

VERBEELDING VAN DE MONDIALE POLITIEKE RUIMTE

DE GRONDSLAG VOOR ARTISTIEKE EN
WETENSCHAPPELIJKE CARTOGRAFIE

JORAM KRAAIJEVELD

Al sinds de ontdekkingsreizen van Magellaan probeert men zich een beeld te vormen van de wereld. Geopolitieke verbeelding vormt een fundamentele overeenkomst tussen de cartografie en de beeldende kunst, stelt Joram Kraaijeveld. Hij analyseert aan de hand van twee hedendaagse kunstwerken verschillende representaties van huidige politieke geografie.

Doordat geografische kaarten al eeuwenlang door zowel wetenschappers als kunstenaars worden gemaakt, zijn de grenzen tussen geografie en kunst veelvuldig dubbelzinnig. In de zeventiende eeuw kon er moeilijk onderscheid gemaakt worden tussen een geografische weergave van Amsterdam en een landschapsschilderij van dezelfde stad.¹ Een verklaring voor deze ambiguïteit is het doel dat deze artistieke en wetenschappelijke praktijken delen in de visuele representatie van, in dit geval, het stedelijk gebied. Ondanks enkele ingrijpende veranderingen in de twintigste eeuw, zoals de introductie van abstractie in de kunsten en de verschijning van geopolitieke studies als een vakgebied dat staatsmacht en internationale betrekkingen onderzoekt, zijn er nog steeds verbanden te leggen tussen geografie en beeldende kunst. Het overeenkomstige doel is namelijk nog vaak de basis voor artistieke en geografische praktijken.

De overeenkomsten tussen geografie en kunst zijn sinds 1980 door historici in kunst en cartografie onderzocht. Door middel van tentoonstellingen en onderzoeksprojecten streefden zij naar kritische interpretaties van kaarten en cartografische praktijken. De meerderheid van deze onderzoeken had echter vroegmoderne kaarten als onderwerp. Daarom, stelt geograaf Denis Cosgrove, is hedendaagse kunst gelieerd aan de cartografie onderbelicht gebleven.² De belangstelling van kunstenaars in kaarten en cartografische praktijken groeide daarentegen vanaf 1960. Er kan zelfs een explosieve toename geconstateerd worden in deze artistieke praktijken vanaf 1990, zegt geograaf Denis Wood.³ Recentelijk wezen geografen Harriet Hawkins en Rachel Hughes op de onderlinge verbondenheid van geografie met kunst en visuele cultuur.⁴ Onder deze ontwikkelingen vallen ook de hedendaagse kunstenaars die niet langer landkaarten gebruiken om geografische onderwerpen aan te snijden, maar een scala van objecten en methoden om de wereldorde te representeren. Hun artistieke producties creëren een behoefte aan theoretische handvatten voor een beter begrip van deze hedendaagse representaties van de mondiale politieke ruimte.

Dit essay biedt een analyse van hedendaagse kunst die zich verhoudt tot geografische onderwerpen en borduurt daarin verder op bovengenoemde studies. Allereerst volgt er een uiteenzetting over de achtergrond van de moderne geopolitieke verbeelding als de fundamentele overeenkomst tussen de cartografie en beeldende kunst die de wereldorde representeert. Daarna zal een vergelijking van twee kunstwerken het onderscheid en de overeenkomsten tussen kaarten en andere representatievormen van de mondiale geopolitieke ruimte verduidelijken. Deze kunstwerken zijn *Mappa* van de Italiaanse kunstenaar Alighiero e Boetti (1940-1994) en *Gravesend* van de Britse kunstenaar en filmmaker Steve McQueen (1969). Mijn stelling is dat deze werken als representatie van de mondiale politieke ruimte steunen op een geopolitieke verbeelding die voorafgaat aan een kaart of een politieke planisfeer.

