

Mogamma: Structuur en Agentschap in het werk van Julie Mehretu

Veerle Schippers (s4245350)

27-6-2016



Begeleid door Universitair Docent Dr. Mette Gieskes. Tweede lezer Dr. Roos Pijpers

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Het leven en werk van Julie Mehretu	6
Hoofdstuk 2: Mehretu's ideeën over structuur en agentschap en het overstijgen hiervan in de derde ruimte	19
Hoofdstuk 3: Mehretu's agentschap en structuur in relatie tot de theorieën van Giddens, Bourdieu, Schatzki en Foucault	27
Hoofdstuk 4: Mehretu's derde ruimte in relatie tot de theorie van Edward Soja, Henri Lefebvre en Michel Foucault	34
Conclusie	42
<i>Literatuur</i>	46
<i>Afbeeldingen</i>	50

Inleiding

Julie Mehretu is bekend van monumentale schilderijen waarin architecturale elementen en abstracte vormen elkaar in verschillende lagen doorkruisen. Kort na de opstanden van de Arabische Lente in Caïro schilderde Julie Mehretu in 2012 het kunstwerk *Mogamma* (afb. 1). *Mogamma* is ontstaan uit haar onderzoek naar de samenkomst van politiek, architectuur en geschiedenis en de manier waarop deze krachten samen onze sociale identiteit vormen.

De rode lijn in het werk van Mehretu is haar eigen identiteit. Ze heeft in interviews veel over haar werk en de ideeën erachter verteld. Ze is als gevolg van de burgeroorlog 1974-1991 in 1977 op jonge leeftijd van het postkoloniale Ethiopië naar de Verenigde Staten gevlucht. Door de herinneringen aan haar thuisland te onderzoeken probeert ze de puzzel van haar identiteit te voltooien. *Mogamma* heeft de opstanden van de Arabische Lente in Caïro als hoofdonderwerp. Mehretu voelt bij deze stad ‘sociale vibraties’, ‘sociale impulsen’ en verlangens die ze herkent uit het Ethiopië van haar jeugd. Ze denkt dat de overeenkomst tussen Caïro en Ethiopië te maken heeft met de gedeelde geschiedenis van kolonialisme en onderdrukking.¹

In *Mogamma* laat Mehretu verschillende architecturale elementen van diverse pleinen die revoluties hebben gekend door de jaren heen, samenkomen in één werk. Het werk vormt een interessant spel van verwijzingen naar verschillende ruimtes en tijden. De architectuur vormt de onderliggende structuur in het werk en bevat volgens haar ‘a complex cultural coded social language’.² De stijl van de architectuur is koloniaal en staat symbool voor de onderliggende machtsdynamiek in de maatschappij. Deze onderliggende structuren ontwikkelen zich door de geschiedenis heen en worden gevormd door perioden van onderdrukking, maar ook door opstanden tegen de gevestigde orde. De identiteit van het individu en de groep worden zo beïnvloed en gestuurd door de structuren in de maatschappij. Mehretu onderzoekt dus de evolutie van identiteit in tijd en ruimte.

Mogamma bestaat uit vier delen. Het werk werd in 2013 in Londen in een ruitvorm om de toeschouwer gepresenteerd (afb. 2). Mehretu wilde hiermee het gevoel van sociale vibratie tijdens de opstand op het stadsplein oproepen. Het werk kreeg een soort performance-dimensie, waarbij de beschouwer echt betrokken werd in het kunstwerk, omdat hij aan vier zijden omringd werd door schilderijen. De beschouwer bevindt zich op een plein in de stad,

¹ Woubshet 2013, 782-798

² Woubshet 2013, 782-798

dat een spanningsveld is van politieke en sociale relaties. In de stad zijn tijdens de opstand de sociale orde en structuren aan radicale verandering onderhevig. Mehretu's werk lijkt een actieve topografie, omdat een aantal beeldende elementen, zoals de intuïtieve vegen, beweging suggereert van implosies, explosies en wervelingen (zie ook gesuggereerde explosie bovenin deel 2 van *Mogamma* afb. 3).

De intuïtieve vegen in het werk van Mehretu dragen volgens haarzelf agentschap in zich.³ Agentschap gaat over de bewuste handelingen van mensen, waarbij zij de mogelijkheid hebben om iets te veranderen. De architecturale elementen staan volgens haarzelf voor de sociale structuren.⁴ Structuren zijn patronen die worden beïnvloed door tijd en ruimte en liggen buiten het individu. Structuren bieden individuen de mogelijkheid om te handelen, maar ze kunnen het individu hierin ook beperken. Structuren staan nooit vast en zijn altijd aan verandering onderhevig.⁵ *Mogamma* is een sleutelwerk in Mehretu's oeuvre, omdat de intuïtieve vegen, oftewel het agentschap, voor het eerst de overhand beginnen te krijgen op de architecturale ondergrond, oftewel de sociale structuren. Dit hangt samen met de Arabische Lente, waarbij gevestigde dictators aftraden als gevolg van de protesten van het volk.

Dit onderzoek is gericht op het analyseren van de relatie tussen agentschap en sociale structuren in het werk van Julie Mehretu, hoe ze elkaar beïnvloeden en hoe die relatie in beeld is gebracht. Het lijkt erop dat Mehretu deze tegengestelde vormen in elkaar laat overgaan, maar ze suggereert ook een ruimte ertussen, die naast de abstracte intuïtieve vormen de mogelijkheid bevat tot verandering. Ze ondermijnt in haar werk het idee dat sociale structuur en agentschap aparte entiteiten zijn.

Bij mijn onderzoek gebruik ik *Mogamma* als casestudie. Het eerste hoofdstuk gaat over het leven en de ontwikkeling van het werk van Mehretu. In dit hoofdstuk wordt een deel gewijd aan de beschrijving van het werk *Mogamma*, waar vervolgens in de overige hoofdstukken naar wordt verwezen. In tweede hoofdstuk staan Mehretu's denkbeelden over haar werk en de filosofie die daarachter schuilt centraal. Hierbij raadpleeg ik de vele interviews, waarin ze hierover gesproken heeft. Naast de begrippen 'structuur' en 'agentschap' en de relatie hiertussen zal ik in dit hoofdstuk de ideeën van Mehretu over de volgende begrippen nader toelichten: geografie, identiteit, architectuur, kolonialisme, systemen en de derde ruimte. In het derde hoofdstuk vergelijk ik haar denkbeelden met de sociale theorieën van Anthony

³ Binkley, Katchka 2003

⁴ Binkley, Katchka 2003

⁵ Professor Ernste, college 16 november 2016

Giddens, Pierre Bourdieu, Theodore Schatzki en Michel Foucault. In het vierde hoofdstuk worden de theorieën van Henri Lefebvre, Edward Soja en Michel Foucault over de derde ruimte afgezet tegen Mehretu's vertaling hiervan in haar werk. Elementen van al deze theorieën lijken verwerkt te zijn in de schilderijen van Mehretu.

Hoofdstuk 1: Leven en werk van Julie Mehretu

Haar leven en de ontwikkeling van haar perspectief

Julie Mehretu werd in 1970 geboren in Addis Abeba, Ethiopië. Haar moeder, een Amerikaanse, gaf les aan een Montessori school. Haar vader, afkomstig uit Ethiopië, was hoogleraar economische geografie. Volgens Mehretu moedigen haar ouders haar altijd aan om anders te denken en veel te tekenen.⁶ De geografische achtergrond van haar vader heeft haar geïnspireerd bij haar hoofdonderwerp, stadsstructuren, en haar algehele nadruk op topografie en ruimte. Over wat ze van hem heeft overgenomen zegt ze: “It was a subconscious awareness of his way of dissecting the world, to try to make sense of it.”⁷

In 1977 emigreerde Mehretu vanuit Ethiopië met haar familie naar Michigan in de Verenigde Staten. Dit was tegen het einde van de Koude Oorlog. Na een revolutie, drie jaar eerder, was Mengistu Haile Mariam, een marxistische dictator in Ethiopië, aan de macht gekomen. Rond dezelfde tijd raakte Ethiopië, dat gesteund werd door de Sovjet-Unie, in oorlog met Somalië, dat gesteund werd door de VS. Zo werden de buurlanden pionnen in de Koude Oorlog. Onder deze gevaarlijke omstandigheden vluchtte het gezin Mehretu naar Michigan. In Michigan volgde Mehretu een kunstopleiding aan Kalamazoo College. Tijdens haar studietijd volgde ze ook een jaar colleges aan de Universiteit van Dakar in Senegal. Hierna heeft ze nog een opleiding genoten aan de Rhode Island School of Design, om zich vervolgens in New York te vestigen.

Mehretu is altijd heel betrokken gebleven bij haar geboorteland. Een van haar uitspraken luidt: “No matter where we now stand, we are never fully deracinated from the space we once knew”.⁸ Mehretu woonde van 2007 tot 2009 in Berlijn en zag hier ruimtelijke overeenkomsten met Ethiopië.⁹ Beide steden hebben pleinen in de internationale stijl uit de vroeg modernistische periode. Tevens is de stadsstructuur in beide steden deels beïnvloed door de Sovjetbezetting.

Al was Mehretu slechts zeven jaar toen ze uit Ethiopië vertrok, deze grote verandering in haar leven heeft grote impact gehad op de manier waarop ze voortaan tegen het leven keek. Volgens Mehretu geven benarde situaties als oorlog en revolutie een ander perspectief op het

⁶ Alehegn 2012

⁷ Tomkins 2010

⁸ Lewis 2010, 219-222

⁹ Lewis 2010, 219-220

bestaan. Door de totale chaos raken mensen in dit soort situaties hun zekerheden en hun hele bestaan kwijt. Deze toestand kan echter tevens een gevoel van vrijheid veroorzaken, omdat de zekerheid van al het bekende en daarmee alle culturele ballast wegvalt, waardoor de ‘cultural self’ wordt overstegen.¹⁰ Er vindt een destabilisatie plaats van het ‘zijn’ en veronderstellingen over hoe de maatschappij en culturele conventies in elkaar zitten vallen weg. Er is grotere vrijheid omdat je de mogelijkheid hebt om vanuit dit heldere moment de situatie meer te ervaren hoe die werkelijk is.

Mehretu heeft door de fysieke afstand tot haar geboorteland een andere ervaring van sociaal-politieke veranderingen die zich in ontwikkelingslanden zoals Ethiopië afspelen. Ze noemt dit een ervaring vanuit een ‘super different geography’.¹¹ Ze kijkt op deze manier niet vanuit een nationalistisch perspectief, maar ze heeft een ‘double consciousness’.¹² Ze kijkt als het ware door een meer globale lens naar de sociaal-politieke situatie.

De analyse van de hedendaagse sociaal-politieke situatie begon bij het reconstrueren van haar eigen identiteit. Haar werk ontwikkelde zich in wat ze een ‘self-ethnographic’ project genoemd heeft, waarbij ze haar stamboom en haar gender-identiteit onderzocht om een beter inzicht te krijgen in de constructie van haar identiteit.¹³ Mehretu is openlijk homoseksueel, wat een nieuw perspectief op het leven met zich meebrengt. Homoseksualiteit kan resulteren tot inzicht in de fictie van conventie, omdat homoseksuelen buiten de traditionele patronen staan. Het stelt Mehretu in staat om met een andere blik naar de traditionele waarden van haar eigen cultuur te kijken, vast te houden aan de delen van haar cultuur die voor haar van belang zijn en zo als het ware haar eigen cultuur te creëren. Over de constructie van haar eigen identiteit zegt ze: “It’s also looking back at who you are as an individual. You’re not just this person who’s from your own specific experiences, but the collective experience of what makes you who you are because of time.”¹⁴ Haar werk zou kunnen worden gezien als een referentiekader waarin ze de ontwikkeling van haar identiteit plaatst. Ze wisselt tussen objectieve en subjectieve perspectieven in haar werk. Mehretu onderzoekt met haar kunst hoe ze zelf in de wereld staat en hoe haar culturele, politieke en sociale achtergrond haar perspectief op sociale gebeurtenissen in de wereld beïnvloedt. Ze probeert er achter te komen

¹⁰ Interview Tate 2014

¹¹ Woubshet 2014, 782-798

¹² Badinella, Chong 2013, 101-102

¹³ Interview National Gallery 2014

¹⁴ Sheets 2007

waarom bepaalde beelden haar aantrekken. Ze probeert door haar kunst haar eigen identiteit rationeel te beredeneren, al weet ze dat dit eigenlijk onmogelijk is.

Ze zegt: “The way I play with a painting from the beginning, even with the marks, is to try to gain a rational understanding, even though you could never do that. That’s why the charts are unreadable.”¹⁵

Het verliezen van haar thuisland door invloeden van buitenaf heeft grote impact gehad op de vorming van Mehretu’s identiteit. Het fascineert haar hoe Westerse machtsinvloeden langzaam leiden tot een implosie van de maatschappij en samenleving in Afrikaanse landen. Mehretu onderzoekt de systemen die een land met een falende staat sturen. Het interesseert haar hoe regimes in onstabiele landen opkomen en weer uit elkaar vallen. Het onderwerp van haar werken heeft dan ook vaak betrekking op steden die een koloniaal verleden hebben of een neokoloniaal heden.¹⁶ Haar geboorteland Ethiopië is, anders dan vele andere Afrikaanse landen, nooit een kolonie geweest, afgezien van een korte periode tussen 1936 en 1941, toen het een kolonie was van Italië.

Mehretu’s werkwijze

Het werk van Mehretu is opgebouwd uit verschillende lagen. Wanneer ze klaar is met een laag dan werkt ze deze af met een anti-verweerlaag. Sommige elementen in de eerste laag worden geïsoleerd en afgetaped om later weer omhoog te worden gehaald met hun felle kleuren. De kleuren die ze gebruikt zijn transparant, zodat de beschouwer diep in het schilderij kan kijken (afb.4). Volgens Tomkins wil ze hiermee een gevoel van terug in de tijd krijgen bewerkstelligen.¹⁷ Ze begint het werk met architectonische weergaves die ze op het doek projecteert en vervolgens met inkt overtekent in een soort geometrisch kader. De afbeeldingen van gebouwen die Mehretu gebruikt, verandert en vervormt ze, om ze vervolgens samen te voegen. Hier overheen brengt ze lagen aan van expressieve, intuïtieve vlekken van acryl en inkt. Dit lexicon van tekens heeft ze in 1992 ontwikkeld nadat Michael Young, haar docent van de Rhode Island School of Design, haar adviseerde om honderden tekeningen te maken en verdwaald te raken in het proces. Ze begon compulsief te tekenen in zwarte inkt, met als resultaat een abstracte taal van vlekken, vegen, cirkels, kromme en rechte lijnen, die ze vervolgens samenvoegde in groepen. Zo ontstonden een soort alternatieve

¹⁵ Ljungberg 2009, 313

¹⁶ Fellah 2013

¹⁷ Tomkins 2010

migratiekaarten in vogelvluchtperspectief. Op deze manier creëert Mehretu een narratief in een abstracte taal en een wereld die haar interesse in het stadsleven weerspiegelt.¹⁸ Tijdens het maakproces van de intuïtieve vormen luistert Mehretu naar harde muziek en verlaat ze naar eigen zeggen haar fysieke zelf.¹⁹

Afbeeldingen die haar kunnen informeren over de plek waar ze in haar schilderij naar toe wil gaan, hangt ze op in haar studio. Over het gebruikte beeldmateriaal zegt Mehretu zelf:

“I work with source material that I am interested in conceptually, politically, or even just visually. I pull from all of this material, project it, trace it, break it up, recontextualize it, layer one on the other, and envelop it into the DNA of the painting. It then becomes the context, the history, the point of departure. It becomes the place of the painting.”²⁰

De composities in haar werken hebben een of meerdere historische en geografische oorsprongen en groeien uit tot ingewikkelde netwerken. De netwerken groeien en vertonen onomkeerbare processen richting wanorde, die verwijzen naar het complexe kruispunt van macht en politiek.

Mogamma: vorm en betekenis

Mogamma werd tentoongesteld in 2012 tijdens de Documenta 13. Het werk bestaat uit vier rechthoekige canvassen van elk 4,6 meter bij 3,7 meter. De transparante architectuurweergaves vanuit verschillende perspectieven gezien, zijn over en door elkaar geplaatst. De vermengde architectuurtekeningen zijn onderbroken en gefragmenteerd en lijken te worden herhaald. Sommige architectuurtekeningen zijn ondersteboven geplaatst, vooral in de bovenste helften van de schilderijen (afb. 6). Er zijn façades te onderscheiden met raampartijen, overkappingen, gewelven, kroonlijsten en koepels. De architectuur is onstabiel doordat de architectuurfragmenten transparant zijn en boven elkaar zweven en doordat delen van de architectuurtekeningen uitgewist zijn, vooral in de onderste delen van de schilderijen (afb. 7). De vegen en vlekken die over, onder en tussen de architectuurtekeningen door zijn verwerkt geven het geheel aan architectuur ook een onstabiele indruk. De vegen en vlekken zijn intuïtief geplaatst. Ze vormen zich samen tot een zwerm, die vervolgens een relatie

¹⁸ Tomkins 2010

¹⁹ Interview National Gallery 2014

²⁰ Mehretu geciteerd op beschrijving *Empirical Construction* uit 2003 in MoMA geraadpleegd via <http://www.moma.org/collection/works/91778?locale=en>

aangaat met een andere zwerm. Sommige groepen van tekens zijn wazig geworden, waardoor ze meer samensmelten en niet meer als individuele tekens herkenbaar zijn (afb. 8). De bewegingen van de zwermen van vlekken en vegen lijken via de randen over te gaan van het ene naar het andere doek. De zwermen op de onderste helften lijken over het algemeen meer een beweging naar rechts te suggereren mede door de schuin oplopende, doorlopende tandlijst op de onderste helft van deel 3 (afb. 9). Deze suggestie van doorlopendheid wordt ook gewekt door de afgesneden architectuurtekeningen aan de zijkanten van de doeken. Wazige zwermen komen bovenin deel 2 van verschillende kanten bijeen, wat een opvliegende explosie lijkt te suggereren (bovenin afb. 3). Over het geheel van de schilderijen zijn gebogen en rechte gekleurde lijnen geplaatst, die de kijkrichting aangeven. Sommige lijnen zijn ietwat transparant zodat de architectuurtekeningen erdoorheen zijn te zien, maar de lijnen lijken vooral aan het einde op het doek te zijn geplaatst. Een paar gebogen gekleurde lijnen lijken te resoneren met de ondergelegen architectuurtekeningen, zoals te zien links bovenin deel 3 (afb. 10). Enkele transparante grotere geometrische kleurvlakken zijn te zien op deel 1, 3 en 4. De intuïtieve vlekken en vegen lopen veelal ook door over de kleurelementen in het werk.

