

TRAZANDO EL UNIVERSO DE JULIE MEHRETU

UN TEXTO CORAL

Agustín Pérez Rubio

Conservamos imágenes y yo reviso el montón cada seis meses o cada año, cuando estoy haciendo pinturas nuevas, y saco imágenes que son importantes para mí, que me recuerdan la fecha de determinado acontecimiento: esto fue el comienzo de la guerra; esto fue una gran manifestación; estos eran los disturbios de Francia, cuando quemaron todos aquellos coches. Yo cojo esta información diversa y la convierto en una especie de archivo fotográfico. Al principio cogía una imagen y la trasladaba a un papel, hacía un dibujo en respuesta a esa imagen, seguido por otro y otro. Se convirtió en un atlas o un archivo de mis marcas. Ahora simplemente conservo imágenes diferentes y, a veces, cuando trabajo en las pinturas, cuando necesito traer el mundo exterior al estudio, arranco un puñado de esas imágenes y las coloco en la pared o a mi alrededor mientras trabajo y así informan el lugar al cual intento llegar con la pintura.¹

La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan, como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a la que vemos.²

Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque, en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva. El fotógrafo tuvo que estar allí (definición mítica de la denotación), pero una vez establecido este punto (que, a decir verdad, constituye ya una connotación), la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas, captadas “en vivo”) es algo sobre lo que no hay nada que comentar; la foto-impacto es

insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación.³

Mi trabajo con el archivo fotográfico no procede de un deseo de hacer arqueología histórica, sino más bien de una estratificación bastante profunda y desarrollada de determinados espacios que tuvieron su importancia en el pasado. No necesariamente importantes para todo el mundo, pero eso podría originar cierta perspectiva de pensamiento a causa de nuestra memoria colectiva. Es posible que determinados tipos de espacios, como el edificio de Naciones Unidas, no resulten familiares a todo el mundo, aunque sabemos que es un edificio construido en el Estilo Internacional. Tenemos una idea colectiva del aspecto que tiene un edificio de los setenta, en cualquier parte del mundo: Brasil, Etiopía, Nigeria o los Estados Unidos. Forma parte de nuestra memoria colectiva. No es que intente describir la memoria colectiva, pero está allí, como el ADN de la pintura. El hecho de que lo puedas descifrar o no no es tan importante, pero no hay duda de que influencia la manera en que vemos la pintura y la manera en que el dibujo interactúa con la pintura.

La arquitectura es descrita como “la madre de las artes”, el arte social por excelencia, en realidad, totalmente social: ha sido creada para albergar la actividad humana y para expresar su significado; es el telón de fondo contra el que se representa el drama de la existencia cotidiana, que constriñe y configura las posibles interacciones sociales. Lo que se denomina arquitectura social es la práctica de la arquitectura como instrumento para un progresivo cambio social. Destaca el imperativo moral para aumentar la dignidad humana y reducir el sufrimiento humano. El hecho de que el propio carácter de la arquitectura sea social no ha significado históricamente que su impacto social específico en determinados momentos haya sido el de crear, permitir o celebrar la actividad de aquellos que detentan el poder, a menudo a expensas de otros muchos desfavorecidos. A menudo ha desempeñado un papel integral en los procesos de deslegitimización política. Así, los historiadores de la arquitectura describen con el adjetivo “grandes” a las pirámides construidas con el trabajo de los esclavos, los arcos de triunfo que celebran conquistas militares, los palacios que elevan el estatus de los déspotas y las catedrales cuyo embellecimiento celebra la complicidad de la iglesia en la conquista y el pillaje de las tierras

extranjerías. De manera más particular, bajo las operaciones del capitalismo, las condiciones de carestía fabricada han asegurado que la competición por los recursos crea conflicto social entre grupos rivales de poder desigual. La operación de las profesiones bajo el capitalismo, por consiguiente, a menudo y quizá esencialmente sirve a los valores y a las necesidades de unas clases dominantes concretas a expensas de otras. La arquitectura sigue siendo “totalmente social”, pero su práctica social ha apoyado y reforzado las jerarquías sociales existentes y ha operado principalmente como un mecanismo de opresión y dominación. Por tanto, la “arquitectura social”, al buscar la igualdad y la dignidad en el uso y la organización de los recursos del entorno construido, desafía estas estructuras de dominación y, con ello, cuestiona el capitalismo mismo.⁴

Creo que la arquitectura refleja las maquinaciones de la política, y por eso me interesa como metáfora de esas instituciones. No pienso en el lenguaje arquitectónico como metáfora sobre el espacio. Versa sobre el espacio, pero sobre los espacios de poder, sobre las ideas de poder...

