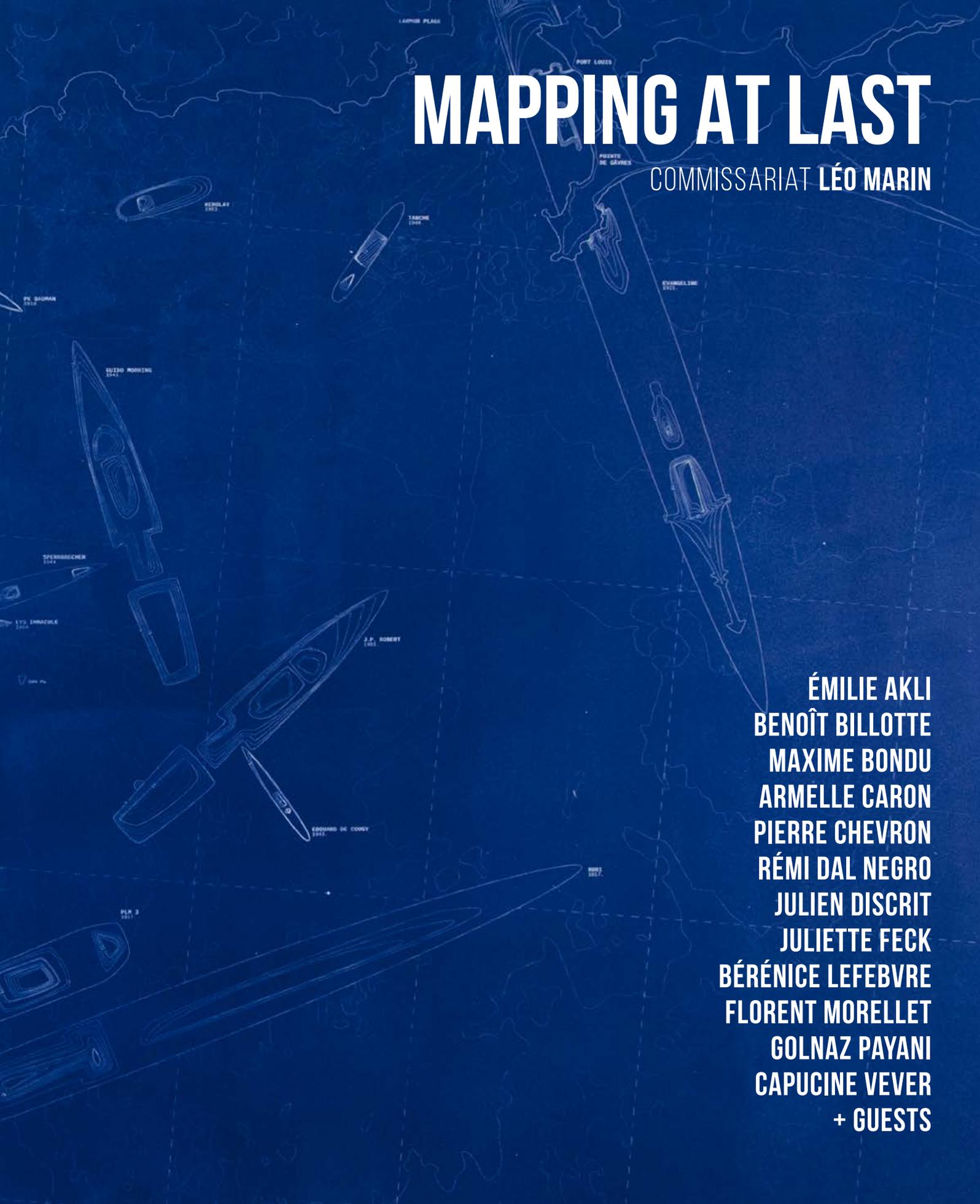


MAPPING AT LAST

COMMISSARIAT LÉO MARIN



ÉMILIE AKLI
BENOÎT BILLOTTE
MAXIME BONDU
ARMELLE CARON
PIERRE CHEVRON
RÉMI DAL NEGRO
JULIEN DISCRIT
JULIETTE FECK
BÉRÉNICE LEFEBVRE
FLORENT MORELLET
GOLNAZ PAYANI
CAPUCINE VEVER
+ GUESTS



GEM III GALERIE ERIC MOUCHET





MAPPING AT LAST

DU 4 FÉVRIER AU 25 MARS 2017 À LA GALERIE ERIC MOUCHET

Avec

**Émilie AKLI, Benoît BILLOTTE,
Maxime BONDU, Armelle CARON,
Pierre CHEVRON, Rémi DAL NEGRO,
Julien DISCRIT, Juliette FECK,
Bérénice LEFEBVRE, Florent MORELLET,
Golnaz PAYANI, Capucine VEVER
+ Guests**

SOMMAIRE

- P. 5 INTRODUCTION
par Léo Marin
- P. 8 PRÉFACE
*L'artiste cartographe : quelques notations
généralistes en marge de l'exposition
« Mapping At Last »* - par Paul Ardenne
- P. 16 ÉMILIE AKLI
- P. 20 BENOÎT BILLOTTE
- P. 24 MAXIME BONDU
- P. 28 ARMELLE CARON
- P. 32 PIERRE CHEVRON
- P. 36 RÉMI DAL NEGRO
- P. 40 JULIEN DISCRIT
- P. 44 JULIETTE FECK
- P. 48 BÉRÉNICE LEFEBVRE
- P. 52 FLORENT MORELLET
- P. 56 GOLNAZ PAYANI
- P. 60 CAPUCINE VEVER

Légende image couverture :

Capucine Vever et Valentin Ferré, *Archipel de Groix (de -300Ma à 1998)*, 2013, impression cyanotype sur papier Arches, contrecollée sur bois, 86 x 126 cm.

Légende page 5 :

Émilie Akli, *Épuisement d'une situation d'urgence (Paris)* (détail), 2014, encre sur calque, 250 x 350 cm.

INTRODUCTION

Mapping At Last

Mapping...

C'est l'occasion pour moi de prendre le contre-pied de tous ces écrits sur la jeune création contemporaine où l'on conclut à tort et à travers que l'artiste nous parle « de son rapport au monde qui l'entoure ». Cette simple phrase, trop usitée, est devenue un passe-partout, et me semble de plus en plus creuse à mesure que je la croise au fil de mes lectures.

Je pose donc la question : certains artistes étudient-ils réellement leur rapport au monde ? Et de quel monde parlons-nous ? En dressent-ils des contours assez précis pour que nous soyons à même, en tant que regardeurs, de considérer leur étude comme quelque chose de fiable ?

Étymologiquement, *l'écriture du monde* : la géographie est l'une de nos plus anciennes disciplines scientifiques. La syntaxe des routes et nos cartes ont depuis toujours traduit notre monde en termes spatiaux. Nous nous trouvons cependant aujourd'hui face à une rupture dans le médium cartographique puisque cet outil (la carte), tel que nous le connaissons, ne nous permet pas/plus de rendre compte correctement de certains espaces de flux « hypermobiles ». Les nouveaux outils que sont GoogleEarth et nos GPS tendent et nous poussent à vouloir découvrir d'autres cartes que celles qui nous sont habituellement données à voir.

Les artistes contemporains ont déjà exploité la carte dans leurs créations : Ai Weiwei, *Map of China*, 2006 ; Ólafur Eliásson, *Daylight Map* (2005) ; Mona Hatoum, *Present Tense* (1996) ; Guillermo Kuitca, *Untitled* (1992) ; Alighiero Boetti, *Mappa*, (1972-3) ; Jasper Johns, *Map* (1961) – pour ne citer que ceux-ci. Néanmoins, les nouvelles générations d'artistes > la jeune création n'utilisent plus seulement la carte comme simple motif pictural, mais usent bel et bien de relevés topographiques, de données GPS, ou encore établissent eux-mêmes leurs propres cartes pour réaliser leurs œuvres.

L'exposition *Mapping At Last* rassemble une douzaine d'artistes, toutes générations confondues, qui intègrent la notion cartographique et/ou le relevé topographique dans leur processus créatif. Les cartes ainsi produites

INTRODUCTION

Mapping At Last

Mapping...

It is an opportunity for me to take the opposing view of all these things written about young contemporary artists which undiscerningly come to the conclusion that artists tell us about “their relationship to the world around them”. This simple, overused sentence has become commonplace and sounds a bit more hollow every time I stumble upon it while reading.

Therefore I am asking this question: do some artists really study their relationship to the world? And what world are we talking about? Are they drawing up outlines that are accurate enough so that we, as viewers, are able to consider their study as something reliable?

Etymologically, *the writing of the world*: geography is one of the most ancient scientific disciplines. The syntax of roads and our maps have always expressed our world in spatial terms. However, today we are facing a rupture in the cartographic medium because this tool (maps) as we know it no longer allows us to accurately transcribe certain spaces of “hypermobile” flows. New tools such as GoogleEarth and our GPS devices tend to and encourage us to discover maps other than the ones we usually see.

Contemporary artists have already made use of maps in their creations: Ai Weiwei, *Map of China*, 2006 ; Ólafur Eliásson, *Daylight Map* (2005) ; Mona Hatoum, *Present Tense* (1996) ; Guillermo Kuitca, *Untitled* (1992) ; Alighiero Boetti, *Mappa*, (1972-3) ; Jasper Johns, *Map* (1961) – to name but a few. However, the new generations of artists > young artists no longer just use maps as mere pictorial motifs; in fact, they use topographic surveys, GPS data or even produce their own maps as part of the creation process of their artworks.

The *Mapping At Last* exhibition gathers twelve artists of all generations who integrate the notion of cartography and/or topographic surveys in their creative process. Therefore the maps that are produced become the maps of a world that belongs to them. They are often the maps of a fantasised landscape, an unfinished trip or the illustrated transposition of a survey that no

deviennent alors celles d'un monde qui leur appartient. Elles sont souvent celles d'un paysage fantasmé, d'un voyage inachevé ou la retranscription imagée d'un relevé qui n'obéit plus au dictat de l'espace et du temps. La localité que ces artistes choisissent de représenter n'est plus uniquement géographique en un temps T, elle peut se faire compilation d'un souvenir collectif, ressenti vibratoire d'un voyage entre point A et B, ou bien imagerie d'une collection d'émotions passées, de territoires quotidiens, intimes et morcelés.

Rappelons qu'une carte, conventionnellement, est une représentation, souvent plane, de phénomènes concrets ou même abstraits, mais toujours localisable dans un espace plus ou moins défini. En astronomie, une carte est encore une représentation plane d'une région du ciel ou bien d'un astre de dimensions appréciables. Produire une carte, qu'elle soit d'un pays, d'un continent, d'une mer ou bien du ciel, n'est finalement que la mise en image d'une sélection de données collectées. Sauf que, malheureusement, à trop vouloir rendre notre monde conforme à son image cartographique, on en élude tout un pan sensible ou invisible qui en fait pourtant bel et bien partie.

Dans son ouvrage *De la raison cartographique* (2003), Franco Farinelli nous dit : « *La géographie est la description de la Terre. C'est ainsi qu'on l'énonce depuis des siècles. Mais il en va tout autrement parce qu'entre-temps, la chose la plus importante à été oubliée : c'est précisément à travers cette description que le monde en vient à être ramené à la Terre, la Terre à sa surface et cette dernière à une table (...) et, toute définition de la Terre (notre monde) est susceptible d'être interrogée tant elle suppose un point de vue personnel implicite.* » Comme la perspective, une carte, qui est le produit d'une projection personnelle, fonctionne uniquement parce qu'elle mobilise le sujet de la connaissance. Ce qu'Anne Roqueplo formulait ainsi dans son article « *La cartographie chez les artistes contemporains* », publié par Comité Français de Cartographie (2010) : « *Le déplacement de données objectives vers des données relatives n'en n'organise pas moins un savoir qui renvoie au fondement même de la fonction de la carte demeurant à ce jour l'un des instruments privilégiés de la connaissance.* »

Notre monde est en perpétuelle modernisation. Les œuvres d'**Émilie Akli**, **Benoît Billotte**, **Maxime Bondu**, **Armelle Caron**, **Pierre Chevron**, **Rémi**

longer complies with the diktat of space and time. The places these artists choose to depict are no longer only geographic at a given moment; they can be a compilation of a collective memory, the vibratory perception of a trip between point A and point B, or even the imagery of a collection of past emotions, of daily territories, intimate and broken up.

Bear in mind that conventionally, a map is a representation -often a flat one- of tangible or even abstract phenomena that are always trackable in a more or less defined space. In astronomy, a map is yet another flat representation of a region of the sky or a star with significant dimensions. In the end, producing a map, whether it is of a country, a continent, a sea or a sky is only the turning into images of a selection of collected data. Except that unfortunately, by wanting to make our world comply with its cartographic image, a whole sensitive or visible section is being eluded when it is well and truly a part of it.

In his book *De la raison cartographique* (2003), Franco Farinelli tells us: "*Geography is a description of the Earth. This is how it has been stated for centuries. However the same is not true because in the meantime, the most important thing has been forgotten: it is precisely through this description that the world has been brought back to Earth, the Earth to its surface and the latter to a table (...) and any definition of the Earth (our world) implies such an implicit and personal point of view that it is likely to be questioned*". Just like perspective, a map is the result of a personal projection and only functions because it mobilises the topic of knowledge. This is what Anne Roqueplo expressed in her article « *La cartographie chez les artistes contemporains* » (Contemporary Artists and Cartography), published in 2010 by the Comité Français de Cartographie: "*The moving of objective data towards relative data is nonetheless the organisation of some knowledge that refers to the very foundation of the function of maps which to this day, do remain one of the preferred tools of knowledge.*"

Our world is in perpetual modernisation. The works of **Émilie Akli**, **Benoît Billotte**, **Maxime Bondu**, **Armelle Caron**, **Pierre Chevron**, **Rémi Dal Negro**, **Julien Discrit**, **Juliette Feck**, **Bérénice Lefebvre**, **Florent Morellet**, **Golnaz Payani** and **Capucine Vever** are not the conventional maps you would expect to see. Consequently, if maps prefigure and condition

Dal Negro, Julien Discrit, Juliette Feck, Bérénice Lefebvre, Florent Morellet, Golnaz Payani et Capucine Vever ne sont pas des cartes conventionnelles, de celles qu'on s'attendrait à voir. Dès lors, si les cartes préfigurent et conditionnent notre vision du monde qui nous entoure, à quoi ressemble le monde que ces artistes nous donnent à voir ? Et quelle part est prise par leur subjectivité d'individu face au global d'une retranscription « cartographique imagée » ?

... At Last

Léo Marin

our vision of the world around us, what does the world these artists depict look like? And what part of it is seized by their individual subjectivity facing the global aspect of an “illustrated cartographic” transposition?

... At Last

Léo Marin

PRÉFACE

L'artiste cartographe : quelques notations généralistes en marge de l'exposition *Mapping At Last*

L'intérêt de nombre d'artistes pour les cartes géographiques, nullement négligeable au tournant du XXI^e siècle, dessine le portrait d'un artiste « cartographe ». Celui-ci n'est pas d'abord un voyageur ou, s'il l'est, il n'omet jamais de consulter la carte avant départ, ou à son retour – pour la travailler, la reconfigurer.

La perspective de l'artiste « cartographe » ? Elle n'est en rien, on le pressent, celle du cartographe conventionnel, géographe de formation et de discipline. Elle est celle plutôt d'un topographe arpenteur ou non des territoires du réel mais d'un genre, de manière invariable, très spécifique : le genre *correcteur*.

La carte recrée le monde, l'art aussi

Encore que. Quand Alighiero Boetti, en 1967, présente *La Mappa* (« La carte »), on pourrait dire qu'il donne à voir le monde tel quel, dans sa réalité, ici, politique, sans désirer rien y changer. *La Mappa* ? Bernard Collet rappelle ce qui suit à propos de cette œuvre, une carte du monde brodée sur tissu par des femmes afghanes, représentant des drapeaux nationaux et pour la création de laquelle l'artiste italien n'est intervenu qu'au niveau du concept : « Certains ne manqueront pas de mettre en avant la non implication du peintre sur la "toile". (Or) Boetti répondait à propos de *La Mappa* : "Pour ce travail je n'ai rien fait, je n'ai rien choisi en ce sens que le monde est comme il est et que ce n'est pas moi qui l'ai dessiné, les drapeaux sont ce qu'ils sont et ce n'est pas moi qui les ai dessinés, en somme je n'ai absolument rien fait". »

L'artiste, certes, trouve le monde tout fait. Et, partant, cartographié de mille manières et de part en part, sans son intervention ou son secours. Seulement voilà : une œuvre d'art, c'est toujours une manière nouvelle de voir et de considérer le monde et, en tant que telle, une offre faite à la cartographie de réviser ses acquis. Ajoutons que la carte, jamais, n'est neutre. Le planisphère de Mercator, par sa configuration, privilégie les zones comprises entre 55° et 0° de latitude nord et sud. Les

FOREWORD

The artist as cartographer: a few universal notations in the wings of the « Mapping At Last » exhibition

The interest shown in geographic maps by a number of artists at the turn of the 21st century is by no means negligible and draws the portrait of the artist as "cartographer". They are not primarily travellers or, if they are, they never omit to consult the map before departure, or upon their return – in order to work and reconfigure it.

What is the perspective of the artist as "cartographer"? It is not, as we may sense, that of the conventional cartographer who is a trained and practicing geographer. It is, rather, the perspective of a topographer striding – or not – along the territories of reality but, invariably, of a very specific kind: the *corrector* kind.