Binnen het werk zitten meerdere onderlinge verbindingen tussen intuïtieve verfstreken en tussen verscheidene architectuurtekeningen. Verschillende knooppunten in de schilderijen lijken de lagen die boven en onder elkaar zweven te verbinden. Doordat lagen over en door elkaar heen zijn aangebracht en verscheidene perspectieven op de architectuur van diverse bouwstijlen en periodes zijn afgebeeld lijken er verschillende ruimtelijkheden in het werk te zien. Mehretu construeert de architectuurtekeningen in het werk om ze vervolgens in een nieuwe samenhang te reconstrueren. Zo lijken de verschillende architectuurweergaves open staan voor andere doeleinden. Dit roept een gevoel van onbepaaldheid op, wat ook is terug te vinden in de deels uitgewiste architectuurtekeningen. Mehretu wil geen vaste betekenis geven aan een ruimte, omdat ruimtes door de tijd heen veranderen en nieuwe betekenissen krijgen.

De beschouwer wordt opgenomen in het werk doordat het zo groot is en zich horizontaal uitstrekt, maar het strekt zich tevens verticaal uit, omdat de doeken in een verticale richting hangen. De beschouwer wordt in het werk geleid en meegetrokken door de intuïtieve vegen en komt dan in verschillende stromingen terecht. De diverse perspectieven op de architectuurtekeningen ondersteunen de stromen. Bij de tentoonstelling van de werken in Londen werd de beschouwer helemaal opgenomen omdat de werken toen in een ruit om de beschouwer heen stonden.

De ruimtes tussen de vier delen van het kunstwerk zorgen ervoor dat de beschouwer zich bevindt in de expansie voorbij de randen van het canvas, wat een gevoel van onzekerheid veroorzaakt. Het fysieke overheidsgebouw Mogamma lijkt erg structureel stabiel en massief (afb. 5), maar in dit werk worden delen van de architectuurtekeningen van Mogamma uitgewist. Mehretu wil hiermee waarschijnlijk zeggen dat de betekenis die aan het gebouw wordt ontleend kan veranderen en dat deze nooit vaststaat. Het gebouw wordt continu herbestemd en roept nieuwe associaties op. De architectuurtekeningen die als fundament dienen voor de intuïtieve verfstreken zijn niet stabiel.

De vlotte inktstreken in het werk, die over de architectuurtekeningen zijn geplaatst, lijken scènes te verbeelden van conflicten en migrerende menigten.

In het tweede en derde canvas zijn tekeningen van de straatlantaarns op het Meskel plein in Addis Ababa herkenbaar (afb. 11).

De gekleurde geometrische vormen lijken een verwijzing naar de kunst van El Lissitzky en Kazimir Malevitsj, die politieke doeleinden diende en de revolutie in Rusland wilde ondersteunen. Beide constructivistische kunstenaars probeerden de utopische politieke gedachten van de revolutie te stimuleren, maar faalden in hun doeleinden, omdat de overheid en het volk deze vormen niet met de revolutie associeerden. Mehretu probeert deze vormen nieuw leven in te blazen.²¹

Het onderwerp in *Mogamma* is de Arabische Lente. Mogamma is de naam van een overheidsgebouw aan het Tahrirplein in Cairo (afb. 5) waar grote demonstraties plaats vonden in januari en februari 2011 tegen de jarenlange corruptie van de overheid, de militaire onderdrukking, gebrek aan vrijheid van meningsuiting, armoede en economische ongelijkheid. Dit gebouw in modernistische stijl uit 1940 kun je zien als een stille getuige van de gebeurtenissen. Mogamma betekent in het Arabisch collectief en verwijst traditioneel naar een plek van ‘multi faith’ waar een moskee, een kerk en een synagoge bij elkaar staan.²² Tahrir betekent bevrijding en het plein kreeg deze naam in de volksmond na de revolutie van 1919 tegen de Britse bezetting van Egypte en Sudan. Pas na de Egyptische revolutie in 1952 eindigde de Britse aanwezigheid in Egypte. Op het Tahrirplein staat een standbeeld van Omar Makram (afb. 5), die in 1800 de strijd leidde tegen de Franse overheersers onder leiding van Napoleon. Egypte heeft een geschiedenis van bezetting en onderdrukking gekend. De

²¹ Demos 2013, 58-59

²² Interview High Museum of Art 2014

geografische ruimte van het Tahrirplein heeft hierbij meerdere sociale connotaties gekend van plek van vrijheid tot plek van onderdrukking en bureaucratie. Het werk *Mogamma* bevat volgens kunsthistoricus T. J. Demos architectuurelementen van diverse gebouwen aan het Tahrirplein, zoals het Museum van Egyptische Oudheden, ontworpen aan het begin van de twintigste eeuw door een Franse architect, het Nile Hilton, gebouwd in de Internationale Stijl in 1960 en de paleizen in neomammelukse stijl uit de negentiende eeuw. *Mogamma* bevat volgens Demos ook architectuurweergaves van andere pleinen waar opstanden tegen de gevestigde orde hebben plaatsgevonden zoals het Rode Plein in Moskou, het Plaza de la Revolucion in Havana, het Assahabah plein in Darnah, de Manara Circle in Ramallah, het Firdos plein in Bagdad, het Meskel plein in Addis Ababa in Ethiopië en het Sidi Bouzid's Place des Martyrs en het onafhankelijkheidsplein in Tunesië. Ook zijn er architectuurweergaves van het Zuccotti Park uit New York in *Mogamma* verwerkt.²³ Hier begon de Occupy Wall Street beweging in 2011 met protesteren tegen de economische en sociale ongelijkheid wereldwijd. Al deze grote stadspleinen waren getuige van massale protesten. *Mogamma* gaat dus over de spanning tussen geopolitieke ruimtes en sociale bewegingen.

Ontwikkeling van het werk

Aan het eind van de jaren negentig van de twintigste eeuw werd Julie Mehretu bekend om haar grote schilderijen, die een schematische kaart van bewegende mensenmassa's verbeelden. Ze was rond 1995 begonnen met kleinere schilderijen. Ze projecteerde hierop foto's van opstanden en reageerde op deze projecties met intuïtieve strepen en vlekken, zonder de projecties zelf over te tekenen (afb. 12). Ze ziet de abstracte tekens uit haar beginperiode als een soort ontwikkelende taal van personages die allemaal een eigen identiteit hebben en een individueel agentschap, het vermogen voor zichzelf te handelen. Ze zegt hierover: "In a notebook I tried to make a context for each mark that had a meaning. That's how I started thinking of them as little characters behaving. They don't have a meaning, not like a word or a symbol. They are little agents and that's why they are smaller."²⁴

Deze personages hebben gereisd, zijn ontwikkeld en hebben samenlevingen opgebouwd. Wanneer deze karakters in een groep geplaatst zijn, wordt het een organisme dat zich beweegt binnen een patroon en structuur.

²³ Demos 2013, 55-56

²⁴ Ljungberg 2009, 311

Vóór 2001 plaatste Mehretu haar toen nog kleine karakters in een lege ruimte. Het canvas was nog schaars gevuld, maar bestond al uit lagen. Ze noemt het zelf verkleinde kaarten, die een soort mierenhoop van agentschappen tonen.²⁵ Het lijken net organismes onder een microscoop (afb. 13). Na 2001 begon Mehretu met het plaatsen van haar karakters in een abstracte plek van samengevoegde architectuurtekeningen, waardoor deze plek een geschiedenis en tijd en ruimte kreeg.²⁶ Haar taak ligt volgens haarzelf in het in kaart brengen van de ervaringen en ontwikkelingen van haar karakters en deze weer in een grotere context plaatsen van bewegende organismes zoals onze families, onze steden, ons tijdperk en onze geschiedenis.²⁷ De architectuurtekeningen als sociale metaforen waren het fundament en de voedingsbodem voor het ontstaan van nieuwe vormen. De schilderijen werden netwerken met kleurfragmenten (afb. 14).

In 2003 begon in Istanbul met *Empirical Construction* Mehretu's eerste echte historische project, waarbij ze ter plekke de geschiedenis van het land verbond met de sociale vibraties in de stad van dat moment. In de beginperiode van dit nieuwe proces maakte Mehretu duidelijk gedefinieerde lagen. Zo ook bij het werk *Transcending* uit 2003. De eerste laag bestond uit architectuurweergaves van de economische en politieke hoofdsteden van Afrika. In de tweede laag tekende ze prekoloniale architectuur. In de derde laag is koloniale architectuur te zien en in de vierde laag worden koloniale- en postkoloniale ruimtes (bv. centrale pleinen van onafhankelijkheid) door elkaar getekend. De compositie heeft geen centrum. De lijnen en intuïtieve vegen komen bijeen in een draaikolk om deze open ruimte in het centrum, maar roepen tevens een centrifugale beweging op aan weerszijden van de open ruimte, alsof Mehretu een explosie wil uitdrukken. De lagen tonen onderling geen visuele beweging of aanknopingspunten (afb. 15). Dit duidt op de minimale vooruitgang van de Afrikaanse economieën. Het werk gaat over misplaatst utopisch verlangen en de eeuwige controle van de (ex-)kolonisator over landen in Afrika. Over dit systeem zegt ze: “Without being pedantic, or politically naïve, or ideological, it deals, I think, with anxiety—the promise and despair we live with now. I don’t see it as an evil institution, but as part of the larger system we all participate in. We’re all part of it.”²⁸

²⁵ Interview High Museum of Art 2014

²⁶ Firstenberg 2002, 70

²⁷ Rubio 2007, 37

²⁸ Tomkins 2010

Met de serie *Grey Area* waar Mehretu in 2007 de opdracht voor kreeg, heeft er een omslag in de werk- en denkwijze van Mehretu plaatsgevonden.²⁹ Ze begon met delen van de architectuur weg te vegen.

Ze zegt: “The kind of erasure that occurred in it was something that I wanted to use as a point of departure for a new cycle of paintings.”³⁰

Ze werkte toen in Berlijn en voelde zich in deze context extra bewust van haar Amerikaanse burgerschap en de verantwoordelijkheid die ze voelde ten opzichte van het buitenlands beleid onder George W. Bush en de oorlog die hij begon in Irak, waar ze kritisch tegenover stond.

Ze zegt: “Now it is clear to everyone that it was a completely illegal war that we shouldn’t have had anyway. ...I feel like we all have to take responsibility for that somehow. So in a way that was part of the desire of those paintings that became very clear and palpable for me in Berlin. Being there, you see the scars of its history everywhere.”³¹

Ze hoefde naar haar idee niet meer in de steden zelf te zijn om de sociale gebeurtenissen die er plaatsvonden over te brengen op doek. Ze voelde zich altijd geëngageerd met de plekken die ze tot onderwerp koos. Ze heeft schilderijen gemaakt over de oorlogen van de Verenigde Staten in Afghanistan en Irak (afb. 16).

Met de serie van *Liminal Squared*, waar Mehretu in 2011 mee begon, nam ze meer afstand van het observerende perspectief en probeerde ze de nadruk te leggen op de samenkomst van verschillende tijden en ruimtes, gesuggereerd door de architectuurtekeningen, om die vervolgens dan te versmelten met de intuïtieve verfstreken. De verschillende elementen in het werk zweven dus niet meer boven elkaar als in een afstandelijk vergezicht, waarbij beeldelementen gemakkelijker zijn te duiden.³² Haar tekens werden vanaf 2011 meer fluïde en haar composities meer uitgestrekt. De intuïtieve vegen verf kregen als collectief geheel bovendien steeds meer de overhand op de gestructureerde achtergrond, wat ook bij *Mogamma* het geval is. Het gaat niet meer om de individuele karakters van de ‘personages’, want ze zijn vaak niet meer te onderscheiden van de architectuur en van elkaar. De personages zijn als collectief in een zwerm eerder fenomenen die bijdragen aan suggestie van beweging in het

²⁹ Interview High Museum of Art 2014

³⁰ Russeth 2010

³¹ Woubshet 2013, 782-798

³² Woubshet 2013, 782-798

werk.³³ De architectuurtekeningen vallen meer uiteen en in het eindproces wiste Mehretu ook delen uit (afb. 7).

Waar eerst de intuïtieve vormen ontstonden vanuit de architectuurtekeningen, is bij *Mogamma* te zien dat de architectuurtekeningen eerder veranderden onder invloed van de intuïtieve vormen. De architectuur verbeeldt voor Mehretu een sociale taal over machtsrelaties, die voor haar van betekenis is veranderd en de volgende stap is voor haar de uitvinding van een nieuwe vormtaal.³⁴

In de nasleep van de Arabische Lente begon Mehretu te werken aan de serie *Mathematics of Doves*. Dit recente werk bevat nauwelijks tot geen architectuurtekeningen meer, maar de steden zijn vaak nog wel verankerd in het werk. Mehretu probeert de vibraties en het ritme van de stad over te brengen. Ze probeert meer een atmosferisch beeld te geven van een stad en de specifieke plek waarover het werk gaat is minder goed te duiden. De schilderijen zijn minder gebonden. Het proces van uitvegen van delen op het doek en het destabiliseren van de orde in haar werken staat meer centraal.³⁵ In *Mogamma* (2012) is incidenteel wat kleur verwerkt, maar bij de nieuwere werken gebruikt Mehretu zeer schaars atmosferische kleuren en werkt ze bijna alleen nog met zwarte inkt (afb. 17). Bij het aanbrengen van de intuïtieve vegen verf in de laatste fase komt het evenwicht in het werk in gevaar. Ze verduisteren de ingewikkelde onderlaag als een sprinkhanenplaag.³⁶

Mehretu probeert in de schilderijen van *Mathematics of Doves* door middel van de versmolten intuïtieve tekens een fluïde atmosfeer te creëren. Hierdoor lijkt de ervaring van het werk door de beschouwer belangrijker dan het ontrafelen van de informatie die in het werk verscholen zit, omdat de afzonderlijke beeldelementen niet meer goed zijn te onderscheiden.³⁷

In maart 2016 vormden Mehretu's doeken het decor voor de modern-klassieke opera *Only the Sound Remains* van de componiste Kaija Saariaho. In de regie van Peter Sellars deinden de grote doeken met monochrome grijze of witte achtergronden vol zwarte inktvegen en zonder architectuurtekeningen langzaam op en neer en suggereerden ook beweging door de verschillende kleuren licht die erop schenen. De zangers bewogen zich zodanig achter de doeken, dat hun schaduwen groter en kleiner werden naarmate zij er verder van weg bewogen

³³ Interview Museum für Moderne Kunst 2014

³⁴ Dean 2013, 4

³⁵ Geraadpleegd via

http://whitecube.com/exhibitions/julie_mehretu_the_mathematics_of_doves_sao_paulo_2014/

³⁶ Dean 2013, 4

³⁷ Interview White Cube São Paulo 2014

of er dichterbij in de buurt kwamen. Het werk kreeg meer een performance dimensie. Dit gaf het werk een angstaanjagend effect (afb. 18). Mehretu heeft zelf gezegd dat elk werk dat ze tegenwoordig produceert bij haarzelf een gevoel van angst moet opwekken.³⁸

De ervaring van de toeschouwer

De spanningen tussen de geopolitiek geladen plekken die Mehretu verbeeldt (d.m.v. pleinen in *Mogamma*) en de kracht van de sociale bewegingen (d.m.v. zwermen van intuïtieve verfstreken) is bijna voelbaar in het werk van Mehretu. De verschillende kijkrichtingen in *Mogamma* die verbeeld zijn door onder andere de wisselende perspectieven van de architectuurtekeningen en de suggestieve bewegingen van de zwermen van intuïtieve verfstreken creëren mobiliteit in het werk. De beschouwer wordt aangemoedigd te bewegen en het werk vanuit verschillende standpunten te bekijken. Dit wordt versterkt doordat de intuïtieve vormen zich niks aantrekken van de omkadering van het doek en verder door lijken te lopen. Als gevolg hiervan ontstaat het gevoel dat de omkaderde ruimte binnen het schilderij uitgebreid wordt.