Podría escribirse toda una “historia de los espacios” —que sería al mismo tiempo una “historia de los poderes”— que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas políticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones economicopolíticas. Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema históricopolítico, ya que o bien el espacio se remitía a la “naturaleza” —a lo dado, a las determinaciones primeras, a la “geografía física”— es decir, a una especie de capa “prehistórica”, o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, de una cultura, de una lengua, o de un Estado. En suma, se lo analizaba o bien como suelo, o bien como aire; lo que importaba era el sustrato o las fronteras. (...) El análisis de los mecanismos de poder no tiene como finalidad mostrar que el poder es anónimo y a la vez victorioso siempre. Se trata, por el contrario, de señalar las posiciones y los modos de acción de cada uno, las posibilidades de resistencia y de contra-ataque de unos y otros.⁵

La arquitectura representa simbólicamente las leyes de la propiedad sobre las que descansa el orden económico y social. También actúa como uno de los medios más públicos e invisibles de desplazar el conflicto social a través de la representación simbólica y la ordenación del comportamiento espacial. Al igual que los médicos y los abogados no han construido pesadillas simbólicas y espaciales, por lo menos conscientemente.⁶

La manera en que recordamos los lugares no se basa necesariamente en nuestros recuerdos de las ciudades. Yo era demasiado joven para recordar Adis Abeba pero sí recuerdo ciertas vibraciones. La manera en que opera la memoria forma parte de nuestra comprensión de la manera en que son las cosas... Cuando estuve en Berlín Oriental, algunas zonas me recordaban a Adis Abeba, por el estilo y la arquitectura que eran importantes en esa época. De niños no lo pensamos analíticamente; es más la sensación de lugar. Incluso el mobiliario puede ser importante. Pienso en cómo fuimos educados por nuestros padres, que compraban determinados muebles en los años sesenta y principios de los setenta; en lo que les interesaba y en qué mundo trabajaban...

Durante los últimos años, la memoria ha sido asaltada por doquier. Los diseños e intereses del sistema hegemónico dominante y las transmisiones interculturales que han facilitado el conocimiento y la experiencia de las formas en que los otros recuerdan y preservan su pasado y, por tanto, la existencia de la cultura universal de los medios de comunicación de masas, representan un desafío a tu pasado supuestamente diferenciado. El creciente mundialismo cultural, los acelerados desarrollos tecnológicos y los efectos de la globalización económica y de los modelos corporativos que han conseguido inmiscuirse en cada uno de los dominios de nuestra vida política y de nuestra organización social amenazan y cuestionan constantemente y a cada oportunidad aquellos signos referenciales y las narrativas del pasado.⁷

En un cuaderno intenté crear un contexto para cada marca que tuviese un significado. Así es como empecé a pensar en ellos como pequeños personajes operando. No tienen significado, a diferencia de las palabras y los símbolos. Son pequeños agentes y por eso se empequeñecieron más. De esa manera

podría parecer un lenguaje primitivo pero no estaba relacionado con ninguna otra cosa. Funciona como un lenguaje primitivo esencial en términos de mi esfuerzo por desarrollar mi propio lenguaje para comprender mi creación de marcas. Ahora es interesante porque cada marca tiene su significado y es la agrupación de marcas la que lo consigue. Las partes del lenguaje desaparecen. (Pero estoy pensando en volver a introducir algo de eso).

Hay una política de la construcción del lugar que abarca todo tipo de materiales, actividades figurativas y simbólicas que encuentran su sello en la manera en que los individuos invierten en el lugar y se otorgan poderes colectivamente en virtud de esa inversión.⁸

Tanto la arquitectura como el urbanismo, tanto el diseño como la construcción corriente, ofrecen momentos privilegiados para comprender cómo opera el poder.⁹

Las divisiones políticas del territorio fragmentan el mundo urbano en diversos enclaves que son experimentados desde muchas perspectivas diferentes. La cartografía cognitiva es una herramienta para descubrir la información territorial más detallada sobre las poblaciones contemporáneas.¹⁰