VERBEELDING

De kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw omvat een verscheidenheid aan kunstenaars die de mondiale ruimte op tal van manieren representeren. Kunstwerken die in het bijzonder een representatie van de mondiale politieke ruimte bieden, hebben als uitgangspunt of onderliggend principe een idee van de wereld dat opkwam in de late vijftiende eeuw en begin van de zestiende eeuw met de verschijning van wat politiek geograaf John Agnew de ‘modern geopolitical imagination’ noemt. Volgens hem heeft de tocht rond de aarde van de Portugese ontdekkingsreiziger Magellaan een verbeelding van ‘expansion and encompassment’ van de wereld veroorzaakt. Agnew ziet de ontdekking van nieuwe werelden vooral als het realiseren van de hele wereld verdeeld in territoriale staten.⁵ Het meest onderscheidende kenmerk van de moderne geopolitieke verbeelding is, in de woorden van Agnew, ‘the conception of the world as a single if divided physical-political entity – a feat impossible before the encounters of Europeans with the rest of the world beginning in the late fifteenth and early sixteenth centuries’.⁶

Dit wereldbeeld heeft eveneens invloed op de uiteindelijke beelden die door deze geopolitieke

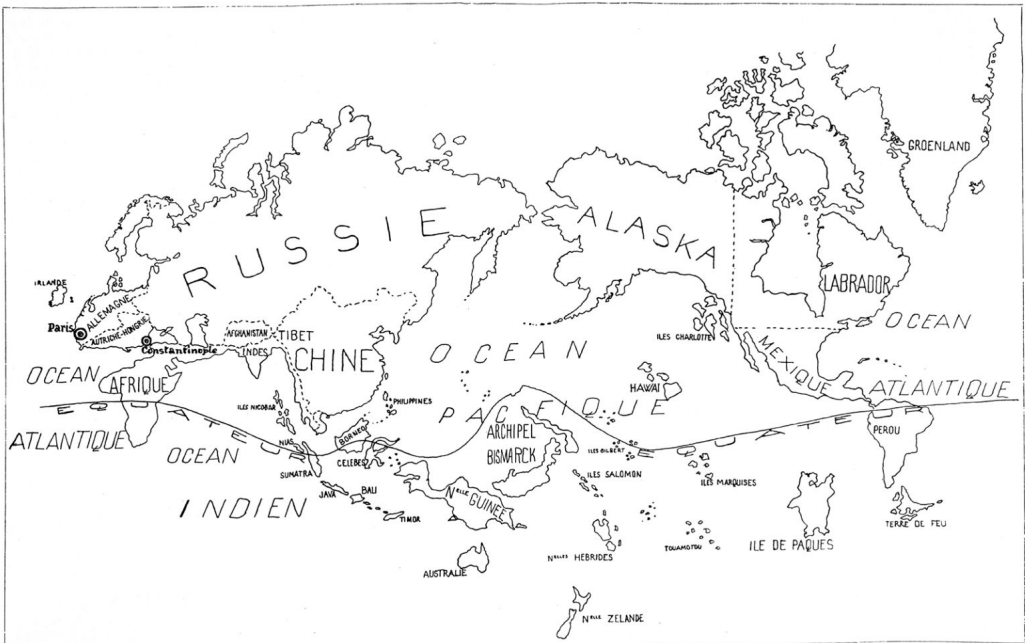
verbeelding tot stand kunnen komen, met name landkaarten. Elke politieke planisfeer van de wereld, of het nu een artistieke of wetenschappelijke kaart is, komt voort uit de idee van een complete – maar verdeelde – wereld. Deze wereldbeelden hebben een imaginair karakter dat wordt onderschreven door de visualisatietechnieken die nodig zijn bij het creëren van kaarten. Een methode die de wereld afvlakt en uitrolt tot een kaart is de Mercatorprojectie. Deze genereert met geometrische technieken een vervormd beeld van de wereld, waarbij de gebieden bij de polen vergroot worden weergegeven. Daarmee toont de projectie dat het onmogelijk is om een allesomvattend beeld van onze planeet te hebben; de bolvormige wereld laat zich niet vangen in een kaart.⁷

Hoewel een wereldkaart een theoretische projectie is, heeft dit beeld wel degelijk invloed op de wereld die we bewonen, en daarmee heeft het zelfs een bepaalde macht. Jeremy C. Crampton en John Krygier verklaren: 'Maps make reality as much as they represent it.'⁸ Kaarten zijn de geconstrueerde beelden die onze kijk op de wereld normaliseren en standaardiseren en op die manier veranderen ze onze perceptie van de

wereld. Of, zoals Wood stelt, kaarten creëren 'a reality that exceeds our vision'. Wood betoogt verder dat de kennis die een kaart belichaamt sociaal geconstrueerd is en dat de kaart vaak verborgen belangen van de maker dient.⁹