De grote schaal van de werken zorgt er ook voor dat de beschouwer opgenomen wordt in het werk. Vervolgens wordt hij zich bewust van de interacties tussen vormen en lijnen op kleinere schaal. De blik verschuift tussen voorgrond en achtergrond. In het immense werk als geheel schuilen allemaal complexe relaties. “The narratives come together,” zegt Mehretu, “to create this overall picture that you see from the distance. As you come close to it... the big picture completely shatters and there are these numerous small narratives happening.”³⁹

In de chaos van het werk ziet kunsthistoricus Siemon Allen toch een bepaalde mate van orde. Volgens hem houdt een stabiliserend centrum in het werk de eindeloze expansie en de totaal vernietigende kracht van de uit elkaar spattende intuïtieve vegen in controle. Is het werk centrifugaal, dan kan de toeschouwer een balans vinden tussen de trek- en duwkrachten. Allen heeft het gevoel dat Mehretu door de indruk te wekken van verschillende ruimtes die over elkaar geplaatst zijn en door meerdere architectuurelementen uit verschillende tijdperken samen te voegen en door te verwijzen naar diverse opstanden door de geschiedenis heen, de grenzen van tijdelijkheid en het ruimtelijke worden herzien in het werk van Mehretu. Kijkend naar het kunstwerk, aldus Allen, lijkt het alsof hij aanspraak moet maken op een deel van het brein dat hij nog niet eerder gebruikt had. Haar werk toont vernielingen en reconstructies. Het

³⁸ Interview Museum für Moderne Kunst 2014

³⁹ Binkley, Katchka 2003

verleden en de toekomst komen samen.⁴⁰ Volgens Allen zijn de uitgewiste delen naast een destructieve kracht ook een voortbrengende kracht. Te relateren aan deze ervaring van Allen van Mehretu's werk, is de opmerking van orkestleider Greg Tate die, na het zien van het werk van Mehretu de relatie tussen orde en wanorde bij het dirigeren als volgt verwoordde: 'The essence of conduction is bringing chaos to order'.⁴¹

De vier delen waaruit *Mogamma* bestaat stonden, zoals gezegd, tijdens de tentoonstelling in Londen in 2013 in een ruitvorm rondom de toeschouwer geplaatst. De werken, die over opstanden op pleinen gaan, sloten in deze opstelling de beschouwer in, waardoor de beschouwer het gevoel kreeg dat hij ook op een plein stond. De schaal van het werk droeg er ook aan bij dat de beschouwer werd opgenomen in het kunstwerk. Dit creëerde een lichamelijke relatie tussen de beschouwer en de schilderijen. De beschouwer werd hierdoor, ondanks de rol van geschiedenis in het onderwerp van het werk, in het heden getrokken. Dit wordt door Mieke Bal 'narrative presenting' genoemd: de directe ervaring van de beschouwer zorgt ervoor dat de verhalen uit het verleden, die de architectuur oproept, naar het heden worden getrokken en niet worden vastgepind.⁴² Mehretu heeft zelf gezegd: "The paintings offer a ceremonial space, a new forum for social interaction, a participatory event".⁴³

Demos relateert *Mogamma* aan wat filosoof Gilles Deleuze een 'time-image' noemt.⁴⁴ Door de verschillende bewegingen in het werk, die in relatie staan tot elkaar, blijft het werk bij de beschouwer radicaal open voor verandering in perceptie. De diverse visuele ingangen in het werk, opgeroepen door de intuïtieve vegen en de architectuurtekeningen, die verschillende kijkperspectieven vertonen, bieden de beschouwer steeds nieuwe ervaringen. Zo lijkt het werk, net als een film, continuïteit te vertonen. Het is als een film of een boek niet in een oogopslag te begrijpen. Volgens Demos is *Mogamma* meer nog dan een 'time-image', een 'space-time image', omdat de moeilijk leesbare architectuurtekeningen (dit mede doordat er met een andere beeldtaal overheen geschilderd is) los van elkaar ook nog naar gebeurtenissen op specifieke plekken verwijzen.⁴⁵ Mehretu wil dat de beschouwer het werk echt op zich in laat werken. Ze zegt: "Culturally we're being taught to look faster, to experience things more

⁴⁰ Allen 2009, 50-51

⁴¹ Lewis 2010, 219-222

⁴² Bal 1999, 103-126

⁴³ Davis 2014

⁴⁴ Demos 2013, 60

⁴⁵ Demos 2013, 60

quickly, to make quicker understandings, to decipher and to have things explained – rather than experience; getting lost in that process and then arriving at a different place.”⁴⁶

⁴⁶ Pool 2013

Hoofdstuk 2: Mehretu's ideeën over structuur en agentschap en het overstijgen hiervan in de derde ruimte

Architectuur en machtsstructuren

Architectuurtekeningen spelen een belangrijke rol in het werk van Mehretu. Ze vormen de ondergrond van het werk en functioneren tevens als kader voor de intuïtieve tekens. Ze brengen letterlijk orde in de chaos. Naast hun formele functie hebben de architectuurtekeningen ook nog een diepere betekenis. Mehretu zegt: "I think architecture reflects the machinations of politics and that's why I am interested in it as a metaphor for those institutions. I don't think of architectural language as just a metaphor about space, but about spaces of power, about ideas of power."⁴⁷ Volgens Mehretu verbeeldt de stad haar eigen machtsdynamiek.

Architectuur produceert en laat onderdrukkende activiteiten toe van mensen in machtsposities, ten koste van andere mensen. Architectuur kan een rol spelen in de machtsbeperking van de benadeelden. De rol van architectuur in onderdrukkende activiteiten is bijvoorbeeld duidelijk bij de piramides in Egypte. Door slavenarbeid van het Egyptische volk kon de Faraó zijn piramides bouwen. Een ander voorbeeld zijn de triomfbogen die heersers lieten optrekken, ter viering van een militaire overwinning en dus de onderdrukking van een zwakker volk. Nog een voorbeeld is de bouw van imposante kerken of moskeeën die worden gesponsord door onderdrukkers, die hiermee macht uit willen oefenen op het minder machtige volk. Ook de bouw van dure paleizen voor dictators terwijl hun volk in armoede leeft, weerspiegelt ongelijke machtsrelaties. Een voorbeeld van tegenwoordig is de architecturale setting bij de exploitatie van grondstoffen in derdewereldlanden. Deze architectuur staat ook voor ongelijke macht, waarin een dominante speler ten koste van anderen zichzelf verrijkt. De autoriteit zorgt voor infrastructuur als zij daar baat bij heeft. Architectuur ondersteunt, maakt zichtbaar, versterkt en drukt deze onderdrukkende sociale praktijken uit en versterkt hiermee ook de sociale hiërarchieën.⁴⁸

Mehretu ziet de architectuur als mechanisme van onderdrukking en overheersing. De architectuur in de werken van Mehretu is juist daarom een metafoor voor de systemen waarin we leven.⁴⁹ Volgens Mehretu is het ontstaan van deze machtsrelaties te herleiden naar de tijd

⁴⁷ Rubio 2006, 29

⁴⁸ Chua 2006, 10-27

⁴⁹ Ljungberg 2009, 310

van het imperialisme, toen de kolonisator zorgde voor de infrastructuur in het bezette land, enkel met het oog op het eigen economisch gewin. In het tijdperk van het neo-imperialisme zorgde de kolonisator voor concentraties van werk- en stedelijke voorzieningen. Architectuur en gebouwen hadden als functie om bepaalde delen van de stad te controleren. Er was een hiërarchie in ruimte op grote en op kleine schaal. Bepaalde plekken waren niet toegankelijk voor de oorspronkelijke bewoners. Zo mochten ze bijvoorbeeld niet naar dezelfde toiletten als de blanken. De koloniale steden hebben sociaal ruimtelijk gezien gelijke relaties met het land dat hen koloniseerde, omdat stedenbouw en architectuur, vooral met publieke functies, dikwijls overeenkomst vertoonden met die van de kolonisator. Het verschil was echter dat de koloniale steden tegelijkertijd tevens een interne fragmentatie van traditie en moderniteit kenden. Postkoloniale steden zijn geen kopieën van moderne westerse steden uit Europa, maar slechts producten van imperiale moderniteiten. In Mehretu's schilderij *Alter* uit 2005 zijn volgens kunstcriticus Lawrence Chua deze homogenisering en fragmentatie tegelijkertijd te zien (afb. 19).⁵⁰ Het schilderij toont de koloniale inkadering van een stad en gelijktijdig haar verzet daartegen. Op de achtergrond staan strakke symmetrische architectuurtekeningen die door wilde intuïtieve verfstreken worden verdoezeld en die vervolgens linksboven uit het canvas lijken te breken. Ook de roodgekleurde stralen die vanuit het centrum naar links en rechts boven schijnen lijken zich voorbij de randen van het canvas te strekken. De homogenisering wordt verbeeld door het herhaalde ritme van de intuïtieve vegen, vormen en strepen. De fragmentatie wordt verbeeld door de verschillende elementen die door elkaar zijn gebruikt, zoals de zwarte en groene driehoekjes rechtsmidden, die vlaggetjes lijken te verbeelden, de gekleurde strepen, de zwarte strepen, vegen en vlekjes en de strakke architectuurtekeningen op de achtergrond. In *Alter* zijn gevels en lijstwerk verwerkt, architectuurelementen die de publieke ruimte afbakenen en de grens markeren tussen binnen en buiten.⁵¹

Mehretu heeft in *Alter* het Empire stadion uit Wembley verwerkt. Dit stadion werd in 1924-1925 gebouwd voor een koloniale tentoonstelling van het Britse rijk. Het stadion toont invloeden van de oorspronkelijke architectuur uit de Britse kolonies (afb. 20). Met de tentoonstelling wilde het Britse rijk zijn koloniale succes tonen. Het stadion staat voor Mehretu voor de 'productie en reproductie van associaties' met het geïdealiseerde

⁵⁰ Chua 2006, 11-12

⁵¹ Chua 2006, 11-12

imperialistische verleden tot en met het heden.⁵² Het koloniaal regime reguleerde in gekoloniseerde landen de tijd voor werk en de tijd voor vermaak op de plekken die hiervoor speciaal waren afgebakend. Sportarchitectuur hoort bij het verspreiden van de imperialistische ideologie van de kolonisator. In *Alter* verwerkt Mehretu ook een sportstadion. Deze architectuur was een middel om sociale relaties te controleren. In stadions vonden weliswaar soms rellen plaats, maar door de omgeving waar ze in plaats vonden, waren de rellen half geïnstitutionaliseerd. Het spel in de stadions werd in gekoloniseerde landen ook een uitlaat van spanningen tussen verschillende groepen binnen een volk. Volgens de marxistische historicus Eric Hobsbawm is de moderne stedelijke massacultuur van het kijken naar sport afkomstig uit de periode van het negentiende-eeuwse imperialisme.⁵³ De koloniale architectuur in het werk van Mehretu staat voor het machtsgebruik door de koloniale machthebbers en dit houdt weer verband met een tweede periode van machtsgebruik in de tegenwoordige tijd. De imposante koloniale bouwwerken doen nu veelal dienst als overheidsgebouwen of ze hebben een religieuze functie. De koloniale architectuur wordt herbestemd al naar gelang de wil van de nieuwe machthebbers.⁵⁴

In Mehretu's werk zijn de tekeningen van verschillende koloniale gebouwen en pleinen samengevoegd tot een geheel. Volgens Chua geeft dit een 'unheimlich effect': de verscheidene architectuurtekeningen worden in een nieuwe context geplaatst en vervolgens worden ze samengevoegd en deels gewist of gaan ze over in explosieve vormen van intuïtieve streken verf. Volgens Mehretu geeft dit effect ook een beeld van de moderniteit, omdat in deze ontwikkeling dingen samen komen en weer uit elkaar vallen.⁵⁵

Agentschap en structuur

De combinatie van geografie en sociologie in de formele beeldtaal van *Mogamma* is fascinerend. Ze noemt haar werk zelf 'psychogeographies'.⁵⁶ Deze term verwijst naar de situationisten, een internationale kunstenaarsbeweging, waarvan ook de Nederlander Constant Nieuwenhuys lid was. De beweging was actief van 1957 tot 1972 en splitste in 1962 op in een politiekgeoriënteerde- en een artistieke beweging. De kunstenaars waren tegen de consumptiemaatschappij en wilden een situatie creëren van voortdurende maatschappelijke revolutie om mensen te bevrijden uit hun onbewuste beperktheid van het alledaagse leven.

⁵² Chua 2006, 11-14

⁵³ Chua 2006, 11-14

⁵⁴ Chua 2006, 11-14

⁵⁵ Chua 2006, 10

⁵⁶ Woubshet 2013, 782-798

Guy Debord zag het alledaags leven als een ‘colonized sector’. De situationisten zagen, net als de Franse filosoof Henri Lefebvre, het alledaagse leven als het actiegebied voor potentiële ontwikkeling. Het alledaagse leven werd beschouwd als een grens tussen de gecontroleerde en de ongecontroleerde sectoren van het leven, de sector van productie en de ongeplande sector van ‘lived experience’.⁵⁷ De situationisten wilden die grens voortdurend opschuiven ten nadele van de gecontroleerde sector of de maatschappelijk beperkende structuren. De term psychogeography komt uit de beginperiode van de beweging en werd in 1955 door de meest invloedrijke man binnen de stroming, Guy Debord, beschreven als: “the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals.”⁵⁸ Mehretu is erg geïnteresseerd in de idealen van deze groepering, maar gelooft niet dat het nodig is om bewust een situatie van voortdurende maatschappelijke revolutie te creëren. Ze zegt hier zelf over:

“I loved reading Guy Debord, seeing Constant’s drawings, their desires to get lost in the city, to reconstruct the city, their way of creating an action to break down the city. One thing that is very different in terms of perspective is that, in order to confront or be radical, they had to break apart a tradition that was part of them. What I’m interested in is the radical gesture of what they did, whereas the agents that I’m thinking about already have that challenge in front of them, they don’t need to create it.”⁵⁹

Constant zag de stad als het decor voor het dagelijks leven en was geïnteresseerd in de invloed die uitgaat van de gebouwde omgeving op de mens. De stad is hierin een dynamisch concept, dat moet proberen creativiteit te stimuleren. Zijn ideaal was een samenleving waarin de mens als nomade in totale vrijheid zou kunnen leven. De handelende persoon of de ‘agent’ van Constant zou dan de traditionele betekenis van de grens moeten veranderen van een afsluiting naar een ruimte van nieuwe mogelijkheden. Zijn ‘agent’ moet ook de keuze maken tussen slaaf worden van globalisering en technologisering of hier juist vrijheid mee te creëren. Door de interventie van de kunstenaar of architect krijgt de ‘agent’ een creatieve mindset. De ‘agents’ van Mehretu zijn niet de Westerse bevolking, maar een bevolking die gekoloniseerd was en een geschiedenis van onderdrukking kent. Volgens Mehretu activeert de tegenstelling van creativiteit en maatschappelijk beperkende structuren het sociale agentschap al, oftewel

⁵⁷ Foster 2004, 394-397

⁵⁸ Debord 1955

⁵⁹ Rubio 2006, 34

het vermogen voor jezelf te handelen. Haar ‘agents’ staan al dicht bij het maatschappelijk verzet en de doorbreking van grenzen.

In *Mogamma* wilde Mehretu de relatie tussen de intuïtief aangebracht vormen, die individuen met verschillende identiteiten en subjectieve perspectieven voorstellen en de ruimte laten zien. De ruimte duidt Mehretu vaak met architectuurtekeningen, die structuur geven aan individuen. De individuele karakters zijn de betekenisdragers van sociaal agentschap. Door die tekens verbeeldt Mehretu haar eigen ervaring met de ruimte en haar antwoord op de sociale ruimte die ze bewoont en die haar inspireert.

Ze zegt: “Through the process of reexamining and challenging my paintings, I arrived at the question of how to link my interest in the formation of social identity with my work. I began to look at my mark-making lexicon as signifiers of social agency, as individual characters. As the work grew, it developed cities, histories, wars, and geographies. . . . It has become a personal, semibiographical ‘thought experiment’ of my experience.”⁶⁰

In haar werk toont ze de eeuwig veranderlijke ontmoeting tussen subjectiviteit en de ruimte. Wat Mehretu duidelijk probeert te maken is dat het agentschap, het vermogen voor jezelf te handelen, wordt bepaald door sociale structuren en de structuren ook veranderen door het agentschap.

Mehretu gelooft dat de tijd waarin we leven, van neokapitalisme en neoliberalisme, ons handelen dicteert. Ze gelooft ook echt dat de mens invloed kan uitoefenen op deze structuren. Het agentschap van de intuïtieve vegen draagt de mogelijkheid tot verandering. De dualiteit van sociale structuren en agentschap toont ze gelijktijdig. In haar schilderijen zit een onmogelijkheid, door de eeuwige herhaling van onderdrukkende machtsrelaties, maar er zit ook een idealistisch verlangen naar een betere toekomst in haar werk. Deze gevoelens worden bij haar opgewekt door haar persoonlijke ervaringen en gebeurtenissen op het wereldtoneel.

Ze zegt: “I was born in the midst of the utopianist gestures on the continent of Africa. Most of the world had recently become independent states instead of colonies, there was a very different perception of and sense of possibility of what a place could be, but that completely fell apart in the dystopian ’80s. The failure of this optimism composed most of my life, but with the Arab/African Spring, it felt that there were new possibilities. When I talk about retrain, I mean in that context- a moment of rethinking language, of rethinking collective

⁶⁰ Engberg 2009, 7

action and governance. I'm looking to step back in order to take the parts apart and put them together.''⁶¹

Mehretu put een gevoel van nieuwe mogelijkheden en het verlangen naar een betere toekomst uit de gebeurtenissen van de Arabische Lente. Een belangrijk voorbeeld zijn de protesten die ertoe leidden dat dictator Mubarak in 2011 in Egypte aftrad zonder dat dit met geweld was afgedwongen. Dit was een gebeurtenis die in haar ogen altijd onmogelijk had geleken. Mehretu realiseerde zich dat depotisme niet meer het sociale bewustzijn domineerde, want het viel uiteen in de delen waaruit het was opgebouwd: de levens van autonome personen en hun gemeenschappen. De werken van de tentoonstelling *Liminal Squared* uit 2013, waaronder *Mogamma* roepen bij haar naar eigen zeggen gevoelens van 'hopefulness' op.⁶² Het is frustrerend dat de bevolking vervolgens meteen opnieuw werd onderdrukt, ditmaal door de Moslimbroederschap die na het vertrek van Mubarak aan de macht kwam. Het breukvlak tussen beide regeringen bood voor Mehretu de ruimte voor andere toekomstmogelijkheden. Naar het gevoel dat ze in deze tussenperiode had keert Mehretu vaak terug wanneer ze schildert.⁶³

De kunst van Mehretu gaat veelal over samenlevingen die niet democratisch zijn, maar het individu deel uitmaakt van een rigide structuur. Ze wil in een montage tonen hoe een nieuwe maatschappijstructuur kan opkomen nadat de oude structuur is ontmaskerd als lege huls. Mehretu probeert in haar werk de nieuwe structuur te tonen die al onder de oppervlakte ligt te wachten. *Mogamma* laat de worsteling zien van de nieuw opkomende utopie die zichzelf weer consumeert en dus aan zichzelf ten onder gaat. Dit wordt verbeeld door de intuïtieve vegen verf die een nieuwe wind lijken te blazen over de architectuurtekeningen (bestaande structuur) die deels zijn uitgeveegd (afb. 9). Deze zwermen van vegen leiden tot een gesuggereerde ontploffing van intuïtieve vegen die uiteenspatten bovenin in deel 2 van *Mogamma* (bovenin afb. 3). Het is een continu spel van constructie en uitwissing. Mehretu redeneert dat het leven bestaat uit deze eindeloze cyclus van vertering en een zichzelf consumerende structuur, waarna de noodzaak van een nieuw systeem ontstaat.⁶⁴ Mensen dehumaniseren in extreme systemen van bijvoorbeeld slavenhandel, kolonisatie en oorlog, maar Mehretu gelooft dat deze periodes en toestanden van onderdrukking in de geschiedenis ook juist de mogelijkheid hebben geboden voor creativiteit. Deze onderdrukkende periodes bieden de mogelijkheid om

⁶¹ Simmons 2016

⁶² Demos 2013, 55-61

⁶³ Interview Tate 2014

⁶⁴ Interview Tate 2014

reflectief om te gaan met de eigen situatie. De periodes van extreme repressie zetten een nieuwe situatie van onderdrukking in context. Vanuit de tegenstelling tussen creatieve vrijheid enerzijds en repressie anderzijds ontstaat een nieuwe mogelijkheid tot verandering. Door het samenpersen van verschillende tijden en ruimtes die voor verschillende sociale gebeurtenissen staan, is het volgens Mehretu mogelijk jezelf of de periode waarin je leeft in een kader te plaatsen.⁶⁵

De derde ruimte

Mehretu spreekt over de ‘derde ruimte’ in verband met haar werk. Het is een opkomende ruimte tussen twee tegengestelde krachten. Deze krachten zijn het rationele, verbeeld door architectuurtekeningen, en het organische, verbeeld door intuïtieve strepen en vlekken.

