

Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain The Imaginary Cartographic World in Contemporary Art

Gilles A. Tiberghien

Number 103-104, Spring–Summer 2013

Espace cartographié
Space & Cartography

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69089ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tiberghien, G. A. (2013). Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain / The Imaginary Cartographic World in Contemporary Art. *Espace Sculpture*, (103-104), 17–22.

Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain¹ The Imaginary Cartographic World in Contemporary Art¹

Gilles A. TIBERGHEN

L'art et la cartographie ont partie liée depuis bien longtemps, peut-être depuis les origines mêmes de la cartographie. Les cartes médiévales dites T dans l'O étaient souvent richement ornées, tout comme les portulans qui apparaissent dès le XIII^e siècle², et les artistes à la Renaissance ont souvent participé à la réalisation de cartes. Aujourd'hui, à une époque où ils sont largement tenus à l'écart de cette activité, et ce depuis plus de deux siècles, l'intérêt pour la cartographie s'est néanmoins beaucoup développé dans le monde de l'art depuis les années soixante, conjointement avec ce que l'on a appelé l'art conceptuel au sens large³.

Les artistes en effet réinterrogent les procédures propres à la cartographie. Ils mettent l'accent sur des problèmes que les cartographes dans l'exercice de leur métier finissent par ne plus apercevoir, étant trop occupés à produire des instruments fiables pour se repérer dans l'espace et évaluer les distances entre localités désignées et nommées.

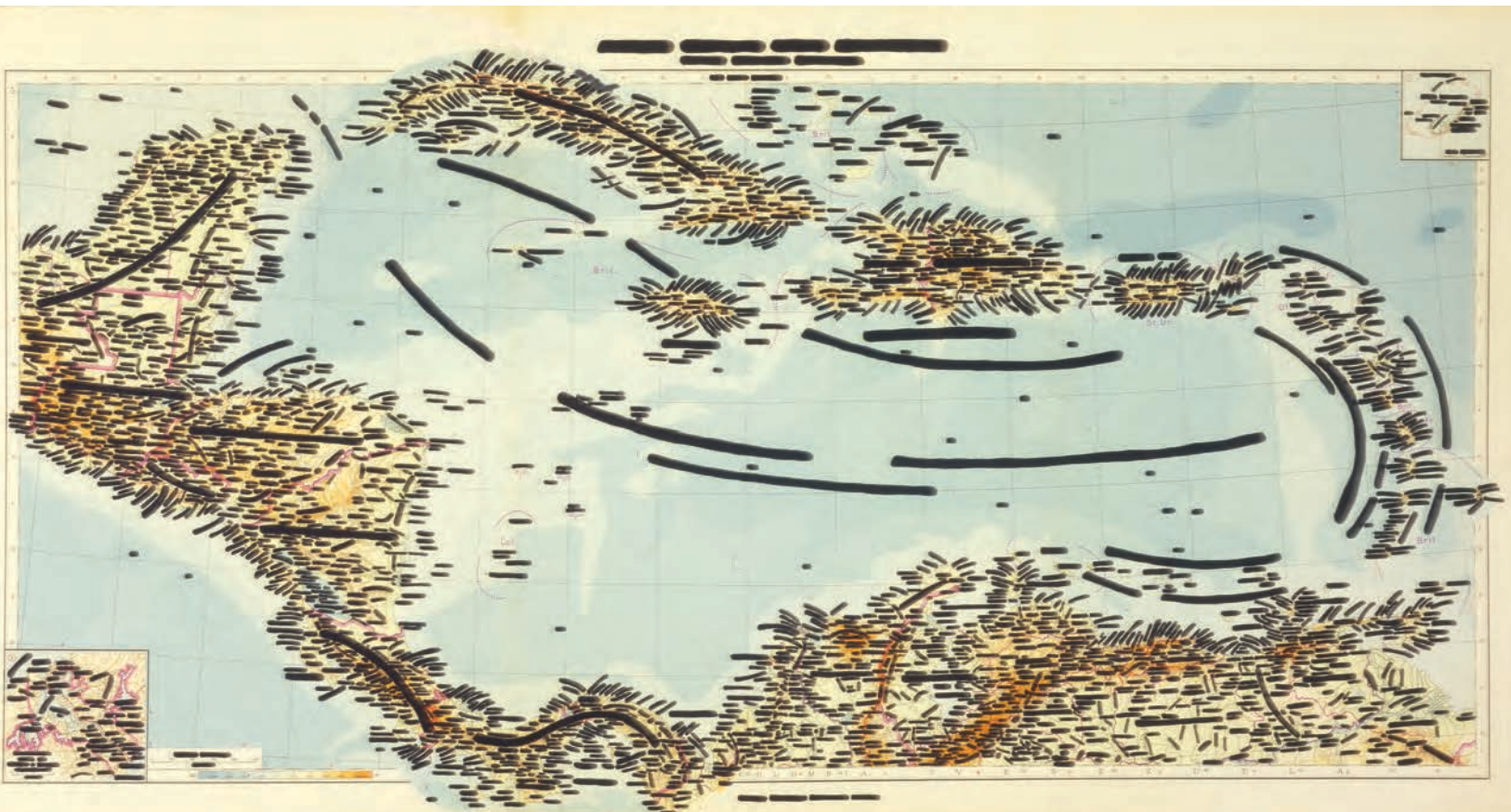
Pourtant, les géographes depuis une trentaine d'années se sont beaucoup intéressés à l'activité cartographique, à ce que les Anglo-Saxons appellent le *mapping*, déplaçant pour une part leurs analyses sur les processus plus que sur les objets. Les artistes contemporains ont considéré la carte à la fois pour elle-même, dans sa complexité picturale et sémantique (Jasper Johns, Pierre Alechinsky, etc.), et comme un moyen pour «documenter» des actions éphémères ou pour localiser des réalisations