De idee dat kaarten sociale constructies zijn, met specifieke belangen, is tegengesteld aan de idee dat een kaart een neutrale, grafische weergave is van de werkelijke wereld als geproduceerd door de cartografische wetenschap. Deze ideeën over wetenschappelijke objectiviteit kregen concreet vorm in de late negentiende eeuw, toen de cartografie een academische discipline werd. Organisaties zoals de *Association of American Geographers* (AAG) werden destijds opgericht met academische en wetenschappelijke aspiraties.¹⁰ Hiermee ontstond het streven naar een universele waarheid die met methodologische precisie en nauwkeurigheid, transparantie en objectiviteit vast te stellen was. Vanaf het moment dat de cartografie zijn academische status kreeg, volgde echter ook

1 – Auteur onbekend, *Le Monde au Temples Surrealistes*, 1929, Museum voor Schone Kunsten Gent, België, Bibliotheek (kostbare werken).



LE MONDE AU TEMPLES SURREALISTES

de kritiek op de cartografie en de argumenten dat kaarten contingent, willekeurig en voorwaardelijk zijn. Crampton en Krygier stellen daarom dat het in kaart brengen van de wereld altijd een omstreden onderwerp is geweest en dat de cartografie worstelde met haar wetenschappelijke doel, namelijk het kennen van de wereld.¹¹

KRITIEK

Terwijl de cartografie al in het begin van de twintigste eeuw een academische status had verkregen, probeerden kunstenaars geassocieerd met het surrealisme en andere avant-gardebewegingen universele waarheden te ondermijnen. Een voorbeeld van deze artistieke subversie verscheen in het Belgische tijdschrift *Variétés* in 1929 met *Le Monde au Temples Surrealistes* (afb. 1).¹² Deze kaart van de wereld is zodanig vervormd dat Europa volledig is bedekt door Duitsland, Alaska de enige staat van de Verenigde Staten is, Peru het allesomvattende land van Zuid-Amerika blijkt en het Afrikaanse continent geïdentificeerd wordt als *Afrique*. In een verklaring uit 1925 stellen de surrealisten: 'We are disgusted by the idea of belonging to a country at all, which is the most bestial and least philosophic of the concepts to which we are subjected.'¹³ Deze surrealistische kaart is een artistiek product waarin de verbeelding dominante beelden van natiestaten destabiliseert. De kaart verscherpt het bewustzijn dat de politieke ruimte en samenhangende identiteiten geproduceerd zijn en als zodanig gevangen zitten in een wereldkaart. Net als deze surrealistten hebben meer kunstenaars in de twintigste eeuw de wetenschappelijke methode en de waarheidsclaim van de cartografie ondermijnd door het imaginaire karakter van kaarten te benadrukken.¹⁴ Wood stelt: 'Map artists [...] reject the *authority* claimed by *normative maps* uniquely to portray reality as it is, that is, with dispassion and objectivity.'¹⁵

Kritiek op de wetenschappelijke waarheidsvinding van de cartografie komt ook uit de wetenschap zelf. Cosgrove betwijfelt, bijvoorbeeld, het methodologische onderscheid tussen een wetenschappelijke en artistieke productiewijze dat ontstaat bij de moderne zoektocht naar wetenschappelijke kennis. Hij stelt: 'Science's

nexus of instrumentation, mechanization and objective-representation strategies does not escape aesthetic appeal.'¹⁶ Volgens Cosgrove is de neutrale esthetiek van de wetenschap onderdeel van een overtuigende strategie om de universele en onveranderlijke positie van wetenschappelijke kennis te garanderen. De esthetiek van objectiviteit is volgens hem echter theoretisch analoog aan de esthetiek van artistieke representaties. Cosgrove wijst erop dat de objectiviteitsclaim, geïntroduceerd door de moderne wetenschappen, het gemeenschappelijke doel van de kunst en wetenschap heeft verduisterd, in het bijzonder in het geval van kaarten en cartografie.

Op een soortgelijke manier be vraagt geograaf Harriet Hawkins het onderscheid tussen geografie en kunst. Ze beargumenteert dat artistieke praktijken 'a mode of critical exploration' zijn en gelooft dat deze praktijken waardevolle kennis creëren die vergelijkbaar is met creatieve geografische praktijken.¹⁷ Met behulp van het begrip 'expanded field' van Rosalind Krauss onderzoekt Hawkins de overeenkomsten tussen kunst en geografie. Een van Hawkins' bevindingen is dat in de tweede helft van de twintigste eeuw artistieke praktijken geografische onderwerpen op een dusdanige wijze hebben onderzocht, dat het beter is deze te interpreteren in geografische termen dan in de traditionele termen van sculptuur of schilderkunst.