“They [the marks] could participate in the shift of the picture and the shift of what can happen in the picture, and they create maybe the space and the structure as well as digest it and undermine it, so they’re constantly part of an evolution of a third space that evolves from the two of them interacting with one another.”⁶⁶

De derde ruimte ontstaat in het maakproces, maar ook in het kijkproces van de beschouwer, aldus Mehretu.⁶⁷ De derde ruimte ontstaat volgens Mehretu in de uitgewiste delen en komt in deze vorm voor het eerst voor in 2007 bij de *Grey Area* serie.⁶⁸ Hiervoor was Mehretu ook al bezig met het creëren van mentale vrijheid bij de beschouwer. Deze ervaring werd toen opgeroepen door de informatienetwerken. Deze informatienetwerken heeft Mehretu bijvoorbeeld verwerkt in *Stadia II* uit 2004 (afb. 21). Centraal in het werk is het Atatürk Olympisch stadion uit Istanbul. In *Stadia II* zijn de symbolen van nieuwszenders afgebeeld die informatie gaven over de oorlog in Irak en de Olympische spelen.⁶⁹ Deze netwerken zijn transcultureel, wat wil zeggen dat er samenwerkingsactiviteit bestaat tussen landen in een immateriële plek. Dit is ook een niet bestaande plek die Mehretu de derde ruimte noemt. Mehretu werkt met de ‘retoriek van globalisering’. Deze taal poogt universeel te zijn en de details van de individueel beleefde ervaring weg te laten. Zo wissen sociale media historische en geopolitieke verschillen uit en op die manier ontstaat de derde ruimte.⁷⁰

⁶⁵ Interview High Museum of Art 2014

⁶⁶ Simmons 2016

⁶⁷ Simmons 2016

⁶⁸ Interview High Museum of Art 2014

⁶⁹ Interview The New School 2013

⁷⁰ Simmons 2016

Bij *Mogamma* wil Mehretu de mentale vrijheid bij de beschouwer bewerkstelligen door te verwijzen naar verschillende tijden en plekken waar zich eenzelfde soort sociaal-politieke situatie heeft afgespeeld, namelijk een opstand tegen de gevestigde orde. In *Mogamma*, dat als hoofdonderwerp de opstanden van de Arabische Lente op het Tahrirplein in Cairo heeft, zijn zoals eerder gezegd meerdere pleinen samengevoegd uit diverse landen, waar in het verleden ook opstanden tegen de autoriteiten hebben plaatsgevonden. Door verschillende plekken en tijden samen te voegen, heeft Mehretu een niet werkelijk bestaande plek gecreëerd, met als doel mentale vrijheid bij de beschouwer op te wekken. Volgens Mehretu laat *Mogamma* de bezoeker reizen door de verschillende ruimtes die erin verwerkt zijn en krijgt hij/zij geen vat op het gehele systeem in het werk, wat volgens haar wel mogelijk was bij haar werk van vóór 2006.⁷¹ Deze nieuwe ervaring kan een overweldigend effect bij de beschouwer veroorzaken. De ervaring kan dan als transcendent ervaren worden. De beschouwer zal niet in staat zijn de mathematische architectuurtekeningen en de handgetekende vlekken, krassen en tekens in een geheel met elkaar te verbinden en dit creëert volgens Mehretu de derde ruimte. De derde ruimte manifesteert zich op deze manier in het overstijgen van de structuur.

Volgens de Belgische kunstenaar Francis Alÿs kunnen verschillende verhaallijnen en perspectieven in een kunstwerk de beschouwer meedrekken in een ‘sudden loss of self’.⁷² Gebeurtenissen die normaliter over de tijd verspreid zijn komen bij de beschouwer in een ‘coinstantaneous upheaval’.⁷³ De beschouwer kan dan een stapje terug zetten en de veronderstellingen die hij/zij had over de realiteit herzien. Dit kan omdat de intense ervaring met het werk een plotselinge afstand creëert tot de werkelijkheid van de situatie. Het is alsof de situatie van binnenuit kan worden bekeken. Dit destabiliseert de relatie die de beschouwer had met de situatie en opent de gedachten voor een nieuwe visie op de situatie. De ervaring met de kunst kan een leegte creëren en zorgen voor nieuwe mogelijkheden in de vastgelopen crisis. De beschouwer kan de geschiedenis heranalyseren.⁷⁴

De derde ruimte heeft volgens Mehretu een ‘eigen beweging, intentie en gedrag’ in het werk.⁷⁵ Na de ervaring met deze ruimte wordt de beschouwer zich bewust van zijn fysieke en mentale zijn en zal hij gaan zoeken naar betekenisgeving achter de complexiteit.

⁷¹ McClure 2014

⁷² Medina, Ferguson en Fisher 2007, 40

⁷³ Allen 2009, 50-51

⁷⁴ Medina, Ferguson en Fisher 2007, 40

⁷⁵ Davis 2014

Hoofdstuk 3: Mehretu's agentschap en structuur in relatie tot de theorieën van Giddens, Bourdieu, Schatzki en Foucault

Mehretu heeft de complexe denkbeelden bij haar werk in interviews nader toegelicht. Vanwege de grotendeels abstracte beeldtaal van haar werk zijn deze denkbeelden, zonder duidelijke uitleg en duiding, vaak lastig te achterhalen gebaseerd op de schilderijen zelf. Elementen als structuur en agentschap, die Mehretu noemt in relatie tot haar werk, resoneren met concepten uit de theorieën van de sociaal geografen en/of filosofen: Anthony Giddens, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Theodore Schatzki en Henri Lefebvre, al heeft ze zelf nooit verwezen naar deze geleerden. Mehretu's werk zou bij bepaalde concepten in deze theorieën, zoals structuur en agentschap, als illustratie kunnen dienen. De kunsthistorica Selena Wendt noemt Mehretu in verband met Foucault. Ze zegt dat de lezing van Foucault in 1967, 'Of Other Spaces', een waardevol inzicht geeft in de rol van geopolitieke relaties in het werk van Mehretu.⁷⁶ Evenals Mehretu hield Foucault zich bezig met de perceptie van ruimte door de tijd heen en de invloed van historische omstandigheden op het concept tijd. Mehretu is geïnteresseerd in deze betekenisgeving van tijd en ruimte, waarbij macht ook een centrale rol speelt. De bovengenoemde andere geleerden zijn nog niet eerder met Mehretu in verband gebracht, maar kunnen allen bijdragen aan een theoretisch kader om haar werk binnen te plaatsen.

Structuur en Agentschap

Zoals eerder vermeld gaat agentschap over de bewuste handelingen van mensen, waarbij zij de mogelijkheid hebben om iets te veranderen. Structuren zijn patronen die worden beïnvloed door tijd en ruimte en liggen buiten het individu. Structuren bieden individuen de mogelijkheid om te handelen, maar ze kunnen het individu hierin ook beperken. Structuren staan nooit vast en zijn altijd aan verandering onderhevig. Grootschalige sociale systemen zijn voortgebrachte relaties tussen actoren of gemeenschappen, georganiseerd als regelmatige gemeenschappelijke gebruiken (bijv. een economische orde, de kerk, een politiek stelsel).⁷⁷

Structuur en agentschap bij Anthony Giddens (1938-) en Pierre Bourdieu (1930-2002)

Anthony Giddens heeft de structuratietheorie ontwikkeld, die volgens socioloog Margaret Archer het volgende uitgangspunt heeft: 'a critical realist claims human life is not ultimately

⁷⁶ Wendt 2014, 4

⁷⁷ Professor Ernste, college 16 november 2016

characterized by a duality of structure and agency but a dualism between individual and society'.⁷⁸ Structuur en agentschap staan dus niet tegenover elkaar of los van elkaar, maar het individu en de samenleving worden door een samenwerking van beide fenomenen beïnvloed. Structuratie is een proces dat betrekking heeft op hoe sociale orde door de tijd wordt geconserveerd maar ook verandert. Sociale (maatschappelijke) structuur en individuele handeling zijn geen aparte entiteiten, maar hebben beide invloed op het proces van de vorming van de samenleving. De maatschappelijke structuur is zowel het medium als de uitkomst van het individuele handelen. De maatschappelijke structuur legt enerzijds hieraan beperkingen op, maar maakt anderzijds dat handelen ook mogelijk. Giddens en Bourdieu leggen in hun theorieën beiden de nadruk op gedrag in plaats van handeling, oftewel agentschap. Gedrag bestaat uit alledaagse activiteiten die routinematig zijn. Het alledaagse gedrag staat ook centraal bij het structuratieproces.⁷⁹

Bourdieu denkt dat mensen geprogrammeerd zijn in hun alledaagse gedrag en dat de habitus dit aanstuurt.⁸⁰ De habitus is het geheel van belichaamde structuren die niet natuurlijk zijn (denk aan gewoontes). Verschillende ervaringen beïnvloeden het individu. Alleen als mensen zich begeven in een context waar hun habitus niet als vanzelfsprekend werkt, worden zij zich bewust van het feit dat ze een habitus hebben en pas dan kunnen ze deze veranderen. Dit is uitzonderlijk, want meestal beïnvloedt de habitus automatisch de manier waarop iemand de realiteit ziet. Bourdieu legt de nadruk op vanzelfsprekende sociale reproductie boven sociale transformatie, terwijl dit bij Giddens andersom is.⁸¹ Hij gelooft in een reflectieve vorm van agentschap waarbij de mogelijkheid bestaat tot sociale transformatie. Het individu reproduceert structuren maar verandert die ook. In deze modern tijd van oncontroleerbare, globale sociale krachten verandert de sociale structuur onder invloed van het individu meer radicaal. Het systeem is de voor lief genomen realiteit, maar door kennis kan men zich meer bewust worden van routinematig gedrag en eigen handelingen en mogelijk verandering aanbrengen in het systeem.⁸²

Giddens en Bourdieu in vergelijking met Mehretu

Mehretu probeert te achterhalen waarom bepaalde politieke gebeurtenissen haar zo aantrekken en ze probeert over het algemeen te verklaren waarom ze is wie ze is door

⁷⁸ Inglis en Thorpe 2012, 208-233

⁷⁹ Giddens 1984, 1-28

⁸⁰ Bourdieu 1990, 52-65

⁸¹ Inglis en Thorpe 2012, 208-233

⁸² Inglis en Thorpe 2012, 208-233

onderzoek te doen naar de wereld waarin ze is opgegroeid. Deze wereld representeert haar afkomst en de fundamentele structuren van haar identiteit. Ze lijkt een gevoel van stabiliteit te zoeken in haar relatie met haar thuisland.⁸³ Deze neiging tot mentale zekerheid en de reproductie of instandhouding van sociale relaties sluit daarmee meer aan bij het menselijke gedrag dat Bourdieu omschrijft dan bij het belang dat Giddens hecht aan handelingen. Ze probeert de puzzel van haar identiteit af te maken door herinneringen aan haar verleden op te halen. De sociale vibraties, impulsen en verlangens van haar thuisland Ethiopië vindt ze ook terug in Cairo en dit probeert ze in *Mogamma* over te brengen. Ze vermoedt dat de reden van deze overeenkomst ligt bij een gemeenschappelijke geschiedenis van kolonialisme en onderdrukking, maar ook van het verzet hiertegen. Door de conventie van onderdrukking en sociale reproductie van deze onderdrukking te tonen, wil Mehretu de mogelijkheid tot sociale verandering laten zien. Net als Giddens gelooft ze dus dat collectief agentschap invloed kan hebben op de structuren. De bevolking is namelijk de structurerende basis van een werkende maatschappij. Als de bevolking de bestaande maatschappijstructuur ervaart als een continue beperking en inziet dat de maatschappij niet voorziet in veiligheid, sociale, economische en culturele functies, dan wordt de bevolking als collectief gestimuleerd deze structuur te veranderen.⁸⁴ Wanneer de structuur daarna wegvalt als gevolg van een opstand dan worden mensen zich bewust van de alledaagse gedragspatronen, omdat routinegedrag dan niet meer routine kan zijn. Na de val van de autoriteit is er een nieuwe structuur nodig. Zo gaat het proces van structureren alsmaar door.

Evenals Giddens gelooft Mehretu in reflectieve vormen van agentschap die de mogelijkheid tot sociale transformatie creëren. Mehretu verloor op jonge leeftijd al haar huis en werd gedwongen in een nieuwe habitus. Daardoor werd ze zich bewust van haar habitus. Dit bewustzijn gaf haar de mogelijkheid om vanuit een grotere vrijheid of door een ‘super geography’ naar de wereld te kijken.⁸⁵ Als mensen onderdrukt worden of hun zekerheden of kennis worden afgenomen, dan geeft dit ook een grotere vrijheid waarin ze de fictie van conventie kunnen zien en reflectief kunnen handelen. Het gebeurt dagelijks dat de media een zwart-wit stempel drukken op een crisissituatie in een derdewereldland, zonder onderzoek te doen naar de complexe sociale relaties daar. De westerse bevolking neemt vervolgens deze oppervlakkige indruk over zonder zelf onderzoek te doen. Mehretu vindt dat de bevolking ook deels verantwoordelijkheid moet nemen voor de misstappen van hun overheid. Ze wil dat

⁸³ Lewis 2010, 219-222

⁸⁴ Inglis en Thorpe 2012, 208-233

⁸⁵ Woubshet 2014

mensen zelf nadenken en dat de kunstmatig geproduceerde informatie wordt vervangen wordt door rationeel beargumenteerde kennis.⁸⁶ Vanuit haar positie hoopte Mehretu de beschouwer aan te zetten tot het bevragen van politieke en sociale crisissituaties, zonder zelf antwoorden of conclusies te presenteren. Het lijkt alsof ze bij de beschouwer een dekolonisering van het denken wil bereiken. Ze doet dit door tegengestelde vormen samen te laten komen, zodat de beschouwer wordt aangezet voorbij het zwart-wit denken te kijken. Tussen deze vormen zit de ruimte voor een proces van structuratie.

Tijd, Ruimte en Machtsstructuren bij Michel Foucault (1926-1984)

Tijd en ruimte

In Foucault's theorie bestaan er verschillende vormen van kennis in verschillende tijdsperiodes en plekken. Er zit echter geen ontwikkeling in deze kennis. De geschiedenis heeft geen bepaalde richting en de wetenschap en samenleving vorderen niet met de tijd. De werkelijke geschiedenis zag Foucault als een chaotisch netwerk. De geschiedenis wordt volgens Foucault foutief gepresenteerd. Hij schreef over 'the making of history', waarbij deeltjes uit de geschiedenis worden samengevoegd om de mens een kader te geven om zichzelf in te plaatsen.⁸⁷ Foucault geloofde dat we nu leven in een tijdperk van gelijktijdigheid en nevenschikking, waarbij sociale orde meer door ruimte wordt bepaald dan door tijd. Niet tijd maar ruimte bepaalt de relaties tussen verschillende plekken. De betekenis van ruimte vormt een klein onderdeel in de theorieën van Foucault, maar wordt echt benadrukt door politiek geograaf Edward Soja.

Machtsstructuur

Volgens Foucault speelt macht een grote rol als drijvende kracht achter agentschap. De autoriteit en machthebber bepalen wat kennis is (bijv. een psychiater bepaalt of iemand gestoord is of niet). Macht heeft de bevoegdheid om te creëren, maar ook om te onderdrukken. Volgens Foucault kwamen veel instellingen en structuren in de moderne samenleving overeen met het Panopticum, een cirkelvormige gevangenis waarin de afzonderlijke cellen straalsgewijs zijn geconstrueerd, zodat een bewaker in het midden in een gebouwtje met geblindeerde ramen, alle gevangenen in de gaten kan houden. De gevangenen weten echter niet zeker of hij erin zit of wanneer hij hun kant uit kijkt, wat bij de gevangenen

⁸⁶ Interview The New School 2014

⁸⁷ Soja 1996, 145-162

een gevoel oproept van continue controle. Macht ‘werkt’ door de inrichting van de ruimte. De ruimte dient als middel om insluiting en uitsluiting te duiden en is niet op het individu gericht. De ruimte is tegelijkertijd functioneel en hiërarchisch. Op deze manier is de werkelijkheid sociaal geconstrueerd. Bewustzijn van deze machtsrelaties kan aanzetten om in actie te komen tegen bepaalde regelgeving en het kan de grenzen van een identiteit verbreden. Volgens Foucault is de realiteit een mentale constructie in ons hoofd.⁸⁸ Macht, kennis en ruimtelijkheid koloniseren de menselijke leefwereld. Ruimte is hierbij fundamenteel bij elke uitoefening van macht, volgens Foucault.⁸⁹

Foucault in vergelijking met Mehretu

Tijd en ruimte

In *Mogamma* laat Mehretu overeenkomsten zien met de gedachtegoed van Foucault, ook al heeft ze hem nooit als inspiratiebron genoemd. Ze combineert meerdere pleinen, waar door de jaren heen revoluties zijn geweest, in een kunstwerk en laat hiermee zien dat de geschiedenis zich herhaalt en dat de samenleving zich niet ontwikkelt. De pleinen hebben relaties met elkaar door de ruimte en niet de tijd. Ze laat ook zien hoe sociale structuren zich vormen door tijdsperioden van onderdrukking en toont het verzet tegen die onderdrukking.

