



Mental Map (Hanging), 2003

Michel Gauthier

Loopings pour une révolution / *Flying Loops for a Revolution*

« *Des villes, et encore des villes; j’ai des souvenirs de villes...* »
Valéry Larbaud, *Les Poésies de A.O. Barnabooth*

L’exponentiel développement du transport aérien au cours des dernières décennies a profondément modifié les conditions d’exercice de la « dérive psycho-géographique » que préconisaient les situationnistes, il y a maintenant un demi-siècle. Aux déambulations circonscrites à une ville, un quartier, voire dans le cas d’une « dérive statique » à un lieu ¹, se sont substitués des périples internationaux et, avec eux, de nouveaux espaces: salles et passerelles d’embarquement et débarquement, aérogares, hôtels d’aéroports, etc. — quelques-uns de ces non-lieux, caractéristiques de la surmodernité, dont a parlé Marc Augé ². Non seulement, il est possible de gagner très facilement et très rapidement quelque ville inconnue où s’égarer, mais, en outre, les infrastructures créées pour la régie de ces déplacements constituent en elles-mêmes des sites potentiels de dérive.

Franz Ackermann est un utilisateur particulièrement intensif des avions et des aéroports. Sa carrière d’artiste se confond presque avec son activité de voyageur — la fabrique de l’œuvre se trouvant ainsi engagée dans la logique d’une véritable cinématique ³. *Boarding*, tel est le titre d’une grande peinture de 2002: sur un fond mouvant de volutes colorées et de plans entremêlés d’architectures abstraites, un avion prêt à l’embarquement de ses passagers. Une installation nommée *Fly* (2004) donne, elle, à voir sur un papier peint qu’anime un tourbillon de formes bleutées,

1. « L’étendue maximum de ce champ spatial ne dépasse pas l’ensemble d’une grande ville et de ses banlieues. Son étendue minimum peut être bornée à une petite unité d’ambiance: un seul quartier, ou même un seul îlot s’il vaut la peine (à l’extrême limite la dérive statique d’une journée sans sortir de la gare Saint-Lazare) », Guy Debord, « Théorie de la dérive » (1956), *Internationale situationniste*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 53.
2. « ... Ce que nous appellerons “non-lieux”, par opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l’espace. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète », Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, éditions du Seuil, 1992, p. 48.
3. Je reprends ici le terme employé par Jean-Pierre Criqui pour caractériser une esthétique aux acteurs mobiles, en constante pérégrination (« Gabriel Orozco, like a rolling stone », *Un Trou dans la vie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 184).

“*Cities, and still more cities; I have memories of cities ...*”

Valéry Larbaud, *The Poems of A.O. Barnabooth*

The exponential growth of aerial transportation over recent decades has profoundly modified conditions for what situationists have been referring to for half a century now as “psychogeographic drifting.” This circumscribed wandering in a city, through a part thereof, or even the act of “static drifting”¹ through a place, have all been supplanted by international travel. In keeping with this phenomenon, new spaces have emerged, such as boarding and landing areas and passageways, airports, airport hotels, etc. — all non-places so characteristic of the supramodernity discussed by Marc Augé. Not only is it possible to easily, quickly reach any unknown city or to wander off, but in addition, the infrastructures created to facilitate these movements constitute in themselves potential drifting sites.

Franz Ackermann is a particularly intensive user of planes and airports. His artistic career is almost indistinguishable from his traveling activity. The production of his work literally proceeds from kinematics.² *Boarding* — such is the title of a large painting from 2002. Against a moving background of colored volutes and abstract architectural blueprints, a plane is readied to take on passengers. An installation called *Fly* (2004) offers the view, on wallpaper animated by a whirlwind of bluish forms, of a photograph of a jet perched atop a building. A hotel room door, number 422, completes the spectacle.³ There is no beating about the bush for the title of the *Helicopter* series. Its opus XII (2000) offers a

1. “The maximum area of this spatial field does not extend beyond the entirety of a large city and its suburbs. At its minimum it can be limited to a small self-contained ambiance: a single neighborhood or even a single block of houses if it’s interesting enough (the extreme case being a static-dérive of an entire day within the Saint-Lazare train station).” Guy Debord, “Theory of the Dérive” *Internationale situationniste* (1958). Translation by Ken Knabb, <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/314>.

2. I take up here the term used by Jean-Pierre Criqui to characterize an aesthetic with mobile actors, in constant peregrination (“Gabriel Orozco, like a rolling stone,” *Un trou dans la vie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 184).

3. Ackermann loves this jumbo jet on his roof. It also appears in the video *Permanent Standby*, 2004-05. It epitomizes the paradox of representing a means of transportation that rests immobile, and this paradox is further intensified by the use of a moving image.

la photographie d’un jet perché au sommet d’un édifice⁴ — la réplique d’une porte de chambre d’hôtel, numéro 422, venant compléter la composition. Telle série de peintures n’hésite pas à s’intituler sans ambages *Helicopter*: son opus XII (2000) offre une vision qui semble être davantage celle d’un œil fixé au rotor que placé dans le cockpit. La publication réalisée à l’occasion d’une exposition au Kunstmuseum de Wolfsburg, en 2003, est d’ailleurs scandée de nombreuses photographies d’hélicoptères tout droit sortis d’*Apocalypse Now*⁵. Et c’est une étrange machine que présentait ladite exposition: la transformation d’un antique Volkswagen 1500 en improbable engin volant. *Permanent Departure* (2003), une œuvre sur papier de petites dimensions, faisant écho à *Mental Map: Permanent Arrival* (2003), montre, collées sur le tracé d’un réseau serré de lignes droites ou courbes, deux feuilles avec le dessin en rouge des hélicoptères. En 2002, pour l’exposition *Eine Nacht in den Tropen* (Une Nuit sous les tropiques), c’était même par l’une de ces rampes d’accès aux avions que le public entraînait dans la Kunsthalle de Bâle. Les instruments de connectique aéroportuaire deviennent l’unique sujet de *Mental Map: Seat 52A* (1998). Ce sont d’ailleurs peut-être ces non-lieux, générés par l’industrie contemporaine des loisirs et du transport, que le touriste surmoderne, le *surtouriste*, aime avant tout. On pourrait allonger la liste des œuvres d’Ackermann qui, soit par leurs représentées, soit par leurs titres, évoquent l’univers du transport aérien. Soit. Mais n’y a-t-il pas là rien que de fort banal? Un artiste rend compte des aspects dominants de son existence. Il voyage beaucoup et ses productions le montrent. Dans le cas d’Ackermann, l’affaire excède toutefois pareilles limites.

