Oran Hoffmann à Aix

Écrit par
Patrick Healy



F.I.U. Amsterdam | 2018

Oran Hoffmann à Aix

Écrit par
Patrick Healy



Oran Hoffmann est né en 1981. Les trois expositions qui auront lieu à Aix-en-Provence en septembre 2018 à l'Atelier Cezanne, à la Fondation Vasarely et à la Non-Maison, recèlent de nombreuses surprises qui confirment l'évolution de Hoffmann en tant qu'artiste, depuis l'obtention de son diplôme de l'Académie Rietveld à Amsterdam et de son master à l'Académie Bézalel des Beaux-Arts de Jérusalem, pour lequel il a obtenu la mention summa cum laude.

Ces trois expositions reflètent plus clairement que jamais ses préoccupations et ses réalisations en tant qu'artiste. Son travail s'intéresse autant à la signature des choses que des personnes. Sa réflexion subtile et ses transformations ingénieuses caractérisent son développement personnel depuis ses années d'études. Son travail et ses recherches sont le fruit d'une préparation minutieuse. Pour donner vie à ses expositions, il a d'ailleurs habité et travaillé à Aix-en-Provence pendant la majeure partie de l'année. Il a passé des centaines d'heures à se familiariser avec les collections de la Fondation Vasarely et a vécu sur place afin de mûrir sa réflexion.

Sa démarche va bien au-delà d'une simple tentative d'indexation ou d'archivage: Hoffmann cherche à montrer comment, par le biais d'un regard tour à tour constructif et déconstructif, résultat de ses années de recherches sur la perception et sur la création artistique elle-même, advient une réalisation complète et émancipatoire. Tout comme dans sa dernière grande exposition au musée de Tel-Aviv, Hoffmann initie un dialogue visuel avec des œuvres spécifiques, en l'occurrence celles de l'artiste Josef Albers, et les réinvente à sa façon et dans son style unique. À Aix, il poursuit et affine ce premier grand dialogue avec Vasarely et Cezanne, en une seule manifestation à La Non-Maison. souvent décrite comme un micro-centre d'expérimentation culturelle.

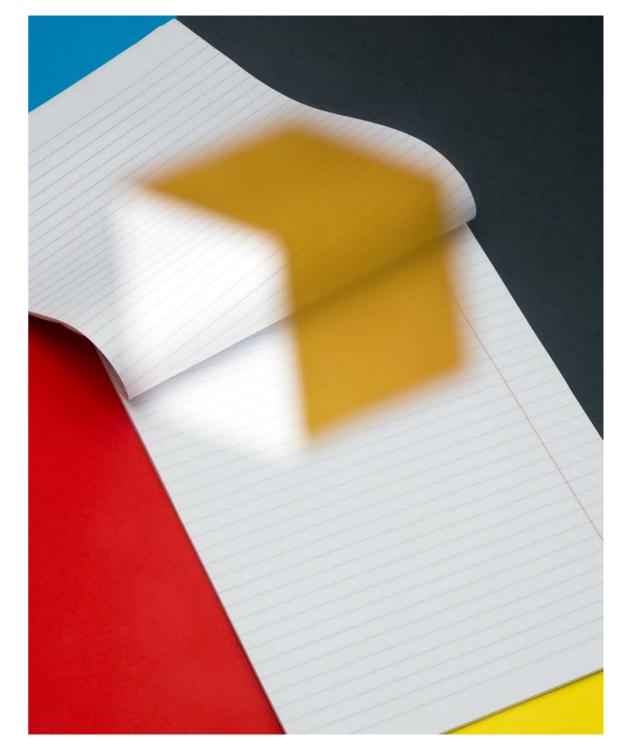
L'exposition de Tel Aviv peut être perçue comme un témoignage de maturité, une halte sur le chemin de Hoffmann. Elle a été qualifiée d'exposition « à deux » et a été intitulée Objektiv. Cette exposition se distingue surtout par la démarche de déconstruction et de réponse, et par la vision constructive à travers laquelle Hoffmann crée un échange dynamique et un lien vivant avec le défunt Josef Albers.

C'est par un processus de sélection et de déplacement des points de vue qu'ont vu le jour ces œuvres ludiques et inventives. On peut parler d'échange inter-iconique. Cette inter-iconicité se retrouve dans des préoccupations et des questions communes. Une telle entreprise est dangereuse dans la mesure où le passé peut submerger ceux qui ne l'abordent pas avec le respect qui convient. Pour Hoffmann, l'artiste est toujours vivant et disponible pour dialoguer à travers ses œuvres.

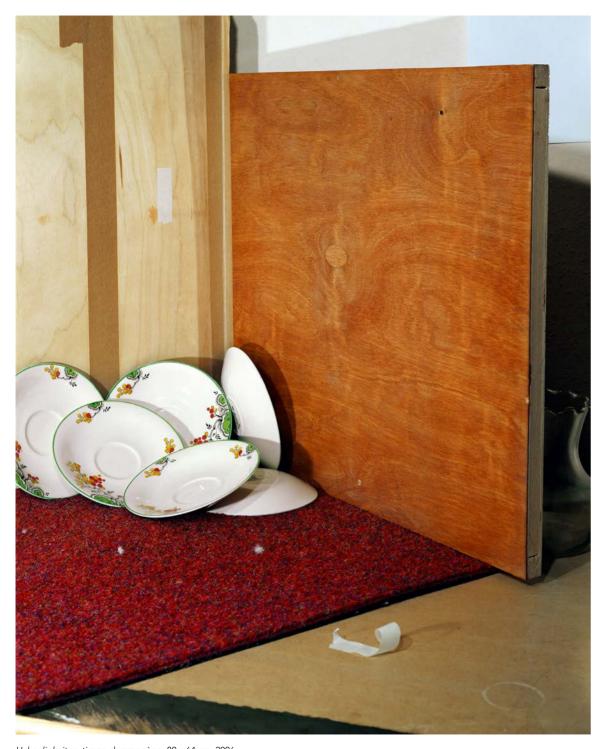
Le titre de l'exposition, Objektiv, souligne un paradoxe remarquable: l'objectif de l'appareil photo, censé garantir l'objectivité de la photographie dans sa représentation du monde, indique la présence d'une subjectivité, d'un point de vue. Dans la littérature, le phénomène de l'intertextualité est bien documenté, et dans l'étude historico-artistique, une grande partie de la recherche de sources et d'influences s'apparente à une reconnaissance de cette inter-iconicité. Pour certains, le concept d'intericonicité remet en cause l'idée de la création comme nécessairement originale tandis que pour d'autres, elle témoigne de revendications ancestrales qui libèrent et valorisent le travail créatif et artistique. Ainsi, à Aix, Hoffmann poursuit son travail et sa démarche de réponse à des œuvres antérieures dans la conjonction entre Cezanne et Vasarely, ainsi que dans une troisième exposition à la Non-Maison.



Objektiv: Wood Print Linoleum, Plexiglass (Yellow and Blue), tirage chromogène, 80 x 64 cm, 2014



Blocknote, tirage chromogène, 70 x 56 cm, 2014



Habseligkeiten, tirage chromogène, 80 x 64 cm, 2006

Il nous faut revenir sur le parcours de Hoffmann, Né en Israël, Hoffmann a passé la plupart de ses années de formation en Hollande, et a choisi d'étudier la photographie à la prestigieuse Académie Rietveld. Au cours de son premier cycle universitaire, son travail se distinguait déjà de par l'alliance entre précision technique et sujets inhabituels. Notons, par exemple, sa série percutante de photographies représentant des illustrations d'un bison et d'un lièvre dans un vieux livre d'histoire naturelle. Son exposition de fin d'études met en valeur les divers intérêts qu'il a développés, et sa forte implication dans la question de l'artefact et du processus de création.

En 2006, Hoffmann s'est rendu en Israël, principalement pour visiter des sites archéologiques anciens et modernes, parcourant le pays du nord au sud, prenant des photos de Beit She'an, dans le Nord, et de Césarée dans le Sud. Il a notamment photographié le site nabatéen des restes d'Avdot sur l'ancienne route Pétra-Gaza, violemment vandalisé trois ans plus tard.

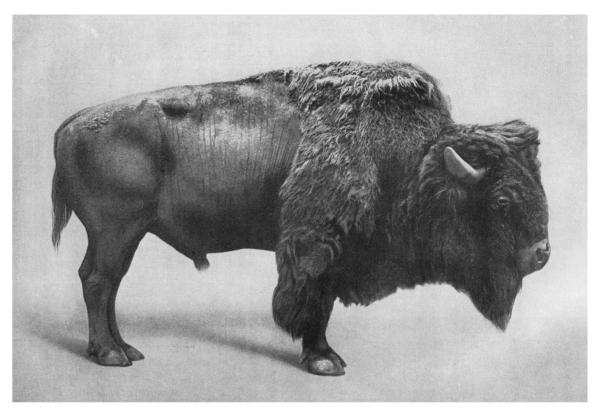
Hoffmann et ses contemporains ont été catégorisés par la critique néerlandaise en tant que « conceptualistes ». En effet, la variété des sujets de Hoffmann et sa fascination pour des images déjà existantes (illustrations, affiches de cinéma..) ainsi que pour la manière de regarder (comme en témoignent son intérêt pour la mise en scène et pour le destinataire) ont fait de son travail un symbole de ce nouveau courant qui a vu le jour entre 2000 et 2006 au sein de l'Académie royale néerlandaise des arts et des sciences.

Les tensions complexes entre le paysage, la nature et les objets sont maintenues au travers des œuvres qui insistent sur leur propre existence artéfactuelle, comme dans Three Trees, Fabeln et Habseligkeiten, où l'on discerne un intérêt particulier pour l'ornement, la répétition et l'illusion d'optique. Plutôt que de considérer l'artiste comme un être évoluant dans une dynamique de « progrès », passant d'un sujet ou d'un ensemble de sujets à l'autre, il est plus exact d'affirmer que les nombreuses tendances présentes dans ses premières œuvres gagnent en puissance et se concrétisent en même temps que l'expérience et le vécu de l'artiste évoluent. D'une certaine façon, la vie de l'artiste progresse en ligne droite, mais elle se compose aussi de répétitions qui forment une spirale en constante expansion.

