

JULIE MEHRETTU, STADIA II, 2004, detail, ink and acrylic on canvas, 9 x 12' / STADIA II, 2004, Detail, Tusche und Acryl auf Leinwand, 274 x 366 cm. (PHOTO: FRMA ESTWICK)

Julie Mehretu



JULIE MEHRETU: Found Rumblings of the Divine

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON

Bursting with the kind of energy that has historically mobilized groups of agitated youth to push a revolutionary social agenda, Julie Mehretu's dynamic paintings and drawings evoke punk rock, propagandistic urban graffiti, the Free Speech Movement, and the divine hand of God. The desire to effect profound social change is, of course, not limited to youth: Rosa Parks was forty-two years old when she refused to take a seat at the back of a Montgomery, Alabama bus, and the first two women to marry in San Francisco in February 2004 were eighty-one and seventy-nine years old. As curator Douglas Fogle writes, "History is made by active subjects, both in our world and in [Mehretu's] works."¹ Inspired by subversive, anti-establishment impulses, the conceptual framework of Mehretu's paintings is the relationship between the individual and the community, the whole.² The artist says that the myriad marks in her work "signify

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON is the Director and Chief Curator of the Aspen Art Museum in Aspen, Colorado.

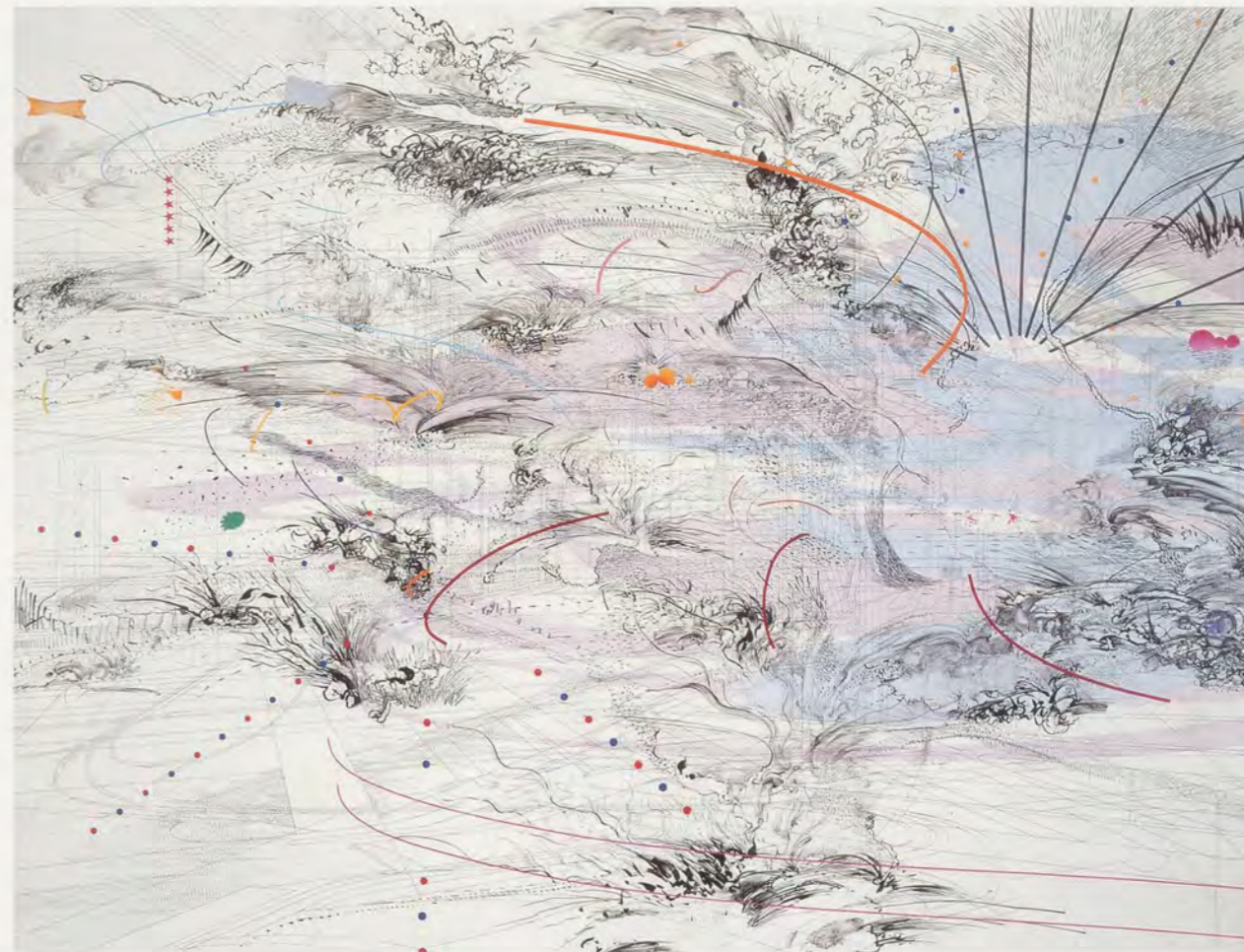
characters that socialize."³ Her "private utopian fighters" maintain a sense of hope as they labor along within complex exterior sets and work to promote an ambiguous change.⁴