Mi utilización del lenguaje de la cartografía, o de cualquier lenguaje del racionalismo, se debe a que en nuestra civilización moderna intentamos comprender todas las cosas del mundo, se trate de geografía, de algo íntimo o de un fenómeno galáctico, sea lo que sea, a través de los modos de la ciencia en términos de un enfoque racional. Incluso en política, decimos que la democracia funciona porque beneficia a una mayoría. Hacemos igual con todo. Es un juego absurdo en la obra, porque el arte, en muchos sentidos, es lo contrario, pero mi esfuerzo por intentar hacer un dibujo e intentar comprenderme a mí misma es un proceso intuitivo que imita este otro fenómeno. La manera en que juego con una pintura desde el principio, incluso con las marcas, implica intentar obtener una comprensión racional, a pesar de que nunca se pueda lograr. Por eso las cartas son ilegibles. Intento estructurarlas y que tengan sentido desde

un enfoque muy cartesiano y racional... [la arquitectura es] una metáfora de los sistemas, de los esfuerzos racionales por construir el mundo en el que existimos, aunque ocurran tantas cosas de manera muy orgánica o irracional. Ya sea en el campo del psicoanálisis o en el de la astrofísica, estamos intentando presentar algún acuerdo. Las matemáticas quizás no sean siempre racionales, pero pienso que tampoco lo es el arte y el mundo no funciona así.

La opción totalizadora de la tecnología y la capacidad de transformación del hombre han de conjugarse con la reflexión histórica, la conciencia del valor de los símbolos y el respeto por el entorno. Ahí estriba el gran reto de la arquitectura actual, saber progresar utilizando todas las disponibilidades de la tecnociencia sin olvidar la memoria.¹¹

Hoy cualquiera parece estar de acuerdo con que la continua conmemoración de los sucesos del pasado es tan importante como los sucesos mismos para la creación y la preservación de la identidad del grupo, de quién eres. Sin duda, quién eres y de dónde vienes puede informar, cuando no condicionar, tu forma de entender el mundo. Pero quién eres no resuelve necesariamente hacia dónde te diriges. Quién eres, por lo demás, no es una proposición intemporal e inmutable, coherente y pura, aislada y fija. Quién eres es también el resultado de las contradicciones, vacilaciones, injertos o inserciones que has experimentado para coexistir con los otros, para interrumpir, dominar o revitalizar a los otros. Así pues, formas parte de un proceso continuo de *llegar-a-ser* en el que se forjan nuevas significaciones y cambios que no son simplemente adiciones o absorciones, sino interacciones que continuamente transforman tu condición.¹²

Elegir un pasado nos ayuda a construir un futuro.¹³

La multitud de perspectivas, escalas y estratos en la obra de Julie Mehretu no sólo está plagada de referencias esotéricas a la historia del arte y la arquitectura, sino que éstas también son declaraciones

sobre la presencia humana en el pasado, el presente y el futuro. Si profundizamos un poco en la cuestión del tiempo en su obra, más que ver su trabajo como excavaciones del pasado podríamos considerarlo una suerte de arqueología del futuro, un fenómeno sintético —como es en esencia el arte— entre ficciones históricas y futuristas, donde lo más determinante para la cronología final es la respuesta y la implicación del espectador.¹⁴

Algo que no podemos ver nos protege de algo que no comprendemos. La cosa que no podemos ver es la cultura, en su manifestación intrafísica o interna. La cosa que no comprendemos es el caos que dio origen a la cultura. Si la estructura de la cultura es trastocada, involuntariamente, regresa el caos. Haremos cualquier cosa —cualquier cosa— para defendernos de ese regreso.¹⁵

La belleza que vemos en el paisaje local es la imagen de nuestra humanidad compartida: trabajo duro, esperanza tenaz y tolerancia mutua que se esfuerza por convertirse en amor.¹⁶

Guetos y barrios, campos de internamiento y reservas indias, plantaciones con mano de obra esclava y trabajadores itinerantes también deberían contemplarse como territorios políticos, y las costumbres y leyes que los gobiernan como formas de hacer respetar el territorio. Los territorios de las comunidades gay y lesbiana pueden ser cartografiados, tal y como lo pueden ser los de la infancia o la vejez. Las dimensiones espaciales de la clase pueden esclarecerse si se contemplan otras fronteras y puntos de acceso. Puesto que muchas de estas categorías están entrelazadas, estudiar como los territorios son definidos por género, clase, raza, preferencias sexuales o edad afecta el acceso de la gente al paisaje cultural urbano puede resultar frustrante.¹⁷