Si, depuis 1990, l’artiste parcourt en tous sens la planète, c’est vraisemblablement que ce mode de vie l’agrée, mais c’est aussi que son programme esthétique le réclame. Il ne s’agit pas pour lui d’aller quérir telles ou telles visions d’ici ou de là, mais de se déplacer entre ici et là pour altérer la vision. Au cours de ses voyages ou entre eux, Ackermann accumule de petits travaux sur papier — crayon, encre ou gouache —

4. Ackermann aime beaucoup ce jumbo sur son toit. Une vidéo (*Permanent Standby*, 2004-05) le montre également — le paradoxe du moyen de transport immobile étant redoublé par le recours, pour sa représentation, à une image en mouvement.

5. *Franz Ackermann: Naherholungsgebiet*, Kunstmuseum Wolfsburg, Kerber Verlag Bielfeld, 2003.

vision seeming to be more that of an eye trained on the rotor rather than lodged within the cockpit. Indeed, the publication produced on the occasion of an exhibition at the Kunstmuseum in Wolfsburg in 2003 is replete with helicopters fresh out of *Apocalypse Now*.⁴ And it was an odd machine indeed inaugurating that same exhibition: an antique Volkswagen 1500 transformed into an improbable flying engine.

Permanent Departure (2003), a small work on paper, echoes *Mental Map: Permanent Arrival* (2003). Two sheets with helicopters drawn in red are glued onto the outline of a dense network of straight and curved lines. For the “Eine Nacht in den Tropen” (A Night in the Tropics) exhibition in 2002, visitors entered the Bale Kunsthalle by means of an airplane boarding ramp.

The entire subject matter of *Mental Map: Seat 52A* (1998) is composed of connective airport apparatuses. Indeed, it is perhaps these non-places, engendered by the contemporary leisure and transportation industries, that the ultramodern tourist, or the “supertourist,” loves most of all. One can go on listing works by Ackermann which, either by their images or by their titles, evoke the universe of aerial transportation. So be it. But is there nothing more to this than the resolutely mundane? An artist recounts the preponderant aspects of his existence. He travels frequently and his productions show it. In the case of Ackermann, however, the issue extends well beyond these perimeters.

If Franz Ackermann has traveled all over the planet since 1990, it is probably because this way of life agrees with him. Yet it is also true that his aesthetic program demands it. For him, it is not about merely seeking out visions of here and there, but rather about moving between here and there in order to alter his vision. Throughout, or between, his voyages, Ackermann accumulates small works on paper — in pencil, ink or gouache — which he calls *Mental Maps*. These are not so much panoramas as “psychogeographic” accounts of places where he has been, impressions cast by a geography upon a psyche in movement. Referring to Baudelaire and the streets of Paris, Walter Benjamin wrote that the poet’s view of the city was the “gaze of the disoriented.” The revelation within Ackermann’s art also denotes disorientation. This disorientation

4. Franz Ackermann: *Naherholungsgebiet*, Kunstmuseum Wolfsburg, Kerber Verlag Bielfeld, 2003.

qu’il appelle *Mental Maps*; il ne s’agit pas à proprement parler de vues mais de témoignages « psycho-géographiques » des lieux où il s’est trouvé. Il s’agit des impressions déposées par une géographie sur une psyché en mouvement. À propos de Baudelaire et des rues de Paris, Walter Benjamin a écrit que le regard posé par le poète sur la ville était « le regard du dépaycé »⁶. Celui que révèle l’art d’Ackermann dénote également le dépaysement. Un dépaysement qui ne tient pas tant à ce que, d’urbain qu’il était, le flâneur soit devenu transcontinental et que la teneur exotique des sites qu’il traverse se soit en conséquence accrue. Dépaycé, ce flâneur d’un genre nouveau l’est moins par la nature des paysages observés que par la façon selon laquelle il les observe désormais, que par la mutation du régime scopique que déterminent l’industrialisation du spectacle, celle du tourisme, qui n’en est que l’un des aspects, et l’accélération des moyens de transport. Ce qu’une pharmacopée plus ou moins illicite a pu être à la production de certaines images, le voyage, le nomadisme le sont à l’art d’Ackermann⁷. Quel sens convient-il de prêter à pareil psychédélisme touristique?

L’épistémè qui rend possible un art comme celui d’Ackermann se caractérise par le refus d’un sujet immobile, stable. La première instabilité qui affecte le sujet est d’ordre mental. Elle ressortit à ce que Paul Valéry nommait la « self-variance ». Nombre de passages des *Cahiers* s’attachent à montrer l’importance du phénomène: « J’avais observé que l’instabilité était ici la règle », « On peut regarder la pensée comme une suite de transformées », « L’esprit est ce qui change et ne réside que dans le changement », « La loi fondamentale de l’esprit m’apparut [...] comme impossibilité de fixation »⁸. En d’autres termes, Valéry considère la stabilité comme contraire au fonctionnement même de l’esprit. L’activité mentale est principiellement rétive à la focalisation durable. De cette instabilité de la pensée et de la mémoire, les œuvres d’Ackermann donnent un évident exemple. Images multipolaires, chaotiques. Elles

6. Walter Benjamin, « Paris, Capitale du XIX^e siècle » (1935), traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Folio/Gallimard, 2000, p. 58.