Maps recreate the world, so does art

Although when Alighiero Boetti presented *La Mappa* (« The Map ») in 1967, it could be argued that he showed the world as it was, in its reality, here a political reality, with no desire to change anything about it. *La Mappa*? Bernard Collet reminds us the following about this piece: a map of the world embroidered on fabric by Afghan women and representing national flags; for its creation, the Italian artist only intervened at a conceptual level: « Some people made sure they emphasised the non-involvement of the painter in the "canvas". (However) Boetti's reply about *La Mappa* would be: "For this work I did nothing, I chose nothing in the sense that the world is as it is and I did not design it, the flags are as they are and were not designed by me, in short, I did absolutely nothing". »¹

Admittedly, the artist finds the world ready-made. But it is, however, mapped in a thousand ways and from end to end without their intervention or assistance. Nevertheless a work of art is always a new way of seeing and considering the world and as such it is an offer made to cartography to revise its knowledge. It should be added that maps are never neutral. With its configuration, the Mercator projection favours the zones located between 55° and 0° North and South latitudes. The Japanese maps of the world never omit to place Japan at the centre of

cartes du monde japonaises n'omettent pas de placer le Japon au centre du planisphère, tout comme celles d'Europe placent le continent européen en leur centre ou peu s'en faut. Une carte syrienne du Moyen-Orient : n'y cherchez pas l'État d'Israël, il n'y figure pas – et n'y figurera pas tant que la tension entre la Syrie et Israël sera telle que le premier de ces États refusera de reconnaître l'existence légale du second.

Le géopolitologue Gérard Chaliand a bien montré, si l'on en doutait, comment l'apparence des cartes est bien souvent idéologique, voire propagandiste. Ce que les artistes savent depuis belle lurette, au demeurant. Les cartes-paysages chinoises de l'époque Song et avant, d'inspiration « montagne et eau » (*shanshui*), n'oublent jamais de hiérarchiser la vue du territoire qui y est offerte au navigateur ou au voyageur curieux de l'espace où il porte son navire ou ses pas : les palais princiers dans le haut de la carte, les zones de vie plus courantes en bas, selon une écriture verticalisée bien comprise dans ses sens symbolique comme politique. La carte parfaite, en l'occurrence, c'est celle qui prend l'apparence absolument exacte du territoire, et ses dimensions et caractéristiques mêmes, en conséquence, comme le rappelait naguère Jorge Luis Borges. Et le grand écrivain argentin d'ajouter, comme on le déduit et non sans malice, que carte et territoire, dans ce cas, cessent de se distinguer l'un de l'autre. Ils se ressemblent alors en tout point, devenus impossibles à départager *in specie*, par la substance.

L'artialisation comme forme de repositionnement

Consulter la carte est un acte signifiant. L'artiste, par cette action de consultation, entend appréhender avant son départ (ou pas), ne serait-ce qu'intellectuellement, le territoire : en prendre la mesure abstraite avant de le parcourir de façon concrète (ou pas). Sous condition, cependant, qu'il utilise la carte pour ce à quoi elle est censée servir – offrir une représentation aisée, à l'échelle de l'œil, d'un périmètre hors proportions humaines. Le fait que beaucoup d'artistes n'usent pas de la carte pour ce qu'elle offre montre que « partir » n'est pas forcément leur intention. Parler de soi en tant qu'être inscrit dans le rapport au paysage semble pour l'occasion plus pressant, plus important bien souvent. Andrea Busto, ainsi, recouvre de vieux planisphères de la croix noire, de consonance suprématiste, de Kazimir Malevitch. Pierre Aleschinsky, lui, les griffonne en

the planisphere, just like European maps will place the European continent at the centre or thereabout. Do not look for the State of Israel on a Syrian map of the Middle-East: it will not be there – and it will not be until the tension between Syria and Israel remains such that the former of these States refuses to recognise the legal existence of the latter.

Geopolitics specialist Gérard Chaliand demonstrated, if we ever doubted it, that the appearance of maps is often ideological, and even propagandist. It is for that matter, something that artists have known for ages. The Chinese maps-landscapes of the Song period and earlier, inspired by “mountain and water” (*shanshui*), never forget to rank the view of the territory that is offered to the navigator or traveller curious about the space they take their boat or steps to: the princely palaces at the top of the map, the more common living zones at the bottom, following a vertical writing well understood in its symbolic as well as political meanings. As it happens, a perfect map is one that consequently takes the exact appearance of the territory as well as its very dimensions and characteristics as Jorge Luis Borges used to pinpoint. The great Argentinian writer would then add, as we would guess, and in a playful way, that in this case, map and territory are no longer distinguishable. They then become entirely similar and impossible to tell apart *in specie*, through substance.

Artialisation as a form of repositioning

Consulting a map is a significant act 3. Through this action of consultation the artist intends to apprehend the territory before their departure (or not), if only intellectually: to get the abstract measure of it before the concrete travelling (or not). On condition however that they use the map the way it is meant to be used which is to offer an easy representation, on a visual scale, of a perimeter beyond human proportions. The fact that many artists do not use maps the way they should be used shows that “leaving” is not necessarily their intention. In fact, talking about oneself as a being that is part of the relationship with the landscape often seems to be more urgent and important.

In this way, Andrea Busto collects old Kazimir Malevitch black cross planispheres with a supremacist consonance. As for Pierre Aleschinsky, he freely scribbles on the ones he has to hand: the maps mainly disappear under the graphic urge and its doodle and jumble effects. Jiří Kolář

laissant filer ses gestes, ceux qu'il a sous la main : la carte disparaît en larges parts sous la pulsion graphique et ses effets de gribouillis et de fatras. Jiří Kolář découpe des cartes et en réassemble les morceaux de façon aléatoire : plus rien n'est lisible, la fonction cartographique même se voit éludée, reniée, défigurée. Nelson Leirner décore des planisphères en les recouvrant de stickers (*Atlas*). Nicolas Mihé expose de singulières cartes géographiques dont il a au préalable modifié les coordonnées géographiques : le sud y devient le nord, l'est est passé à l'ouest. Franz Ackermann, qu'inspire le tracé de villes qu'il a traversées, dresse des cartes émotionnelles très plastiques, au croisement de l'art abstrait géométrique et du cadastre du territoire réel...

Le recours aux cartes géographiques, dans tous ces cas, vise l'« artialisation ». User de la carte comme le veut l'usage, pour s'orienter, pour préparer un parcours, non, *pas cette fois*. Mais pour en détourner la fonction, changer la carte en support esthétique, oui. Comme un refus du départ et, symboliquement au moins, du territoire. Faire d'une carte géographique, par la décoration, un objet d'art, est un déni de la géographie. Grimez une carte, elle devient une image, un territoire « réécrit ».

Trafiquer la projection conforme... ou pas

Cette « représentation » *non-conforme* de la géographie courante brouille les pistes. Réinventant la géographie, elle « fictionne » contours ou contenus du territoire, se joue de celui-ci.

S'érigeant cartographes de lieux qui n'existent pas, en faussaires donnant à leurs représentations cartographiques des airs d'authentique projection, d'aucuns iront de la sorte jusqu'à élaborer des cartes apocryphes, à l'instar d'Aleksandra Mir, Wim Delvoye et Alain Bublex. D'autres, sur la base de la géographie existante, dresseront des cartes dont le contenu ne correspond à rien de tangible. C'est le cas de Philippe Parreno avec *Imaginary Friends* (2005) : cette carte fictive des États-Unis indique avec précision, *county* par *county*, « les endroits où l'artiste est censé avoir des amis dans un futur proche ». Lourde de sens, cette inversion du code (le faux pour le vrai) vient alimenter le principe de l'« utopie », de l'*u-topos* compris en son sens natif, lieu hors de tout lieu, retiré de la sphère du vraisemblable. Mise au carreau imaginaire du monde, la réalisation de fausses cartes invoque de concert un espace chimérique, elle en appelle à l'« extravagation ».

cuts maps into pieces and randomly reassembles the bits together: nothing is readable; the very cartographic function is eluded, denied and disfigured. Nelson Leirner decorates planispheres by covering them in stickers (*Atlas*). Nicolas Mihé displays singular geographic maps in which the geographic coordinates have previously been modified by him: the south becomes the north, the east becomes the west. Franz Ackermann is inspired by the outline of the cities he has visited and draws up emotional and very plastic maps between geometric abstract art and the land register of real territories...

In all these cases, resorting to geographic maps is aiming for « artialisation ». Using maps the way they should be used for which is getting directions or preparing an itinerary? No, *not this time*. Yes however, to distorting its function and turning the map into an aesthetic medium. Like saying no to the departure and, at least symbolically, saying no to the territory. To turn a geographic map, through decoration, into an artistic object, is a denial of geography. Make a map up and it will become an image, a « rewritten » territory.

Tamper with the factual projection... or not

This *non-factual* « representation » of current geography confuses the reader. It reinvents geography and « fictions » the outlines or contents of territories and defies the latter.

Setting themselves up as cartographers of places that do not exist and as counterfeiters giving their cartographic representations the appearance of authentic projections, some will even go as far as to develop apocryphal maps in the manner of Aleksandra Mir, Wim Delvoye and Alain Bublex. Others, based on existing geography, will draw up maps whose content matches nothing tangible. It is the case with Philippe Parreno and his *Imaginary Friends* (2005): this fictional map of the United States precisely indicates *county* by *county*, « the places where the artist is supposed to have friends in the near future »⁴. This code inversion (wrong for right) fuels the principle of « utopia », of *u-topos* in its native sense: a place outside of any place, removed from the sphere of the plausible. As an imaginary squaring up of the world, the creation of fake maps invokes all at once a chimeric space, it appeals to « extravagation ». It is hard to not detect in it the underlying admission of an unresolved rapport with the world as it is and the refusal of its true geography.

Comment ne pas y déceler l'aveu latent d'un rapport irrésolu avec le monde tel qu'il est, le refus de sa géographie vraie ?

Loin du délire géographique, maints *cartograph'artistes* entendent bien, à l'inverse, se cantonner à un usage ordinaire de la carte : eux s'en servent comme d'une source d'information ou comme d'un moyen pratique pour établir des itinéraires. C'est le cas de l'italienne Deborah Ligorio, qui recycle dans le champ de l'exposition artistique des cartes scientifiques, ou du Danois Henrik Olesen. Ce dernier, durant les années 1990, réalise une « carte » du monde en fonction des interdits qui pèsent sur les homosexuels. Il ressort de ce travail artistique-géographique une topographie mondiale de la discrimination sexuelle particulièrement didactique : le critère d'homophobie, dans ce cas, vient donner à la carte sa « forme ».

Préférant l'aventure, d'autres « cartograph'artistes » vont utiliser la carte comme un prétexte à des pérégrinations hasardeuses, dont rien n'est a priori décidé. Dans ce cas, l'artiste entend errer dans le paysage réel qu'indexe la carte sans nulle visée démonstrative ou de conquête. La Finlandaise Laura Horelli, qui n'avoue pour mobile qu'une curiosité temporaire, décide ainsi de suivre le parcours des navires de croisière fabriqués à Helsinki pour le compte de *tour operators* basant ceux-ci aux Caraïbes. Cette curiosité ni saine ni malsaine aboutit à une enquête d'un genre proche de celles d'un Allan Sekula, préméditation prosélyte en moins et caractère improbable en plus. Des mois durant, sans jamais chercher à dégager de ces rencontres une logique, Horelli s'entretiendra indifféremment avec des ouvriers d'arsenaux, des armateurs ou des croisiéristes. L'« œuvre » qu'elle tire de cet ensemble peu cohérent de déplacements, de gestes et de paroles – photographies, interviews, relevés géographiques... – dresse le profil d'une cartographie aussi aléatoire qu'intime. Sa divagation dans l'espace se fait à tâtons, elle se réalise au ras des choses approchées dans toute leur contingence. Cette manière de procéder s'assimile à celle du nomade, de l'errant qui avance au rythme de ses besoins, plutôt qu'à celle d'un conquérant du signe.

Une réquisition artistique multiple de la carte

L'artiste « cartographe » opère de multiples manières, non homogènes. Il peut souhaiter, on l'a dit, modifier ou inventer des cartes en renommant ou en « rêvant »

Conversely, far from the geographic frenzy, many « cartograph'artists » intend to limit themselves to an ordinary use of maps: they use them as sources of information or as a practical way of setting up an itinerary. It is the case with Italian artist Deborah Ligorio who recycles scientific maps in the field of artistic exhibitions or Danish artist Henrik Olesen, who during the 1990s created a “map” of the world according to the taboos that weigh upon homosexuals. What emerges from this artistic-geographic work is a particularly didactic global topography of sexual discrimination: here the criterion of homophobia gives the map its “shape”.

Other « cartograph'artists » will prefer adventure and use maps as a reason for uncertain peregrinations where, on the face of things, nothing is decided. In these cases, the artist's intention is to wander in the real landscape indexed by the map with no demonstrative or conquering ambition. Finnish artist Laura Horelli, who confesses that her only motive is temporary curiosity, therefore decided to follow the routes of cruise ships built in Helsinki on behalf of *tour operators* based in the Caribbean. This curiosity, neither healthy nor unhealthy, leads to an investigation of a kind close to those carried out by Allan Sekula minus the proselyte premeditation but with an added improbable nature. For months Horelli indifferently interviewed dockyard workers, ship-owners or cruise operators. The “work” that she gets as a result of this not very coherent ensemble of trips, movements and words – photographs, interviews, geographic lists... – draws up the profile of a cartography both random and intimate. Her wanderings in space are performed by feeling; they are carried out in close association to the things that she approaches in all their contingency. This way of doing things isn't dissimilar to nomads and wandering people who move forward at the pace of their needs rather than at the pace of a conqueror of signs.

A multiple artistic requisition of the map

The artist as “cartographer” operates in multiple, non-homogeneous ways. They may, as we said, wish to modify or invent maps by renaming or “dreaming” up territories. From maps, they can create memories according to personal needs: in his “intimate maps” Pierre Joseph recreates from memory the places and plans of Tokyo or the Paris metro. The outlines of the maps, in such cases, are incomplete because their contents are only related to

des territoires. Il peut, des cartes, en créer de mémoire, selon ses nécessités personnelles : « cartes intimes » de Pierre Joseph où l'artiste reconstitue de tête, en recourant à sa propre mémoire des lieux, les plans de Tokyo ou du métro parisien. Le tracé de la carte, en tel cas, est incomplet, son contenu en rapport avec le seul usage privé que fait Joseph des lieux où il réside ou qu'il est amené à fréquenter ou traverser.

L'artiste, encore, fera de la carte un thème d'inspiration pour de libres éjaculations plastiques hautes en couleur, tendant à l'abstraction : celles d'une Julie Mehretu, par exemple. Guidé par un objectif concret, il se servira à l'occasion de la carte comme d'un vecteur à même de favoriser la prise de conscience politique. C'est au moyen de planisphères de Peters bardés de commentaires statistiques que Peter Fend / Ocean Earth dénonce l'exploitation politico-économique des milieux marins, qui profite aux grandes puissances du globe. La géographie ? Discipline experte à baliser l'espace, celle-ci, comme l'a montré l'usage ponctuel que firent les nazis des travaux de Friedrich Ratzel, n'en sert pas moins à mener les guerres. Pas d'exclusive, la gamme du « cartograph'art » est large. À un bout, on y trouvera des rêveries métaphoriques ou crypto-scientistes sur le territoire : Nathan Carter, Matthew Ritchie. À l'autre, une utilisation tout ce qu'il y a de plus utilitariste de la carte, dont on se servira pour dresser l'itinéraire de parcours militants. Celui du collectif chinois The Long March Project, avançant à la rencontre des populations vivant sur le tracé de la mythique Grande Marche de Mao Zedong et de ses compagnons persécutés naguère lors de la guerre civile entre communistes et Kuomintang. Ceux, encore, du collectif italien Stalker, spécialisé dans les « marches » de nature politique, qu'il faille franchir de force des espaces privés ou interdits à toute fréquentation (*Franchissements*) ou qu'il s'agisse de retracer *in vivo*, tout en cheminant, des itinéraires de douteuse réputation politique (*Le long de la via Egnata*, enquête-performance-action réalisée sur un axe de circulation de l'Europe balkanique, connu pour ses migrations récurrentes de réfugiés).

Mon corps comme carte

Quelles que soient ses visées, esthétisantes ou nées du désir de mieux cerner un périmètre géographique concret, l'art « cartographique » fait état d'une articulation féconde entre artiste et territoire. Jusqu'à

Joseph's private use of the places where he stays or the ones he is lead to see or visit.

Once again, the artist will turn the map into an inspiration theme for free and colourful plastic ejaculations leaning towards abstraction, like, for instance, the ones by Julie Mehretu. Guided by a concrete objective, they will occasionally use maps as vectors capable of encouraging political awareness. It is through the use of Peters' planispheres covered in statistic comments that Peter Fend / Ocean Earth condemns the political-economic exploitation of marine environments which the world great powers take advantage of. What is geography? It is a discipline which specialises in the marking out of space; it is nonetheless used to wage wars, as shown by the punctual use that the Nazis made of Friedrich Ratzel Friedrich Ratzel's works. There is no exclusivity; the range of the « cartograph'art » is wide. On one end, you will find metaphorical or crypto-scientist reveries in the territory: Nathan Carter, Matthew Ritchie. On the other end is the most utilitarian use of a map, which will be used to draw up the itinerary of militant routes. One of them is by Chinese collective The Long March Project, moving towards the populations living on the route of the mythical civilian Great March between communists and the Kuomintang. Or even those by Italian collective Stalker, specialised in « marches » of a political nature, whether it is breaking through private or no trespassing spaces by force (*Franchissements*) or retracing *in vivo*, while walking, itineraries of doubtful political reputation (*Le long de la via Egnata*, an enquiry-performance-action performed on a road of Balkan Europe notorious for its recurring migrations of refugees).

My body as a map

Whatever its objectives are, whether it is aestheticizing or coming from a desire to better understand a concrete geographic perimeter, «cartographic» art states a fertile articulation between artists and territories. Until this evidence: the cartography drawn or redrawn by the artist is always the cartography of their self, of their body – it is a self-portrait.

However, from «cartographic» art to «geographic» art, there is a big gap that is not always filled by artists. Even though they toy with maps or design them in their own distorted way, a lot of plastic artists show no particular attention to real landscapes which they do not turn into «objects of art». On the other hand, many of them do get

cette évidence : la cartographie que l'artiste dessine ou redessine, toujours, est celle de son moi, de son corps – un autoportrait.

De l'art « cartographique » à l'art « géographique », il y a cependant un grand pas, non toujours franchi par l'artiste. S'ils jouent avec les cartes ou en conçoivent à leur manière contournée, bien des artistes plasticiens ne témoignent en revanche nulle attention particulière au paysage réel, dont ils ne font pas un « objet d'art ». Bien d'autres, en revanche, oui, qui prennent l'habitude de travailler hors atelier et en dehors des espaces d'art, au cœur du monde. Des artistes, à leur manière et cette fois, géographes, passés dans ce cas de la représentation du territoire à sa pénétration. Pour une tout autre histoire de l'art, comme on l'imagine.