Brasilia es interesante porque ha sido diseñada según una determinada visión, al igual que Washington DC. Diseñadas desde arriba, parecían ciudades muy racionales donde todo el mundo podría funcionar y podrían dar muy buenos resultados. Pero en realidad no son ciudades en las que sea fácil vivir y no dan buenos resultados en absoluto. Eran ciudades que desde una perspectiva social respondían a un deseo y

a una esperanza, que parecía muy buena idea y tenía mucho sentido en ese momento. Pero luego se vinieron abajo y ahora no funcionan como deberían. Me interesaba Brasilia como un indicador importante de cierto pensamiento social y político en un determinado momento. Washington DC también es un símbolo y otro indicador de ese pensamiento en un determinado momento. A veces las ciudades son superpuestas en los cuadros. Utilizo estos indicadores como parte del ADN o de la información que contiene el cuadro para influenciar nuestra manera de entenderlo. No todo el mundo reconocerá que se trata de Brasilia o Washington DC, pero eso no importa porque el lenguaje está ahí e influencia nuestra comprensión del cuadro.

Brasilia representa la arquitectura de los funcionarios, el instrumento y el microcosmos de la *Weltanschauung* burocrática.¹⁸

Uno de los aspectos que más llama la atención en la obra de Julie Mehretu es la aparición de sucesos relacionados con las previsiones meteorológicas tales como los tornados, huracanes o ciclones. Pero si bien en un primer momento estos pueden tener una naturaleza atmosférica, en seguida somos conscientes que son fusionados con explosiones, incendios, batallas y otras escenas de violencia bélica y social. Así, en muchas ocasiones la combinación de ambos aspectos dota a sus pinturas de un dinamismo coreográfico en que la artista deja patente tanto los desastres ecológicos como aquellos perpetrados por el ser humano; en definitiva, el brutal sentido de la naturaleza humana en todos sus ámbitos.¹⁹

Antes del 11-S todas las pinturas contenían explosiones de edificios, luego, después del 11-S todo acabó... Dejé de hacer cuadros de edificios que explotaban. Una de las cosas que han formado parte del trabajo es la idea de superposición y regeneración. Uno de los aspectos que podría ser interesante sobre los huracanes, ciclones y tornados es que este tipo de movimiento es muy similar al símbolo matemático

del infinito, algo que va y viene continuamente. Hay algo regenerativo y también destructivo sobre la estructura. Eso es algo que sigue surgiendo involuntariamente en la obra, como parte de una narrativa de construcción y deconstrucción simultáneas.

Con la palabra accidente nos referimos al accidente propiamente dicho y a todo tipo de catástrofes. ¿Por qué nos interesa esto? Porque (...) todo aquello que se sale de lo ordinario nos fascina, todo aquello que no pertenece a la normalidad nos fascina. Curiosamente, el ser humano oscila entre la pasión por la normalidad y la fascinación por lo anormal.²⁰

En mi trabajo utilizo espacios de tránsito como un símbolo de globalización y un símbolo social de huida. Muchos de nuestros movimientos en las ciudades se producen en el interior de túneles, metros, calles o coches, todos los cuales configuran maneras de desplazarse. (...) Los aeropuertos son como pequeñas ciudades dentro de módulos contenidos, donde todo el mundo está en tránsito; pequeñas estaciones de metro para la aldea global... Las escaleras se pueden considerar como espacios de huida, pues también proporcionan cierta profundidad, la sensación de poder penetrar en el cuadro. Son lugares que están en continuo movimiento, que se pliegan sobre sí mismos.

Lo que logran Guy Debord y Asier Jorn con la segunda ilustración de sus mapas psicogeográficos en *L'Hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* de 1957 es la imagen más importante que se tiene del movimiento situacionista. Su fascinante diseño práctico simultáneamente lloraba la pérdida del viejo París y se preparaba para la ciudad del futuro, explorando las estructuras y los usos de la propia ciudad, criticando las formas tradicionales de los mapas e investigando —entre otras cosas— las relaciones entre lenguaje, narrativa y conocimiento cognitivo y planteando una relación entre ciudad y movimiento cercano a la idea de futuro que estaba por venir.