Machtsstructuur

Mehretu verwerkte in *Mogamma* architectuurtekeningen, die letterlijk en figuurlijk het raster vormen voor de intuïtieve vegen, die zij verbindt aan agentschap. De machtsdynamiek, verbeeld door de architectuur, beïnvloedt de conventies en de normen en waarden van de samenleving. De architectuur belichaamt neokoloniale structuren die in Mehretu’s werk vóór 2006 als een soort panopticum functioneerde voor het agentschap. Na 2006 biedt het agentschap meer tegenwicht. De architectuur bepaalde eerst de mentale grenzen. Mehretu poogt hieruit los te breken en ze wil gedrag en ideeën, die op uitsluiting gebaseerd zijn, veranderen. Ze wil de onstabiele van deze manier van denken tonen, door delen van de architectuur weg te vegen of ruïnes in haar kunst te verwerken (afb. 22). Ook door de architectuur te vervormen met de intuïtieve vegen moedigt ze sociale verandering aan. Het lijkt overigens alsof ze wil overbrengen dat macht niet alleen van de kolonisator komt, maar ook van de gekoloniseerde. De historische conventie van de machtsdynamiek is enkel een

⁸⁸ Foucault 1977, 195-228

⁸⁹ Soja 1996, 145-162

constructie. Net als Foucault lijkt ze te willen zeggen dat macht overal vandaan kan komen en dat kennis macht creëert en in stand houdt. Mehretu wil de geest van de beschouwer dekoloniseren. *Mogamma* toont de crisis van betekenisgeving, maar door de uitgewiste delen ook gelijktijdig een leegte/illusie van betekenis in het hart van de sociale situatie.

Theodore Schatzki

In *Reclaiming Agency, Recovering Change? An Exploration of the Practice Theory of Theodore Schatzki* zet Caldwell de theorie uiteen van de Amerikaanse geograaf en filosoof Theodore Schatzki, over hoe gedrag patronen veranderen en tevens hetzelfde blijven. Alledaags gedrag bestaat volgens hem uit routinematige lichaamsreacties, routinematige manieren van denken over hoe de wereld in elkaar zit, een routinematige manier van verlangen en een routinematige manier van weten hoe je iets moet doen. De individuele identiteit wordt bepaald door het eigen routinematige gedrag. Alle routines samen vormen een sociale structuur, dus om de sociale reproductie te veranderen moet er een crisis in de routines komen. Gedrag is gestructureerd, maar is tevens structurerend, zoals Giddens ook al aangaf. Een gedrag patroon is historisch geworteld, maar is ook georiënteerd op het heden. Een gedrag patroon kan veranderen als het transparant en reflectief wordt. Volgens Schatzki kan de sociale orde veranderen als geconstateerd wordt hoe het gedrag cultureel gedeeld is.⁹⁰

‘Practice time-space’

Om de eigen identiteit te bevatten, is het nodig afstand te nemen van de sociale situatie waar je in zit. De sociale orde is samengesteld uit verbanden tussen gedrag patronen die op elkaar in werken en elkaar doorkruisen in tijd en ruimte. Om een objectief beeld te krijgen van een sociale situatie is het noodzaak om agentschap en sociale structuur of individu en samenleving niet als dualiteiten te zien, omdat sociale orde altijd tegelijkertijd stabiel en onstabiel is. Schatzki neemt van de Franse filosoof Henri Lefebvre over dat een plek de dagelijkse routines van mensen beïnvloedt maar dat gebeurtenissen op een plek, gestimuleerd door sociaal agentschap, ook die plek kunnen veranderen en een symbolische betekenis geven. Lefebvre zei: ‘space is agent and effect, a social product as well as constitutive of social relations. Space shapes the daily experiences of the people who use it; it is also in turn shaped by these experiences.’⁹¹

⁹⁰ Caldwell 2012, 283-303

⁹¹ Ljungberg 2009, 46

Schatzki in vergelijking met Mehretu

In relatie tot Mehretu heeft alledaags gedrag betrekking op de wisselwerking tussen de vorming van Mehretu's individu en op de sociaal politieke situatie die ze verbeeldt. Haar alledaags gedrag beïnvloedt gedeeltelijk het schilderen vanuit intuïtieve gevoelens en kennis over de situatie. Het kunstwerk ontstaat vanuit een onbewuste kennislaag, die een symbolische organisatie van de realiteit teweeg brengt. Door deze specifieke sociaal politieke situatie te representeren in *Mogamma* probeert Mehretu zichzelf te definiëren en de culturele tradities waar ze aan gebonden is bloot te leggen en daarmee zichzelf open te stellen voor verandering. De verandering is mogelijk door het inzicht dat ze in zichzelf krijgt. Ze kiest steden met een koloniaal verleden als onderwerp, omdat ze zich verbonden voelt met de sociale situaties en machtsrelaties daar. Deze steden tonen enerzijds duidelijk stabiliteit en anderzijds verandering. De toekomst is geworteld in het verleden en het heden. De gedragspatronen in deze samenlevingen gaan voorbij aan dualisme en worden beïnvloed door agentschap en sociale structuren.

‘Practice time-space’

Mehretu is niet direct betrokken bij de opstanden van de Arabische Lente in Cairo en kan de situatie dus bekijken vanaf een afstand. Ze heeft in Ethiopië wel eenzelfde soort situatie meegemaakt. Door de verscheidene pleinen naast elkaar te plaatsen legt ze een sociale relatie tussen de diverse onderdrukte mensen. De architectuurtekeningen die aan de basis van de intuïtieve vegen liggen zijn onafgemaakt, wat suggereert dat het naast een representatie van stabiliteit en macht, ook een representatie van onstabiliteit is. Mehretu ondersteunt met *Mogamma* de bovengenoemde uitspraak van Lefebvre dat ruimte ‘agent and effect’⁹² is. Een plek is een sociaal product, omdat het sociale agentschap de plek betekenis geeft, maar een plek is net zo goed een sociaal structurerende kracht, omdat de pleinen die Mehretu tekent nieuwe betekenissen krijgen door de opstanden die er plaatsvinden. Pleinen maken vaker opstanden mee en als het sociale agentschap de bestaande machtsstructuren verandert, dan wordt het plein verbonden met overwinning. Het plein is een speelveld van macht dat tegelijkertijd agentschap en sociale structuur symboliseert.

⁹² Ljungberg 2009, 46

Hoofdstuk 4: Mehretu's derde ruimte in relatie tot de theorie van Edward Soja, Henri Lefebvre en Michel Foucault

Julie Mehretu wordt door kunsthistoricus T. J. Demos in *Painting and Uprising: Julie Mehretu's Third Space* in verband gebracht met Edward Soja en zijn *Trialectics of Spatiality*. Demos ziet in *Mogamma* een hybride open systeem dat overeenkomsten vertoont met Soja's derde ruimte. Soja bouwt in zijn *Trialectics of Spatiality* voort op de theorieën over ruimte van de Franse filosoof en socioloog Henri Lefebvre (1901-1991). Soja schrijft over Foucault's benadering van de ruimte. Foucault poogt net als Soja de traditionele manier van beschouwing van de ruimtelijkheid te deconstrueren.

De derde ruimte van Henri Lefebvre (1901-1991) en Edward Soja (1940-2015)

In *Trialectics of Spatiality* bespreekt Edward Soja de beeldspraak van de Aleph van de Argentijnse schrijver Borges uit 1945 om dit verhaal te vergelijken met zijn idee van de derde ruimte.⁹³ De Aleph is een allegorie voor de oneindige complexiteit van ruimte en tijd. Net zoals de derde ruimte van Soja is het een plek waarin alle plekken zich verenigen. Plekken uit het verleden, het heden en de toekomst bestaan er gelijktijdig in. Wat de eeuwigheid is voor tijd, is de Aleph ook voor ruimte. In het verhaal over de Aleph vertelt een van de karakters dat de waarheid niet kan worden doorgrond door degenen die niet openstaan voor begrip en nieuwe kennis. Dit geldt ook voor de derde ruimte van Soja. De derde ruimte toont een nieuwe mogelijkheid voor de benadering van ruimte, maar de nieuwe benadering staat niet vast. Diverse tegenstellingen komen samen in de derde ruimte. Voorbeelden zijn: subjectiviteit en objectiviteit, het abstracte en het concrete, realiteit en fictie, de herhaling en het differentiële, structuur en agentschap, het bewuste en het onbewuste, het alledaagse leven en de oneindige geschiedenis. Om op deze manier te kunnen denken moet iemand eerst kennis hebben over hoe het sociale bestaan in elkaar zit. Volgens Soja bestaat het sociale bestaan uit een wisselwerking van historiciteit (tijd), socialiteit (het zijn in de wereld) en de derde term, ruimtelijkheid. In de wisselwerking tussen historiciteit en socialiteit wordt denkbeeldige kennis ontwikkeld.⁹⁴ Om deze dualiteit open te breken had Henri Lefebvre eerder al ruimtelijkheid geïntroduceerd.

Henri Lefebvre was de eerste die probeerde de complexiteit van de werkelijkheid te benaderen door het analyseren van de sociale betekenisgeving met betrekking tot sociale

⁹³ Soja 1996, 145-162

⁹⁴ Soja 1996, 145-162

ruimtelijkheid. Hij onderzocht de sociale processen bij de productie en de reproductie van ruimte. Hij probeerde een weg te vinden tussen realiteit en idealisme, tussen het mogelijke en het onmogelijke. Om het denken in tegenstellingen te voorkomen introduceerde Lefebvre een derde mogelijkheid. Deze mogelijkheid is echter niet gewoon iets tussen de tegenstelling in. De derde mogelijkheid maakt de drie-eenheid niet compleet en is geen temporele opvolging zoals thesis/antithesis/synthesis. De derde mogelijkheid komt voort uit de deconstructie en reorganisatie/reconstructie van de twee tegenpolen. Lefebvre creëert een open alternatief dat heel anders is dan de tegenpolen maar tegelijkertijd bouwt de derde mogelijkheid er wel op voort. De nieuwe mogelijkheid is niet de absolute waarheid en kan telkens weer worden herzien, waardoor er een continue expansie plaatsvindt van ruimtelijke kennis. Lefebvre onderzocht sociaal gedrag in de fysieke ruimte en de mentale ruimte. De fysieke en mentale ruimte vormen in combinatie de derde ruimte van het sociaal gedrag.⁹⁵

Soja heeft de fysieke en mentale ruimte van Lefebvre gerelateerd aan het dualisme van myopia (iemand ziet alleen datgene wat zich recht voor hem bevindt en niet verder) en hypermetropia (iemand kijkt zo ver vooruit waardoor wat onmiddellijk voor hem staat verdwijnt). Hiertussen zit dan de derde ruimte. Deze derde ruimte biedt een alternatieve postmoderne geografie van politieke keuze en radicale openheid voor de werkelijkheid.

Lefebvre benaderde de derde ruimte meer vanuit het subjectivistische idealisme of de mentale ruimte. Lefebvre geloofde dat wanneer het volk wordt blootgesteld aan een vast patroon van transparante kennis, de ruimte de mogelijkheid heeft om totaal open te staan voor vrij sociaal agentschap. De mentale ruimte is volgens Lefebvre haast gelijk aan de sociale ruimte/derde ruimte. De werkelijke sociale en ruimtelijke gedragingen in de materiële wereld van ervaring en realisatie laat hij hierbij buiten beschouwing. De werkelijkheid is echter niet zo gemakkelijk te begrijpen volgens Soja. Beschouw je de situatie vanuit de extreme positie van de objectivistische materialist dan wordt sociale ruimte meer empirisch bekeken en als natuurlijk gezien. Om overheersing van een van de ruimtes te voorkomen heeft Lefebvre in zijn publicatie *La production de l'espace* uit 1974 geschreven hoe de fysieke ruimte, de mentale ruimte en de sociale ruimte gelijktijdig de werkelijkheid en de illusie tonen. Om de sociale ruimte beter uit te leggen introduceerde hij het 'trialectisch' denken.⁹⁶ De eerste ruimte is daarbij ruimtelijk routinegedrag, oftewel 'Practice' (hoe ruimte wordt waargenomen) , de tweede ruimte wordt gevormd door de representaties van ruimte, oftewel

⁹⁵ Soja 1996, 145-162

⁹⁶ Soja 1996, 145-162

‘Representations of Space’ (hoe ruimte wordt bedacht) en de derde ruimte wordt gevormd door ruimtes van representatie, oftewel ‘Representational Space’ (geleefde ruimte). De derde term is allesomvattend, maar staat nooit los van de eerste twee.

Alleen de drie ruimtelijkheden samen kunnen de sociale ruimte verklaren. In de theorie van Lefebvre is het niet de bedoeling dat een van de drie ruimtes de overhand heeft boven de anderen. Macht komt overal vandaan. Trialectisch denken verwerpt conventionele manieren van redeneren in dualiteiten. Deze nieuwe manier van denken is ongeordend en staat niet vast in structuren, maar ontwikkelt zich voortdurend. Met dit trialectisch denken bekritiseert Lefebvre het interpreteren van het sociale bestaan door middel van de focus op de geschiedenis en de zogenaamde evolutionaire ontwikkeling van sociale kracht en politiek bewustzijn, dat los zou staan van ruimtelijke beperkingen. Het historische, het sociale en het ruimtelijke hebben allemaal invloed op het zijn. Wij nemen allemaal individueel en collectief deel aan de constructie en productie van het worden van geschiedenissen, geografie en samenlevingen.

In de eerste ruimte van het ruimtelijk routinegedrag gaat het om het voortbrengen van de materiële vorm van sociale ruimte. In deze ruimte zijn het medium en het eindresultaat van menselijk gedrag empirisch waarneembaar. Het gaat om de concrete, afgebakende geografie van onze leefwereld. De complexe ruimtelijke organisatie van sociale gedragingen hebben invloed op de ruimtelijke handelingen in huishoudens, buurten, steden, naties en wereldeconomie en geopolitiek. Deze ruimte verbeeldt de geconstrueerde omgeving. Mensen die de werkelijkheid zien vanuit deze ruimte redeneren heel objectief. Er wordt weinig aandacht geschonken aan hoe materiële geografie en ruimtelijke routinegedragingen invloed hebben op subjectiviteit, bewustzijn, rationaliteit, historiciteit en socialiteit.⁹⁷

De tweede ruimte, die van representaties van ruimte is de geconceptualiseerde ruimte. Dit gaat over de productie van ruimte of het ontwerp van de ruimte. In deze ruimte wordt bepaald welk stempel een bepaalde plek krijgt en hoe er met een bepaalde plek moet worden omgegaan. Dit stempel wordt van bovenaf bepaald door bijvoorbeeld planologen, bestuurskundigen en wetenschappers. Deze mensen ordenen de ruimte op basis van hun controle over kennis. Zij bepalen hoe ruimtelijk gedrag is te ontcijferen en hebben dus macht over de productie van ruimtelijke kennis. Deze dominante mentale ruimte is een representatie van macht, ideologie en controle. De ruimte toont de representatie van de locatie door de

⁹⁷ Soja 1996, 145-162

subjectieve verbeelding van bijvoorbeeld de architect of planoloog. Deze representatie bepaalt de orde van realiteit. Volgens Lefebvre controleert deze ruimte de eerste (ruimtelijk gedrag) en de derde ruimte (geleefde ruimte van representaties). Een te grote nadruk op deze ruimte kan een blokkade vormen voor het creatief herbenaderen van ruimtelijkheid.⁹⁸

De derde ruimte wordt gevormd door de ruimtes van representatie. Deze ruimtes hebben een complex symbolisme in zich en kunnen betrekking hebben op ruimtes met verborgen betekenissen zoals die in kunst voor kunnen komen. Het gaat bij deze ruimte over de direct geleefde ruimte en het is dus de ruimte van de gebruikers. De gebruikers kunnen ook kunstenaars zijn die de ruimte beschrijven en niet direct, maar indirect de wereld waarin we leven willen transformeren. Dit heeft betrekking op de ruimte van verbeelding. Deze derde ruimte heeft betrekking op ruimtelijke representaties van macht, maar slaat ook op de opgelegde, operationele macht van ruimtelijke representaties. De macht van de ‘onderdrukker’ en de ‘onderdrukte’ komen in deze ruimte samen. De verbeelding en de realiteit worden in deze ruimte gecombineerd. Vanuit marginale posities zijn deze geleefde ruimtes van representatie een verzet tegen de dominante orde. De geleefde ruimte toont radicale openheid en is de ruimte voor sociale worsteling. Deze ruimte die symbolisch kan zijn, heeft te maken met politiek en ideologie. Systemen zoals kapitalisme, racisme, patriarcharchie en kolonialisme brengen wereldse ruimtelijke routinegedragingen rond die sociale relaties van productie, reproductie, exploitatie, overheersing en onderwerping concretiseren. Gedomineerde ruimtes, oftewel de Derde Wereld, kunnen op verschillende schalen worden teruggevonden, van lokaal tot globaal, in lichaam en geest, in seksualiteit, in individuele identiteiten en in collectieve identiteiten. Dit zijn de ruimtes van sociale worsteling, bevrijding en emancipatie. Deze ruimte behelst agentschap en geleefde situaties, dus ook meerdere tijden. De derde ruimte is de deconstructie en reconstructie van de dualiteitverhouding tussen de eerste- en tweede ruimte.⁹⁹

Lefebvre en Soja in vergelijking met Mehretu

Mehretu combineert de eerste en tweede ruimte in haar werk en door de botsing van de twee krachten ontstaat de derde ruimte. De eerste ruimte verbeeldt ze door een netwerk van architectuurelementen uit verschillende plaatsen in eenzelfde stijl met elkaar te verbinden in een soort netwerk. Deze architectuur dicteert de leefwereld van het volk. Het is een omgeving

⁹⁸ Soja 1996, 145-162

⁹⁹ Soja 1996, 145-162

geconstrueerd door de machthebber. De tweede ruimte is de machtsdynamiek die Mehretu duidelijk wil maken en die volgens haar achter de architectuur schuilt. Door in het werk *Alter* het Empire stadion in Wembley te tonen wil ze laten zien hoe de kolonisator orde aan de ruimte geeft en zo het ruimtelijk gedrag kan controleren. Ze toont de architectuur als representatie van macht, ideologie en controle, maar in haar eigen subjectieve verbeelding. Haar achtergrond bepaalt hoe zij er tegenaan kijkt. Ze breekt de ruimtes op door het wissen van delen van de architectuur, waardoor de derde ruimte tevoorschijn komt.