Paul Ardenne

into the habit of working outside their studio and outside art spaces, at the heart of the world. They are artists in their own way and this time they are geographers too; in this case they go from the representation of a territory to its penetration, for a completely different history of art, as we imagine it.

Paul Ardenne

L'EXPOSITION

ÉMILIE AKLI

Léo Marin : *Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?*

Émilie Akli : Hormis la fascination hypnotique bien connu de la carte, son instrumentalisation offre une grande flexibilité. Choisir la cartographie comme outil c'est pour moi une sorte de plongée entre les multiples couches d'interprétations possibles, dans l'interstice des dimensions, et risquer de se perdre dans une masse de leviers formels et théoriques. C'est peut-être pour cela que la carte semble avoir colonisé tous les champs de recherches scientifiques et artistiques. J'ai souvent envie de la comparer à une hydre dont les têtes, tranchées les unes après les autres, repousseraient systématiquement ni tout à fait identiques ni tout à fait différentes. En cela, la cartographie me semble rejoindre l'image, et plus particulièrement la photographie – dans son rapport au réel par débordement, au temps et à la matérialité, au *déplacement* dans tous les sens du terme ; l'image et sa nature résolument paradoxale, à mon sens. On pourrait également penser la cartographie à travers le prisme de la sculpture pour sa mobilisation de l'échelle et sa matérialité, comme l'a fait Anselm Kiefer ; de la littérature en sa qualité Oulipienne ; des mathématiques par la projection et le jeu des dimensions ; des sciences humaines pour ses enjeux historiques, géopolitiques, économiques ou physiques ; ou de la philosophie comme porte à penser le monde. C'est peut-être pour sa résistance à toute approche univoque qu'elle suscite autant d'intérêt parmi les artistes, les curateurs, les critiques et les théoriciens, depuis de nombreuses années.

Dans les champs de l'esthétique, de nombreux auteurs ont abordé sa nature versatile et transgressive quant à sa valeur d'usage et le rapport au réel qu'elle atteste tout autant qu'elle le dépasse. Parmi les plus célèbres, on retient l'ouverture vers une nouvelle construction que suggèrent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Milles plateaux* lorsqu'ils l'opposent au calque alors considéré comme un univers fermé. On pourrait dire alors qu'elle se situe quelque part entre la copie, l'original et la construction d'un monde ou d'un imaginaire ouvert. Une autre approche célèbre et plus poétique est celle de Borges, qui décrit amoureusement le paradoxe que le concept même de carte suggère. Pour lui, la carte ultime serait une représentation du monde à l'échelle 1:1 qui, si elle était réalisée, causerait la mort même du réel, la mort du modèle.

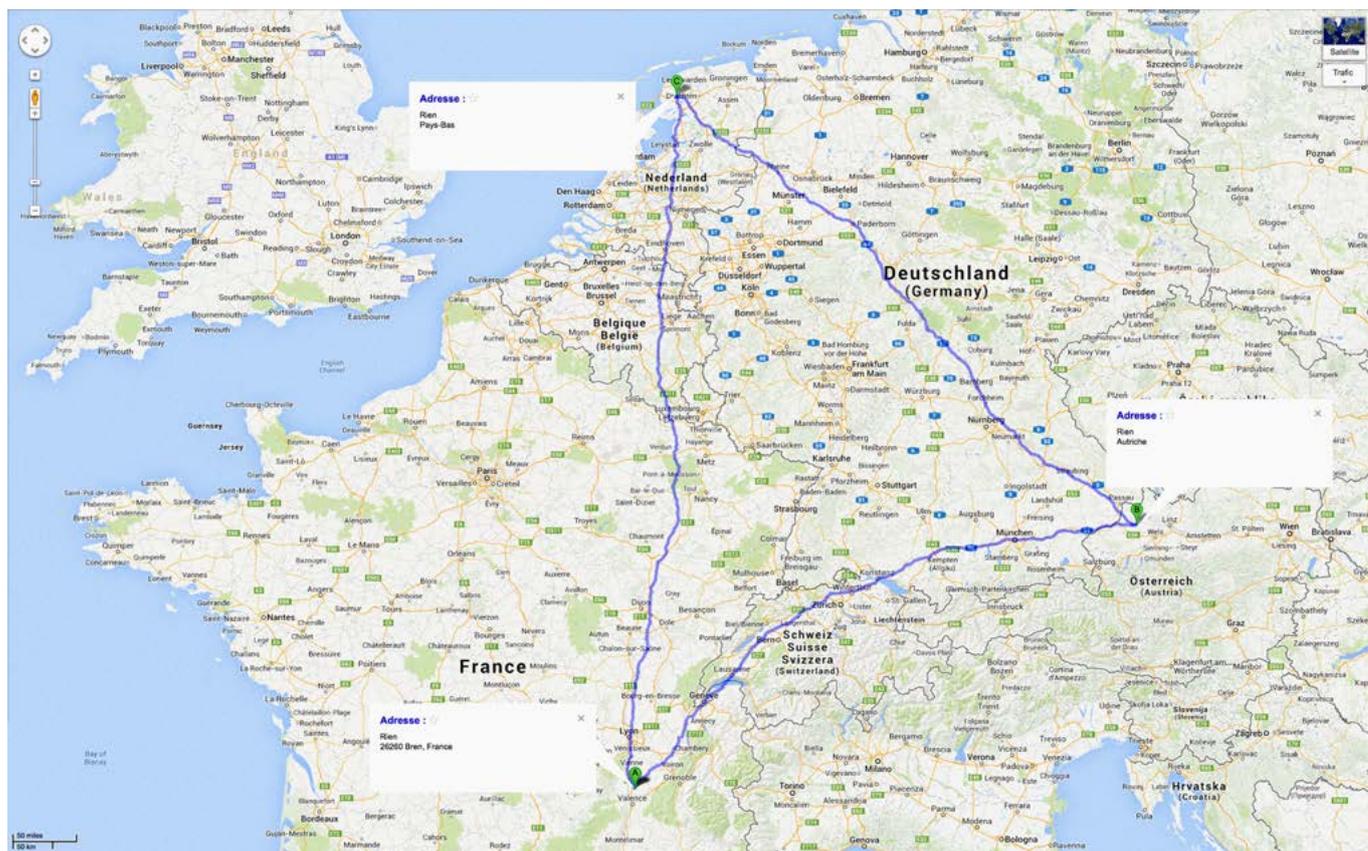
Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?*

Émilie Akli: Except for their well-known power of hypnotic fascination, the exploitation of maps offers great flexibility. To me, choosing cartography as a tool is like diving into the many possible layers of interpretation, into the interstice of dimensions, and running the risk of losing oneself in a heap of formal and theoretical levers. This may be the reason why maps seem to have colonised all the fields of scientific and artistic research. I often want to compare them to a hydra whose heads, cut off one after the other, would grow back neither identical nor completely different. To me, this is how cartography meets the image and more specifically photography – in its relationship to reality through overflowing, to time and materiality, to *movement* in every sense of the word; in my view, images have a resolutely paradoxical nature. Cartography could also be seen through the lens of sculpture for its use of scale and its materiality, as Anselm Kiefer did; of literature for its Oulipo quality; of mathematics for projection and dimension effects; of human sciences for its historical, geopolitical, economic or physical stakes; or the lens of philosophy as a gate onto contemplating the world. Cartography's resistance to any unequivocal approach may be the reason why it has, for many years, been arousing so much interest amongst artists, curators, critics and theoreticians. In the fields of aesthetics, many authors have addressed its versatile and transgressive nature for its value in use and the relationship to reality that it vouches for and oversteps all at once. Amongst the most famous approaches is the opening onto a new construction suggested by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus* in which they oppose it to the reproduction then regarded as a closed universe. It could be seen as being somewhere between the copy, the original and the construction of a world or an open imagination. Borges' is another famous and more poetic approach; he enthusiastically describes the paradox suggested by the very concept of map. To him, the ultimate map would be a representation of the world on a 1:1 scale which, if carried out, would cause the death of both reality and the model.

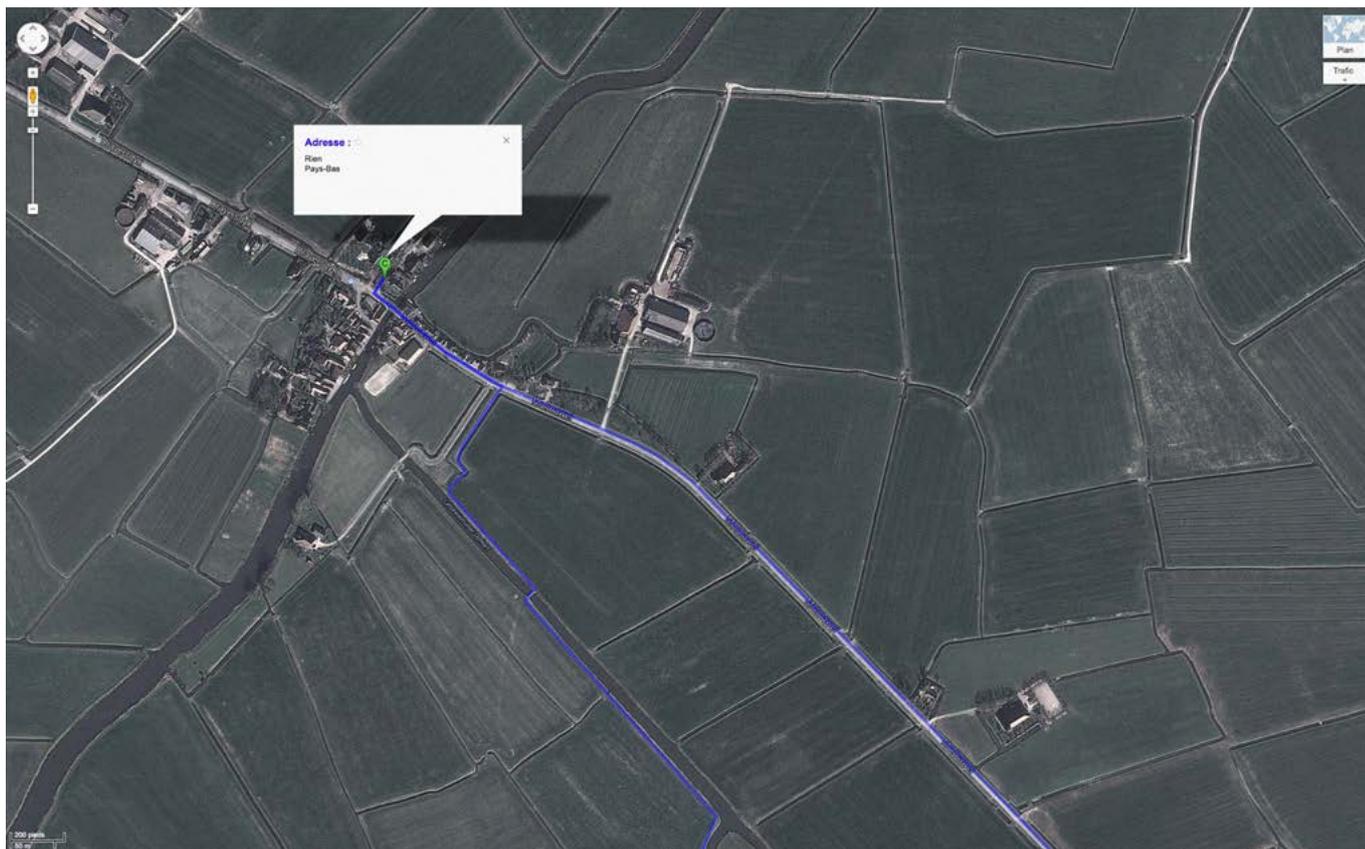
De Rien à Rien, en passant par Rien, 2014 - 2017,
installation, techniques mixtes, dimensions variables.

A long, vertical strip of white paper with dense, small text printed on it, extending from the floor to the ceiling. The text is arranged in a single column, and the strip is mounted on a white rectangular base.





De Rien à Rien, en passant par Rien, 2014 - 2017,
installation (détail), techniques mixtes, dimensions variables.



De Rien à Rien, en passant par Rien, 2014 - 2017,
installation (détail), techniques mixtes, dimensions variables.

BENOÎT BILLOTTE

Léo Marin : *Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?*

Benoît Billotte : L'homme a toujours voulu explorer les espaces qui l'entourent, parcourir les océans, gravir les sommets. Au fur et à mesure de ses traversées, il a commencé à dessiner le contour de ces territoires. Ces relevés topographiques lui permirent alors de mieux les maîtriser, d'en affirmer la propriété ou, à défaut, d'en planifier la conquête.

Voici pourquoi j'accorde une grande place à l'objet cartographique. Ce support scientifique est aussi et avant tout un outil de propagande douce. Par ailleurs, si on en modifie quelques aspects contextuels, caractéristiques formelles ou éléments textuels, on peut davantage en faire un objet pour se perdre. On y laisse courir son regard, son imagination, sans pour autant reconnaître le territoire en question. Sa fonction première qui est de permettre de se repérer devient alors obsolète, on revient davantage à une simple observation graphique de ce support plus qu'à une lecture univoque de celui-ci. Un dernier point qui m'intéresse, c'est son rapport à l'échelle. L'outil cartographique peut représenter un terrain microscopique ou à l'inverse quasiment infini, le tout sur un support qui peut être une simple feuille A4. Les jeux de proportions y sont multiples et permettent ainsi de nous donner accès à des espaces multiples. Du macro au micro, on peut se projeter dans une galaxie, un continent, une ville, un corps ou même une cellule.

Ce territoire peut même n'être qu'une projection fictive, qui par le support cartographique se matérialise et s'inscrit dans notre perception et parfois même conscience.

La carte est pour moi une manière scientifique de représenter un paysage familier ou non qui invite avant tout à la dérive et non à s'orienter.

Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?*

Benoît Billotte: Humankind has always wanted to explore the spaces that surround them, sail the oceans and climb summits. As and when they were travelling, they started drawing the outlines of those territories. Then those topographical lists allowed them to understand the territories better, to claim their ownership or, failing that, to plan their conquest.

This is why I give a lot of space to the cartographic tool. This scientific medium is also and above all, a soft propaganda tool. Besides if some contextual aspects get modified, either formal characteristics or textual elements, it can be turned more into an object that will get you lost. Our eyes and imagination wander over it without actually recognise the territory in question. Its primary function which is allowing people to find their way then becomes obsolete; we come back more to a simple graphic observation of this medium than to a unequivocal reading of it.

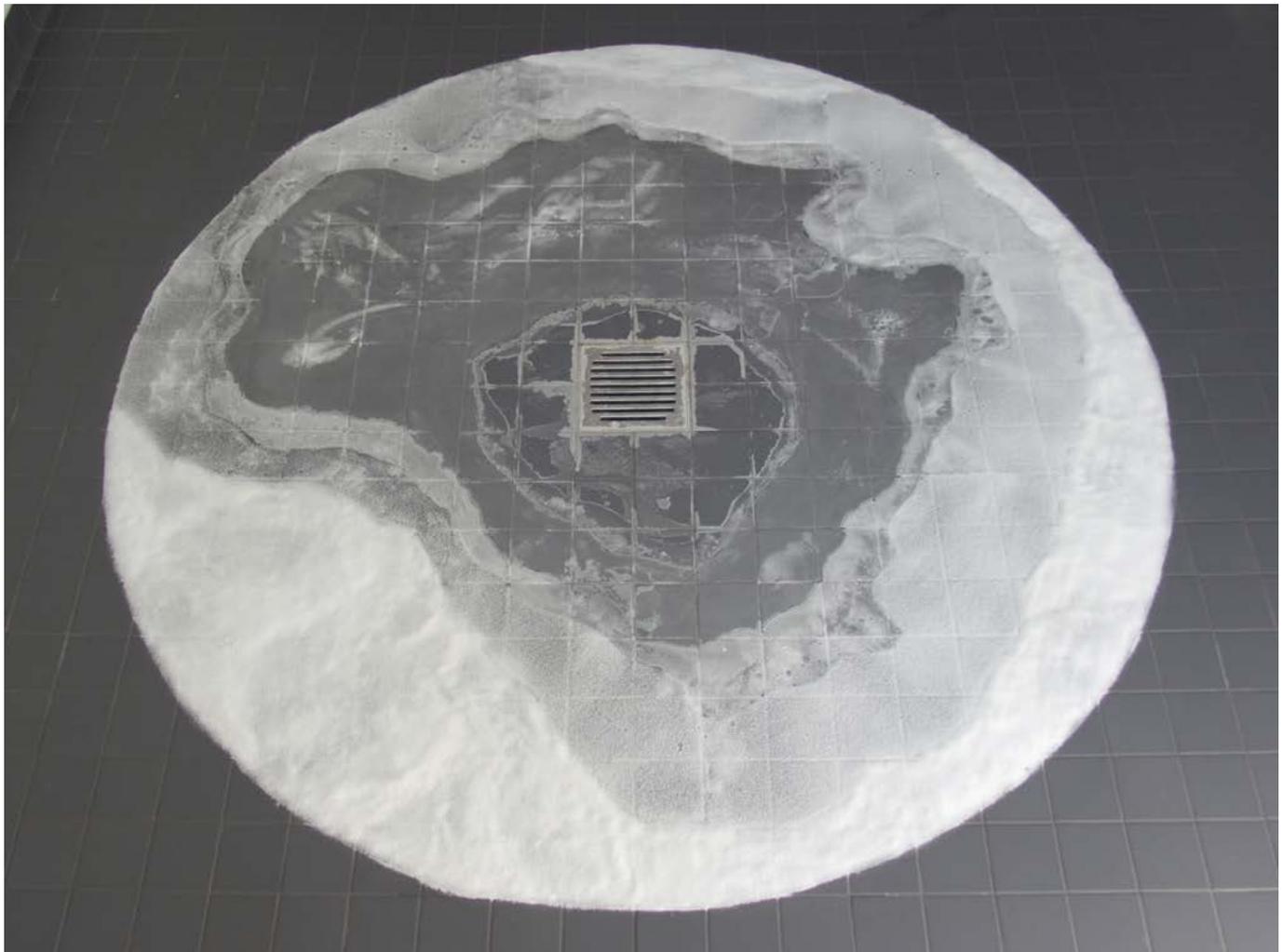
One last thing that is of interest to me is its relationship to scale. The cartographic tool can represent a microscopic piece of land or on the other hand one that is almost immeasurable, both on a surface that may be a simple A4 sheet of paper. The proportion effects are numerous and allow us to gain access to multiple spaces. From macro to micro, you can be thrown into a galaxy, a continent, a city, a body or even a cell.