Art and cartography have been interwoven for a very long time, perhaps as far back as the very beginnings of cartography. Medieval T and O maps were often richly ornamented, as were the portolan charts that appeared in the 13th century;² indeed Renaissance artists often took part in creating these maps. Today, at a time when artists have largely distanced themselves from this activity—as they have done for centuries—interest in cartography nonetheless has greatly increased in the art world since the 1970s, together with what we call conceptual art in the broad sense.³

In fact, artists are re-examining cartography procedures. They stress the problems that cartographers, in the regular exercise of their profession, stop noticing because they are too focussed on producing reliable instruments for positioning oneself in space and evaluating the distance between particular places. However over the last thirty years, geographers have taken a lively interest in cartographic activity, in what Anglo-Saxons call “mapping,” to some extent shifting their analyses more towards processes than objects.

Meanwhile, contemporary artists have considered the map, on one hand, for its pictorial and semantic complexity (Jasper Johns, Pierre Alechinsky, etc.) and on the other, as a means of “documenting” ephemeral actions and for locating hard-to-access works of certain Land

Emilio Isgrò, *Mar dei caraibi*, 1970. Photo: avec l'aimable autorisation/courtesy Artiscopie, Bruxelles.



difficiles d'accès, comme l'ont fait certains artistes du *Land Art* (Robert Smithson, Nancy Holt, Dennis Oppenheim ou Richard Long) mais pour en pervertir et en explorer tous les usages possibles.

Ce double intérêt tient à la nature complexe des cartes qui ne sont ni tout à fait du côté des images ni tout à fait du côté des concepts, qui sont, si l'on préfère, des espèces particulières d'images qui tiennent à la fois de la représentation concrète et de la pensée abstraite, de l'icône et de l'index. On peut dire alors, comme le philosophe Nelson Goodman, que toute carte est «schématique, sélective et conventionnelle». Schématique parce que, comme le schème kantien qui est une propriété de l'imagination, la carte est un opérateur situé entre l'image et le concept. Sélective, car elle résulte d'un choix qui en détermine la taille et l'échelle, ce qui fait qu'elle ne peut tout montrer. Conventionnelle, parce qu'elle organise un espace homogène où sont distribués des noms sur une surface blanche à l'intérieur d'un cadre rationnel et orthonormé qui permet de les situer précisément sur les pays représentés. Ce qui signifie aussi que la carte ne nous restitue pas la réalité en elle-même, mais une construction intellectuelle toujours à distance de celle-ci. Comme le dit encore Goodman : «Il n'y a rien qui existe comme une carte complètement adéquate car l'inadéquation est intrinsèque à la cartographie⁴.»

C'est de cet écart dont nous parle l'art contemporain et c'est dans cette inadéquation qu'il va s'installer. On considèrera alors les choses de trois façons: nommer, figurer, tracer.

NOMMER

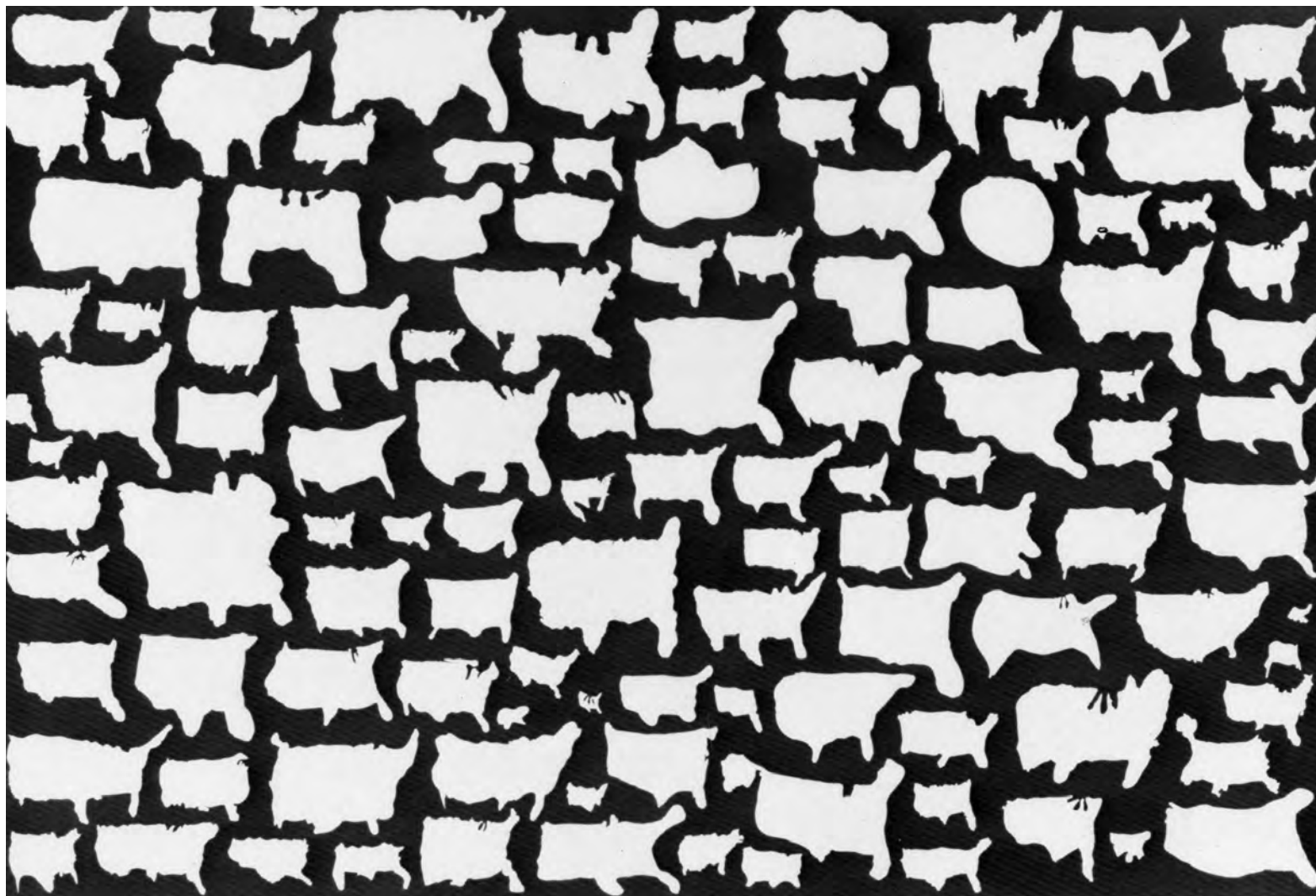
Toute lecture des cartes suppose un art de l'interprétation, celle des toponymes en particulier. On s'en rend compte en consultant n'importe quel atlas, et l'une des vertus de celui créé par Wim Delvoye est d'insister sur