Mais aucune riqueur intellectuelle ne peut séparer l'image de son propre statut d'objet, c'est-à-dire de sa vie propre, en tant qu'objet existant dans le Nachleben (la postérité) de la réception. Chaque réception individuelle crée avec elle une étendue de possibles qui se doit de rester ouverte. Dans un aveu très franc d'intention et libre de catégorisation de genre (comme par exemple celui « d'artiste conceptuel »), Hoffmann crée à la fois une ambivalence et une ambiguïté qui persistent dans son travail. Il se considère comme un artiste travaillant avec le médium photographique et non comme une fin en soi.

Le choix d'une nouvelle image, de la création d'un autre objet à partir d'un objet déjà existant, d'une photographie d'une photographie, montre qu'il a conscience que son art s'inspire de traditions, et constitue un geste double par rapport à son statut de fabricateur d'images: il accepte l'œuvre « prête à l'emploi » et indique par là-même qu'il a conscience de l'interaction avec l'objet et des illusions inhérentes au jeu entre le sujet et l'objet.

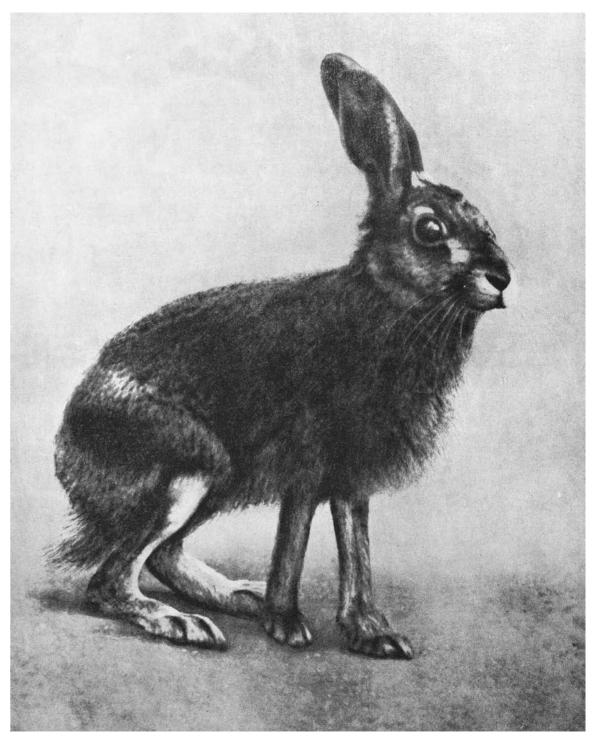
Il a également compris que la photographie abandonne une image à son propre destin, et rappelle ainsi que l'objectif comporte une part inévitable de contingence. Et puisque l'illusion, quelle qu'elle soit, est une fatalité, l'objet photographique doit exister en tant que simple surface, porteur du visible composé aussi bien d'obscurité que de lumière, telle les photographies du lièvre et du bison, toutes deux en noir et blanc. Une des tendances manifestes de son œuvre est notamment son engagement envers l'histoire, la fable. Il existe inévitablement des résonances symboliques; on pourrait citer deux exemples explicites d'artistes travaillant aux Pays-Bas au moment de l'obtention de son diplôme, à savoir Joseph Semah et Hilarius Hofstede.



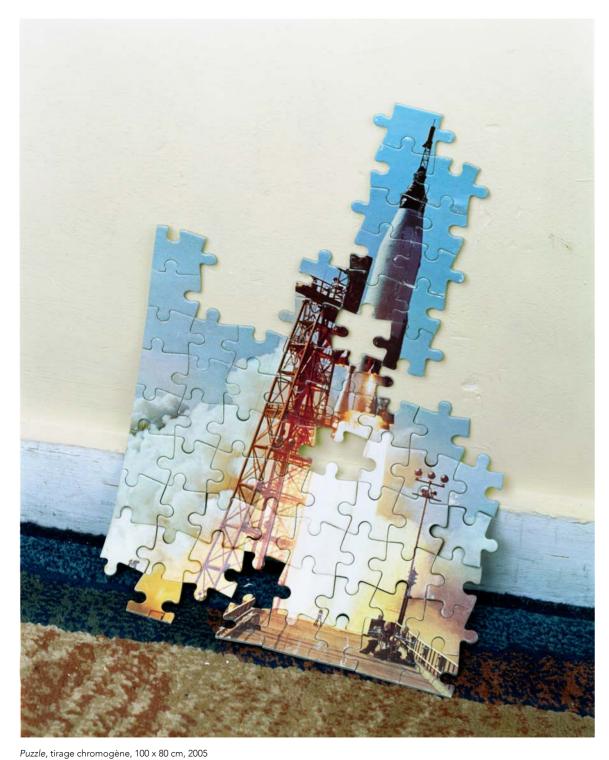
Fabeln; Bison, impression jet d'encre, 120 x 90 cm, 2006

Le couple formé par le bison et le lièvre fait subtilement référence à une source iconographique. Dans le cas du lièvre, elle est directement liée à l'artiste Joseph Semah, ce dernier ayant exploré la relation entre le lièvre et la persécution en diaspora. Le bison a, lui, été utilisé comme une image puissante dans le projet d'envergure initié par l'artiste hollandais Hilarius Hofstede. sous le titre « The Bison Caravan », qui a donné lieu à de grandes expositions collectives sur ce thème à Marseille, au Mali, au Brésil et à Amsterdam. L'image poétique et mémorable capturée par Hoffmann faisait partie de l'exposition Tierrafino consacrée à la « caravane » (Amsterdam 2014).

Étudiant, Hoffmann appréciait le travail de ses professeurs, en particulier celui de Johannes Schwartz, qui puisait son enseignement dans sa propre pratique. Schwartz s'intéressait aux aspects inhabituels et négligés du quotidien, ainsi qu'aux grands lieux culturels tels que les musées en tant que cadre privilégié pour l'art. Son travail a aussi bien porté sur des cabanes de bergers et des abris de jardin que sur l'exposition Vermeer au Rijksmuseum d'Amsterdam. On pourrait certainement parler d'une recherche de « l'illumination profane », telle que définie par Walter Benjamin dans son essai sur le surréalisme. La forte obsession pour l'optique dans la tradition hollandaise visait souvent à libérer la beauté du banal, à faire sortir la lumière des ténèbres. Le vif intérêt pour le procédé photographique et pour l'histoire de la photographie démontrent un paradoxe: il existe une sorte de pureté, d'innocence dans la création d'un nouvel objet, qui n'est pas une référence à une chose à part entière un fragment de celle-ci, une autre récupération de son apparence.



Fabeln; Hare, impression jet d'encre, 120 x 90 cm, 2006





Blocks, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2005



Le Cinquième Mur, tirage chromogène, 80 x 64 cm, 2014

À son retour à Jérusalem, Hoffmann élargit son champ d'activités et se consacre davantage aux réflexions théoriques et à l'introspection.

Le retour en Israël lui offre par ailleurs de nouvelles opportunités: il a maintenant son propre atelier et peut ainsi recevoir des visiteurs et des critiques, dont des professeurs engagés, parmi lesquels Nahum Tevet, Raphael Zagury-Orly, Sarit Shapira et Moshe Ninio.

Les élèves apprennent autant des autres élèves que de leurs meilleurs professeurs, lesquels enseignent surtout aux étudiants comment apprendre. L'atmosphère d'émulation intellectuelle ainsi que l'enthousiasme pour la réflexion et la création commune permettent à Hoffmann de s'adonner avec d'autant plus d'ardeur à ce qu'il avait initié à Amsterdam. Au sein de la dynamique et accueillante Tel Aviv, il parvient à entrer en contact avec des galeristes et des collectionneurs. À cette époque, ceux-ci ont remplacé la critique et dictent la tendance en matière d''art et d'expositions. En conséquence, les artistes doivent plus que jamais développer leur sens critique et renoncer aux sujets trop rabattus, afin de ne pas exposer leur création à l'influence des collectionneurs, ce qui représente une démarche délicate.

Hoffmann s'est emparé des nombreux dilemmes qui ont hanté les débats autour de la photographie et de l'art, de la relation de la réalité à la distinction entre subjectif et objectif dans l'image, et les a transformés, métamorphosés en lieux de surplus et de conversation fictive avec d'autres artistes sur la tradition photographique. Cette démarche a donné le jour à des éléments sculpturaux et architecturaux qui font réflechir le spectateur sur la manière exacte dont il reçoit des informations telles que la lumière et les assemblages d'objets. À la manière d'un prestidigitateur, il met en scène les dichotomies inhérentes aux manifestations du réel comme une expression ponctuée, mais aussi une forme d'auto-effacement, de mouvement vers l'impersonnalité.

En un sens, en suivant Hoffmann, nous découvrons un artiste aux convictions établies, et sa recherche patiente et systématique, à travers la photographie, du repos, du silence, de l'apparence des choses, des surfaces, de la brillance, du lustre. C'est une pureté et une innocence acquises de la manière la plus artificielle et la plus consciente qui soit, une sorte de fraîcheur que l'on retrouve dans les premières pousses du printemps. C'est une innocence née d'une vaste connaissance, et non d'une ignorance qui s'ignore. Cette connaissance est si consciente du hasard et des limites qu'elle ne cherche rien d'autre que de faire partie de ce mouvement: c'est la précarité du monde.