This territory may also only be a fictitious projection which materialises through the cartographic medium and becomes part of our perception and sometimes even our conscience.

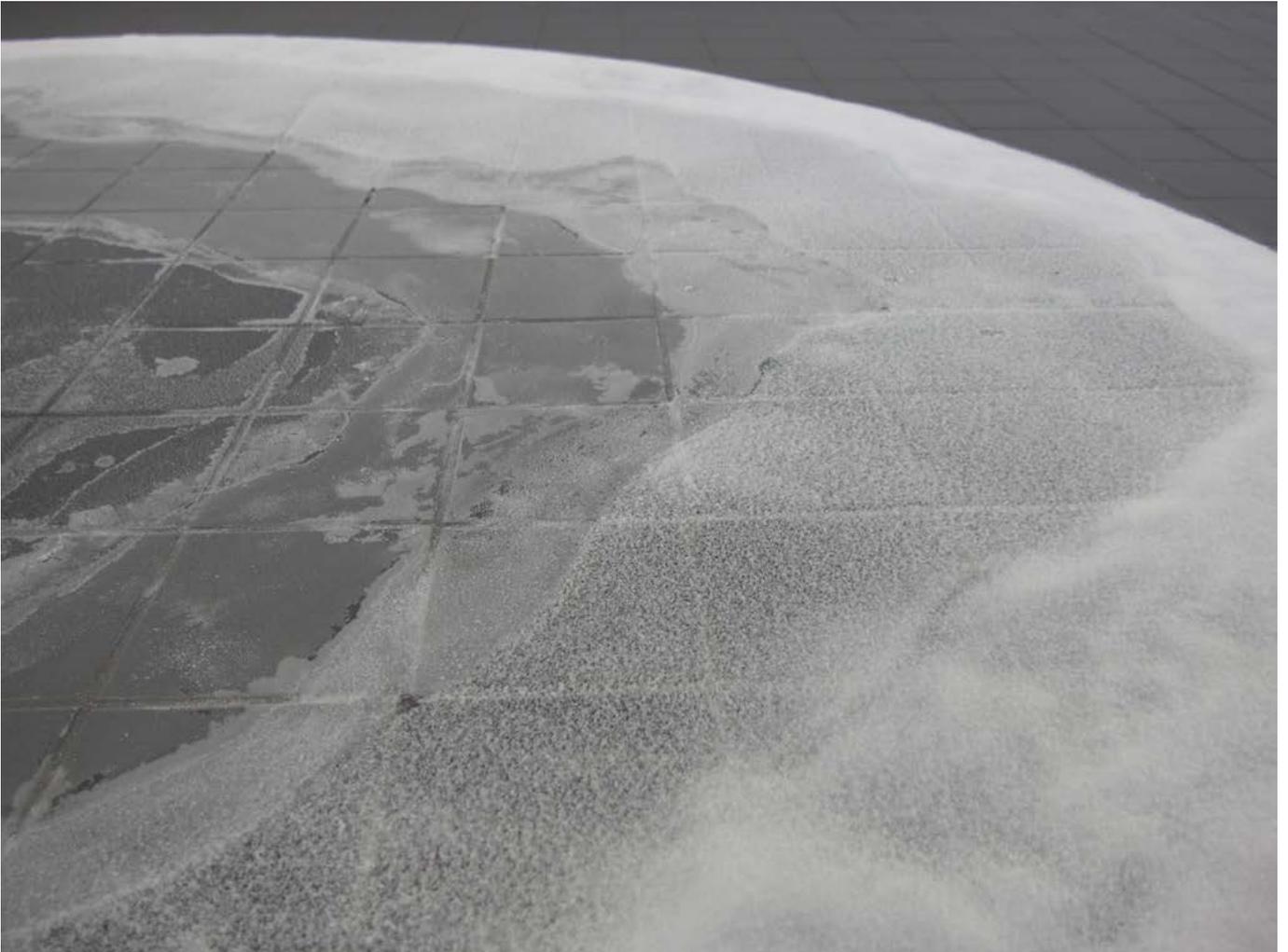
To me maps are a scientific way of representing a familiar -or not- landscape that will above all else invite us to drift away rather than finding our way.

Insulae, 2015,
série de 5 sérigraphies sur couvertures de survie, 210 x 160 cm,
production centre d'art contemporain La Villa du Parc,
exposition *Les Traversées*, centre d'art contemporain La Villa du Parc, Annemasse, Fr.
Photo ©Aurélien Mole - Courtesy Galerie Sandra Recio.





Wanderlust, 2016,
dessin au sel, techniques mixtes, dimensions variables.
Courtesy Galerie Sandra Recio.



Wanderlust (détail), 2016,
dessin au sel, techniques mixtes, dimensions variables.
Courtesy Galerie Sandra Recio.

MAXIME BONDU

Léo Marin : *Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?*

Maxime Bondu : Ce n'est pas tant à l'outil cartographique mais aux systèmes de représentation et de visualisation de données que j'accorde un intérêt particulier.

Comment lire et interpréter des informations, comment se les représenter et quelles projections cela nous permet d'avoir sont des questions qui sont au cœur de ma pratique. La carte ou le plan obtient donc la même place que d'autres mises en formes plus sculpturales ou photographiques que j'utilise comme vecteurs de projection et de spéculation. Le plan architectural a été un outil intéressant pour la pièce *The Rosen Association*, où il m'a servi à projeter et à situer un bâtiment pensé — mais non décrit — par Philip K. Dick dans *Do Androids dream about electric sheeps ?* de 1968. Dans le film *Blade Runner*, réalisé par Ridley Scott en 1982 d'après l'ouvrage, l'histoire se déplace en 2019 et me permet donc de supposer encore sa construction. En demandant à Brent Martin, un architecte basé à Los Angeles, de dessiner les plans du bâtiment, l'oeuvre projette alors via cyanotype une possible vue d'esprit de Dick au moment de l'écriture tout comme un éventuel projet de développement urbain de downtown L.A en 2012.

Avec *Atlas Macrotopographique*, c'est à une autre oeuvre littéraire qu'il y'a référence, la carte échelle 1 de Jorge Luis Borges, dans *Fiction*, qui recouvre le territoire qu'elle représente une fois dépliée. À l'inverse ici, la carte plonge à l'échelle du millième de millimètre — le micron — pour représenter la topographie qui se trouve sous elle. Prenant la forme d'un atlas de 1250 pages, réalisé avec l'aide d'Armelle Couillet et Clovis Duran, respectivement cartographe et designer graphique, l'oeuvre montre page après page le paysage accidenté d'une très petite partie du palais de Tokyo, où il a été réalisé. La surface relevée correspond à la taille du livre ouvert ce qui implique que celui ci recouvre le sol cartographié lorsque qu'il est présenté. C'est un protocole de travail qui pourrait être refait n'importe où mais le fait que ce soit la cartographie d'une institution artistique, un musée lui donne un écho particulier.

Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?*

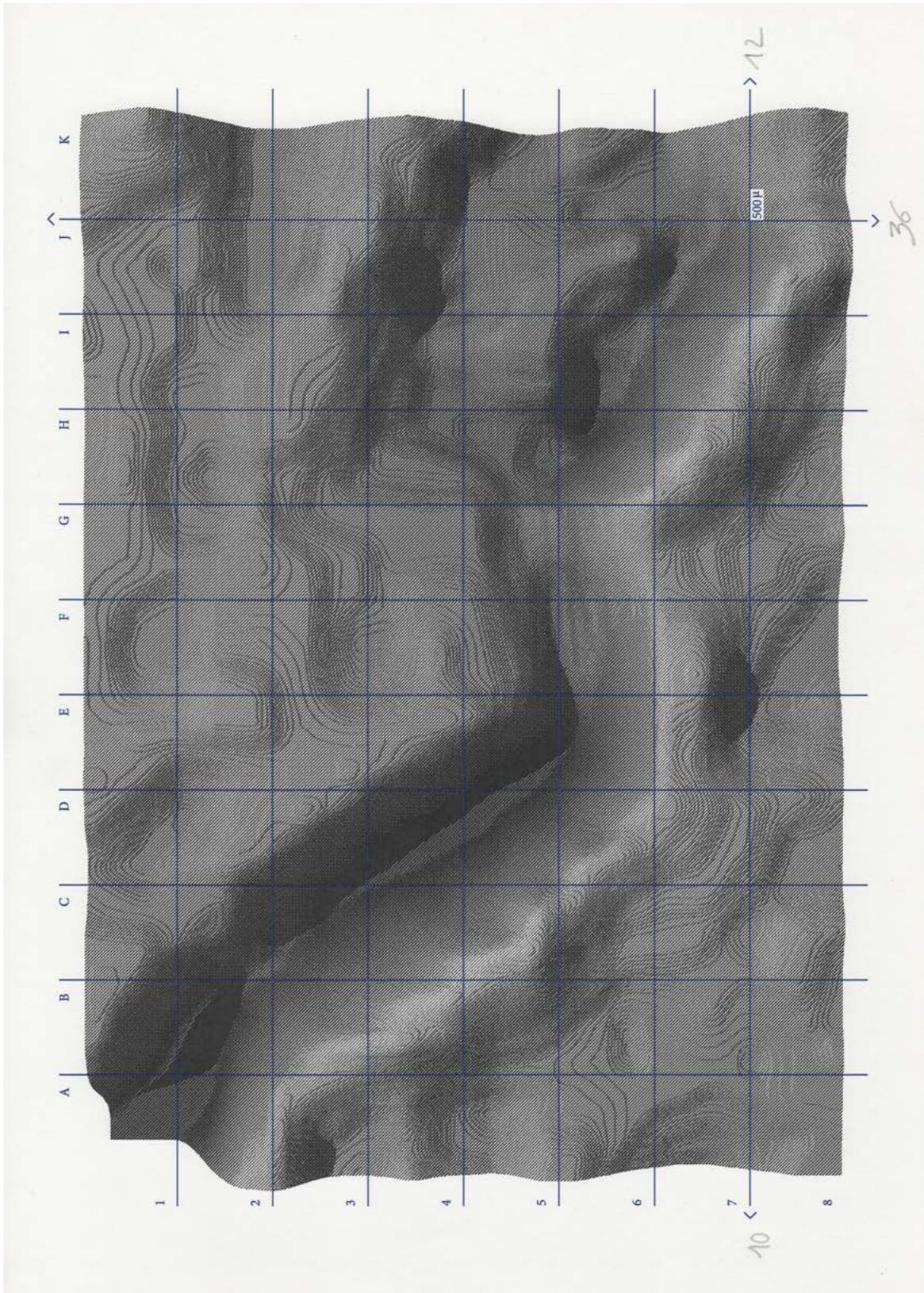
Maxime Bondu: It is not so much the cartographic tool but the systems of data representation and visualisation that I'm particularly interested in.

How we can read and interpret information, how we may apprehend them and what projections they allow us to have are all questions lying at the heart of my practice. Therefore maps or plans have the same place as other more sculptural or photographic layouts which I may use as vectors of projection and speculation. The architectural plan was an interesting tool for the play *The Rosen Association*, where I used it to project and locate a building designed -but not described- by Philip K. Dick in 1968 *Do Androids dream about electric sheeps?* In the film *Blade Runner*, directed by Ridley Scott in 1982 and based on the book, the storyline is moved forward to 2019 therefore allowing me to still imply its construction. After asking Bret Martin, an architect based in Los Angeles, to design the plans of the buildings, it became apparent that the artwork was projecting Dick's possible figment of imagination through a cyanotype during the writing process, just like a potential project of urban development in downtown L.A. in 2012.

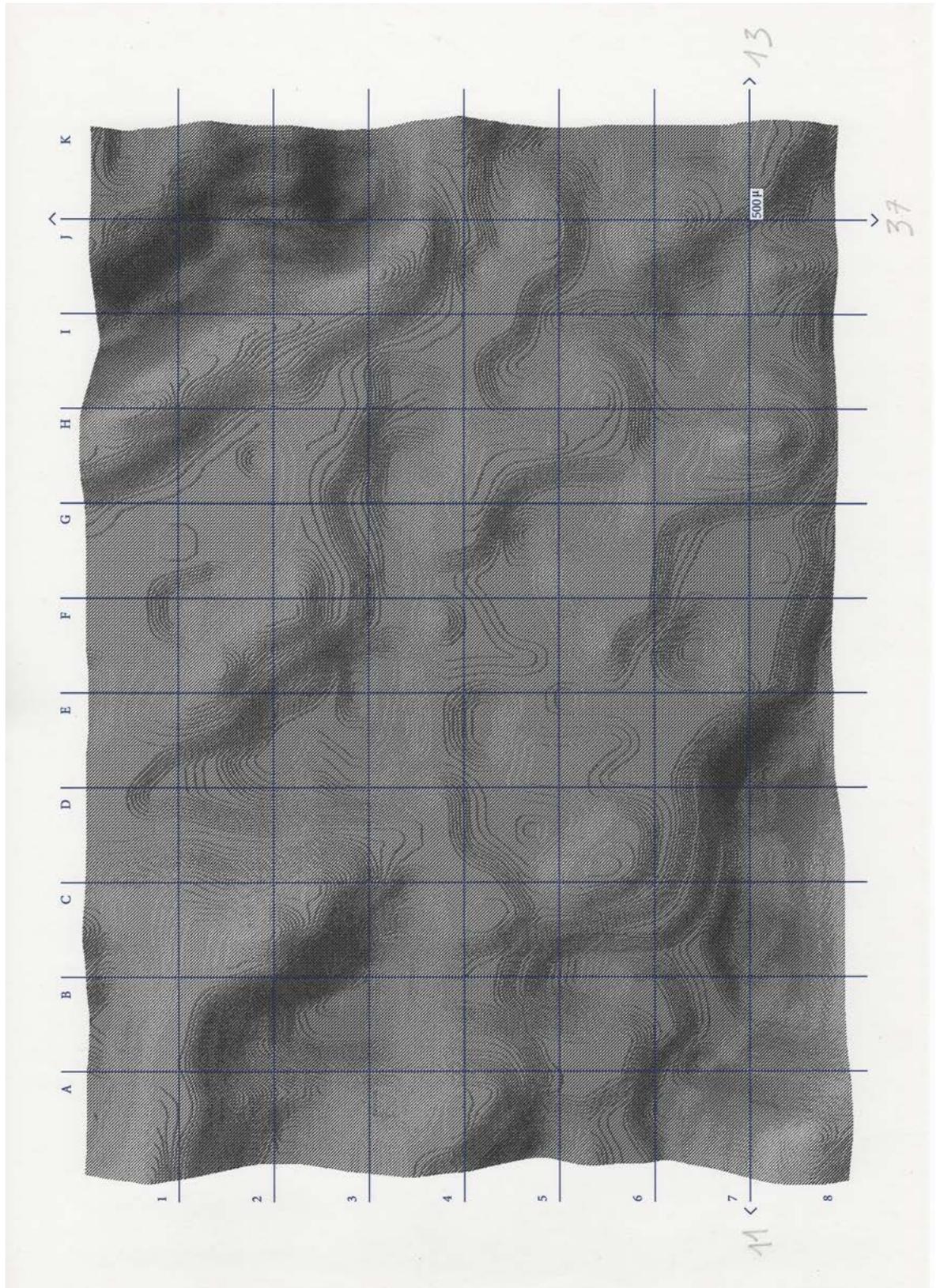
Atlas Macrotopographique refers to yet another literary work: the scale 1 map by Jorge Luis Borges in *Fiction* which entirely covers the territory it represents once it is unfolded. Here on the contrary, the map plunges into a scale of a thousandth of a millimetre –microns- to represent the topography underneath it. Taking the shape of a 1250-page atlas and created with the help of geographer Armelle Couillet and graphic designer Clovis Duran, the work shows page after page the uneven landscape of a very small part of the Palais de Tokyo where it was made. The raised surface matches the size of the open book thus implying that it covers the mapped floor when it is shown. It is a work protocol that could be recreated anywhere but the fact that it is the cartography of an artistic institution, a museum, gives it a particular echo.



Macrotopographic Atlas, Palace of the Museums of Modern Art, West Wing, Level One, Recess of the Three Domes,
livre relié artisanalement, feuille d'or, impression et verre, dimensions variables.
Courtesy Galerie Jérôme Poggi.



Macrotopographic Atlas, Palace of the Museums of Modern Art, West Wing, Level One, Recess of the Three Domes (détail),
livre relié artisanalement, feuille d'or, impression et verre, dimensions variables.
Courtesy Galerie Jérôme Poggi.



Macrotopographic Atlas, Palace of the Museums of Modern Art, West Wing, Level One, Recess of the Three Domes (détail), livre relié artisanalement, feuille d'or, impression et verre, dimensions variables. Courtesy Galerie Jérôme Poggi.

ARMELLE CARON



Léo Marin : *Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?*

Armelle Caron : Je te réponds que la cartographie me permet d'être à la fois dans le monde et de le regarder. C'est un outil qui dédouble le corps : on est dans le paysage avec la carte dans les mains, on est au-dessus en le regardant de haut. C'est assez pratique !

