

Tobias Lander

Hans Hofmann – Der unbekannte Meister der Moderne

Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Willem de Kooning und natürlich Jackson Pollock: das sind die Namen, die dem Kunstinteressierten bei der Frage nach der amerikanischen Nachkriegsavantgarde sofort in den Sinn kommen. Zu diesem illustren Zirkel gehört auch Hans Hofmann, dessen Œuvre das Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern nun präsentiert, doch seltsamerweise ist er hierzulande nicht in dem Maße bekannt, wie es seinem Werk und Wirken entspräche: So kann Hofmann in Deutschland – und mehr noch in anderen europäischen Ländern – als der wohl unbekannteste Meister der amerikanischen Abstraktion gelten.

Dies ist umso erstaunlicher, da Hans Hofmann zweifelsohne ein künstlerisches Schwergewicht ist: Er pflegt Bekanntschaften mit Picasso, Braque und Matisse und freundet sich mit Sonja und Robert Delaunay an, bevor er 1908 und 1909 in der *Neuen Sezession* in Berlin neben Künstlern wie Beckmann, Corinth, Munch, Vuillard und Cézanne ausstellt. Ein Jahr darauf hat er in der legendären Galerie Cassirer seine erste Einzelschau. Er gründet in München eine Kunstschule, die auch international bekannt wird, und verlegt diese schließlich 1932 nach New York: Hofmann vermittelt die malerischen Innovationen der europäischen Moderne, veröffentlicht zahlreiche kunsttheoretische Schriften und wird zu einem der einflussreichsten amerikanischen Kunstlehrer. Bekannt wird seine Theorie des *Push and Pull*, welche farbräumliche Spannungen beschreibt. Insbesondere in seinen späten Werken verfeinert er diesen Effekt, ohne jedoch die geschätzte Flächigkeit des Kubismus zur



Hans Hofmann, *Magnum Opus*, 1962, Öl auf Leinwand, 213,4 x 198,1 cm, University of California, Berkley Art Museum and Pacific Film Archive, Geschenk des Künstlers, © VG Bild-Kunst Bonn, 2013

Gänze aufzugeben. Nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Künstler steht Hofmann im Zentrum der amerikanischen Avantgarde, entwickelt er doch beispielsweise die wegweisende Technik des *Dripping* parallel zu Jackson Pollock, in dessen riesigen Tafeln es schließlich zu einem Markenzeichen des *Action Painting* werden sollte. „Er war es – nicht Pollock –, der die ‚schwere‘ Oberfläche in die abstrakte Kunst einführte, diese dicke, schwere und ausdrucksstarke Oberfläche“ rühmt der Kritikerpapst Clement Greenberg, und selbst die Bezeichnung ‚Abstrakter Expressionismus‘ wird von einem Kritiker angesichts der Werke Hofmanns erfunden.¹ Insbesondere seine späten spannungsreichen Kompositionen farbiger Rechtecke vor bewegten, mit kräftigen Pinselzügen hingewischten Farbflächen emanzipieren die Farbe vom Primat des Gestischen und werten den Malgrund auf. Ein Widerhall dieser Bildwirkung lässt sich nicht nur bei Helen Frankenthaler und der *Post Painterly Abstraction* finden, sondern z.B. auch bei Jasper Johns: Sein Gemälde *Arrive / Depart* (1963/64) erscheint geradezu wie eine Etüde Hofmannscher Prinzipien garniert mit poetischen Realitätsfragmenten. Und – wenn man so will – lässt sich selbst die für die zeitgenössische selbstreferentielle Malerei typisch gewordene Gleichzeitigkeit verschiedener Maltechniken auf Hofmanns freies Spiel mit den Duktuskontrasten zurückführen. In seiner neuen Heimat USA wurden dem im fränkischen Weißenburg geborene Künstler ab den 1940er Jahren beinahe ununterbrochen beachtenswerte Ausstellungen ausgerichtet und auch noch lange nach seinem Tod 1966 ist sein Werk präsent. „Hofmann war der größte Kunstlehrer des 20. Jahrhunderts“, ehrt Frank Stella seinen früheren Lehrer: „Doch hinderte ihn das nicht daran, einige der größten Kunstwerke dieses Jahrhunderts zu schaffen.“²