While much has been made of Mehretu's global background, the significant element of her biography is her birth in Ethiopia in 1970, a time when the country was trying to create a utopian society. Born into this context of resistance, she grew up watching the trials and tribulations involved in passionately pursuing a dream. Her belief in the possibility of change remains strong, as is evidenced by *SEVEN ACTS OF MERCY* (2004), which takes its title from a work of the same name painted by Caravaggio in 1607. The result of riot, the lack of mercy, and the need for protest have incredible relevance in our post-Katrina time. The seven acts are: feeding the hungry, relieving the thirsty, dressing the naked, offering hospitality to pilgrims, visiting prisoners, caring for the sick, and burying the dead. While, of course, unable to forecast the tragedy last fall, pic-

JULIE MEHRETU, *IMMANENCE*, 2004, ink and acrylic on canvas, 6 x 8' /

IMMANENZ, Tusche und Acryl auf Leinwand, 183 x 244 cm.

(PHOTO: CHRISTIAN CAPURRO)



tures in the painting are thousands of ink-drawn marks that signify bursts of cultural resistance amid the ebb and flow of systems and organic orders. The painting can be read as a reaction against the bureaucratic systems of inaction, while simultaneously posing questions of cause and effect, fate and destiny, chance and divine intervention.

Three weeks after Katrina, Mehretu traveled to San Francisco and produced three prints that are collectively titled *HEAVY WEATHER* (2005). She has indicated that they are "about" hurricanes.⁵ Like all

of her works they are "about" a lot more as well: a sensation of rapid movement, spatial confusion, an optical dance of uncontrolled nature. Mostly these sensations can be measured only against the human form, and the result of entering these works, albeit only visually, leaves me breathless. (This physical response to Mehretu's work has happened to me before, yet it always catches me unprepared.)

Mehretu's marks subtly dominate her works and have their own identities; like characters in a fantastical narrative or a collective attempt at social

JULIE MEHRETU, *THE SEVEN ACTS OF MERCY*, 2004,
ink and acrylic on canvas, 9 1/2 x 21' / *DIE SIEBEN WERKE
DER BARMHERZIGKEIT*, Tusche und Acryl auf Leinwand,
289 x 640 cm.

ing occurs under a panoply of flags created from appropriated iconography, from those of the United Nations, the Arab League, the European Union, and the United States. The flags are interchangeable and could function equally as logos for a sports team or as billboard advertisements: the blue lines from the Israeli flag, the green triangle from the Palestinian one, the Southern Cross from Australia. Mehretu is commenting on economic protectionist policies that create what architect Rem Koolhaas calls "fortress Europe." The tops of her works often show a tornado-like form whirling away, the exploding result of a stream of ideas, words, or perhaps a collective cheer. Though her forms often appear to be disintegrating or collapsing, the consistent formal element of Mehretu's work is a complex interplay of precision and chaos.