7. On doit à Walter Benjamin d’avoir souligné la ressemblance du flâneur et du mangeur de haschisch. À l’un comme à l’autre, l’espace fait des clins d’œil en leur demandant: « Que pensez-vous qu’il ait bien pu se passer ici? ».

8. Paul Valéry, *Cahiers I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard, 1973, pp. 848, 874, 960 et 1037.

doesn't derive so much from the idea that the *flâneur*, or wanderer, urban though he is, has become transcontinental and that the exotic tenor of the places he travels accrues in consequence. Rather, the wanderer of this new genre is less disoriented by the nature of the landscapes observed than by the way in which he now observes them, by the mutation of the ocular regime. This is generated by the industrialization of spectacle, the industrialization of tourism — only one of its many aspects — and the development of means of transportation. What a more or less illicit pharmacopoeia is to the production of some images, so are travel and nomadic life to Ackermann's art.⁵ What does such psychedelic tourism mean?

The episteme that renders such an art as Ackermann's possible is characterized by a rejection of the static, stable subject. The first instability affecting the subject is mental in kind. It falls under what Paul Valéry called "self-variance." Many passages in the *Cahiers* seek to show the importance of the phenomenon: "I've observed that instability is the rule here"; "one can consider thought as a series of transformations"; "the mind is what changes and resides only within change"; "the fundamental law of the mind appeared to me to be... like an impossibility of fixedness." In other words, Valéry considered stability as contrary to the very functioning of the mind. Mental activity is primarily resistant to prolonged focusing. Ackermann's works, with their chaotic, multipolar images, manifest a clear example of this instability of thought and memory. They reveal a vision foreign to the hierarchizing of assimilated percepts. Ackermann's memory of the places he visits, and the idea he constructs of those he is about to visit, are fragmented, inviting the spectator's gaze to wander doubly from one interpretation to the other and, in the case of the large format, from one part of the work to another. Many of Ackermann's urban representations are animated by curving lines, infusing the space with energy, precluding immobility. For an art so conscious of the fundamental instability of the psyche, he has developed two modes of behavior. Either try to reduce this instability, as with single, constraining signal works, or, conversely, try to exalt it.

5. It was Walter Benjamin who underlined the resemblance between the *flâneur* and the consumer of hashish. For both, a space would seem to wink at them, asking, "What do you think could have happened here?"





Last Warning Last Week, 2004



Power Tower n°1 (Bad Kleinen), 2005



Red, Full On, 2005



Strange Message, 2005



The Monument, 2005



TV Tower – Out of Service, 2005

témoignent d'une vision étrangère à la hiérarchisation des percepts qu'elle enregistre. Le souvenir que l'artiste garde des lieux qu'il a traversés ou l'idée qu'il se fait de ceux qu'il va parcourir est éclaté, invitant le regard du spectateur à une manière de double errance: allant d'une interprétation à une autre et, dans le cas d'une occurrence de grand format, d'une partie à l'autre de l'œuvre. Beaucoup des représentations urbaines livrées par les œuvres d'Ackermann sont animées de lignes courbes qui dynamisent l'espace et interdisent l'immobilité. Pour un art conscient de la fondamentale instabilité de la psyché, il est deux façons d'agir. Soit tenter de la réduire — comme s'y emploient les œuvres à signal unique contraignant. Soit l'exalter. C'est la voie choisie par Ackermann. Exciter la self-variance de l'artiste par une pratique intensive du voyage, de la dérive au long cours. Stimuler celle du spectateur en le confrontant à une multiplicité de signaux plurivoques.

Mais si l'esprit passe sans cesse d'une chose à une autre, le corps, lui aussi, est en mouvement, passant d'un endroit à un autre. Un art est né de la conscience de la mobilité des corps à représenter: le cinéma. Un art naîtra certainement de la conscience de la mobilité du corps des spectateurs. Les œuvres d'Ackermann participent assurément de cette mise en cause de la fiction d'un sujet fixe. La déformation, la courbure, jusqu'à l'abstraction, des vues qu'elles proposent sont dues au mouvement de l'œil et de l'esprit qui les saisissent. Sous cet angle, l'esthétique d'Ackermann n'est pas sans rapport avec le dynamisme axiomatique du futurisme⁹. La vitesse de déplacement permise par les machines est génératrice de sensations nouvelles dont l'art se doit de rendre compte. C'est pourquoi l'avion, après l'automobile, deviendra le vecteur privilégié de l'esthétique futuriste. Dès 1909, Paolo Buzzi publie un recueil de poèmes intitulé *Aeroplanes*. Et nombreuses seront les peintures fondées sur le point de vue de l'aviateur. De l'impressionnante série des *Perspectives de vol* (1924-26) de Fedele Azari aux extraordinaires tableaux de Tullio Crali comme *En piqué sur la ville* (1939) ou *En piqué sur l'aéroport* (1939), en passant par des toiles telles *En vrille* (1932)

9. Depuis quelques années, l'art donne de nombreux signes d'un *revival* cinétique qui ne pouvait aller sans une remise à l'honneur de certains thèmes chers au futurisme. L'exposition de Xavier Veilhan, *Vanishing Point*, au Centre Pompidou (Paris), à l'automne 2004, en est l'exemple même.

Ackermann has chosen the latter path, rousing the artist's self-variance through intensive travel, though long-term drifting. He can thus stimulate the spectator's own self-variance by confronting it with a multiplicity of polyvalent signals.