Dans certaines des premières photographies de Hoffmann, l'humain est isolé dans l'espace; l'esprit brillant du créateur semble chuchoter à l'oreille du spectateur, et le mot est transmis d'une personne à l'autre. La trace profonde signale une absence que l'on doit recomposer comme un puzzle, et fait inéluctablement appel à notre capacité à visualiser la réalité urgente de la condition humaine et sa finitude. On pense notamment à sa photographie d'un berceau d'enfant. Cette image, qui date de 2005, fait grandement écho aux propres luttes artistiques de Hoffmann. Il n'y a ni tumulte, ni cri déchirant. L'abri du nouveau-né, son enclos confiné, est un objet sombre qui évoque le mystère de notre venue au monde, où nous nous attardons et que nous quittons un jour.



The Schnoz, tirage chromogène, 125 x 100 cm, 2010



Blackbox, impression jet d'encre, 35,5 x 28 cm, 2005

La camera obscura et le cercueil sont fatalement conjugués dans cette apposition remarquable de la dénomination et de l'image. En effet, son idée de la « boîte noire » comme un acte exhaustif d'enregistrement et un conteneur d'information indique une nouvelle déclinaison du passé et du futur dans des temps et des modes inattendus, comme une façon de rendre l'image, les mots, la pensée et l'action plus personnels en en faisant l'incarnation de l'expression « Dieu seul le sait », une tournure que l'artiste reprend également pour parler de son travail.

La « boîte noire » (Blackbox, en anglais) de 2005 est le présage de choses à venir. L'image retient le temps sous la forme d'une apparition lumineuse, et s'expose à l'indicible. L'instant se raccroche à son propre point de fuite et tente de sauver les apparences. D'une certaine façon, les images sont la capture d'autres images que l'on perçoit comme le reflet de l'objet, dans une sorte de fata morgana infini où la vibration d'énergie entraîne capture sur capture, et finit par capturer le spectateur.

C'est aussi l'image d'une petite boîte noire surmontée d'un rideau drapé dont le pli fait penser à un baldaquin baroque, qui influence la direction de la mémoire en l'assimilant directement au rêve en tant qu'image. Hoffmann se réfère également au daguerréotype, à une époque où la création de l'image était beaucoup plus lente.

Grâce au travail extraordinaire de David Hockney, une telle préoccupation paraissait soudainement beaucoup moins rétrograde. Les artistes étaient désormais pleinement engagés dans la photographie et réflechissait de façon très concrète sur leur propre pratique et sur la relation de l'art au technè.

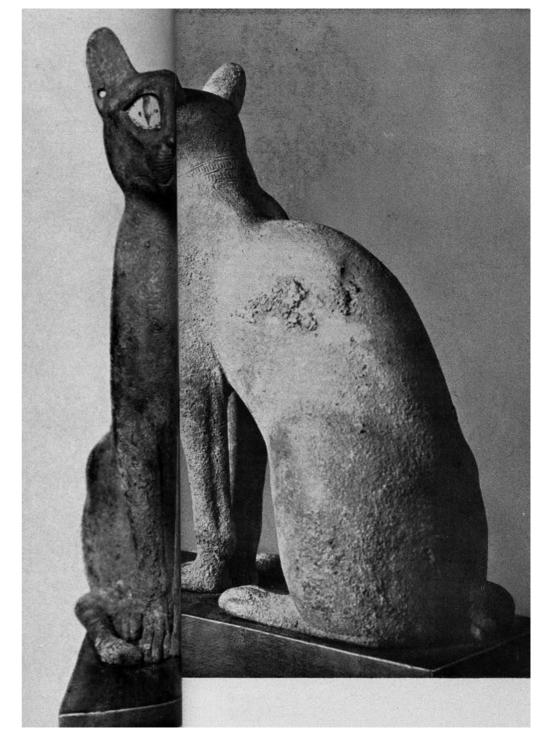
On peut dire que la vitesse de capture d'une image à partir de l'émanation complexe du monde matériel relève de l'archéologie persuasive.

Ce n'est pas un hasard si, à la même période, l'artiste s'intéresse aux sites archéologiques et aux stratifications géologiques. On pense notamment à ses photographies du désert du Néguev et son vif intérêt pour les trouvailles archéologiques. Il existe une lutte entre le processus technique par lequel l'image se développe et se compose lentement, et la perception furtive d'un moment, à l'instar de la photographie au flash. Ce n'est pas une lutte entre deux versions plus ou moins exactes d'une représentation réaliste, de l'art et de la photographie: l'outil et le moment sont tous deux saturés de cette composition perceptuelle qu'est la capture lorsqu'elle devient image.

La perception est, elle aussi, stratifiée. Au lieu de tenter d'assembler le Gedächtnisbilder (les images de la mémoire), il convient de s'interroger sur la nature- même de cette stratification des choses comme assemblage d'images en mouvement, jusqu'au moment où les couches coïncident, permettent à l'image d'émerger et font advenir un répit, une pause, à présent que les illusions sont tenues ensemble.

Walter Benjamin s'était longuement questionné sur les illusions complexes qui composent cette « eidolapoesis », et qui méritent notre intérêt.

The Arcades Project (Das Passagen-Werk) comporte une partie sur la photographie qui reprend et donne raison aux propos de Gisèle Freund dans son manuscrit non-publié portant sur la photographie et la société. Ces écrits mettent en évidence la façon complexe dont la vitesse de capture de l'image peut s'incarner en un instant présent dans l'histoire.



Katze, tirage argentique, 34 x 24 cm, 2007

La manière dont nous regardons l'image mais aussi sa résonance matérielle nous rappellent inévitablement que l'image est formée, moulée par le temps, et qu'elle est en ce sens un moment archéologique. D'une certaine manière, on peut aussi dire que le temps est l'image accélérée elle-même. Après tout, l'image furtive « extraite » de l'objet est également perçue comme détachée de son passé et des espaces vides qu'elle crée, et est donc, pour ainsi dire, délibérément stratifiée: le temps est l'accélération de l'image elle-même. Ici la perception est l'action à proximité de l'image, étant elle-même autant image - au degré zéro - que ce qu'on nomme objet. Mais le domaine de l'objet n'est pas neutre, ni d'ailleurs celui des choses.

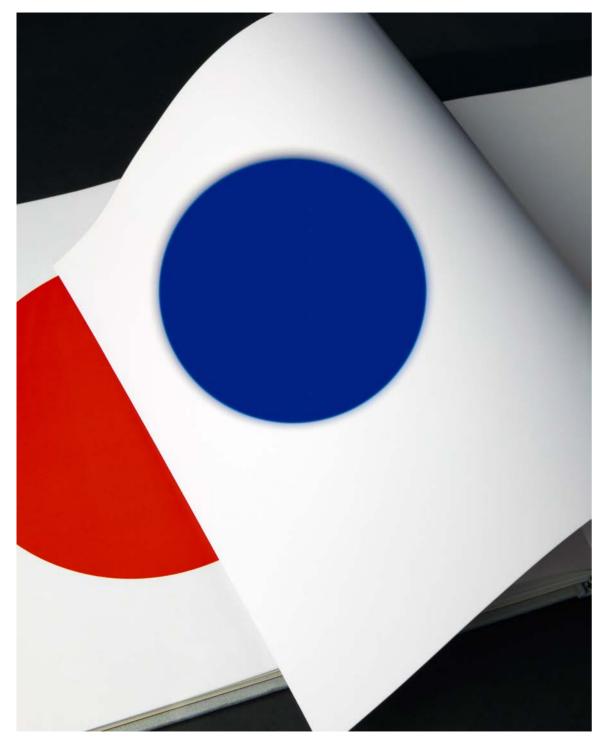
Chez Benjamin, la pensée animiste s'incarne de façon particulière: il pense qu'il existe une magie perdue faute de pouvoir la reproduire, mais que cette magie demeure dans les objets de différentes manières. Ainsi, les premières images photographiques possèdent une vie spectrale du fait de leur durée d'exposition plus longue, et de cette manière, une porte s'ouvre vers un royaume fantomatique et inquiétant où l'on peut dire que les choses regardent. On peut faire remonter cette perception universelle à l'œuvre de Leibniz. On se rend alors inéluctablement compte que les distinctions entre l'animé et l'inanimé sont infiniment subtiles si toutefois elles existent.



Glass on Glass, tirage chromogène, 50 x 40 cm, 2012



An Unkown Collection, tirage chromogène, 125 x 100 cm, 2010



Bilder Fleck, tirage chromogène, 70 x 56 cm, 2011



Planes, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2008



Exhumed Arrangement #3, tirage chromogène, 80 x 60 cm, 2009

À travers l'image d'un monticule situé dans le Néguev, intitulée Exhumed Arrangements (2009), qui représente le travail préparatoire d'un projet de construction, ou « piliers », Hoffmann trouve dans le travail de la terre l'alliance de structure et explosion. Ceci témoigne de la fascination de l'artiste pour sa terre natale, éternellement jeune et vieille à la fois. Cette saillie hors de la terre ressemble à la manière dont le temps passé apparait également dans le présent et jaillit dans l'image, qui est à la fois mémoire et présent. C'est le choc entre classique et modernité problématique, par lequel on entrevoit que le passé et le présent sont une constellation future.

Même dans le désert, la terre est féconde. C'est réellement dans la notion de processus de composition et de décomposition et de production par la technique qu'Hoffmann trouve l'inspiration pour superposer et convertir les réalités, de sorte que, à partir d'un traitement optique particulier, le jeu de lumière et d'ombre devient source cristalline d'un nouveau sens de l'espace et des formes. L'année précédente, on retrouvait, comme dans son exposition de fin d'études, trois axes directionnels à travers les œuvres Stripes, Planes et Stones of Remembrance. Cette dernière œuvre évoque l'apparition d'un Gedächtnisbild (In memoriam, d'après la traduction littérale) contenu dans l'injonction culturelle « Souviens-toi », symbole d'une tradition qui se construit au travers de sa propre activité.