The War Drawings (1973—ongoing) of New York-based performance artist and Vietnam veteran Kim Jones were an early and direct influence on Mehretu. His ongoing series depicts a two-dimensional world inhabited by two constantly warring factions: x's and dots. Graphite and erasers allow for a sense of progress, the evidence of the erased marks indicating the past. In an intricate labyrinth of land and sea, cities are forever being built and knocked down, as troops are moved or killed—all by being erased and redrawn. The small gouaches of American artist Laylah Ali, though substantially different from Mehretu's paintings in size as well as media, share a similar content: social and ethnic struggles fundamental to the contemporary human condition. Both artists present these struggles removed from a specific time and place, with the exact cause of strife left to the viewer's imagination.⁷⁾

Asked about the existence of God in her work, Mehretu acknowledges the possibility of a higher being influencing, controlling, and weighing in on the activities.⁸⁾ Many of her paintings feature a form at the upper center of the work pushing down—

change, they evolve and interact with each other. Certain marks are aggressors, some are constructors, while still others represent the everybody. The expressive, small ink-drawn gestures that rest upon the layers of accumulated resin can be seen as little fists raised in the air or as gathered pilgrims bent over in prayer. The abstract narratives combine geometric vectors of objects in motion, graphic brush-

fires, cartoon explosions, hatch marks, sickle shapes, and dots.⁶⁾ Mehretu incorporates a cartographic impulse in all her works; dazzling arrays of color and line are applied on a layered ground. She also adopts and distorts elements of consumer culture, ranging from street magazines with band listings to advertising graphics and sportswear logos. These diverse elements relate to each other in a superstructure that

suggests systems of motion: flight patterns, wind and water currents, airports, highways, subways, phone lines, satellite trajectories, urban and natural places where people meet.

CONGRESS (2003) evokes gates to a city or a stadium. With a distinctly urban feel, the characters are convening, as if for a massive event, such as a political rally, a WTO protest, or a Super Bowl. The gather-

sometimes subtly, other times less so—upon the action in the center of the frame. The compositions reflect those of reverential paintings and architecture, leading the eye and the energy of the viewer upwards. And like characters in a John Woo film—Christian-influenced, tragic heroes caught in conflicts between loyalty and duty, friendship and honor, between right and wrong, good and evil—Mehretu’s abstract representations of the triumph of good can be seen as a call to action. Woo’s films also share with Mehretu’s work a frame full of frenetic energy and crisscrossing vectors.

The sources of Mehretu’s paintings are also historical. In fact, the brushwork recalls that of Chinese calligraphy. Known for his innovative style called *Si Ti Shu Shi* (calligraphic forces of the four script), Wei Heng (AD 252–291) identifies writing with the patterns of dynamic forces in nature, thereby making a correlation between the order of the cosmos and that of the human. Throughout history, there has been a progressive realization of the formal potential for visual expression of the written character, as well as a distinction made between script and style, the latter being individual and determined by various circumstances, including the calligrapher’s inner state.⁹ Like Chinese calligraphy, which dictates the number of brushstrokes that making a tree requires, for example, Mehretu’s marks connote the essence of the forms she depicts and the ideas she promotes. The awakening of the individual in relation to the collective whole as well as to nature itself, present in Zen practices such as calligraphy, mirrors the role Mehretu holds in her own art making.

Connections between Mehretu’s work and that of Wassily Kandinsky are formal as well as intellectual. Kandinsky developed the notion of the affective purpose of art, based on the assumption that art must possess “soul” in order to elicit a response from the spectator, and that this soul, manifested in the balance of colors and composition, is in turn dependent on the integrity of the artist.¹⁰ Mehretu is interested in this and also in what Kandinsky refers to in his essay from 1920 “The Great Utopia” when he talks about the inevitable implosion or explosion of our constructed spaces out of the sheer necessity of agency. “The coliseum, the amphitheater, and the

stadium are perfect metaphoric constructed spaces clearly meant to situate large numbers of people in a highly democratic, organized, and functioning manner,” Mehretu says. “It is in these same spaces that you can feel the undercurrents of complete chaos, violence, and disorder.”¹¹

Mehretu has referred to at least one of her works as “propaganda painting.”¹² Art historian Kendall Taylor posits that American artists working in the 1930s, such as Ben Shahn, traditionally referred to as Social Realists, might more precisely be identified as ideologists, implying a visionary, idealist approach. These artists viewed themselves as the conscience of American society and banded together in the common struggle to make a positive impact on society.¹³ Absent a larger working group, Mehretu in her paintings and drawings embodies this same visionary, idealist approach, what she calls her “language of resistance.” Keenly interested in the errors that form our current situations, she foregrounds not the failed utopia itself, but what failed and why, as well as what next and how. In the cyclical rise and fall of civilizations, governments, religious zeal, and social mores, Mehretu fearlessly maps the ever-idealistic utopian impulse. When one stands surrounded by her creations, the rallying cry for positivist social change is refreshingly welcome and almost audible.