Haar kunst toont ruimtes met verborgen betekenissen, waarmee ze passief de wereld waarin we leven wil transformeren. In *Mogamma*, waar ze de opstanden van de Arabische Lente verbeeld heeft, combineerde ze de realiteit en haar eigen verbeelding en toonde ze een sociale worsteling en bevrijding van de onderdrukte bevolking. Het onderdrukte wordt weergegeven in de intuïtieve vegen die de architectuur transformeren. Ze laat zien dat er een eeuwige herhaling plaatsvindt door diverse pleinen waar opstanden zijn geweest in verschillende tijden te combineren. Ze suggereert een deconstructie en reconstructie van ruimte. De structuren die Mehretu verwerkt in haar kunst zijn delen van stadions of pleinen, die staan voor de combinatie van socialiteit, historiciteit en ruimtelijkheid.

Mehretu toont een archeologie van de toekomst. De beschouwer gaat met zijn/haar eigen achtergrond en cultuur een interactie aan met de architectuur in het werk, die voor het verleden staat, maar omdat niks vaststaat in haar werk (de architectuur lijkt te zweven en is deels uitgewist) vloeien uit deze interactie nieuwe betekenissen voor de toekomst voort, die ook weer niet vast staan. Mehretu wordt tevens geïnspireerd door tornado's, wervelwinden en draaikolken. Ze neemt deze vormen op in haar werk, omdat ze symbool staan voor oneindigheid. Ze zijn regeneratief en destructief en vertonen zo overeenkomst met de structuur in haar werk, die zij zowel zichzelf scheppend als zichzelf vernietigend wil weergeven.¹⁰⁰

Foucault en de derde ruimte

Ook Foucault heeft een theorie over de derde ruimte ontwikkeld in zijn gepubliceerde aantekeningen *Des espaces autres* uit 1967, die na zijn dood in 1984 zijn uitgebracht. Hij heeft zijn concept van de derde ruimte bewust gecreëerd om de traditionele manier van

¹⁰⁰ Rubio 2006, 33

beschouwing van de ruimtelijkheid te deconstrueren. Hij wilde hiermee opzettelijk de ruimtelijke wetenschap ontwrichten.

In *Des espaces autres* schrijft hij over utopieën en heterotopieën. Een beeld van de maatschappij in een perfecte vorm komt voor in utopieën. Het zijn ruimtes die niet echt bestaan. Het zijn ruimtes van de onmogelijke werkelijkheid. Hij noemt de spiegel als voorbeeld van een utopie. Het is een ruimte zonder plek. De spiegel bestaat in de werkelijkheid, maar hij reflecteert jouw spiegelbeeld, daar waar je niet bent. Het maakt de plek waar je staat wel werkelijk. In de spiegel is aanwezigheid en afwezigheid.

Foucault bedacht daarnaast het concept *heterotopie*, letterlijk andere plaatsen. Deze ruimtes kunnen worden gevonden in elke cultuur. Er bestaan twee soorten heterotopieën: de crisisheterotopieën en de heterotopieën die ontstaan bij een afwijking van de norm. De crisisheterotopieën zijn te vinden in primitieve samenlevingen waar groepen individuen in een staat van persoonlijke crisis verkeren zoals bijvoorbeeld adolescenten, menstruerende vrouwen etc. Deze ruimtes ontstaan meestal buitenshuis. Ze zijn aan het verdwijnen in onze samenlevingen, maar zijn nog te vinden in, bijvoorbeeld, iemands eerste seksuele ervaring. De crisisheterotopieën worden tegenwoordig veelal vervangen door andersoortige heterotopieën, ruimtes voor personen die afwijken van de maatschappelijke norm zoals psychiatrische inrichtingen, verpleeghuizen en gevangenissen.

Heterotopieën kunnen van functie en betekenis veranderen door de tijd heen, wanneer de cultuur waarin ze voorkomen tegelijkertijd ook verandert. Foucault noemt als voorbeeld begraafplaatsen die tot de late achttiende eeuw in het centrum van de stad lagen, toen de dood alleen werd geassocieerd met de onsterfelijkheid van de ziel. Met de verbetering van de gezondheidszorg werd de dood in verband gebracht met ziekte en besmettingsgevaar en werden de begraafplaatsen buiten het centrum aangelegd. Een heterotopie kan ook meerdere tegengestelde plekken samenvoegen op een bestaande locatie, zoals bijvoorbeeld dieren uit verschillende werelddelen in een dierentuin en diverse landenrepresentaties in een werelddtentoonstelling. Heterotopieën kunnen ook verbonden zijn aan tijdsperioden. Tijd en ruimte ontmoeten elkaar in deze plek. Deze plek speelt met de traditionele ervaringen van tijd en tijdelijkheid. In deze heterotopieën wordt tijd alsmaar opgestapeld, zoals kunstwerken en boeken uit diverse historische periodes in musea en in bibliotheken. Deze plekken proberen een algemeen archief samen te stellen. Het is een plek waarin alle tijden zich verenigen, maar die zelf bestaat buiten de tijd en onaantastbaar is voor haar verwoestingen. De heterotopie

bestaat ook op plekken waar tijd iets vergankelijk is, zoals op festivalterreinen, kermissen en vakantieparken. Dit zijn tijdelijk geconstrueerde omgevingen waar een gevoel wordt gecreëerd van stilstaande tijd en cultuur. Deze plekken zijn tegelijkertijd tijdelijk en permanent.¹⁰¹

Heterotopieën hebben ook betrekking op systemen van opening en sluiting zoals de grens. De grens zorgt voor een afbakening van gedragingen. Dit systeem van de grens bepaalt selectief wie deel mag nemen aan de voordelen binnen de grens en wie wordt buitengesloten. Er spreekt macht uit dit mechanisme en met behulp van deze grens kan er sociale controle worden uitgeoefend over ruimte, tijd en het definiëren van ‘anders zijn’, omdat de grens bepaalt wie of wat normaal is. Als laatste zijn er de heterotopieën, die gedefinieerd worden door de relaties die ze hebben extern aan deze plekken. Een voorbeeld is de boot. Dit is een plek zonder plek, overgeleverd aan de oneindigheid van de zee.

Foucault in vergelijking met Mehretu

Net als in de heterotopieën van Foucault verenigt Mehretu in *Mogamma* verscheidene plaatsen op een plek. De schilderijen van Mehretu verbeelden tevens een plek zonder plek omdat ze diverse plekken uit hun context haalt en samenvoegt in één ruimte.

Ze zegt: “For me, it really has been about creating these kinds of vistas, these kinds of places that seem to have some type of cohesion but actually completely are made up of these parts—at least in the most recent work. Those parts are made up of all these other types of historic parts and elements and how then, where’s the potential within those? Where’s the place where the impossible, the impossibility can actually take place?... Everything possible has been tried and it hasn’t worked. But in some way there’s a different type of potentiality in the fusion of the mark with these parts of the architecture...I’m interested in these other experiences that emerge from within what I think of as this third space between these two, where these things collide into something else.”¹⁰²

De verscheidene plaatsen in *Mogamma* zijn pleinen, die verbonden zijn aan aangrijpende gebeurtenissen die daar hebben plaatsgevonden (opstanden tegen de gevestigde orde), waardoor ze aan verschillende tijdsperiodes zijn verbonden. Net als in de heterotopieën brengt Mehretu dus ook verschillende tijden bijeen op een plek. De heterotopie van Foucault

¹⁰¹ Soja 1996, 145-162

¹⁰² Gómez-Barris

kan van betekenis veranderen door de tijd heen. Mehretu probeert haar schilderijen voor de beschouwer ook radicaal open te houden voor verandering in perceptie door diverse visuele ingangen erin te verwerken. Het schilderij is zo een tijdelijke plek, maar is net als een heterotopie tegelijkertijd permanent, omdat het geen film is.

Mehretu verwijst in haar werk ook naar specifieke ruimtes die tijdelijk en permanent zijn. De pleinen die ze erin verwerkt, verwijzen naar de tijdelijke gebeurtenis van een opstand, maar doordat ze meerdere pleinen heeft weergegeven, die door de tijd heen opstanden hebben gekend, verwijst ze ook naar het permanente karakter van de nood voor de onderdrukte bevolking in opstand te komen tegen de gevestigde orde. Het Empire stadion uit Wembley, dat Mehretu in *Alter* verwerkt, is ook een heterotopie, want deze plek werd door de kolonisator gebruikt om sociale gedragingen te reguleren en af te bakenen.

Conclusie

Net als de Situationisten onderzoekt Mehretu de effecten van een geografische omgeving op de emoties en gedragingen van individuen en andersom. De persoonlijke ontwikkeling van het individu plaatst Mehretu in tijd en ruimte. Ze doet dit door haar intuïtieve tekens, die voor agentschap staan, aan te brengen op een ondergrond van architectuurtekeningen of rasterlijnen, die voor sociale structuren staan. Zo plaatst ze het individu tussen de sociale structuren, oftewel tussen patronen die worden beïnvloed door tijd en ruimte. In de optiek van Mehretu ondersteunt en versterkt architectuur onderdrukkende sociale praktijken van machthebbers. Het architectuurmechanisme van onderdrukking is volgens haar vooral in voormalige koloniën terug te leiden naar de tijd van het imperialisme, waarin de bezetter enkel voor eigen economisch gewin een infrastructuur aanlegde in het bezette land. Hiermee versterkte de koloniale stedenbouw en architectuur de sociale hiërarchie. Er lijkt in Mehretu's werk een eeuwige herhaling plaats te vinden van deze onderdrukkende praktijken. Ze toont dit door in *Mogamma* diverse pleinen waar opstanden zijn geweest in verschillende tijden te combineren. Het lijkt alsof ze hiermee de visie van Foucault deelt en wil zeggen dat de geschiedenis zich herhaalt en dat de samenleving zich niet ontwikkelt.

Mehretu laat inderdaad zien hoe sociale structuren zich vormen door tijdsperioden van onderdrukking, maar ze toont tevens het verzet tegen die onderdrukking. In *Mogamma*, waar ze de opstanden van de Arabische Lente verbeeld heeft, combineerde ze de realiteit en haar eigen verbeelding en toonde ze de sociale worsteling en bevrijding van de onderdrukte bevolking. Het onderdrukte wordt weergegeven in de intuïtieve vegen die de architectuur transformeren. Ze toont dus gelijktijdig de eeuwige herhaling van beperkende sociale structuren, maar ook de doorbreking hiervan. Ze suggereert een deconstructie en reconstructie van ruimte.

Het werk van Mehretu is geïnspireerd door haar eigen autobiografisch perspectief. Ze is op jonge leeftijd gevlucht uit Ethiopië, wat haar de mogelijkheid gaf zichzelf en haar achtergrond te onderzoeken vanaf een afstand en vanuit een nieuw begin. Ethiopië is een postkoloniaal land in ontwikkeling, richting het doel van de *totale* onafhankelijkheid. Dit doel leek Mehretu altijd te idealistisch en daardoor onmogelijk. Ten behoeve van haar werk onderzoekt Mehretu haar eigen ervaringen in combinatie met de collectieve ervaringen van mensen met eenzelfde culturele, politieke en sociale achtergrond door de tijd heen. De architectuurtekeningen waren, toen Mehretu begon met het gebruik ervan in haar werk in 2003, de enige voedingsbodem

voor het ontstaan van nieuwe intuïtieve vormen. Mehretu geloofde dat er een misplaatst utopisch verlangen en eeuwige controle van de ‘(ex)-kolonisator’ was in veel landen in Afrika.

Na haar tentoonstelling Grey Area in 2009 kwam er meer hoop in de schilderijen. De Arabische Lente, die begon in 2010, wakkerde een idealistisch verlangen bij haar aan. Despotisme viel uiteen in de delen waaruit het was opgebouwd: de levens van autonome personen en hun gemeenschappen. Het leven zat niet in elkaar zoals ze op voorhand dacht en ze voelde de noodzaak haar gevonden beeldende sociale taal uit elkaar te halen en opnieuw uit te vinden. Ze begon met het creëren van ruimte door het afbreken van de architectuurtekeningen en daarmee het afbreken van de symbolische waarde die ze eraan verbonden had. De intuïtieve verfvegen kregen als collectief geheel meer de overhand op de gestructureerde achtergrond. Vanaf *Mogamma* zijn de architectuurtekeningen aan verandering onderhevig onder invloed van de intuïtieve vormen. Het meest recente werk van Mehretu reflecteert op wat er in de landen van Noord-Afrika en het Midden-Oosten gebeurde na de Arabische Lente. Als gevolg hiervan lijkt het werk meer angstaanjagend en minder hoopvol. Ze destabiliseert de orde en de balans in haar werk op een meer extreme manier. De ervaring van de beschouwer staat centraal. Door de directe ervaring met het kunstwerk worden de verhalen uit het verleden die door bepaalde elementen worden opgeroepen, naar het heden getrokken en niet vastgepind. Ze wil tonen hoe een nieuwe maatschappijstructuur kan opkomen als de oude structuur is ontmaskerd als een leeg omhulsel. Verborgen onder het oppervlak zit alweer een nieuwe structuur. Ze toont als het ware de worsteling van de nieuw opkomende utopie die zichzelf opnieuw zal consumeren en aan zichzelf ten onder zal gaan.

Niet enkel in het maakproces probeert Mehretu een nieuwe ruimte te creëren maar het is ook de bedoeling dat de beschouwer door de interactie met het werk in een nieuwe ruimte belandt. Mehretu's werk *Mogamma* toont een immense, actieve topografie, waar de beschouwer ingetrokken wordt. Vervolgens belandt de beschouwer in een plek tussen de intuïtieve tekens en de rasterlijnen of architectuurtekeningen. Deze aanwezigheid in een ‘inbetween space’ geeft de beschouwer de mogelijkheid zichzelf te herdefiniëren, hoopt Mehretu.

De intuïtieve tekens in het werk van Mehretu staan voornamelijk voor vrijheid van creativiteit en de architectuurtekening staat voor het machtsmechanisme en de sociale structuur, oftewel voor onderdrukking. Onderdrukkende situaties geven volgens Mehretu ook de mogelijkheid voor creativiteit. Door het samenpersen van verschillende tijden en ruimtes wil Mehretu de

mogelijkheid bieden voor de beschouwer om zijn/haar situatie of de periode waarin hij/zij leeft in context te plaatsen. Dit geeft de mogelijkheid de structuur te overstijgen en het brengt de beschouwer in een derde ruimte. De beschouwer kan zijn/haar veronderstellingen over zijn/haar realiteit herzien en de geschiedenis heranalyseren.

De gedachten van Mehretu over sociale structuur en agentschap komen overeen met de ideeën van enkele sociale wetenschappers. Volgens Bourdieu kan de ‘habitus’ (gewoontes) gemakkelijker worden losgelaten in een onderdrukkende situatie, waardoor zelfreflectie beter mogelijk is. Giddens gelooft, net als Mehretu, dat de maatschappelijke structuur, naast een oplegging van beperkingen voor het handelen van de individu, ook juist het handelen mogelijk maakt. Deze gedachte is in Mehretu’s werk terug te vinden in de intuïtieve tekens die invloed hebben op de vorm van de architectuurtekeningen. De bevolking is de (structurende) basis van een werkende maatschappij. Mehretu wil de gedachtepatronen van de mens dekoloniseren. Net als Foucault gelooft Mehretu dat sociale orde meer door ruimte dan door tijd wordt bepaald. Ruimte bepaalt de relaties tussen verschillende plekken. Mehretu toont dit in *Mogamma* door meerdere pleinen naast elkaar te tonen, die door de tijd heen opstanden tegen de gevestigde orde hebben gekend. Mehretu wil de gedachtegang die bepaald wordt door sociale structuren van de mens opbreken. De sociale structuren bepalen de mentale grenzen en Mehretu toont de onstabiliteit van de structuren door delen van de architectuurtekeningen uit te wissen en tekeningen geïnspireerd op ruïnes te tonen.

Een bepaalde plek kan de tegenstelling van het agentschap en de sociale structuur, die niet zonder elkaar kunnen, goed laten zien. Voor Mehretu is dit ‘het plein’, zoals in *Mogamma* is te zien. Het plein is een speelveld van macht dat tegelijkertijd agentschap en sociale structuur symboliseert. Dit past in het gedachtegoed van Schatzki.

Mehretu heeft haar ideeën over de mogelijkheden om de derde ruimte te verbeelden verder uitgewerkt. In de theorie van Soja komt de derde mogelijkheid voort uit de deconstructie en reconstructie van de twee tegenpolen. De nieuwe mogelijkheid is niet de absolute waarheid en kan telkens weer worden herzien, waardoor er een continue expansie plaatsvindt van ruimtelijke kennis. Mehretu heeft haar tekenlexicon en architectuurtekeningen ook telkens opnieuw uitgevonden naar gelang haar ideeën over wereldsystemen veranderden door bepaalde politiek-sociale situaties. De derde ruimte biedt volgens Soja ook een alternatieve postmoderne geografie van politieke keuze en radicale openheid voor de werkelijkheid. Net als Foucault gelooft Soja dat de macht van de ‘onderdrukker’ en de ‘onderdrukte’

samenkomen in de derde ruimte. De architectuurtekeningen in het werk van Mehretu en de intuïtieve tekens beïnvloeden elkaar in de vorm die ze aannemen. Ze liggen verborgen onder elkaar in de diverse lagen die Mehretu in haar werk toont. Pleinen verwijzen naar het verleden maar ook naar het heden. Vanuit het verleden en het heden ontstaat de toekomst. De beschouwer gaat met zijn/haar eigen achtergrond en cultuur een interactie aan met de architectuur in het werk, die voor het verleden staat, maar omdat niks vaststaat in haar werk, waaronder de architectuur die lijkt te zweven en deels is uitgewist, vloeien uit deze interactie nieuwe betekenissen voor de toekomst voort, die ook weer niet vast staan. De tornado-achtige wervelingen in het werk van Mehretu symboliseren oneindige herhaling. Ze zijn regeneratief en destructief en vertonen zo overeenkomst met de structuur in haar werk, die zij als zichzelf scheppend, maar ook als zichzelf vernietigend heeft weergegeven.

