אובייקטיב:

יוזף אלברס

אורן הופמן

מוזיאון תל אביב לאמנות

אובייקטיב: יוזף אלברס, אורָן הופמן

גלריה לרישום והדפס
מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה
אוצרת: דלית מתתיהו
רכז תיאום ובקרת פרויקטים: רפאל רדובן
שימור: חסיה רימון, רמי סלמה
התקנת עבודות למסגור: עמיר אזולאי (עבודות אלברס)
מסגור: טיבי הירש (עבודות אלברס)
הדפסות ומסגור: אופק תצלומי אוויר (עבודות הופמן)
תלייה: יעקב גואטה
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה, שרון לביא
רישום: עליזה פדובנו־פרידמן, שושי פרנקל,
הדר אורן־בצלאל, סיון בלוך

קטלוג
עורכת: דלית מתתיהו
קונספט גרפי, עיצוב והפקה: מיכל סהר
עריכת טקסט ותרגום מאנגלית: דפנה רז
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
צילום: אלעד שריג (עבודות אלברס)

על העטיפה, מימין: אורָן הופמן, Blocknote, 2014,
תצלום צבע, 56×70; משמאל: יוזף אלברס, מתוך האלבום
פורמולציה–ארטיקולציה I–II, 1972, הדפס רשת צבעוני, 483/1000

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה;
כל עבודותיו של אורָן הופמן © אורָן הופמן,
באדיבות גלריה טמפו רובאטו, תל־אביב

© 2014, מוזיאון תל אביב לאמנות
קט. 14/2014
מסת"ב 979-965-539-095-7

תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שבלעדי תמיכתה
לא היו התערוכה והקטלוג באים לכלל מימוש

אורָן הופמן מבקש להודות מקרב לב לטלי הופמן ומשפחת הופמן,
וכן (בסדר אלפביתי) לגסטון צבי איצקוביץ', פטריק הילי,
יאיר וידנפלד, חיס ון־קונינגספלד, דלית מתתיהו, אבנר נחמני,
מיכל סהר, דריה קסובסקי, גיום רושון, דפנה רז, ומשפחת רמון

פתח דבר

"נפתח בשני דימויים", מציעה רוזלינד קראוס בראש מאמרה "מרחבי השיח של הצילום",[1] שבו היא ממקדת מבט בז'אנר צילום הנוף במאה ה־19 מבעד להשוואה בין שניים: תצלום של טימותי או'סאליבן (O'Sullivan) מ־1868, וליתוגרפיה צילומית (פוטוליתו) מאוחרת שלו. אך דומה כי מהלך זה תקף ונכון לראייה ולהתבוננות ככלל. במובנים רבים אנחנו מתחילים תמיד בשניים, שני דימויים – האחד נטוע במציאות, והשני בייצוגה; האחד, ניצב מולנו, פוגש את זה הכלוא בתוכנו, בתוך מילון הדימויים וההקשרים שרכשנו וניסחנו לעצמנו זה מכבר. פעולת ההשוואה בין שניים היא מרכזה של תערוכה זו, המציבה ומסמיכה בחלל, זה מול זה, את גופי היצירה המובחנים של יוזף אלברס ושל אורן הופמן, וטווה מסכת של קשרים והתפלגויות ביניהם.

מערכת היחסים בין מורה ותלמיד – המזוהה כל כך עם מורשתו הפדגוגית של אלברס ועם מעמדו כדמות־אב בהיסטוריה של המודרניזם בארצות־הברית – מתנסחת כאן בעצם העיסוק בגניאלוגיה (ממשית או כוזבת) בין־דורית. מה מתרחש ברווח בין נוסחיו השונים של המופשט בציור ובפיסול המודרניסטי, לבין הדהודיו בעבודה של דור צלמים עכשוויים דוגמת וואליד בשטי (Beshty), איילין קווינלאן (Quinlan), ברברה קסטן (Kasten) ואורָן הופמן? איזה עולם מכילות עבודות המסרבות לדימוי או לחשיפתו?

המפגש בין הדפסיו של יוזף אלברס ותצלומיו של אורָן הופמן מחולל תמורה באופני הקריאה והשיפוט של היצירות, ביחד או לחוד; הוא מגלה הדים צילומיים בעבודותיו של אלברס ואיכויות פורמליות באלו של הופמן ומאבחן את היצירה של השניים כחקירה של המציאות, שהיא בה־בעת גם חקירת האמצעים המשמשים את החקירה עצמה.

ברצוני להודות לגברת ומר אלווין שרגיס (Schragis), שב־1986 תרמו למוזיאון אלבומי הדפסים של יוזף אלברס שמבחר מתוכם מוצג בתערוכה; וכמובן לאורן הופמן, שנענה בהתלהבות ומחויבות עמוקה לדואט הרעיוני והמעשי בחלל הגלריה. תודה מיוחדת לפטריק הילי על מאמרו המרתק בקטלוג, ולגיום רושון (Rouchon) מגלריה טמפו רובאטו, תל־אביב, על שיתוף הפעולה הפורה. תודה מקרב לב לאירית הדר על אמונה בפרויקט; ותודה כמובן לדלית מתתיהו, אוצרת התערוכה, על הקשרים שטוותה בין שניים.

תודות חמות לכל השותפים לעשייה: למיכל סהר על העיצוב המדויק של הקטלוג; לדפנה רז על העריכה המיטיבה ועל התרגום מאנגלית; לדריה קסובסקי על התרגום הקשוב לאנגלית; לעמיר אזולאי על התקנת עבודותיו של אלברס למסגור ועל עצותיו המאירות; לטיבי הירש על המסגור; ולצוות הספרייה – יפעת קידר, יפה גולדפינגר, איימי דינרשטיין, דפנית מוסקוביץ ונועה דגן – על העזרה הרבה באיתור מקורות למחקר. להקמת התערוכה חברו עוד רבים וטובים מצוות המוזיאון ומחוצה לו. תודתי החמה נתונה לכל אחד ואחת מהם.

סוזן לנדאו
מנכ"לית ואוצרת ראשית

1. רוזלינד קראוס, "מרחבי השיח של הצילום", תרגמה מאנגלית: דפנה רז, המדרשה: צילום/טקסט/אמנות, גיליון 5 (מאי 2002), עמ' 105.

חלונות הרוח

דלית מתתיהו

במקום הקדמה

פתח קטן בחדר האמבטיה בלע אל תוכו את חלל הבית כולו. הדלת הקטנה שנקבעה בו, ואשר עוצבה ונצבעה כשאר דלתות בית ילדותי, הפיחה רוח במפרשי הדמיון הילדי, השרוי בכל מאודו ביחסי גודל ורואה בצעצוע, ב"מה שהוקטן", דגם לעולם, קנה־מידה קיומי.

אל תוך החלל שנפער הושלכה הכביסה המלוכלכת כדי להיאסף מצדו השני – מרפסת השירות. מבטי נח על המִפתח הממוסגר באריחי החרסינה, מלבן בתוך ריבוע, על מה שנפתח ועל מה שנסגר.

קשה לאמוד את מספר הפעמים שביצעתי את הפעולה הזאת, את השִגרה של השלכת הבגדים; הפרוזאיות התפוגגה נוכח הקסם הטמון בחלל הבולע חלל. חלום הגן הנעלם בתוך דירת שיכון, לימד מה הם סוגריים:

(אמצע הנפתח בין שני דברים)

לִבּה של תערוכה זו מוּנע על־ידי שאלה: מהו הדבר שנפתח בעצם נוכחותם ההדדית של שניים? מה תעלה שיחה מדומיינת בין שני גופי יצירה ובין שני אמנים, שמוצא, זמן, מרחב ועיסוק מדיומלי מְמצבים אותם כשני קצוות מרוחקים של שדה השפעה רחב? האחד, יוזף אלברס – המורה שדמותו, דמות־אב, חקוקה ביסודות הציור המודרני; השני, אורן הופמן – המנסח אופני התבוננות בעולם דרך עין העדשה. ואולי: האחד, אורן הופמן – אמן צעיר, "אזרח האמנות", הנאבק בקודמו החזק כדי לפַנות לעצמו מקום; והשני, יוזף אלברס – אמן שמהלך הזמן הטביע את עבודתו בתבנית השתוקה והמדובבת עד זרא של המופשט, וכיום היא שבה וקוראת למבט.

מה שבין לבין – הוא חלל התערוכה ועיסוקה התימטי, מערכת צירים הנפרשֹת בחסות רוחו הנסיונית של אלברס ומבקשת לראות את הפרויקט האמנותי של שני האמנים כמהלך מחקרי שמושאו תפיסה ואופני התבוננות. בחיכוך הדדי זה ניצת ניצוץ הראייה, וקריאתו האתית הידועה של אלברס – "לפקוח עיניים" – מתפרֹשת כאירוע גופני־מרחבי, כשוטטות על הסף.

עם ריבוע

יחס בין מרכז של צורה (אנכית) ומרכז השוליים (אנכיים) לבין ארגון המשטח (כל מרכזי הצורות ניצבים זה לזה ומאוזנים, כך שהאפור למעלה); מעוין העשוי להיראות כמישור המתרחק מעין הצופה; ריבוע בתוך ריבוע בתוך ריבוע – מה רואים כשרואים אלברס?

הניסוח חוטא למטרה, חוטא לראייה, בהפיכת האמן וגוף היצירה לשם עצם כללי, "ריבוע", בבחינת מה שמזוהה יותר מכל עם יצירתו. דווקא בשל כך נשתהה מעט בגבולותיה של תבנית החשיבה על המופשט כאידיאולוגיה אנטי־מילולית, שביקשה להציב מחסום בין ראייה לשפה כדי לבדוק את תוקפו של עצם החשד האנטי־מילולי הזה. מקומו המוסדי והתרבותי של המופשט – שמאז ימיו "בראש המחנה", כמוביל מהפך במסורת הציור, הפך בעצמו לעורף קאנוני חזק ויציב – דורש גם הוא בחינה מחודשת, מבט שיבין את נוסחאותיו בלי להיבלע בהן. "רצונו" של הגריד בשקט, כדברי רוזלינד קראוס בספרה המקוריות של האוונגרד,[1] נענה במלל סוחף ובדרישה למלא את הרִיק שפערה עבודה ללא כותרת, חסרת רמזים נראטיביים, נעדרת "נושא".

המופשט נצפה כשהוא צועד יד־ביד עם התיאוריה שתְמלל את הצורה הציורית ואת הדימוי הטהור, דובר את קולה הביקורתי של העין, ממשמע את נוכחותה השקטה של היצירה ושותק ברעם את הפיכתו לדקורציה בורגנית בחסות ההון. ההתכנסות אל גבולות הציור, החתירה הגיאומטרית אל לב הצורה ומחיקת קולו של האני הִבנו עבודות קשות

1. Rosalind E. Krauss, "Grids", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), p. 9

לעיכול, שקישורן לאנורקסיה עשוי להתוות דרך לטיפול בַּתהייה שהובעה בראש הפרק.[2]

משנתגבשה בו הכרת ההתכנסות והצמצום הכרוכים בכתיבה, כתב קפקא ביומנו (3.1.1912): "כשהתברר לאורגניזם שלי שהכתיבה היא הכיוון היוצרני ביותר שברשותי, נדחף הכל אליה והשאיר ריקם את כל הכשרונות המכוונים אל הנאות המין, השתייה, ההגות הפילוסופית והמוזיקה בראש ובראשונה. רזיתי מכל הבחינות האלה".[3] הכחשת הבשר, השומן, במהלך האנורקטי, קשורה בתחושת השליטה בטבע באמצעות שלילתו, עיצוב הגוף לאידיאה טהורה חסרת גוף, המנכיחה את מה שנותר כצורה חזותית של מחאה, מחאה נגד העודפות, קהות המבע, אובדנו של "אותו הכרח פנימי שהיה אמור לאפיין כל תמונה", במילותיו של איטלו קאלווינו (בהרצאה שנושאה דייקנות).[4]

האם אלברס, ישאל את עצמו הקורא, הוא "אמן תענית" קפקאי?[5] האם עבודותיו מציעות את ההכחדה העצמית, תוצאת הצמצום שכפה על עצמו כיוצר? למיטב הבנתי, לא – אך הצופים בעבודותיו כיום נדרשים עדיין לבור את המוץ מן התבן, להתנער מהשפה ומהגוף המאיינים שניסח המודרניזם בספרות ובאמנות כשהעמיד מחסום בין מלל למשמעות, להימנע משימוש ברטוריקה גופנית (המחסום בין הפה למחשבה), ולבכר על פניה דווקא את החוויה הגופנית־מרחבית שמציעות העבודות.

חוויה זו, יש לזכור, אינה מקיפה את ההבעה הבלתי אמצעית, שלוחת הרסן; היא מצייתת ללא ספק לאותו צו מוסרי ראשון במעלה לאמן המודרני, צו הסירוב לנראטיבים רומנטיים, או בפרפרזה על פול ואלרי:[6] היא רואה בעבודת האמנות מין מכונה לייצור פיוט מתוך חומר המלים ולעיצובו כמבנה רציונלי.

אם משבר המופשט הוא במידה רבה משבר המסמן – כלומר, אובדן יכולתנו, כצופים, לראות ריבוע כמדרגה אל המוחלט או כתבנית חזותית טהורה, והתעקשות לתור אחר מסומן עלום המסתתר כביכול מאחוריו – הרי שנוכחותם ההדדית של שני גופי העבודות בחלל התערוכה מכוונת לדגש או לנוסח אחר מבין נוסחי המופשט, כזה המזוהה כיום בעיקר בצילום העכשווי.

וואליד בשטי: "נראטיב הוא דבר שלעולם לא מתקיים באמת בצילום, ודומה שאי־היכולת הזאת היא שעמדה ביסוד הצילום המבוים – במלים אחרות, משהו נעדר – כאשר הצופה מוכוון בדיוק אל אותו מרכיב חסר. זה קצת כמו הפשטה, כי הדבר היחידי כיום שהופך דבר־מה למופשט, זה שהוא נראה כמו משהו שפעם נקרא מופשט, הד למשהו שפעם היתה לו מוטיבציה ברורה".[7] בשטי מגיב על סיווג עבודותיו ודומותיהן כמה שמכונה "צילום מופשט", כותרת שעשויה לחול גם על עבודותיו של אורן הופמן במפגשן עם אלה של אלברס. הביטוי להעדר "נושא" או הסירוב לחשוף אותו במלואו לא מבקש אפוא להתפרֹש כריקון, אלא מצביע על הבנת המדיום כאמצעי לחקר המציאות והמחקר גם יחד.

כושרו האינדקסלי של הצילום, אופיו המנציח ותפקידו כמדיום מתאר ומאשר, מיסכו את איכויותיו ה"מפשיטות" כמדיום מתמיר, המבצע גלגול צורה במעבר מייצוג המציאות לממשות. ההרחבה של שדה הצילום, שכבר נדונה למכביר על־ידי חוקרים כרוזלינד קראוס, ג'ורג' בייקר, וואליד בשטי או לייל

2. עוד על הפרקטיקה האנורקטית ראו מסתה היפה של מיכל בן־נפתלי, "ותאכל ותשבע ותותר", כרוניקה של פרידה: על אהבתה הנכזבת של הדקונסטרוקציה (תל־אביב: רסלינג, 2000), עמ' 132–201.
3. פרנץ קפקא, יומנים, 1910–1913, בעריכת מקס ברוד, תרגם מגרמנית: חיים איזק (ירושלים ותל־אביב: שוקן, 1978), עמ' 177.
4. איטלו קאלווינו, שיעורים אמריקאיים: שש הצעות לאלף הבא, תרגם מאיטלקית: אריאל רטהאוז (תל־אביב: כינרת, זמורה־ביתן, דביר, 2012), עמ' 89.
5. ראו פרנץ קפקא,"אמן התענית", סיפורים ופרקי התבוננות, תרגמו מגרמנית: ישורון קשת ודן מירון (ירושלים ותל־אביב: שוקן, 1964), עמ' 200–211; או "אמן הצום", רופא כפרי וכתבים אחרים, תרגמה מגרמנית: אילנה המרמן (תל־אביב: עם עובד, 2000), עמ' 279–290; זהו אחד הסיפורים המזוהים ביותר עם קפקא, שדייק בתיאור התופעה הביזארית אך נפוצה של "אמנות רעב". קפקא הושפע מ"אמן רעב" מפורסם בן זמנו, ג'ובאני סוצ'ו, שצם למעלה מארבעים יום, מכר תצלומים של מופעיו וסיפורו נסקר בעיתונות העולמית.
6. ראו: Paul Valéry, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1957-60), vol. 1, p. 1270
7. Walead Beshty and Eileen Quinlan, "Art: Interview", *BOMB Magazine* (September 2009)

רקסר,[8] כיוונה להתבוננות במדיום לא רק כקפסולת זמן המחוללת השלכות פנטסמגוריות בין הצלם לצופה, אלא כפילוס ופתיחה של דרכי הראייה. שׂידוד המערכות המדיומלי המוצע במפגש אלברס–הופמן קורא אפוא להתבוננות שאינה **ב**דבר, או **דרך** הדבר, אלא **עם** הדבר: כיצד רואים **עם ריבוע**.

על הסף

על הסף או המפתן, מקום המִדרך שבפתח, שוכנת היצירה של יוזף אלברס ושל אורָן הופמן.

האחד, כפי שתועד בתצלום מוּפּר השמור בארכיון של Black Mountain College בצפון־קרוליינה, נראה עם הגעתו לארצות־הברית מברלין, ב־1933, כשהוא חנוט במעיל כבד לצד אנני אשתו, אמנית ומתורגמנית אישית. חזותו נוקשה ומאופקת וידיו כמו מייצגות חוק גיאומטרי: מצולבות, מתוות אחיזה קפוצה. "גרמנים ללמד אמנות קרוב כאן", מכריז הכיתוב המהדהד שפה עילגת, שפת הסף של המהגר שטרם מצאה את התחביר הנכון, שוזרת מלים מכאן ותחביר משם.

האחר אוחז במצלמה, מדיום שלדברי חיים דעואל לוסקי "נמצא במצב לימינלי, [...] נראה למבט אך לא מוכן להראות".[9] השהייה בתווך, לא כאן ולא שם, חוויית ההיסחפות פנימה אל מה שנפתח ובו־בזמן ההישלחות החוצה, מתמצתת במובנים רבים את הפיתוי המוצע בעבודות של אלברס ושל הופמן.

אלברס: בתרכובת שרקח בין צורה (form) לנוסחה (formula); בארגון הצורות ויחסן זו לזו; בהצעה של יחסים דינמיים כתחליף ליחסים הסימטריים או המתמטיים הצפויים למדי בהקשר הגיאומטרי; בהבנת האיכויות המרחביות של הצורה.

הופמן: בפני השטח המייצגים חללים ממשיים (לרבות זה המכיל את הצופה, חלל הגלריה), שבתוכם אובדת תחושת ההתמצאות בחלל של הצופה בעבודות, בעודו מברר לעצמו את מקומה של העין־עדשה שביקשה לתפוס את החלל ברשתה. הצופה, הניצב בחלל הנפתח אל חללים נוספים, מאכלס אפוא את הסף שוולטר בנימין ביקש לראות בו אתר – מקום הניתן ל"יישוּב", מקום שאפשר לשהות בו, ולא קו גבול.

"נעשינו עניים מאוד בחוויות סף",[10] כותב בנימין בעבודת הפסאז'ים הבלתי גמורה שלו, מבכה את פיחות מעמדו של הסף, את אובדן היכולת לשהות בין לבין בלי לפתח ראייה דיכוטומית. קסמו של הסף נעוץ בחפיפה, בבלבול הקצוות המשמר תמיד גם את אפשרות פרימתם. עבודת הפסאז'ים היא עבודת העין והגוף הנעים **בתוך** ומכוננים **את** החלל כפסאז', כמעבָר, שהרי בלטינית passus הוראתו צעד, ו־pass הוא מעבר צר, ו־passage מצביע הן על עצם התנועה דרך או לאורך והן על המבנה שבו ודרכו עוברת התנועה.

מובן שכאשר צופים בעבודות של אלברס ושל הופמן, המעבר המוצע לנו אינו ממשי, כזה הנמשך תחת קשתות קמורות בין בתי עיר, אלא כזה המתרחש בשדה הנראוּת. "החלון" – כפי שכינה אלברס את הריבוע, היחידה הבסיסית ביותר ומחוללת התחביר רב־הווריאנטים בעבודותיו – תובע חוויית התבוננות ייחודית שאת איכויותיה אפשר לגדור בתווך שבין החזיתי לחזותי, במונחיו של חגי כנען: "החזיתי הוא אופן הבְּניה של המרחב החזותי שהופך אותו לשטוח; הוא השְׁכחת העובדה שהחזותיות של העולם אינה רק עובדה בין עובדות בעולמנו, אלא צורת יסוד של קיומנו".[11] החזותי, לעומתו, נתון לעין

8. וראו: Walead Beshty, "Abstracting Photography"; George Baker, "Photography and Abstraction", in: Alex Klein (ed.), *Words without Pictures* (Los Angeles & New York: LACMA & Aperture, 2009), pp. 292-315, 358-378; Lyle Rexer, *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography* (New York: Aperture, 2013); ראו גם: וואליד בשטי, "להפשיט את הצילום", תרגמה מאנגלית: דפנה רז, קט. תורת השלבים, אוצר: אורי דסאו (מוזיאון פתח־תקוה לאמנות, 2010), עמ' 31–37.

9. חיים דעואל לוסקי, "הצילום אחרי הסימולקרה", ערב־רב: כתב־עת מקוון, 26.5.2013.

10. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994), p. 494

11. חגי כנען, "המטא־אופטיקה של יהושע בורקובסקי, או ציר הציור הוא ציר הציור הוא", קט. יהושע בורקובסקי: ציורים, 1987–2012, אוצר: משה ניניו (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2013), עמ' 26.

המתנגדת להשטחה החזיתית; הוא "רווי ממדים של אי־נראוּת, בעצם היותו מרחב של הופעה והתגלות".

כאן טמון, לדידי, גרעין המשמעות של מחווה לריבוע – גוף העבודות לו התמסר אלברס הַחל ב־1949 ואשר הפך למייצג של יצירתו: לא מחוות העֲרכה המתבדרת ברוח־אגב קלילה, אלא הצבעה על ערכו המהותי של הריבוע בניהול סִפֵּי הדילוג של העין. האניגמטיות השׁוֹרה על עבודותיו של אלברס, יכולת הכישוף שלהן, נתונה בהדהוד הצורני הפנימי (צורה בתוך צורה) המשלח את גליו החוצה וטורף את "הרגליו החזיתיים של המבט". במובן זה, ה"הצבה־לתוך־האינסוף" – תרגומו המילולי של המונח הצרפתי mise-en-abyme – מהדהדת אף היא בין ובתוך עבודותיהם של אלברס ושל הופמן כאחד.

הביטוי mise-en-abyme נלקח משפת ההרלדיקה – אמנות שלטי האצולה והגיבורים – ומציין את הצבת הדימוי באמצע המגן המזהה את האציל המסוים, לרוב כבבואה מוקטנת של המגן עצמו. לענייננו חשובה התגלמותו בספרות ובאמנות, שנוסחה לראשונה על־ידי אנדרה ז'יד (Gide), סטודנט נלהב של ההרלדיקה ומי שהבחין כי הטְבעה של דימוי בתוך דימוי מעידה על אופיה הרפלקסיבי של היצירה. תו מהותי ל־mise-en-abyme הוא זהות מוחלטת בין הדימוי המוכל למכיל, כאשר זהוּת או דומוּת זו מוציאה לאור את מובנה של היצירה ואת המבנה הצורני שלה.

במחקרו המקיף על ה־mise-en-abyme (1977) מונה לוסיין דלנבאך את אופני הופעתה השונים של תחבולה זו ביצירה המילולית והחזותית, שאחד מהם הוא כאמור המודוס הרפלקסיבי (שהרי מדובר באיבר מאיברי העבודה המַפנה מבט אליה ואל אמצעי המבע שלה).[12] לאור הבחנה זו, התבוננות בעבודותיו של אלברס מוכוונת אל "הגיאומטריה הצבעונית" הייחודית להן, אל ההיתוך בין צבע וצורה המתקיים בהן. תבנית ההשתקפות והחזרה מאפשרת להבחין בין מרכיבי ה"נוסחה" ולזהוֹת את "כתב המראָה" ואת תרגילי ההיפוך והחזרה בעבודות כצורניים במהותם – בעוד הצבע, "בשרה" של הצורה, מסמן את ההבדל, מעניק נפח וחיוּת, ובמובנים רבים מגדיר את זהותה (למשל: ריבוע כתום לעומת ריבוע שחור).

הצבע, שאותו ראה אלברס כאמצעי היחסי ביותר באמנות, מעורר את תשומת הלב ההכרחית לראייה ותומך בכושרה של העין לשוטט ולשהות ביחסים בין לבין שביצירה ובעולם. שאלת היחס עקרונית לכינון עבודותיו של אלברס כמקרים נבדלים זה מזה ולא כמה שעשוי להיראות, למבט המרפרף, כחזרה מעייפת. איכותן הרפלקסיבית של העבודות – עולם ומלואו של יחסים פנימיים, הנטוע בספקטרום האוטיסטי של המודרניזם – היא שמַבנה את יכולתן לקיים יחסים עם עבודות אחרות, את קריאתן להשוואה ולחריצת הבדל.

אצל הופמן, מודוס ההשתקפות נתון בטבעו המשכפל של הצילום ובמנגנון הייחודי לאמן המשתמש במראות בתהליך לכידת הדימוי. אופיים החללי של תצלומיו נובע הן מן היחס בין הגוף המצלם למרחב והן מן הקפלים והמרווחים הטיפוסיים לחללים המצולמים. התצלומים של חלל הגלריה, למשל, נדמים למראית עין כתיעוד המרחב שבו ניצב הצופה, כאשר עצם האמירה – ניצב, צופה – מייצרת שלל וריאנטים הקשורים לראייה ולחוויה המרחבית. האנך־צלם־צופה מגלם נקודת מפגש עם ממדי החלל. חלוקת הגוף האנושי לשני צדדים כבתמונת מראָה, מכפילה גם את המישורים האנכיים (למעלה ולמטה, חזית ועורף) וגם את המישור האופקי (ימין ושמאל). העין המשוטטת בין החלל המיוצג לבין החלל הממשי מבקשת בראש ובראשונה את מה שחלל מכיל מטבעו, מקום; כלומר, היא מבקשת למצוא את מקומה הממשי ביחס למיוצג ובתוכו. בקריאת הכיוון הזאת ובדרישה להתמצאות, הצופה הופך ל"מכונה" הסורקת יחסי גומלין מרחביים, לְמצלמה.

בחירתו של הופמן בעמוד ובפינה כמוקדי ההתבוננות וה"משחק" הצורני, הופכת את העבודות למעבדה של גבולות שעברו המרה והפכו למעבָר (אפשר לראות דרך העמוד ומבעד לפינה), ומְשקעת את הצילום בהיגיון של העמימות, בחומר לא־מקבע המאפשר השתנות וגלגול.

12. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire: essai sur la mise-en-abyme* (Paris: Seuil, 1977)

באזור הסף, במעבר החציה שחולקים אלברס והופמן בעבודותיהם, רוחש דיבור של גבול, זמזום הכוורת של שדות תעופה, תחנות רכבת, אפילו אולמות קונצרטים ברגעים שלפני התו הפותח. אם נבקש לקטרג על העבודות, נוכל לייחס למלל הזה את מה שנאמר בזמנו על "הרומן החדש" – שרחשיו הם רחש של שיעמום המוצא בתחבולות מחסה מפני המציאות; שבחיפושיו הצורניים זנח את האחריות החברתית; שמבטו באובייקטים מפשיט אותם מכל משמעות...[13] ברגע זה נחוצה לנו יכולת התְמצוּת המרחיב המהותית לפדגוגיה של אלברס, נחוצה לנו מטאפורה.

"באתונה של היום", כותב מישל דה־סרטו בספרו המצאת היומיום, "התחבורה הציבורית נקראת metaphorai. מי שנוסע לעבודה או חוזר לביתו משתמש ב'מטאפורה', אוטובוס או רכבת".[14] אני מבקשת לקרוא את עבודתם של אלברס ושל הופמן כאותה "מטאפורה" אתונאית. תחבירם המרחבי־פואטי מְתווך חוויה תובענית של ראייה, שוטטות רצוא־ושוב נוכח פני שטח, שאינה נחלתם הבלעדית של הצופים ביצירת אמנות כי אם חוויה קיומית מוּכּרת העולה במצבים לימינליים.

> מצאתי את עצמי מגדיר סף
> כמקום הגיאומטרי
> של תנועת הכניסות והיציאות
> בבית אבי

כך מתאר המשורר מישל בארו (Barrault)[15] את חוויית ההידפקות על פתחו של האחר, את ההפרעה הגבולית של עצמיותנו המושלכת אל העולם, תחומה ברקמה מרושתת ובקו המִתאר של הגוף. חוץ ופנים מתהפכים הרי חליפות, כמו גרב, מושלכים אל ארון הכביסה.

13. ראו רולאן בארת, "האם דברים מסמנים משהו?", ראיונות, 1962–1980, תרגמה מצרפתית: הילה קרס (תל־אביב: רסלינג, 2007), עמ' 13.

14. מישל דה־סרטו, המצאת היומיום: אמנויות העשייה, תרגם מצרפתית: אבנר להב (תל־אביב: רסלינג, 2012), עמ' 243.

15. מישל בארו מצוטט אצל: Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994)

אתיקה של תפיסה

חלונות ומראות התקבעו זה מכבר כמטאפורה חזותית ומילולית לסף שבין הממשי למדומה. בחירתו של אלברס ב"חלון" כשם פרטי לריבוע בעבודותיו, ובביטוי "פקיחת עיניים" לדיוק מטרתו האמנותית והפדגוגית, מצביעה על אותה פתיחה או הרְחבה של הראייה שאליה כיוונה יצירתו. יסודות השיטה שפיתח נוסו ונוסחו בשלושה קורסי מבוא ש"ייבא" מהבאוהאוס הגרמני ל־Black Mountain College האמריקאי ואחר כך לאוניברסיטת ייל. שיעורי הרישום, הצבע והעיצוב הפכו למעבדת ניסוי ממושטרת לבחינת איכותם והופעתם המגוונת של חומרים שגורים כמו ניירות צבעוניים ודוגמיות צבע, וכן לחשיפת המִתאם בין הארגון הצורני למבנה המונח ביסודו.

אלברס נהג לפתוח את שיעורי הרישום והעיצוב בהתנסות בכתב מראָה – תרגיל בסיסי בהזרה: התלמיד מתבקש לכתוב את שמו כפי שהוא משתקף במראָה, ואז, במצבו ההפוך, לכתוב אותו ביד הלא דומיננטית. מה שעשוי להיראות למבט העכשווי כתרגיל מִתחכם, אם לא שחוק – מצביע על שתי השקפות עקרוניות הקשורות באופני ראייה: האחת מנסחת את עמדת האמן ביחס לעולם, במונחים של מה שניתן וראוי לייצוג; והשנייה מבקשת לערער על כוחו המְמסך של ההרגל.

עמדתו של האמן, אם נידרש להבחנתו הקלאסית של ג'ון שרקובסקי,[16] נעה על ציר שקצותיו הם החלון והמראָה: "מהו תצלום?" שואל שרקובסקי: "האם הוא מראָה המשקפת את דיוקן האמן שיצר אותו, או חלון, שדרכו אפשר להכיר את העולם טוב יותר?" הבחנתו הקוטבית אינה מביאה בחשבון את אפשרות המיזוג בין הקטגוריות ואת ההנחה כי האישי, "דיוקן האמן", נתון תמיד בבסיס העבודה. הדיכוטומיה זרה הרי לשפת הסף שדוברים אלברס והופמן, העושים שימושים שונים במראָה כדי לפתוח חלון.

16. ראו: John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960* (New York: the Museum of Modern Art, 1978), p. 25

מהו, אם כן, המראֶה הנשקף מהחלון? על הדעת עולים נופים הכפופים לחוקי ההרגל: קו האופק, טבע פרוּשׂ, נוף עירוני; אך בדיוק נגד חוקים אלה יוצאים גם אלברס וגם הופמן, שהמבט הניבט מחלונם המטאפורי מופנה לראייה עצמה.

במסתו המרתקת פרוּסט מנתח סמואל בקט את ההרגל – רצף ההסכמים המתכונן בין הסובייקט למציאות – כחלק מתפיסת הזמן והזיכרון המרכזיים כל כך ליצירתו של מרסל פרוּסט. ההרגל, כותב בקט, "הוא פשרה המושגת בין היחיד לבין סביבתו, או בין היחיד לבין הזרויות האורגניות שלו, ערובה לאי־פגיעוּת קהה, לכליא הברק של קיומו".[17] דרכי הראייה המעוצבות בתהליכי העבודה של אלברס ושל הופמן מאתגרות את מסירותו המזיקה של ההרגל, ש"משתקת את תשומת לבנו ומסממת את שפחותיה של התפיסה".[18]

פרויקט הסרת מיסוכו של ההרגל מחייב, אם כן, הזרה של תחושת הרצף בין הסובייקט למציאות, ביצירת עולם הנראה כמו בהעדר "עצמי" והפיכת העין (לרגע) ל"אובייקטיב" – הן בהוראתו הלשונית כניגוד לסובייקטיבי, והן במובנו האופטי כעדשת האובייקטיב במצלמה, האלמנט האופטי הקרוב ביותר לאובייקט הנצפה.

הרגע שבו העין האנושית הופכת לעדשה – רגע מכונן של ניתוץ הרגלי הצפייה שלנו בעולם – מתואר בחלק השני של בעקבות הזמן האבוד: המְספר של פרוסט חוזר לפריז בלי הודעה מוקדמת ומפתיע את סבתו שעה שהיא קוראת את מכתבי מאדאם דה־סווינייה. מאחר שסבתו אינה מודעת לנוכחותו, הוא רואה אותה כאילו היתה תצלום וכאילו הפך הוא לצלם. ההשלכה של אופן ראייה מוזר זה היא הפקעת הדמות האהובה מתחומי המוּכּר והמחשה של שתי מיתות, שלה ושלו. שכן מעֵבר לקשר בין הצילום למוות, שכבר נוּסח באינספור כתבים, זהו רגע של ניכור טראומטי לא בשל ההכרה באי־קיומם או בהיעלמותם של דברים בעתיד, אלא דווקא נוכח ההתוודעות לקיומם הנמשך בלעדינו. באורח פרדוקסלי, ההרגל או חוזה השִגרה של המבט, שכביכול הופך את הראייה לסובייקטיבית, מתגלה כאפראטוס מכני – ודווקא המכונה, או ליתר דיוק הראייה הצילומית, נושאת את הזיקה לחוויה הסובייקטיבית ביותר מבחינת פרוסט: חוויית הזיכרון הלא רצוני.

עבודותיו של אורן הופמן משחקות בקסמה הסרבני של המצלמה, באיכויותיה הלא רצוניות. הן מאלצות את העין־עדשה הפקוחה תמיד להתבונן במערך נשלט של השתקפויות וחזרה. הצלם בוחר בעצמו את הזמן והמקום לביצוע קסמיו, אך התצלום משיב לצלם בהכתרתו כמציצן, עד להעֶדרתו המוחלטת. רגע זה של מכניות לכאורה, של ניתוק בין סובייקטיביות לראייה, משותף לו ולאלברס ב"שיחתם" ההדדית. עבודותיו של אלברס "מפתחות" במפגש עם עבודותיו של הופמן והאמצע הרוחש ביניהן את האופי האובייקטיבי והלא־סמלי כביכול של הדימויים הטכניים, את האפשרות "לראותם כחלונות ולא כדימויים".[19] עבודותיו של הופמן מוארות בהילת הגרסה ה"אלברסית", בכושר לנסח מחדש שלם מתוך סכימה הנתונה בחלק.

אם השניים חולקים אמת אחת הרי זו עצם הכפירה בה, ההתנגדות למונוליתיות של הצורה. אזורי הסף שבהם משוטטת העין הצופה בעבודתם, שבהם שוטטו הם־עצמם במחקרי התפיסה החזותית שלהם, גוזרים משל (או אולי מ.ש.ל) שסוּפּר על־ידי אלברס בספרו משחק גומלין של צבע: "אין פתרון סופי בצורה. לכן הצורה תובעת ביצועים בלתי פוסקים ומזמינה התייחסות מתמדת, חזותית כמו גם מילולית".[20]

17. סמואל בקט, פרוסט, תרגמה מאנגלית: עידית שורר; תרגום מובאות פרוסט מצרפתית: הלית ישורון (תל־אביב: רסלינג, 2005), עמ' 27.
18. שם, עמ' 29.

19. וילם פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום, תרגם מגרמנית: יונתן סואן, מערכת: אבי גנור, חיים דעואל לוסקי (תל־אביב: רסלינג ומכון שפילמן לצילום, 2014), עמ' 23.
20. Joseph Albers, *Interaction of Color* [1963] (New Haven: Yale University Press, 1971), p. 74

העין החושבת

פטריק הילי

הצבע ארגמן ידע היסטוריה מגוונת, וקשה לדמיין שפעם היה נחלתה הבלעדית של אליטה, או שייצורו הניע רשתות מסחר ותרם לכלכלתן של ערים. סיפורו של הארגמן מייצג את סיפורי הצבעים האחרים. הוא מורכב ואמפירי יותר מתחום התחזית או חקר מזג האוויר, ויש בו כדי להגחיך את הנבואה ואת המדע כאחד. החשד המתמיד הנלווה לתלות במצב הרוח והרגש, רק מכשיל את האינטליגנציה. אמנים, אלה מביניהם שעוסקים ב"מופשט", מתמודדים לכן עם בעיות תובעניות ביותר: הם עובדים מתוך "חוש" שהם מחשיבים כ"מחובר לעצמו", ובה־בעת חותרים לרגע יחידאי של התגלות. לשם כך האמן נדרש לארגן את מבעו, שהוא ביסודו חומרי ובר־המחשה: המבע חייב להיות זה ולא ההוא, הארגמן המסוים או הכתום האחר, לרתום את הרגש בסדי הגיאומטריה כדי לאפשר חירות של ביטוי. במובן זה, האמנות צריכה להיות "געש רגוע".

טרם התעמקנו באקולוגיה של הארגמן או בפוליטיקה של הארגמן, ולא ירדנו לחקר הטוגה־פיקטה של יוליוס קיסר, שצבעה שלח מסר נחרץ ביותר לגבי השאיפות ה"מלוכניות" שהובילו בסופו של דבר לרציחתו בחודש מרץ לשנת 44 לפסה"נ – ועדיין לא נתקשה להבין ביטויים כמו "לנופף בד אדום לפני שור", או להרגיש את ה"בלוז". צבעים יכולים אם כן להיות איקוניים, מצלוליים, סמליים, מעוררים; הם מצביעים על גוון, עצימות, רוויה, בהירות, אטימות או ברק, ובה־בעת ניתנים לתכנות כך שנבין באחת, בלי שום קושי, את הוראות הרמזור, בהכירנו היטב את צפני השפה. דגלי לאום הם אקדמיה שלמה של צבעים ברחבי העולם, גם אם נתבלבל בנקל בין איטליה לבין הודו ואירלנד, או בין הולנד לצרפת. אך כל ניסיון לשחזר את תגובותינו הרגשיות לדברים (יהיו אשר יהיו) שנקראו בשֵׁם בעבר, נידון לאי־ודאות. הדוגמא של הארגמן לבדו, כפי שמראה מחקרו המופתי של איתמר זינגר, גדושה עד להתפקע באי־הנחת הזאת;[1] ותחילה – איזה צבע היה הארגמן? אדום? שָׁני? אולי כחול?

יותר ממאה שנים חלפו מאז שבעיית ההבעה וההפשטה נחקרה על־ידי האוונגרד האירופי, ומושגי האמנות המופשטת ו"הציור חסר האובייקט" מבקשים דיון נוסף שיעשה עימם צדק: יש לשוב ולבחון את הסוגיות המורכבות שעמדו בראש מעייניו של דור אמנים, שזנח את תפיסת התמונה כמראֶה של פיסת עולם מנקודת מבט מסוימת ואת תפיסת העולם כנשקף מבעד לחלון. המהלך המשמעותי של קלוד מונה הניע מחדש את ההתכוונות התנועתית של הראייה, אילץ את הצופה להתקרב אל התמונה ולהתרחק ממנה כדי לראות כיצד הדימוי נוצר בריצוד בין דו־מימד ותלת־מימד, בפלסטיות שבין תפיסת החושים לבין הצורות עצמן.

גם כאשר צפני התרבות המורכבים נטמעים בראייה, עולמות הציור והאובייקטים אינם עולים בקנה אחד ונותר בנו חשש מתמונות, מדימויים המופיעים כחזיון תעתועים, כאלה שאינם מתארים את "העולם שם בחוץ" אלא מגלמים ואף מעצימים כוחות רגש פנימיים, ובהם החרדה המלווה תמיד את הלא־נודע שצופן לנו העתיד. יש עדיין פוזיטיביזם חרוף המתעקש שתפיסת החושים לא יכולה להיות אך ורק היפעלות אימננטית, ושהכל הוא משחק של עוצמות וכוחות המבקשים לבוא לידי ביטוי. עבודות הבוקעות היישר מליבת הרצון של האמן נתפסות לא־פעם כביטויים כמוסים של איזו רוחניות היולית, ולא של המאבק להביע רגש באופן קונקרטי ואובייקטיבי ככל האפשר, להתגלם בחומר ובארגון המאפשר תקשורת.[2]

1. ראו: Itamar Singer, "Purple-Dyers in Lazpa", in: B.J. Collins et al. (eds.), *Anatolian Interfaces: Hittites, Greeks and their Neighbors* (Oxford: Oxbow Books, 2008), pp. 21-45; זינגר, בעקבות ו. ון־סולט (van Soldt), מסתמך על השפה האוגריתית כדי להבחין בשתי קטגוריות ראשיות של ארגמן־כחלחל וארגמן־אדמדם, וקושר את הערכים האוגריתיים התואמים את ה־takiltu וה־argamannu באשורית־סורית, עם ה"תכלת" וה"ארגמן" של העברית.

2. הדיון המוצלח ביותר בנושא שעולה בדעתי הוא זה של מישל אנרי — Michel Henry, *The Essence of Manifestation* (The Hague: Springer, 1973) – שכתב גם מחקר מצוין על קנדינסקי.

לא נוכל לגשת להישגים האינטלקטואליים המזוקקים של יוזף אלברס ושל אורן הופמן בתערוכה הנוכחית בלי לשוב ולהידרש לדיונו התיאורטי המכונן של מקס רפאל במודרניזם המוקדם, ממונה עד פיקאסו (1913),[3] וכן להרהורים של וסילי קנדינסקי ולהבחנותיו רבות־המשמעות של פאול קליי על "האזור האפור". בתערוכה מועלות סוגיות רבות אחרות, כגון העיבוי העכשווי של תפקיד המוזיאון במעבר מהתמקדות בשימור, מיון וקיטלוג ובלבד אל עיסוק מחודש בחינוך, יצירה ומעורבות קהילתית. ההחלטה להציג כאן דו־שיח בין עבודות של יוזף אלברס ושל אורן הופמן המגיב עליהן, יוצרת מפגש המאשרר את מסורת המודרניזם תוך פנייה לקהל הרחב, ביצירת מובלעת של עונג ותבונה שאינה מיועדת לעין לבדה.

מקס אימדל סקר בכתביו את השתלשלות המחקר המודרני בנושא הצבע, לרבות הוויכוחים השונים בשאלת "הציור חסר האובייקט".[4] אימדאל מתחיל את דיונו בציטוט מקנדינסקי, שבסוף שנות הארבעים לחייו מהרהר בהתפתחותו כצייר. מימי ילדותו זוכר קנדינסקי את השמש השוקעת מעל מוסקבה, ומזהה את המראֶה עם פינאלֶה סימפוני מתוזמר של צבעים חיים ועזים, שכל אחד מהם נתפס בנפרד כשיר בפני עצמו. זכרון הילדות של קנדינסקי מועבר בצבע, שלא בשונה מקטע באוטוביוגרפיה של טולסטוי, שבו הוא שואל את אביו לדבר קיומה של ארנבת כחולה, והאב עונה "ודאי שיש, יקירי", ומשתמש בצבע הכחול להתוויית היצור הרוטט הזה. לדידו של קנדינסקי, ונציה היא גם הצללים הכהים של המים, השחור הבלתי נראה האורב מאחורי כל כחול, הקור של הצללים הללו על קליפות הגונדולות החלקות כנגד האופק הגבוה כל כך של שמי התכלת. כל אלה מקנים לעיר את אווירתה המיוחדת, את התנועתיות המנצנצת והצלילות הסקסגונית של הוורוד, הכחול והצהוב האהובים כל כך על טייפולו. שירו של הים האדריאטי שונה מזה של הים התיכון. כאן אף אחד לא חושש מאדום, צהוב או כחול.

עם זאת, רק כשפגש קנדינסקי בערמות החציר של קלוד מונה, השתכנע שציור יכול להיות דימוי וקבע קישור במוחו שניגן את צלילי לוהנגרין של ריכרד ואגנר כל אימת שראה את השמש שוקעת מעל מוסקבה. האמנות היתה למעשה חושי מתמשך של סינסתזיה, כפי שנוכל לראות, לימים, בעיטורי הגבס הצבעוניים, דמויי השיש, של האדריכל קרלו סקרפה (Scarpa), שנעזר ליצירתם בתרבות הצבעים של אלברס ושל מארק רותקו ובמשטחים התכשיטיים, המאירים והרוויים כל כך בעבודות הכרומטיסטיות של קנדינסקי המוקדם, שמצדו שאב מאמנות עממית ומפולקלור (כפי שעשה, כמובן, גם מארק שאגאל).

משחק הגומלין הזה עשוי להפנט. אלכסנדר סקריאבין האמין כי הוא מזהה צבעים עם מפתחות מוזיקליים שונים, וציירים אהבו תמיד לדבר על סולמות וטונים כרומטיים, בעוד מוזיקאים היגגו על תִזמוּר של פאלטת הצבעים. מטאפורות, מאז ומעולם, הובילו את המחשבה. אבל קנדינסקי לא היה פטור מתחושות של חוסר סיפוק. הוא חש בפער בין רגישות לכישרון, פער שכל אמן מכיר וכל אמן צריך. הצבעים שלו־עצמו לא הלמו את צלילי החצוצרה ששמע בציורו של רמברנדט, ואף לא את יכולתו של רמברנדט לדלות אור מתוך החשֵכה – מאבק קדום לנראוּת, שאינו רק זה שהשתלשל מן הקיארוסקורו של קרוואג'ו. הצבעים של קנדינסקי חסרו גם את ההיתוכים הרבגוניים והעוצמות של עולם הצלילים הוואגנרי, שיצרו מיזוג דחוס של טונאליות וטקסטורה במעברים המוזיקליים החיוניים כל כך למלחין, שהיתכנותם בציור בלתי אפשרית כמעט.

עצם המימוש החומרי של הציור – השימוש בצבעים יציבים ובלתי יציבים, בפיגמנטים רוויים, בצבעים כימיים או סינתטיים; הריאקציה בינם לבין שכבות היסוד; האפקט של האור על דברים ושל האור

3. במחקרו של מקס רפאל, ממונה עד פיקאסו, אפשר למצוא את ההבניה ה"מודרניסטית" הראשונה של שושלת היוחסין ממונה אל הקוביזם המוקדם. רפאל הוא גם הראשון שהשתמש במונח "אקספרסיוניזם" ביחס לעשייה האמנותית בברלין של 11–1910, ומי שניתח את המהלך אל ההפשטה בציור של קנדינסקי. ראו מאמרי: Patrick Healy, "Matisse and the Earliest Theory of German Expressionism", *Element* (Dublin, 1993), pp. 29-33

4. Max Imdahl, *Farbe* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1987), esp. pp. 19-35

הנובע מתוך הדברים ושל הזיגוגים והציפויים – כל אלה הפכו את הציור לתבשיל של לישה וכימיה התלוי בסופו של דבר בחוש המישוש, ואפילו בחוש הריח, לא פחות מאשר בחוש הראייה. הכרה זו איתגרה גם את אלברס: כיצד ליצור אמנות מתוכננת של תמורה ותנועה בקומפוזיציה, במשחק ההדדי של צבעים וצורות, לרקע הספק הלא מרפה בשאלה אם כל זה יוכל להתהוות כגיאומטריה קורנת של חישה.

קנדינסקי פיתח קשב לממשות הפיזית של הצבע כאשר חקר את אמנות האיכרים בוולוגדה (Wologda) שמצפון למוסקבה. התנסות זו לימדה אותו "לחיות בתמונה", והיא מסבירה גם את הגדילה ההדרגתית של תמונותיו, שממדיהן הלכו ותפחו וחרגו, באורח בלתי נמנע, מקנה־המידה האנושי. מספרים ששאיפה כזו הנחתה גם את דרכו של רותקו ביצירת עבודות השואבות פנימה ומאלצות את הצופה להשתקע כל־כולו במעשה החזותי. פיליפ בול הבחין שציירי שדות הצבע הנרחבים, שהצבע בציוריהם נמשך מקצה עד קצה ואינו נשבר באף אִזכּוּר פיגורטיבי, מאלצים את הצופה להיענות לחזותיות הגולמית שאליה התכוון הציור הזה, שהיה המסקנה המתבקשת מתלמודו של קנדינסקי. הוא ממשיך בכך את רוברט יוז (Hughes), שזיהה אצל מארק רותקו, בארנט ניומן וקליפורד סטיל את הפן ה"תיאולוגי" של האקספרסיוניזם המופשט, מה שמסייע להבנת ההתנערות של רותקו מ"צבע לשם צבע" והכרזתו כי הוא מעוניין אך ורק בביטוי רגשות אנושיים בסיסיים; הצופים המתייפחים מול תמונותיו, הוסיף, חווים אותה חוויה דתית שחווה הוא־עצמו כשצייר אותן.[5]

הדיבור על צבע ועל רושם חזותי או "חזותיות" הוא לא־פעם תרגיל סבוך. בפועל רוב הציירים עבדו עם קונוונציות, ששימשו את מלאכת היד ממש כמו פיגמנט זמין או שפופרת צבע. אחדים יצאו לפענח את סודות האולד־מאסטרס והעלו חרס בידם. דיוויד הוקני התעקש על רזי טכנולוגיית הראייה של ימי־הביניים המאוחרים, וסבר שוורמר – באמצעות הקמרה אובסקורה – הושפע מצילום לא פחות מפרנסיס בייקון. המהלך הזה עובד כמובן גם בכיוון ההפוך, וצלמים מרבים ללמוד מקונוונציות הציור – במִסגור, בהעֲמדה, בחיבה ל־mise-en-abyme – כמוהם כאדריכלים, כל כמה שיתעקשו על הבלעדיות של אמצעיהם: העובדה שראית משהו דרך טלסקופ, לא מבטלת את היותך קצר־רואי.

הציטוטים הפנימיים בין המסורות השונות של העשייה והייצור האמנותי מנדידים אסטרטגיות וטקטיקות של הרְאָיָה, שרק במקרה ומתוך אילוצי השעה עשויות להתגלות כמהפכניות. אפשר לראות אצל בייקון התכתבות עם ציורי המזבח של ימי־הביניים המאוחרים ועם המונוכרומטיות של ההדפסים היפניים, מחווה לוון־גוך, הימנעות מכוּונת מאור וצל ממקור חיצוני, מיקוד יעיל של המבט בחללי פְּנים קופסתיים־אליפטיים, שבהם הבשר נחבט ונחבץ בעיוות קריקטורי קיצוני. על בסיס הפירוק הסאדי של פיקאסו ומשחקי האנאמורפוזה החסונים של הולביין, בייקון מוריד מסך רקע של שמים כחולים, כמעט חפים מכל רגש, על פני הצליבות של רפאל.

איקונופאגיה היא מסורת ערמומית שהורסת בעודה מתגלמת בבשר, זוכרת היטב מה לשכוח ומעלה את השאלה אם אי־פעם ידענו באמת ובתמים מלכתחילה. אמן מתגלה כמקורי מתוך עומק של מחויבות למסורת, אך זאת בתנאי שבכוחו לפקפק במה שנלקח כמובן מאליו. זה פירושו של הציווי המודרניסטי להיות תמיד מודרני.

היו בעבר מי שגרמו לצבע החוּם לזהור באור נגוהות, בעוד אחרים לא העמידו אלא כינור חבוט ביום מעונן; והיו מי שהעפילו לטונים של שירה בשימוש בזיגוגים ותוספות כימיות, ערים לכך שטון לעולם לא עומד בפני עצמו: תמיד יש משהו או מישהו אחר, ותמיד הזמן – הטיח נסדק, מתכוני הציפוי הסודיים מתכרכמים, והאובייקט המסוים (אף פעם לא האובייקט הכללי) נאכל בשיני הזמן, או מולבש באופנות אינטלקטואליות ובטכנולוגיות מידע שונות. אם בייקון מצייר את ייסורי הרגש בבשר ובצרחה – הרי את הרגע, את הרף העין של הזמן, הוא מגיש כדימוי.

5. ראו: Philip Ball, *Bright Earth: Art and the Invention of Color* (Chicago: University of Chicago Press, 2001)

הטוב ביותר שיוכל לייחל לו מי שמתעקש עדיין להתייחס בראש ובראשונה לטבע, הוא שמחוזות הטבע והתרבות יהדהדו יחד והתנגשותם תוליד יצירה חדשה. מתוך זעזוע כזה מתגבש ייחודו של אמן, ותהודות כאלה הן שהניעו גם את מהלך ההפשטה – בניגוד גמור לריאליזם באמנות, שמצא חיזוקים לטענותיו ביומרות ה"תיעוד" וה"אמת" של הצילום.