Artists (Robert Smithson, Nancy Holt, Dennis Oppenheim or Richard Long), but they have done so in order to subvert it, and explore all of its possible uses.

This dual interest follows the complex nature of maps, being neither completely image nor completely concept, but rather particular kinds of images, at once concrete representations and abstract thought, icon and index. Thus, one might say, like the philosopher Nelson Goodman, that every map is "schematic, selective, conventional." Schematic because, like the Kantian schema, which is a property of the imagination, a map is an operator situated between the image and the concept. Selective, because it depends upon a choice of size and scale, ensuring not everything can be depicted. Conventional, because it organizes a homogenous space in which one distributes names on a white surface within a rational and orthonormal frame, allowing them to be positioned precisely on the represented country. This also means that the map does not give us reality in itself but an intellectual construction always at a distance from it. As Goodman also says: "There is no such thing as a completely unabridged map; for abridgment is intrinsic to map making."⁴ Contemporary art speaks to us from this gap, and it is in this inadequacy that it will be set up. And so, we will consider this in three ways: naming, representing and tracing.

TO NAME

Any reading of maps presupposes an art of interpretation, especially that of toponyms. One notes this in consulting any atlas, and a particular virtue of the one that Wim Delvoye created is its insistence on this, although we don't notice it immediately, since his *Atlas* initially seems concerned with non-existent countries and is modeled on educational



cette dimension sans que nous en prenions d'ailleurs tout de suite conscience, puisque son *Atlas* est fait sur le modèle d'ouvrages scolaires des années trente et se donne d'emblée à nous comme s'il concernait des pays existants. Mais cet atlas est en fait entièrement imaginaire même s'il comporte un planisphère physique, un planisphère politique, quarante et une cartes et un index de deux mille sept cent quinze noms⁵.

Comme Tolkien créait des noms de peuples et de contrées imaginaires à partir de racines linguistiques variées, finnoises ou sémitiques, par exemple, que l'on trouve dans ses cartes de la *Terre du Milieu*, Wim Delvoye forge des noms aux sonorités proches de toponymes connus ou relevant d'une nomenclature établie. Ces noms sont aussi parfois évocateurs des formes qui soudain s'imposent à nous en révélant tel animal ou tel objet malicieusement glissé dans les contours d'un continent ou dans le dessin d'une île.

On peut penser aussi à Marcel Broodthaers qui est venu officiellement très tard à l'art. C'est seulement à quarante ans passés qu'il a réalisé ses premières œuvres plastiques. Sa pratique de la poésie l'a amené à s'interroger tout naturellement sur les modes d'écriture qui prenaient en compte aussi bien l'espace du livre que le sens donné aux mots. La tentative mallarméenne du *Coup de dé* trouva chez lui sa forme radicale dans l'éradication du mot au profit de son volume spatial traduit géométriquement par des barres noires. Cette technique, qui oblitère le sens au profit de l'effet plastique spéculant sur le rythme et la position des lignes ainsi obtenues, a été reprise par l'artiste italien Emilio Isgrò qui a réalisé, en 1970, et encore quelques années plus tard, une série d'œuvres qui consistaient à noircir tous les toponymes de cartes de géographie, de l'Italie, de la mer Méditerranée ou des Caraïbes en les intitulant chaque fois du nom de la carte d'origine – par exemple *Mar dei caraibi* 1970 – et en leur donnant à toutes pour sous-titres : *Carta geografica cancellata*⁶.

On comprend la tentation des artistes de travailler sur les cartes à partir de leurs noms, soit pour les supprimer, soit pour ne retenir qu'eux, comme David Renaud lorsqu'il peint sur une carte, intitulée *Giverny*, et la vide de tous signes, formes ou couleurs à l'exclusion des noms de la région qui s'y trouvaient inscrits. Il obtient ainsi une sorte de calligramme ou une «carte-poème» qui, comme l'écrit Jean-Yves Jouannais, «par la litanie de ses toponymes suggère ou souligne les conventions qui construisent tout paysage⁷.»