Literatuurlijst:

Alehegn, T., 'Tadias Interview with Julie Mehretu: Celebrating Women's History Month 2012', *Tadias Magazine* (2012), raadpleegbaar via

<http://www.tadias.com/03/30/2012/celebrating-women%E2%80%99s-history-month-interview-with-julie-mehretu/>

Allen, S., 'Destruction/Construction', in: Detroit Institute of Arts (red.), *City Sitings*, Detroit 2009, 50-51.

Badinella, C. en D. Chong, 'Contemporary Afro and two-sidedness: Black diaspora aesthetic practices and the art market', *Taylor and Francis Online* 21 (2015), 2, 97-125.

Bal, M., 'Narrative inside out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object', *Oxford Art Journal* 22 (1999), 2, 103-126.

Binkley, D. en K. Katchka, 'Interview at Smithsonian Institution', interview, 28 maart 2003, raadpleegbaar via <http://africa.si.edu/exhibits/passages/mehretu-conversation.html>

Bourdieu, P., *Structure, Habitus, Practices: The Logic of Practice*, Cambridge 1990, pp. 52-65.

Caldwell, R., 'Reclaiming Agency, Recovering Change? An Exploration of the Practice Theory of Theodore Schatzki', *Journal for the Theory of Social Behaviour* 42 (2012), 3, 283-303.

Columbia University, 'Painter: Divergent Lines, Emergent Spaces (Julie Mehretu)', lezing, 1.47.31 uur, op internet gezet door Columbia GSAPP, 16 april 2014, raadpleegbaar via <http://www.youtube.com/watch?v=Bl1r46itr8U>

Chua, L. 'Black City: an essay on architectural themes in the work of Julie Mehretu', in: Hatje Cantz (red.), *Julie Mehretu*, Ostfildern 2006, 10-19.

Davis, M., 'Julie Mehretu: The Contemporary Sublime', artikel, 18 april 2014, raadpleegbaar via <http://burnaway.org/julie-mehretu-contemporary-sublime/>

Dean, T., 'The Journey of Return', in: Adam Lehner (red.), *Julie Mehretu: Liminal Squared*, Minneapolis 2013, 4.

Debord, G. E., 'Introduction to a Critique of Urban Geography', essay, september 1955, raadpleegbaar via <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html>

Demos, T. J., 'Painting and Uprising: Julie Mehretu's Third Space', in: Adam Lehner (red.), *Julie Mehretu: Liminal Squared*, Minneapolis 2013, pp. 55-61.

Engberg, S., 'Beneath the Surface, Julie Mehretu and Printmaking', in: Pamela Johnson (red.), *Excavations: the prints of Julie Mehretu*, Minneapolis 2009, 6-11.

Ernste, H. (docent aan de Radboud Universiteit), college 'Structuration Theory' voor het vak *Practicing Spatial Theories*, lezing, Nijmegen, 16 november 2016.

Foster, H. (et al.), *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, Londen 2004.

Foucault, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York 1977, 195-228.

Fellah, N., 'Julie Mehretu's Liminal Squared at Marian Goodman Gallery', artikel, op internet gezet door New American Paintings, 20 juni 2013, raadpleegbaar via <http://newamericanpaintings.wordpress.com/2013/06/20/julie-mehretus-liminal-squared-at-marian-goodman-gallery/>

Firstenberg, L., 'Painting Platform in NY', *Flash Art* 35 (2002), 227, 70.

Giddens, A., *Elements of the Theory of Structuration, The Constitution of Society: Outline of a Theory of Practice*, Berkeley 1984, pp. 1-28.

Gómez-Barris, M., 'Opacity = Radical Potential: An Interview with Julie Mehretu', interview, 35.03 minuten, op internet gezet door University of Southern California, 4 oktober 2013, raadpleegbaar via <http://hemi.nyu.edu/journal/11.2/mehretu/interview.html>

High Museum of Art, 'Julie Mehretu Lecture on April 21, 2014', lezing, 1.15.58 uur, op internet gezet door High Museum, 7 mei 2014, raadpleegbaar via <http://www.youtube.com/watch?v=wiBcMrqe2dA>.

Ilesami, O., 'Looking back: e-mail interview between Julie Mehretu and Olukemi Ilesami', in: Douglas Fogle (red.), *Julie Mehretu: Drawing into Painting*, Minneapolis 2003, 13.

Inglis, D. and Thorpe, C., *An Invitation to Social Theory*, Cambridge 2012.

Lacan, J., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York 2001, 1285-1290.

Lewis, S. E., 'Unhomed Geographies: The paintings of Julie Mehretu', *Callaloo* 33 (2010), 1, 219-222.

Ljungberg, C., 'Cartographies of the Future: Julie Mehretu's Dynamic Charting of Fluid Spaces', *The Cartographic Journal* 46 (2009), 4, 308-315.

McClure, F., 'Q&A: Julie Mehretu, Mogamma (A Painting in Four Parts)', interview, op internet gezet door artsatl, 17 april 2014, raadpleegbaar via <http://www.artsatl.com/artist-julie-mehretu/>

Medina, C. en R. Ferguson en J. Fisher, *Francis Alys*, Londen 2007.

Museum für Moderne Kunst, 'MMK Talks mit Julie Mehretu und Chus Martinez', interview, 06.00 minuten, op internet gezet door MMK Museum für Moderne Kunst, 26 juni 2014, raadpleegbaar via <https://www.youtube.com/watch?v=AxJPeF2itBI>

National Gallery of Art, 'Diamonstein-Spielvogel Lecture Series: Julie Mehretu', interview, 52.44 minuten, op internet gezet door National Gallery of Art, 31 juli 2014, raadpleegbaar via https://www.youtube.com/watch?v=21iFk2Xvy_I

Pool, H., 'Julie Mehretu: Thinking Big', artikel, op internet gezet door ariselive, 1 mei 2013, raadpleegbaar via <http://hannahpool.typepad.com/files/arise18-julie-mehretu-1.pdf>

Reckwitz, A., 'Towards a Theory of Social Practices: A Development in Cultural Theorizing', *European Journal of Social Theory* 5 (2002), 2, 243-263.

Rubio, A. P., 'Tracing the Universe of Julie Mehretu: A Choral Text', in: Hatje Cantz (red.), *Julie Mehretu*, Ostfildern 2006, 28-37.

Russeth, A., 'All That's Solid Explodes into Air: An Interview with Julie Mehretu', artikel, op internet gezet door blouinartinfo, 6 juni 2010, raadpleegbaar via <http://www.blouinartinfo.com/news/story/277071/all-thats-solid-explodes-into-air-an-interview-with-julie>

Shaw, P., *The Sublime: the New Critical Idiom*, Londen en New York 2006.

Sheets, H. M., 'Industrial Strength in the Motor City', artikel, op internet gezet door The New York Times, 11 november 2007, raadpleegbaar via

<http://www.nytimes.com/2007/11/11/arts/design/11shee.html>

Simmons, W. J., 'Julie Mehretu', artikel, op internet gezet door Museum Dhondt-Dhaenens, 10 april 2016, raadpleegbaar via

http://www.museumdd.be/UPLOADS/FILS/WEB_MDD_JMJR_FINAL-copy.pdf

Soja, E. W., *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Cambridge.

Tate, 'Julie Mehretu: American Artist Lecture Series', interview, 1.21.58 uur, op internet gezet door Tate, 30 oktober 2014, raadpleegbaar via

https://www.youtube.com/watch?v=INLOgoQlb_Y

The New School, 'From 'Sustaining Democracy' to the State of the Civic: The political Aesthetic', interview, 1.32.45 uur, op internet gezet door The New School, 30 mei 2014, raadpleegbaar via <http://www.youtube.com/watch?v=SY7v708hHdg>

Tomkins, C., 'Big Art, Big Money: Julie Mehretu's Mural for Goldman Sachs', artikel, op internet gezet door The New Yorker, 29 maart 2010, raadpleegbaar via

<http://www.newyorker.com/magazine/2010/03/29/big-art-big-money>

Wendt, S., 'Reading Between the Maps', in: Selena Wendt (red.), *Mind the Map*, Moss 2014, 1-10.

White Cube São Paulo, 'Julie Mehretu and Rodrigo Moura In Conversation', interview, 07.47 minuten, op internet gezet door White Cube, 30 augustus 2014, raadpleegbaar via

http://whitecube.com/viewing_rooms/julie_mehretu/films/julie_mehretu_the_mathematics_of_droves_sao_paulo_2014/

Woubshet, D., 'An interview with Julie Mehretu', *Callaloo* 37 (2014), 4, 782-798.

Afbeeldingen:



Afbeelding 1: Julie Mehretu, *Mogamma (A Painting in Four Parts)*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, elk deel is 457,2 x 365,76 cm., Documenta 13, Kassel (de werken zijn later verspreid over meerdere musea), foto via

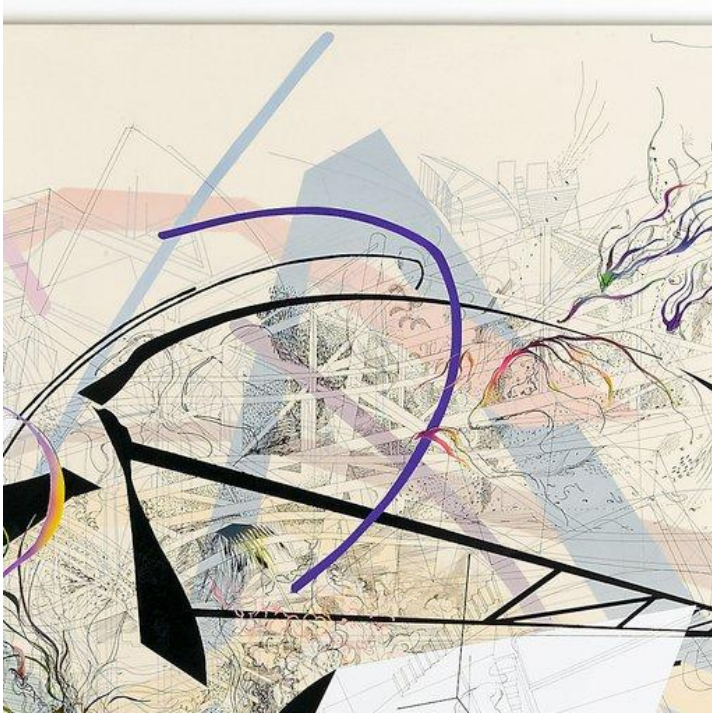
<http://www.13waysoflookingatpainting.com/2014/05/julie-mehretus-mogamma-painting-in-four.html>



Afbeelding 2: Julie Mehretu, *Mogamma (A Painting in Four Parts)*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, elk deel is 457,2 x 365,76 cm., Documenta 13, Londen (de werken zijn later verspreid over meerdere musea), foto via standard.co.uk



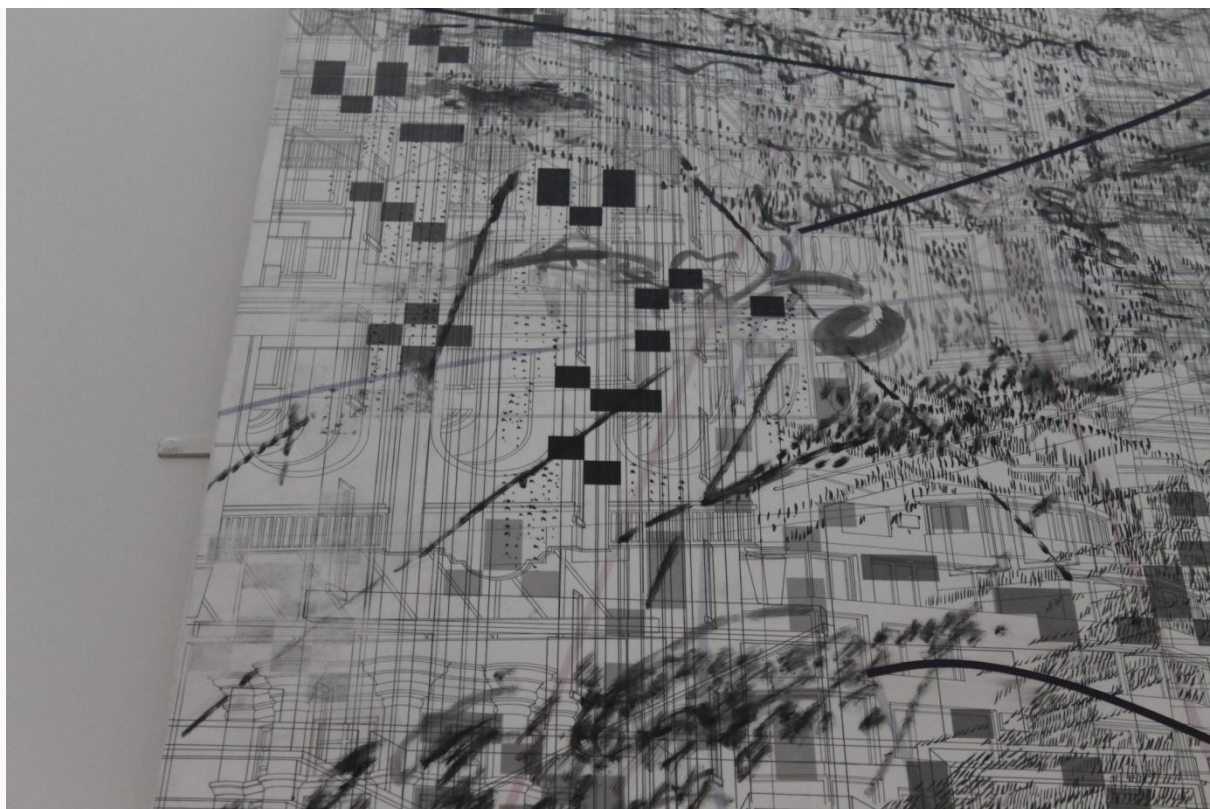
Afbeelding 3: Julie Mehretu, *Mogamma (A Painting in Four Parts): deel 2*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, 457,2 x 365,76 cm., collectie van High Museum of Art, Atlanta, foto via <https://paintersonpaintings.com/2015/04/23/benjamin-britton-on-julie-mehretu/>



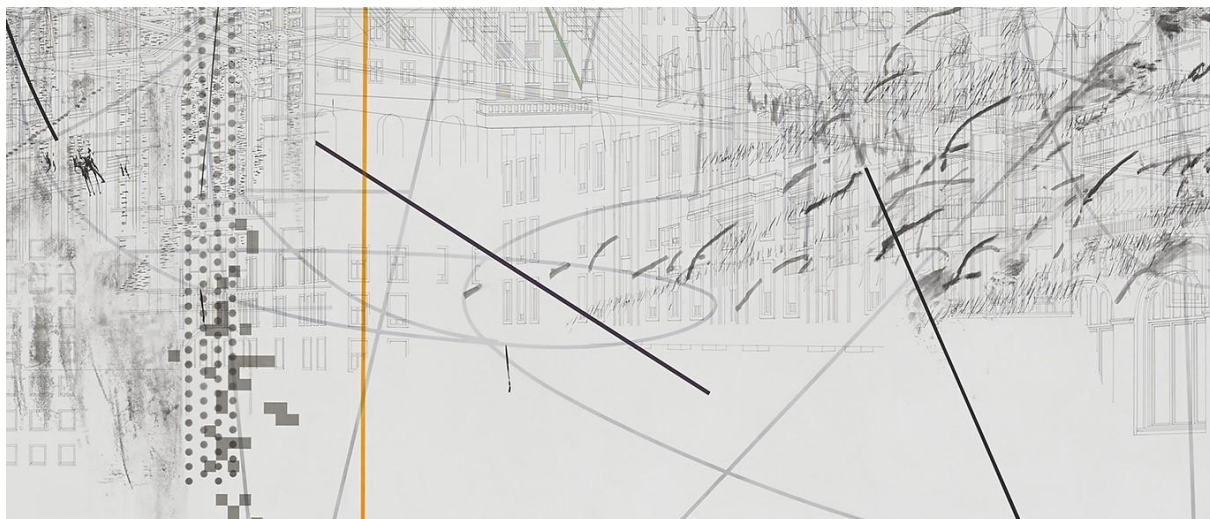
Afbeelding 4: Julie Mehretu, detail *Babel Unleashed*, 2001, inkt en acryl verf op canvas, het geheel is 152,4x 213,36 cm., collectie van Walker Art Center, Minneapolis, foto via: <http://www.walkerart.org/collections/artworks/babel-unleashed>



Afbeelding 5: Mostafa Momen, *Het Mogamma*, 1946-1949, Tahrirplein, Caïro, foto via [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Mogamma#/media/File:Modan_Tahrir_\(2005-05-343\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Mogamma#/media/File:Modan_Tahrir_(2005-05-343).jpg)