קנדינסקי, וכל מי שהלך בעקבותיו בדרכי האקספרסיוניזם המופשט, למד את שיעורו של מונה שהאובייקט אינו עוד העניין המרכזי, ושהדימוי רווה מן החליפין עם הצופה ומן הכפילות של הראייה והחושים – עד למסקנה שאליה הגיע קנדינסקי בעל הרוחני באמנות, שההפשטה חושפת את הצליל הפנימי של התמונה.[6] האתגר היה למצוא לרגשות העזים ביותר את מקבילתם החומרית, באינטנסיביות של סחף המסע בין הגעה לעזיבה, מקום שבו "האדם הנוסע" נע ונד בחיפוש אחר ביתו, לא כמטרה אלא כתהליך לעצמו, בטלטלות ובתנועות המהוסות והמהוססות של קיומנו היומיומי והרגשי. השאלה היתה כיצד לצור צורה מהממשות, מתוך היסודות היחידאיים של התופעות.

הלכה ומעשה שזורים זה בזה לבלי הפרד. הקומפוזיציה היא גנזיס מחומר לחומר, חיה ואקספרסיבית כאנדרלמוסיית צבעים על סף ההופעה הערטילאית של קשת – צבעים הבוקעים זה מזה וזה אל זה כציור מנייריסטי ביוצרם להטים חשמליים, מלאכותיים אפילו, כשל מחול הפאלטה – ואין ניתוח שיעמיד חוקים לקומפוזיציה כזו. האלמנטים כמו בוקעים מכוח של חיוניות מפעמת, ממקור האינטואיציה, האנליזה והסינתיזה, כוח הנרתם במעופו ודרך ההפשטה מזדכה בפשטות, צלילות ושקיפות.

התמונה הפכה אפוא לממשות מפציעה של ריגוש וצבע, משחק של צורה ושל אור. באורח בלתי נמנע, הסמלי עלה אל קדמת הבמה עם התפתחות התיאוריה הכרומטית של קנדינסקי. צייר גדול יכול בנקל להתאהב בקליפת לימון, או, כמו מורנדי, בטקסטורת האור הרכה והעמומה הנופלת על כלי מטבח, או בקנקן שממנו נמזג לובנו הגירי של החלב בתמונת העצר האולטימטיבית של ורמר, המשתקע במלנכוליה של יפי הדברים ומבקש בהרף העין את רגע ההווה הנצחי. ידוע לכל שדלפט מעולם לא נראתה כך. כיום היא נשקפת לאחור כ"ויהי" אנימיסטי של מה שמעולם לא היה, אלא כאשר הועלה לעיני הרוח בטכניקה מיומנת ובאקצרות מדויקות ביותר של אור וצבע וצורה הנמסכים בקמרה אובסקורה. אורן הופמן שקוע רובו ככולו במשחק האופטיקה, מתמסר למדיום ולאמצעים כדי להגיע דרכם למודעות מבשילה של אמן צעיר תחת השפעה, נצר למסורת של ארצות השפלה.

במהלך שקידם קנדינסקי להמחשת אותו דבר־מה חסר אובייקט – אפילו הרגש העמוק ביותר נעשה חסר סובייקט, כאשר האמן אינו אלא הפתח והמוצא למבע הנשמע לאינסטינקט החייתי לא פחות מאשר לקול השכל או התבונה. רציונלי או לא רציונלי – זה לא ממש שינה לקנדינסקי; העיקר היה ברק־הפעולה בעולם ומסירתו בעצם העשייה. לדידו, מה שקורה לצייר לא קשור לתיאוריה של ניוטון או להשתברות הפְּריזמטית של האור, ואף לא לתיאוריות של גתה כפי שפותחו על־ידי רודולף שטיינר בגתניאום (Goetheaneum) שבנה באותם ימים בדורנאך (Dornach). הכיוון היה למצוא צורה לצבע בחיפוש אמנותי אישי, בלי עיקרון מנחה או מסגרת מושגית מקדימה, כך שכל חישה תזכה למבע יחידאי, חד־פעמי.

עוד אפשר להניח, כפי שעשה הנס הופמן בתלמודו ובכתביו (שהיו אנלוגיים בהשפעתם לאלה של אלברס בתקופה האמריקאית של שניהם), שכל מדיום פועל במסגרת קיום אוטונומית של כללים וחוקים, ושהמפגש בין מִשלבי העשייה השונים מניב מציאות שלישית שהיא "הרוחני" באמנות. השלישי הרוחני הזה בא לידי ביטוי כאפקט טהור, שכן ההישג של העבודה הוא התמרת המציאות אל מחוזות הרוח. רבים מתבלבלים בקריאת המופשט, שכן, כפי שהבחין הופמן, הציור המופשט יוצר

6. להרחבה בנושא ראו ספרי העתיד לראות אור בקרוב:
Patrick Healy, *Richard Stout: The Cave of Making* (Amsterdam: Vestigia Publications, 2014)

עומק באמצעות מניפולציה של מישורים על פני השטח, ובעשותו כך מהווה למעשה מחקר של החלל הנגטיבי של הטבע. הצייר המופשט רושם אפוא את מה שהוא רואה, באובייקטיביות לא פחותה מזו של אנגר (Ingres). צבע הוא רק אחד מן האמצעים הפלסטיים המשמשים ליצירת המשיכה והדחיפה של החלל, פעימתו החוצה ופנימה לעומק התמונה, המשטח הנמשך למעלה ולמטה, ימינה ושמאלה; הצבע יוצר מרחב, מַבנה ופורק מתח; הצבע הוא כוח וצורה. הכחול ייסוג פנימה לעומק ממש כשם שיבקע קדימה. כל דבר הוא מפגש ויחס, כמו ברכת שלום או פרידה וריבוא המחוות וההשתהויות שביניהן:

> המרחב נחווה אפוא בהיטל הרוחני־סובייקטיבי של הדחף, שם הוא נגלה לנו כאחדות פלסטית חיה. נוכל להפיק ויברציה ומתח מכל אמצעי מבע, אם רק נשלוט באופן רוחני בטבעו של המדיום. שליטה כזו כרוכה באכיפת מרותה של הרוח על אמצעי המבע: רק כך נוכל להפיח במדיום רוח חיים. זו היצירה. תהליך היצירה מבוסס אפוא, בראש ובראשונה, על חוויה שבמקביל להיחוותה גם מעוררת את טבע המדיום שבו האמנות מגיעה לכלל היות. הביטוי הוא הבסיס – אם לייצוג פנטסטי של היטל רוחני מופשט, ואם למבע הנולד מחוויה טבעית.[7]

גתה ראה בגלגל הצבעים ביטוי של היווצרות הצבע במשחק האור והחושך. הניגוד בין צהוב לכחול מסמן את המתח בין צבעים ראשוניים – הכחול של השמים, הצהוב של השמש – וניגוד קוטבי זה טיפוסי לכל מתח בין קצוות. החוויה הטהורה של האחד מוציאה את החוויה של האחר, כל כמה שתמיד יהיו ביניהם משיכה או מתח לקראת פגישה. הצבעים מוצבים כנפרדים, טהורים, הופכיים זה לזה, ובכל זאת הם נוטים להתערבב.

כדי לציין ניגוד וקיטוב טהורים אף יותר נזקק גתה לשחור ולבן, שבתורם מהווים בסיס ל"אזור האפור", כי אפילו בניגוד הקוטבי ביותר – ובכך הניגוד שחור/לבן קיצוני מן הניגוד צהוב/כחול – יש מידה מסוימת של ערבוב. בניגוד האחד מורגשת "נטייה" של הקטבים זה לקראת זה ומחוז של חיים ביניהם, ואילו באחר יש קיטוב נוקשה ואזור של מוות, דממה. עוד מוסיפה התיאוריה כי לאנרגיה המעוררת של הצבע יש השפעה שונה על העין מזו של הבהירות. אם נניח כתום על לבן, העין תושפע בעיקר מהקרינה של הצבע ופחות מזו של הבהירות.[8] גתה סבור שהאור בונה את הראייה: הוא מכוון ומאפשר את ההתכוונות התנועתית של ההסתכלות, שמעניקה לנו את העולם הנראה. בתיאוריה שלו הצבע הוא שמפיח חיים, הוא זה שנושא על גבו ומגשר את הקיטובים של אור וחושך, שחור ולבן, אפור וקיארוסקורו. האור החי יוצר שפיעה ועוצמות הגדולות מסך מרכיביו הפיזיים של החומר.

במפגש שלפנינו אפשר למצוא לא רק התלכדות של תיאוריות צבע אלא גם אירוע חי של דיאלוג בין אמנים, רגע שקוף של אמפתיה החוֹצֶה את מה ששונה ומאחה את מה שמקביל ומשותף לשניהם. בכל עבודה ועבודה מופעל הפילוג המהותי טבע/תרבות ליצירת קשת צבעים המהווה גשר; היחידאיות של הצבע עולה אפוא לא מתוך "ויהי" ספקולטיבי של איזה שלם הרמוני, אלא בשזירה הדינמית של אור וחושך, במעשים של אור ושל חושך. זו התמצית של תפיסת החושים, שהאור מקנה לה נראות. האמפתיה שבמפגש משחררת אנרגיה שאינה מנותבת ליצירת שוויון־ערך או לארגון סכימטי, והראייה של האמן מתבהרת באמצעים קונקרטיים ותקשורתיים. התפרקות הסובייקט מפיקה אנרגיה וקורנת על סביבותיה כ־ex-stasis של השתקעות ונתינה, של התענגות על החסד שמרעיף האור. זו המתנה הגלומה באמנות, ולכן היא מוסיפה להיות משמעותית וחשובה כל כך.

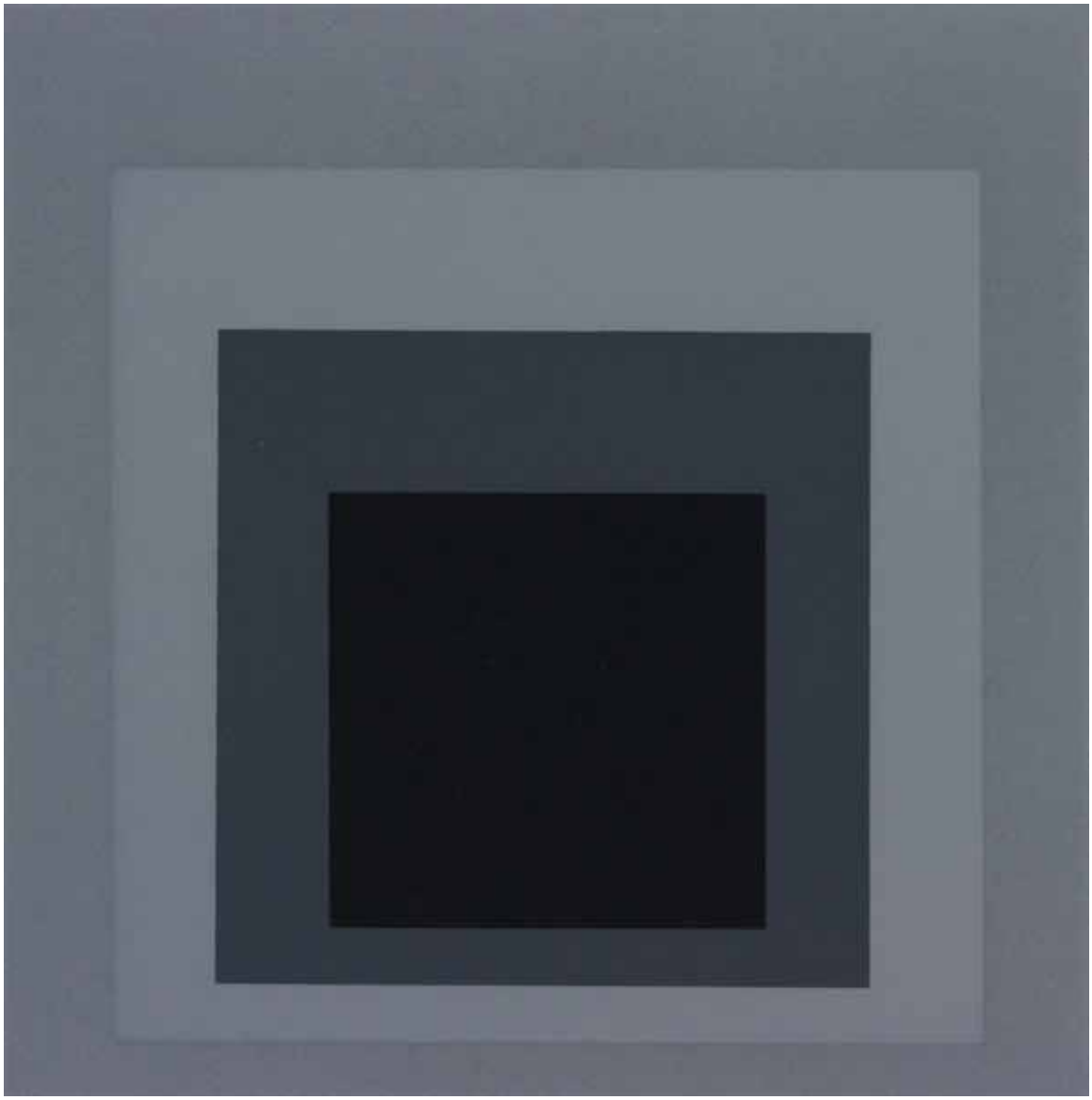
פטריק הילי, סופר ופילוסוף, הוא חוקר בכיר בבית הספר לעיצוב של הפקולטה לארכיטקטורה בטכניון של דלפט, ופרופסור למחקר בין־תחומי באוניברסיטה החופשית הבינלאומית, אמסטרדם (FIU).

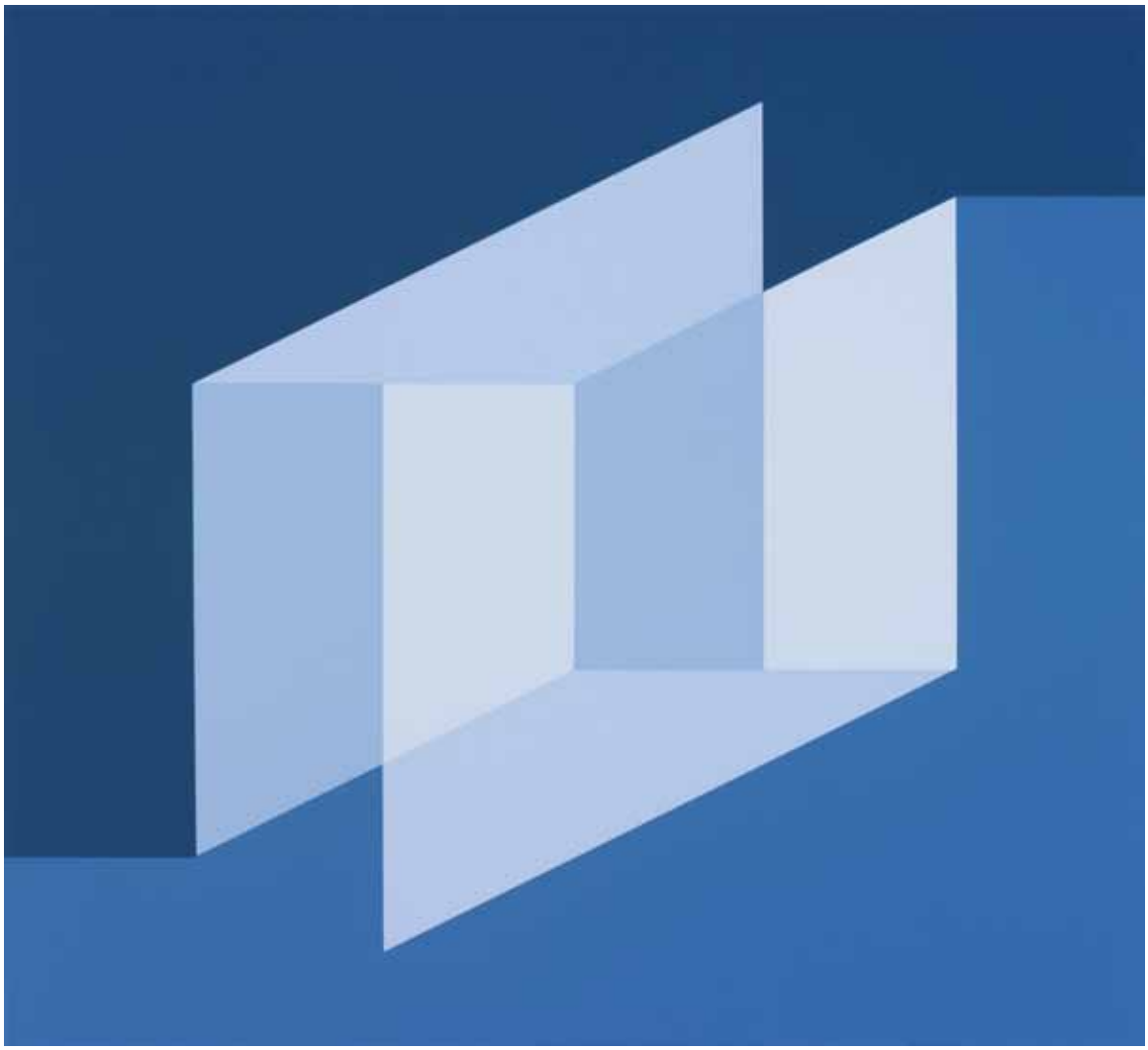
7. אני מצטט כאן מרשימות של הנס הופמן שמעולם לא פורסמו, אך אפשר לקרוא בהן בארכיון האוניברסיטה החופשית הבינלאומית באמסטרדם.

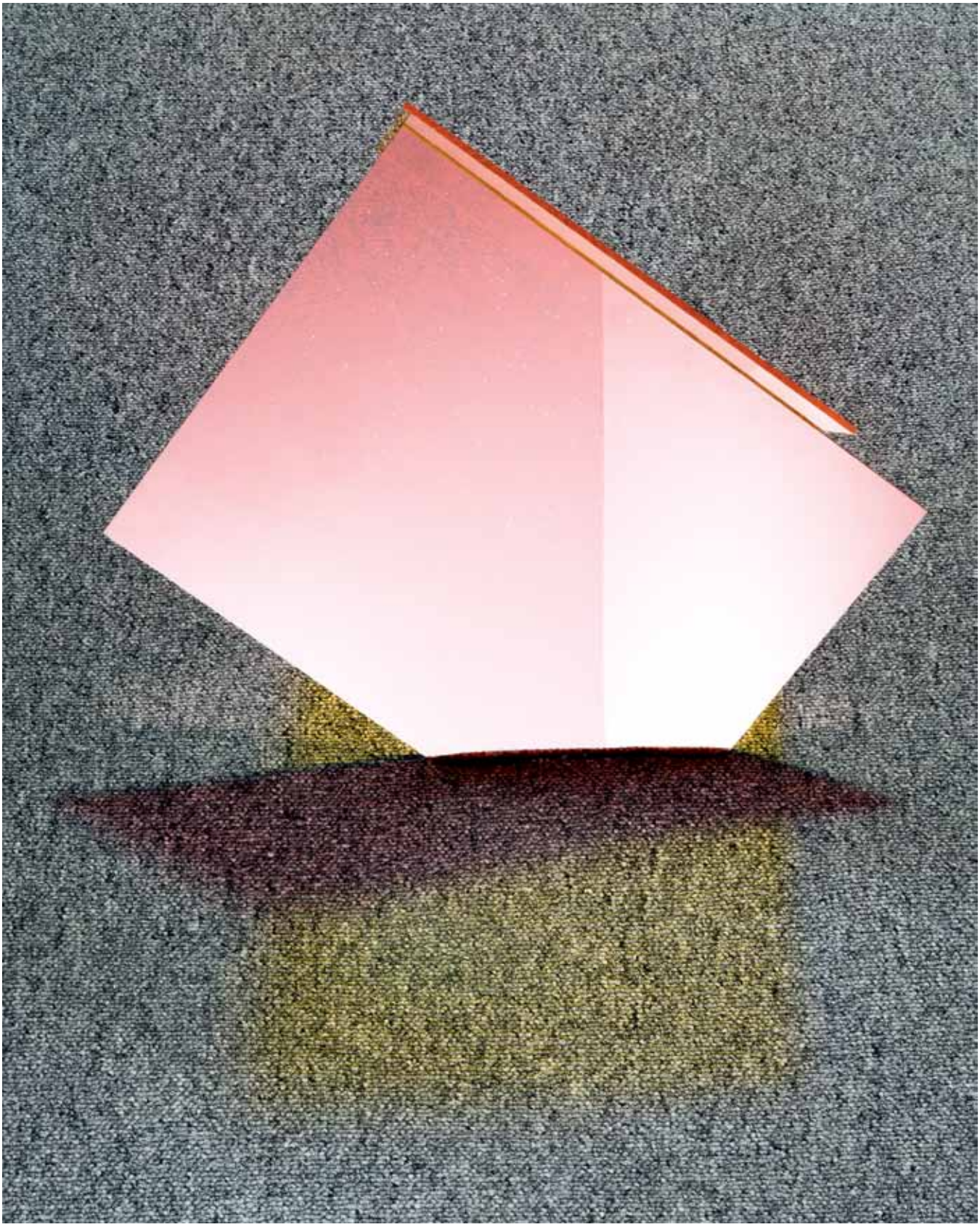
8. ראו: Heinrich O. Proskauer, *The Rediscovery of Color* (New York: Anthroposophic Press, 1986)

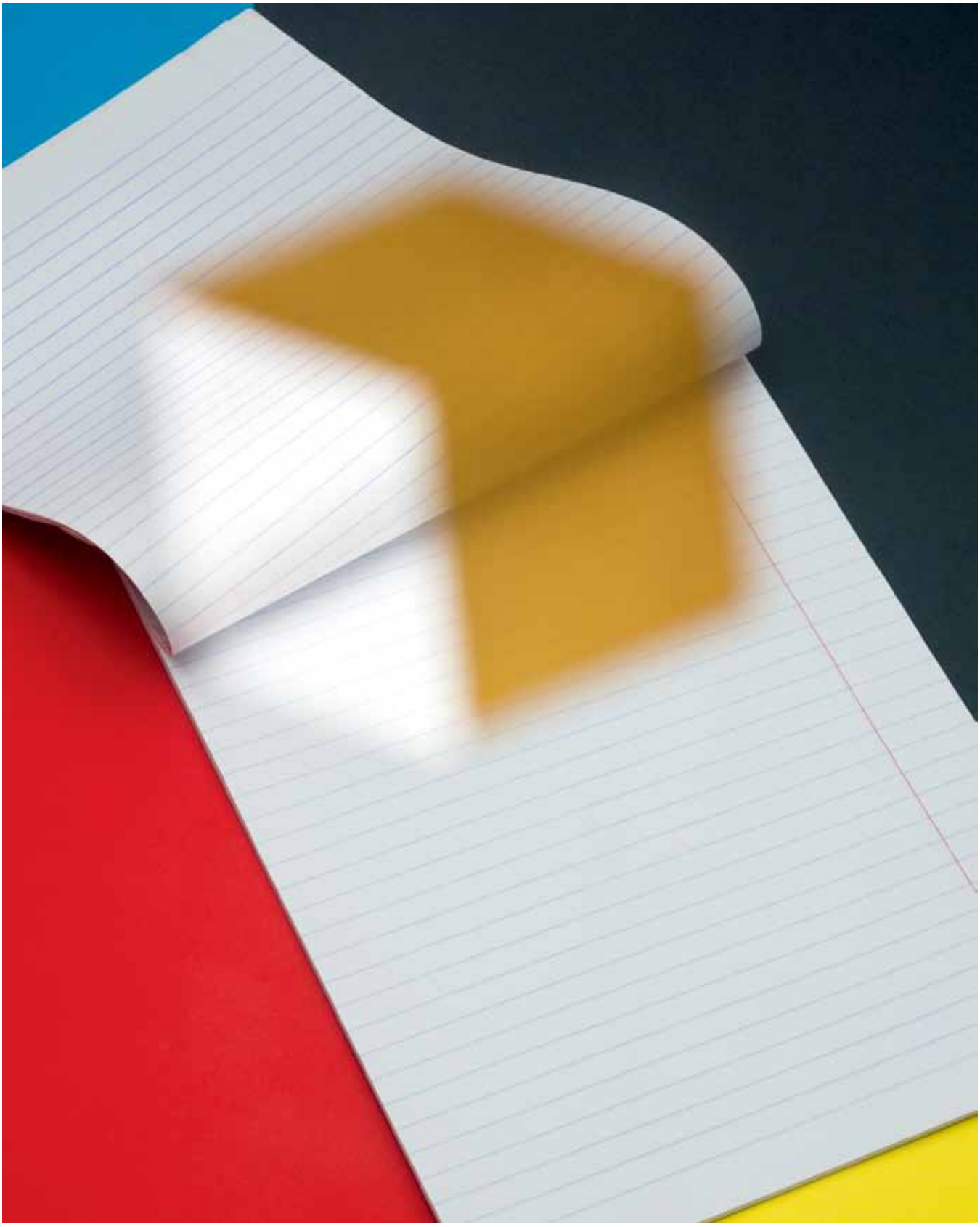
יוזף אלברס (1888–1976)
נולד בגרמניה למשפחה קתולית. למד אמנות בברלין, באסן, במינכן ובבאוהאוס ויימאר (כסטודנט של יוהאנס איטן בקורס המבוא המפורסם). ב־1922 הצטרף לצוות סדנת הוויטראז'ים של הבאוהאוס, ושנה לאחר מכן נענה לבקשת ולטר גרופיוס והיה שם למורה. ב־1925, שנת מעברו של הבאוהאוס לדסאו, קיבל אלברס משרת פרופסור ולימד לצד פאול קליי, וסילי קנדינסקי ואוסקר שלמר. עם סגירתו של הבאוהאוס ב־1933 בפקודת הנאצים, היגר לארצות־הברית והיה למורה מיתולוגי ב־Black Mountain College שבצפון־קרוליינה, שבו הנהיג תוכנית לימודים אקספרימנטלית בתחומי יצירה שונים. ב־1950 מונה לראש המחלקה לעיצוב באוניברסיטת ייל ושימש בתפקיד זה עד פרישתו מהוראה. עבודתו האמנותית של אלברס השתרעה על תחומים רבים ומגוונים כעיצוב, צילום, טיפוגרפיה, הדפס וכתיבת שירה, אך הוא זכור כיום בעיקר בזכות ציורי ה"ריבוע" המופשטים שלו וכתיאורטיקן. בין עבודותיו הידועות, שהפכו לסימן ההיכר הסגנוני והתימטי שלו, אפשר למנות את הסדרה מחווה לריבוע – למעלה ממאה ציורים והדפסים הבוחנים יחסי קומפוזיציה וצבע בין ריבועים – ואת הסדרה תצורה מבנית.