The mind incessantly passes from one thing to another, and so too is the body itself in movement, passing from one place to another. An art is thus born out of a consciousness of the mobility of represented bodies: the cinema. An art will surely be born out of a consciousness of the mobility of the spectators' bodies. Ackermann's works certainly participate in questioning the fiction of the static subject. The distortion, the curving, to the point of abstraction, of the proposed points of view are due to the movement of the eye and the mind's own perception of it. Through this angle, Ackermann's aesthetic is not unrelated to the axiomatic dimension of Futurism.⁶ The speed of movement that machines allow engenders new sensations that art should be able to explain. This is why the airplane, next to the automobile, becomes the favorite vector of the Futurist aesthetic. As early as 1909, Paolo Buzzi published a collection of poems entitled *Aeroplanes*. And numerous paintings are based on the aviator's point of view. From Fedele Azari's impressive series *Perspectives of Flight* (1924-1926) to Tullio Crali's extraordinary paintings, such as *Nose Dive on the City* (1939) or *Nose Dive on the Airport* (1939), to Alessandro Bruschetti's *Spiral* (1932), the painter becomes aviator. In his *Manifesto of Futurist Aeropainting* (1929), Marinetti evokes "the changing perspectives of flight" and the "new reality" they were bringing about. Consequently, the planes and helicopters in *Mental Maps* have ancestors in the history of art. At the same time, there is a clear difference between the Futurists' aerial vision and that of Ackermann. The former, operating as a critique of the perspectival space, seek to establish the rules of a new, dynamic way of seeing, whereas Ackermann's views seem to express nothing less than formidable disturbance.

6. For several years, art has shown numerous signs of a kinetic revival, which couldn't happen without the reinstatement of certain themes central to Futurism. Xavier Veilhan's "Vanishing Point" exhibition, at the Centre Pompidou in Paris in the fall of 2004, is a prime example.

d'Alessandro Bruschetti, le peintre s'est fait aviateur. Dans son *Manifeste de l'aéropeinture futuriste* (1929), Marinetti évoque « les perspectives changeantes du vol » et la « nouvelle réalité » que celles-ci font advenir. Les avions et les hélicoptères des *Mental Maps* ont par conséquent des ancêtres dans l'histoire de l'art. Toutefois, entre les visions aériennes des futuristes et celles d'Ackermann une différence s'accuse. Là où les premières, dans le cadre d'une critique de l'espace perspectif, souhaitaient fixer les règles d'une nouvelle vision, dynamique, les secondes semblent n'enregistrer qu'un formidable dérèglement.

L'avion est l'instrument qui permet au sujet percevant de s'octroyer le point de vue que les narratologues appellent celui de Dieu. C'est le point de vue, « à focalisation zéro ¹⁰ », d'un narrateur que la distance, le recul, et la vision d'ensemble qu'ils autorisent, rendent omniscient. Pour que le sens adienne, il faut que l'œil s'éloigne. C'est de ce théorème que jouent, par exemple, les peintures architecturales de Sarah Morris. L'activité représentative des toiles de la série *Midtown* (1997-1999) procèdent d'une telle focalisation sur un fragment de la façade d'un building new-yorkais — Seagram, Condé Nast ou Lever House, par exemple — que c'est une image abstraite qui apparaît à la surface du tableau. La capacité figurative, le sens se perdent sous l'effet d'un zoom trop poussé. Ainsi l'abstraction selon Morris n'est-elle pas, comme dans le grand récit hégélien construit par Greenberg, le résultat de l'abandon par la peinture des conventions non indispensables à sa viabilité, mais la marque d'un âge de l'anti-panorama ¹¹. Les images picturales, mais aussi filmiques, de Morris nous disent donc, avec le brillant et la couleur qu'il faut, que, dans le monde contemporain, vient à manquer la distance, spatiale et temporelle, nécessaire à la production du sens. Il suffirait alors d'organiser le recul pour restaurer la maîtrise signifiante du spectacle. Pour un point de vue surplombant: il n'y aurait qu'à grimper en haut d'une montagne, d'une tour ou prendre l'avion, l'hélicoptère.

10. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, 1972, pp. 183-224.

11. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon étude « Abstract City. Les images architecturales de Sarah Morris », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne* n° 87, printemps 2004, Centre Pompidou, pp. 34-53.

An airplane is an instrument allowing the perceiver to appropriate for himself what narratologists call God's point of view. This "zero-focus" point of view, through distance, perspective and global vision, renders its narrator omniscient. In order to perceive meaning, the eye must be able to distance itself. This is the theorem at work, for example, in the architectural paintings of Sarah Morris. The representative activity in the *Midtown* paintings series (1997-1999) proceeds from focusing on a fragment of a New York building facade — that of the Seagram, Condé Nast or Lever House building, for example — in such a way that an abstract image appears on the surface of the painting. The figurative capacity, its meaning, is lost through the exaggerated zoom effect. Therefore abstraction, according to Morris, is not, as in the Greenberg-constructed Hegelian discourse, the result of Painting's abandonment of conventions not essential to its viability. Rather, abstraction marks the age of the anti-panorama.⁷ Morris's pictorial and film images tell us, with apt brilliance and colorfulness, that in the contemporary world both spatial and temporal distance are necessary to the production of meaning. It would seem to suffice, therefore, to engineer distance in order to restore the signifying mastery of the spectacle. For an overhanging perspective, one need only climb up a mountain or a tower, or board a plane or a helicopter.

The view in Ackermann's paintings is undoubtedly set at a distance. His paintings elevate the point of observation. And when the view is not from a plane or helicopter, it is nevertheless from some eminent point, as made explicit in the title *Mental Map: Vom Hügel* (from a height). There is a convergence of two points of view wherein one from the *Helicopter* series is entitled *On the Balcony* (2001) even though the viewpoint in the painted image evokes more that of a helicopter in a crashing nosedive than that of the static outlook from a balcony. In one of Ackermann's exhibition catalogs, there is a photograph of ski jumping ramps,⁸ another metaphor for the mobile, aerial gaze. But what is to become of these belvederes of the contemporary world? What epiphany of meaning do

7. See my essay "Abstract City. Les images architecturales de Sarah Morris" in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, No.87, spring 2004, Centre Pompidou, pp. 34-53.