Incipient Type #6, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2016



Incipient Type #5, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2016

Dans les écrits de Benjamin, le processus de stratification, la relation entre le photographique et l'archéologique ainsi que la présence du créateur de l'image sont évoquées dans la section Y du Arcades Project, où il est expliqué que les premières photographies sont intéressantes en ce qu'elles témoignent de la rencontre fondamentale entre l'homme et la machine ([Y4a, 3], p. 678). Nadar reprend la théorie balzacienne sur le daguerréotype qui dérive elle-même de la théorie de Démocrite sur l'eidola ([Y2a,1,] p. 674). Benjamin fait ce rapprochement intentionnellement, mais nie que Nadar ait pu connaître la provenance complexe du compte rendu de Balzac sur le daguerréotype. La réponse de Nadar à Balzac se trouve dans un passage de Quand j'étais photographe de Nadar, où se manifeste une sorte d'aporie dans la communication entre Balzac et Nadar. Puisqu'il considère le dagguéréotype comme quelque chose qui, lui aussi, stratifie. Nadar énonce que la théorie de Balzac suppose que tout corps présent dans la nature se compose d'une série de spectres sous forme de strates infiniment superposées, feuillacées comme autant de couches microscopiques. Il existe une perte dans le processus de transmission du spectre. Nadal s'interroge sur la possibilité que la photograpphie enrichisse ce spectre. Il apparaît en tout cas que l'image

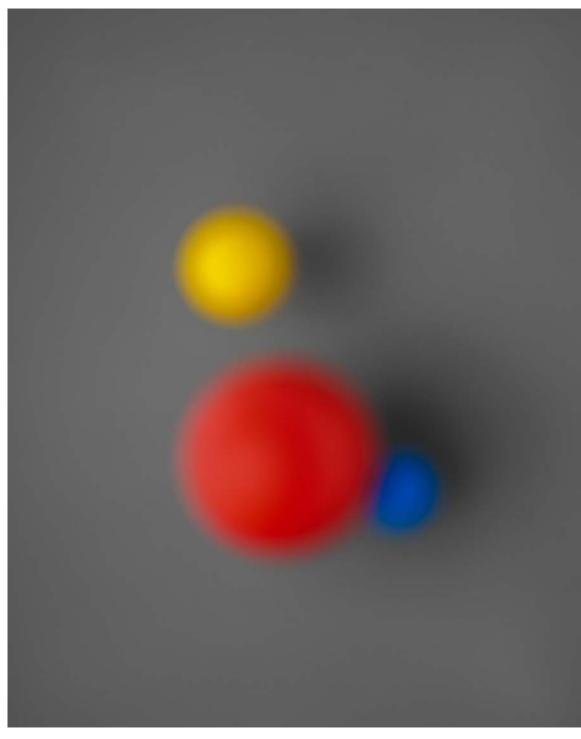
engendre l'image, et que la notion d'eidola est liée à l'acitivité perceptuelle ainsi qu'au mouvement atomique, à la fulguration de l'objet.

Une autre conséquence est que la notion d'objet particulier, ou singulum tantum, pose la question de la matière comme étant capable de penser, puisque la manière dont les images sont créées signifie que nous sommes, même consciemment, leurrés par l'image comme temporalité concrète orientée dans plusieurs directions. Un tel matérialisme radical se rapproche peut-être de l'idée de Benjamin selon laquelle le régime du visible ne se limite pas au regard, mais correspond aussi à l'irradiation de l'image sur l'image par l'activité atomique.

Benjamin cite un passage du Cousin Pons de Balzac: « Si nous considérons seulement le côté pratique de la divination, alors croire que les événements antérieurs dans la vie d'un homme ... peuvent être directement représentés par les cartes qu'il mélange et coupe (...) c'est croire à l'absurde (...) Si quelqu'un avait dit à Napoléon qu'un homme ou un bâtiment était incessamment et à toute heure représenté par une image dans l'atmosphère, que tous les objets existants avaient une sorte de spectre qui pouvait être capturé et perçu, il l'aurait envoyé à Charenton et déclaré fou ».



Circles of Confusion; Blue, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2015



Arbitrary Formation #02, tirage chromogène, 70 x 56 cm, 2014

Benjamin s'est beaucoup interessé aux livres pour enfants, en particulier aux livres de magie, mais aussi au fantasme du collectionneur pour un objet particulier qui constitue sa raison de vivre. L'accumulation de bric-à-brac obsolète, intensifié par le phénomène de consommation capitaliste outrancière où les objets sont jetés pêle-mêle, appellent et monopolisent le regard du consommateur en recherche de nouveauté, et où dominent la vulgarité et l'attractivité criarde de fête foraine. tout ça enfin consacre l'effondrement du sujet et l'appauvrissement mortel de l'expérience humaine. Benjamin analyse le dilemme brûlant né de l'assaut du capitalisme sur les marchés.

Carl Einstein, dans son roman Bebuguin, décrit la technologie moderne de l'éclairage électrique comme menant à une fragmentation optique intense et à une pression hallucinatoire et dérangeante sur les sens. Benjamin a une mission didactique et un programme révolutionnaire qui tente de montrer qu'il faut résister à s'abandonner totalement à la marchandise, ce qu'il désigne dans une métaphore puissante comme la débauche des choses. La question de l'appauvrissement de l'expérience en même temps que de l'abolition du ressenti humain fait du cinéma le nouvel art populaire, conçu pour distraire et en un sens dénigrer le pouvoir de l'image.

Définir soi-même la place des choses, défier par l'action perceptive l'apparencemême des choses et des objets est peut-être l'objectif d'émancipation vers lequel doit tendre toute vie artistique. Toucher et voir l'haptique et l'optique, les réconcilier de façon à ce que le toucher constitue aussi un gain perceptuel. Il nous faut par ailleurs comprendre ce que Benjamin voulait dire lorsqu'il remarquait que « les vieilles photographies ont un aspect fantomatique, mais pas les vieux dessins. » (Passagen Werk [K2a-1], p.393). L'idée du regard qui se pose sur les choses, mentionnée par Proust, ou la notion que, dans le domaine-même du visible, le regard existe partout, d'où le concept de la chose qui "renvoie le regard" ou de l'objectivation du sentiment d'être regardé par lequel on se retrouve pétrifié » renvoie à la façon dont le regard s'abandonne au royaume du « fascinant », fascination dont les conséquences peuvent être mortellement violentes dans la capture des choses. Il n'y a pas de regard innocent; il n'y a pas de possibilité de transparence complète qui ne devienne pas simplement invisible. Si l'on désire accéder aux autres dimensions du visible, il faut expandre ses illusions et non chercher à les démasquer. Il faut les pousser jusqu'au bout pour qu'advienne cette clarté, cette vérité recherchée par Hoffmann, à laquelle il dévoue tant d'efforts. C'est l'espace libre où le Vrai et le Réel se rencontrent.

D'autre question voisines des considération de Hoffmann émergent lorsqu'on pense à l'objet. Prenons, par exemple des paysages scindés par un arbre où une colonne rouge, ou une nature morte qui utilise la répétition comme une forme d'imitation à l'identique séparée du « réel » qu'on dépeint. Ou encore, des assemblages d'objets découverts par les archéologues qui examinent l'artefact issu d'une production culturelle, tel le flacon de parfum trouvé dans une tombe, une production à la finition technique aboutie, une offrande à une divinité, un dépôt au défunt qui rappelle une postérité à laquelle appartient l'explorateur lui-même.



Gambit #2, tirage chromogène, 80 x 64 cm, 2012



A Model of a Model: Orrery #1, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2014

Il n'y a pas d'objet en général. Le champ entre la production et la consommation en tant que fait social donnent un sens à l'objet, qui lui même crée du sens. Dans certains cas, l'objet devient à la fois signifiant et signifié et ne peut être correctement compris qu'à travers les pratiques rituelles qui s'y rattachent. C'est ce que la nouvelle archéologie désigne comme la sophistication du regard sur le statut de l'objet culturel.

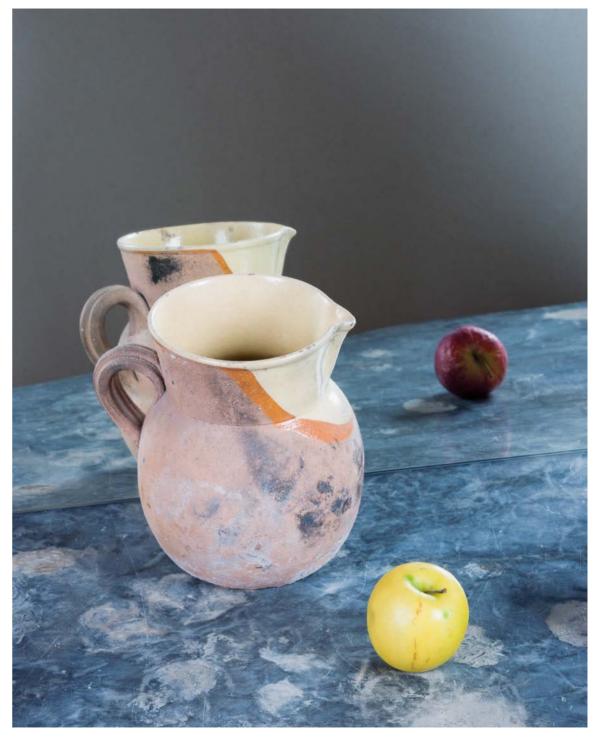
Benjamin partageait avec Agatha Christie la conviction que l'archéologue et le détective nourrissent des objectifs communs. Au 19ème siècle, dans les pays germanophones, l'archéologie était devenue une activité hautement prestigieuse. Il fallait trouver des pistes et produire des déductions à partir de celles-ci. Souvent, on se rendait compte que la subjectivité du chercheur était ce qui donnait un sens à l'objet jusquelà muet. Les choses sont liées aux choses, et les objets aux objets; il existe entre eux des relations internes et contextuelles. Il n'y a pas d'unité naturelle évidente pour mesurer les informations: les choses sont choisies. assemblées et re-contextualisées.

