

## Mehretu’s Explorations of the Arcadian Enigma

CAY SOPHIE RABINOWITZ

If at first glance the cobalt-gray fields with white streaks and colored geometric forms of Julie Mehretu’s most recent paintings, *Black Ground (deep light)* (2006) and *Grey Space (distractor)* (2006), seem to have little in common with her earliest paintings and drawings, a closer consideration reveals more similarities than differences. *Black Ground (deep light)* resembles an architectural or engineering blueprint the cyanotype process that produces white lines on a blue background. Compatible reprographic versions, called “blacklines,” are rendered in a darker ground while “whiteprint” is the term for document reproduction using a light-sensitive chemical process resulting in blue lines on a white background. Traditionally, revisions to blueprints are done in contrasting colors, for example red markup of a blueprint copy by the engineer, then yellow markup on the copy by the draftsman who implemented the changes on the original drawing, then brown markup by the checker on a check-print (a brownline). Finally, the architect or engineer, draftsman, checker, and supervisor sign the original drawing, thus making it a legal document.

Mehretu has incorporated all of these colors into the overlapping layers of lines, triangles, arcs, and dots competing for space on the surface of *Black Ground (deep light)*. Transparent yellow, green, and turquoise collapsed triangles resemble single-beam searchlights or flashlight orbs. A red squiggle looks like the photographic record of a laser pointer in motion. Though most of the initial line drawings are deeply embedded in the surface medium and remain difficult to discern, black line-drawn space-frame roofs repeat in a series across the middle, as if mechanically generated in rapid succession. Space frames have the structural ability to span large distances, making them indispensable for modern utilitarian building tasks, such as hangars, warehouses, and shopping and convention centers. Emblematic of organic geometry, the space-frame is a structure that points to innovative engineering conventions comparable to the arch in Roman times. Equally significant historically, structurally, and socially (as an architecture for the masses), is the amphitheater or arena, a form that Mehretu has featured in many works. In *Grey Space (distractor)* an amphitheater in the lower right corner fans out with concentric rows of tiered seating. Like the reprographic formats used to represent these structures, the space frame and the amphitheater are forms that reappear in her works. Mehretu’s interest in the methods and results of reproducible renderings is evidenced by her use of graphic and engineering design techniques, and accounts for her frequent remaking, reproducing, and revising her designs, probably as an attempt to rethink the procedures of production.

For her earliest drawings and paintings, Mehretu borrowed rendering techniques from commercial graphic reproduction traditions. While cartography seems to have been influential in her formative years, the diversity of media in her works of 1996–97, for example, point to a broad range of conventions. In



**BARCELONA WORLD’S FAIR, 1929**  
An impression of the exhibition’s much-lauded light show seen from the Avenida Reina María Cristina with the Palau Nacional in the background.



**BAGHDAD, Iraq**

Si a simple vista los campos de color gris cobalto con surcos blancos y formas geométricas coloreadas de las pinturas más recientes de Julie Mehretu, *Black Ground (deep light)* (2006) y *Grey Space (distractor)* (2006), parecen tener poco en común con sus primeros cuadros y dibujos, una mirada más atenta revela más similitudes que diferencias. *Black Ground (deep light)* parece un plano de arquitectura o de ingeniería obtenido con la técnica de la cianotipia y consistente en líneas blancas sobre un fondo azul. Las versiones reprográficas compatibles, llamadas “líneas negras”, se plasman sobre un fondo más oscuro, mientras que el “plano blanco” se refiere a la reproducción de documentos utilizando un proceso químico sensible a la luz, que da como resultado líneas azules sobre un fondo blanco. Tradicionalmente, las revisiones de los cianotipos se realizan en colores contrastantes, por ejemplo, correcciones en rojo a un cianotipo hechas por el ingeniero, seguido de correcciones en amarillo a la copia hechas por el delineante que ejecutó los cambios en el dibujo original, luego correcciones en marrón hechas por el revisor sobre una primera copia (línea marrón). Finalmente, el arquitecto o ingeniero, delineante, revisor y supervisor firman el dibujo original, convirtiéndolo así en un documento legal.