8. *Franz Ackermann: OFF*, Walther König, Cologne, 1999.

Les peintures d'Ackermann prennent assurément de la distance. Elles élèvent le poste d'observation. Et quand ce n'est pas d'un avion ou d'un hélicoptère qu'opère la vision, c'est, à tout le moins, depuis une éminence comme l'explicite tel titre de *Mental Map: Vom Hügel* (depuis une hauteur). Il arrive que les deux points de vue se confondent: l'une des pièces de la série *Helicopter* s'intitule *On the Balcony* (2001) — même si l'image peinte évoque plutôt la vision depuis un hélicoptère partant en vrille pour un crash assuré que depuis un stable balcon. Dans le catalogue de l'une des expositions d'Ackermann figure une photographie de tremplins de saut à ski¹²: autre métaphore d'un regard aérien et mobile. Mais qu'advient-il depuis ces belvédères du monde contemporain? Quelque épiphanie du sens se produit-elle? Le monde pixellisé, en mosaïque, retrouve-t-il ses figures? Non point. Ce sont, bien plutôt, qui surgissent, de drôles de perspectives, erratiques. D'altérantes girations. Des cyclones d'infrastructures. Des archipels de fragments. Des carotages hasardeux dans la lithosphère. Des topographies déviantes. Des ruines d'urbanisme modernisant. Des courants d'énergies aux déroutants méandres. Une jungle d'anamorphoses¹³. Comme une pornographie de transports plastiques¹⁴. L'œil de Dieu: rien d'autre qu'une centrifugeuse d'espaces inhabités, entraînant la pandémie d'une abstraction tendancielle. Et si, dans les images d'Ackermann, de véritables séismes semblent bouleverser la représentation, il est somme toute normal qu'en leurs épicentres l'abstraction se fasse la plus radicale. La bien nommée série des *Épicentres* présente effectivement des cercles concentriques de différentes couleurs qu'affectent de profondes déformations. Là, toute figuration a disparu. L'idiome est devenu parfaitement abstrait. Les ondes de choc peuvent se propager, avec l'aide, le cas échéant, de Melissa, le célèbre virus informatique, dont une œuvre d'Ackermann écrit le nom en grandes lettres noires sur un mur. Le point de vue de Dieu n'échappe pas aux ravages de Melissa. Bref, le point de vue de Dieu est le point de vue du diable, si l'on veut bien se souvenir de l'étymologie grecque du mot — *diabolos* signifie « qui disperse, qui désunit ».

12. *Franz Ackermann, OFF*, Walther König, Cologne, 1999.

13. *In the Jungle* est le titre d'une effervescente pièce de 1997 de la série des *Mental Maps*.

14. Dans une salle de son exposition au Kasseler Kunstverein, en 1999, Ackermann avait placé un paravent multi-chromatique de l'arrière duquel provenait le son de musiques extraites de divers films de Russ Meyer. Dans la démesure, l'excès, l'emphase de l'art d'Ackermann, il y a quelque chose de la pornographie mammaire d'un Meyer.

they produce? Does the pixilated world, in mosaic, really reflect its subjects? Hardly. Instead, the emerging perspectives are odd, erratic. Gyration in mutation. Cyclones of infrastructure. Archipelagos of fragments. Chance core-drilling in the lithosphere. Deviant topographies. Ruins of modern urbanism. Disconcerted meanderings of energy currents. A jungle of anamorphoses.⁹ Like a pornography of plastic transportation.¹⁰ The eye of God: none other than a centrifugal machine of inhabited spaces, leaving a pandemic of underlying abstraction in its wake. And if, in Ackermann's images, veritable seisms seem to rock the image, it is nonetheless reasonable that abstraction is at its most radical in the epicenter. The aptly named series *Epicentres* effectively presents concentric circles of different colors adopting extreme deformations. All figuration has disappeared. The idiom has become perfectly abstract. The shock waves can spread with help, if need be, from Melissa, the notorious computer virus, whose name, in one work, Ackermann writes on a wall. Even God's point of view doesn't escape the ravages of Melissa. In short, the point of view of God is in fact that of the devil, if we recall the Greek etymology of *diabolos*, which means "he who divides, disperses."

Gerhard Richter's *Stadtbilder*, which he began to create in 1968, had already given us forewarning. These works adopt a perspective of looking down over a city, and even so, the resulting image is blurred, threatened by a subsequent defection of meaning. The paintings allow us to sense that God's point of view might perhaps no longer guarantee a clear, organizing vision. Indeed, when order and clarity are borne out of an aerial perspective, it is no longer the real that we are looking at, but instead the fragment of a map. Ed Ruscha's *Metro Plots* series at the end of the 1990s zestfully proposes diagonal bird's-eye views of maps of Los Angeles. Ackermann's work confirms this. Far from restoring the meaning that a close-up look, in perceiving only the sweeping lines onscreen, would miss, God's point of view conjures up only confusion

9. *In the Jungle* is the title of an effervescent 1997 piece in the *Mental Maps* series.

10. In one of the exhibition rooms at the Kasseler Kunstverein in 1999, Ackermann placed a multi-chromatic screen. From behind it played extracts of music from various films by Russ Meyer. In its outrageousness, the excess, the emphasis of Ackermann's art, there is something of the mammary pornography of a Meyer.

