent contradictions embedded in this very intense moment—an enormous, illegal war that had huge geopolitical ramifications, and then the Olympics.

máquinas de propaganda y símbolos de democracia. Hice mis primeras pinturas de estadios transcurrido ya un año entero de la Guerra de Irak, con todos sus horrores, y con el fervor por los próximos Juegos Olímpicos de Grecia gestándose en los medios de comunicación de todo el mundo. Era el verano de 2004. Yo reflexionaba sobre el estadio como vehículo de espectáculo y propaganda y sobre las contradicciones inherentes a ello que impregnaban aquel momento tan intenso: una guerra ilegal, enorme, con unas ramificaciones geopolíticas gigantescas y... de repente, la Olimpiada.

AB: En paralelo a la evolución de tu trabajo parece haber mantenido, de múltiples maneras, una relación cada vez más personal con los lugares en los que has decidido centrarte. Por ejemplo, hay en la obra *Mogamma* un cierto grado de emoción si la comparamos con los cuadros de estadios. ¿Estás de acuerdo en que tu nivel de implicación varía dependiendo del lugar y de su ubicación? Las plazas de Tahrir y Meskel son lugares muy cargados, en los que, además de revolución y cambio social, se ha producido una colisión de espectáculo y desastre. Sé que estuviste en El Cairo en el verano de 2012 después de la elección de [Mohamed] Morsi.

JM: El tema de la revolución en el continente africano tiene para mí una carga y una resonancia especiales. Mis padres estaban muy comprometidos con Etiopía y se volcaron, tanto en sus vidas como en sus trabajos, en el desarrollo del país y las posibilidades del África poscolonial de los años setenta. Tenían

AB: As your work has evolved, you appear in many ways to have a more and more personal relationship with the places that you choose to focus on. Compared to the stadium paintings, for example, a work such as *Mogamma* carries a certain level of emotion. Would you agree that your level of involvement varies depending on what the site is and where it is located? Tahrir Square and Meskel Square are charged spaces where spectacle and disaster have collided—as well as revolution and social change. I know that you actually visited Cairo in the summer of 2012, following [Mohamed] Morsi's election.

JM: Revolution on the African continent is an especially charged and profoundly resonant topic for me. My parents were deeply committed to their lives in Ethiopia and invested themselves and their work to its development, and what could be possible for post-colonial Africa in the 1970s. They had a huge family in Addis Ababa, and they were passionate about their work. They slowly bought land and built their house, only to leave it all behind five months after we moved in. The 1974 Revolution, and the dreams of a possible democratic Ethiopian future, were extinguished by the Soviet backed military junta and the red terror that co-opted and followed the revolution, led by Mengistu Haile Miriam. Our lives were completely and utterly transformed by the revolution and its failures in Ethiopia. So in 2011, when direct action protests erupted all over the Middle East and North Africa, as

una familia enorme en Adís Abeba y su trabajo les apasionaba. Poco a poco compraron un terreno y construyeron su casa. Cinco meses después de mudarse a ella tuvieron que abandonarla. La revolución de 1974 y los sueños de un posible futuro democrático para Etiopía se desvanecieron con la llegada de la junta militar apoyada por los soviéticos y el terror rojo dirigido por Mengistu Haile Miriam, que siguió a la revolución y la secuestró. La revolución etíope y sus fracasos cambiaron por completo nuestras vidas. De ahí mi enorme gozo en 2011, cuando la acción directa de las protestas se apoderó de todo el Oriente Próximo y el Norte de África en un gesto hasta entonces inédito de respuesta a la represión y la fuerza.

[...] Mis pinturas son reacciones, conjuros e invenciones que surgen de esos momentos. Hay en ellas un sentido de apremio, pero también de insistencia, resistencia y posibilidad. Me interesa mucho lo que puedo inventar, tanto en pintura como en imagen.

an unprecedented gesture that responded to repression and force, I was completely riveted.

[...] My paintings are reactions, conjurings, and inventions from within these moments. There is a sense of urgency in them, but also a sense of insistence, resistance, and possibility. I am most interested in what I can invent in painting, and in the image.

Extractos de una entrevista con Allie Biswas (*Brooklyn Rail*, febrero de 2019) cuya versión completa está disponible online en: <https://brooklynrail.org/2019/02/art/JULIE-MEHRETU-with-Allie-Biswas>.

Excerpts from an interview with Allie Biswas (*Brooklyn Rail*, February 2019) the complete interview is available online, at: <https://brooklynrail.org/2019/02/art/JULIE-MEHRETU-with-Allie-Biswas>.