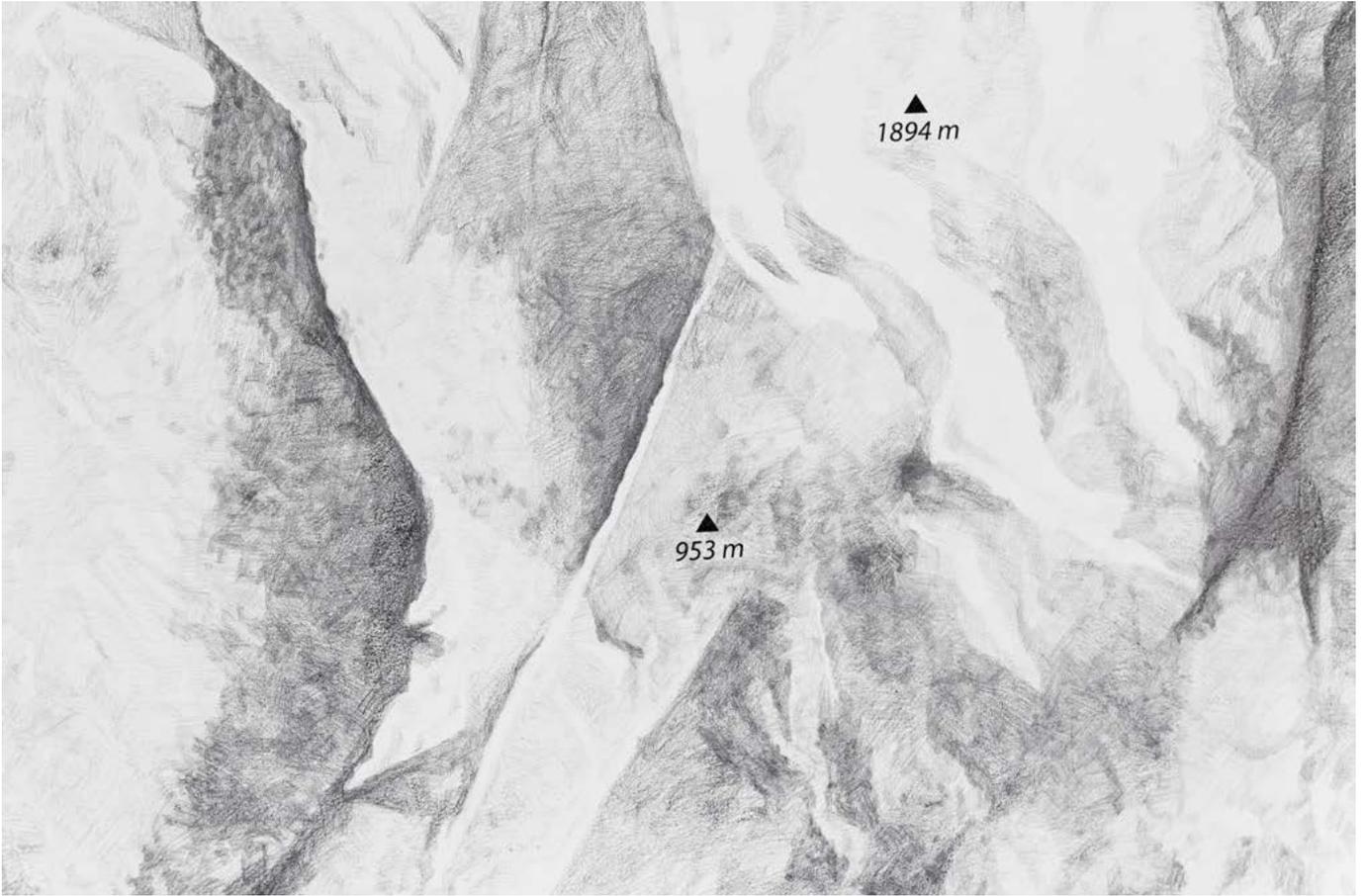
La carte est aussi un support qui est comme légitime à mes yeux, cette image source n'arrive pas de nulle part, elle est profondément ancrée dans le réel et je peux dès lors m'éloigner un peu de celui-ci afin de poétiser cette image.

Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?*

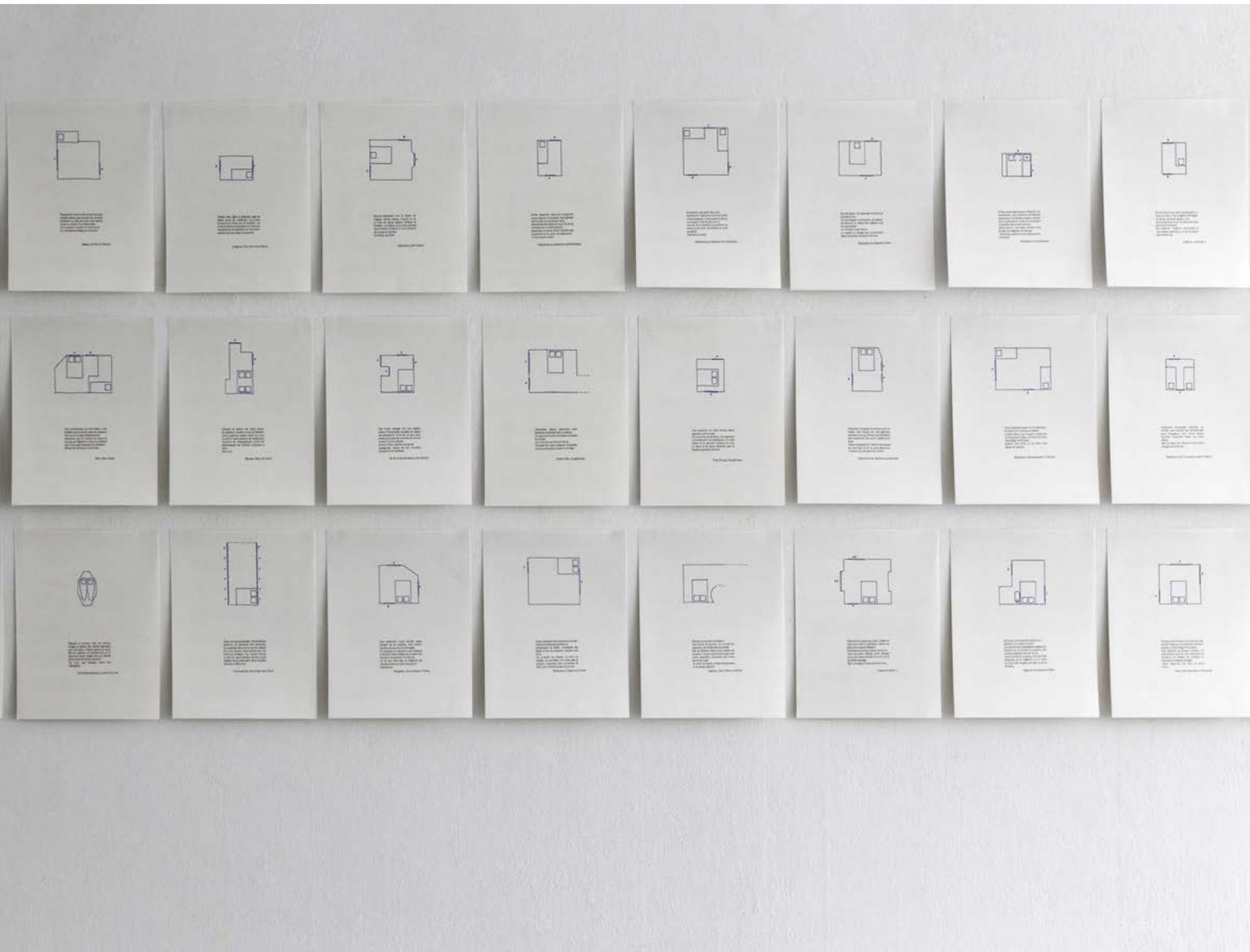
Armelle Caron: My answer is that cartography allows me to both be in the world and look at it. It is a tool which splits bodies into two: we are in the landscape when holding the map and above it when looking down at it. It's pretty handy!

In my view a map is also a legitimate medium; the source image doesn't come out of thin air, it is deeply rooted in reality and I can therefore move away from it a little in order to poeticise that image.

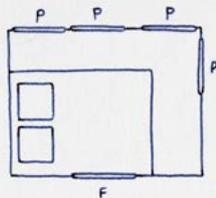
Couette (à droite), 2016, série « été 2014 », mural, mine de plomb, dimensions variables, vue de l'exposition «La peau que j'habite», 2016, Espace d'art contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge.



Couette (détail), 2016, série « été 2014 »,
mural, mine de plomb, dimensions variables

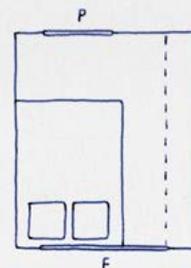


Chambres, d'aussi loin que je me souviens, 2016,
encre et impression jet d'encre sur papier 220 gr., 55 dessins (30 x 24 cm), installation dimensions variables.



Petite chambre.
Un passage pour Nicolas, Jérémie
et Dana. Quatre portes, une fenêtre.
Une étagère, pas de table de chevet,
tout dans le lit : réveil, ventoline,
crayons, livres, mouchoirs, carnets.
Nuits agitées.

Nantes, rue des Carmélites, dans le passage



Humide mais cosy, moquette
moelleuse couleur abricot, rideaux
froufroutant jusqu'à mi-hauteur de
la longue fenêtre, couette énorme
et housse blanche.
Couchée tôt à cause du froid et de la
nuit précoce, j'écoute les bruits de
Sam qui travaille à côté.

Preston, Angleterre

PIERRE CHEVRON

Léo Marin : Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ta série *Wonderlands* ?

Pierre Chevron : Les cartes sont une invitation au voyage, à la méditation. Un simple coup d'œil suffit pour nous orienter dans l'espace et mobiliser les savoirs hérités de nos cours de géographie. On s'appuie sur nos repères, nos a priori, de simples suppositions sont tenues pour vraies. Déjà le Nord, le Sud se dessinent, les frontières des pays se tracent sur la carte, la Belgique coiffe la France, le Mexique supporte les États-Unis, l'immense Afrique voisine la si petite Europe...

Ce sont ces suppositions et l'immédiat flot de sentiments qui en découlent qui m'intéressent dans *Wonderlands*. En quelques secondes s'efface déjà la recherche de la vérité pour laisser place à notre imaginaire, notre fantaisie, à l'émotion, considérant comme acquise et sûre la première impression de notre regard.

Mais ce qu'on tient pour vrai, ce qu'on prend pour argent comptant, n'est pas toujours la réalité. En repoussant les limites de nos pensées immédiates, en questionnant les frontières physiques prétendues, j'invite à nous interroger sur nos frontières mentales, à briser les barrières symboliques induites par nos présupposés et à modifier notre perception. Alep en banlieue de Saint-Étienne, Moscou en Floride, l'Angleterre n'est plus une île : les frontières sont réinventées, nos repères s'effondrent pour laisser la place à de nouveaux scénarii, de nouvelles utopies.

La série « *Wonderlands* » clôturait une précédente exposition présentée en octobre 2016, intitulée *Don't Cross The Line*. J'y questionnais la notion de frontières, les barrières physiques et symboliques, les migrations, les migrants, la manière dont les populations censées les accueillir réagissent, enragées qu'elles sont par des discours remplis de haine : le sentiment d'être envahies par des bêtes féroces, l'envie de bâtir des murs toujours plus hauts, de couvrir les frontières de barbelés, de renoncer à nos libertés fondamentales...

Pour moi l'art est vivant, la création contemporaine s'inspire et se nourrit de son temps. En dénonçant nos manières de percevoir et d'apprécier le monde et ses limites, j'encourage le visiteur à lutter, à agir, à changer son regard, à dépasser ses a priori négatifs. En remplaçant ses préjugés destructeurs par des émotions créatrices, un nouvel univers lui est proposé, il peut échapper à son destin.

Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your *Wonderlands* series?*

Pierre Chevron: Maps are an invitation to travel and meditate. A simple glance is enough to find your way in space and make use of the knowledge inherited from our geography classes. We rely on our bearings, our preconceptions; mere suppositions are regarded as genuine. Already, North and South are appearing; borders are being mapped out, Belgium covers France's head, Mexico supports the United States, huge Africa is little Europe's neighbour...

These suppositions and the immediate flood of feelings that come out of them are what I'm interested in in *Wonderlands*. Within just a few seconds the search for truth vanishes to give way to our imagination, our creativity and emotions and sees the first impression of our gaze as something settled and trustworthy.

However what we consider to be true and accept as face value is not always real. By pushing the limits of our immediate thoughts, by questioning the so-called physical frontiers, I am inviting people to wonder about their mental boundaries, break down the symbolic barriers induced by our preconceptions and modify their perception. Alep in the suburbs of Saint-Etienne, Moscow in Florida, England no longer an island: frontiers are reinvented, our bearings are crumbling to make room for new scenarios and new utopias.

The "Wonderlands" series marked the end of a previous exhibition presented in October 2016 called *Don't Cross The Line*. I was questioning the notion of frontiers, physical and symbolic boundaries, migrations, migrants and the way the populations that are meant to welcome them react, enraged as they are by hate-fueled speeches: the feeling they will be invaded by savage beasts, the desire to build higher walls, to cover borders in barbed wire, to give up on our fundamental liberties...

To me art is alive; contemporary creation is inspired by and feeds on its era. By calling out on the way we perceive and see the world and its limitations, I am encouraging visitors to fight, act, change their outlook and go beyond their negative preconceptions. By replacing their harmful prejudices with creative emotions, a new universe is being offered to them; they can escape their destiny.



Wonderland #2, 2016,
collage, cadre bois, 50 x 62 cm (cadre), 30 x 40 cm (image).



Wonderland #4, 2016,
collage, cadre bois, 44 x 54 cm (cadre), 27 x 19,5 cm (image).



Wonderland #3, 2016,
collage, cadre bois, 65 x 73 cm (cadre), 33 x 37,5 (image).

RÉMI DAL NEGRO

Léo Marin : *Comment t'est venue l'idée de retranscrire les topographies de ces trajets ?*

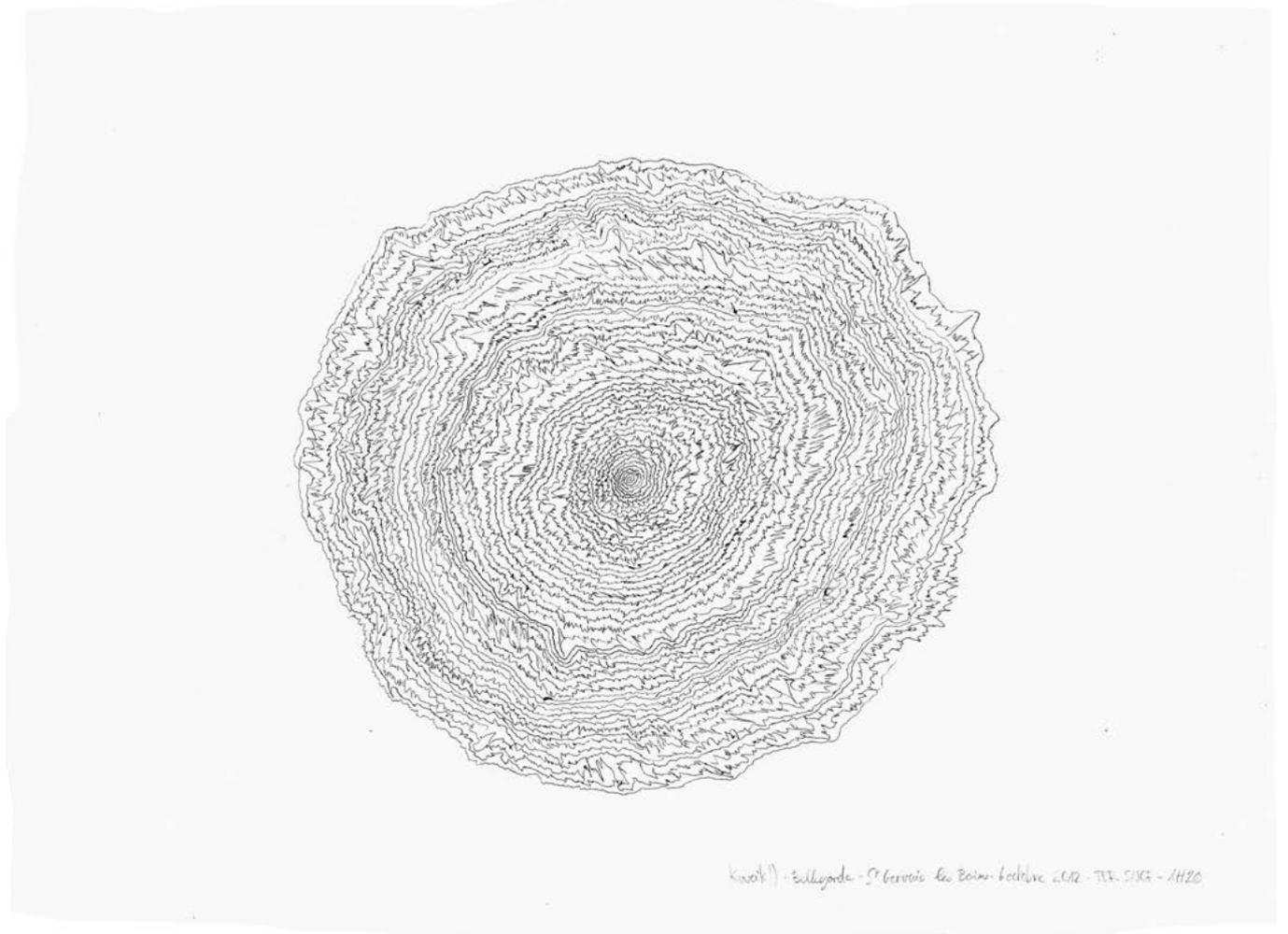
Rémi Dal Negro : Petit problème dans ta question, une topographie est une transcription, une retranscription est une réécriture d'une transcription...