De epistemologische overeenkomst die Cosgrove en Hawkins aanduiden, is interessant voor de ontwikkeling van theoretische handvatten voor een beter inzicht in de recente artistieke praktijken die de wereldorde zonder kaarten representeren. Dit vormt immers de meer fundamentele overtuiging die ten grondslag ligt aan de kennisproductie van geografie en kunst. Bij het streven om de wereldorde te representeren, moeten zowel geografen als kunstenaars een beroep doen op de ideeën die de wereld vormgeven. Voor artistieke en wetenschappelijke kaarten van de wereld functioneert de geopolitieke verbeelding als de ruimtelijke ontologie van de wereld.

IMAGINAIRE GEOGRAFIE

In de volgende vergelijking tussen *Mappa* van Alighiero e Boetti en *Gravesend* van Steve

McQueen zullen elementen naar voren komen die verduidelijken dat de moderne geopolitieke verbeelding essentieel is voor het creëren en interpreteren van beide kunstwerken. Het meest opvallende voorbeeld van een twintigste-eeuwse artistieke praktijk waarin geografie en kunst samensmelten, kan wellicht gevonden worden in de werken van Alighiero e Boetti. Van 1971 tot zijn dood in 1994 ontwikkelde hij een serie – getiteld *Mappa* – van wandtapijten als wereldkaarten, waarvan hij de productie uitbesteedde aan Afghaanse borduursters. Hoewel alle ongeveer honderdvijftig kaarten variëren in grootte, kleur en projectie van de wereld, zijn ze allemaal schatplichtig aan een en dezelfde politieke planisfeer. Voordat hij de opdracht voor de wandtapijten gaf, nam Alighiero e Boetti een alledaagse wereldkaart als uitgangspunt. Op deze kaart markeerde hij de territoriale gebieden van elk land met de bijbehorende vlag (afb. 2). Hij creëerde met alle vlaggen een kleurrijk mozaïek gevangen in de kadering van lengte- en breedtegraden. Op deze manier brengen zijn kaarten ‘de wereld in de wereld’, zoals te lezen valt in de marge van een *Mappa* uit 1972.

Elke *Mappa* kan esthetisch worden beschouwd, maar het is de hele serie die de diepere intellectuele onderneming van dit artistieke project aantoonst. In de vijfentwintig jaar dat Alighiero e

Boetti deze werken ontwikkelde, hebben tal van politieke veranderingen invloed gehad op de ontwerpen. De meest opvallende verandering is de ontbinding van de Sovjet-Unie, die te zien is in de *Mappa*'s vanaf 1991. Na de ineenstorting is het voormalige grondgebied van de Sovjet-Unie op de kaarten bedekt met de vlaggen van onder meer de Russische Federatie, Oekraïne en Wit-Rusland. Dat zulke politieke veranderingen een consequentie hebben voor de grafische voorstelling van de wereld benadrukt de logica achter de moderne geopolitieke verbeelding. De hele wereld is verdeeld in landen die hun eigen grondgebied hebben, met een vlag als symbool om de bodem af te bakenen.

Terwijl de regime- en vlagveranderingen de aandacht vestigen op de fundamenten van de moderne geopolitieke verbeelding, is het de representatie van de meer omstreden gebieden die het kritisch bewustzijn van dit wereldbeeld en het politieke potentieel van de cartografie laten zien. De *Mappa* uit 1972 bijvoorbeeld erkent de Israëlische bezetting van de Sinaï niet, aangezien de Egyptische vlag dit gebied kleurt. Een ander

2 – Alighiero e Boetti, *Mappa*, 1990, wandtapijt, 123 x 228 cm, particuliere collectie, courtesy Fondazione Alighiero e Boetti. Copyright Alighiero Boetti by Pictoright 2013.