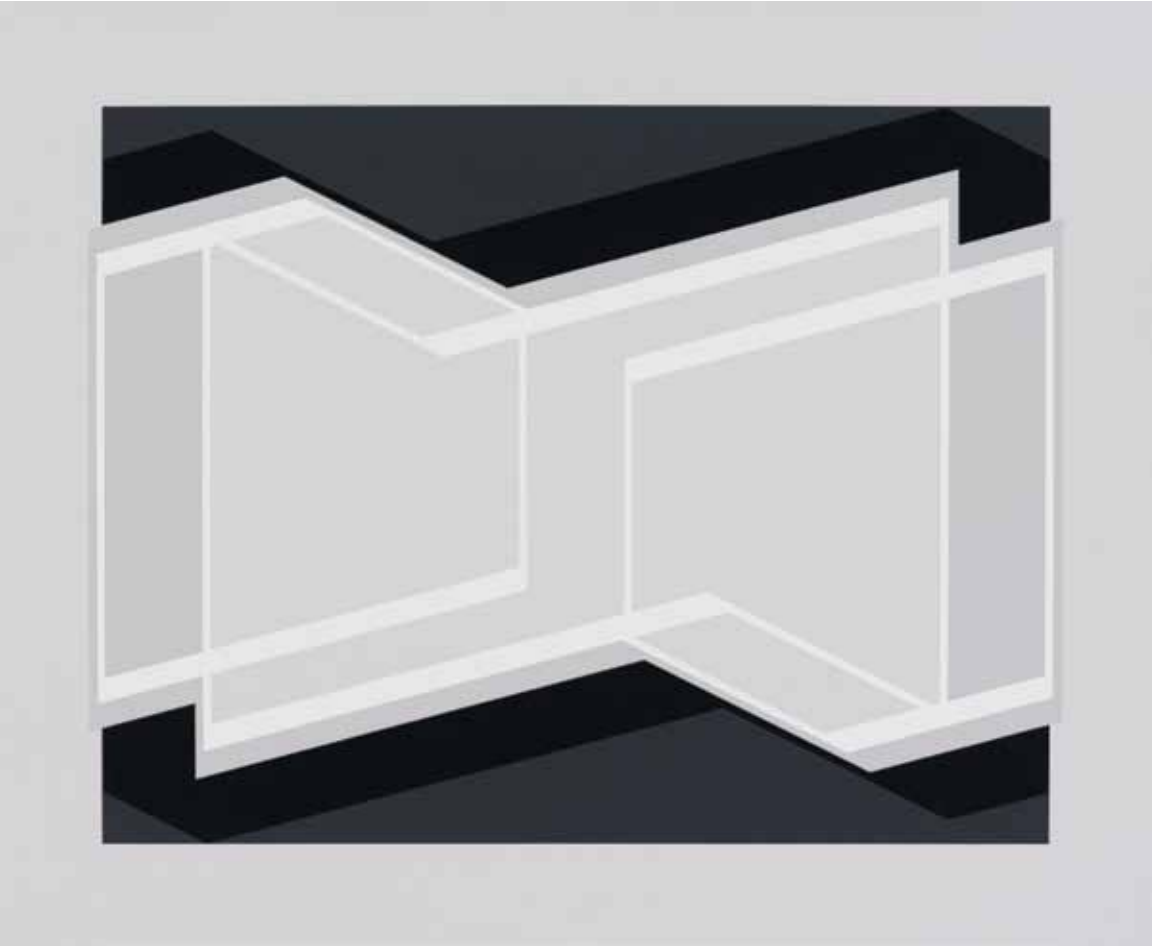
אוֹרָן הופמן (נ. 1981)
נולד בקיבוץ שריד בעמק יזרעאל, וכיום חי ועובד בתל־אביב ובאמסטרדם. למד אמנות וצילום באקדמיה חריט ריטוולד באמסטרדם ובתוכנית לתואר שני באמנויות של האקדמיה בצלאל בתל־אביב, שאותה סיים בהצטיינות יתרה ב־2011. קיבל מלגות מהקרן ההולנדית לאמנות חזותית, קרן מונדריאן, אמסטרדם, וזכה בפרס האמן הצעיר לשנת 2013 של משרד התרבות.