La bonne question serait : comment t'est venue l'idée de réaliser des topographies de tes trajets ? J'étais en résidence au Domaine de Trémelin, et durant cette période, je prenais le bus pour me rendre à Rennes. Je dessine souvent dans un petit carnet lorsque je suis en déplacement. Mais parfois il est impossible de réaliser une ligne claire car la vibration du trajet est trop intense. C'est en me focalisant sur cette intensité que j'ai développé une technique de dessin permettant d'obtenir plus de sensibilité, de résolution du déplacement. Je tiens le stylo-bille du bout des doigts, par son extrémité, la mine touche à peine le papier posé sur mes genoux. Mon corps conduit les vibrations du bus et fait osciller le stylo pendant que je dessine une spirale. C'est un acte méditatif, un geste sensuel honorant la non banalité de la vie. Peut-on considérer la série *Kweik*) c'est bien orthographié? Comme un ensemble de cartes ? C'est lui qui pose la question? Des cartes, pas vraiment, je parle plutôt de relevés de déplacement ou de sismogrammes de l'espace-temps. C'est intéressant que tu utilises le terme de carte car les premières cartes ont été dessinées en se déplaçant à travers les territoires. C'est amusant de comprendre que ce n'est pas seulement le regard de l'homme sur le territoire qui a créé les premières cartes, mais bien plus son déplacement sur le territoire qui a dessiné les cartes. Je tente ici de devenir un outil de transcription du présent. Je n'analyse pas la vibration ni la dessine, c'est le bus qui dessine par moi. Toute ma conscience s'applique à réaliser une spirale, c'est tout. Pour le reste, je me laisse glisser dans le cinéma qu'apporte le présent à la simplicité de mon geste. Dans ces dessins, on peut lire le déplacement : les moments d'accélération, de décélérations, les arrêts, etc. Ils transcrivent aussi l'extérieur du car, l'environnement dans lequel il se déplace. Ces sismogrammes ne sont pas sans rappeler l'écriture du temps gravé en sillons sur les vinyles. Les *Kweik*) sont une autre écriture des vibrations qu'occasionnent le temps et l'espace, des vrombissements qu'ils provoquent, de leurs bruits.

Léo Marin: *How did you come up with the idea of transcribing the topography of these journeys?*

Rémi Dal Negro: There is one small issue with your question, topography is a transcription, re-transcription is the rewriting of a transcription...

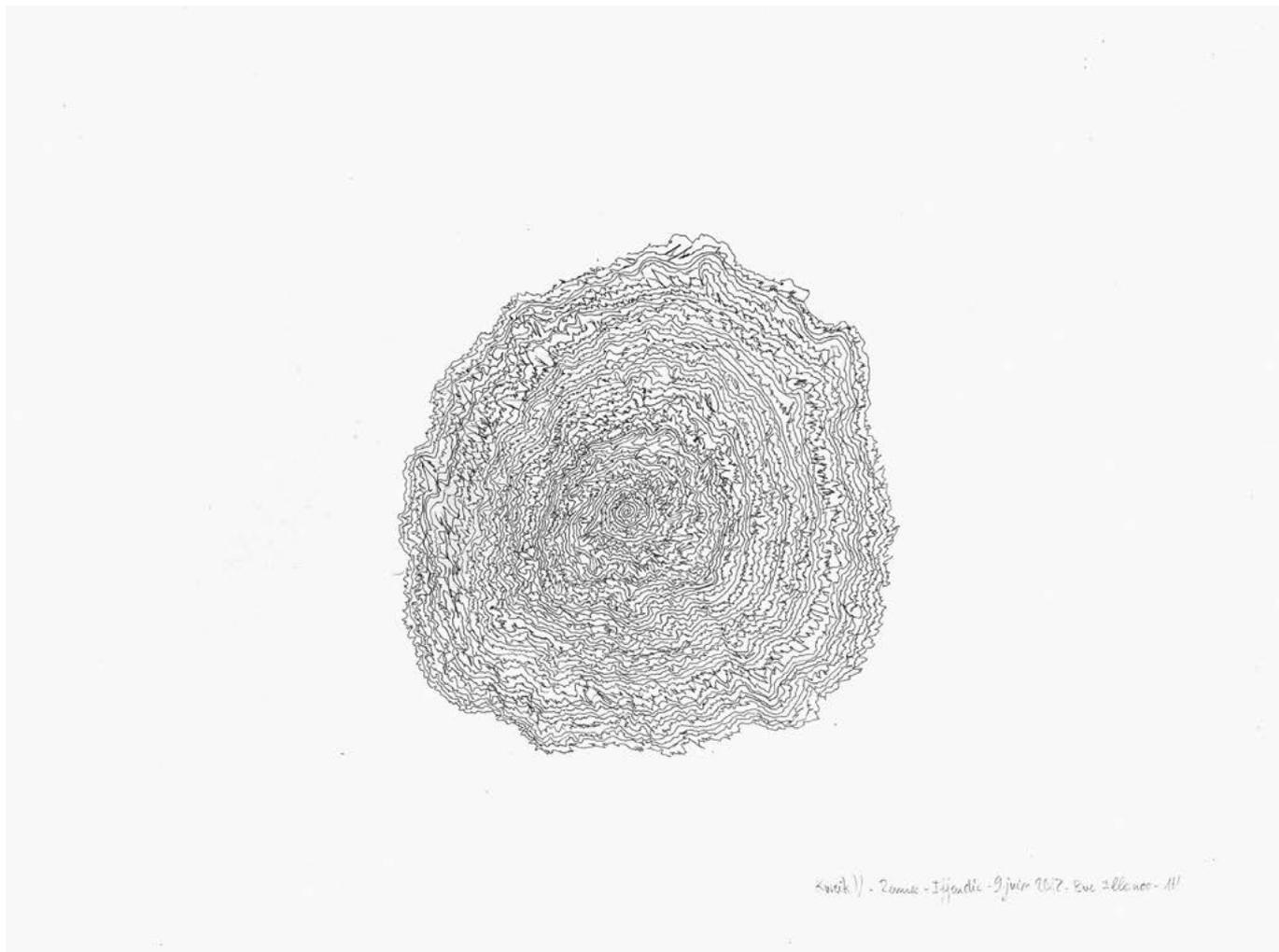
The right question would be: How did you come up with the idea of creating the topographies of your journeys? During my residency at the Domaine de Trémelin I would take the bus to go to Rennes. I often draw in a little notebook when I'm travelling. However sometimes it is impossible to draw a clear line because the vibration of the journey is too intense. It was through focusing on this intensity that I developed a drawing technique allowing me to get more sensitivity / resolution out of the journey. I hold the ballpoint pen by its end with the tips of my fingers; the ballpoint barely touches the paper lying on my lap. My body guides the vibrations of the moving bus and makes the pen oscillate while I draw a spiral. It's a meditative act, a sensual gesture honouring the non-banality of life. Could the *Kweik*) series be seen as a set of maps? Rather than maps, I am talking about journey plans or space-time seismographs. Your use of the word map is interesting because the first maps were drawn while roaming territories. It is entertaining to understand that it wasn't just the human outlook on territories that created the first maps. It had a lot more to do with the human roaming of these territories that drew the maps. My attempt here is to become a transcription tool of the present. I neither analyse nor draw the vibration; the bus draws it through me. My whole conscience tries its hardest to create a spiral, that's all. For the rest, I let myself glide into the show which the present brings to the simplicity of my gesture. The journeys can be read into these drawings: the moments of speeding up, of slowing down, the stops, etc. they also transcribe the outside of the bus and the environment in which it moves. These seismographs aren't dissimilar to the writing of time engraved in the grooves of vinyl records. The *Kweik*) are an alternative transcription of the vibrations created by time and space, of the humming they generate, of their noises.



Kweik)), 2012-2014, série de 16 dessins *Kweik))* uniques,
dessin au stylo à bille sur papier Clairefontaine neutre 30 x 40 cm / 34 x 44 cm sous cadre couleur bois.
Courtesy Galerie Eric Mouchet.



Kweik)), 2012-2014, série de 16 dessins *Kweik))* uniques,
dessin au stylo à bille sur papier Clairefontaine neutre 30 x 40 cm / 34 x 44 cm sous cadre couleur bois.
Courtesy Galerie Eric Mouchet.



Kweik)), 2012-2014, série de 16 dessins *Kweik))* uniques,
dessin au stylo à bille sur papier Clairefontaine neutre 30 x 40 cm / 34 x 44 cm sous cadre couleur bois.
Courtesy Galerie Eric Mouchet.

JULIEN DISCRIT

Léo Marin : *Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?*

Julien Discrit : D'abord, comme beaucoup de gens, je suis depuis longtemps fasciné par les cartes. Une des raisons qui explique cet engouement réside dans le fait que les cartes se situent à la lisière entre l'art et la science. Cette ambiguïté, la plasticité de ce médium sont très intéressantes pour un artiste. Pour « décrire la Terre », qui est le sens étymologique du mot *Géographie*, il faut déjà bien sûr l'observer. Mon attrait pour la cartographie est donc aussi porté par un fort intérêt pour le paysage, et pour l'observation des phénomènes anthropiques et/ou naturels en général.

Ensuite, comme ta question le laisse entendre, les cartes ont bien sûr une fonction première : représenter ou plutôt décrire le monde. Et c'est peut-être ce « décrire » de la Géographie qui fait toute la différence, car la carte se rapproche pour moi du récit, du langage. On dit souvent qu'une image vaut mille mots, c'est bien ce que fait la carte. Ainsi on pourrait la définir comme la mise en forme synthétique d'une pluralité d'informations au sein d'une représentation graphique ou plastique. En cela elle se rapproche aussi bien du diagramme que de la Peinture, du tableau. Pour rester dans ce parallèle avec la Peinture, on pourrait même dire de la Carte qu'elle est *cosa mentale*.

Pourtant, au-delà des qualités esthétiques voire picturales de certaines cartes auxquelles je suis sensible, ce qui reste essentiel pour mon travail c'est qu'elles sont un support de projection mentale. À travers le regard suspendu du *Géographe*, Vermeer a d'ailleurs magnifiquement mis en image cette faculté qu'à la carte de nous projeter vers un ailleurs, vers un extérieur à soi. Si on poursuit, ce qui se joue ici au travers de la cartographie et de cet aller-retour constant entre la carte et l'espace physique, c'est donc bien cet écart, cette impossible adhésion entre le Monde et sa représentation, entre la Carte et le Territoire.

Pour toutes ces raisons je pourrais dire que l'outil cartographique, ou l'approche géographique, sont une part très importante de mon travail. Mais je me rends compte que je n'ai peut-être répondu qu'en creux à ta question car je n'ai pas parlé d'œuvres en particulier...

Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?*

Julien Discrit: First, like many people, I have been fascinated by maps for a long time. One of the reasons for this enthusiasm lies in the fact that maps stand right in the middle between art and science. This ambiguity and the plasticity of this medium are very interesting for an artist. In order to "describe the Earth", which is the etymological meaning of the word *Geography*, it has to be observed of course. Therefore my attraction to cartography is also led by a strong interest in landscape and the observation of anthropic and/or natural phenomena in general.

Then of course, as your question suggests, maps also have a primary function: the representation or rather, description of the world. And it might be this "description" of Geography that makes the difference because to me, maps are close to story-telling and language. It is often said that a picture is worth a thousand words and it is precisely what maps do. It could therefore be defined as the synthetic shaping of a plurality of information at the heart of a graphic or plastic representation. This is how it is close to both diagrams and Painting, canvases. In order to remain in this parallel with Painting, it could also be said that Maps are *cosa mentale*. However, beyond the aesthetic and even pictorial qualities of some maps, which I appreciate, what remains essential in my work is the fact they are a medium of mental projection. Indeed through the suspended look of his *Geographer* Vermeer beautifully depicted this ability of maps to project us towards another place and towards our own outside. If we carry on, what is at stake here through cartography and this constant toing and froing between maps and physical space, is this gap, this impossible adherence between the World and its representation, and between Maps and Territories.

For all these reasons I could say that the cartographic tool or the geographic approach, are a very important part of my work. But I realise that I might only have given a shallow reply to your question because I didn't mention any artwork in particular...

Julien Discrit, Mille Mississippi #1, 2016, série « Mille Mississippi », tirage pigmentaire, 90 x 60 cm, Ed. de 1 + 1 EA. Courtesy Galerie Anne-Sarah Bénichou.





Julien Discrit, Mille Mississippi #2, 2016,
série « Mille Mississippi », tirage pigmentaire, 90 x 60 cm, Ed. de 1 + 1 EA.
Courtesy Galerie Anne-Sarah Bénichou.



Etats Inversés, 2015,
livre en deux tomes, impression numérique Indigo sur papier Suprême mat, 27 x 34 cm chaque,
exposition *Le Souvenir des pierres*, Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris, du 21 mai au 16 juillet 2016.
Courtesy Galerie Anne-Sarah Bénichou.

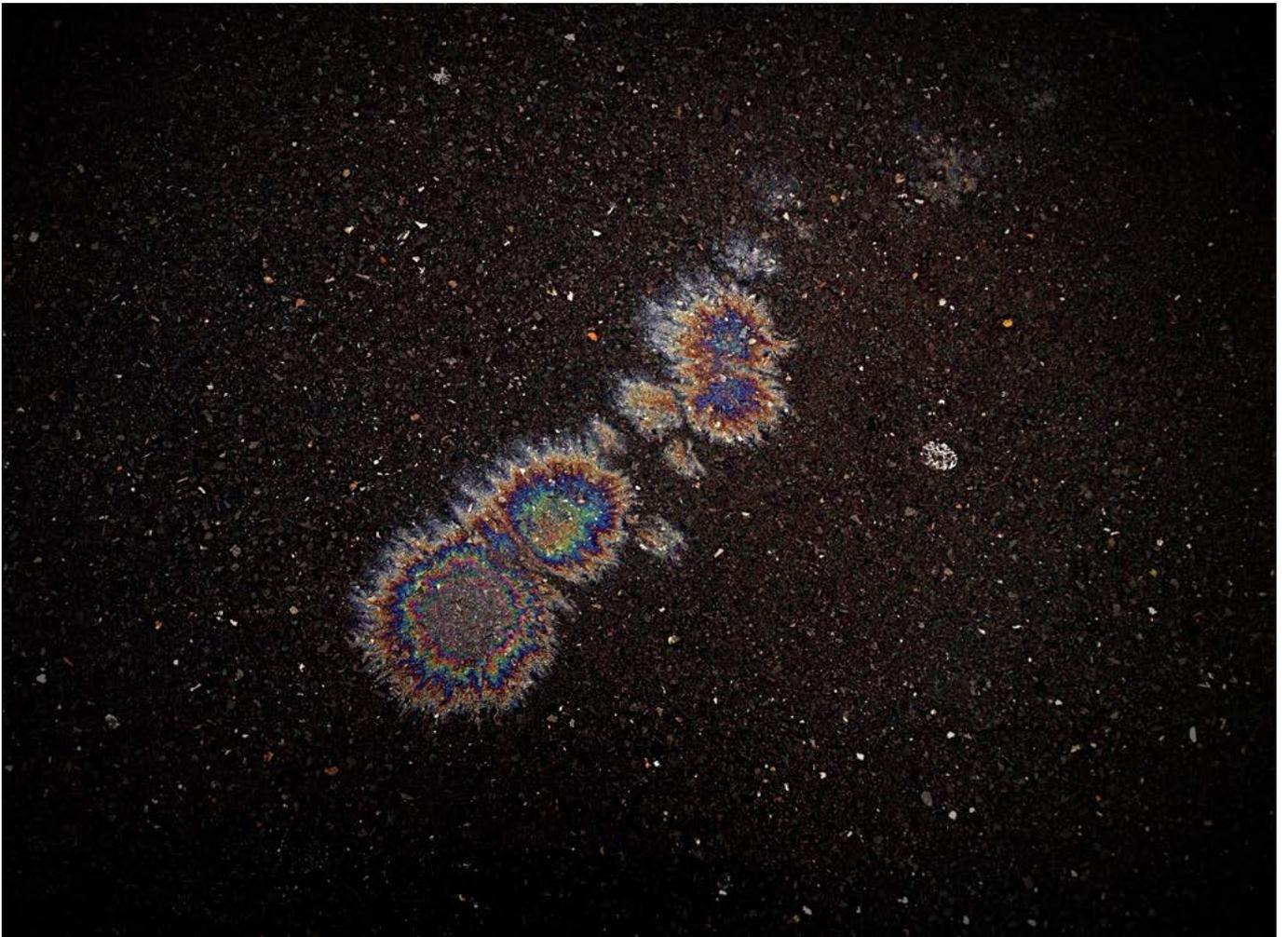
JULIETTE FECK

Léo Marin : *Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?*

Juliette Feck : J'accorde en général une très grande place à la géolocalisation, à l'« être ici ». La série *#Constellation (GPS)* pointe justement cet aspect essentiel de l'appartenance et de la prise en compte du lieu, territoire et paysage dans lequel nous nous trouvons, et de son influence quant à la germination d'une pensée. C'est une manière de dire que tout est lié. Une façon de ne pas oublier le processus, mais surtout une manière de définir la création. Je dois avouer que la position des formes et des lignes disposées dans un espace donné me fascine. J'y lis des choses et les lie entre elles. Je les perçois comme des points, des assemblages qui connectent avec l'infini. Connectées aux étoiles partiellement éternelles, les *#Constellations (GPS)* nous permettent d'accepter la finitude, nous renvoyant à notre position d'humain sur cette petite planète perdue au fin fond d'une galaxie elle-même perdue dans un univers... Observateur éphémère de l'étreinte de la disparition et de l'écoulement des flux. De l'impermanence. C'est un peu la définition de la photographie finalement. Dans mon travail de sculpture j'aborde également ces questions fondamentales. Chaque photographie pourrait être une sculpture en ce qui me concerne ! C'est un objet dans l'espace à un instant T. Les rapports qu'entretiennent les corps (formes) entre eux et avec l'espace m'exaltent ! Il faut avouer, pour finir, que je suis objectophile...

Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?*

Juliette Feck: I generally give a lot of space to geolocation and the notion of « being here ». The *#Constellations (GPS)* series actually highlights this essential aspect of belonging and taking into account the location, territory and landscape in which we find ourselves, and its influence on the germination of a thought. It is a way of saying that everything is connected. A way of not losing sight of the process, but above all, it is a way of defining creation. I must admit that I am fascinated by the position of the shapes and lines laid out in a given space. I can read things in them and can make connections between them. I see them as dots, as montages that connect with infinity. The *#Constellations (GPS)* are connected to partially eternal stars and allow us to accept finiteness, sending us back to our position as humans on this little planet lost in the depths of a galaxy which is itself lost in a universe... It is a fleeting observer of the embrace of disappearance, of the dispersal of flows, of impermanence. In fact it is not unlike the definition of photography. I also address these fundamental issues in my work as a sculptor. As far as I'm concerned, each photograph could be a sculpture! It is an object in space at a given moment. I find thrilling the connections that bodies (shapes) maintain between them as well as with space! But then I should probably admit to finish that I do love objects...



#Constellation 49.613733 / 0.76878, 2014,
tirage pigmentaire contrecollé sur dibond, 10 x 18 cm.