Dentro de pocos años, la construcción o el derribo de casas, la reubicación de microsociedades y modas bastarán para cambiar la red de atracciones superficiales de una ciudad, un fenómeno muy interesante para el momento en que establezcamos un vínculo activo entre la deriva y la construcción urbana situacionista. Hasta entonces, el entorno urbano indudablemente cambiará por sí sólo, de forma anárquica, y, en última instancia, hará que aquellas derivas cuyas conclusiones no se podían traducir en transformaciones conscientes de este entorno resulten obsoletas.²¹

Me encantaba leer a Guy Debord, ver los dibujos de Constant, sus deseos de perderse en la ciudad, de reconstruir la ciudad, su manera de crear una acción que desmonte la ciudad. Una cosa que es muy diferente en términos de perspectiva es que para poder enfrentarse o ser radical, tuvieron que desmontar una tradición de la que formaban parte. Lo que me interesa es el gesto radical de lo que hicieron, mientras que los agentes en que estoy pensando ya se enfrentan a ese reto, no necesitan crearlo. No necesitan perderse en París para poder ser radicales. Tienen el reto ante ellos, es inherente a quiénes son. Hacen ese gesto radical para poder ser quienes quieren ser. Me encanta su trabajo con el trazado de mapas, el hecho de que no supiesen lo que iban a hacer, la manera en que crearon un gesto en su trabajo siendo y haciendo. Me interesa ubicarme a mí misma de esa misma manera dentro de la pintura. También me gustó donde fueron por separado, me gustaron el proyecto Nueva Babilonia de Constant y los escritos de Debord.

Tomando como referencia para el título de su trabajo el gran proyecto y la más importante obra diseñada por el arquitecto situacionista Constant, Julie Mehretu confronta una vez más el pasado de la vieja Babilonia con la idea futurista de ciudad moderna de Constant, que surgió como respuesta a las observaciones de este arquitecto como *flâneur* en Paris y Londres a principios de los años cincuenta. En un tono igual de futurista aunque un poco más apocalíptico si cabe, en esta ocasión Julie Mehretu integra un trasfondo políticosocial en su pintura. Sin separarse de la realidad circundante, intenta vaticinar otro tipo de tiempo que está todavía por venir.

Me interesa mucho el lenguaje de la modernidad. Era un lenguaje esperanzador, un modelo, una visión democrática joven y nueva.

Si Brasilia es un indicador de determinado tipo de pensamiento, entonces un trozo de graffiti es un indicador de un tipo diferente de pensamiento y de un tipo diferente de actividad. Es parte del lenguaje visual que estoy adoptando y que encuentro que ha informado mi manera de ver las cosas. También indica cierto tipo de comportamiento cultural, como hacen los tatuajes, las camisas de franela, el cuero o los bigotes.

El poder de la imagen artística es irrefutable. Denegado de facto el acceso a las fuentes de la producción artística y de su distribución, los grupos humanos marginados han sufrido sistemáticamente la denegación de la capacidad de autoexpresarse que la imagen proporciona. En busca de su identidad y del reforzamiento de esa identidad, la gente joven de procedencia afroamericana y puertorriqueña en la ciudad de New York empezó a utilizar un viejo modo de expresión, el graffiti, con sus propias pautas sobre las áreas que les eran accesibles —los muros de las calles y de los túneles del metro— y que definían cotidianamente el espacio de su existencia urbana. Transgrediendo constante e intencionadamente las nociones estéticas, la comodidad visual y la propiedad privada inmobiliaria (no es sorprendente que todas esas cosas les eran ya negadas) el graffiti se convirtió en una estrategia de éxito y cada vez más presente empleada por una cultura marginadas para hacerse oír.²²

Para el situacionista, un estado de ánimo implacablemente crítico debía confortar todas las formas culturales hegemónicas, sea cual sea su origen, doméstico o extraño, izquierda o derecha, oriental u occidental. No era suficiente para el intelectual simplemente admitir que disfrutaba de la cultura de masas norteamericana, ni reordenarla decorativamente, estilo *pop art*, en productos artísticos para ser distribuidos en el mercado del arte convencional. Esto no hizo más que complicar el espectáculo. Los situacionistas querían creer en la posibilidad de una esfera cultural *fuera* del espectáculo del capital, la

política de partidos y el imperialismo. Los situacionistas estaban seguros, desde luego, de que permanecían fuera del espectáculo y también de que podían conducir al pueblo fuera de él.²³