Mehretu ha incorporado todos estos colores en las capas superpuestas de líneas, triángulos, arcos y puntos que se disputan el espacio de la superficie de *Black Ground (deep light)*. Transparentes triángulos derruidos de color amarillo, verde y turquesa, asemejan luces reflectantes o de linterna. Un garabato rojo parece el testimonio fotográfico de un puntero láser en movimiento. Aunque la mayor parte de los primeros dibujos lineales están profundamente enraizados en la superficie y son difíciles de discernir, una serie de marcos espaciales en forma de tejados y trazados con líneas negras se repiten por el centro, como si hubiesen sido generados mecánicamente en una rápida sucesión. Los marcos espaciales tienen la habilidad estructural de cubrir largas distancias, haciéndolos indispensables para las tareas de construcción utilitaria moderna como hangares, almacenes o centros comerciales y congresos. Símbolo de la geometría orgánica, el marco espacial es una estructura que indica convenciones de ingeniería innovadoras comparables al arco en la época romana. La misma importancia histórica, estructural y social (como arquitectura para las masas) la tiene el anfiteatro o la arena, forma que Mehretu ha empleado en muchas obras. En *Grey Space (distractor)* un anfiteatro situado en la esquina inferior derecha se abre en forma de abanico con hileras concéntricas de asientos en gradas. Como los formatos reprográficos utilizados para representar estas estructuras, el marco espacial y el anfiteatro son formas que reaparecen en sus obras. El interés de Mehretu por los métodos y resultados de las versiones reproducibles queda evidenciado por su uso de técnicas propias del diseño gráfico y la ingeniería, y explica su tendencia a rehacer, reproducir y revisar sus diseños, probablemente como un intento de repensar los procedimientos de producción.

En sus primeros dibujos y pinturas Mehretu tomó prestadas algunas técnicas de expresión de la tradición comercial de reproducción gráfica. Mientras que la

## Las exploraciones de Mehretu sobre el enigma de Arcadia

*Stamped Ink (the herd two)* (1996) and *Stamped Ink (the herd two) Detail* (1997), which could be taken for organisms viewed under a microscope or an Impressionist’s rendering of windswept leaves, the details are applied in an all-over pattern except for a denser area in the in the upper right quadrant, where another layer of detail has been applied.

Throughout this early period Mehretu preferred paper, vellum, and Mylar as support media, with renderings of ink, etching, and photocopy transfers from directional maps, ethnographic catalogues, and newspapers, and titles such as *First Community* (1996), *Migration Direction Map* (1996), *Archive Page (mask)* (1996), and *Archive Page (execution)* (1996). These “archive drawings” present uncanny juxtapositions of photocopied newsprint photographs on the upper portion of the sheet and a loose ink rendering in the lower portion. The hand-drawn marks do not appear to extend graphically or to trace the image directly. Composed of hand-drawn bees and beetles, Mehretu’s ink on Mylar drawing *Conflict Location Index* (1997) mimics social-science graphing conventions, but the significance of each detail and its location information remains unstated, in spite of its title.

In several paintings Mehretu completed in 1998, blue-, yellow-, and white-shaded planes predominate, with details that recall aerial topographical maps. In *Apropos* (1998) the planes seem like walls of interior spaces, but in *White Plane* (1998) the colored sections offer approaches from so many different points of view that it is difficult to find a stable orientation to the composition. In this work a white plane departs from the left corner in one-point perspective to the center of the work, where the frame of a door or window dominates. But this might be the only stable place in a group of renderings otherwise hard to identify and that are horizontally dispersed as if a panorama. It differs considerably from *Untitled (yellow with ellipses)* (1998), where we have a sense of looking down over domesticated neighborhoods, with a series of highways or waterways connecting populated regions shadowed by red, yellow, green, and blue ellipses that do not interact with other graphic events. *Untitled (yellow with ellipses)* masquerades as a map of some landscape as seen from above, but there is no legend to explain the relation of a particular mark to a force, place, or person.