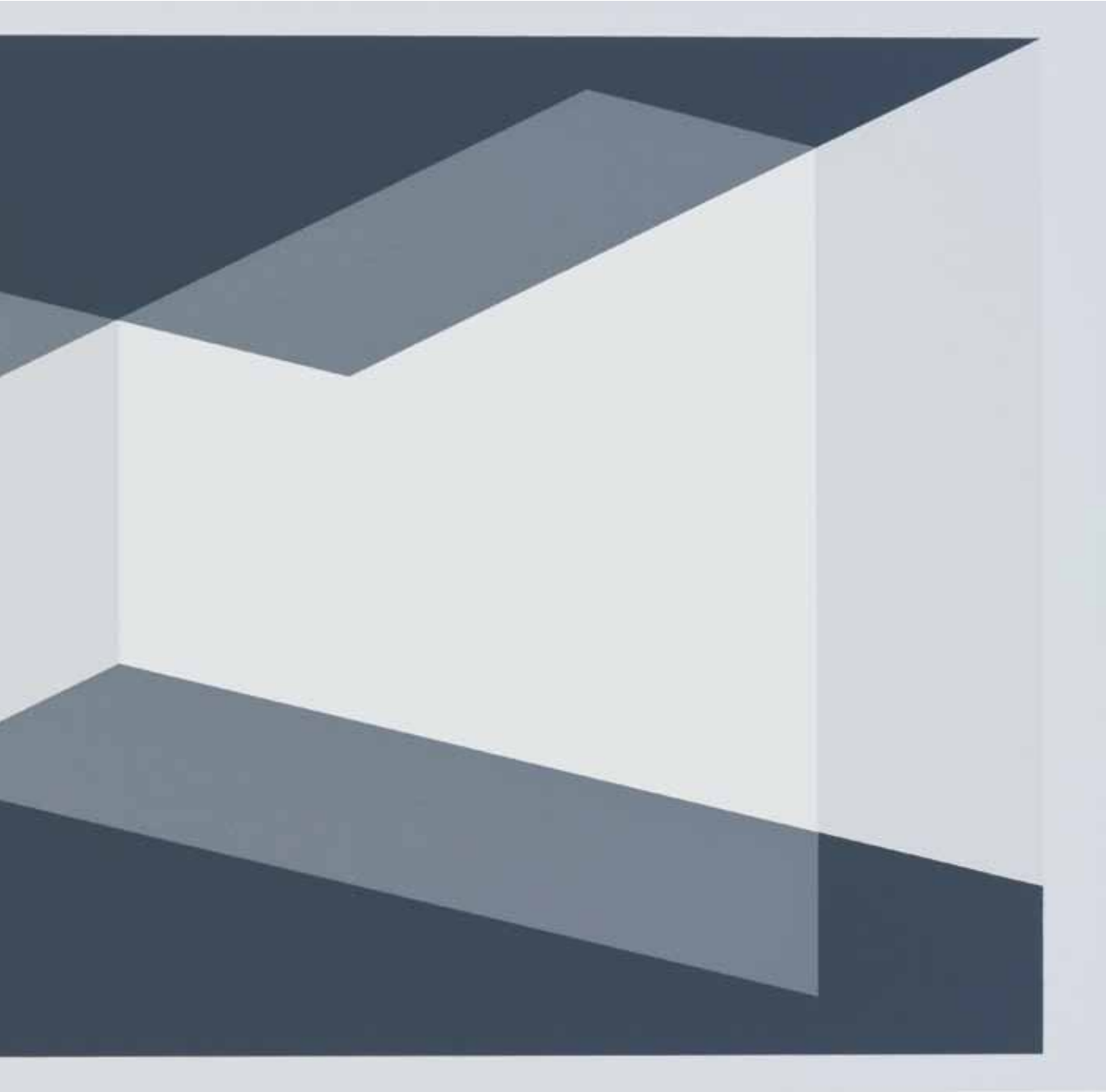


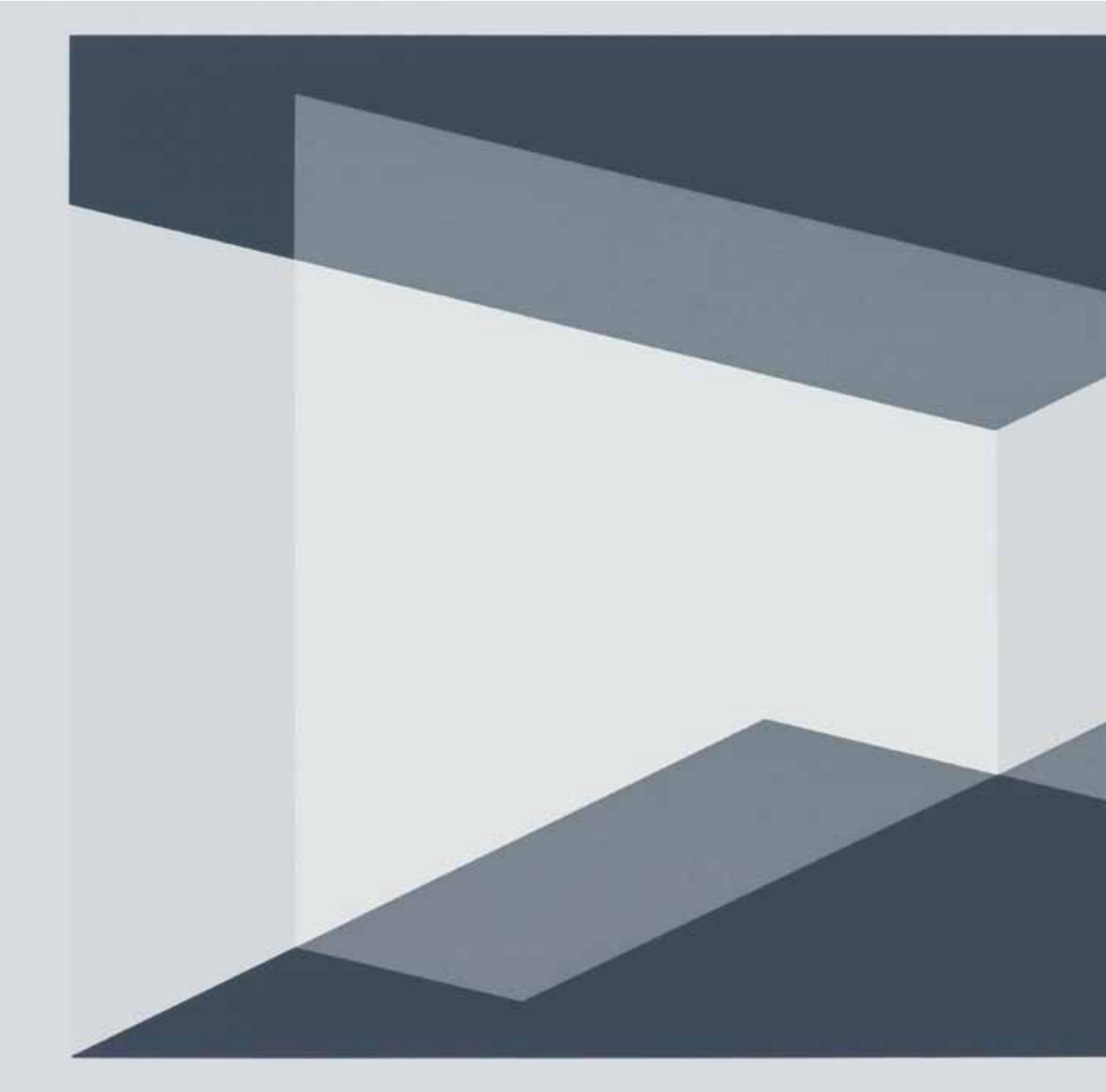


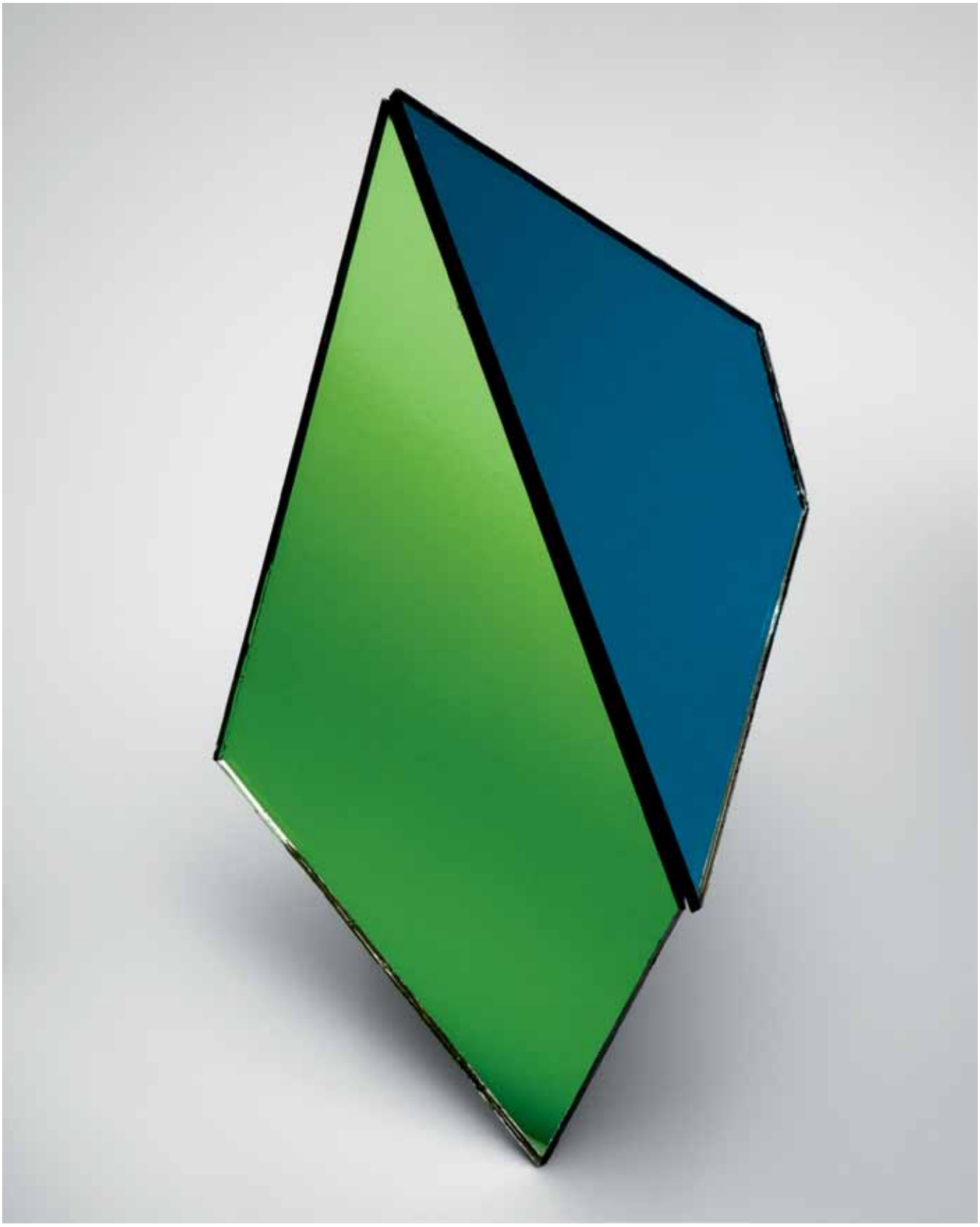


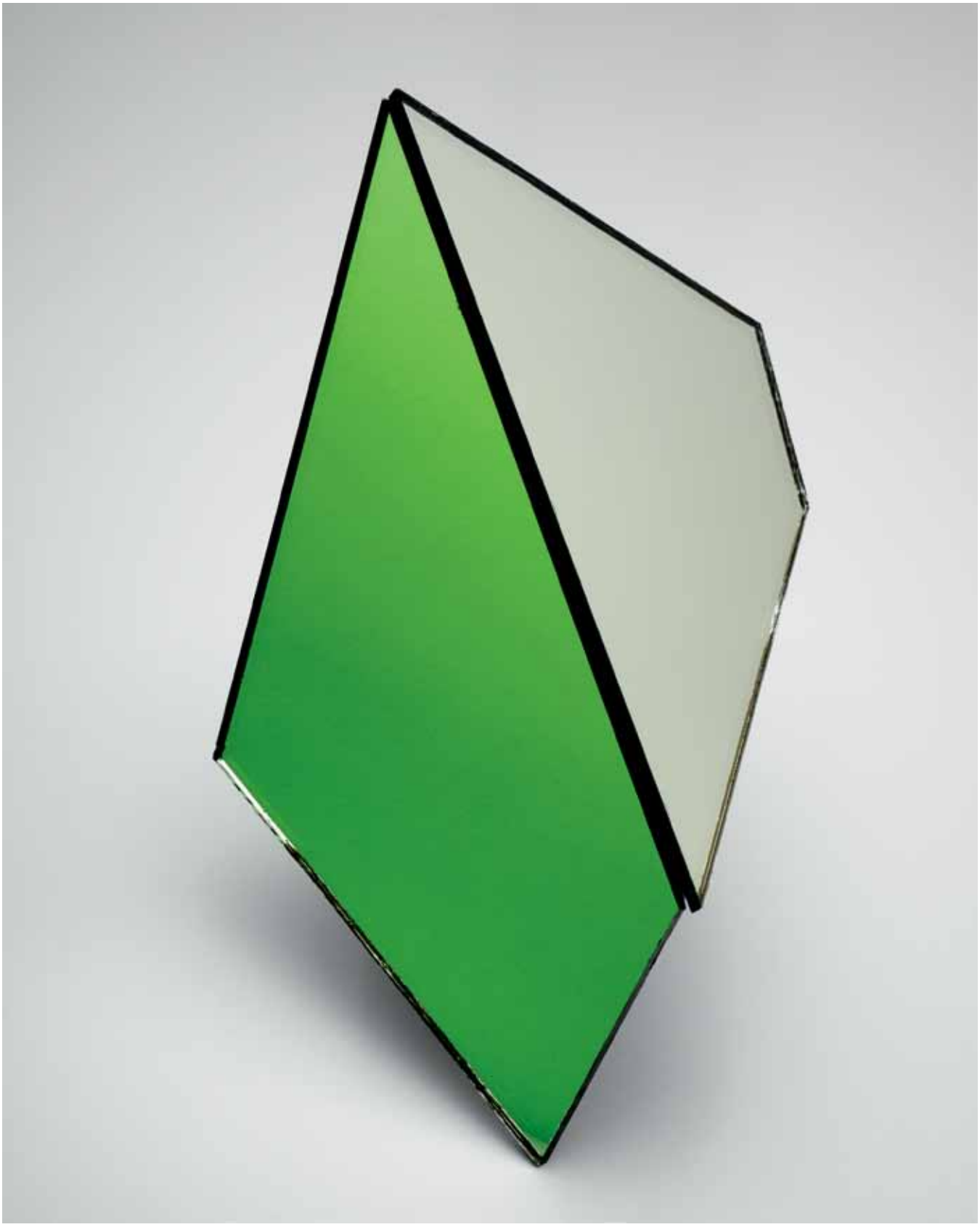


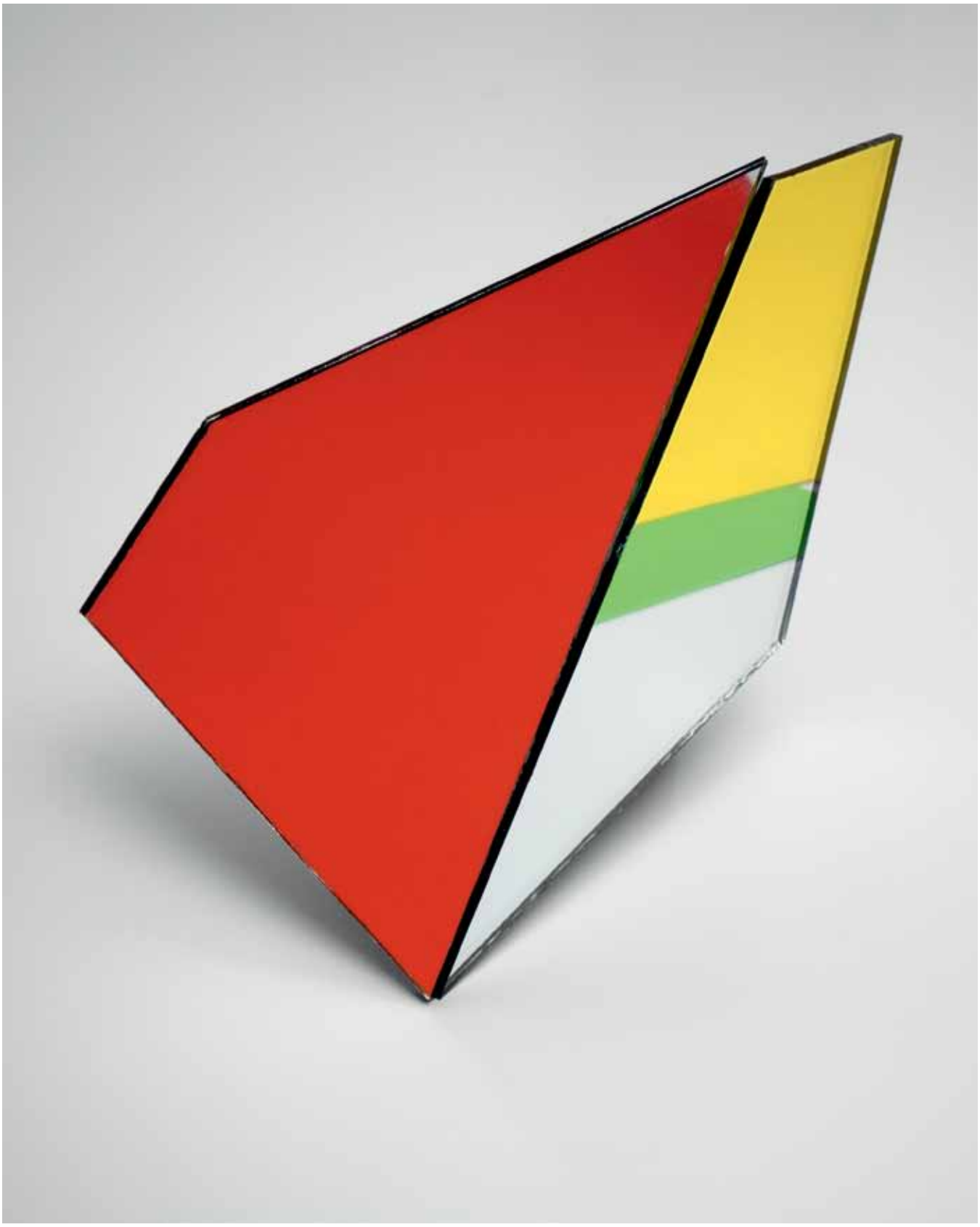


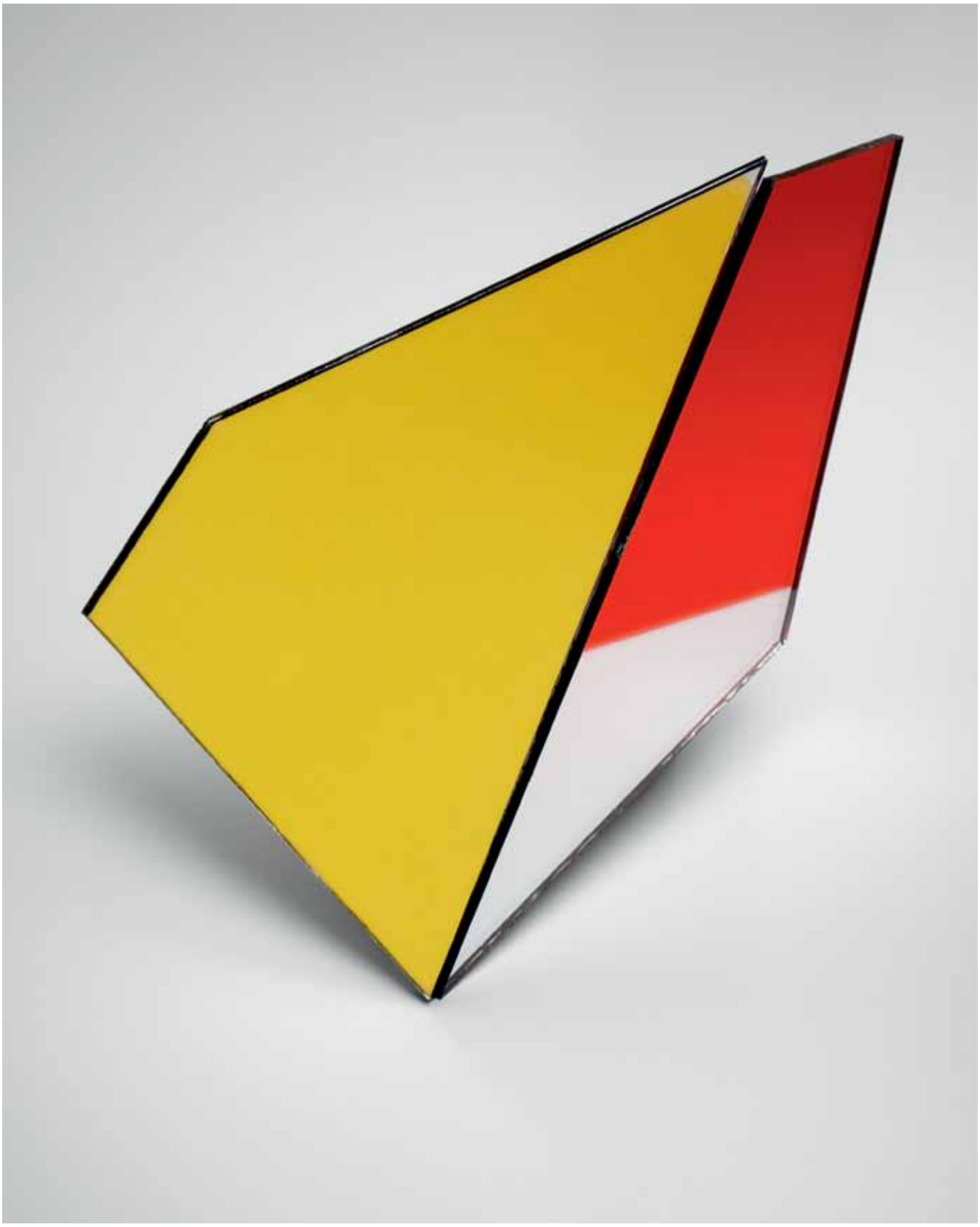


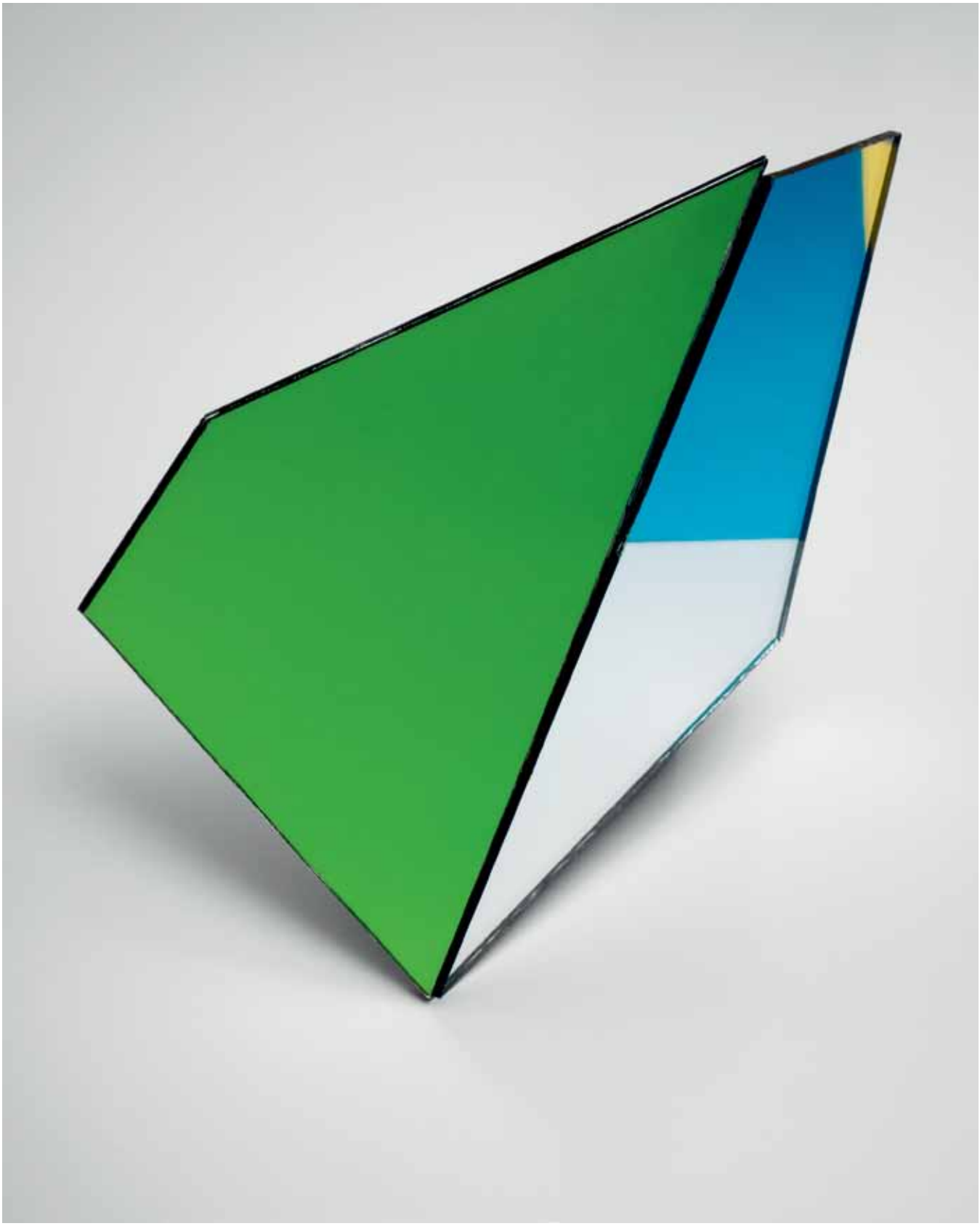


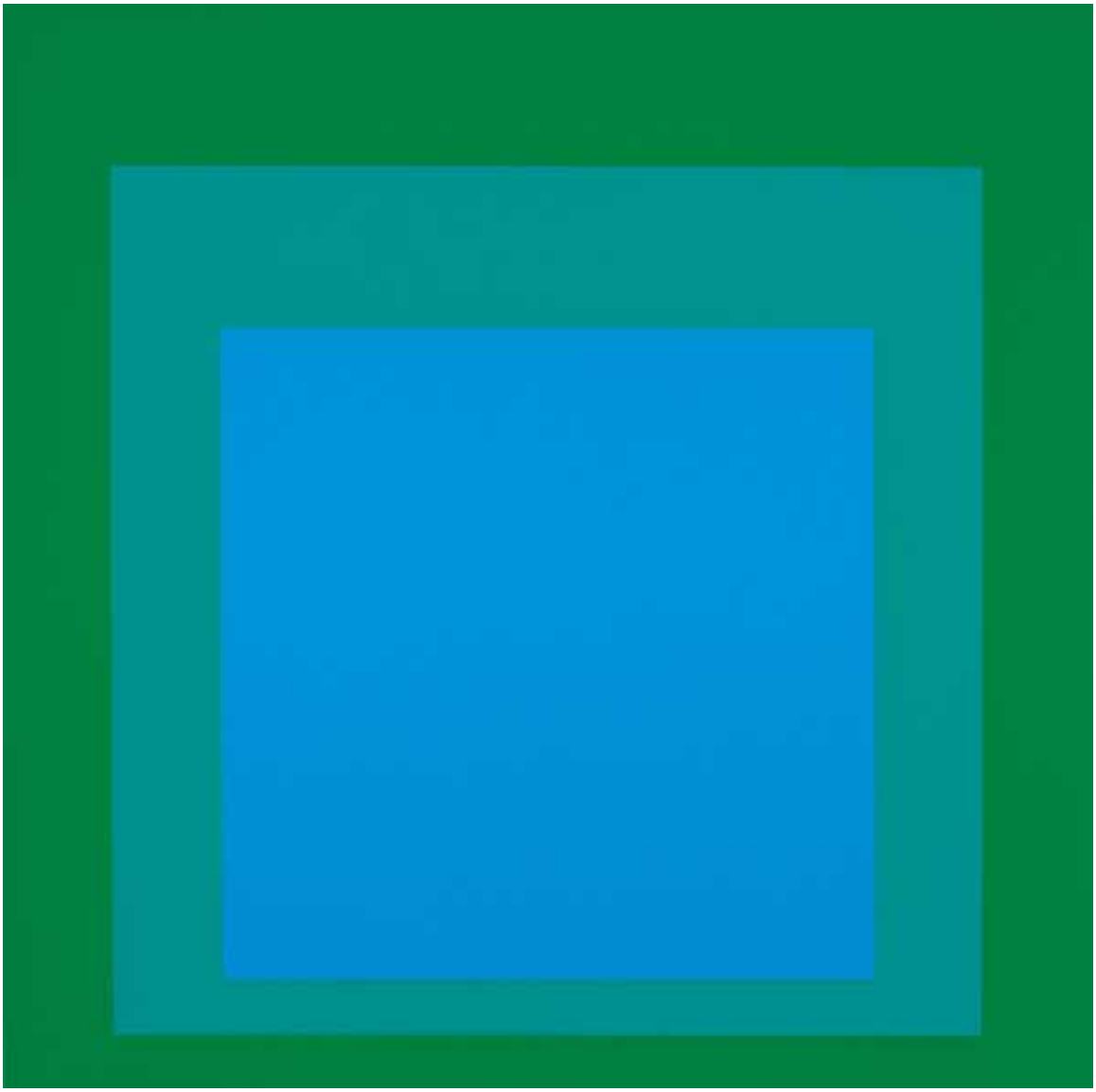


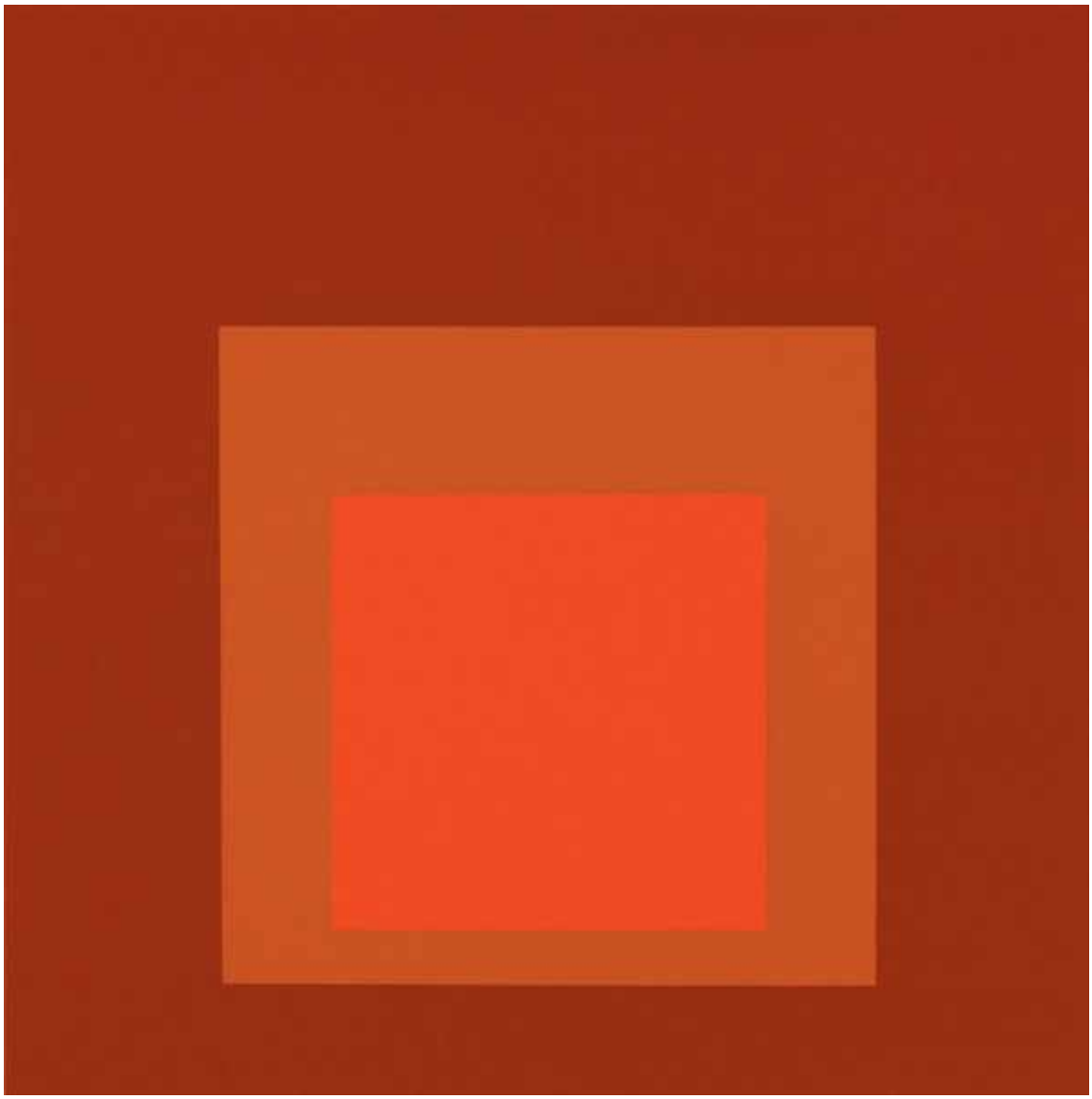


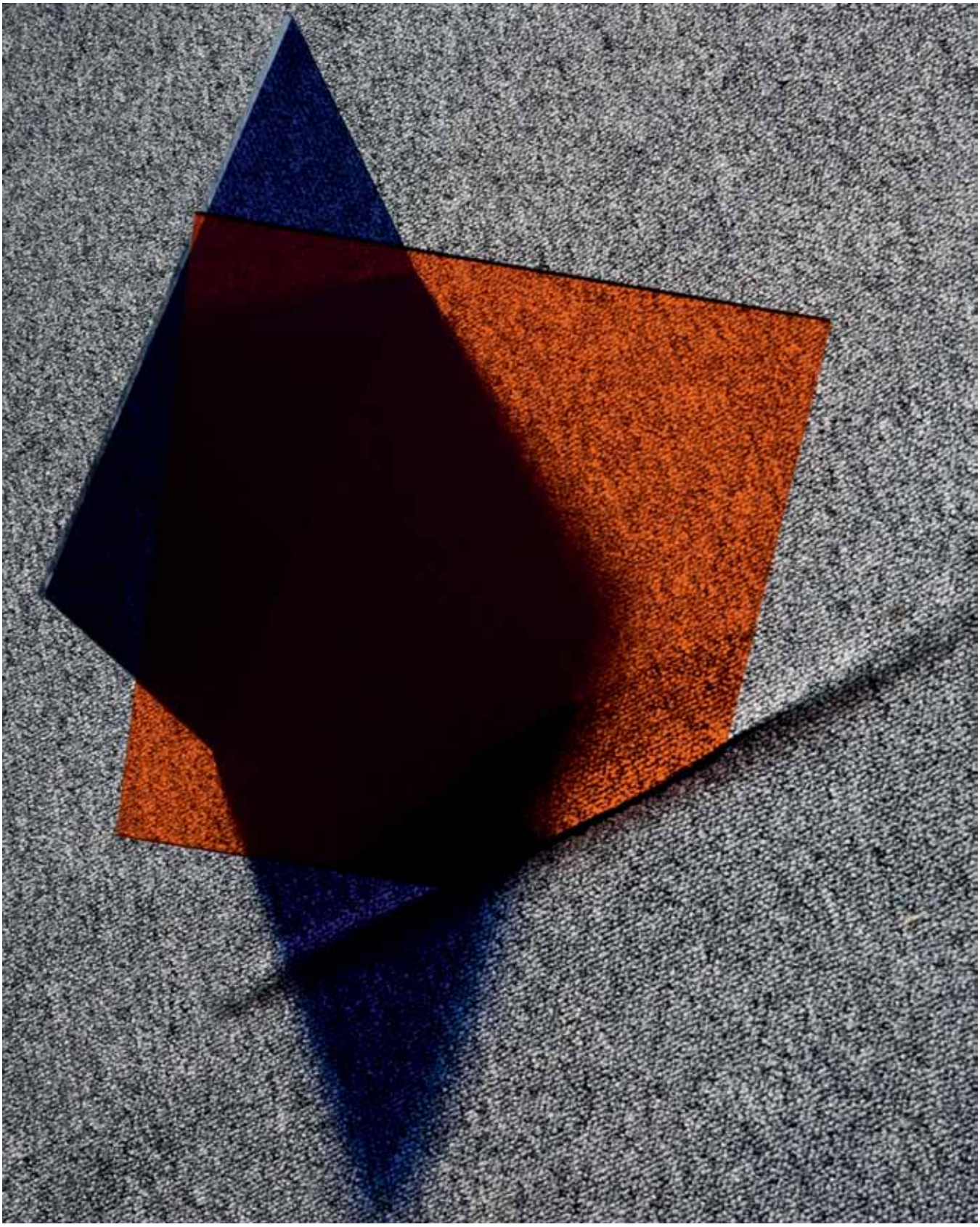


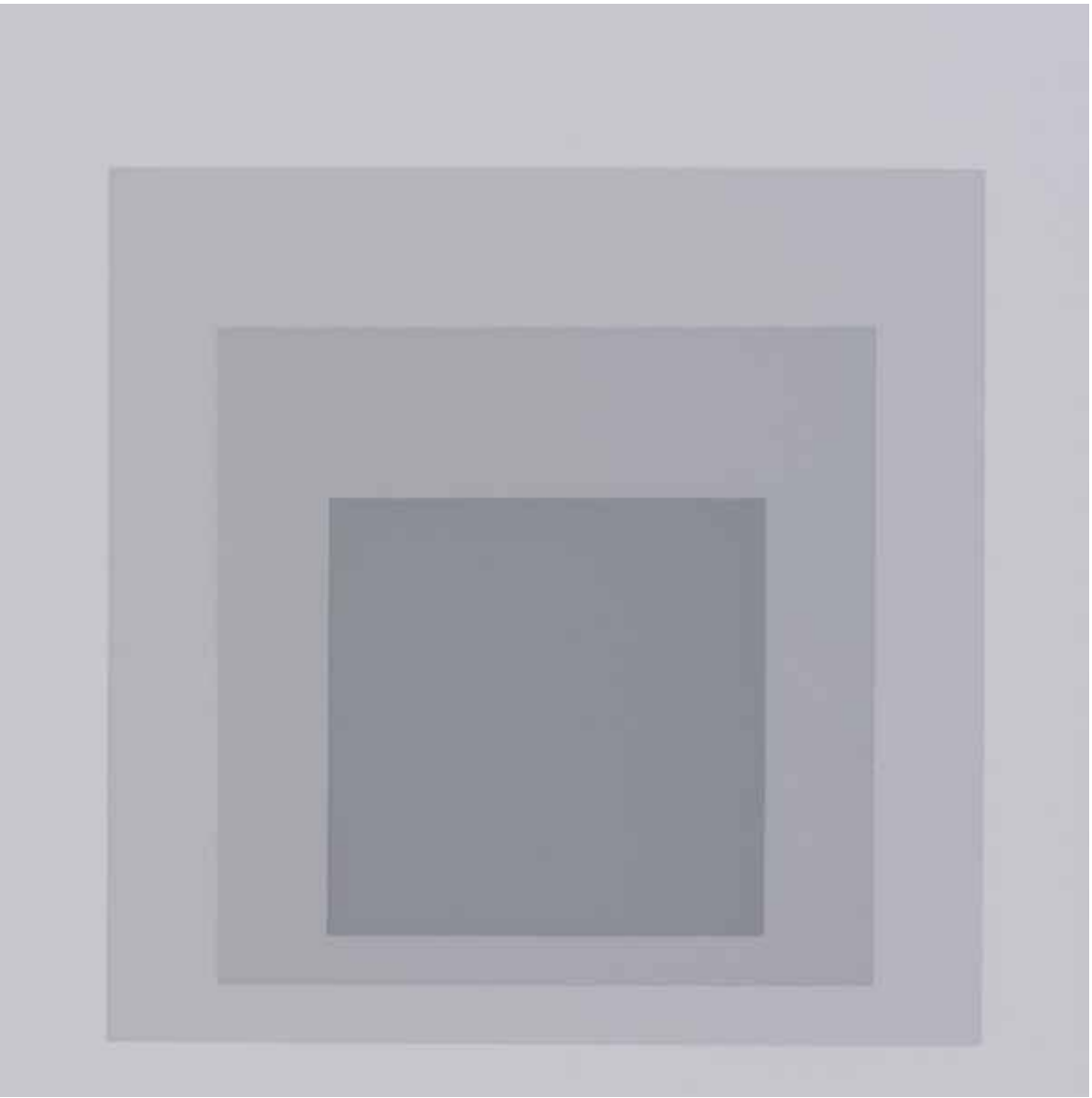


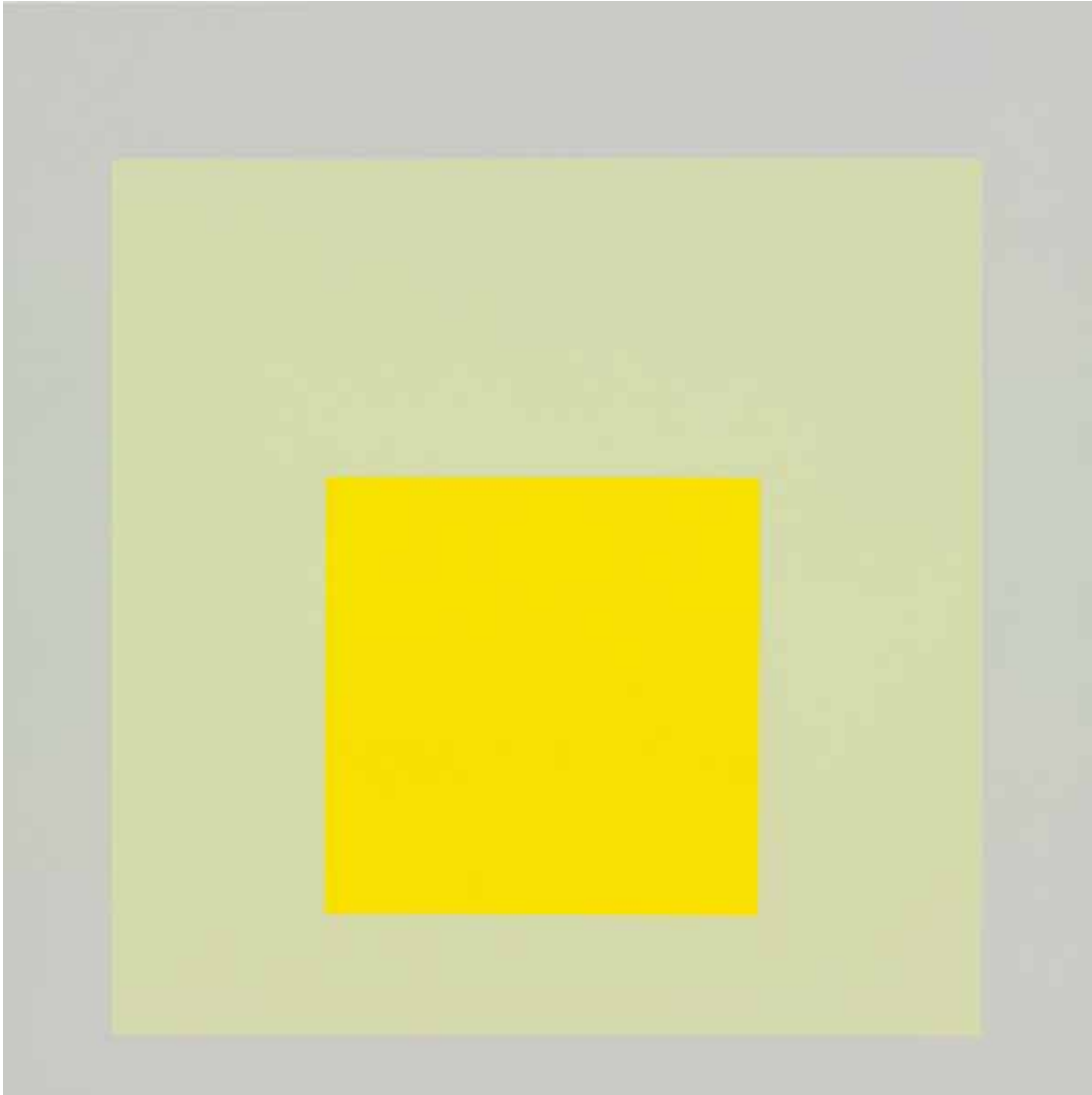


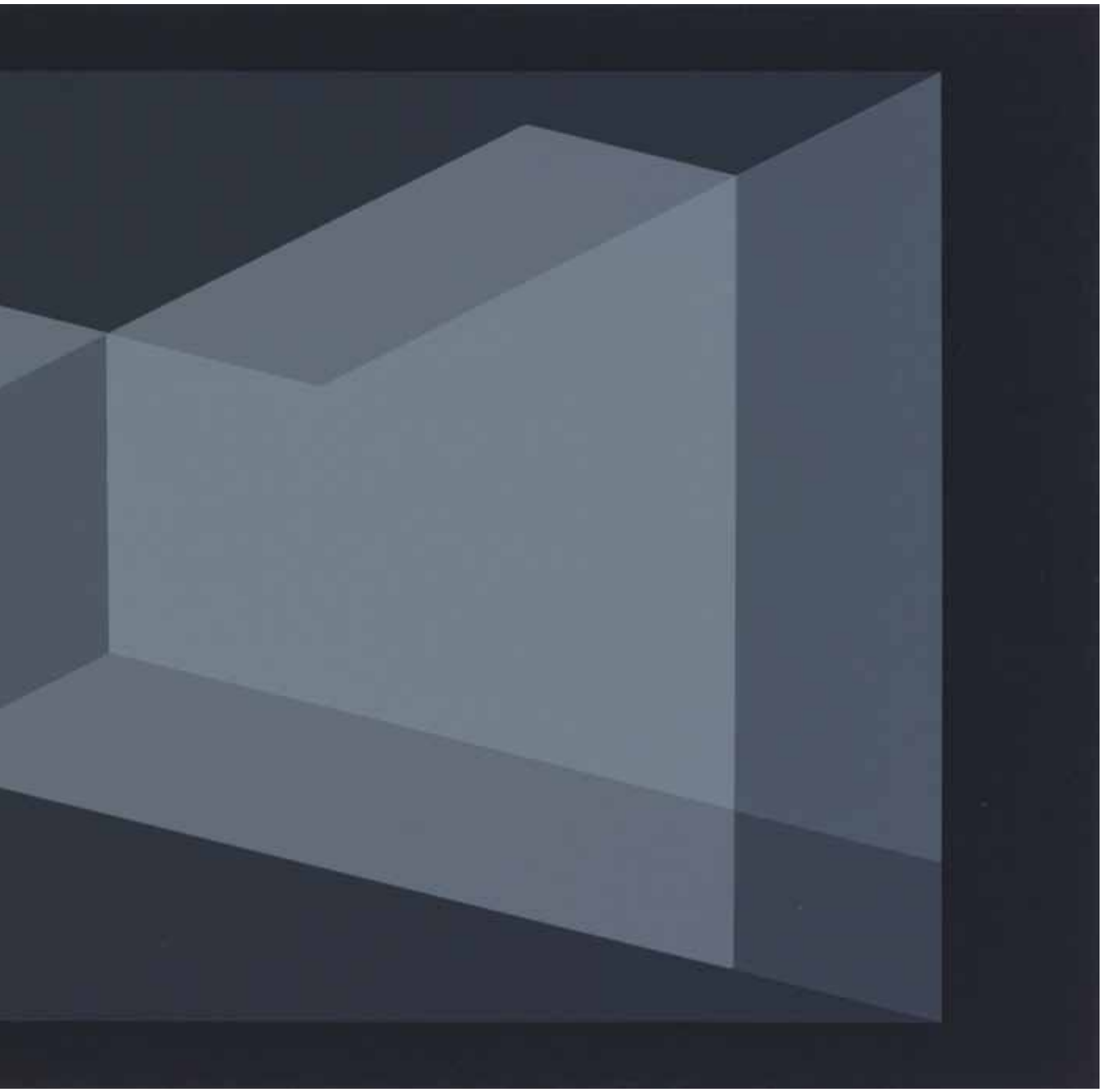


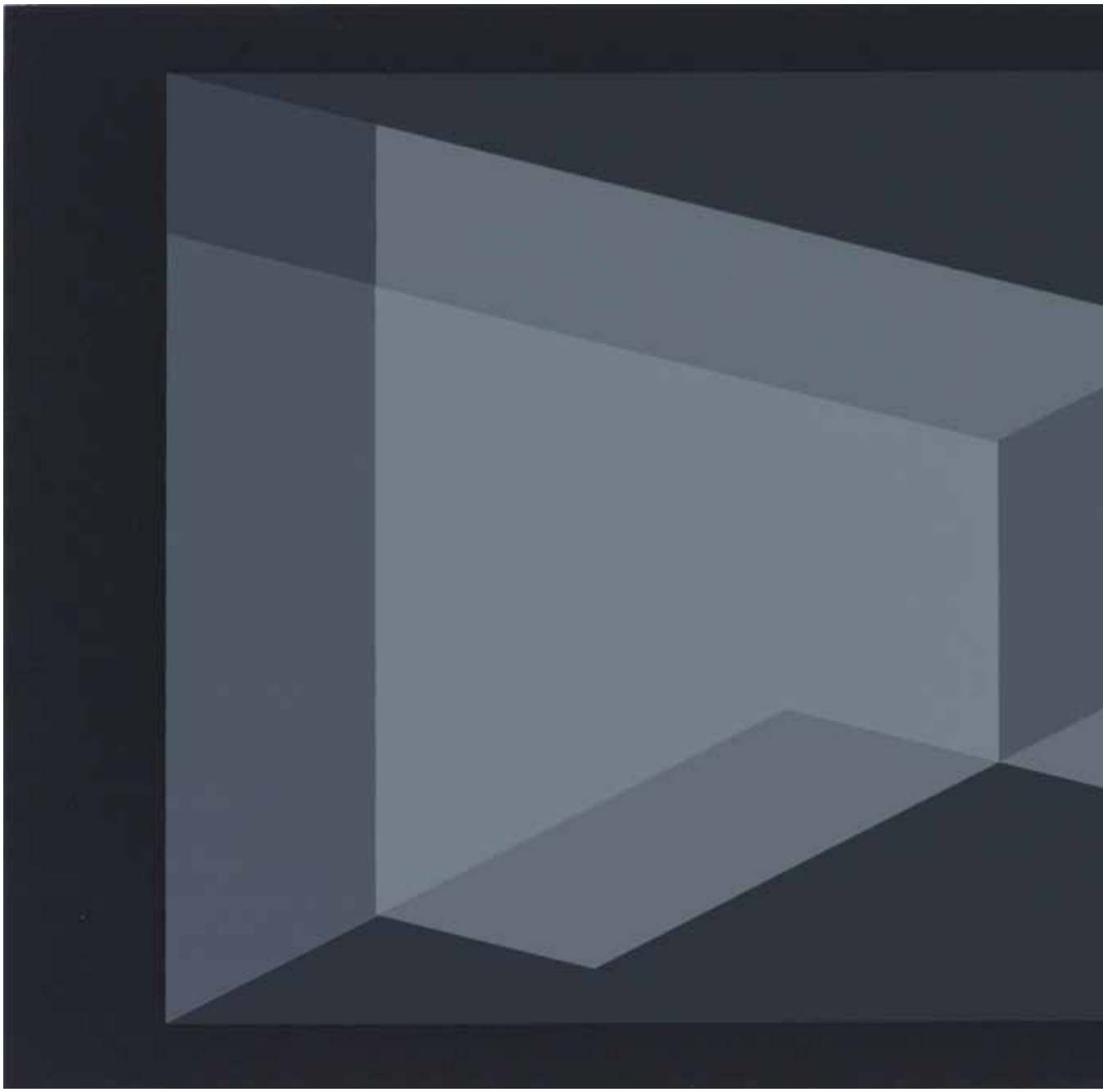


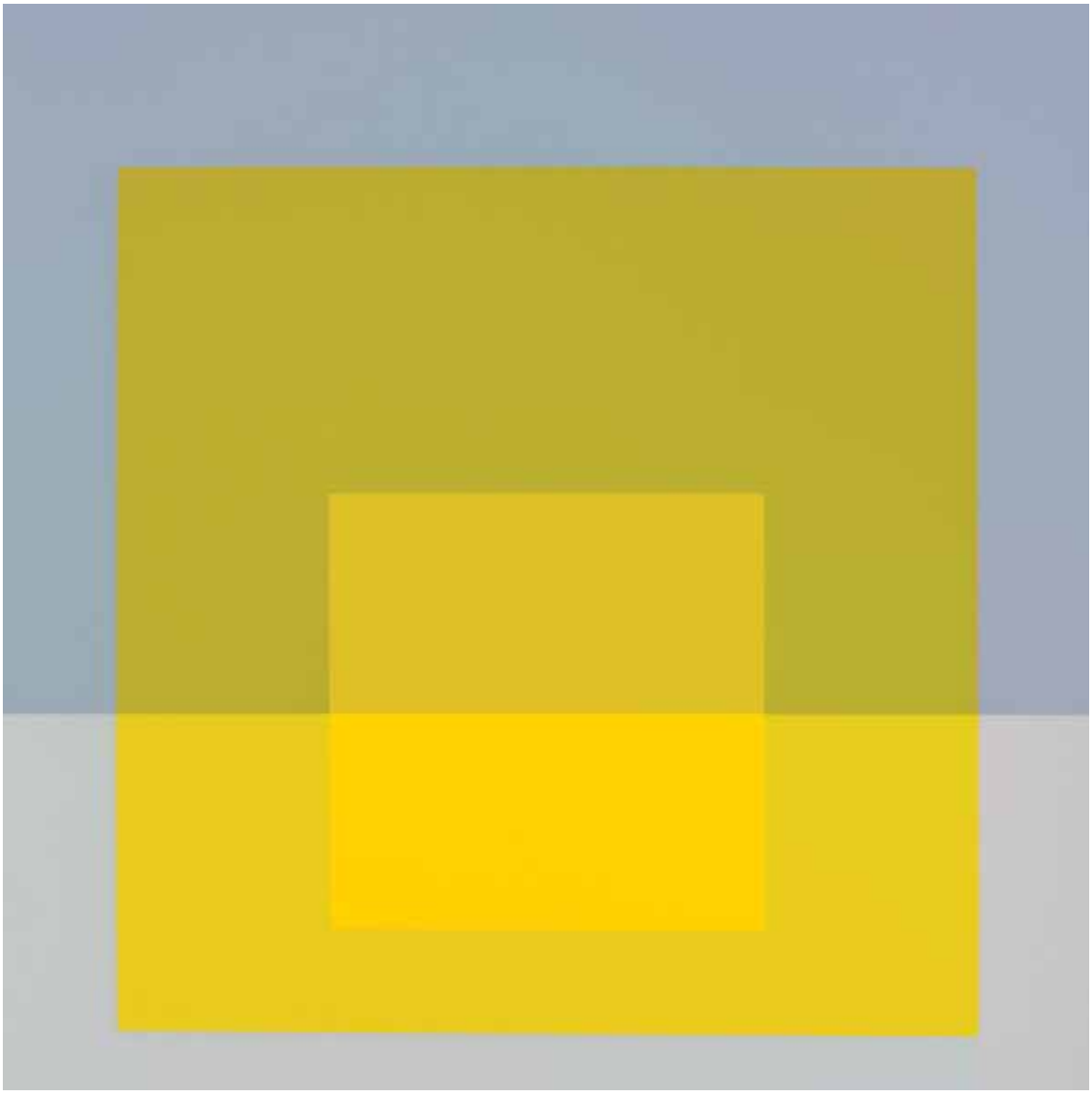


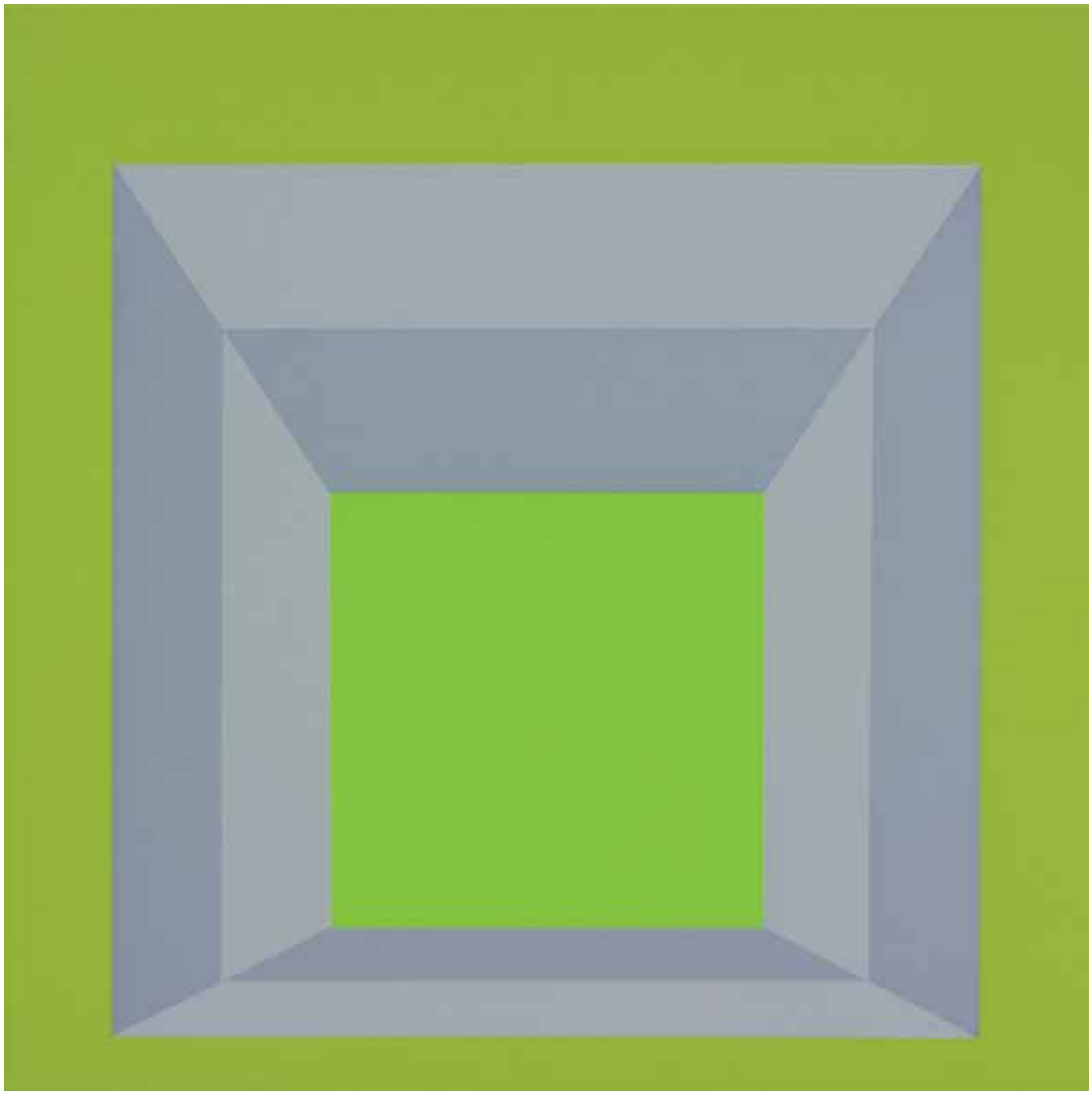