1) Douglas Fogle and Olukemi Ilesanmi, *Julie Mehretu: Drawing into Painting* (Minneapolis: Walker Art Center, 2003), p. 7.

2) *Ibid.*, pp. 13–14.

3) Lauri Firstenberg, “Painting Platform in NY,” *Flash Art*, November–December 2002, p. 70.

4) Julie Mehretu, conversation with author at artist’s studio in New York, March 10, 2004.

5) Kathan Brown, “Julie Mehretu: Heavy Weather,” *Crown Press Newsletter*, Winter 2006, n.p.

6) Fogle and Ilesanmi, *op. cit.*, p. 7.

7) Chrissie Iles, Shamim Momin, “Laylah Ali,” *Whitney Biennial 2004* (New York: Whitney Museum of American Art, 2004), p. 147.

8) Mehretu, conversation with author, *op. cit.*

9) “Calligraphy: characters, scripts and style,” *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).

10) “Abstract Art: Pioneers, 1912–1920,” *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).

11) Fogle and Ilesanmi, *op. cit.*, p. 14.

12) Fogle and Ilesanmi, *op. cit.*, p. 16.

13) Kendall Taylor, “Propaganda: After 1900,” *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).



JULIE MEHRETU, CONGRESS, 2003, ink and acrylic on canvas, 70 x 102" /
KONGRESS, Tusche und Acryl auf Leinwand, 178 cm x 260 cm.

JULIE MEHRETU: Anzeichen für ein himmlisches Donnerwetter

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON

Da Julie Mehretus Arbeiten nur so strotzen von einer Energie, die in der Vergangenheit Gruppen aufgebracht Jugendlicher zur revolutionären Veränderung der Gesellschaft anheizte, denken wir unweigerlich an Punkrock, an die propagandistischen Graffiti in unseren Städten, an das *Free Speech Movement* der 60er Jahre (Berkeley) oder gar an die lenkende Hand Gottes. Der Wunsch nach einem grundlegenden gesellschaftlichen Wandel ist natürlich nicht auf die Jugend beschränkt: Rosa Parks war 42 Jahre alt, als sie sich in Montgomery, Alabama, weigerte, hinten im Bus Platz zu nehmen; und die ersten beiden Frauen, die einander im Februar 2004 in San Francisco offiziell das Ja-Wort gaben, waren 81 und 79 Jahre alt. Wie der Kurator Douglas Fogle schreibt, «wird Geschichte von aktiven Individuen gemacht, in

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON ist Direktorin und leitende Kuratorin des Aspen Art Museum in Aspen, Colorado, USA.