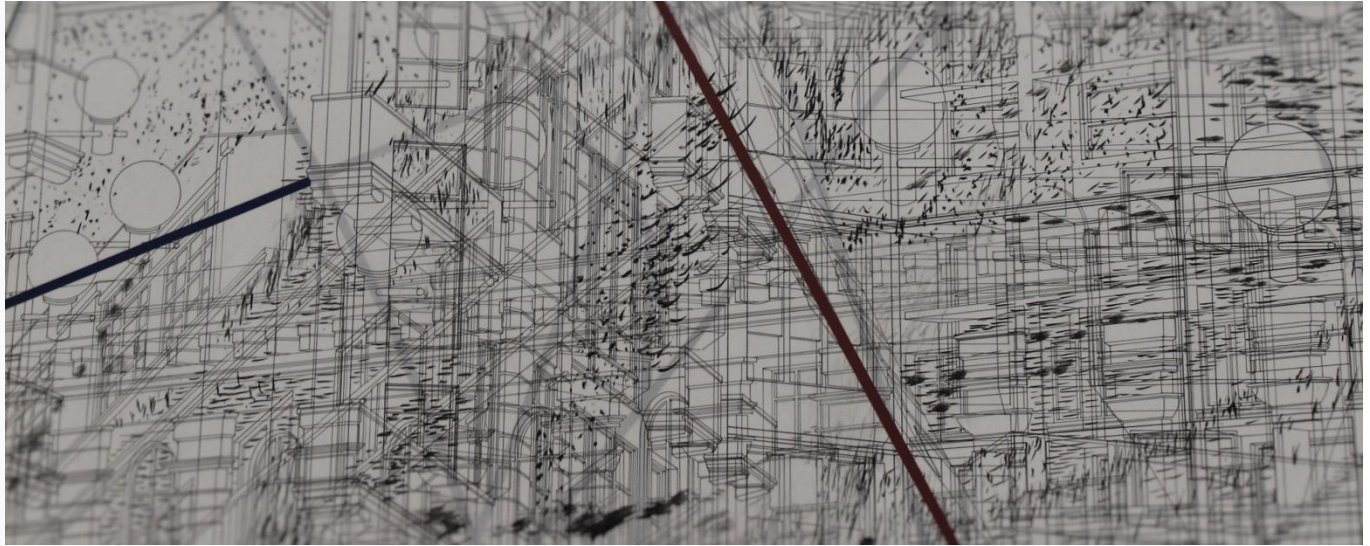
Afbeelding 6: Julie Mehretu, detail *Mogamma (A Painting in Four Parts): deel 3*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, het hele doek is 457,2 x 365,76 cm., collectie van Tate Modern, Londen, foto gemaakt door Veerle Schippers



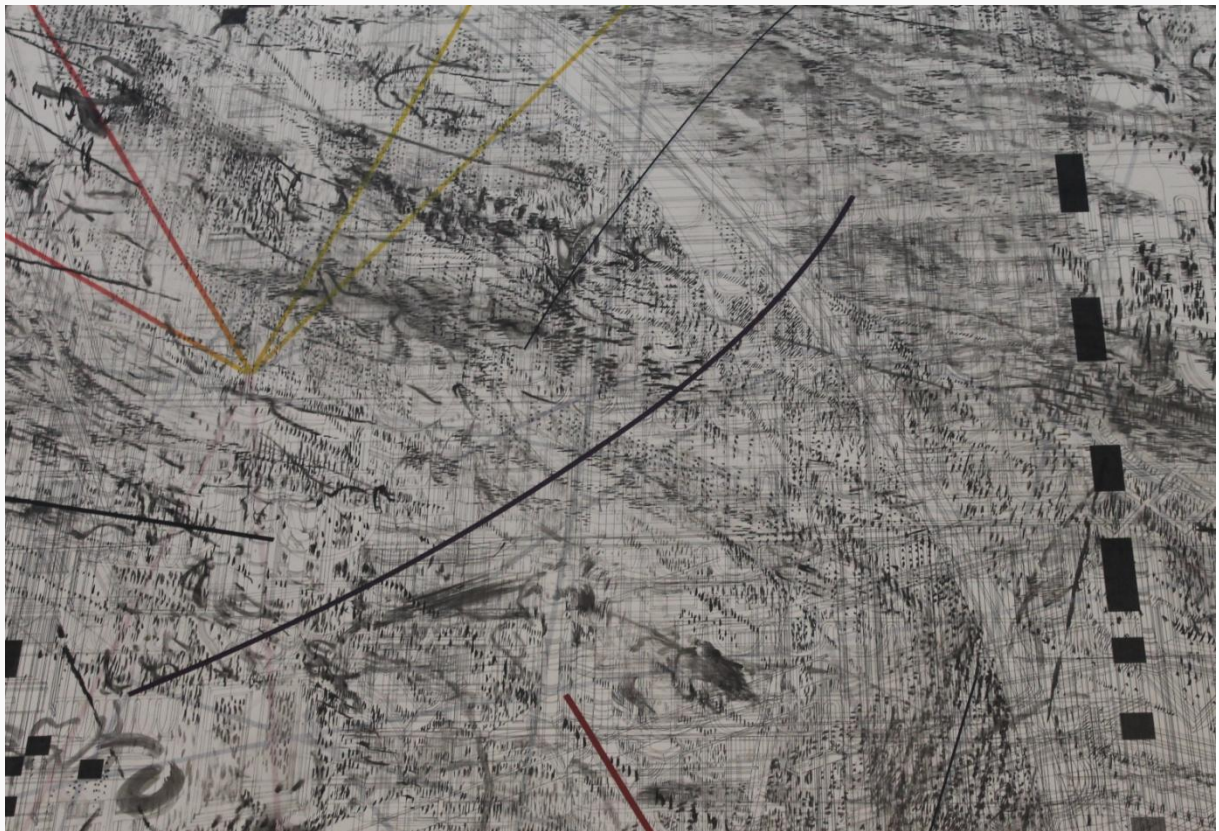
Afbeelding 7: Julie Mehretu, detail *Mogamma (A Painting in Four Parts): deel 2*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, het hele doek is 457,2 x 365,76 cm., collectie van High Museum of Art, Atlanta, foto via <https://paintersonpaintings.com/2015/04/23/benjamin-britton-on-julie-mehretu/>



Afbeelding 8: Julie Mehretu, detail *Mogamma (A Painting in Four Parts): deel 3*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, het hele doek is 457,2 x 365,76 cm., Collectie van Tate Modern, Londen, foto gemaakt door Veerle Schippers



Afbeelding 9: Julie Mehretu, detail *Mogamma (A Painting in Four Parts): deel 3*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, het hele doek is 457,2 x 365,76 cm., collectie van Tate Modern, Londen, foto gemaakt door Veerle Schippers



Afbeelding 10: Julie Mehretu, detail *Mogamma (A Painting in Four Parts): deel 3*, 2012, inkt en acrylverf op canvas, het hele doek is 457,2 x 365,76 cm., Collectie van Tate Modern, Londen, foto gemaakt door Veerle Schippers



Afbeelding 11: Julie Mehretu, detail *Mogamma (A Painting in Four Parts)*: deel 3, 2012, inkt en acrylverf op canvas, het hele doek is 457,2 x 365,76 cm., collectie van Tate Modern, Londen, foto gemaakt door Veerle Schippers en lantaarnpalen op Meskelplein Addis Ababa, foto via https://ethiopianecho.files.wordpress.com/2012/04/mg_05081.jpg

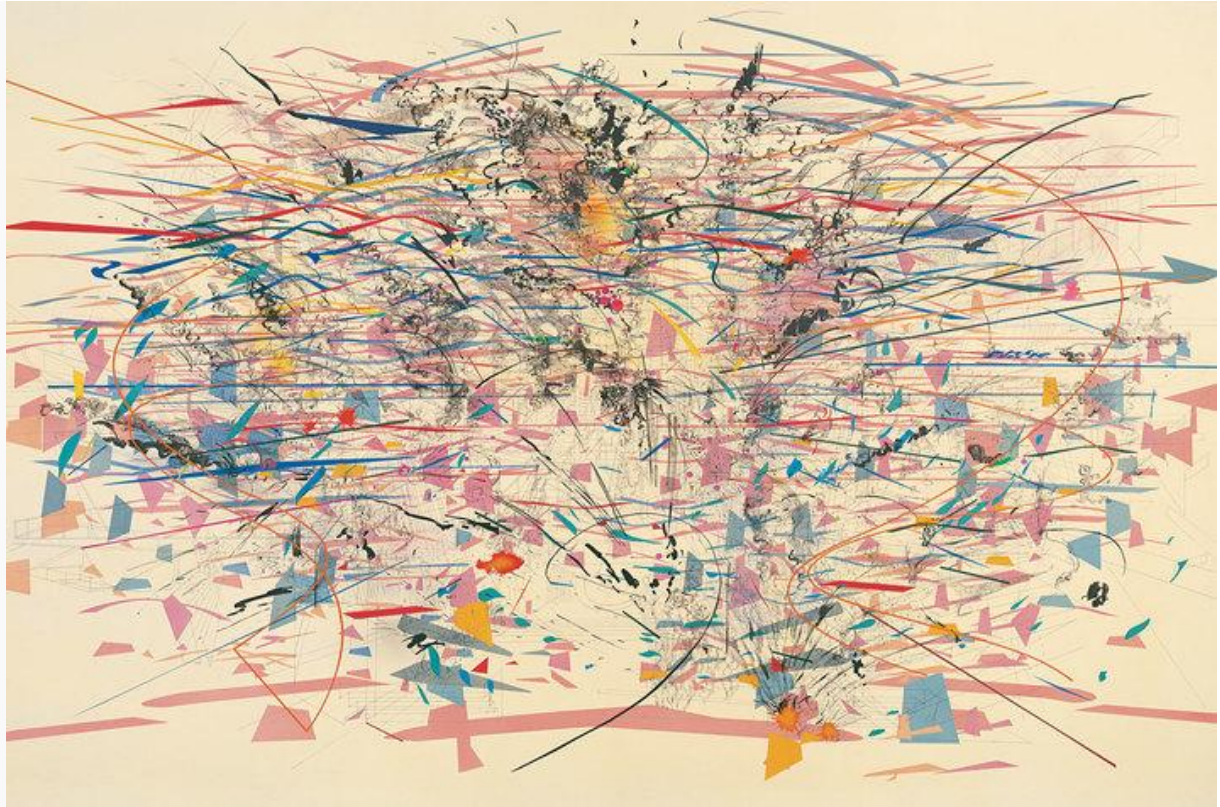


Afbeelding 12: Julie Mehretu, *Untitled* (getekend op de achterkant met 'for my amy christmas 1997 i love you. julie'), 1997, inkt, polymeer en hars op kalfsperkament gemonteerd op paneel, 30.5 x 45.7 cm., collectie van Mehretu-Rankin, foto via

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/julie-mehretu-untitled-5050405-details.aspx>



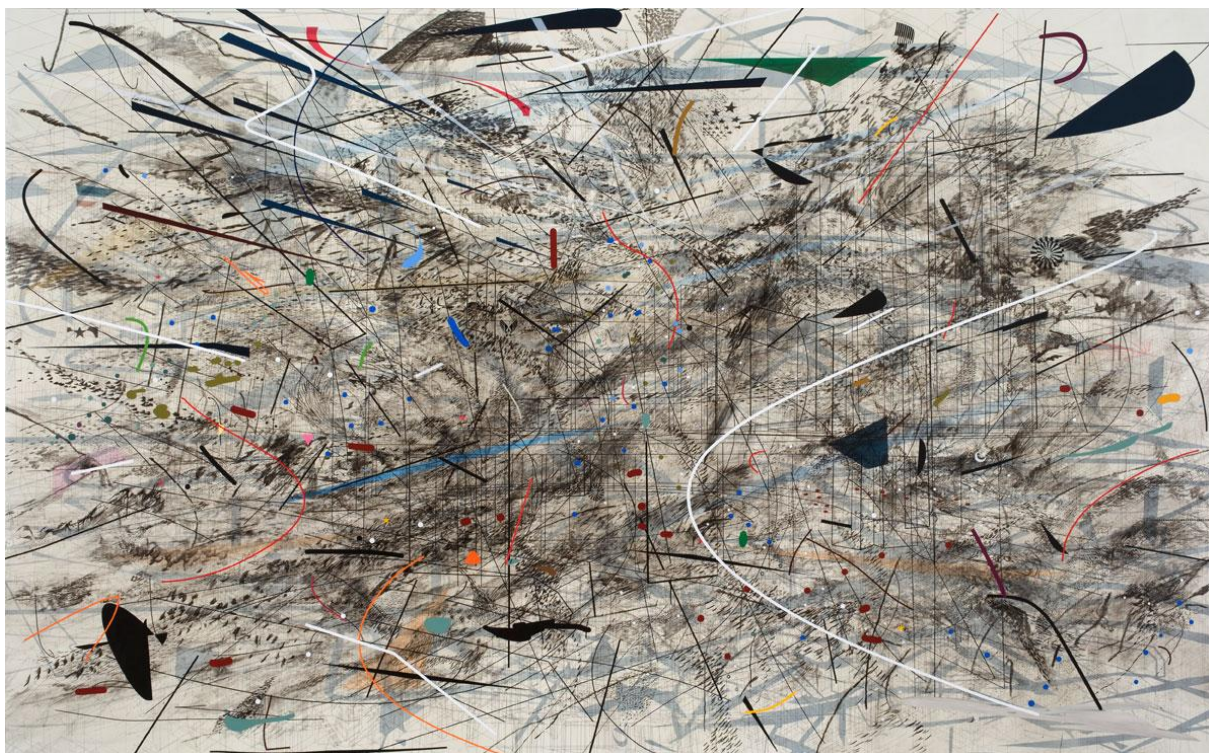
Afbeelding 13: Julie Mehretu, detail *Untitled (two)*, 1996, inkt en acrylverf op canvas, het hele doek is 56 x 45,7 cm., collectie van Mehretu-Rankin, foto gemaakt door Veerle Schippers



Afbeelding 14: Julie Mehretu, *Renegade Delirium*, 2002, acrylverf op canvas, 228.6 x 365.8 cm., collectie van Walker Art Centrum, Minneapolis, foto gemaakt door Stephen White



Afbeelding 15: Julie Mehretu, detail *Transcending: The New International*, 2003, inkt en acrylverf op canvas, 271,78 x 601,98 cm., collectie van Walker Art Center, Minneapolis, foto via <http://www.walkerart.org/collections/artworks/transcending-the-new-international>



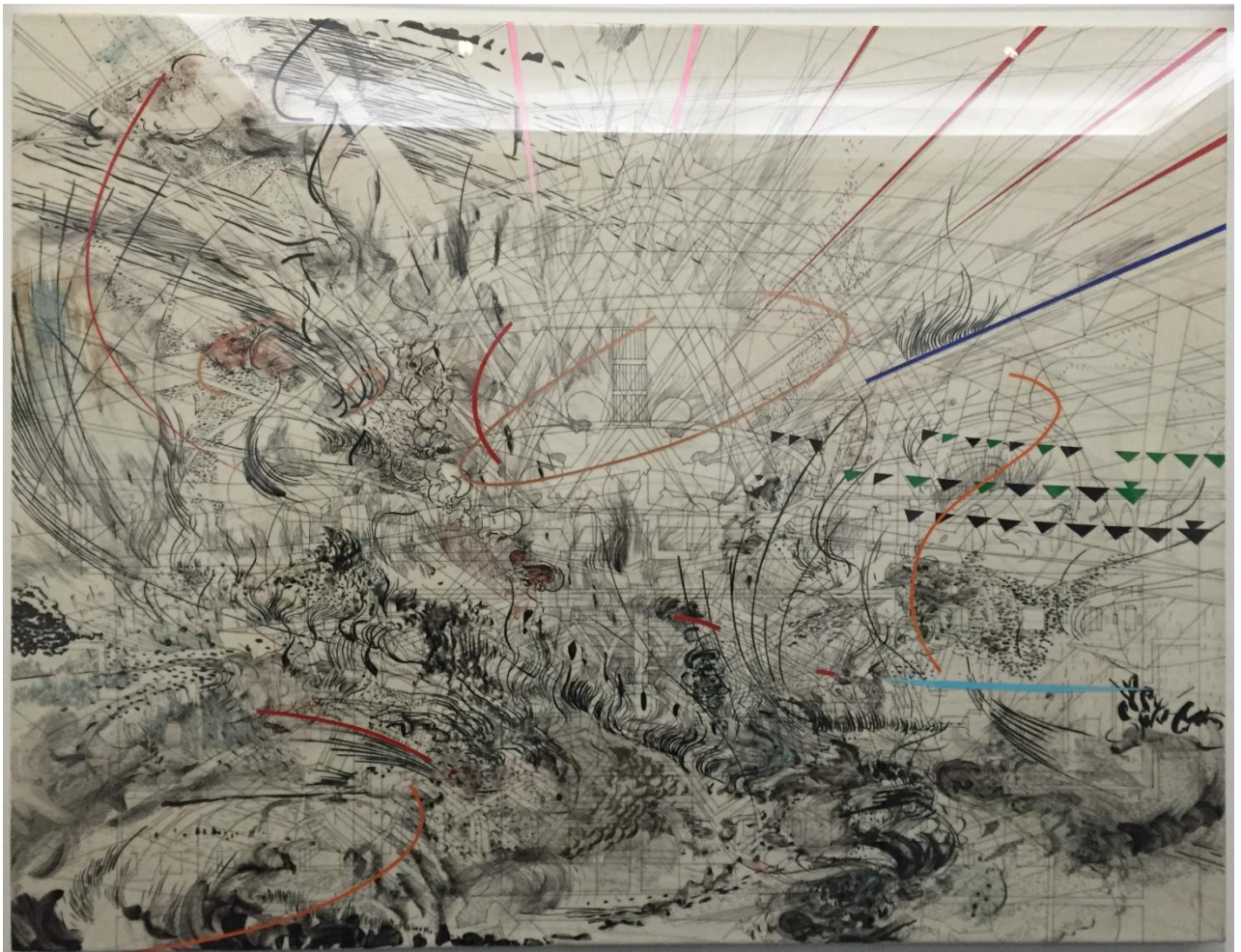
Afbeelding 16: Julie Mehretu, *Black City*, 2007, inkt en acrylverf op canvas, 304.8 x 487.7 cm., collectie van White Cube, Londen, foto gemaakt door Tim Thayer



Afbeelding 17: Julie Mehretu, *Battle Drawing (after C.)*, inkt en acrylverf op canvas, 61 x 76,2 cm., collectie van Mehretu-Rankin, foto gemaakt door Veerle Schippers



Afbeelding 18: Julie Mehretu, decor bij de opera *Only the Sound Remains*, foto gemaakt door Ruth Walz



Afbeelding 19: Julie Mehretu, *Alter*, 2005, inkt en acrylverf op canvas, 93,35x 122,56 cm.,
collectie van Mehretu-Rankin



Afbeelding 20: Sir Robert McAlpine, *Empire stadion*, 1922-1923, Wembley, foto uit 1932 via <http://www.whoateallthepies.tv/photos/170749/the-black-and-white-years-fantastic-vintage-photos-of-old-wembley-stadium-between-1923-1963.html>



Afbeelding 21: Julie Mehretu, *Stadia II*, 2004, inkt en acrylverf op canvas, 272.73 x 355.92 x 5.71 cm., collectie van Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, foto via <http://www.wikiart.org/en/julie-mehretu/stadia-ii-2004>