FIGURER

Pour imaginer, il faut de la distance entre soi et le monde, il faut du vide entre les choses, du néant à l'intérieur de l'être. La carte dans son processus de fabrication imaginaire a quelque chose à voir avec ce vide, ce qu'ont bien su repérer et traduire certains artistes en tentant de cartographier cet «entre», ou ce blanc, cet interstice.

Ceci nous renvoie aux taches blanches des anciennes cartographies que l'on trouvait encore au XIX^e siècle, qui rappelaient les zones encore inexplorées, ces espaces blancs dont parle Marlow, le narrateur de *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad⁸. Il est certain que la cartographie peut agrandir ou desserrer le territoire par rapport à son image ou à sa forme mentale. C'est ce que s'emploient à faire les membres du groupe Stalker qui, à travers leurs marches et déambulations dans les villes, tentent de faire apparaître une autre ville sous la ville. Les cartes qui résultent de ces investigations – celle de Rome comparée à un archipel est la plus connue – sont exactement ce que Deleuze et Guattari entendent par «performance» lorsqu'ils opposent carte et calque et écrivent que «la carte est affaire de «performance», tandis que le calque renvoie toujours à une «compétence» prétendue⁹». Or, cette carte est aussi faite pour se perdre ou pour perdre nos rapports habituels avec le monde en faisant apparaître les territoires interstitiels, nommés *territoires actuels*, en bleu comme la mer, alors que la ville répertoriée et dense est en jaune et ressemble à un archipel¹⁰.

Cette parenthèse spatiale, Robert Smithson en donne une image très suggestive avec la carte de Mono Lake. En 1968, Smithson, Nancy Holt et Michael Heizer partent en voyage dans l'Ouest et logent dans la maison des parents de Michael sur le lac Tahoe. Mono Lake, qui est un ancien lac

works of the 1930s. This atlas, in fact, is entirely imaginary even if it includes physical and political planispheres, forty-one maps and an index of 2,715 names.⁵

Just as Tolkien created the names of the imaginary people and countries on the *Map of Middle-Earth* from diverse linguistic roots, Finnish and Semitic, for example, Wim Delvoye forged names that sound close to known toponyms or that arise out of established nomenclatures. These names also are evocative of forms that sometimes seize hold of us suddenly, revealing this animal or that object mischievously concealed in the contours of a continent or in the design of an island.

Marcel Broodthaer, who officially came to art quite late, might also come to mind. He created his first artworks only after having reached his fortieth year. His poetry practice naturally led him to investigate modes of writing that took account of the space of the book as much as the meaning of its words. The Mallarmean endeavour of the *Coup de dé* found a radical form in his work by eradicating the word in favour of its spatial volume, represented geometrically by bands of black. This technique, which obliterated meaning for a plastic effect, speculating on the rhythm and position of the lines thus obtained, was picked up by the Italian artist Emilio Isgrò who created, in 1970, and then again a few years later, a series of works that consisted in blackening all the toponyms on geographical maps of Italy, the Mediterranean Sea and the Caribbean Sea, titling them each time with the original map name – for example, *Mar dei caraibi* 1970 – and giving them all the same subtitle: *Carta geografica cancellata*.⁶

One understands artists being tempted to begin with place names when working with maps, either by deleting them, or preserving just them, as David Renaud did when he painted over a map entitled *Giverny*, and emptied it of all signs, forms and colours save the names of the region inscribed on it. In this way, he obtained a kind of calligramme or “map-poem” which, as Jean-Yves Jouannais wrote, “through the litany of its toponyms suggests or underlines the conventions that construct any landscape.”⁷

TO REPRESENT

In order to imagine, one needs distance between the world and the self, empty space between things, a void within the being. In the process of making an imaginary map there is a link to emptiness, and some artists have learned how to locate and render this in their efforts to map such an “in between,” a blank space, an interstice.

This takes us back to the blank spots on ancient maps, still seen in the nineteenth century, marking still unexplored zones: those white spaces that Marlow, the narrator in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* speaks of.⁸ It is true that cartography can enlarge or space out territory in relation to its image or mental form. In order to exploit this tendency, members of the group Stalker, in their walks and perambulations through cities, attempt to make another city appear beneath the actual one. The maps resulting from their investigations – that of Rome, as compared to an archipelago, is the best known – are exactly what Deleuze and Guattari understand by “performance” when they oppose the map to a tracing and write that “the map has to do with performance, whereas a tracing always involves an alleged ‘competence.’”⁹ This map is also made in order to lose oneself, or to shake off one's usual relationship to the world, making interstitial territories visible, called *real territories*: blue for the sea, while the dense city recorded appears in yellow and resembles an archipelago.¹⁰

Robert Smithson provides a very suggestive image of this spatial parenthesis in the map of Mono Lake. In 1968, Smithson, Nancy Holt and Michael Heizer visit the West and stay in Michael's parents' home on Lake Tahoe. Not far from the residence is Mono Lake, an ancient salt lake sometimes called “the Dead Sea of the United States,” which lost much of its area through progressive drying. Smithson was fascinated by the landscape of limestone concretions and the unbelievable quantity of flies to be found on its banks.¹¹ He has recounted the way

←
Kim DINGLE, *United Shapes of America III (Maps of the U.S. Drawn by Las Vegas Teenagers)*, 1994. Huile sur panneau/Oil on panel. 48 x 60 inches (121.9 x 152.4 cm). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Sperone Westwater, New York/Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York.

salé, appelé parfois «la mer Morte des États-Unis», qui a beaucoup perdu de sa superficie en s'asséchant progressivement, est situé non loin de là. Smithson était fasciné par ce paysage de concrétions calcaires et l'incroyable quantité de mouches que l'on trouve sur ses rives¹¹. Smithson a raconté la façon dont le site paraissait soumis à un irrésistible mouvement d'évaporation et comment plus il s'en approchait, plus il lui semblait s'évaporer.