Mehretu’s aesthetics of production align her with numerous artists and writers for whom painting and writing was a form of active social engagement. In an earlier essay, “Julie Mehretu’s Baroque Look Back,” I referred to the eighteenth-century baroque artist Giovanni Battista Piranesi. So relevant are the correspondences between these two artists of such distant periods that the comparison deserves a more detailed analysis. In that essay, I argued that Mehretu’s “pictures transmit multi-dimensional visual characteristics that deny monoscopic narrative and perspective... resulting in a characteristically



**CHRIS OFILI**  
*He, 1999, (destroyed, 2004) (detail)*  
Acrylic, oil, paper collage, glitter, resin, map pins, elephant dung on canvas  
96 x 72 inches  
Courtesy Chris Ofili – Afroco



**FIREWORKS** during intermission dazzle 57,000 motocross fans at Olympic Stadium, built for the 1976 Summer Olympics.

cartografía parece haber sido una influencia decisiva en sus años de formación, la diversidad de medios utilizados en sus obras de 1996 y 1997, por ejemplo, registra una gran variedad de convenciones. En *Stamped Ink (the herd two)* (1996) y *Stamped Ink (the herd two). Detail* (1997), que podrían interpretarse como organismos contemplados bajo un microscopio, o como una versión impresionista de hojas barridas por el viento, los detalles han sido aplicados formando un motivo integral salvo en una zona más densa situada en el cuadrante superior derecho, donde ha sido aplicada otra capa de detalles.

A lo largo de esta primera época Mehretu prefirió el papel, la vitela y el Mylar como soportes, que combinaba con tinta, aguafuerte y fotocopias transferidos de mapas direccionales, catálogos etnográficos y periódicos, con títulos como *First Community* (1996), *Migration Direction Map* (1996), *Archive Page (mask)* (1996) y *Archive Page (execution)* (1996). Estos “dibujos de archivo” presentan extrañas yuxtaposiciones de fotografías de periódico fotocopiadas en la parte superior de la hoja y un trazo suelto a tinta en la parte inferior. Las marcas dibujadas a mano no parecen extenderse gráficamente ni trazar la imagen directamente. Compuesto de abejas y escarabajos ejecutados manualmente, el dibujo de tinta sobre Mylar titulado *Conflict Location Index* (1997) imita las convenciones de los gráficos de las ciencias sociales, pero la importancia de cada detalle y la información de su ubicación permanece sin revelar, a pesar de su título.

En varios de los cuadros completados por Mehretu en 1998 predominan los planos de tonos azules, amarillos y blancos, con detalles que remiten a mapas topográficos aéreos. En *Apropos* (1998) los planos parecen paredes de espacios interiores, pero en *White Plane* (1998) las secciones coloreadas ofrecen tantas perspectivas diferentes que es difícil encontrar una orientación estable en la composición. En esta obra un plano blanco parte de la esquina izquierda en una perspectiva de punto único hacia el centro, donde domina el marco de una puerta o de una ventana. Pero este podría ser el único lugar estable en un grupo de trazos por otra parte difíciles de identificar y que están dispersos horizontalmente como si de una panorámica se tratase. Difiere considerablemente de *Untitled (yellow with ellipse)* (1998), donde tenemos la sensación de estar viendo desde arriba unos vecindarios domesticados, con sus autopistas y vías fluviales conectando regiones pobladas oscurecidas por elipses rojas, amarillas, verdes y azules que no interactúan con ningún otro acontecimiento gráfico. *Untitled (yellow with ellipses)* se hace pasar por el mapa de algún paisaje tal y como es visto desde arriba, pero no hay ninguna leyenda que explique la relación entre una marca determinada y una fuerza, un lugar o una persona.

La estética de producción de Mehretu la alinea con numerosos artistas y escritores para los que pintar y escribir era una forma de compromiso social activo. En un texto anterior, “Julie Mehretu’s Baroque Look Back”, hice referencia al artista barroco dieciochesco Giovanni Battista Piranesi. Tan relevantes son las correspondencias entre dos artistas de períodos tan distantes que la comparación se merece un análisis