El nuevo espacio de un sistema capitalista mundial, combinando los modos de desarrollo informacional e industrial, es un espacio de geometría variable formado por emplazamientos ordenados jerárquicamente en una red de flujos en constante cambio: flujos de capital, trabajo, elementos de producción, mercancías, información, decisiones y señales.²⁴

Utilizo indicadores hacia una cultura de consumo sumamente capitalista. Utilizo logos de ropa deportiva, o cojo elementos de banderas y los trato como logos. El marketing de la identidad y la política de identidad: el marketing de todo lo que sea subversivo, el capitalismo cambiándolo todo para convertirlo en mercancía de venta; la mercantilización de todo: todo forma parte de las maquinaciones del capitalismo. El capitalismo es un sistema autoritario que forma parte de un sistema más grande que estamos intentando entender. Es otra manera de descifrar el sistema. (Es parte del lenguaje, al igual que Brasilia o el graffiti son parte del lenguaje). Es otro aspecto del lenguaje, un indicador que señala hacia un sistema determinado, incluso es un deseo de un sistema determinado o el síntoma de un problema dentro de ese sistema.

Velocidad y política ayer, con el futurismo y el turbocapitalismo del mercado único, pero sobre todo de ahora en adelante, *la velocidad y cultura de masas*, ya que si “el tiempo es dinero”, la velocidad de la luz de la ubicuidad mediática es el poder de emocionar a las muchedumbres subyugadas.

Llegados a este punto, muy a principios del siglo veintiuno, la cuestión política principal ya no es *la guerra fría* y su olvidada debacle, sino la de la emergencia de este *pánico frío* del que el terrorismo bajo cualquier forma no es más que un síntoma.

Asimilable a un terror imposible de controlar, el pánico es, pues, irracional y su carácter muchas veces colectivo indica claramente su propensión a convertirse un día u otro en un hecho social total.

En efecto, por su repetición —a menudo programada—, los trastornos por pánico de una población están ligados a los fenómenos de espera, ansiedad y depresión frecuentemente enmascarada por los hábitos de la vida cotidiana.

Lo que llamo “frío pánico” está ligado, pues, a este horizonte de espera de una angustia colectiva en la que nos afanamos en esperar lo inesperado en un estado de neurosis que amordaza cualquier vitalidad intersubjetiva y desemboca fatalmente en un estado de *disuasión civil* que representa el lamentable correlato de la *disuasión militar* entre las naciones.²⁵

Hay una clara similitud visual entre mi pincelada y la caligrafía china, así como una similitud conceptual en el sentido que el la caligrafía china cada marca tiene un significado, y hay una energía que te lleva allá donde intentas llegar: hay una manera de pintar las hojas de un árbol, la hierba de una colina e incluso el cosmos. En cierto modo yo hago lo mismo de manera más abstracta. Cuando empecé mi investigación no estaba influida necesariamente por la caligrafía china, pero ahora hay un diálogo entre el tipo de marcas con el que juego y el tipo que se puede ver en las pinturas caligráficas chinas, sean más antiguas o más recientes. Hay un deseo por describir el cosmos de una determinada manera, con marcas que son indicadores del cosmos como sistema. También utilizo tintas japonesas. La cosmología con la que trabajaban los surrealistas también influyó en mi obra.

Si bien es cierto que las obras de Julie Mehretu cada vez guardan una relación más estrecha con el mundo de la caligrafía china, por cuanto cada ideograma —en su caso, cada marca— funciona como un ser independiente lleno de sentido por sí mismo, y a su vez, adquiere una mayor fuerza y sentido en su carácter coral, al unirse al resto de símbolos y marcas que lo rodean, no es menos importante destacar que toda la pintura de esta artista puede ser considerada en términos musicales, no solamente por su relación con Kandinsky y otras cosmologías musicales, sino porque las pequeñas marcas desplegadas como notas musicales sobre el pentagrama tienen su propia identidad espaciotemporal y cualidad coreográfica, deslizándose por los cuadros en forma de fuga, tocata, o réquiem, con sus propios tiempos y movimientos. Las formas resultantes de las fatídicas y fuertes acciones representadas por esas marcas o notas, tanto individual como colectivamente, pretenden configurar su propia cosmología que en cada

pintura aparece como forma coral especial pero que, en conjunto, recuerda las formas, colores, veladuras y camuflajes de la composición instrumental. Se obtiene así un sentido total de la obra, no sólo en términos compositivos sino en la percepción de las referencias históricas, políticas y conceptuales que encierra cada composición.