À son retour, il évide la carte de Mono Lake en ne gardant qu'une mince bordure et il construit un conteneur d'une forme correspondante qu'il remplit de dépôts volcaniques, de pierres ponce et de cendres froides provenant du site lui-même. La carte est la réplique de celle de Lewis Carroll au début de *La Chasse au Snark*, une carte où l'on ne voit que la mer, car: «À quoi bon Mercator/ses équateurs ses pôles Nord [...] /Quelle formes ont les cartes!/quelles îles nues quels caps!/Remercions notre bon Capitaine/S'écriait l'équipage/car la meilleure carte il nous donne/Un vide parfait et absolu¹².»

TRACER

Enfin, on peut considérer la carte sous l'angle du tracé au sens du déplacement et de l'empreinte qu'il laisse dans la mémoire, au sens aussi du trajet qu'il permet ou dont il rend compte, enfin du type d'intensité qu'il traduit en indiquant non seulement des quantités mais des qualités.

a) Cartes et mémoire

Les professeurs de géographie connaissent bien l'exercice consistant à faire dessiner de mémoire à leurs élèves la carte d'un pays étudié. Certains sociologues s'emploient aussi parfois à faire dessiner la carte d'une région à ses habitants pour mieux comprendre quelle représentation ils en ont. La carte de Kim Dingle, *United Shapes of America* (1991)—la carte des États-Unis dessinée par des teenagers est assez éloquente de ce point de vue¹³. Notre plus ou moins grande habileté personnelle à dessiner mise à part, nous n'avons pas toujours une très juste idée des proportions ou du rapport entre les différents espaces qui nous sont familiers¹⁴. Les facteurs de déformation sont multiples et relèvent sans doute de la psychologie de chacun mais, plus généralement, nous projetons sur le monde un ensemble composite de formes colorées par nos affects et puisées dans notre mémoire, qui superpose au paysage réel un paysage proprement mental. Il peut d'ailleurs parfois s'agir d'images collectives, comme on le voit dans les variations de Luciano Fabro sur la botte italienne¹⁵.

Certains artistes mettent délibérément ces processus en évidence. Ainsi, l'artiste Pierre Joseph, lorsqu'il reconstitue le plan du métro parisien de mémoire en réutilisant les codes graphiques de la RATP. À travers les lacunes que nous découvrons après un examen attentif, nous voyons apparaître la singularité des usages qu'il fait du plan correspondant aux trajets qui lui sont les plus familiers. «Je crois aux représentations collectives, universelles, déclare-t-il, et je les recherche dans ce jeu, m'en approche au plus près, mais j'existe dans l'écart qui me sépare de ces modèles¹⁶.»

b) Cartes trajets

Les artistes marcheurs dessinent des itinéraires qui sont à eux-mêmes leur propre fin et suivent des parcours liés à des contraintes formelles et poétiques déterminées par des protocoles singuliers.

Pour Richard Long qui, depuis une quarantaine d'années, parcourt le monde tout en déplaçant des pierres pour les aligner ou les dresser suivant des formes géométriques simples, la carte fonctionne comme un système d'équivalence permettant de «fixer» les photographies de paysages qu'il traverse à l'intérieur d'un système de coordonnées. Les légendes figurant sous les cartes donnent un titre, nous renseignent sur le temps pris pour parcourir la distance indiquée ou sur la forme d'un parcours. Ainsi *Low water Circle Walk* porte en sous-titre: *A 2 days walk around and inside a circle in highland Scotland Summer 1980*. Le cercle tracé sur la carte est à la fois abstrait et concret: sa forme géométrique fait penser à l'idée d'une marche, mais chaque fois que le tracé rencontre l'eau d'une rivière ou d'un lac, elle épouse un relief, la forme d'une rivage et fait voir la géographie sous la géométrie, le paysage sous la carte.

in which the site seemed subject to the irresistible action of evaporation, and how the closer he got to it the more it seemed to evaporate before his eyes.

Upon returning home, he hollowed out a map of Mono Lake, retaining only a thin border, and built a container of corresponding shape that he filled with volcanic deposits, pumice stones and cold ashes from the site itself. The map is the replica of Lewis Carroll's in the beginning of *The Hunting of the Snark*, in which one could see only the sea, because: "What's the good of Mercator's North Poles and Equators, [...] Other maps are such shapes, with their islands and capes! /But we've got our brave Captain to thank' / (So the crew would protest) 'that he's brought us the best—/ A perfect and absolute blank!"¹²

TO TRACE

Finally, one can consider the map as a tracing in the sense of movement and the imprint it makes on memory; in the sense, too, of the trajectory it enables or of which it takes account; and finally in terms of the kind of intensity it renders, indicating not just quantities, but qualities.