Les *Stadtbilder* que Gerhard Richter réalise à partir de 1968 nous avaient d'ailleurs déjà avertis. Elles adoptaient un point de vue surplombant sur la ville et cependant l'image obtenue était floue, menacée par une prochaine defection du sens. Ces peintures laissaient pressentir que le point de vue de Dieu ne constituait peut-être plus une garantie pour une vision claire et ordonnatrice. Et d'ailleurs quand l'ordre et la clarté sont le fruit d'une perspective aérienne, ce n'est plus le réel qui s'offre au regard mais un fragment de carte. La série des *Metro Plots* qu'Ed Ruscha entreprend à la fin des années 1990 propose savoureusement de diagonales vues aviculaires sur des plans de Los Angeles. L'œuvre d'Ackermann le confirme: loin de restaurer le sens qu'un regard sans distance, ne percevant plus que les lignes de balayage sur l'écran, ne sait plus capter, le point de vue de Dieu ne fait apparaître que la confusion et le chaos. En d'autres termes, le regard contemporain serait soit trop près, soit trop loin de son objet, dans la fatale impossibilité de trouver la bonne focale. Si, dans l'histoire de la peinture, le point de vue de Dieu s'est confondu avec le panorama, ce genre pictural qui, mis au point à la fin du XVIII^e siècle, aura hanté tout le XIX^e pour, d'une certaine manière, connaître son apogée avec la Tour Eiffel et son chant du cygne avec l'Exposition universelle de Paris en 1900¹⁵, il était légitime qu'Ackermann n'ignorât point ce dispositif. En 2000, il en réalise un, de plus petite taille certes que les panoramas canoniques dont le format standard atteignait quinze mètres sur cent vingt et que le public contemplait depuis une plate-forme. *Untitled (Janis Joplin)* se présente comme une authentique structure panoramique d'environ cinq mètres de diamètre montrant des bandes horizontales de différentes couleurs et aux bords irréguliers. Ainsi, là où le panorama classique octroyait un point de vue qui conférait au spectateur un sentiment de maîtrise sur le spectacle, très souvent urbain, qui s'offrait à lui, la version qu'en propose Ackermann ne livre plus au regard qu'une abstraction. Même la vision panoramique ne stabilise plus l'image. Avec ces bandes horizontales, tout se passe comme si un irrésistible mouvement de toupie affectait la *vedutta*. Qu'Ackermann ait intitulé *Janis Joplin* un panorama déchu de sa compétence représentative dit bien sûr le rôle de la culture rock, et punk, dans la gestation de son art. Mais ce titre signale également la dimension

15. Voir l'ouvrage de Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

and chaos. In other words, the contemporary view would be either too close, or too far from the object, caught in the fatal impossibility of finding the right focal adjustment. If, in the history of painting, God's view has been confused with the panorama — this pictorial genre which, refined at the end of the 18th century, would haunt the whole of the 19th, to reach its apogee with the Eiffel Tower and its swansong with the Universal Exhibition in Paris in 1900 — it is only fitting that Ackermann acknowledge this precedent. In 2000, he produced a panoramic work, smaller in size than the canonical panoramas, which could measure as much as 15 x 120 meters, and which the public would view from a platform. *Untitled (Janis Joplin)* appears as an authentic panoramic structure with a five-meter diameter, showing horizontal bands of different colors and irregular borders. Thus, where the view accorded by a classical panorama conferred upon the spectator a feeling of mastery over an often urban spectacle, Ackermann's version offers up nothing more to the viewer than an abstraction. Even the panoramic view no longer stabilizes the image. With these horizontal bands, everything happens as though a spinning top affected the veduta. That Ackermann gave the title of Janis Joplin to a panorama devoid of his representative competence attests to the role of rock and punk culture in the gestation of his work. But this title also signals its psychedelic dimension. Another work, almost contemporary since it predates it by two years, corroborates this metamorphosis of the panorama. The work in question is *360° room for all colors* by Olafur Eliasson. There is no representation offered up in this large, circular structure whose diameter exceeds eight meters, but instead, there is only a game, luminous in its moving colors. The panorama for the spectator, therefore, is no longer the opportunity to submit to the illusion of a visual authority over ambient reality, but to experience, more so than usual, a dazed feeling, the bankruptcy of the gaze that would like to dominate the spectacle surrounding it. And even when they don't dispose of exactly the same staging, Ackermann's installations still tend towards the panoramic form. One thinks of, among others, *Songline* (1998), which presents an improbable sequence over several meters, comprising bands of paint, both horizontal and vertical, in black and white or in color, hippy-like floral figures, architectonic maelstroms, trick mirrors, video projections, photos of an Arabian suicide bomber, Bantu people, a São Paulo building or a Berlin stairwell,

psychédélique de celui-ci. Une autre œuvre presque contemporaine, car de deux ans seulement postérieure, corrobore cette métamorphose du panorama. Il s'agit de *360° Room for All Colors* d'Olafur Eliasson. Aucune représentation n'est plus livrée par la grande structure circulaire dont le diamètre dépasse les huit mètres, mais un simple jeu lumineux de mouvantes couleurs. Le panorama n'est donc plus pour le spectateur l'occasion de se donner l'illusion d'une autorité visuelle sur le réel ambiant, mais celle d'éprouver, plus encore qu'à l'ordinaire, le sentiment d'un étourdissement, de la faillite d'un regard qui voudrait dominer le spectacle qui l'entoure. Et même quand elles ne s'en donnent pas l'exacte mise en scène, les installations d'Ackermann tendent au panorama. Que l'on songe à *Songline* (1998) qui propose sur plusieurs dizaines de mètres une invraisemblable séquence où s'enchaînent, entre autres, peintures à bandes, horizontales ou verticales, en couleur ou en noir et blanc, figures florales aux accents hippies, maelstroms architectoniques, miroirs déformants, projection vidéo, photographies d'un commando-suicide arabe, de bantous, d'un immeuble de São Paulo ou d'une cage d'escalier berlinois, présentoir de cartes postales — l'ensemble étant dynamisé par l'arrondissement systématique des angles et la partition de l'espace d'exposition. C'est bien un dispositif de nature panoramique qui se déploie, mais dépourvu de centre, sans un *vantage point* où le sujet percevant pourrait reconstituer l'unité du spectacle. La règle représentative du panorama n'est plus le trompe-l'œil; le kaléidoscope semble l'avoir définitivement remplacé.