Angesichts einer solchen Künstlervita muss man sich fragen, warum Hans Hofmann auf unserer Seite des Atlantiks eher sporadisch rezipiert wird: Schließlich wurden seine Arbeiten zwar nicht so häufig wie in den USA, aber dennoch regelmäßig in Europa gezeigt: 1949 präsentiert er sich in Paris, und nach seiner Teilnahme an der Documenta 1959 und der Biennale in Venedig 1960 richten ihm deutsche Museen zwei Jahre später eine große Retrospektive aus. In den darauf folgenden Jahren geht eine Wanderausstellung mit einigen Stationen in Europa auf Tournee, 1978 folgt eine Einzelschau mit Aquarellen in Berlin, bevor 1981 das Münchner Haus der Kunst eine Hofmann-Schau des Whitney Museums übernimmt. 16 Jahre später folgt eine größere Ausstellung seines Spätwerks, die 1997 vom Lenbachhaus München ausgehend durch weitere deutsche Museen tourt. Nach einigen kleinen Ausstellungen in europäischen Galerien

¹ Greenberg, Clement: *Hofmann*, in: Goodman, Cynthia: Hans Hofmann, New York 1990 (= Ausst.kat. New York/Miami/Norfolk 1990/91), S. 129 u. 134 (Übers. d. Verf.); Robert Coates, zit. n.: Goodman, Cynthia: *Hans Hofmann: A Master in Search of the ‚Real‘*, in: Dies. 1990, S. 58.

² Stella, Frank: *The Artist of the Century*, in: Yohe, James (Hg.): Hans Hofmann, New York 2002, S. 279 (Übers. d. Verf.).

zeigt das Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern nun erneut das beeindruckende Werk des Deutschamerikaners. Man hat das Gefühl, dass der Künstler in Deutschland mit jeder Ausstellung neu entdeckt werden muss, bevor er doch wieder für viele Jahre in Vergessenheit gerät.

Als Grund für diese weitgehende Nichtbeachtung Hofmanns lässt sich paradoxerweise gerade sein langes künstlerisches Wirken ausmachen: Sein Œuvre reicht von spätimpressionistisch-pointilistischen Porträts über an Juan Gris erinnernde kubistische Stilleben und an Matisse geschulten farbstarken Interieurs bis hin zu surrealistisch-organischen Figurationen und schließlich seinem gegenstandslosen Spätwerk. Eine sich bruchlos aus der Moderne entwickelnde Kunst schien jedoch nach den verheerenden Erfahrungen des zweiten Weltkriegs und den Gräueln des Naziterrors in Deutschland und Europa nicht mehr angemessen: In einer Zeit, in der laut Adorno „der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur [...] scheinhaft und widersinnig“ sei, und „die authentischen Künstler der Gegenwart [...] die [seien], in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert“, mussten die farbstarken Kompositionen Hofmanns verdächtig erscheinen.³ Nicht von ungefähr sah sich die Pariser Galerie Maeght 1949 genötigt, die ausgestellten Hofmann-Gemälde durch eine entsprechende Beleuchtung abzudämpfen, da „die Farben zu leuchtend für französische Augen“ gewesen seien.⁴

Hofmanns unbestrittene Reputation als Lehrer ließ ihn in den USA zwar zu keinem Zeitpunkt aus dem Fokus der dortigen Kunstwelt geraten, doch selbst in seiner amerikanischen Heimat wurde dem Künstler angelastet „der heitere Hedonist des Abstrakten Expressionismus“ zu sein, und tatsächlich entbehrt sein Leben und Werk jener tragischen Komponente, die seine Künstlerkollegen Rothko und Pollock auszeichnet und letztlich zu deren Künstlermythos beigetragen hat.⁵ Die existenzialistische Attitüde dieser Künstler, deren Ringen mit ihren inneren Zwängen und deren Tiefseinwollen um jeden Preis, lassen sich an Hofmanns Werken nicht ablesen, was ihm den Vorwurf eintrug, sie seien „einfache Übungen im Lösen malerischer Probleme, [und] obwohl sie den Eindruck von Spontaneität vermitteln, verkopft“:⁶ Hofmanns herausragende Stellung als Kunstlehrer konnte also auch missbraucht werden, um ihn als Künstler zu diskreditieren, und insbesondere der Vorwurf des verpönten Intellektualismus trennte

³ Adorno, Theodor W.: *Jene zwanziger Jahre* [1962] in: Ders.: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, hg. von Rolf Tiedemann, Band 10, 2. Hälfte: *Kulturkritik und Gesellschaft: Eingriffe. Stichworte. Anhang*, Frankfurt a. M. 1998, S. 506.