#Constellation 43.189564 / 5.632392 (Metalic Lovers), 2015,
tirage pigmentaire contrecollé sur dibond, 50 x 50 cm.



#Constellation 43.189564 / 5.632392, 2015,
tirage pigmentaire contrecollé sur dibond, 94 x 140 cm.

BÉRÉNICE LEFEBVRE

Léo Marin : *Peux-tu nous donner les raisons qui t'ont poussée à vouloir, dans cette œuvre, matérialiser – en volume, en image, et de façon sonore – un déplacement et ton parcours prédéfini dans la ville ? Peux-tu également nous parler de la carte que tu as établie ?*

Bérénice Lefebvre : Tout d'abord, je voudrais souligner le fait que cet ensemble d'œuvres est la première étape d'un projet qui en comprendra trois, et qu'il sera possible de suivre par le biais d'une page *Tumblr* et d'un *SoundCloud*.

À partir de « *Sites Part I* », je cherche à donner une perception d'un paysage périurbain par une réinterprétation sensible des éléments géographiques qui le composent. Au départ de l'expérience, j'ai effectué une identification graphique des lieux à parcourir, chaque point étant relié aux autres de manière à générer une topologie, un dessin de la ville qui mettrait en valeur certains territoires en cours de réaménagement. La forme obtenue suite à cette opération matérialise une zone située au nord-est de la ceinture périphérique parisienne, actuellement en pleine mutation architecturale et urbanistique. À mon sens, il y a comme une nécessité à venir capter ces moments de gestation urbains, qui sont caractéristiques d'un dépouillement fonctionnel, un vide d'usage manifeste préfigurant une future restructuration sociale et professionnelle du territoire ciblé. La captation d'éléments photographiques et sonores à même le terrain, durant cet état de mue, m'a permis de constituer un corpus de traces documentaires destinées à être la source du processus artistique que je vais déployer par la suite.

La particularité du module sculptural de *Sites Part I* est donc l'organisme audible contenu en son sein. Il s'agit d'une bande sonore intitulée *Field Recognition*, composée par Tim Defives (*aka.* Tim Karbon) à partir d'enregistrements réalisés au cours de l'exploration de ces zones périurbaines et également lors de séances de studio où il a tenté, par mimétisme, de rejouer un ensemble de gestes et d'actions relevés lors de notre investigation sur les chantiers. Ici, les énergies sonores déployées ont été au préalable minutieusement séquencées puis mises en boucles, à l'instar de motifs, ou plus précisément de *patterns*, avant d'être à nouveau données à l'écoute. Bien que faisant référence à plusieurs traditions et techniques de la musique électronique (*sampling*, *field recording*, échantillonnage,

Léo Marin: **In this work, what were your reasons for wanting to materialise –in volume, image and sound- a movement and your predefined itinerary in the city? Could you also tell us about the map you created?**

Bérénice Lefebvre: Firstly I'd like to emphasise that this body of work is the first stage of a project that will include three and that people will be able to follow through a *Tumblr* and a *SoundCloud*.

Starting with « *Sites Part I* », I am looking to offer a perception of a suburban landscape through a perceptible reinterpretation of the geographical elements that make it up. At the beginning of the experiment, I carried out a graphic identification of the places I would have to roam, each point being connected to the others in a way that would generate a topology, a drawing of the city that would enhance certain territories which were being reorganised. The form obtained following this operation materialises a zone located at the north-east of the Parisian peripheral belt, currently undergoing an architectural and urbanistic mutation. I feel there is a necessity to go and capture these moments of urban gestation; they are characteristic of a functional austerity, a void with a manifest use prefiguring an upcoming social and professional restructuration of the targeted territory. The capturing of photographic and sound elements directly from the field during this state of metamorphosis allowed me to constitute a corpus of documentary traces destined to be the source of the artistic process that I will subsequently deploy.

Therefore, the particularity of the sculptural module of *Sites Part I* is the audible organism contained in its centre. It is a soundtrack called *Field Recognition* and composed by Tim Defives (*aka.* Tim Karbon) based on recordings made during the exploration of these suburban zones and during studio sessions where he attempted, through imitation, the re-enactment of a set of movements and actions picked up during our investigation on construction sites. Here, the sound energies that are deployed were previously carefully sequenced then put into a loop like motifs or more specifically *patterns* before they become available for people to listen to them again. Although it refers to several traditions and techniques of electronic music (*sampling*, *field recording*, effect automation...), this sound piece belongs to no genre, it is a hybrid. Its primary nature is to be an organism in which each gene,



Site #1, en collaboration avec Tim Karbon, 2015, série « Sites »,
bois, impression, dispositif sonore, dimensions variables.
Courtesy Galerie Eric Mouchet.

SITES PART.I,
structure bois 120 x 60 x 60 x 60 cm,
impression numérique N&B sur dos bleu, système d'écoute stéréo, pièce unique,
sérigraphie sur papier Rivoli 240 g,r. laque, graphite, 76 x 56 cm, tirages numérotés 5 ex.

FIELD RECOGNITION / Tim Defives Aka Tim Karbon,
Bande sonore format lossless, boucle de 20'



automations d'effets...), cette pièce sonore ne se veut être générée d'aucune manière, c'est un hybride. Elle a pour nature première d'être un organisme dont chaque gène, chaque tissu, est la reconstitution désirée d'un moment et d'un lieu précis : celui du chantier et de son activité intrinsèque.

Field Recognition est à écouter comme le chant d'un corps sans chair, mais dont l'épiderme photographique, l'ossature sculpturale et l'organisme musical sont les métaphores d'une expérience sensible d'un mouvement urbanistique. La sculpture aux formes épurées, aux lignes franches, est une construction minimale, telle une charpente, qui renvoie à une vision de l'architecture dont on aurait soustrait toute dimension sociale et fonctionnelle.

<http://sites-project.tumblr.com/>
<https://soundcloud.com/sites-project>

SITES PARTI (détail),
sérigraphie sur papier Rivoli 240 gr., laque, graphite, 76 x 56 cm,
tirages numérotés 5 ex.

each tissue is the desired reconstruction of a precise moment and place: that of the construction site and its intrinsic activity.

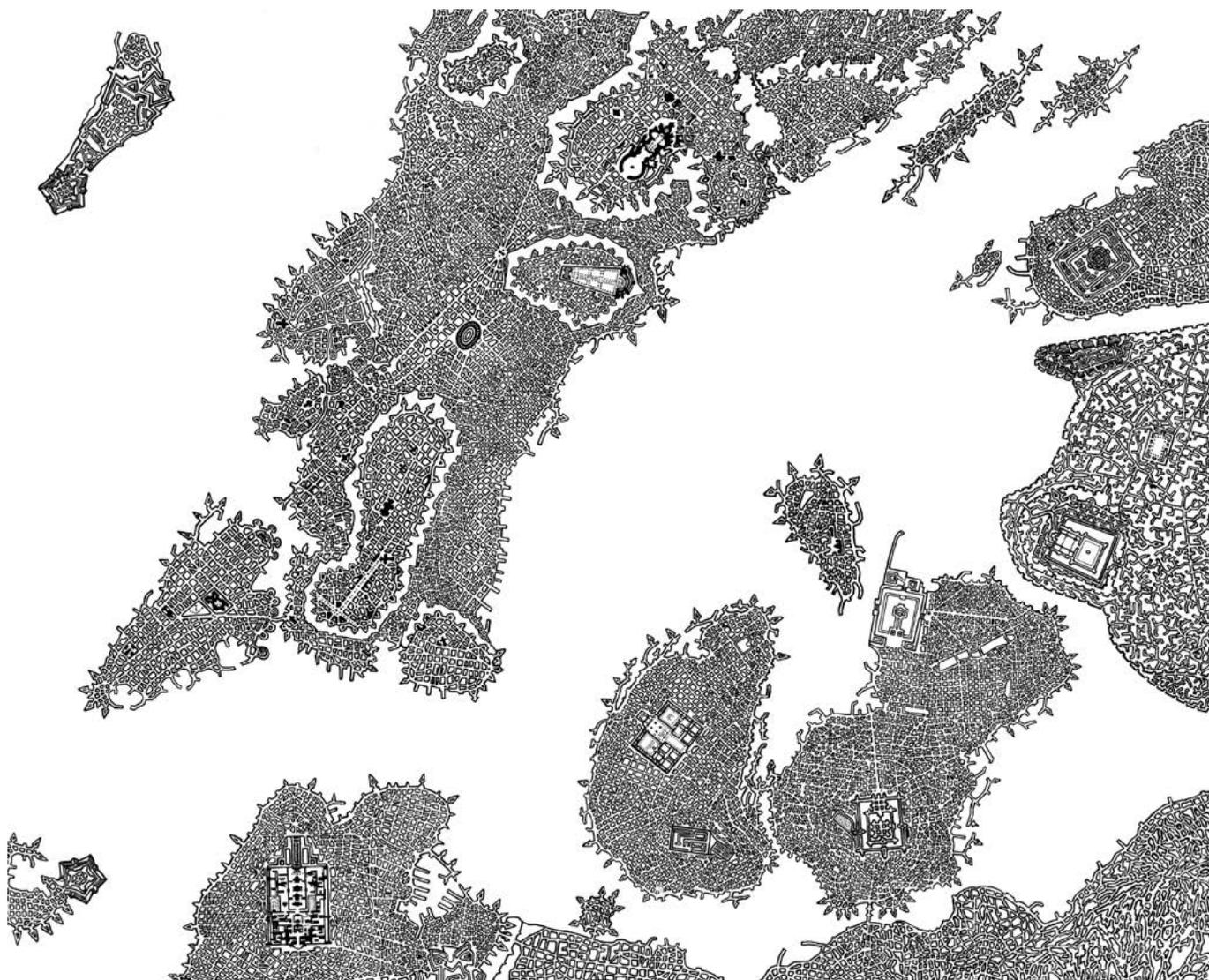
People are meant to listen to *Field Recognition* like they would the singing of a fleshless body but whose photographic epidermis, sculptural bone structure and musical organism are the metaphors of the perceptible experience of an urbanistic movement. The sculpture has simple shapes, clear lines; it is a minimal construction, like a framework that refers to a vision of architecture from which all social and functional dimension has been removed.

<http://sites-project.tumblr.com/>
<https://soundcloud.com/sites-project>



Under The Skin, 2014,
photomontage N&B, impression numérique jet d'encre, papier Pop up aluminum 400 gr., structure en sapin brut,
250 x 140 cm, pièce unique, vue de l'exposition « Nous sommes KIT » – Chez KIT, Pantin, 2014.

FLORENT MORELLET



Local Warming (détail - + 20' Constantinople), 2012, *Local Warming Series*,
dessins originaux et texte de l'artiste imprimés, 56 x 48 cm, épreuve VII sur C.
Courtesy de l'artiste et Galerie Eric Mouchet.

Léo Marin: *Pourquoi avoir choisi la cartographie comme moyen d'expression principal de ton art ?*

Florent Morellet: Les cartes sont magnifiques. C'est de l'art en soi. Donc voilà... nous en faisons l'expérience alors qu'elles sont accrochées aux murs de cette galerie et d'autres galeries dans le monde.

À l'origine, les cartes furent dessinées dans le but de créer des représentations planes du monde afin que les gens puissent trouver leur chemin... afin qu'ils/elles comprennent le monde qu'ils/elles traversaient pendant leur voyage vers quelque « part ». Je m'intéresse également aux détails graphiques qui nous dirigent vers nos destinations et à l'histoire dans chacun de ces « endroits ».

Oui, pour moi les cartes sont magnifiques. Mais même admirée sur un mur, une carte devrait toujours raconter son histoire – en fait, une multitude d'histoires- sur les gens, l'histoire et la géographie, sur le climat, sur les raisons pour lesquelles une population apparaît dans une région et pas une autre. Toutes ces règles ont une logique : les pensées et actions des humains habitant cette carte. J'observe et comprends les cartes de façon obsessionnelle, celles du passé, du présent et celles projetées dans l'avenir. Les villes sont ma passion. Une ville peut grandir avant d'être réduite à néant. Une ville peut stagner ou bien s'étendre de façon incontrôlable (ce que je préfère). Tel un récif composé de millions de coraux individuels, une ville change et bouge constamment. Je suis accro au processus et à la beauté désordonnée d'un endroit en devenir. C'est la raison pour laquelle je dois donc créer mon propre endroit.

Chacun de mes mondes devient une histoire dynamique qui se déroule, avec de nombreuses couches, de nombreux personnages, de nombreuses forces et de nombreuses intrigues secondaires menant vers un paradoxe magnifique qui veut qu'en tant qu'œuvre d'art statique, ce continuum dynamique de temps et de lieu soit gelé en un unique moment... afin de pouvoir être accroché à un mur.

Pour chaque œuvre, j'impose mon moi perturbateur sur la carte d'un endroit existant, ou sur une carte que je vois dans un coin de nature ou encore une carte émergeant d'une exploration conceptuelle. Ce sont toutes des cartes issues de mon imagination mais que je dois dessiner de façon à ce qu'elles semblent si réelles en langage cartographique que le spectateur en sera désorienté. C'est l'expérience intellectuelle et esthétique que l'art de la carte me permet de faire vivre à l'observateur – une fausse route délibérée faite à la fois de frustration et de perspicacité.

Léo Marin: *Why Is cartography the main expression you use in you art?*

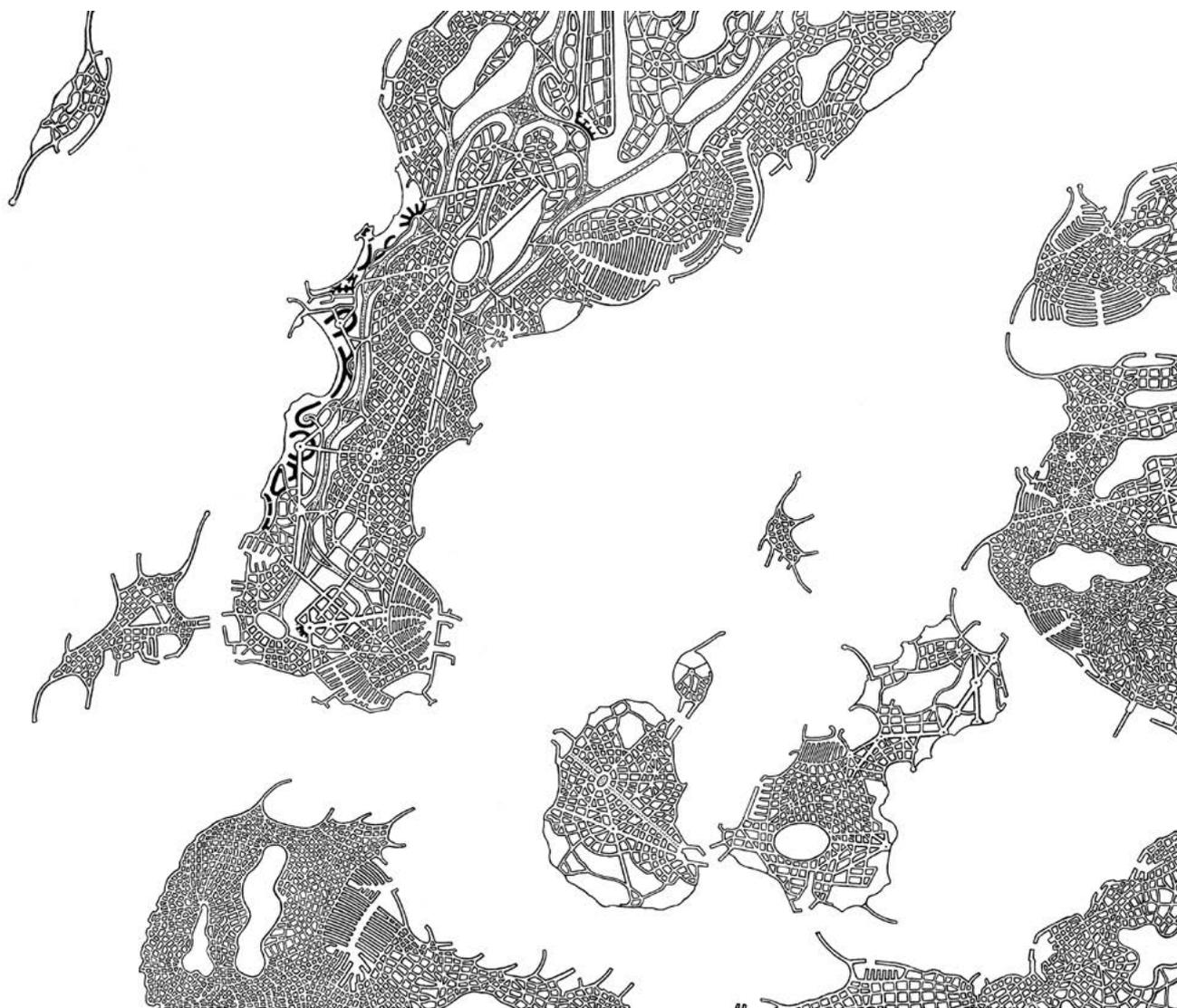
Florent Morellet: Maps are beautiful. They are art in themselves. So here we are... experiencing them as they hang in this gallery and in galleries around the world.

By origin, maps were drawn to make flat representations of the world to help one find the way...to understand the world a person was passing through on the way to some "where". My interest, too, is in the graphic details that direct us to our destinations and to the story in each of those "wheres".