La désautonomisation de l'œuvre d'art, c'est-à-dire la fin de l'illusion d'indépendance de cette dernière à l'égard de son contexte, aura eu pour conséquence directe un phénomène aux multiples avatars que l'on pourrait appeler la défocalisation. En effet, dès lors que je n'imagine plus possible d'abstraire l'œuvre de l'espace qui l'accueille, je ne sais plus très bien sur quoi il convient d'accommoder le regard: le premier ou l'arrière-plan. Et le flou menace. Les cibles que Ugo Rondinone réalise par dizaines et grand format depuis le milieu des années 1990 en sont déjà victimes. Cette répugnance de l'œuvre d'art à adopter une position délibérément focale a favorisé chez le spectateur contemporain le développement d'une conduite scopique flottante, dérivant d'un point à un autre, au gré des multiples stimuli qui ne manquent pas de se

a postcard stand — the whole animated by a systematic rounding-off of angles and the division of the exhibition space. The device used here is panoramic in nature, but devoid of a center. It is without a *vantage point* from which the perceiving subject might reassemble the unity of spectacle. The representative rule of panorama is no longer the *trompe l'œil*. It seems to have been definitively replaced by the kaleidoscope.

The work of art's loss of its autonomy, or the ending of the illusion of independence from its context, has been defocalizing in nature, in different ways. Indeed, as soon as it is no longer possible for me to imagine abstracting the work from its space, I no longer really know how to adjust my way of looking at it, whether to focus on the foreground or the background. And blurriness is lurking, as shown by the dozens of giant-sized targets that Ugo Rondinone began to create in the mid-1990s. The artwork's refusal to adopt a deliberate focal position leads the contemporary spectator to develop a floating ocular response in turn, so that the gaze shunts or drifts from one point to another, at the behest of multiple stimuli that never cease to present themselves. And the eye's tolerance of movement, constructed by film and by car travel,¹¹ reaffirms the defocalizing propensity of the aesthetic view, which is no longer allowed to remain focused on the art object. To put it another way, in an age in which the moving image has become banal, the autonomy of the work itself is almost necessarily compromised. When the eye is so used to seeing streaming images, how can it avoid taking a sensory sweep of the neighboring space around a painting or sculpture? Indeed, the art of installation is in large part a result of taking this new perceptual

11. It is important to remember Proust's remarks on the modification of perception due to the invention of the automobile. Today, we are taken aback by the visual impressions of a passenger traveling at a modest speed: "Coming to the foot of the cliff road, the car took it in its stride, with a continuous sound like that of a knife being ground, while the sea falling away grew broader beneath us. The old rustic houses of Montsurvent ran toward us, clasping to their bosoms vine or rose-bush, the firs of la Rapelière, more agitated than when the evening breeze was rising, ran in every direction to escape from us." (Marcel Proust, "Cities of the Plain," *Remembrance of Things Past*, Vol. II, Random House, New York, 1932, tr. C.K. Scott Moncrieff, p. 282). In the preceding paragraph, Proust proposes a thought that we might consider in relation to Ackermann: "Distances are only the relation of space to time and vary with that relation. We express the difficulty that we have in getting to a place in a system of miles or kilometres which becomes false as soon as that difficulty increases. Art is modified by it also, when a village which seemed to be in a different world from some other village becomes its neighbour in a landscape whose dimensions are altered" (Ibid).

déclencher dans son champ. Et la tolérance de l'œil au mouvement construite par le cinéma et l'automobile¹⁶ est venue conforter l'aptitude défocalisatrice d'un regard esthétique auquel il était dorénavant interdit de rester fixé sur l'objet d'art. Dit autrement, à l'âge de la banalisation de l'image en mouvement, l'autonomie de l'œuvre se trouvait presque nécessairement compromise. Comment un œil habitué au défilement des images aurait-il pu se garder d'un balayage de l'espace autour du tableau ou de la sculpture? L'art de l'installation résulte d'ailleurs, pour une large part, de la prise en compte de cette nouvelle donne perceptive — qui n'est bien sûr pas strictement rétinienne mais plus largement mentale. Puisque l'œil bouge, l'œuvre doit accompagner ce mouvement par le jeu d'une spatialisation de ses composantes. Puisque l'œuvre ne saurait s'absenter de son lieu, elle se transforme elle-même en lieu. Si les installations d'Ackermann jouent ainsi, par définition, de la distribution dans l'espace des multiples événements plastiques qui les composent, elles se singularisent toutefois par quelque chose comme une mise en abyme. Alors que le spectateur est invité à se déplacer pour suivre les différentes étapes du trajet proposé par l'œuvre, celle-ci a pour thème, on l'a vu, le déplacement. Il est deux façons de considérer pareil rapport. Soit on y voit un habile tour de rhétorique: les voyages dont l'œuvre fait son thème principal se verraient redoublés par le voyage du spectateur dans l'exposition. Comment l'itinérance pourrait-elle être mieux mise en scène que par une spatialisation de l'œuvre? Soit on pressent qu'il y a davantage: la défocalisation qui, au gré d'une histoire complexe, a affecté le regard esthétique ne serait pas seulement l'expression, le reflet de cette