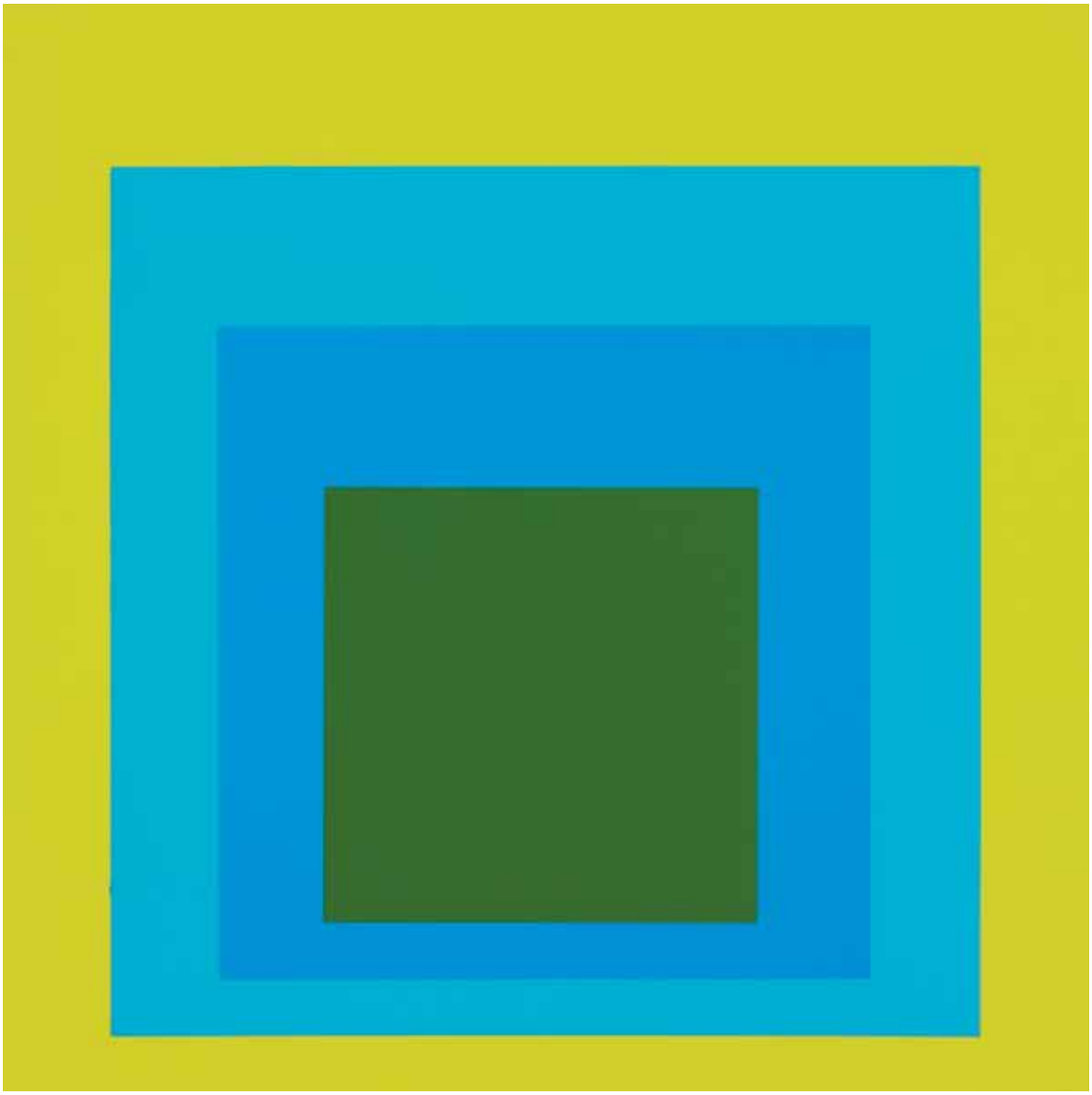


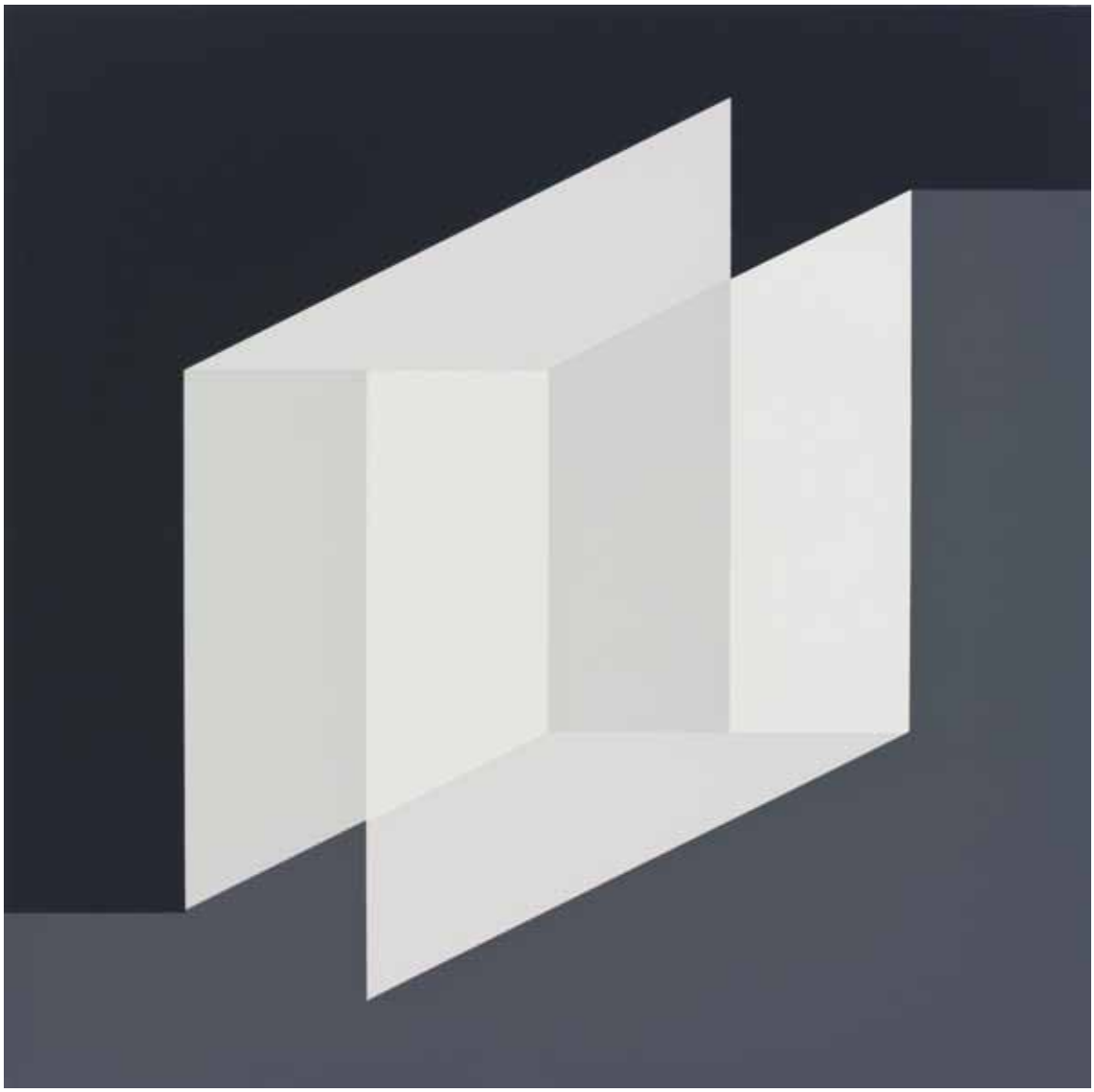


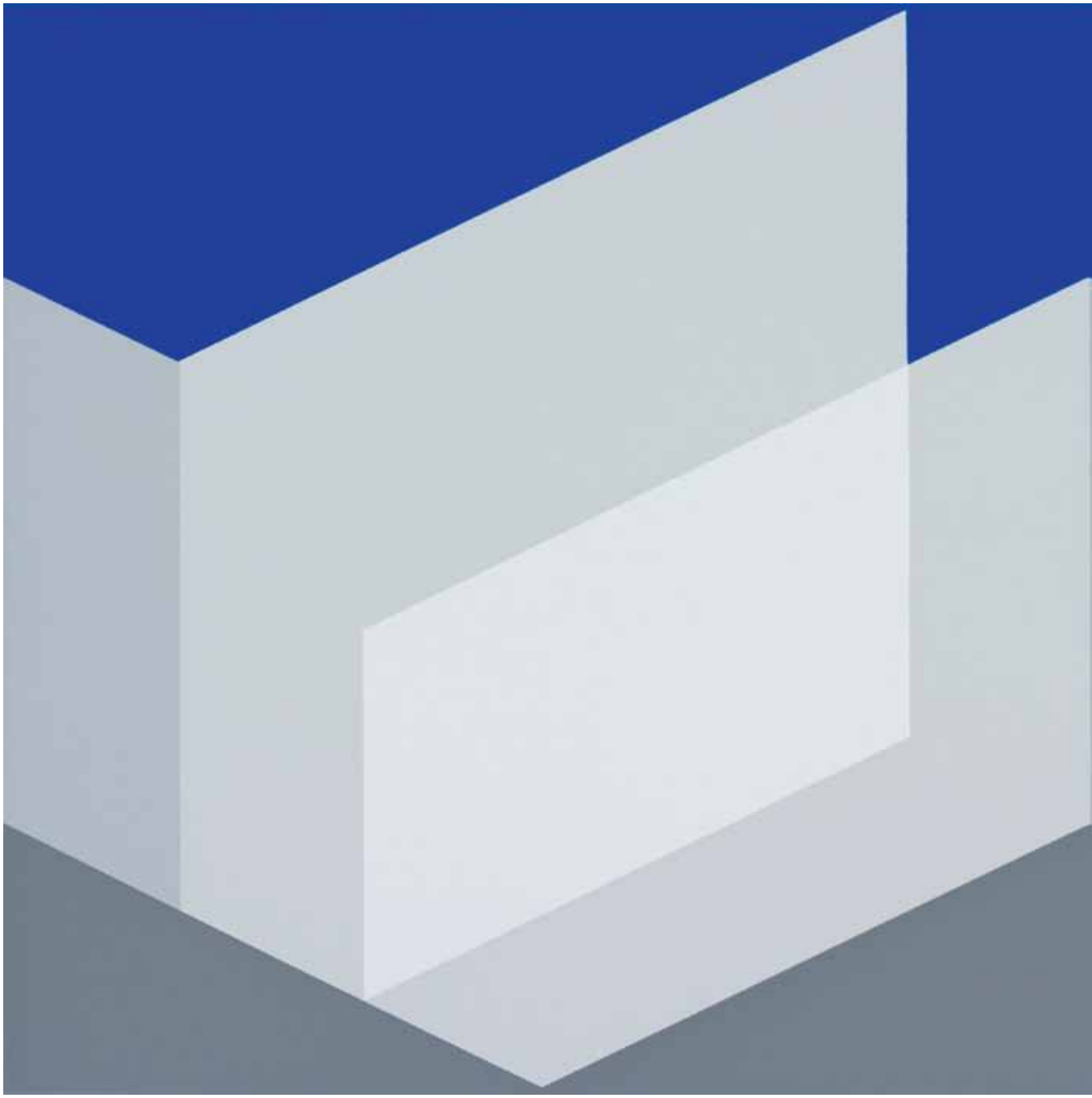


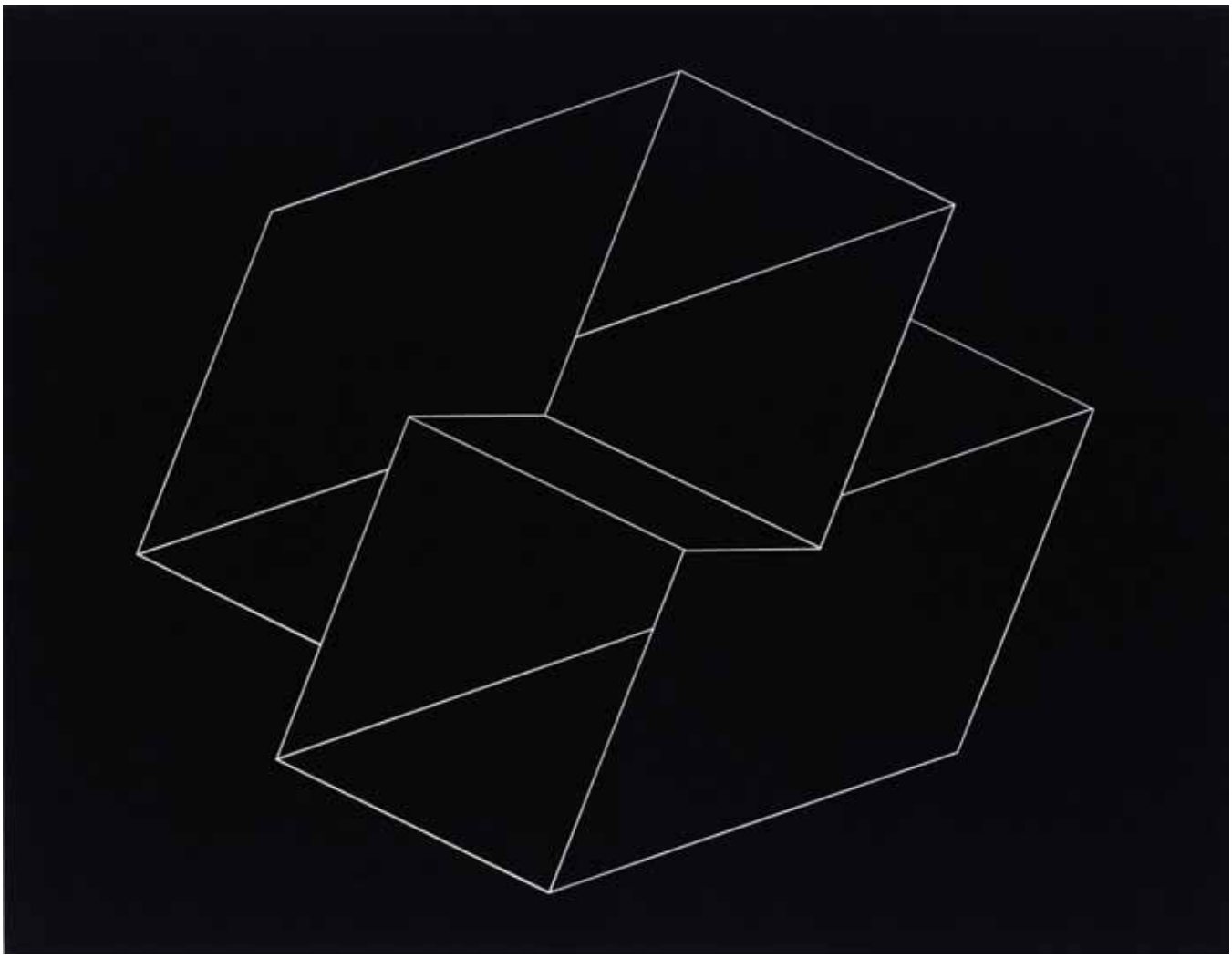


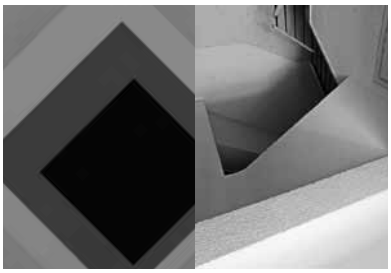


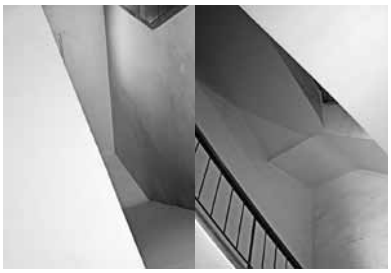


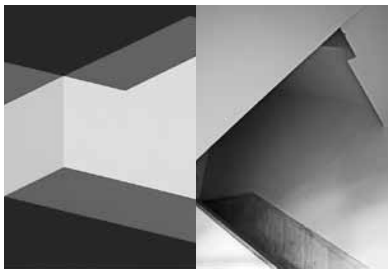












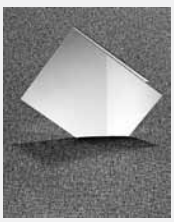
אורָן הופמן
מתוך הסדרה גרם מדרגות, 2013
תצלומי שחור־לבן, הזרקת דיו, 56×70 כ"א, בשילוב עם אלברס ברוטציה ופרט מתוך אחד מהדפסי אלברס
Oran Hoffmann
From the series *A Flight of Stairs*, 2013
Black & white photographs, inkjet prints, 70×56 each, combined with Albers rotated, and a detail from one of Albers's prints