Il nous faut également comprendre le travail de Hoffmann à Tel Aviv, car il est le fruit de ses études théoriques à l'Académie Bezalel et de son émancipation en tant qu'artiste à travers son exposition en solo à la galerie Tempo Rubato la même année. Le Ministère de la Culture israélien lui a decerné le Young Artist Award en 2013 et il a bénéficié d'une bourse du Mondriaan Funds aux Pays-Bas en 2007.

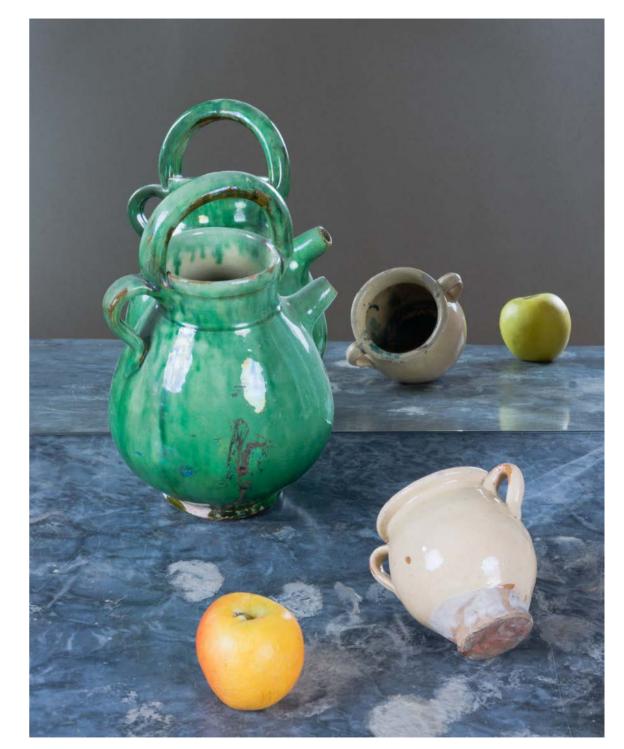
Hoffmann a eu la chance de disposer de l'indépendance et des circonstances nécessaires à l'exploration minutieuse de son propre univers. L'œuvre remarquable qu'est Model of a Model: Orrery, présentée à New York en ce moment, est une image préparatoire au travail qu'il a si résolument poursuivi à Aix, et que l'on retrouve de façon évidente dans l'exposition de la Fondation Vasarely.

Le commissaire de l'exposition Objektiv, qui a également rédigé un commentaire sur l'exposition, a souligné la dichotomie entre image et perception chez l'artiste dont le sujet de travail est la photographie. La photographie chez Hoffmann est abstraite dans la mesure où il existe toujours une référence au médium photographique comme moyen d'étudier la réalité et comme vecteur de recherche. La rencontre entre Albers et Hoffmann se caractérise par l'action d'observer « avec », et non « à travers ». D'où la question « comment voit-on avec un carré? ». La question de fabrication de l'image et celle du point de vue sont des constantes dans les réflexions de Hoffmann. Ces questions demeurent en majeure partie non résolues lorsqu'on considère les réponses qu'y apporte l'exposition individuelle.

À Aix, l'artiste a travaillé sur trois sites différents, dont deux font écho à des héritages artistiques importants ainsi qu'à la terre natale de l'artiste. Il nous faut encore montrer comment Hoffmann est parvenu à concilier les orientations antérieures de son travail avec ces nouvelles implications, cet hommage artistique et ce nouveau mode de création indépendant. L'artiste s'est en effet lancé dans un projet d'envergure, celui d'illustrer l'évolution du concept de « modernité », un phénomène de la vie et du travail artistique que l'on retrouve aussi bien en Provence qu'à Paris, à Vienne ou à Moscou.



l'Atelier vu à travers un Miroir, tirage chromogène, 70 x 56 cm, 2017



l'Atelier vu à travers un Miroir, tirage chromogène, 70 x 56 cm, 2017

Quiconque visite Aix ne peut manquer de remarquer l'omniprésence de Paul Cezanne qui y fait quasiment l'objet d'un culte. Des dizaines de milliers de personnes venues du monde entier parcourent la ville, visitent son atelier ainsi que le Mont Sainte-Victoire, l'un des célèbres points de vue duquel il peignait. La présence de Cezanne à Aix fait écho à cette recherche d'une connexion avec le passé et à la signification qu'occupent les endroits dans la mémoire. Un lieu particulier, appartenant à une vie passée, semble conserver une atmosphère, une présence, comme un éther subtil.

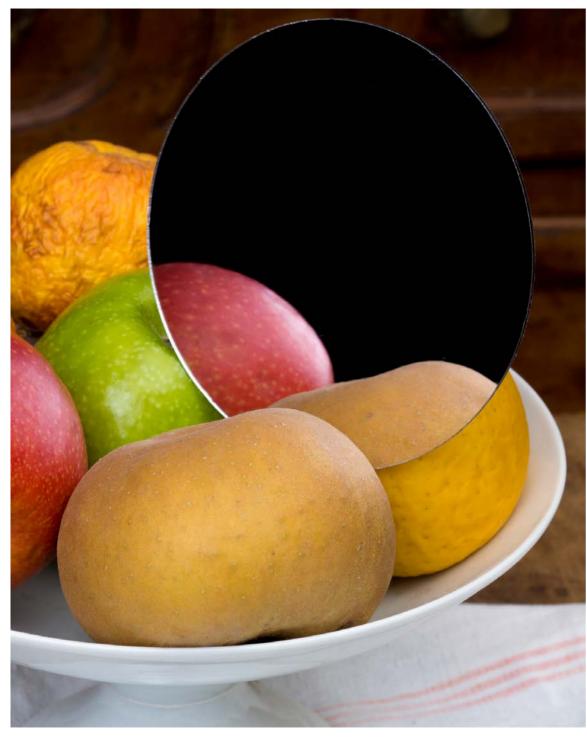
Dans un sens très traditionnel, Cezanne devient le genius loci, une sorte de figure tutélaire qui garde et préserve l'esprit du lieu, veille sur la terre, répand grâce et charme et repousse les influences malignes.

Même à l'ère de la fabrication numérique et de l'impression 3D, l'importance pour les artistes de travailler dans un studio et ou un atelier est touiours d'actualité. On sait que Cezanne a fait construire son atelier par besoin d'une plus grande solitude. Son tempérament hermétique était exacerbé par sa condition physique que le diabète aggravait. Son catholicisme pieux a aussi sûrement joué un rôle dans cette isolation. Cezanne ressentait en outre le besoin de s'éloigner de sa famille proche. Le besoin d'un retour à la maison hante sa dernière grande recherche à travers le motif de la montagne. C'est aussi une recherche d'un état émotionnel proportionnel à cette distance, dépeint dans la surface plane de l'assemblage de couleurs et à travers une illusion d'optique qui crée une impression de profondeur. On retrouve encore et toujours la notion d'intériorité, dans la chaîne et la trame d'une surface colorée et un sentiment auquel rien ne peut se mesurer. C'est une intériorité comme celle qu'on exprime dans « en amour », et non pas l'intériorité d'un espace confiné. C'est une chose qui nous dépasse et qui est par conséquent sublime, à l'image de la vue du haut du Mont Ventoux, sur lequel Pétrarque a été le premier à écrire en 1336. Ainsi Cezanne touche t-il du doigt l'intimité sans bornes de ses propres émotions dans la répétition d'un motif, et dans la distance née de la volonté humaine, comme n'importe quelle unité de mesure. Le désir de revenir à un « chez soi » est le dernier voyage.

Dans l'atelier, il reste aujourd'hui quelques livres, dont un volume de Virgile qui est un rappel puissant de la veine élégiaque si centrale au développement du genre pastoral auquel Cezanne était particulièrement sensible. L'évanescence fugitive de ses motifs, leur disparition à travers la transparence dans nombre de ses aquarelles indique une évocation de l'imagination comme la disparition éphémère du monde à la fin de la journée, lorsque les bergers rentrent chez eux fatigués, avec leurs troupeaux bêlant et repus. D'objet perdu que l'on pleure. l'obiet devient evanescent et les formes solides s'effacent lentement, nous rappelant ainsi que « toutes choses de cette terre passent ». C'est une sagesse tragique et, en même temps, une affirmation de la beauté et de la fragilité de la vie humaine, en tant que lieu, en tant qu'histoire, qui constamment s'attarde et finit par disparaître.

Peu à peu, Hoffmann manifeste la volonté de découvrir non seulement Aix et cet « autre côté de la méditérannée » mais aussi l'ambition féroce qui a animé la vie de Cezanne, et qu'exprime la formule lapidaire « refaire du Poussin d'après la nature », une nature appartenant à sa terre natale qui lui inspirait des sentiments extrêmement profonds.

Il y a dans cet attachement une dévotion solitaire, une recherche du divin, un effort continu pour dire l'indicible, pour voir l'invisible, jusqu'à pouvoir le dire, jusqu'à pouvoir le voir. Il y a beaucoup d'éléments qui montrent l'implication de Cezanne dans l'étude des phénomènes optiques. Cette démarche implique des choix radicaux, et l'annihilation totale de la tradition nécessaire à son renouvellement. Cezanne remet en question l'acquis selon lequel on regarde un objet à travers un système de perspective ou un seul point de vie. Quiconque s'intéresse à l'œuvre de Cezanne doit également s'intéresser à sa perception et aux diverses oppositions sur lesquelles s'est construit son art.



Pomme des Cezanne, tirage chromogène, 70 x 56 cm, 2017

Jeune homme, on lui avait conseillé d'abandonner son « provincialisme » et d'aller à Paris. Une fois vieux, il se plaisait à penser qu'il « était capable d'étonner Paris avec une simple pomme ». L'humilité et la forte résolution de l'ambition se croisaient constamment dans son caractère.