a) Maps and Memory

Geography professors are well acquainted with the exercise in which students draw from memory the map of a country being studied. From time to time, some sociologists also make inhabitants of a particular area draw the map of it in order to better understand what idea they have of it. Kim Dingle's map, *United Shapes of America* (1991)¹³—a map of the U.S. drawn by teenagers—is quite eloquent in this regard. Putting aside our more or less effective ability to draw, one doesn't always have a very accurate idea of the proportions of the various spaces we know, or of the relationship between them.¹⁴ The distorting factors are multiple and no doubt derive from individual psychology but, on a more general level, we project onto the world a composite wholeness of forms coloured by our emotions and drawn from our memory, which superimposes a mental landscape on the real one. Sometimes, this may also be a question of collective images, as one sees in Luciano Fabro's variations on the Italian "boot."¹⁵

Some artists deliberately foreground this process. For example, Pierre Joseph, an artist who recreated the map of the Parisian metro system from memory using the graphic codes of the RATP. A careful examination of the map uncovers lacunae that reveal the specific ways he uses the system, making it correspond to the routes with which he is most familiar. "I believe in collective, universal representation," he says, "and I look for it in this game. I come as close as I can, but I exist in the gap that separates me from these models."¹⁶

b) Trip Maps

Artist-walkers design itineraries that are ends in themselves; they follow a route tied to the formal and poetic constraints determined by specific protocols.

For Richard Long, who for forty years has traveled the world, moving stones in order to align them or set them up in simple geometric forms, the map functions as a system of equivalences, allowing him to "fix" photographs of the landscapes he passes through within a system of coordinates. The legends on the map provide a title; tell us the time taken to cover the indicated distance or the shape of a route. Thus, *Low Water Circle Walk* has the subtitle: *A 2 days walk around and inside a circle in highland Scotland 1980*. The circle traced on the map is simultaneously abstract and concrete: its geometric form evokes the idea of a walk but each time the line meets the edge of a river or lake, it moulds a relief in the shape of the bank and reveals the geography beneath the geometry, the landscape beneath the map.

In his texts and interviews, Long emphasizes the system of traces he makes on the surface of the earth, his own like those of other walkers, those of men and animals in general. "A walk is just one more layer, a mark, laid upon the thousands of other layers of human and geographic history on the surface of the land. Maps help to show this."¹⁷

Long insiste dans ses textes et ses entretiens sur le système de traces qu'il compose à la surface de la terre, les siennes comme celles des autres marcheurs, celles des hommes et des animaux en général. «Une marche n'est qu'une couche de plus, une marque déposée à la surface du terrain sur les milliers d'autres couches de l'histoire humaine et géographique. Les cartes aident à le montrer¹⁷.»

c) Lignes d'intensité et de rythmes

Les lignes de construction en matière de cartographie concernent d'abord et surtout les formes et les quantités: les frontières, les limites territoriales, le dessin des réseaux viaires, les tracés orographiques, la localisation des villes, etc.

On peut également considérer les lignes cartographiques comme des lignes de force qui n'indiquent pas seulement des quantités, mais aussi des qualités et des intensités. C'est en tout cas souvent de ce point de vue que les artistes s'intéressent aux cartes. On en trouve même chez les Inuits mais aussi dans les îles Marshall où, prise dans une structure réticulaire, la coquille qui se trouve au centre d'un faisceau de brindilles représente l'île du «cartographe» et les brindilles elles-mêmes les mouvements de convergence et de divergence des eaux. Leur lecture est complexe. Disons pour simplifier que les baguettes de bois représentent les plis des vagues, formés par le ressac d'autres vagues compte tenu de certains courants et du contre-mouvement d'autres vagues. On est ici dans une sorte de vaste réseau plié représenté par la mer¹⁸.

Mais le temps, c'est aussi le dépliement ou l'extension du pli dont l'instant est l'expression et dont on peut trouver la traduction poétique chez Dennis Oppenheim dans son œuvre *Time pocket*, réalisée en 1968. L'artiste a creusé dans la neige sur un lac gelé, près de Fort Kent, sur la frontière entre les États-Unis et le Canada, un sillon qui matérialise la *ligne de changement de date*, mais aussi de jour. Ce tracé, au bout d'un mile, est arrêté par une île et se poursuit de l'autre côté encore sur un demi-mile. Oppenheim intitule cette intervention *Time Pocket*. Elle obéit au même principe que *Time Line* qui joue sur les conventions des fuseaux horaires, sauf qu'ici la «poche du temps»—pli ou repli que forme un tissu dont on dit précisément qu'il *fait des poches*—correspond à un vide interstitiel, un instant conçu comme limite interne du temps, pour reprendre une conception empruntée à la *Physique* d'Aristote.

À la différence du cartographe, l'artiste ne s'intéresse pas à la mesure comme telle, mais il s'emploie au contraire à la brouiller. Ce brouillage peut être dynamique et on peut penser la carte comme un diagramme qui dessine des multiplicités spatio-temporelles, si bien qu'elle devient un tracé des rapports de force, un sismographe d'intensités, la figuration de choses éphémères et presque insaisissables. Une carte de l'artiste brésilienne Anna Bella Geiger, *Mappa mundi com ventos*, représente les vents qui traversent l'Amérique du Sud, isolée sur la mer, et qui semblent tenir tout le continent suspendu, comme une parenthèse au milieu du monde.

L'artiste-cartographe devient ainsi un nouvel atlas qui maintient, comme porté sur des courants aériens, la seule masse de terre qu'il a élue et qui le représente désormais. L'imaginaire dont témoigne cette

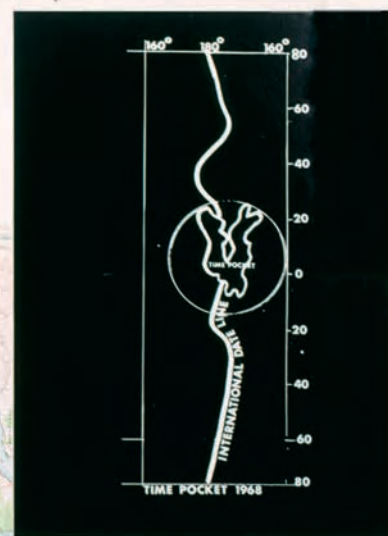
c) Lines of Intensity and of Rhythms

First and foremost, the construction lines in cartographic material concern forms and quantities: borders, territorial limits, the layout of road networks, orographic traces, locations of cities, etc.