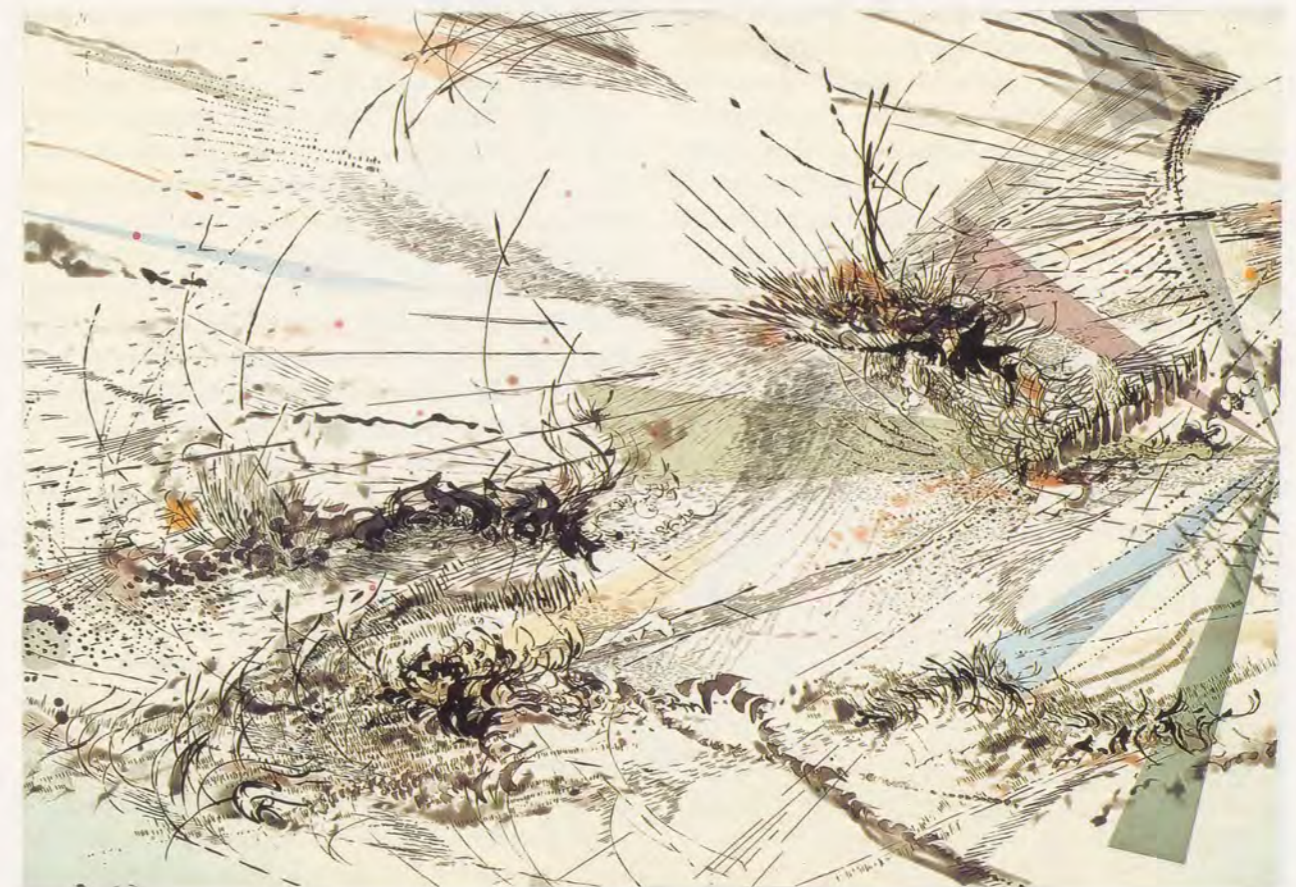
der Welt genauso wie in [Mehretus] Kunstwerken». ¹⁾ Das Verhältnis des Individuums zur Gemeinschaft, zum Ganzen – angeregt von subversiven, gegen das Establishment gerichteten Impulsen – bildet den gedanklichen Hintergrund von Mehretus Bildern. ²⁾ Die Künstlerin sagt, die Myriaden von Zeichen in ihren Arbeiten stünden für «Charaktere, die soziale Kontakte knüpfen». ³⁾ Ihre «privaten Kämpfer für utopische Ziele» bewahren eine gewisse Hoffnung, während sie sich innerhalb komplexer äusserer Gefilde abmühen und darauf hinarbeiten, eine zweifelhafte Veränderung zu erreichen. ⁴⁾

Obwohl viel Aufhebens um Mehretus globalen Hintergrund gemacht wurde, ist das entscheidende Element ihrer Biographie ihre Geburt in Äthiopien 1970, zu einer Zeit, als das Land versuchte, eine gesellschaftliche Utopie zu realisieren. In diesem Kontext des Widerstandes wuchs sie auf und sah die Belastungen und Widerwärtigkeiten, die mit dem leidenschaftlichen Festhalten an diesem Traum ver-

bunden waren. Ihr Glaube an die Möglichkeit von Veränderungen ist noch immer stark, wie SEVEN ACTS OF MERCY (Sieben Werke der Barmherzigkeit, 2004) beweist, dessen Titel einem Bild entliehen ist, das Caravaggio 1607 malte. Die Auswirkungen von Unruhen, der Mangel an Barmherzigkeit und das Bedürfnis aufzubegehren sind heute, angesichts der Folgen des Wirbelsturms Katrina, unglaublich wichtig. Die sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit sind: Hungerige speisen, Durstigen zu trinken geben, Nackte bekleiden, Reisende beherbergen, Gefangene besuchen, Kranke pflegen, Tote begraben. Obwohl das Werk natürlich die Tragödie im letzten Herbst nicht vorwegnehmen konnte, zeigt das Bild Tausende mit Tusche gezogene Zeichen, die für Aus-

brüche kulturellen Widerstandes stehen, inmitten eines Auf und Ab der Systeme und organischen Strukturen. Das Bild kann als Reaktion gegen die systembedingte bürokratische Trägheit verstanden werden und stellt gleichzeitig Fragen nach Ursache und Wirkung, Schicksal und Vorsehung, Zufall und göttlichem Eingreifen.