On s'est récemment penché sur l'intérêt de Cezanne pour la stéréoscopie ainsi que sur sa possible connaissance du concept de vision binoculaire. Le débat autour du phénomène de stéréoscopie existe toujours, et l'on s'interroge encore sur l'unité la plus adaptée pour mesurer les sensations visuelles.

Les lectures de Cezanne ont aussi leur importance: il s'agirait de déterminer dans quelle mesure Cezanne connaissait la théorie de Berkeley sur la vision. On peut faire remontrer la rencontre entre l'homme et la machine aux plaques microscopiques publiées par Robert Hooke dans Micrographia (1665), en partie grâce à Leeuwenhoek qui a perfectionné la technique du microscope. William Molyneux a rendu visite à Leeuwenhoek à Delft, pour se procurer quelques uns de ses petits microscopes et se renseigner sur leur processus de fabrication. Les travaux de Molyneux sur la vision publiés dans la revue scientifique londonienne The Philosophical Transactions au début du dix-huitième siècle ont directement inspiré la pensée de Berkeley dans ses réflexions sur la vision et ses propriétés, aussi révolutionnaire en leur temps que le passage de Benjamin sur la photographie.



Pommes et Miroir, tirage chromogène, 70 x 56 cm et 140 x 112 cm, 2018



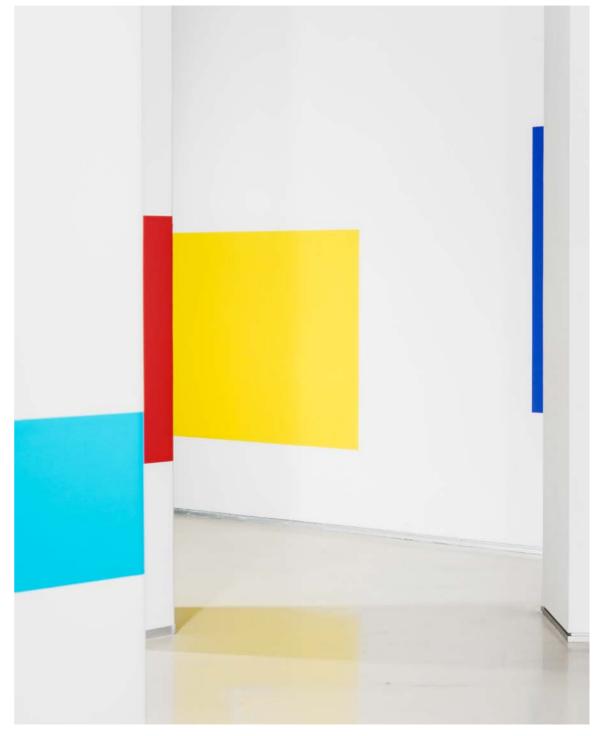
Cezanne's studio, tirage chromogène, 70 x 56 cm, 2017

Tout ceci pris en compte, il est remarquable de noter l'insistance de Cezanne sur l'idée de simplification, sa façon de voir les objets, les paysages et les formes humaines en termes géométriques, et la façon dont il parvient à rendre l'illusion de profondeur par sa manière de travailler les couleurs. Max Raphael, dans son ouvrage Von Monet zu Picasso (1913), a été le premier à suggérer qu'à travers l'interaction entre le toucher et de la vue, l'artiste créait un « quasicorpus » à la fois réel et irréel. On peut mentionner à cet égard la fascination de Raphael pour la stéréoscopie afin d'offrir au spectateur la netteté d'une vision en trois dimensions à partir d'une cacophonie sensorielle mentionnée par Berkeley. La vision binoculaire permet de rétablir riqueur et simplicité géométrique, d'organiser subtilement le champ optique de manière à ce que chaque œil trouve un point focal précis, échappant ainsi à la perspective linéaire et créant de nouvelles manières de regarder.

Dans Nature morte au rideau de Cezanne (1895), les formes apparaissent comme pressées et légèrement écrasées, à l'image de forces de marée gravitationnelles. La « géométrie naturelle » de la vision engendre des conflits, et l'harmonie réside dans une « résolution dynamique » où les forces sont maintenues sous contrôle et occupent le maximum de leur pouvoir d'existence sur cette surface. Il suffit de de prendre en comparaison « La table de cuisine » (1888-90), où le placement de la chaise en arrière-plan montre une sorte de présence holographique dans un espace qui se plie et se déplie, mi-naturelle mi-transformée, et où la poire sur la serviette est tronquée sur le devant, et pivote comme le point d'équilibre d'une balançoire à bascule, ou du toboggan sur lequel un enfant s'amuse: la jouissance de la gravité et la sympathie des choses.

Les sphères des oranges et leur texture chaude sont positionnées et inclinées de manière à éviter la sensation de vertige qu'elles devraient normalement causer. Tous les éléments de cette composition irradient d'une facon singulière, et il émane du tableau une pulsation qui donne le sentiment d'être vivant grâce à cette superbe torsion des harmonies. Contrairement aux expressionnistes abstraits, chez Cezanne la tension ne réside pas dans le contraste ou les complémentarités de couleurs. De Courbet et de Delacroix, Cezanne avait appris l'émotion, l'épaisseur, la finesse et l'énergie expressive de la couleur; il crée toujours la différence dans la teinte, la saturation, etc.. La plupart du temps, l'artiste n'a aucun contrôle sur la façon dont sera ultérieurement éclairée son œuvre ou sur comment elle sera exposée. Il doit donc maintenir simultanément la densité et le poids de la couleur à l'esprit et mesurer son coup de pinceau, pour éviter que la surface ne s'effrite. Le caractère universel de la lumière est toujours en tension avec les particularités du local choisi pour l'exposition.

La peinture est aussi un corps, et la lumière et la couleur peuvent être faconnées et déformées, moulées et palpées comme lors de la fabrication d'une sculpture d'argile. Chez Cezanne, on perçoit le radicalisme d'un révolutionnaire conservateur: il existe une tension entre la simplification en termes de géométrie et la création de formes plus complexes à partir de l'étude de la couleur et de la lumière. Dans son travail, la sensation et les touches de couleur sont modulées pour devenir des formes. Dans l'un de ses derniers essais, John Berger évoquait de nouveau la « boîte noire » de Cezanne. Il voit dans la complexité des dernières réalisations de Cezanne une tentative de créer une nouvelle vérité optique et un nouvel espace visuel.



Incidental Scene, tirage chromogène, 125 x 100 cm, 2015

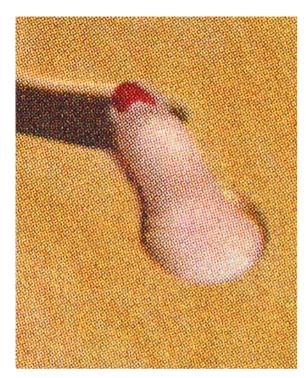
Le mythe de Cezanne, développé au cours de sa vie, comme étant têtu, excentrique, bohème et provincial, est démenti par la réalité de ses engagements intellectuels et l'ampleur de ses recherches.

Son désir de toujours trouver une formule satisfaisante doit être souligné. Carl Einstein voyait même en Cezanne un révolutionnaire parce qu'il était conservateur. C'est le livre d'Einstein Die Kunst des 20. Jahrhunderts qui clôture la tradition de la modernité. Ce même livre aura le destin particulier d'être utilisé comme référence dans le processus de destruction de l'art par les nazis. Après la guerre, il servit de nouveau de support à une exposition majeure sur l'art allemand. Le livre s'ouvre sur une longue analyse de Cezanne.

Dans ses aquarelles, Cezanne parvenait à dissoudre les motifs selon la tradition impressionniste. Cependant, certaines forces résistaient au traitement technique et analytique de la sensation et exploraient la structure du motif, acquérant ainsi un primitivisme étrange associé à une technique picturale complexe. C'était une nouvelle tentative de classicisme dans des circonstances historiques différentes. L'aquarelle permettait la disparition du motif jusqu'à ce que les éléments fondamentaux soient mis en évidence. Einstein expose qu'avant Cezanne, aucun autre artiste français n'avait poussé la peinture vers le primitivisme, et le dualisme que l'on trouve en lui, entre structure simple et sensibilité picturale, est en effet très complexe. C'est un dualisme que l'on retrouve chez Poussin et Corot; un phénomène qu'Einstein appelle « double style ». On perçoit inévitablement une tension entre la tectonique et l'extrême sensibilité à la couleur. Sa façon de déployer techniquement des atomes de couleur d'une manière qu'il désignait comme « la petite sensation » servait à créer une composition classique. Cezanne était à la recherche d'une stabilité et d'une forme de sainteté dans sa pratique des techniques impressionistes et dans la construction de ses tableaux.

Néanmoins, on note le pathos de la distance chez Cezanne, qui percevait parfois la forme humaine de la même manière qu'une nature morte, comme un simple motif ou l'occasion de faire advenir la couleur. Ce va-et-vient entre sensation et structure reste essentiel à son double style. Chez Cezanne, les couleurs sont modulées, à l'image du chromatisme en composition musicale, lorsque les tons sont mélangés ensemble puis séparément, créant un tissage étroit qui devient - il nous faut ici jongler avec les métaphores - une texture mouvante dont les composants sont à la fois étroitement liés et autonomes. Encore une fois le motif et la modulation sont autant musicaux que visuels.

De sa rencontre « en chair et en choses » avec Cezanne. Hoffmann ressort surpris, instruit, mais aussi ravi de retrouver, dans les vestiges de l'atelier, ses propres obsessions de jeunesse pour la perception, les séries d'objets, quand bien même elles paraissent de simples répétitions ornementales, comme dans la pyramide de crânes ou le plateau de pommes. Il est impressionnant de noter la façon dont la surface des pommes se comporte comme un mirroir fou et crée un manège hallucinatoire pour l'oeil, où la lumière et l'ombre glissent sur la surface, avec des jeux de lumières et de brillance, de tons froids et chauds. Pour arriver à ce rendu. l'artiste à rassemblé, de 1880 jusqu'à presque 1906 (année de sa mort), une palette de dix-neuf couleurs, dont beaucoup étaient le fruit de nouvelles inventions chimiques.