16. Il faut se souvenir des remarques formulées par Proust au sujet des modifications de la perception entraînées par l'apparition de l'automobile. Nous sommes aujourd'hui surpris par les impressions visuelles éprouvées par le passager d'un véhicule à la vitesse encore modique: « Arrivée au bas de la route de la Corniche, l'auto monta d'un seul trait, avec un bruit continu comme un couteau qu'on repasse, tandis que la mer abaissée s'élargissait au-dessous de nous. Les maisons anciennes et rustiques de Montsurvent accoururent en tenant serrées contre elles leur vigne ou leur rosier; les sapins de la Raspelière, plus agités que quand s'élevait le vent du soir, coururent dans tous les sens pour nous éviter... ». Dans le paragraphe précédent, Proust avait livré une pensée dont nous pouvons nous souvenir à propos d'Ackermann: « Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieues, de kilomètres, qui devient faux dès que cette difficulté diminue. L'art en est aussi modifié, puisqu'un village, qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées » (« Sodome et Gomorrhe », *À la recherche du temps perdu*, t.2, Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard, 1954, pp. 996 et 997).

phenomenon into account. Of course, this is not merely a retinal phenomenon, but, more broadly, a cerebral one. Since the eye moves, the work must accompany this movement through the spatial interplay of its components. Since the work cannot remove itself from its physical context, it transforms itself into a site. Though Ackermann's installations thus play upon the spatial distribution of the multiple plastic events composing them, they also distinguish themselves by means of something like a *mise en abyme*. While the spectator is invited to move around and follow the different stages offered up by the work, its theme, as we have seen, is movement itself. There are two ways of considering this relationship. Either we view it as a clever rhetorical trick, where the voyages, which are the principal theme of the work, are replicated by the spectator's own voyage in the exhibition. (How might the traveling be better staged other than by a spatial maneuvering of the work?) Or instead we sense there is more: the defocalizing, which, according to a complex story, affected the aesthetic gaze, would then be more than merely the expression, the reflection of this other "defocalization," inferred by the accelerated circulation of people and information. Both would participate in an age in which flux would win out over stasis, where the idea of a stable, unified point of view would simply collapse. *No Roof but the Sky* (2005) is a work presented as an enormous vertical disc, slowly rotating on its own vertical axis. Its two sides show a highly colored whirlwind of vulnerable architectural forms. They are fragmented, as though suspended in a state of ineluctable drifting. The disc itself evokes a radar device; a radar device recording the turbulence of this *Ausland* where a revolution is taking place.

If psychogeographic drifting is an experience of hastily passing through various environments, then it follows that the increasing speed of communication technology has created the perfect conditions for it. Paradoxically, the society of the spectacle has adopted drifting as one of its products. Ackermann's poetics are deployed precisely where this paradox becomes a destiny. The subject is dispossessed of its own self. The alienating effect is surely a result of the empire of mercantile exchange, the hold of commercial science over conscience, as when, for example, the subject goes to the places suggested to him by the travel agency brochures, which Ackermann piled up in one of the exhibition

autre défocalisation qu'induit la circulation accélérée des personnes et de l'information. L'une et l'autre participeraient d'un âge où le flux l'emporte sur la stase, où périlite l'idée d'un point de vue stable et unifié. *No Roof But The Sky* (2005) est une pièce qui se présente comme un grand disque vertical, en lente rotation autour de son axe vertical, dont les deux faces montrent un tourbillon très coloré d'architectures en péril, fragmentées, comme en suspension dans un espace qui les vouerait à une irrémédiable dérive. Un tel disque évoque un radar. Un radar qui enregistrerait les turbulences de cet *Ausland* où une révolution est en cours.

Si la dérive psycho-géographique est une expérience du passage hâtif à travers des ambiances variées, alors force est de constater que l'accroissement de la vitesse des moyens de communication a créé des conditions plutôt propices à celle-ci. Paradoxalement, la société du spectacle a fait de la dérive l'un de ses produits. La poétique d'Ackermann se déploie précisément là où ce paradoxe prend les allures d'un destin. Que le sujet se trouve dessaisi de lui-même, c'est assurément l'effet de l'aliénation due à l'empire des échanges marchands, à l'emprise de la science commerciale sur sa conscience, qui, par exemple, va le faire aller là où lui suggèrent de se rendre les brochures des agences de tourisme qu'avait empilées Ackermann dans l'une des salles de l'exposition de Reims en 2005; mais ce dessaisissement est, tout autant, le but de la manœuvre psychédélique ou de la dérive situationniste. Le nomadisme est celui des exilés, des émigrants, celui des exclus du jeu économique, mais également celui de l'artiste qu'une cinématique de l'œuvre à produire appelle ici ou là. En d'autres termes, l'intérêt de l'œuvre d'Ackermann, outre la stupéfiante efficacité de ses arguments plastiques, tient à ce carambolage des déterminations. Par certaines de ses manifestations les plus audacieuses, l'art des dernières décennies a foncièrement déstabilisé le sujet percevant, a battu en brèche les illusions d'unité et de maîtrise que celui-ci entretenait. La société contemporaine, avec la rapidité de ses instruments de communication et de transport, avec la multiplication des non-lieux qui la trouent, en fait de même, et peut-être même mieux. Rêve et cauchemar se confondent.

Un jour, on construira des mondes pour dériver.

rooms in Reims in 2005. But this very dispossession is the goal of the psychedelic maneuver, or situationist drifting. Being nomadic is the province of the exiled, of immigrants, of those excluded from the economic game, but it is the province too of the artist, who is driven here or there according to the kinematics of the work to be produced. In other words, the essential in Ackermann's work, other than the stupefying efficiency of his sculptural arguments, resides in this pileup of determinations. Through some of its most daring expressions, the art of the last decades has fundamentally destabilized the perceiving subject, broken down the illusions of unity and mastery that this entailed. Contemporary society, with the rapidity of its instruments of communication and transportation, with the multiplication of non-places, does the same, and perhaps better. Dream and nightmare are confused, one with the other.

One day, we will build worlds just for drifting.