Drei Wochen nach Katrina reiste Mehretu nach San Francisco und schuf unter dem Obertitel HEAVY WEATHER (Sturmwetter, 2005) drei Graphikblätter (Local Calm/Lokale Ruhe; Diffraction/Diffraktion; Circulation/Zirkulation). Sie deuten an, dass die Blätter von Wirbelstürmen handeln. ⁵⁾ Wie in allen ihren Arbeiten geht es dabei jedoch um sehr viel mehr: das Gefühl schneller Bewegung, ein räumli-



JULIE MEHRETU, DIFFRACTION (from the Heavy Weather series), 2005, color sugar lift aquatint with aquatint, spit bite aquatint and hard ground etching on gampi paper chine colle, 35 1/2 x 46 3/4" / BEUGUNG (aus der Serie Stürmisches Wetter), Aquatinta mit Farbzuckertusche, Pinselätzung und Radierung auf Gampi Papier Chine-Collé, 90 x 119 cm.

ches Durcheinander und einen optischen Tanz, der unkontrollierbar ist. Meist werden diese Emotionen erst im Verhältnis zur menschlichen Gestalt fassbar, aber was geschieht, wenn man sich auf diese Arbeiten einlässt, raubt einem den Atem, obwohl es rein visuell ist. (Diese körperliche Reaktion auf Mehretus Kunst habe ich schon früher erlebt, und doch erfasst sie mich immer wieder.)

Mehretus Striche dominieren ihre Arbeiten auf subtile Art und Weise, sie verfügen über eine eigene Identität; wie gewisse Figuren in einer phantastischen Erzählung oder einem kollektiven Versuch zur gesellschaftlichen Veränderung entwickeln sie sich und interagieren miteinander. Manche Striche sind aggressiv, andere konstruktiv und wieder andere stehen für «jedermann». Die auf mehreren Kunstharzschichten ruhenden expressiven, mit Tusche gezogenen Gesten könnten kleine, in die Luft gereckte Fäuste sein oder auch eine Versammlung von Pilgern, die ihre Köpfe im Gebet neigen. Die abstrakten Handlungsstrukturen vereinen geometrische Bahnen bewegter Objekte, graphische Pinselbuschfeuer, Cartoonexplosionen, Schraffurstriche, Sichelformen und Punkte.⁶⁾ Alle Arbeiten Mehretus sind von einem kartographischen Impuls getragen; berausende Kombinationen von Farben und Linien werden auf mehrschichtigem Grund aufgetragen. Sie verwendet und verzerrt auch Elemente der Konsumwelt, das geht von Strassenmagazinen, die musikalische Events ankündigen, bis zu Werbegravur und Logos von Sportbekleidungsfirmen. Die verschiedenen Elemente stehen miteinander in Beziehung dank einer übergeordneten Struktur, die vielfältige Bewegungsarten andeutet: Flugrouten, Wind- und Wasserströmungen, Flughäfen, Autobahnen, U-Bahnen, Telefonverbindungen, Satellitenumlaufbahnen, Orte, wo Leute aufeinander treffen, sei es in der Stadt oder in der freien Natur.

CONGRESS (Kongress, 2003) erinnert an Eingangsporten zu einer Stadt oder einem Stadion. Es wirkt sehr urban, wie die Figuren sich hier zu einer Grossveranstaltung einfinden, vielleicht zu einer politischen Demonstration, einer Protestveranstaltung gegen die WTO oder zu einem *Super Bowl*-Match. Die Versammlung findet unter einem bunten Meer von Fahnen statt, die allerlei Elemente aus bestehenden

Emblemen aufweisen, solche der Vereinten Nationen, der Arabischen Liga, der Europäischen Union und der Vereinigten Staaten. Die Fahnen sind austauschbar und könnten ebenso als Logos für Sportmannschaften dienen wie als Reklameplakate: die blauen Linien der israelischen Fahne, das grüne Dreieck der palästinensischen, das Kreuz des Südens aus der Fahne Australiens. Mehretu kommentiert hier eine protektionistische Wirtschaftspolitik, die zu dem führt, was Rem Koolhaas die «Festung Europa» nennt. Im oberen Teil ihrer Arbeiten findet sich oft eine windhosenartig dahinwirbelnde Form, die explodierende Folge eines Stroms von Gedanken, Worten, vielleicht auch ein kollektives Auflachen. Obwohl ihre Formen oft auseinander zu fallen oder in sich zusammenzustürzen scheinen, ist das durchgehende formale Element in Mehretus Werk ein komplexes Zusammenspiel von Präzision und Chaos.