Palette, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2010

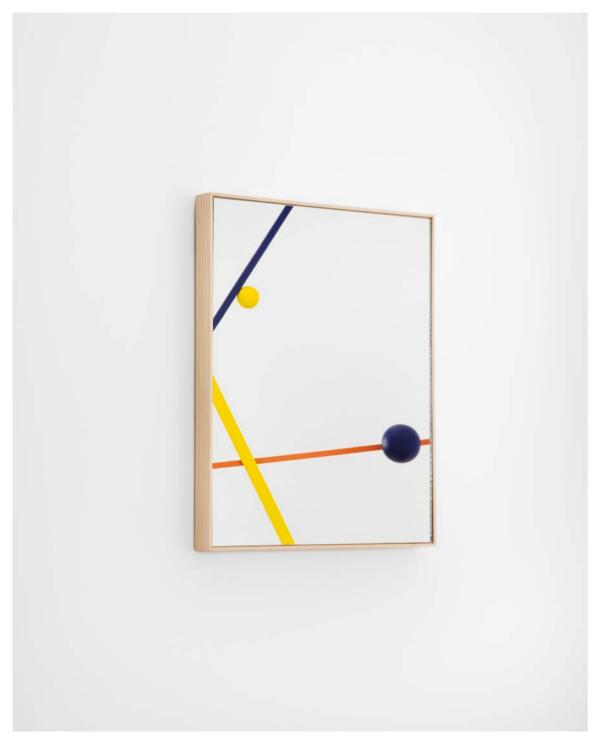
Hoffmann s'est particulièrement interessé au fait que la palette soit montrée dans un autoportrait de Cezanne. Il avait en effet mené des recherches photographiques sur la partie du tableau où l'on voit la palette, et le pouce de l'artiste passant au travers du trou. Cet intérêt pour la palette s'accroit encore davantage lorsque Hoffmann découvre au Musée Granet, en décembre dernier, l'œuvre de Maurice Denis. La Visite à Cezanne (1906), aussi appelée Monsieur Cezanne sur le motif. On y voit l'artiste au travail, sa main droite pointant vers la palette, au centre de l'image, un chevalet chargé de poids pour le maintenir stable, et au loin la montagne. Les visiteurs sont également représentés, dont un à droite derrière un arbre aux feuilles bleues, et sur le chevalet une toile dont le motif est clairement discernable. C'est la peinture d'une peinture en train d'être réalisée, et une évocation des secrets de la boîte à peinture et de la palette. On aperçoit la boîte à peinture dans le coin en haut à gauche. Denis, le peintre, est également présent, il compose son croquis préparatoire. Les tonalités du premier plan font écho aux tons légers et délicats, couleur chair de la montagne qui saille au-dessus de la ligne d'horizon, et dont un des contours rencontre le bord de la toile. La peinture sur le chevalet semble, de par son placement dans la composition, une « équivalence » du motif; le motif est ici autant l'acte de

peindre que ce qui est peint. Dans ce tableau, tous les personnages gardent leur chapeau, tout en conversant, observant, dessinant ou discourant.

Quand bien même les éléments de l'atelier ont aujourd'hui été remplacés, ou restaurés, on peut se faire une idée de la disposition de l'espace grâce à d'anciennes photographies, et nous avons la chance de disposer d'un compte rendu d'une visite à l'atelier dans les derniers jours de la vie de Cezanne. C'est le lieu de ses dernières luttes, et dans le rapport des peintres Rivière et Schnerb, qui lui rendirent visite en 1905 et dont le récit fut publié un an après la mort de Cezanne dans La Grande Revue du 25 décembre 1907, il nous est confirmé que le peintre avait atteint un haut degré de compréhension de lui-même, qu'il exprime, comme ils le racontent, avec son accent provincial mélodique, et avec l'énoncé elliptique et obscur d'un homme solitaire pour qui tout échange est une sorte d'interruption. Ils notent ses idées sur le dessin, la couleur, la composition, et y mêlent ses observations variées: son horreur des Beaux-Arts qui mettent l'accent sur le dessin avec une sorte d'exactitude anatomique; ou bien lorsque, corrigeant une bouteille sur l'une de ses aquarelles avec son ongle car il jugeait l'inclinaison verticale de la bouteille inexactee, il déclare: « Je suis un primitif... »



Vue de l'exposition Apophenia as Metaphor, wood, MDF, acrylic paint, 238 x 100 x 100 cm, 2014



Inflection Point; Fabula, tirage chromogène, 100 x 80 cm, 2014

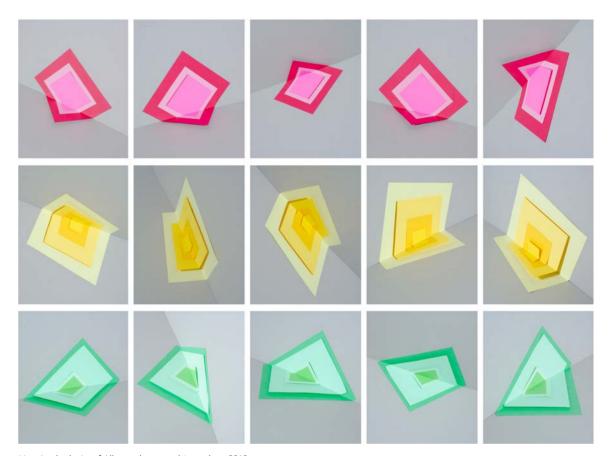
Dans un sens très concret, Hoffmann a profité de l'atelier pour travailler et poursuivre son but originel. Il a fait de même avec le matériel à disposition à la fondation Vasarely. Là-bas, il pénètre dans un monde qui lui était déjà familier à travers Albers.

Lui est familière également la ville de Tel Aviv elle-même, qui, quelques années seulement avant d'y résider pour la première fois en 2004, avait été déclarée site du patrimoine mondial, en raison de ses 4000 bâtiments de style Bauhaus construits à la même époque où des enseignants du Bauhaus de Weimar et Berlin font agrandir des bâtiments déjà existants.

La vie et l'œuvre de Vasarely furent aussi la quête d'un langage visuel découlant directement de la recherche optique et de la couleur, et, comme l'ont démontré certains universitaires, cette démarche est directement liée au Bauhaus et à l'œuvre de Kandinsky. Le conflit entre la fonctionnalité non-politique et raffinée interviendra dans toutes les manifestations des premières préoccupations des constructivistes et du Bauhaus. L'importance du travail photographique se constate également chez Rodtchenko et Moholy-Nagy.

Le courant constructiviste s'est développé dans plusieurs directions. À ses débuts, lorsqu'il était le plus fédéré, à l'époque des débats de Moscou au début des années vingt, il rejetait les tendances religieuses et idéologiques présentes dans l'enseignement de Kandisky et optait plutôt pour un manifeste du réalisme dans lequel une architecture et un style communiste verraient le jour. Moshe Ginsburg écrira ce manifeste important, qui a eu un impact sensible et durable sur la scène contemporaine, par exemple dans les travaux des architectes Hadid et Koolhaas

On peut également noter que la publication annuelle de la galerie Flechtheim, Der Querschnitt, traitait du manifeste de Léger sur l'art de la machine et la question de l'utilité comme préoccupation principale, ainsi que du travail très abstrait de Picabia pour la décoration de la scène du ballet Relâche, tandis qu'à la même date (1923 et après) il exposait son 'Optophone'. Tous ces travaux étaient essentiels au développement d'événements spectaculaires du point de vue optique.



Une étude de Josef Albers, photographie couleur, 2013



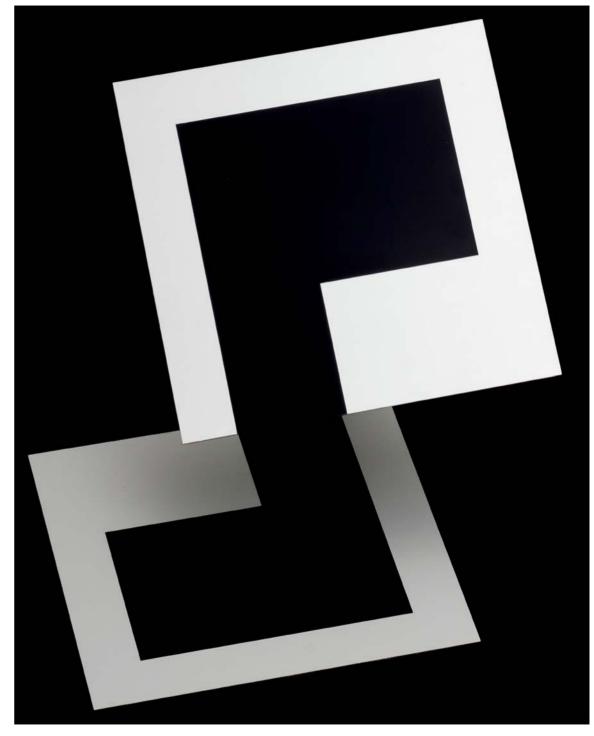


A partir des matériaux d'archives de Victor Vasarely, photographie couleur, 2018

A partir des matériaux d'archives de Victor Vasarely, photographie couleur, 2018

Lorsque Moholy-Nagy devint enseignant au sein du mouvement Bauhaus, la théorie d'un Neues Sehen (New Vision, en anglais) fut développée et, poussée par Albers, l'école amorça un tournant dans l'intégration de l'enseignement du design. En terme de photographie, selon Gisèle Freund, Moholy-Nagy était le professeur le plus remarquable de l'école du Bauhaus. Son influence s'est étendue à la peinture, à la reliure et à la typographie. L'étendue et l'influence de son travail étaient visibles lors de la Rétrospective Guggenheim en 2016. Dans le tome 8 de la série de livres intitulée Bauhausbüscher, on trouve une illustration dense du travail de Moholy- Nagy, accompagné du nom de plusieurs photographes contemporains, gracieusement cités. L'essence de son travail réside dans sa façon d'utiliser la lumière comme matériau artistique et de créer une photographie sans appareil photo, comme on peut le voir dans les « photogrammes », où des objets sont placés sur du papier photosensible et y laissent une image. L'argument majeur de son texte est la nécessité qui incombe à la photographie de saisir pleinement la matérialité de la lumière et de l'explorer au-delà de la portée même de la vision humaine. C'est également dans cette publication que le concept du « cinématique » a été avancé.