(La cosmología visionaria en mi obra) procede de un deseo de contextualizar las cosas. Quiero que esa sea la manera en que la gente contemple la pintura. No son necesariamente épicos, pero los formatos son grandes y pasan muchas cosas. Se puede ir de un punto a otro y cada uno tiene un estadio de importancia. Imita nuestra manera de operar en el organismo más grande que son nuestras familias, nuestras ciudades, nuestra historia. Se trata de contextualizarlo todo.

No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.²⁶

NOTAS

¹ Los pasajes marcados en este color son declaraciones realizadas por Julie Mehretu durante la entrevista con Agustín Pérez Rubio en Nueva York, abril 2006.

² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989, p. 34.

³ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 26.

⁴ Thomas A. Dutton y Lian Hurst Mann (eds.), *Reconstructing Architecture: Critical Discourses and Social Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

⁵ “El ojo del poder”. Entrevista con Michel Foucault publicada en la introducción a *El panóptico*, La Piqueta, Barcelona, 1980.

⁶ Jonathan Hill (ed.), *Occupying Architecture: Between the Architect and the User*, Routledge, Londres, 1978.

⁷ Octavio Zaya, *Lo que queda/What Remains*, fragmento de texto inédito.

⁸ David Harvey, “From Space to Place and Back Again: Reflections on the Condition of Postmodernity”, en John Bird et al. (eds.), *Mapping the Futures*, Routledge, Londres, 1993, pp. 3-29. Publicado también en *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Blackwell, Cambridge (Massachusetts), 1996.

⁹ Citado en Gwendolyn Wright y Paul Rabinow, “Spatialization of Power: A Discussion of the Work of Michel Foucault”, *Skyline*, marzo 1982, p. 14.

¹⁰ Dolores Hayden, *The Power of Place. Urban Landscape as Public History*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1997.

¹¹ Josep Maria Montaner, *Después del movimiento moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

¹² Octavio Zaya, *Lo que queda/What Remains*, op. cit.

¹³ Kevin Lynch, *What Time Is This Place?*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1976.

¹⁴ Anders Kol, nota expresa para este texto.

¹⁵ G. Adler y R. F. C. Hull (eds.), *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self (Collected Works of C. G. Jung, vol. 9, parte 2)*, Bollingen Series n° 20, Princeton University Press, Nueva Jersey, p. 78. Publicado también en Lao Tzu, “The Concerns of the Great”, en *Tao Te Ching* (traducido por Stan Rosenthal). Disponible en <http://www.warrior-scholar.com/text/tao.html>

¹⁶ John Brinckerhoff, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University, New Haven, 1998.

¹⁷ Dolores Hayden, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1997.

¹⁸ “Critique de l’urbanisme”, *Internationale Situationiste*, n° 6, París, agosto 1961, p. 9.

¹⁹ Este y otros textos sin atribución son originales de Agustín Pérez Rubio, Conservador Jefe del MUSAC y comisario de la exposición *Black City* (septiembre 2006 - enero 2007).

²⁰ Ignacio Ramonet, “Medios y catástrofes”, *Seducidos por el accidente*, catálogo de exposición, Fundación Luis de Seoane, La Coruña, 2005.

²¹ “Urbanisme unitaire à la fin des années 50”, *Internationale Situationiste*, nº 3, París, diciembre 1959, pp. 11-16.

²² Sarah Giller, *Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape*, Brown University, Providence, 1997. Disponible en <http://www.graffiti.org/faq/giller.html> (Este texto, bajo el título “Race and Art in America”, fue escrito como proyecto de fin de curso en la Brown University, primer semestre, 1996).

²³ Simon Sadler, *The Situationist City*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1998.

²⁴ Manuel Castells, *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, University of California Press, Berkeley (California), 1985.

²⁵ Paul Virilio, “Esperar lo inesperado”, en *Seducidos por el accidente*, op. cit.

²⁶ Filippo Tommaso Marinetti, “Le Futurisme”, *Le Figaro*, 20 febrero 1909.