The War Drawings (Die Kriegszzeichnungen, seit 1973) des in New York lebenden Performancekünstlers und Vietnamveteranen Kim Jones übten einen frühen und direkten Einfluss auf Mehretu aus. Diese noch nicht abgeschlossene Serie bildet eine zweidimensionale Welt ab, die von zwei einander fortwährend bekämpfenden Fraktionen bevölkert wird: x-förmigen Kreuzen und Punkten. Wenn Graphit und Radiergummi den Fortschritt repräsentieren, verweisen die erkennbar ausradierten Zeichen auf die Vergangenheit. In einem verzwickten Labyrinth aus Land und Wasser, werden ohne Ende Städte gebaut und niedergerissen, während Truppen bewegt oder ausgelöscht werden – all das geschieht durch Ausradiieren und erneutes Zeichnen. Die kleinen Gouachen der amerikanischen Künstlerin Laylah Ali behandeln, auch wenn sie sich hinsichtlich Grösse und Medium deutlich von Mehretus Bildern unterscheiden, ein ähnliches Thema: gesellschaftliche und ethnische Auseinandersetzungen, die wesentlich zum heutigen Menschsein gehören. Beide Künstlerinnen zeigen diese Auseinandersetzungen völlig losgelöst von einer bestimmten Zeit oder einem bestimmten Ort und überlassen es der Phantasie des Betrachters, sich den genauen Grund des Streites vorzustellen.⁷⁾

Auf die Frage nach Anzeichen der Existenz Gottes in ihrem Werk räumt Mehretu durchaus die Mög-

lichkeit ein, dass ein höheres Wesen ihr Tun lenke und beeinflusse.⁸⁾ In vielen ihrer Bilder gibt es oben in der Mitte eine Form, die – manchmal fast unmerklich, manchmal stärker – nach unten stösst, in Richtung auf das, was sich in der Mitte der Bildfläche abspielt. Die Komposition widerspiegelt jene von Bild- und Bauwerken, die Ehrfurcht einflössen sollen und das Auge und damit die Energie des Betrachters nach oben lenken. Und wie die Figuren in einem Film von John Woo – tragische Helden christlicher Prägung, verstrickt in Konflikte zwischen Loyalität und Pflicht, Freundschaft und Ehre, Recht und Unrecht, Gut und Böse – lassen sich Mehretus abstrakte Darstellungen des obsiegenden Guten als Aufforderung zum Handeln verstehen. Wie in Mehretus Arbeiten gibt es auch in Woos Filmen diese unbändige Energie und dieses wilde Hin und Her.

Mehretus Bilder haben auch historische Hintergründe. Tatsächlich erinnert ihre Pinselführung an die chinesische Kalligraphie. Wei Heng (252-291), bekannt durch seine bahnbrechende Abhandlung zur Kalligraphie, *Sitishu Shi*, erkennt in der Schrift dynamische Kraftmuster der Natur wieder und postuliert damit eine Entsprechung zwischen menschlicher und kosmischer Ordnung. Im Lauf der Geschichte hat man zunehmend das formale Potenzial des visuellen Ausdrucks geschriebener Zeichen erkannt und auch die Differenz zwischen Schrift und Stil; letzterer ist individuell und hängt von allerlei

Umständen ab, auch vom Gemütszustand des Kalligraphen. Wie in der chinesischen Kalligraphie, die beispielsweise vorschreibt, wie viele Pinselstriche nötig sind, um einen Baum darzustellen, ist auch in Mehretus Zeichen das Wesen der abgebildeten Formen mitgemeint und ebenso die Idee, die zum Ausdruck gebracht werden soll. Die Erweckung des Einzelnen im Hinblick auf das kollektive Ganze und die Natur als solche, um die es in Zenpraktiken wie der Kalligraphie geht, entspricht der Aufgabe die Mehretu in ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit wahrnimmt.