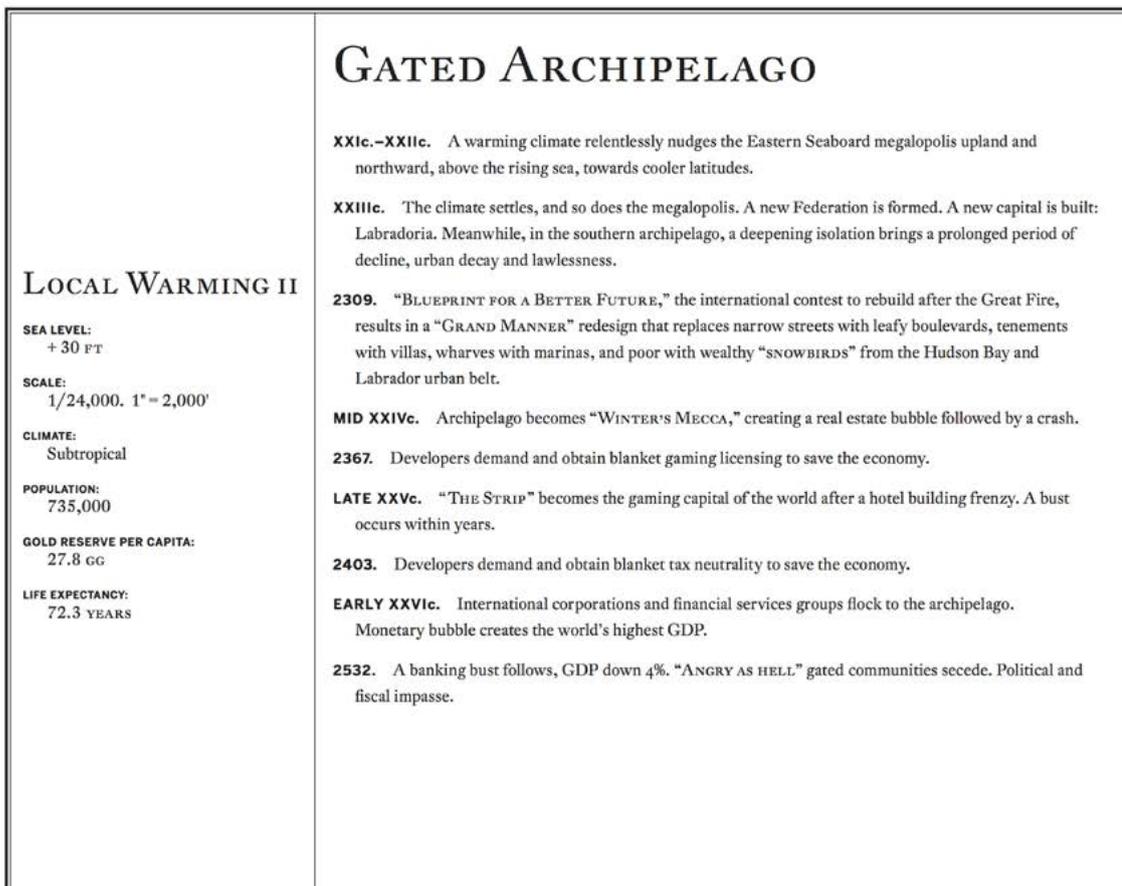
Yes, to me maps are beautiful. But even admired on a wall, a map still must tell its story - in fact, a multitude of stories - about people, about history and geography, about climate, about why a population develops on one landscape and not on the other. The rules of this have a rationale: the thinking and actions of the humans inhabiting that map. I obsessively observe and understand maps, past, present and projected. Cities are my passion. Cities can grow, then shrink to nothing. Cities can stagnate or sprawl out of control (my favorite). Like a reef made of millions of individual coral polys, cities are constantly changing and on the move. I am addicted to the process and to the messy beauty of a place becoming. And so I must create my own.

Each of my worlds becomes an unfolding, dynamic storyline with many layers, many characters, many forces and many subplots leading to a beautiful paradox, which is: that, as a static piece of art, this dynamic continuum of time and place will have to be frozen in a single moment... so it can hang on a wall.

For each piece, I impose my own disruptive self on a map of an existing geography, or on a map I see in a bit of nature or that rises out of a conceptual exploration. They are all maps of my imagination, but ones I must draw so they seem so real in the language of cartography that the spectator will become confused. That is the aesthetic and intellectual experience the art of the map can let me achieve in an observer – a mind-fuck of frustration and insight.



Local Warming (détail - + 30' Gated Achipelago), 2012, *Local Warming Series*, 2011, dessins originaux et texte de l'artistes imprimés, 56 x 48 cm, épreuve VII sur C. Courtesy de l'artiste et Galerie Eric Mouchet.



Local Warming (détail - + 30' Gated Achipelago), 2012, *Local Warming Series*, 2011, dessins originaux et texte de l'artistes imprimés, 56 x 48 cm, épreuve VII sur C. Courtesy de l'artiste et Galerie Eric Mouchet.

GOLNAZ PAYANI

Léo Marin : *Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?*

Golnaz Payani : Dans mon travail je ne réserve pas particulièrement une place à un outil plutôt qu'un autre, pour moi l'outil est comme une langue, c'est celle qui m'ouvre des portes vers un monde inconnu. C'est le moteur de mon travail. En effet, je commence à travailler à partir d'un outil, je le découvre, je mesure ses possibilités, ses limites, ses subtilités, ses nuances et encore beaucoup d'autres choses, et peu à peu une idée vient, une forme surgit. La forme est dans mon travail, en quelque sorte, le résultat de cette découverte, parfois même le résultat de ce que j'ai vécu avec cet outil ou ce que j'ai appris de lui. C'est pour ça que souvent je ne *crée pas purement* la forme, elle est la plupart du temps le résultat d'une juxtaposition ou d'une *mise en une nouvelle situation* des formes déjà existantes.

Léo Marin: *Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?*

Golnaz Payani: In my work I don't particularly give more space to a tool rather than another; to me a tool is like a language that will open gates onto an unknown world. It is the driving force in my work. In fact, I start working with a tool, I discover it, measure its possibilities, its limits, its subtleties, its nuances and many other things. And then, little by little an idea emerges, a shape appears. In my work shape is in a way, the result of this discovery and sometimes even the result of what I experienced with that tool or what I learned from it. This is why I often don't *purely create* the shape; most of the time it is the result of the juxtaposition or a *new situation* of the shapes that already exist.



Oasis (détail), 2015,
papier découpé, table, dimensions variables.



Oasis (détail), 2015,
papier découpé, table, dimensions variables.



Oasis (détail), 2015,
papier découpé, table, dimensions variables.

CAPUCINE VEVER

Léo Marin : Pourquoi accordes-tu une aussi grande place à l'outil cartographique dans ton travail ?

Capucine Vever : Ma pratique artistique émerge toujours d'un territoire. La rade de Lorient, le fleuve la Vilaine, le Pic de Bugarach ou encore les carrières de Malakoff sont autant d'espaces qui ont donné une direction et un sens à mes productions plastiques. Malgré la polysémie du terme, le « territoire » se définit toujours comme un « espace délimité » invitant logiquement à s'intéresser à sa représentation via la cartographie. Dans mon processus artistique, la cartographie se pose comme un préambule, un réflexe inconscient. Véritable outil à l'élaboration de mes œuvres, la carte m'offre cette « sensation » de vue d'ensemble que ne permet pas mon corps dans l'espace. Une nécessité de surplomb très ancienne puisqu'Anaximandre, en 500 av. J.-C., fut accusé par ses contemporains d'impiété et d'arrogance pour avoir tenté de représenter les contours de l'écoumène. Deux choses lui étaient reprochées : avoir franchi les limites permises aux mortels et avoir fixé un processus dynamique – la nature – dans une représentation inerte.

Au fond, la cartographie me semble être une promesse non tenue ; le temps y est figé, l'échelle cadre le point de vue et elle se confronte à l'irreprésentable. Cependant son rôle dans la compréhension du monde est primordial. Cette ambiguïté de la carte, entre impuissance et nécessité, m'intéresse particulièrement. Les failles dans la représentation cartographique sont pour moi autant d'espaces de création me permettant d'y introduire de l'imaginaire et du récit.

Guide pour une autre Fin détourne une carte IGN à la lecture du mythe de l'Agartha. L'œuvre, composée d'une carte topographique du Pic de Bugarach et sur laquelle est apposé un dessin complexe de géométrie sacrée, retrace une marche imaginaire donnant accès à l'une des portes secrètes ouvrant vers le monde infra-terrestre. *Archipel de Groix de -300Ma à 1998* est une fiction cartographique qui, usant de deux échelles différentes, cherche à travailler la notion de temps par la double représentation des mouvements extrêmement lents de l'activité géologique (émersion progressive de l'île de Groix) et ceux bien plus rapides de l'activité humaine (naufrages ou sabordages de bateaux). Les épaves enfouies y sont représentées par des courbes de niveaux devenant ainsi des composantes naturelles constitutives du paysage sous-marin. Le projet *The Long Lost Signal* construit un territoire à partir d'une dérive ; celle d'une boîte noire dans l'océan Atlantique suivie pendant 6 mois grâce à un GPS. Tracer quotidiennement un objet

Léo Marin: Why do you give so much space to the cartographic tool in your work?

Capucine Vever: My artistic practice always emerges from a territory. The Lorient harbour, the Vilaine River, the Pic de Bugarach or even the Malakoff quarries are just as many spaces that have given a direction and a meaning to my plastic productions. Despite the polysemy of the term, a “territory” is always defined as a “delimited space” logically inviting to take an interest in its representation through cartography. In my artistic process, cartography presents itself as a preamble, an unconscious reflex. Maps offer me this “sensation” of an overall view that is not allowed by my body in space; they are a genuine tool in the elaboration of my works. The need for overhang is a very ancient one: in 500 BC Anaximander was accused of impiety and arrogance after he attempted to represent the outlines of the oecumene. He was reproached for two things: he had crossed the limits mortals were given and he had set a dynamic process –nature- in an inert representation.

In fact, to me cartography seems to be a promise that wasn't kept; time is frozen, the point of view is framed by scale which is confronted with the irrepresentable. However its role in the understanding of the world is essential. This ambiguity of maps, between powerlessness and necessity is of particular interest to me. To me the flaws in cartographic representation are just as many spaces of creation allowing me to introduce imagination and stories.

Guide pour une autre Fin (*Guide to Another End*) distorts an IGN (OS) map into the reading of the Agartha myth. The piece, made up of a topographic map of the Pic de Bugarach and upon which is appended a complex illustration of sacred geometry, recounts an imaginary walk leading to one of the secret gates opening onto the infra-terrestrial world. *Archipel de Groix de -300Ma à 1998* (*Groix Archipelago from -300Myr to 1988*) is a cartographic fiction using two different scales and looking to work the notion of time through the double representation of the extremely slow movements of geological activity (the gradual emergence of the isle of Groix) and the much faster human movements (shipwrecks and scuttling). The buried wrecks are represented by level curves therefore becoming natural and constitutive components of the sub-marine landscape. *The Long Lost Signal* project builds a territory based on the drifting of a black box in the Atlantic Ocean that was followed for 6 months thanks to GPS. For me, the daily tracing of an object I had no control over was becoming an experience of a



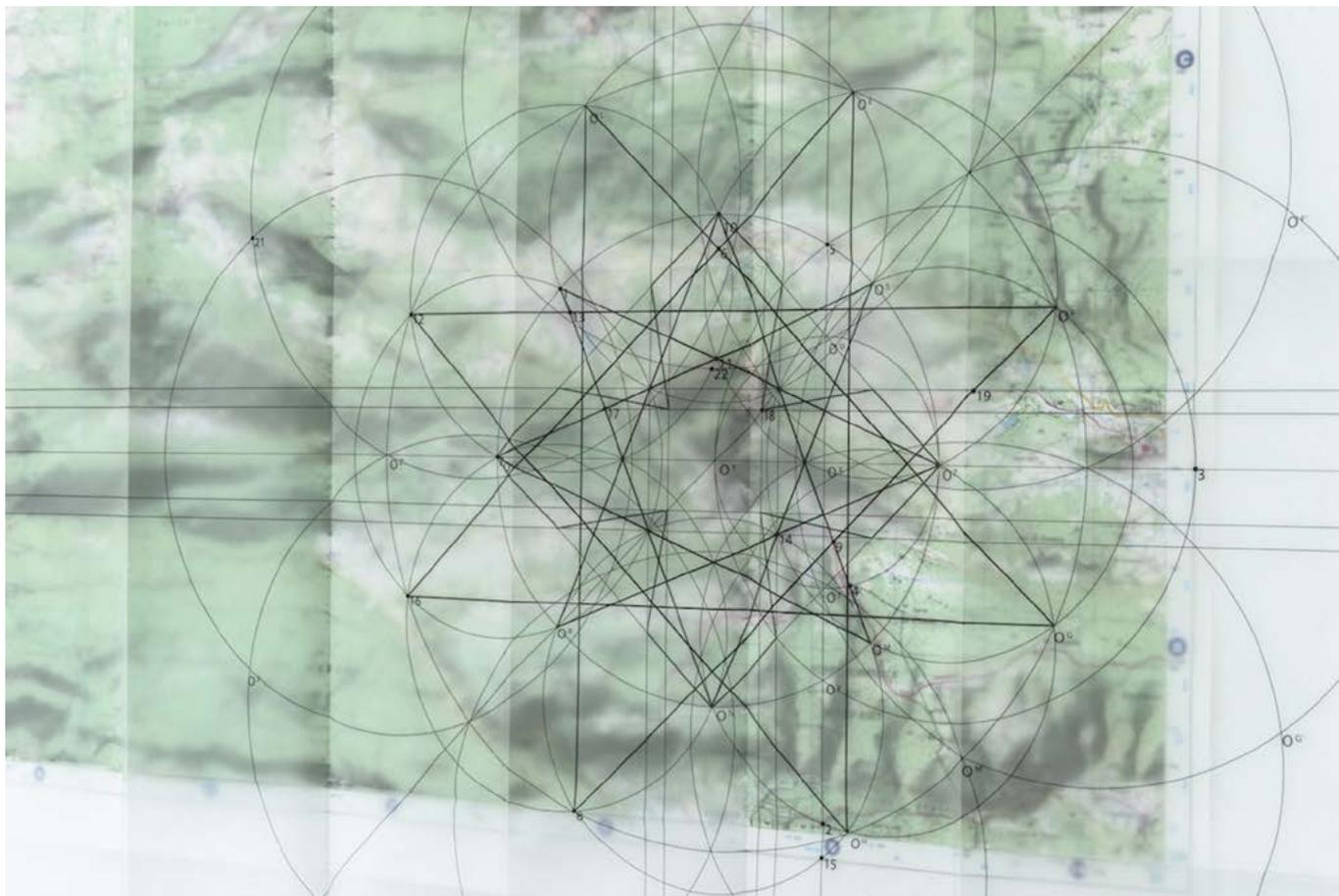
sur lequel je n'avais aucun contrôle devenait, pour moi, une expérience de dérive par procuration. Trouvée à plusieurs reprises, cette boîte énigmatique et anonyme est devenue catalyseur d'imaginaires. Ces rencontres impromptues, au milieu de l'océan, ont tout autant nourri le récit de sa dérive qu'influencé le statut de l'objet.

Le rapport de force entre déplacement et statisme présent dans la cartographie est au cœur de ma pratique artistique. La carte y joue un double rôle, toujours outil d'appréhension d'un territoire, elle devient parfois l'œuvre, support de fiction. Mes productions cartographiques ne cherchent pas à être réalistes, elles s'appliquent plus à exploiter le potentiel narratif des territoires par une mise en récit du réel.

drifting by proxy. Found several times, this enigmatic and anonymous box became a catalyst of imaginations. These impromptu encounters in the middle of the ocean have nourished the story of its drifting and influenced the status of the object in equal measures.

The ratio of power between movement and stasis in cartography is at the heart of my artistic practice. Maps play a double role in it: they are always a tool of perception but will sometimes become the work or art itself or a medium of fiction. My cartographic productions do not aim to be realistic; rather, they endeavour to make use of the narrative potential of the territories through a narration of reality.

Extending Mapping (2012-2015),
fusain sur papier, 119 x 304 cm,
vue de l'exposition « 4/4 Une constellation », Le Quartier, Quimper.
Photo © Aurélien Mole



Capucine Vever et Eugénie Denarnaud, *Guide pour une autre Fin* (détail), 2012, valise en cuir (30 x 20 cm), pierres gravées, impression numérique sur kraft (21 x 14,8 cm) 16 pages, carte IGN n° 2347OT et impression numérique sur polyester (74 x 59 cm).
Photo © Kyrill Charbonnel



The Long Lost Signal (édition), 2014, Auteur : Capucine Vever. Conception Graphique : Ève Chabanon, impression offset sur papier, poster plié 20 x 26,7 cm, poster ouvert 53,4 x 80 cm.
Vue de l'exposition *14 ans, 7 mois, 1 semaine...* à la Maison des Arts de Malakoff.
Photo © Kiryll Charbonnel

REMERCIEMENTS

Du fond du cœur, le plus sincère des merci à Simon Poiradeau qui à su faire naître en moi cette envie d'être le meilleur homme possible.

Merci à Eric Mouchet pour cette opportunité incroyable. Merci à Ivan Đapić sans qui cette publication n'aurait jamais vu le jour et bien sûr merci aux artistes, qui continuent chaque jour de me conforter dans le bien fondé de mon travail quotidien.

MAPPING AT LAST

DU 4 FÉVRIER AU 25 MARS 2017 À LA GALERIE ERIC MOUCHET

AVEC ÉMILIE AKLI / BENOIT BILLOTTE / MAXIME BONDU /
ARMELLE CARON / PIERRE CHEVRON / RÉMI DAL NEGRO /
JULIEN DISCRIT / JULIETTE FECK / BÉRÉNICE LEFEBVRE /
FLORENT MORELLET / GOLNAZ PAYANI / CAPUCINE VEVER
+ GUESTS

COMMISSARIAT LÉO MARIN

IMPRESSION

Snel Graphics SA
Z.I. des Hauts-Sarts, Rue du Fond des Fourches 21,
4041 Herstal, Belgique
snel.be

DIRECTION & CONCEPTION EDITORIALE

Léo Marin et Galerie Eric Mouchet

AUTEURS

Léo Marin et Paul Ardenne

CONCEPTION GRAPHIQUE

Ivan Đapić

TRADUCTION

Mathilde Mazau

RELECTURE

Etaïnn Zwer et la Galerie Eric Mouchet

REPRODUCTION DES ŒUVRES

Toutes les reproductions d'œuvres ont été faites avec
l'accord des artistes concernés et le crédit des images
reproduites dans ce catalogue leur revient de droit.

 GALERIE ERIC MOUCHET

Galerie Eric Mouchet
45, rue Jacob, 75006 - Paris
ericmouchet.com

—
Edité à 1500 exemplaires.
Dépôt légal : février 2017
ISBN : 978-2-9553898-1-2

Galerie Eric Mouchet © février 2017 - tous droits réservés.