3, 4 - Steve McQueen,
Gravesend, 2007 (videostills), De
Pont Museum voor hedendaag-
se kunst, Tilburg, Nederland.

betwist grondgebied is het eiland Cyprus, dat in 1974 deels is overgenomen door Turkse troepen. Het land werd in 1983 in tweeën gedeeld toen de Turkse Republiek Noord-Cyprus haar onafhankelijkheid uitriep. Toch kan deze politieke transformatie niet worden getraceerd in de kaarten van Alighiero e Boetti. Op de kaarten heeft het eiland slechts een variërende kleur. Deze voorbeelden zouden uitgelegd kunnen worden als toevallige fouten. Ze kunnen echter ook worden gezien als een politieke beslissing, zoals kunsthistoricus Luca Cerizza impliceert met zijn vragen: ‘Is this an error? An oversight? Or is it a political choice?’¹⁸ Op deze

manier brengt de serie *Mappa* het politieke potentieel van de cartografie naar voren. Elke *Mappa* is een beeld dat een wereld onthult en daarnaast dezelfde wereld mede vormt op basis van keuzes en voorkeuren van de maker.

Een minder voor de hand liggend voorbeeld van een kunstwerk uit de eenentwintigste eeuw waarin geografie en kunst samenvallen, is *Gravesend* (2007) van Steve McQueen. In deze film worden beelden van de modderige en vervuilde mijnindustrie voor het mineraal coltan afgewisseld met beelden van steriele en geautomatiseerde industriële processen (afb. 3 en afb. 4). Een tegenstelling tussen deze twee locaties is manifest. Naast geografische verschillen tussen de twee gebieden, laat de film op schijnbaar onverschillig wijze zien hoe zwarte, laaggeschoolde werknemers op de ene locatie zware arbeid verrichten, terwijl hoogopgeleide blanken

op de andere locatie hoogtechnologische machines hanteren. De film geeft met contrasterende beelden van een Europese *hightech* industrie en een Afrikaanse mijnstreek inzicht in een wereldorde.

De film verbindt en scheidt twee plekken met lange en langzaam bewegende, bijna abstracte shots. In de woorden van de kunsthistoricus TJ Demos:

Without explicit commentary, the film's fleeting portrayal of toiling bodies and meditative landscapes not only reveals the disparity between the primitive conditions of manual labour in Africa and the computerized automation of European industry; it also connects the commanding wealth of one part of the world to its dependence on the impoverished environment, mineral resources, and weak state controls in another.¹⁹

Vergelijkbaar met hoe een politieke planisfeer de wereld omvat en verdeelt, verbindt en splitst *Gravesend* — niet met een wereldkaart maar met videobeelden — de wereld in een ontwikkeld noorden en onderontwikkeld zuiden.

Uiteraard zijn de beelden die *Gravesend* biedt anders dan de politieke planisfeer van een *Mappa*. In tegenstelling tot een wereldkaart, biedt McQueens film geen uitzicht vanuit het niets; ze zijn tenslotte geschoten op specifieke locaties in deze wereld. Omdat verdere informatie in de vorm van ondertitels, interviews of *voice-over* ontbreekt, is het theoretisch kader van de noord-zuidtegenstelling overheersend. De specifieke filmlocatie staat niet op zichzelf, maar representeert het gehele noordelijk of zuidelijk halfmond. Daarnaast zijn de beelden van *Gravesend* gepresenteerd als mediabeelden in een verduisterde museale omgeving. Dit maakt ze volgens Boris Groys 'beelden van de nacht, zoals dromen of visioenen van gene zijde: ze komen uit de duisternis en worden in duisternis ontvangen'.²⁰ Zoals veel andere artistieke videoprojecties die te zien zijn in musea, zijn de beelden een voorstelling en tegelijkertijd een creatie van een realiteit. Dit is wat ze gemeen hebben met de kaarten. De representatie en creatie van de mondiale noord-zuidverdeling in

Gravesend steunen op een visie op de wereld die de hele wereld omvat en verdeelt.