Zwischen Mehretus Arbeiten und dem Werk von Wassily Kandinsky bestehen Verbindungen formaler wie geistiger Natur. Kandinsky hat die Idee der emotionalen Aufgabe der Kunst entwickelt, dabei stützte er sich auf die Annahme, dass Kunst eine «Seele» haben müsse, um beim Betrachter eine Reaktion hervorzurufen, und dass diese Seele, die in einem Gleichgewicht von Form und Komposition zum Ausdruck kommt, wiederum von der Integrität des Künstlers abhängig sei.⁹⁾ Mehretu interessiert sich für diese Zusammenhänge und auch für das, was Kandinsky in seinem Essay «Die grosse Utopie» sagt, als er über die unvermeidliche Implosion oder Explosion unserer aus der schieren Notwendigkeit zum Handeln konstruierten Räume spricht. «Das Kolosseum, das Amphitheater und das Stadion sind perfekte metaphorisch konstruierte Orte, eindeutig dazu da, eine

JULIE MEHRETU, ARCADE, 2005, ink and acrylic on canvas, 7 x 10' / ARKADE, Tusche und Acryl auf Leinwand, 213 x 305 cm.

(PHOTO: ERMA ESTWICK)



JULIE MEHRETU, BLACK CITY, 2005, ink and acrylic on canvas, 9 x 16' /

SCHWARZE STADT, Tusche und Acryl auf Leinwand, 274 x 488 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)



grosse Menschenmenge auf äusserst demokratische, geordnete und funktionierende Art und Weise aufzunehmen», sagt Mehretu. «An denselben Orten spürt man aber auch die unterschwellige Tendenz

zum totalen Chaos, zu Gewalt und Unordnung.»¹⁰⁾ Mehretu hat zumindest eines ihrer Bilder als «Propagandamalerei» bezeichnet.¹¹⁾ Der Kunsthistoriker Kendall Taylor behauptet, dass man die amerikanischen Künstler der 30er Jahre, wie Ben Shahn, die gewöhnlich als Sozialrealisten gelten, eher und präziser als Ideologen des Visionären, Idealistischen bezeichnen müsste. Diese Künstler verstanden sich selbst als Gewissen der amerikanischen Gesellschaft und verbündeten sich untereinander im gemeinsamen Bemühen, die Gesellschaft zum Besseren hin zu beeinflussen.¹²⁾ In Abwesenheit eines solch grösseren Zusammenhangs zeigt Mehretu in ihren Bildern und Zeichnungen denselben visionären, idealistischen Ansatz, sie nennt es ihre «Sprache des Widerstands». Mit wachem Interesse für die Irrtümer, die zu unserer gegenwärtigen Lage geführt haben, stellt sie nicht die gescheiterte Utopie in den Vordergrund, sondern das, was im Einzelnen schief ging und warum – und was demnächst schief laufen wird und wie. Im Zyklus von Aufstieg und Fall der Zivilisationen und Regierungen, der religiösen Fanatismen und gesellschaftlichen Sitten verzeichnet Mehretu furchtlos den ewig anhaltenden idealistischen utopischen Impuls. Steht man inmitten ihrer Werke, ist einem der vereinte Aufschrei für einen gesellschaftlichen Wandel zum Besseren erfrischend willkommen, ja man glaubt fast, ihn akustisch zu hören.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Douglas Fogle und Olukemi Ilesanmi, *Julie Mehretu: Drawing into Painting*, Walker Art Center, Minneapolis 2003, S.7.

2) Ebenda, S. 13–14.

3) Lauri Firstenberg, «Painting Platform in NY», *Flash Art* (November–Dezember 2002), S. 70.

4) Julie Mehretu am 10. März 2004 im Gespräch mit der Autorin im Atelier der Künstlerin in New York.

5) Kathan Brown, «Julie Mehretu: Heavy Weather», *Crown Press Newsletter* (Winter 2006), unpaginiert.

6) Fogle und Ilesanmi (wie Anm. 1), S. 7.

7) Chrissie Iles et al., «Laylah Ali», in: *Whitney Biennial 2004*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 2004, S. 147.

8) Julie Mehretu im Gespräch mit der Autorin.

9) «Abstract Art: Pioneers, 1912–1920», *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).

10) Fogle und Ilesanmi (wie Anm. 1), S. 14.

11) Fogle und Ilesanmi (wie Anm. 1), S. 16.

12) Kendall Taylor, «Propaganda: After 1900», *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).