On peut encore noter que l'année 1923 est aussi celle où se développe la psychologie Gestalt à Berlin, tandis que Albers et Moholy-Nagy commencent à enseigner, reprenant le rôle d'Itten, ce qui marque la fin de la domination expressionniste. La publication clé de Wertheimer en 1923, « Untersuchungen zür Lehre von der Gestalt », est connue des étudiants sous le nom de « dot paper », car elle étudiait les motifs abstraits faits de points.



A partir des matériaux d'archives de Victor Vasarely, photographie couleur, 2018

Vasarely avait étudié à Budapest dans une école d'art privée inspirée du Bauhaus et qui se dénommait (selon la traduction française) « L'Atelier ». Vasarely a consacré une grade partie de sa vie professionnelle à l'étude de l'effet de la lumière et des motifs. De son analyse des illusions d'optiques, il crée des objets que l'on peut voir dans quelques uns de ses travaux d'envergure faits de tuiles de couleurs. Une de ses œuvres datée de 1930. intitulée Zebra, est souvent prise comme l'image référence du 'op-art' qui devait émerger par la suite. Le thème des zèbres se retrouve dans la publication de Moholy-Nagy et Vasarely reviendra plusieurs fois dans sa vie à ces sources première, qui remontent à la première œuvre constructiviste, y compris au travail d'artistes tels que Tatlin, Malevich, etc.

Dans sa réponse à Vasarely, Hoffmann amorce deux initiatives aussi surprenantes et inhabituelles qu'on pouvait en attendre d'un artiste tel que lui. Il s'est emparé de certains éléments de l'archive Vasarely et s'en est servi pour créer de nouvelles œuvres. Parallèlement, il a indexé les archives matérielles, afin de montrer comment les éléments de l'œuvre de Vasarely ont été choisis et préparés. Le travail de l'artiste est remarquablement ambitieux, car il participe d'une part à la restauration de ces œuvres qui étaient destinées aux archives, et crée en même temps une trace visuelle du lieux de fouilles, comme s'il s'agissait d'un site archéologique vivant. Il a approfondi le problème de la Gestalt et de l'illusion d'optique afin de suggérer d'autres directions de travail, a également produit des œuvres sculpturales, comme avec ses Interventions. Il a lavé à la main.

un par un, ces carreaux pendant plusieurs mois de travail quotidien intense et a photographié les papiers de couleur dont il utilisera ensuite les photographies pour obtenir de nouveaux champs de couleurs et un travail minimaliste reproduisant le type de modulation si essentiel à la pratique

de Cezanne.



A partir des matériaux d'archives de Victor Vasarely, photographie couleur, 2018

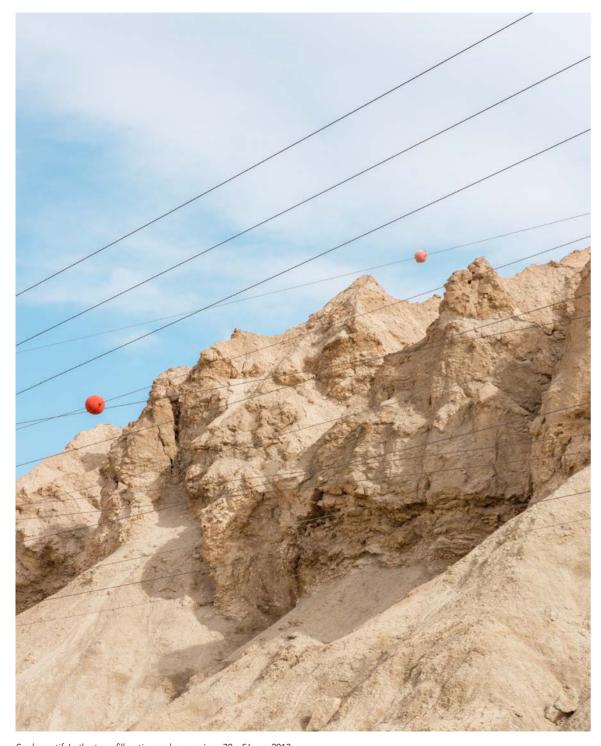


Vue de l'exposition Simulations et Illusions, Fondation Vasarely, 2018

La question que pose l'implication de Hoffmann a trait à l'héritage de Vasarely, et à la façon dont ses œuvres sont capables de donner naissance à des ambitions dont il n'avait pas même pris la mesure. La Fondation pourraitelle servir de point de ralliement pour redynamiser l'étude des fondamentaux de l'illusion visuelle, de nouvelles découvertes en neurologie et de la perception environnementale ou écologique avancée par James Gibson? Pourrait-elle être devenir, en plus de musée, un atelier où l'on produirait de nouveau? On peut facilement imaginer la Fondation comme un laboratoire de recherche et un studio pour les étudiants en architecture qui nourissent un intérêt grandissant pour la place de la couleur en architecture, par exemple. La Fondation pourrait-elle s'étendre dans l'espace, se détacher de l'hexagone opressant et s'ouvrir vers le Mont Sainte-Victoire, créer peut-être un point d'observation panoramique sur le toit, ou un jardin zen autour, et retirer la ranger de haies qui bloquent la vue de la montagne? Entre le Mont Sainte-Victoire et le Mont Ventoux, les nombreuses fondations et les sites culturels et historiques pourraient devenir un grand atelier en plein air où l'on travaillerait au renouveau de la recherche et de la vie pédagogique et académique pour que les artistes puissent apprendre dans un environnement vivant.

Les modifications apportées au Château Lacoste indiquent que les choses pourraient prendre une telle direction.

Hoffmann a soumis quelques remarques à ce sujet, ainsi qu'au sujet de sa série d'œuvres exposées pour la première fois à Aix. Il a fourni un document qui se présente comme une série de notes à la troisième personne pour expliquer les principaux éléments de cette troisième partie de son triptyque en action, et le résumé d'une autre réponse à Cezanne, découlant de ses rencontres avec le matériel exposé au Musée Granet. Ci-dessous, ce document, avec quelques changements éditoriaux.



Sur le motif: Loth et ses filles, tirage chromogène, 70×56 cm, 2013

« Un des titres envisagés pour l'exposition était: « Transposition et Transmission » Oran Hoffmann: une série produite en 2013 exposée pour la première fois.

Hoffmann utilise une approche typologique pour revisiter une scène qu'il a construite.Le grès salé des rochers, le ciel, les fils électriques qui pendent comme des spaghettis et les balles rouge-orangées forment les éléments présents. Il confirme la notion de récurrence de ces élements. Il y a un besoin impératif de placer les balles dans des endroits stratégiques. Tournant le dos à la surface miroitante de la Mer morte, il se déplace entre les poteaux électriques pour tenter de contrôler la géométrie. La relation entre les points est un mécanisme où le point de vue crée une surface presque plate, à partir des pierres qui atteignent le ciel. Les lignes supportent les balles qui planent au-dessus du paysage, égratignant la surface du paysage montagneux qui contient l'histoire biblique, permettant à la référence historique de réapparaître. Dans le tableau de Cezanne « Loth et ses filles » le mouvement dansant des membres est visible. Il dépeint les personnages comme provenant de la même source de vie, connectés audelà de l'acte physique, entremêlés et contrastés seulement par la différence de la couleur de peau entre l'homme et la femme. Une des filles regarde patiemment l'autre fille séduisant son

père. Il y a beaucoup de facteurs opposés dans cette œuvre : les filles, les membres s'étirant comme le corps d'une araignée, le vase positionné sur la table. Est-ce la femme, ce pilier regardant la scène, est-ce la mère, l'urne?

Cezanne utilise la figuration pour former des concepts de représentation, au-delà du psychologique. On rencontre cet aspect plus souvent dans ses œuvres de la première période. L'enlèvement, appelé parfois Le viol, est un motif encore plus suggestif, luttant entre le mythologique et la pratique de la peinture. Il s'élève au-dessus de cette ambiguïté en étant une étude en soi. Ce qui devrait être le cas des œuvres d'art et de l'art lui-même.

Hoffmann, et tant qu'artiste, ne s'est jamais senti proche de la figuration mais est attiré par le thème de l'art historique d'une façon plus abstraite.

De sa main, il configure le paysage, il essaie d'observer les objets dans l'espace et les positionnent, au travers de sa caméra, pour leur donner un sens audelà de leur apparence.

L'organisation de la traversée des frontières, de la connexion entre les lignes, et de la vue photographique, permet de comprendre au-delà de l'esthétique. »

Écrivains remerciements:

Mes profonds remerciements à Michèle Cohen et à La Non-Maison, où j'ai bénéficié d'une résidence en tant qu'écrivain en décembre 2017, et pour leurs encouragements à écrire ce texte. Mes remerciements également à Oran Hoffmann, qui m'a généreusement donné de son temps pour discuter de son travail.

Écrit par Patrick Healy photographies par Oran Hoffmann

Traduit par Julie Banâtre Relecture et corrections par Aurélia Lahmi

Patrick Healy est un philosophe, écrivain et supérieur maître de conférences à Faculté d'Architecture à l'université technique Delft. Il habite à Amsterdam.



