אורָן הופמן
מדרגות (התחייה 14), 2013
תצלום שחור־לבן, הזרקת דיו, 56×70
Oran Hoffmann
Stairs (HaThiya 14), 2013
Black & white photograph, inkjet print, 70×56

אורָן הופמן
מדרגות (אהרונוביץ' 7), 2012
תצלום שחור־לבן, הזרקת דיו, 56×70
Oran Hoffmann
Stairs (Aharonovich 7), 2012
Black & white photograph, inkjet print, 70×56

אורָן הופמן
מתוך הסדרה קונסטרוקט, 2014
תצלומי צבע, 64×80 כ"א
Oran Hoffmann
From the series *Konstrukt*, 2014
C-prints, 80×64 each

אורָן הופמן
אובייקטיב: לינוליאום בטקסטורת עץ, פלקסיגלס (צהוב וכחול), 2014
תצלום צבע, 64×80
Oran Hoffmann
Objektiv: Wood-Print Linoleum, Plexiglass (Yellow and Blue), 2014
C-print, 80×64



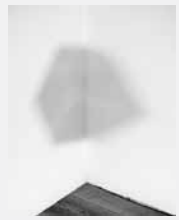
אורָן הופמן
אובייקטיב: שטיח אפור, פלקסיגלס (צהוב ואדום), 2014
תצלום צבע, 64×80
Oran Hoffmann
Objektiv: Grey Carpet, Plexiglass (Yellow and Red), 2014
C-print, 80×64

אורָן הופמן
אובייקטיב: שטיח אפור, פלקסיגלס (אדום וכחול) I, 2014
תצלום צבע, 100×125
Oran Hoffmann
Objektiv: Grey Carpet, Plexiglass (Red and Blue) I, 2014
C-print, 125×100

אורָן הופמן
Blocknote, 2014
תצלום צבע, 56×70
Oran Hoffmann
Blocknote, 2014
C-print, 70×56

אורָן הופמן
מתוך הסדרה רפלקציה מוקדמת I, 2014
תצלומי צבע, 56×70 כ"א
Oran Hoffmann
From the series *Erstwhile Reflexion I*, 2014
C-prints, 70×56 each

אורָן הופמן
מתוך הסדרה רפלקציה מוקדמת II, 2014
תצלומי צבע, 56×70 כ"א
Oran Hoffmann
From the series *Erstwhile Reflexion II*, 2014
C-prints, 70×56 each



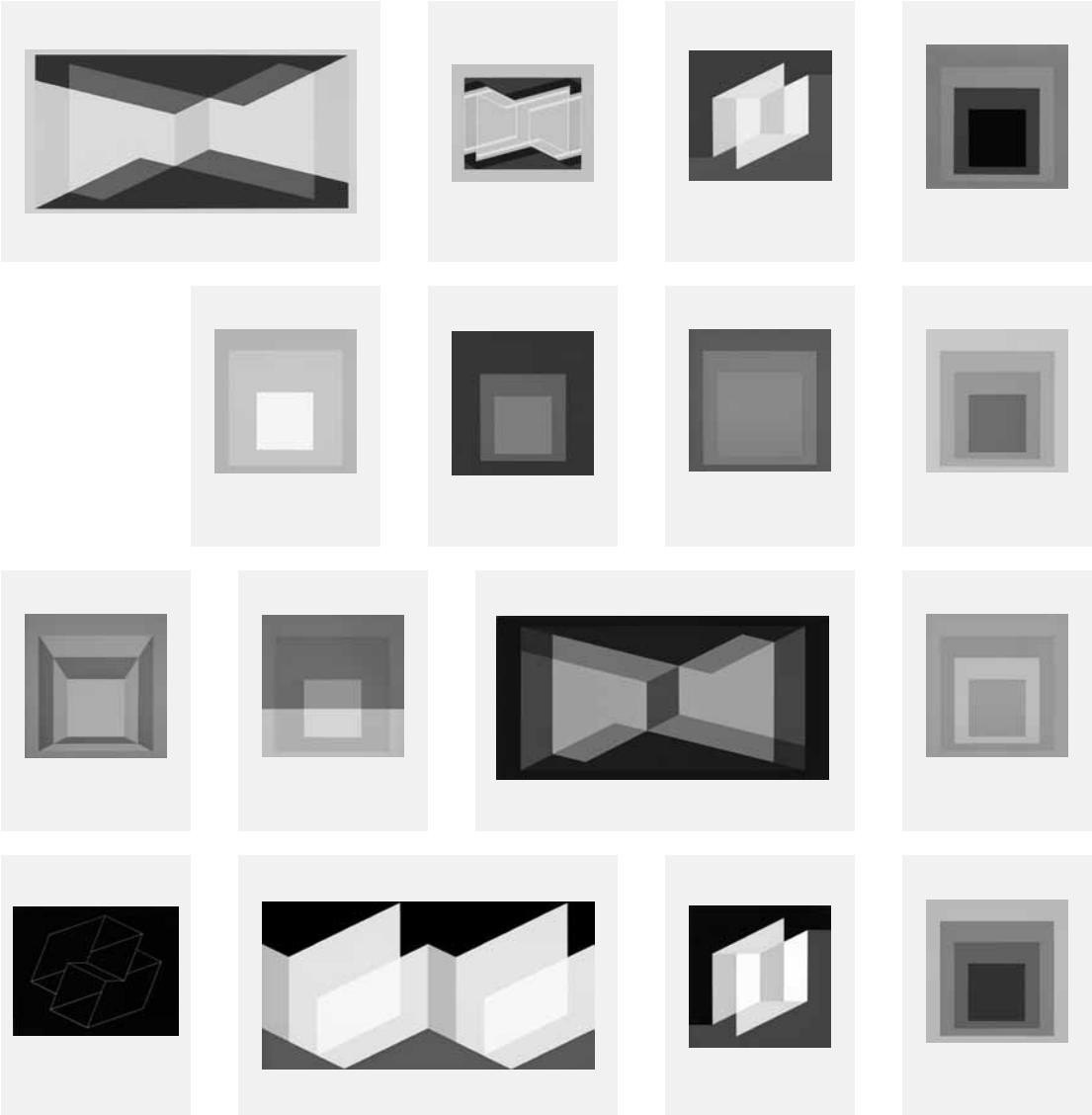
אורָן הופמן
תמחיש חלל צבע, 2014
תצלום צבע, 56×70
Oran Hoffmann
A Color Space Rendition, 2014
C-print, 70×56

אורָן הופמן
מתוך הסדרה Post-It, 2013
תצלומי צבע, 56×70 כ"א
Oran Hoffmann
From the series *Post-It*, 2013
C-prints, 70×56 each

אורָן הופמן
מתוך הסדרה Le Cinquième Mur, 2014
תצלומי צבע, 64×80 כ"א
Oran Hoffmann
From the series *Le Cinquième Mur*, 2014
C-prints, 80×64 each

יוזף אלברס
מתוך האלבום פורמולציה-ארטיקולציה I–II, 1972
הדפסי רשת צבעוניים, 483/1000
מתנת גברת ומר אלווין שרגיס, ניו־יורק, באמצעות הידידים
האמריקאים של מוזיאון תל־אביב לאמנות (1986)

Josef Albers
From the album *Formulation Articulation I-II*, 1972
Color screenprints, 483/1000
Gift of Mrs. and Mr. Alvin I. Schragis, New York, through the
American Friends of Tel Aviv Museum of Art (1986)



Josef Albers (1888–1976)
Born in Germany into a Roman Catholic family, he was educated in Berlin, Essen, Munich, and at the Bauhaus Weimar (where he attended Johannes Itten's famous preliminary course). In 1922 he joined the Bauhaus stained glass painting workshop, and a year later accepted Walter Gropius's invitation to become a teacher in the school. In 1925, the year in which the Bauhaus moved to Dessau, Albers was appointed professor and taught alongside Paul Klee, Wassily Kandinsky, and Oskar Schlemmer. When the Nazi regime closed the Bauhaus in 1933, he immigrated to the United States and became a mythological educator at Black Mountain College, where he implemented an experimental curriculum encompassing various fields of art. In 1950 he was appointed chairman of the Department of Design at Yale University, a position which he held until his retirement. Albers's artistic work spanned numerous and diverse fields, including design, photography, typography, printmaking, and poetry, but today he is primarily remembered for his abstract "square" paintings and as a theoretician. Among his better known works, which became his thematic and stylistic hallmark, are the series *Homage to the Square*—over one hundred paintings and prints examining composition and color relations between squares, and the series *Structural Constellation*.

Oran Hoffmann (b. 1981)
Born in Kibbutz Sarid in the Jezreel Valley, Israel; lives and works in Tel Aviv and Amsterdam. Studied fine art and photography (BFA) at the Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, and completed the MFA program at Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv, graduating with highest honors in 2011. Recipient of a grant from the Netherlands Foundation for Visual Arts, Mondriaan Fund, as well as the Young Artist Award 2013 on behalf of the Israel Ministry of Culture.

which comes alive, it is what takes on and bridges the polarities of light and dark, of black and white, of gray and *chiaroscuro*. The light which is alive creates amplitudes and singular intensities, which is not simply the sum of what is taken to be the physical constituents of matter.

In the encounters that take place, we find such encounters not only at the level of color theory but also in the living event of the artists together, and this requires a transparent moment of empathy which literally crosses what is not common as much as bridging what is sympathetic and equivalent. In each work, the work in hand sets into effectivity what was a fundamental divide from the very beginning—nature/culture—a bridge which is a rainbow. The singularity of color emerges then, not in the speculative fiat of some harmonious whole, rather they emerge in a dynamic interweaving of the polarities of light and darkness; they are deeds of light, deeds and suffering. This is the essence of manifestation as feeling, to which light also grants visibility. Empathy and encounter release a different energy for the event, no longer appropriated as the seeking of equivalences or the making of schematic arrangements. The vision of the artist must become concrete, and its intensity communicable in adequate means. Here the dissolution of the subject also takes place in its most radiant activity. It is the proper *ex-stasis* of absorption and giving, which recognizes the joy that comes from light, as gift and grace, donation and request, and why art matters at all.

Patrick Healy, writer and philosopher, is a senior researcher at the Delft School of Design, Faculty of Architecture, Delft University of Technology (TU Delft), and a Professor of interdisciplinary research at the Free International University (FIU), Amsterdam.

Hofmann argued, it was possible for the painter to explore, through manipulation of planes, on the surface, to create depth, and to explore the negative space of nature; thus, in a sense, the abstract artist is drawing what he sees with as much objectivity as Ingres. Color is part of the plastic means by which the push and pull of space, its pulsating into and out of depth, as well as up and down, to the right or left, constitutes the surface, and in a precise sense color is space-creating and tension-gathering and dispersing. Color is a force, and a form. The blue will recede as much as it will proceed. Everything is encounter and relation, as much a human greeting as a farewell, and all the actions and lingering that lie between:

> Hence we find the experience of space in the subjective spiritual projection of the impulses in which space is disclosed to us as a plastic and living unity. We can set every medium of expression into vibration and tension if we can spiritually master the nature of the medium. This, above all, demands a spiritual projection into the essence of the medium of expression. We can, in this manner, spiritually enliven the medium. This is then creation. The creative in the creative process is based, therefore, chiefly upon an experience which simultaneously also stimulates the essence of the medium through which the artistic process results. The expression is the basis either for a fantasy representation of abstract spiritual projection or an expression based upon a natural experience.[7]

Goethe interpreted the color circle as deriving from the emergence of color from the play of light and darkness. Yellow and blue point to the primary tension between colors; for Goethe they were the essentially opposite if elementary colors—the blue of the sky, the yellow of the sun—and in this opposition he would posit a typical polarization and tension as extremes. The pure experience of one excludes the experience of the other, even though one can grant that there is a tendency or tension towards meeting. The colors are posited as separate, pure, opposite each other, yet inclined to mingle.

For a purer opposition and polarization, Goethe calls on black and white, and this is the basis for the Gray Zone, since even in the opposition there is some mixture, the opposition in yellow and blue is posited as different from the opposition of black and white. In the former there is an "inclining" towards each other and a living domain, whereas in the latter—a rigid polarity, a death zone, immutability. The theory requires some further claims, in which the stimulating energy of color is different in its effect on the eye from the effect of brightness. If you place orange on white it is not the brightness but the stimulating energy which produces more effect on the eye.[8] Goethe allows that light itself constitutes seeing; it enables and directs the actual motor-intentionality of looking that grants us a visible world. In his theory it is color

7. I am drawing on unpublished manuscript notes of Hans Hofmann, now on deposit at the archives of the Free International University, Amsterdam.

8. See: Heinrich O. Proskauer, *The Rediscovery of Color* (New York: Anthroposophic Press, 1986).

Theory and practice were inextricably entwined. However much the composition was a genesis from material to material as expressive and "alive" where helter-skelter colors moved towards the evanescent appearance of a rainbow—colors literally shooting in and out of each other, like Mannerist painting, creating electric, even artificial glows, leaving one with the sense of a dancing palette—no analysis could yield rules for such composition. The elements were guided by a pulsating *Lebenskraft*, the source of intuition, of synthesis, of analysis, and the direction of that *Lebenskraft* could be harnessed; through abstraction, it could gain in simplicity, clarity, and transparency.

The picture was indeed an emergent reality of feeling and color, a play of shape and light. Inevitably the symbolic came forward. Kandinsky developed his chromatic theory. A great painter could easily be in love with the lemon peel, or like Morandi, the soft muted texture of light on a kitchen utensil or the earthenware jug which poured the chalky white of milk in the ultimate freeze frame of Vermeer's total absorption in the beautiful melancholy of things, which sought in the optical blink the now of eternity. Everyone knows Delft never "looked" like that. Today it looks back as an animistic fiat of what has never been, except imagined with the most dexterous technique and precise distortions, solidified light, color, shape from a *camera obscura*. Oran Hoffmann remains firmly anchored in the game of optics, the surrender to the medium and means to find his ripening awareness as an inspired young artist, so much a part of the pictorial tradition of the Lage Landen.

Kandinsky saw to his own meaning; as there was something object-less, the deepest feeling could also become subject-less, the artist, an openness, expression and resonance, guided by animal instinct as much as the cunning of reason. Rational or irrational didn't really matter, only action and the brilliant transfer of agency in making itself. Here it should be pointed out that what happens for the painter has little to do with the theory of Newton on the prismatic break-up of light, or the theories of Goethe as developed by Rudolf Steiner in his building of the Goetheanum in Dornach, contemporary with Kandinsky's theorizing. The struggle was to find form for color in the individual artistic quest, without a guiding principle, and without a conceptual basis. Each sensibility would itself be a singular event, a unique means of expression.

One can argue further, as did Hans Hofmann in his teaching and writing that were analogous in their impact to that of Albers when both were exiled in America, that each expressive medium had to create its own autonomy of rule and existence, and that the encounter of different levels of practice and medium produced a third reality, which is the "spiritual" in art. This spiritual third manifests itself as pure effect and the achievement of the work is the transport of reality into something spiritual. For many there was confusion in thinking about the abstract, since as Hans

the return of visual efficacy to the interior of the box-like and elliptical stages in which flesh is gnarled and churned in immense caricatural distortion. Bacon creates through the sadic dislocations of Picasso and the robust anamorphic play of Holbein an almost emotionless background-like blue skies over the crucifixion in Raphael.

Iconophagy is a cunning of tradition which destroys as it re-enacts, remembers importantly what to forget, and asks if it was ever really known in the first place. An artist gains originality in the depth of his commitments to tradition, when he can de-structure what is taken for granted. This is the modernist self-injunction to be always modern.

Some knew in the past how to make brown shine, and for others it was just a faded violin seen on an overcast day. Others could gain singing tones from glazes and chemical additives, always aware that a tone is never heard alone; there is always something or someone else, and time, as the bitumen and bistre became destructive, as the secret recipes gnawed away at the surface, and the object itself, never the object in general, became ravaged by the vagaries of time, or relocated through the fashions of scholarship and information technology. If Bacon paints the suffering of feeling in flesh and scream, he renders the moment, a flash of time, and only as image.

The best that could be hoped for, especially for those who still insisted on nature as a primary referent, was that the domains of nature and culture would vibrate together: some kind of collision would eventuate in new creations. Out of this shock the artist becomes him- or herself, the medium of such soundings, and this was the direction of abstraction, which made it so different to the dominant direction of realism in art, enhanced by the so-called documentary and veridical claims of photography.

Kandinsky and everyone who followed in the abstract expressionist way learned the lesson from Monet, that the object was no longer the dominant concern, the image saturation had become a vital exchange of a viewer and a multiplicity of seeing and senses, which could lead to the same conclusion that Kandinsky reached in *The Spiritual in Art*, that abstraction is capable of revealing the inner sound of the picture.[6] The real challenge was to allow the most intense feelings their equivalence in material realization, the kind of intensity that the journey gathers into itself between arriving and departure, where the *homo viator* wanders to find home, and how it takes place not as a goal but as the process itself of the travel, the journey, the hesitations and immensely delicate inflections in the everyday and affective existence itself. The question was to find form in the reality of the singular elements of feeling.

6. For a fuller discussion see my forthcoming *Richard Stout: The Cave of Making* (Amsterdam: Vestigia Publications, 2014).

The very material realization of painting—the use of colors, stable and unstable, of saturated pigments, of chemical or synthetic colors; the reaction of priming agents, the effect of light on things, the light from things, glazes, and overlays—made painting a collusion of cooking and chemistry that ultimately depended on touch or even smell, as much as the visual sense. It remained the challenge for Albers, too, how to create a planned art of transition in the composition, in the play of colors and shapes, their necessary mutuality, and a continuous doubt if this could be established as a radiant geometry of feeling.

Kandinsky had become attuned with the physical reality of color from his experience of peasant art in Wologda. It was this art that taught him to "live in the picture"; this desire also explains his scaling up of the pictures, which inevitably would turn out to be larger than the human scale. Rothko is reported to have had a similar ambition. If the works could be so absorbing, there was nothing for the viewer other than to be also immersed in the visual act. Philip Ball has observed that the work of painters who deal with vast fields of unbroken color without any figurative reference point, compel the viewer to respond to the raw visual impression which was the real aim of such painting, and indeed the logical conclusion of Kandinsky's teachings. Robert Hughes thinks of Mark Rothko, Barnett Newman, and Clyfford Still as the "theological" side of Abstract Expressionism. It helps one to understand Rothko's disavowal of color for color's sake, and his emphatic statement that his only interest was in expressing basic human emotions, adding that those who weep before his pictures are having the same religious experience he had when he painted them.[5]

Discussing color and visual impression, or visuality, is often an intractable exercise. In reality, most painters worked with conventions, what was at hand as available pigment or color in tubes. Some went to study the secrets of the old masters and ended up with enigmas. David Hockney insisted on discovering the technology of seeing from the late Middle Ages, and that Vermeer—via the *camera obscura*—is as much influenced by photography as Francis Bacon. Of course it also works the other way around, and photographers learn as much from the conventions of art, in framing, setting up, *mise en abyme*, as do architects, whatever their insistence on exclusive instrumentality. Just because you look through a telescope does not mean you are no longer myopic.

The internal citations from within the traditions of art making and producing create strategies and tactics of visualization which become revolutionary only slowly and out of obdurate necessity. One sees in Bacon the play with the late medieval altar piece, then monochromes of Japanese prints, the homage to Van Gogh, the exclusion of external light and shadows,

5. See: Philip Ball, *Bright Earth: Art and the Invention of Color* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

of various debates about "object-less paintings."[4] Imdahl begins his discussion with a quotation from Kandinsky, who in his late 40s reminisced about his development as a painter. From the time of his childhood Kandinsky recalls the sun setting over Moscow, and identifies this with an orchestral finale in which the resolution of the symphony sounds in intense living colors, each of which he thinks of as an individual song.

Kandinsky's memory of childhood is transmitted in color, not unlike the episode in Tolstoy's autobiography when he asks his father if there is any such thing as a blue hare, to which his papa says "of course there is, my dear," and he uses his blue paint to create that supremely sensitive creature. Venice for Kandinsky is also the dark shadows of the water, the invisible lurking in blackness that even haunts every blue, the coldness of those shadows on the smooth hulls of gondolas, against the open high pitch of the azure sky which gives so much atmosphere to the city: a kind of flickering mobility that creates iridescence and lucidity, in the pink, blue, and yellow so beloved of Tiepolo. The Adriatic sings a different song to the Mediterranean. No one is afraid of red, yellow, or blue.

It was, however, only when Kandinsky encountered, as he puts it, Claude Monet's haystack that he became convinced a painting could be an image, and he made a powerful connection in his mind that he had recalled the music of Lohengrin when seeing the sun set over Moscow. Artistic sense was a constant act of synaesthesia; you can see that much later in the exquisite work of the architect Scarpa, who happily in his *stucco lucido* avails of the colors of Rothko and Albers, and behind all that the deep luminescence and powerful saturation which the jewel-like surface of Kandinsky's early chromatism displays, even when using folk elements, as does Chagall of course.

The interplay could be mesmerizing. Scriabin as a composer maintained he could identify colors with different musical keys, and painters were happy to talk about chromatic scales and tones, and musicians about an orchestral palette. Metaphors were the real transport and movement of thought.

But, there was also dissatisfaction on Kandinsky's part. He felt a gap between sensibility and talent, a gap which every artist feels and which every artist needs. His own colors did not match what he took as the trumpet sounds he found in Rembrandt, or Rembrandt's ability to draw light out of the darkness—a primal struggle of visibility not just a laying out of *chiaroscuro* as learned from Caravaggio. Kandinsky's colors also lacked the polychromatic fusions and intensities of Wagner's sound world, which he realized allowed for a dense *Verschmelzung* of tonality and texture that could not be effected so easily in painting, since the transitions so essential to the musical composer where not easily achieved in painting.

4. Max Imdahl, *Farbe* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1987), esp. pp. 19-35.

to the often complex, even academic, discussions that became important for a generation of artists who abandoned the idea of a picture as showing a part of the world from a particular viewpoint, or seeing the world through a window. The dominant achievement set in motion by Monet was the re-mobilizing of the motor-intentionality of seeing, that one had to keep moving towards and away from the picture to see how the dimensional flip-flop from the second to the third was the plastic possibility of the surface of sensation and shapes to create an image.[2]

Even when the complex cultural codes are assimilated with respect to seeing that the worlds of painting and objects do not coincide, there is still a fear associated with pictures, with images that appear as a mirage when they do not describe the so-called world out there and instead intensify the inner forces of affectivity and feeling, which are often as much a continuing uneasiness, a dread, as the fear which is always about a future possibility. There is still a rugged positivism which insists that the sensation cannot just be that, affectivity that is only immanent, and that everything is a play of forces and intensities finding outlet and expression. Very often works that emerge from the artist's focused will are taken as covert statements of some inchoate spirituality, rather than the struggle to express feeling in the most material and objective way possible to achieve itself in the communicative material embodiment and organization of matter.[3]

It is hardly possible to approach the refined and intellectual achievements of Josef Albers or Oran Hoffmann in this current exhibition without speaking again about the theoretical discussion initiated by Max Raphael in his seminal account of early modernism, *Von Monet zu Picasso*, from 1913, or the reflections of Kandinsky and the significant teaching of Paul Klee on the "gray zone." Many other issues are raised through the exhibition, as much to do with the role of museums today and the need to go beyond their role of taxonomy, storage, and security to reclaim their educational and creative place in the communities of which they are such an essential part. In bringing together Albers's work and Hoffmann's response to it, a site of encounter is facilitated, one in which the complex tradition of modernity reaffirms itself and leads to an intricate sensorium for a broader audience in which the museum provides an enclave of pleasure and intelligence not for the eye alone.

An overview of the modern discussion on color is provided by Max Imdahl's book-length study, which also, *inter alia*, gives an excellent account

2. In Max Raphael's *Von Monet zu Picasso* we find the first "modernist" construction of this historical filiation from Monet to early Cubism. It can also be shown that Raphael was the first to use the term *Expressionismus* in relation to artistic practice in Berlin 1910-11 and to analyze the movement towards abstraction in Kandinsky's work. This has been argued in my "Matisse and the Earliest Theory of German Expressionism" in *Element* (Dublin, 1993), pp. 29-33.

3. The best account I can think of is Michel Henry, *The Essence of Manifestation*, trans. Girard Etzkorn, Martinus Nijhoff (The Hague: Springer, 1973). Henry also published a splendid study on Kandinsky.

The Thinking Eye

Patrick Healy

The color purple has had a very checkered history. It is difficult to imagine that it was once the exclusive property of an elite, or that its production was essential to the creation of trade networks and even to the economy of cities. The story of purple can stand for all other color tales. More complexity exists in discussing color than in talking about the weather, which makes a mockery of science and prophecy equally; the suspicion that everything is mood and affectivity leads to an embargo on intelligence. Artists, those who are "abstract," face intense problems; they work from a feeling that they take to be always in touch with itself and yet one that longs for a singular moment of appearance. To do so the artist must organize the very expression which in principle is material and capable of manifestation, which in principle must make sense: it must be this, rather than that—this purple, this orange—even submitting to the geometry of feeling to allow a freedom of expression. Art in that sense had to be the "perfect storm."

One hardly thinks of an ecology of purple, or a politics of purple, nor does one think to figure precisely the *toga picta* of Julius Caesar whose color sent out the deadliest message of his ferocious "royal" ambition, and which led to his assassination on the Ides of March 44 BCE. We have no difficulty, however, with the idiom for provocation of a "red rag to a bull" or feeling "the blues." Colors can thus be iconic, alliterative, symbolic, and evocative. They are relational, as to hue, intensity, saturation, brightness, shimmer, sheen, yet we are trained by traffic lights not to give a second glance, as we know the codes perfectly. National flags are an entire academy of colors in the world, although it is easy to confuse Italy and India with Ireland, or Holland with France. Any attempt to reconstruct the emotional feelings towards objects, things, stuff, in the past leaves one in a quandary. There is no lack of scholarship: the example of purple alone, as the magnificent research of Itamar Singer shows, is fraught even at the most basic descriptive level.[1] What color was purple when it was red, or crimson, or even blue?