Het is precies dit beeld, deze idee, van een gehele planeet opgedeeld in noord en zuid, dat rust op de moderne geopolitieke verbeelding op eenzelfde manier als een *Mappa* rust op de idee die de wereld omvat en verdeelt. Al is het wereldbeeld in *Gravesend* geen politieke planisfeer maar eerder een imaginaire geografie, het is zeker een beeld van een complete wereld ondersteund door speculatieve projecties. *Gravesend* trekt de grenzen in onze gedachten in plaats van op een kaart zoals in het geval van de *Mappa*. Maar dat betekent niet, zoals Cosgrove en Hawkins beargumenteren, dat *Gravesend* minder waardevolle kennis oplevert. Voorafgaand aan de productie of perceptie is een ontologie van onze planeet noodzakelijk. Het zijn deze speculatieve ideeën over de omvang en verdeling van de aarde die de kunstwerken informeren, en deze kennis brengen ze ook voort. Net zoals met een *Mappa* is het mogelijk om je aan de hand van *Gravesend* te oriënteren en je plaats in de wereld te bepalen ten opzichte van anderen. In beide zijn gangbare ideeën van de wereldorde terug te vinden. Dit is de reden waarom beide kunstwerken schatplichtig zijn aan de moderne geopolitieke verbeelding die ontstond in de late vijftiende eeuw. Ze kunnen niet zonder conceptualisering van de hele wereld onderverdeeld in geografische zones, ontstaan in de tijd van ontdekkingsreizen. ●

JORAM KRAAIJEVELD is docent kunsttheorie aan de Gerrit Rietveld Academie, curator-assistent bij Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en gastcurator van de tentoonstelling *Blik op de wereld* in het Van Abbemuseum. In 2011 rondde hij de onderzoeksmaster in Cultural Analysis af aan de Universiteit van Amsterdam.

NOTES

- 1 • Zie voor een uitgebreide studie: Edward S. Casey, *Representing Place. Landscape Painting & Maps*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- 2 • Denis Cosgrove, 'Maps, Mapping, Modernity. Art and Cartography in the Twentieth Century', in: *Imago Mundi* 57 (2005) 1, p. 36.
- 3 • Denis Wood, 'Map Art', in: *Cartographic Perspectives* 53 (winter 2006), p. 11.
- 4 • Harriet Hawkins, 'Geography and Art. An expanding field. Site, the body and practice', in: *Progress in Human Geography*, 37 (2013) 1, pp. 52-71; Rachel Hughes, 'Through the Looking Blast. Geopolitics and Visual Culture', in: *Geography Compass* 1 (2007) 5, pp. 976-994.
- 5 • John Agnew, *Geopolitics, Re-visioning world politics*, Londen: Routledge, 2003, pp. 16-17.
- 6 • Idem, p. 15.
- 7 • De eerste blik op de aarde vanuit de ruimte vergroot het besef dat kaarten theoretische projecties zijn. Het beeld - een kleurenfoto gemaakt in 1968 vanuit de Apollo 8 - van iets minder dan een halve blauwe aardbol met uitgesmeerde wolkenvelden zwevend in de oneindige duisternis van het heelal, vertoont weinig overeenkomsten met een wereldkaart waarvan men aanneemt dat het een betrouwbare weergave van de wereld is.
- 8 • Jeremy C. Crampton, John Krygier, 'An Introduction into Critical Cartography', in: *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies* 4 (2005) 1, pp. 11-33.
- 9 • Denis Wood, *The Power of Maps*, Londen: Routledge, 1992, p. 4.
- 10 • Crampton, op. cit. (noot 8), p. 19.
- 11 • Idem, p. 20.
- 12 • Eigen vertaling: 'de surrealistische wereldkaart'.
- 13 • Katherine Harmon, *You are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, New York: Princeton Architectural Press, 2005, p. 118.
- 14 • Voorbeelden van kunstwerken waarin de wetenschappelijke aard van de wereldkaart wordt ondermijnd zijn: Salvador Dalí, *Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man*, 1943; Yves Klein, *Globe terrestre bleu*, 1957/1961; Agnes Denes, *Isometric Systems in Isotropic Space - Map projections*, 1974; Pere Noguera, *Mapa d'Europa*, 1979; Ruth Watson, *Take Heart*, 1999.
- 15 • Wood, op. cit. (noot 9), p. 10.
- 16 • Cosgrove, op. cit. (noot 2), p. 36.
- 17 • Hawkins, op. cit. (noot 4), p. 53.
- 18 • Luca Cerizza, *Alighiero e Boetti. Mappa*, Londen: Afterall Books, University of Arts London, 2008, p. 3.
- 19 • T.J. Demos, 'Another World, and Another... Notes on Uneven Geographies', Geraadpleegd via: www.nottinghamcontemporary.org/art/uneven-geographies op 27 april 2013.
- 20 • Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters* (1997), vert. door Jan Sietsma als: *Logica van de verzameling*, Amsterdam: Octavo, 2013, p. 27.