One may also view cartographic lines as lines of force that indicate not only quantities, but qualities and intensities as well. In any case, artists often become interested in maps from this perspective. We find it



TIME POCKET.1968.
Near Fort Kent, Maine. International Date Line reduced and plotted on frozen land-mass. Line truncated at island located in middle of a 1 mile plot and continued at other end of island for 1/2 mile. Equipment: Diesel powered skidder.



among Native people in the north, and also in the Marshall islands, where the shell located at the centre of a bundle of twigs, caught in a reticulated structure, represents the island of the «cartographer» and the twigs themselves the movements of convergence and divergence of the waters. Reading them is complex. To simplify, let us simply say the wooden sticks represent the furrows of the waves, formed by backwash from other waves and by particular currents and the counter movement of still more waves. Here we find ourselves in the kind of vast network of furrows represented by the sea.¹⁸

Dennis OPPENHEIM,
Time Pocket, 1968.
Photo n/b, texte, carte
topographique estampillée à la main/Black & white photography, text, hand stamped topographic map. 152,4 x 101,6 cm. © Dennis OPPENHEIM.

carte ne nous éloigne pas du réel, mais nous fait pénétrer dans la vision d'un artiste, dans sa façon de voir et de ressentir, dans le mouvement dynamique de ses affects dont il nous restitue l'image comme la frange d'un rêve. Ainsi des cartes en général que nous consultons en laissant errer notre esprit et que les artistes savent souvent guider vers des régions insoupçonnées, entre deux feuilles d'un atlas où il n'y a, de prime abord, rien à regarder. ←

Maître de Conférences à l'Université Paris 1–Sorbonne, **Gilles A. TIBERGHEN** est membre du comité de rédaction des *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* et des *Carnets du Paysage* (Actes Sud / ENSP). En plus d'avoir contribué à plusieurs ouvrages collectifs, il est l'auteur de nombreuses publications, dont *Land art*; *Land Art Travelling*; *Nature, art, paysage*; *La nature dans l'art sous le regard de la photographie* et *Paysages et jardins divers*. En préparation: *L'intuition de l'art* (un livre sur l'esthétique et l'histoire de l'art en Italie après Croce).

But time too is the unfolding or extension of the fold in which the expression is the very moment, and for which we find a poetic rendering in Dennis Oppenheim's 1968 work *Time Pocket*. The artist dug through the snow on a frozen lake near Fort Kent, on the border between Canada and the United States, making a furrow that physically creates the configuration of *the date line* (IDL), also the day. This traced line is blocked by an island at the mile point and continues on the other side of it for another half-mile. Oppenheim titled this piece *Time Pocket*. It follows the same principle as *Time Line*, which plays with the convention of time zones, except here the "time pocket"—the fold or refold that fabric forms precisely when one speaks of making pockets—corresponds to an interstitial void, a moment conceived of as an internal limit of time, to take up a notion borrowed from Aristotle's *Physics*.

Unlike the cartographer, the artist is not interested in measurement as such, but rather with blurring measurement. This blurring can be dynamic, think of the map as a diagram, drawing spatiotemporal multiplicities, so dynamic that it becomes a tracing of relationships of force, a seismograph of intensities, a representation of ephemeral, almost indiscernible, things. The Brazilian artist Anna Bell Geiger's map, *Mappa Mundi com Ventos*, represents winds that traverse South America, isolated on the ocean, and that seem to hold an entire continent suspended, like a parenthesis at the heart of the world.

The cartographer-artist thus becomes a new Atlas, holding, as if on currents of air, the whole mass of the world he has chosen and henceforth represents. The imagination to which this map bears witness does not distance us from the real, but rather allows us to enter an artist's vision, his way of seeing and feeling, the dynamic movement of his sentiments, the image which he recreates for us like the threshold of a dream. And so, there are maps in general that we consult by letting our mind wander and with which artists are able to guide us towards unexpected places, between two pages of an atlas where, at first glance, there is nothing to see. ←

Translated by Peter DUBÉ

Lecturer at Université Paris 1–Sorbonne, **Gilles A. TIBERGHEN** is a member of the editorial committees of *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* and *Carnets du Paysage* (Actes Sud / ENSP). As well as contributing to several collected works, he is the author of numerous publications, such as *Land art*; *Land Art Travelling*; *Nature, art, paysage*; *La nature dans l'art sous le regard de la photographie* and *Paysages et jardins divers*. In preparation: *L'intuition de l'art* (a book on the aesthetics and history of art in Italy since Croce).