It is a little over a hundred years since the problem of expression and abstraction was explored theoretically by the European avant-garde; the notion of abstract art and object-less painting still requires stringent discussion to do justice

1. See: Itamar Singer, "Purple-Dyers in Lazpa," B.J. Collins, M.R Bachvarova, I.C. Rutherford (eds.), *Anatolian Interfaces: Hittites, Greeks and their Neighbors* (Oxford: Oxbow Books, 2008), pp. 21-45. Singer takes evidence from Ugarit as establishing two main categories of "blue-purple" and "red-purple," following W. van Soldt's study, and takes the designations from Ugarit as matching the Neo-Assyrian *takiltu* and *argamannu*, with the Hebrew *tekhelet* and *argaman*.

as images but as windows."[19] Hoffmann's works are illuminated with the aura of the 'Albersian' version, with the ability to reformulate a whole from a scheme provided in a part of it.

If the two share a single truth, it is the denial and rejection of the monolithic nature of form. The liminal zones in which the eye of their viewer wanders—and in which they themselves wandered in their studies on visual perception—put forth a parable told by Albers in his book *Interaction of Color*: "there is no final solution in form; thus form demands unending performance and invites constant reconsideration—visually as well as verbally."[20]

19. Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (London: Reakton Books, 2000), p. 15.
20. Josef Albers, *Interaction of Color* [1963] (New Haven and London: Yale UP, 2006), p. 73.

Habit, says Beckett, "is a compromise effected between the individual and his environment, or between the individual and his own organic eccentricities, the guarantee of a dull inviolability, the lightning-conductor of his existence."[17] The ways of seeing modeled in Albers's and Hoffmann's work challenge the harmful persistence of habit that "paralyses our attention, drugs those handmaidens of perception."[18]

The project of demystifying habit thus requires estrangement of the sense of continuity between subject and reality, by creating a world which appears 'without a self' and by transforming the eye (momentarily) into an *'objektiv'*—understood in its linguistic sense as the opposite of subjective, and in its optical sense, as the camera's objective lens, the optical element closest to the object.

The moment the human eye becomes a lens—a formative moment in which our viewing habits are shattered—is described in the second part of Proust's *In Search of Lost Time* (or *Remembrance of Thing Past*): the narrator returns to Paris unexpectedly, surprising his grandmother as she reads the letters of Madame de Sévigné. Since the grandmother is unaware of his presence, he regards her as if she were a photograph and himself—the photographer. This strange mode of observation results in an expropriation of the beloved figure from the realms of the familiar, inducing two deaths: hers and his. Since beyond the affinity between photography and death already formulated in numerous writings, it is a moment of traumatic alienation not due to the recognition of the non-existence or disappearance of things in the future, but rather due to the knowledge of their ongoing existence without us. Paradoxically, the habit or routine contract of the gaze, which renders vision subjective as it were, is revealed as a mechanical apparatus—and it is in fact the machine, or rather photographic vision, that carries the affinity with the most subjective experience as far as Proust is concerned: the experience of involuntary memory.

Hoffmann's works toy with the camera's insubordinate charm, its involuntary qualities. They force the eternally open eye-lens to observe a controlled array of reflections and repetitive refractions. The photographer himself chooses the time and place in which to perform his magic, but the photograph responds to the photographer by crowning him a voyeur, to the point of his total elimination. This moment of ostensible mechanicality, of a dissociation between subjectivity and vision, is shared by Hoffmann and Albers in their reciprocal 'dialogue.' Albers's works, as they encounter Hoffmann's and the intermediary realm between them, 'develop' the seemingly non-symbolic, objective nature of the technical images, and the viewer's ability "to see them not

17. Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*" (London: Calder, 1987), pp. 18-19.
18. Ibid., p. 20.

places intermittently like a sock, cast into the laundry hamper.

An Ethics of Perception

Windows and mirrors have long been fixed as a visual and verbal metaphor for the threshold between the real and the imaginary. Albers's choice of the "window" as an appellation for the square in his works, and his use of the expression "to open eyes" to define his artistic and pedagogical goal indicate the same openness or expansion of vision at which his work was aimed. The fundamentals of his system were tried and formulated in three introductory courses which he 'imported' from the German Bauhaus to the American Black Mountain College, and subsequently to Yale University. His drawing, color, and design classes became a regimented experimentation lab for exploration of the quality and various manifestations of prevalent materials, such as construction paper and paint samples, as well as for exposing the correlation between a formal arrangement and its underlying structure.

Albers used to begin his drawing and design classes with an exercise in mirror writing—a basic exercise in defamiliarization: students were asked to write their names backwards as if they were reflected in a mirror, and then to write them, in that reversed form, with their non-dominant hand. What may appear to the contemporary eye as tongue-in-cheek, if not a trite exercise, points at two fundamental views associated with ways of seeing: one defines the artist's position in relation to the world in terms of what may and should be represented; the other sets out to subvert the obscuring force of habit.

The artist's position, if we turn to John Szarkowski's classical distinction, oscillates on an axis whose poles are the mirror and the window: "What a photograph is," Szarkowski wonders; "is it a mirror, reflecting a portrait of the artist who made it, or a window, through which one might better know the world?"[16] His diametric differentiation does not take the possibility of a fusion between these categories into account, and the assumption that the personal, the "portrait of the artist," always underlies the work. This dichotomy is foreign to the liminal language spoken by both Albers and Hoffmann, who use the mirror in various ways to open up a window.

What is, then, the view seen through the window? Landscapes subjected to the force of habit come to mind: the horizon, a panoramic landscape, cityscapes. But it is these very rules that are rejected by both artists, the view from whose metaphorical window is turned at vision itself.

In his fascinating essay "Proust," Samuel Beckett analyses habit—the sequence of agreements made between a subject and reality—as part of the perception of time and memory so central to Marcel Proust's work.

16. See: John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* (New York: The Museum of Modern Art, 1978), p. 25.

a meeting point with the dimensions of the space. The division of the human body into two sides as in a mirror image duplicates both the vertical planes (up and down, front and rear) and the horizontal plane (right and left). The eye wandering between the represented space and the actual space primarily seeks that which the space contains by essence, a place; in other words, it strives to find its real place in relation to and within that which is represented. This call and the demand for orientation transform the viewer into a 'machine' that scans spatial interrelations; he becomes a camera.

Hoffmann's choice of a column and corner as the focal points of his observation and the formal 'interplay' turns the works into a laboratory of borders that have been transformed into a passage (one may see through the column and through the corner), embedding photography in the logic of obscurity, in a non-fixating substance, a non-fixer which allows for transformation and metamorphosis.

In the liminal area, in the crosswalk shared by Albers and Hoffmann, a border discourse transpires; the buzz of airports and train stations, and even concert halls at the moments before the opening note is heard. If we wish to criticize the works, we may attribute to this argument what was once said about the New Novel (*nouveau roman*): that its whispers are those of boredom that finds refuge far from reality in schemes; that in its formal quests it has abandoned its social responsibilities; that its gaze at objects strips them of all meaning…[13] At this moment we require the capacity of expanding-encapsulation essential to Albers's pedagogy, we require a metaphor.

"In modern Athens," Michel de Certeau writes in *The Practice of Everyday Life*, "the vehicles of mass transportation are called *metaphorai*. To go to work or come home, one takes a 'metaphor'—a bus or a train"[14] I would like to read the work of Albers and Hoffmann as that Athenian "metaphor." Their poetic-spatial syntax mediates a demanding experience of viewing, a back-and-forth wandering vis-à-vis the surface which is not the exclusive lot of those viewing a work of art, but rather a known existential experience arising in liminal states.

> I find myself defining threshold
> As being the geometrical place
> Of the comings and goings
> In my Father's House.[15]

Poet Michel Barrault thus describes the experience of knocking on another's door, the borderline disorder of our self, cast into the world, bound by reticulated embroidery and the body's contours. For, inside and outside switch

13. See Roland Barthes, "Do Things Mean Something?," *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*, trans. Linda Coverdale (Evanston: Northwestern UP, 2009), p. 9.
14. Michel de Certeau, "Spatial Stories," *The Practice of Everyday Life*, trans. S. Rendail (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 115.
15. Michel Barrault, *Dominicale*, I, p. 11; quoted in: Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1969) p. 223.

The term *mise-en-abyme* originated in the language of heraldry, indicating the depiction of an image in the middle of a given shield identifying the particular aristocrat, which is usually a scaled down representation of the same shield with its particular bearings. In our context, we are interested in its manifestations in literature and art, first formulated by André Gide, a keen student of heraldry, who observed that this embedding of an image within an image attests to the self-reflexive nature of the work of art. An essential feature of *mise-en-abyme* is total identity between the contained image and the containing image, a likeness which exposes the meaning of the work and its formal structure.

In his comprehensive study about *mise-en-abyme* (*Le récit spéculaire*, 1977), Lucien Dällenbach specifies the various manifestations of this device in verbal and visual works, one of which is, as aforesaid, the self-reflexive mode (since it is a component of the work which looks at that work and its modes of expression).[12] In light of this insight, observation of Albers's works points to the 'color geometry' unique to them and to the fusion between color and form. The pattern of reflection and repetition makes it possible to distinguish between the 'formulaic' elements and to identify the 'mirror script' and the reversal and repetition exercises in the works as essentially formal—while color, the form's 'flesh,' signifies the difference, provides volume and vitality, and, in many respects, defines its identity (e.g. an orange square vs. a black square).

Color, which Albers regarded as the most relative means in art, draws the attention necessary for vision and supports the eye's ability to wander and maintain a relation of in-betweenness in art and the world. The question of relation and proportion is fundamental to the constitution of Albers's works as disparate, differentiated instances and not as what may appear to the fluttering gaze as a tedious repetition. It is the works' self-reflexive nature—an entire world of internal relations, rooted in modernism's autistic spectrum—that structures their ability to maintain a relationship with other works, their call for comparison and differentiation.

In Hoffmann's case, the reflective mode lies in the reproductive nature of photography and in the modus operandi unique to an artist using mirrors to capture the image. The spatial quality of his photographs stems from the relationship between the photographing body and the space, and from the folds and interstices typical of the photographed spaces. The photographs of the gallery, for instance, seem to document the space in which the viewer stands, where this wording itself—"stands," "viewer"—generates a myriad of variants associated with vision and the spatial experience. The vertical-photographer-viewer embodies

12. Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, trans. Jeremy Whitely with Emma Hughes (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

of spatial orientation is lost as he attempts to figure out the location of the eye-lens that sought to capture the space. Standing in a space which opens up to other spaces, the viewer thus populates the threshold which Walter Benjamin called a zone, a place that one may occupy, and not a border.

"We have grown very poor in threshold experiences,"[10] Benjamin wrote in his unfinished *Arcades Project* (*Passagenwerk*), lamenting on the reduced status of the liminal, the lost ability to spend time in-between without developing dichotomous vision. The threshold's appeal lies in the superposition, in the confused ends which constantly sustain the possibility of their unraveling. *The Arcades Project* is the work of the eye and the body moving **within** and constituting the space as an arcade, as a passage, since *passus* in Latin means step, a *pass* is a narrow passage, and *passage* indicates the movement through or along, as well as the structure in and through which movement occurs.

Observing the work of both Albers and Hoffmann, the passage proposed to us is obviously not real, one which expands under arches amid the city buildings, but rather one that takes place in the field of visibility. The "window," as Albers called the square, the most basic unit which generates the multi-variant syntax underlying his work, demands a unique observation experience whose qualities may be bound in-between the frontal and the visual, to use Hagi Kenaan's terms: "The 'frontal' is a flattening construction of the visual field, one by which the visual is turned into a façade. […] The frontal is the suppression of the fact that the world's visuality is not merely another fact in our world but is the basic form of our existence." The visual, in contrast, is subject to the eye which rejects the frontal flattening; it is always "suffused with dimensions of non-visibility: being a domain of appearance and revelation."[11]

This, to me, is where the essence of a *Homage to the Square* lies—a body of work to which Albers devoted himself from 1949, and which became representative of his work: not a gesture of appreciation flying in a chance breeze, but rather an indication of the fundamental value of the square in managing the eye's leaping thresholds. The enigma inspiring Albers's works, their ability to enchant, is rooted in the internal formal echoing (a form inside a form) which sends waves outwards, shuffling "the gaze's frontal habits." In this sense, the act of "placing into the abyss"—the literal translation of the French term *mise-en-abyme*—also echoes in-between and within the work of Albers and Hoffmann alike.

10. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard UP, 1994), p. 494.

11. Hagi Kenaan, "Joshua Borkovsky: Painting as a Meta-Optics," in cat. *Veronese Green: Joshua Borkovsky, Paintings, 1987-2012*, curator: Moshe Ninio, trans. Richard Flantz (Jerusalem: The Israel Museum, 2013), pp. 163-162.

Photography's indexical capacity, its perpetuating quality, and its role as a descriptive, affirmative medium have masked its 'abstracting' qualities as a transformative medium which performs a metamorphosis in the transition from a representation of reality to reality itself. The expansion of the field of photography, discussed at length by such scholars as Rosalind Krauss, George Baker, Walead Beshty, and Lyle Rexer,[8] focused on observation of the medium not only as a time capsule which generates phantasmagoric repercussions between the photographer and the viewer, but also as a paving and opening of ways of seeing. The medium reorganization proposed by the encounter between Albers and Hoffmann thus calls for observation not **of** or **through** the thing, but rather **with** it: how does one see **with a square**?

On the Threshold

Albers's and Hoffmann's work transpires on the threshold, on the doorstep.

The one, as documented in a well known photograph at the archive of Black Mountain College, North Carolina, is seen upon his arrival to the United States from Berlin in 1933, wrapped in a heavy coat, next to his wife Anni, an artist and a personal interpreter. His appearance is rigid and reserved, and his hands ostensibly obey some geometric law: crossed, they outline a tight grasp. "Germans to Teach Art Near Here," the caption declares, echoing a stammered language, the liminal tongue of an immigrant who has not yet worked out the right syntax, weaving words from here with syntax from there.

The other holds a camera, a medium which, according to Aïm Deüelle Lüski, is "in a liminal state, […] it is seeable, but unwilling to show."[9] The state of in-betweenness, being neither here nor there, the experience of being swept in, into that which opens up, and at the same time, being pushed out, encapsulates, in many respects, the temptation proposed in the work of both artists.

Albers: In the blend he concocted between form and formula; in the organization of forms and their interrelations; in proposing a dynamic relationship as an alternative to the symmetric or mathematical relations all too expected in the geometric context; in understanding the spatial qualities of form.

Hoffmann: In the surface which represents real spaces (including the one that contains the viewer—namely, the gallery space) in which the viewer's sense

8. See Walead Beshty, "Abstracting Photography" and George Baker, "Photography and Abstraction," in: Alex Klein (ed.), *Words Without Pictures* (Los Angeles & New York: LACMA & Aperture, 2009), pp. 292-315, 358-378; Lyle Rexer, *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography* (New York: Aperture, 2013); see also: Walead Beshty, "Abstracting Photography," cat. *Pleated Blinds*, curator: Ory Dessau (Petach Tikva, Israel: Petach Tikva Museum of Art, 2010), pp. 117-123.

9. Aïm Deüelle Lüski, "Photography after the Simulacra," *Erev Rav*, 26 May 2013, http://erev-rav.com/archives/24156 [Hebrew].

his lecture about "Exactitude").[4]

Is Albers, the reader may ask himself, a Kafkaesque "hunger artist"?[5] Do his works propose self-eradication, the result of the reduction he forced upon himself as an artist? To my mind, the answer is no, yet viewers of his work today are required to separate the wheat from the chaff, to shake off the nullifying language-body formulated by Modernism in literature and art (when it introduced a wall between words and meaning), to avoid using a physical rhetoric (the barrier between the mouth and the mind), and opt instead for the physical-spatial experience proposed by the works.

This experience, one must bear in mind, does not encompass unmediated, unrestrained expression. It certainly obeys the foremost moral edict of the modern artist: to reject romantic narratives or, to paraphrase Paul Valéry:[6] it regards the work of art as a kind of machine for producing the poetic state of mind by means of verbal matter and modeling it as a rational structure.

4. Italo Calvino, "Exactitude," in *Six Memos for the Next Millennium*, trans. Patrick Creagh (Cambridge, MA: Harvard UP, 1988), p. 57.
5. See Franz Kafka, "A Hunger Artist," in *The Metamorphosis, The Penal Colony, and Other Stories*, trans. Willa and Edwin Muir (New York: Schocken Classics, 1988), pp. 243-277; this is one of the short stories most identified with Kafka, who masterfully described the bizarre yet not uncommon phenomenon of "hunger art." Kafka was inspires by a famous "hunger artist" in his time, Giovanni Succi, who fasted for over forty days, and sold photographs of his performance. His story was covered by the international press.
6. See: Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry, Vol. 7: The Art of Poetry*, trans. Denise Folliot (Princeton: Princeton UP, 1971), p. 79.

If the crisis of the abstract is, to a large extent, the crisis of the signifier—namely, the loss of our ability as viewers to observe a square as a step towards the 'absolute' or as a pure visual pattern, and an insistence to seek a hidden 'signified' ostensibly lurking behind it—then the mutual presence of the two bodies of work in the exhibition space is aimed at a different emphasis or variation from among the variants of abstraction, one which is now identified mainly with contemporary photography.

According to Walead Beshty, "narrative never really happens in a photograph, and it seemed like that impossibility was what staged photography was about—in other words what was absent—and the viewer was directed towards this missing component. It's kind of like abstraction, because the only thing that makes something abstract now is that it looks like something that was once called abstract, so it's an echo of something that once had a clear motivation."[7] Beshty responds to the categorization of his works and their likes as "abstract photography," a title which may also apply to Hoffmann's works as they intersect with Albers's. The refusal to fully disclose the image they contain, thus, does not wish to be read as emptying, but rather indicates reference to the medium as a means to study reality and as the vehicle of research at the same time.

7. Walead Beshty & Eileen Quinlan, "Art: Interview," *BOMB Magazine* (September 2009), http://bombmagazine.org/article/3344/walead-beshty-eileen-quinlan.

away from the viewer's eye; a square within a square within a square—What does one see when he sees an Albers?

Formulation misses the goal; it violates vision by transforming the artist and his artistic corpus into a general noun, a 'square,' as that which is most quintessentially identified with his work. Therefore, I would like to linger within the bounds of the thought pattern which contemplates abstraction as an anti-verbal ideology seeking to introduce a barrier between vision and language in order to examine the validity of this anti-verbal suspicion. The institutional and cultural status of the abstract—which, since its days as an 'avant-garde' leading a revolution in the tradition of painting, has in itself become a strong and solid canonical rear—likewise calls for reconsideration, a gaze which would grasp its formulae without being immersed in them. The grid's "will to silence," as maintained by Rosalind E. Krauss in *The Originality of the Avant-Garde*,[1] is met by sweeping verbosity and the demand to fill the void left by an untitled work, lacking narrative clues and devoid of a 'subject.'

The abstract was observed walking hand-in-hand with theory which was intended to put the painterly form and the pure image into words, articulating the eye's critical voice, signifying the silent presence of the work, and keeping a thunderous silence regarding its transformation into bourgeois decoration under the auspices of capital. Withdrawing into the boundaries of the painting, the geometric striving to the heart of the figure, and the elimination of the voice of the self gave rise to works which are hard to digest, whose association with anorexia may offer a path towards addressing the question raised at the beginning of this chapter.[2]

Once he realized the withdrawal and reduction involved in writing, Kafka wrote in his diary (January 3, 1912): "When it became clear in my organism that writing was the most productive direction for my being to take, everything rushed in that direction and left empty all those abilities which were directed towards the joys of sex, eating, drinking, philosophical reflection and above all music. I atrophied in all these directions."[3] The reductive denial of the flesh, of fat, in the anorectic process, is linked with a sense of control over nature by means of its negation, modeling the body into a pure, incorporeal ideal which presents that which is left as a visual form of protest—against excess, against the bluntness of expression—being stripped of "the inner inevitability that ought to mark every image," to borrow Italo Calvino's words (in

1. Rosalind E. Krauss, "Grids," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), p. 9.

2. For an elaboration of the anorectic practice, see Michal Ben-Naftali's beautiful essay, "And she did eat, and was sufficed, and left," in *A Chronicle of Separation: On Deconstruction's Disillusioned Love* (Tel Aviv: Resling, 2000), pp. 132-201 [Hebrew].

3. *The Diaries of Franz Kafka*, ed. Max Brod, trans. Joseph Kresh and Martin Greenberg with the cooperation of Hannah Arendt (Harmondsworth: Penguin, 1964), p. 163.

Windows of Perception

Dalit Matatyahu

In Lieu of an Introduction

A small hole in the bathroom swallowed the entire space of the house. The door installed in it, which was designed and painted like all the other doors in my childhood home, stirred my imagination, a child's imagination which was immersed in size relations and regarded a toy—that which was 'downsized'—as a model of the world, an existential scale.

The dirty laundry was cast into this opening to be collected on the other side—the utility room. My gaze fell on the hole framed with porcelain tiles, a rectangle within a square; I was enchanted by that which opened and that which closed.

It is hard to tell how many times I performed this act: the routine of tossing clothes. Its prosaic nature dissipated vis-à-vis the magic of a space-swallowing space. The dream of a secret garden in a standard apartment block taught me what parentheses were:
(a medium that opens up between two things).

The exhibition is motivated by an essential question: What is the thing that opens up—that is activated—by the mutual presence of two? What will an imaginary conversation yield between two bodies of work and two artists, whose origin, time, place, and medium situate them at two distant extremes of a broad field of influence? One, Josef Albers—the educator whose figure, a father figure, is etched into the infrastructure of modern painting; the other, Oran Hoffmann—who formulates modes of observation through the lens. Or, perhaps: one, Hoffmann—a young artist, a 'citizen of the art world,' who confronts his strong predecessor to make room for himself; and the other, Albers, an artist whose work has been impressed in the muted, over-theorized pattern of the abstract, and today it calls for a fresh gaze.

What lies in-between is the exhibition space and its thematic concern, a set of axes unfolding under the auspices of Albers's experimental spirit, striving to regard the artistic undertaking of both artists as a research process aimed at perception and modes of observation. This reciprocal friction kindles the spark of vision; Albers's well-known ethical call "to open eyes" is construed as a spatial-physical event, like wandering on the threshold, in liminal realms.

With a Square

The relation between the center of a figure (vertically) and the center of the margins (vertically) compared with the organization of the page (all the centers of the figures are almost vertical with each other, balanced by the gray on top); a rhomb which may appear like a plane that draws

of the catalogue; to editor Daphna Raz for optimizing the text and for the translation from English; to Daria Kassovsky for the attentive English translation; to Amir Azoulai for matting Albers's works and for his enlightening advice; to Tibi Hirsch for framing the works; and to the Museum's library staff—Yifat Keidar, Yaffa Goldfinger, Amy Dinnerstein, Dafnit Maskovich, and Noa Dagan—for the invaluable assistance in locating research materials. Many members of the museum staff and other individuals have contributed to the realization of the exhibition. My thanks and appreciation to each and every one of them.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator

Foreword

"Let us start with two images," Rosalind Krauss proposes at the beginning of her essay "Photography's Discursive Spaces,"[1] in which she focuses on the genre of 19th-century landscape photography through a comparison between two: a photograph made by Timothy O'Sullivan in 1868, and a later lithographic copy of it. This move, it would seem, is valid and applicable to seeing and observation in general. In many respects, we always begin with two, two images—one is rooted in reality, the other—in its representation; one, which faces us, encounters the one imprisoned within us, within the lexicon of images and contexts which we have acquired and formulated for ourselves over the years. The comparison between two is the heart and soul of this exhibition, which juxtaposes in a single space the differentiated oeuvres of Josef Albers and Oran Hoffmann, spinning a web of convergences and divergences between them.

The relationship between mentor and disciple—so identified with Albers's pedagogical heritage and his status as a father figure in the history of modernism in the United States—is formulated here by the very engagement with an inter-generational genealogy (whether real or fictive). What happens in the gap between the different modi of the abstract in Modernist painting and sculpture, and its reverberations in the work of a generation of contemporary photographers such as Walead Beshty, Eileen Quinlan, Barbara Kasten, and Oran Hoffmann? What kind of a world is contained in works which reject the image or its exposure?

The encounter between Albers's prints and Hoffmann's photographs transforms the modes of reading and assessing the works, together or separately; it reveals photographic echoes in Albers's works and formal qualities in Hoffmann's, diagnosing the work of both as an investigation of reality which is, at the same time, also an inquiry of the means used in that very investigation.

I would like to extend my gratitude to Mrs. and Mr. Alvin I. Schragis, who donated print albums by Josef Albers to the museum in 1986, a selection of which is presented in this exhibition; thanks to Oran Hoffmann who embraced the conceptual and practical duet in the gallery space with enthusiasm and commitment. Special thanks to Patrick Healy for his fascinating catalogue essay, and to Guillaume Rouchon of Tempo Rubato gallery, Tel Aviv, for the fruitful collaboration. Heartfelt thanks to Irith Hadar for her belief in the project; and sincere thanks, of course, to Dalit Matatyahu, the curator of the exhibition, for the affinities sketched between the two.

Warm thanks to all those who took part in the project's implementation: to Michal Sahar for the meticulous design

1. Rosalind E. Krauss, "Photography's Discursive Spaces," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1986), p. 131.

Tel Aviv Museum of Art

Objektiv: Josef Albers, Oran Hoffmann

Prints and Drawings Gallery
The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art
Herta and Paul Amir Building

Exhibition
Curator: Dalit Matatyahu
Project management officer: Raphael Radovan
Conservation: Hassia Rimon, Rami Salameh
Matting: Amir Azoulai (Albers's works)
Framing: Tibi Hirsch (Albers's works)
Printing and framing: Ofek Aerial Photography (Hoffmann's works)
Hanging: Yaakov Gueta
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem, Haim Bracha, Sharon Lavie
Registration: Alisa Padovano-Friedman, Shoshana Frankel,
Hadar Oren-Bezalel, Sivan Bloch

Catalogue
Editor: Dalit Matatyahu
Graphic concept, design and production: Michal Sahar
Text editing and Hebrew translation: Daphna Raz
English translation: Daria Kassovsky
Copy editing (Patrick Healy's essay): Gijs van Koningsveld
Photography: Elad Sarig (Albers's works)

On the cover, right: Oran Hoffmann, *Blocknote*, 2014, C-print, 70×56;
left: Josef Albers, from the album *Formulation Articulation I-II*, 1972,
color screenprint, 483/1000

Measurements are given in centimeters, height × width;
All of Oran Hoffmann's works: © Oran Hoffmann,
courtesy of Tempo Rubato gallery, Tel Aviv

© 2014, Tel Aviv Museum of Art
Cat. 14/2014
ISBN 979-965-539-095-7

With heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick, whose support
has made the exhibition and catalogue possible

Oran Hoffmann wishes to extend his sincere gratitude to
(in alphabetical order): Patrick Healy, Tali Hoffmann and the
Hoffmann family, Gaston Zvi Ickowicz, Daria Kassovsky,
Gijs van Koningsveld, Dalit Matatyahu, Avner Nahmani,
Ramon Family, Daphna Raz, Guillaume Rouchon, Michal Sahar,
and Yair Videnfeld

English page numbers follow the Hebrew
reading direction, from right to left

Objektiv:

Josef Albers

Oran Hoffmann