NOTES

1. Ce texte reprend et synthétise une partie de ce que j'ai écrit dans mon livre *Finis Terrae. Imaginations et imaginaires cartographiques*, Paris, Bayard, 2007 et dans divers autres textes, en particulier: «Rhétorique et poétique des cartes», *L'espace Géographique*, tome 39, n° 3, juillet-août, 2010./This text takes and synthesizes some of what I wrote in my book *Finis Terrae. Imaginations et imaginaires cartographiques*, Paris, Bayard, 2007 and in various other texts, particularly: "Rhétorique et poétique des cartes," *L'espace Géographique*, v. 39, n. 3, July-August 2010.
2. Leur production s'étend du XIII^e au XVII^e siècle. Voir récemment le très riche catalogue-livre qui accompagne l'exposition de la Bibliothèque nationale à Paris, *L'âge d'or des cartes marines. Quand l'Europe découvrait le monde*, sous la direction de Catherine Hofmann, Hélène Richard et Emmanuelle Vagnon, Seuil/Bibliothèque nationale, Paris, 2012./They were produced from the 13th to 17th century. See the recent, very rich catalogue for the exhibition *L'âge d'or des cartes marines. Quand l'Europe découvrait le monde* at the National Library in Paris, edited by Catherine Hofmann, Hélène Richard and Emmanuelle Vagnon, Seuil/Bibliothèque Nationale, Paris, 2012.
3. On pourrait citer de nombreux livres ou catalogues d'exposition sur le sujet, parmi lesquels récemment *The Map on Art, Contemporary Artists Explore Cartography* de Katherine Harmon avec des textes de Gayle Clemens, Princeton Architectural Press, New York, 2009 et *Mappamundi*, Guillaume Montsaingeon, Musée Bernardo, Lisbonne, 2011./One could cite many books and exhibition catalogues on the subject, among the most recent are *The Map on Art, Contemporary Artists Explore Cartography*, edited by Katherine Harmon with texts by Gayle Clemens, Princeton Architectural Press, New York, 2009 and *Mappamundi*, Guillaume Montsaingeon, Bernardo Museum, Lisbon, 2011.4. Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett Publishing Co, 1972, p. 15.
5. Wim Delvoye, *Atlas*, Michel Baveroy, éditeur FRAC des pays de Loire, 1999.
6. Voir/See Achille Bonito Oliva, *Emilio Isgrò, Compreste questa virola da emilio Isgrò*, Mazzotta 2000.
7. Jean-Yves Jouanais, *David Renaud*, «De la cartographie comme cartomanie», les éditions de l'Œil, Montreuil, 2009, p. 10. Voir aussi/See also, David Renaud, *Atlas, 119 jours autour du monde*, Le temps qu'il fait, Paris, 2006. (Translation mine.)
8. «Quand j'étais enfant, confie le personnage imaginé par Conrad, j'avais la passion des cartes. Je restais des heures à considérer l'Amérique du Sud, ou l'Afrique ou l'Australie—perdu dans toutes les gloires de l'exploration. À cette époque, il y avait pas mal d'espaces blancs sur la terre et quand j'en apercevais un sur la carte qui avait l'air particulièrement attrayant (mais ils ont tous cet air-là!), je posais le doigt dessus et disais: "quand je serai grand j'irais là"», Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Gallimard, «L'imaginaire», p. 89-90./"Now when I was a little chap" confides Conrad's imaginary character "I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, 'When I grow up I will go there.'" Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, New York: Penguin, 1995, p. 21–22.
9. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 20./Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, (Massumi, trans.) Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 12-13.
10. Voir Francesco Careri, *Walkscape, Rome*, Einaudi, 2006, trad. fr. Jacqueline Chambon, à paraître en 2013./See Francesco Careri, *Walkscapes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2002.
11. Smithsonian, Nancy Holt et Michael Heizer avaient tourné alors un film sur le site et même enregistré des textes pour le sonoriser, mais *Mono Lake* (19'54" couleur et sonore) ne fut monté qu'en 2004 par Nancy Holt à l'occasion de l'exposition *Robert Smithson*, au Museum of Contemporary Art de Los Angeles. Voir aussi Gilles A. Tiberghien, *Land art Travelling*, «collection 222», Valence, 1996, où je rapporte ma conversation avec Michel Heizer à ce sujet./Smithson, Nancy Holt and Michael Heizer shot a film on the site and even recorded texts for the soundtrack, but *Mono Lake* (1954, colour and sound) was only edited by Nancy Holt in 2004 for the exhibition *Robert Smithson* at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. See also Gilles A. Tiberghien, *Land art Travelling*, "collection 222," Valence, 1996, where I relate my conversation with Michael Heizer on this subject.
12. Lewis Carol, *La Chasse au Snark*, trad. fr. Jacques Roubaud, Paris, Éditions Ramsay, 1986, p. 16./Lewis Carroll, "The Hunting of the Snark" in *Alice in Wonderland: A Norton Critical Edition*, New York: W. W. Norton & Co., 1992, Pp. 222–223.
13. Cette carte est reproduite dans le livre *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, de Katharine Harmon, 2004, p. 110./This map is reproduced in the book *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, by Katharine Harmon, 2004, p. 110.
14. Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, I, «Folio, essai», Paris, Gallimard, 1990, chapitre X, p. 170./Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, I, Berkeley: University of California Press, 2002, chapter 2.
15. Il en existe une trentaine aux titres variés, «Italia d'oro» «it-alia» «italia dei pupi» «italia elastica», «Cosa nostra» «Italia poca seria», etc./There are about thirty of them with various titles: "Italia d'oro," "it-alia," "italia dei pupi," "italia elastic," "Cosa nostra," "Italia poca seria," etc.
16. Pierre Joseph, in *GNS—Global Navigation System*, Palais de Tokyo/Éditions cerle d'art, Paris, 2003, p. 124.
17. Richard Long, *cit. in* Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983, p. 129.
18. Cf. Georges Kish, *La carte. Image des civilisations*, Paris, Seuil, 1980, p. 188.