⁴ Samuel M. Kootz, zit. n.: Ruby, Sigrid: „Have We an American Art?“. *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999 (zugl. Univ. Diss., Bonn 1999), S. 282 (Übers. d. Verf.).

⁵ Hunter, Sam: *Nordamerika*, in: Lucie-Smith, Edward, Hunter, Sam, Vogt, Adolf Max: *Kunst der Gegenwart 1940-1980*, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1985 (= *Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 13), S. 61.

⁶ Thomas B. Hess, zit. n.: Sandler, Irving: *Hans Hofmann: The Dialectic Master*, in: Goodman 1990, S. 94 (Übers. d. Verf.).

ihn von der naiv das schöpferische Genie feiernden Kunstkritik. Künstler wie Barnett Newman und Clyfford Still begriffen ihre megalomanen Farbflächen zudem als abstraktes Äquivalent der nordamerikanischen Landschaft und verlegten mit dem Schlachtruf: „The Sublime is Now!“ das patriotische Pathos der *Last Frontier* auf das Feld der Kunst.⁷ Die neue amerikanische Kunst verstand sich als authentische ästhetische Leistung, als Spiegel der amerikanischen Ungezähmtheit im Gegensatz zur europäischen Finesse. Die amerikanische Kunstkritik behauptete die endgültige Überwindung des europäischen Vorbilds, dem jahrzehntelang mit mäßigem Erfolg nachgeeifert wurde und proklamierten die Kunsthegemonie der USA. Obwohl Hofmann kaum weniger innovativ war als seine jüngeren Kollegen, verwehrte ihm nicht nur sein höheres Alter, sondern vor allem sein wortgewaltiges Insistieren auf der europäischen Kunsttradition die volle Mitgliedschaft im Club der ‚neuen Wilden‘. Aus diesem Grund war auch keines seiner Werke 1958/59 auf der Europatour der vom *MoMA* organisierten Schau *The New American Painting* vertreten, welche die amerikanischen Abstrakten in Europa bekannt machen sollte. Schlimmer noch: Während Hofmann in New York weiterhin die Fahne der europäischen Moderne hochhielt, hatte die europäische Kunstwelt spätestens nach der *Documenta* von 1959 akzeptiert, dass Paris als Zentrum der Kunst abgelöst worden war. Hatte amerikanische Kunst auf der ersten *Documenta* von 1955 noch keinerlei Rolle gespielt, reüssierten die Amerikaner auf der thematisch auf Kunst nach 1945 festgelegten *Documenta 2* nicht nur mit ihren aufsehenerregenden *Large Canvases*, die Abstrakten Expressionisten und ihr Umfeld stellten auch ein Zehntel des gesamten Ausstellungsbestands.⁸ Von Farbstürmen überzogene Leinwände wurde ebenso zu einem amerikanischen Markenzeichen wie die riesigen Farbfelder der *Colorfield Painters*. Dass Hofmann sich weigerte, in die Hurrarufe einer betont national argumentierenden US-Kunstkritik einzustimmen, brachte ihm auch in Europa keinen Vorteil: Denn während insbesondere in Deutschland noch über den Primat der Abstraktion und den Verbleib des Menschenbildes in der Kunst debattiert wurde, versprach die amerikanische Abstraktion eine Zäsur, die dem Zeitgeist Rechnung trug. Die Kunst aus den USA bedeutete einen Neuanfang für das vom Krieg versehrte Europa, wies sie doch den Weg in eine unbelastete Zukunft der Malerei.

Amerikanische Kunst hatte laut, aggressiv, wild oder von einer schockierend körperlich erfahrbaren Farbwirkung, eben spektakulär zu sein. Und Europa wollte dieses *Wild Work*, die großen Formate, das typisch Amerikanische! Diese Erwartungshaltung konnte und wollte Hans

⁷ Siehe Tobias Lander: Piet Mondrian, Hans Hofmann, Willem de Kooning: Europäische Künstler in den USA – Amerikanische Künstler aus Europa (Archi/Pictura, Bd. 2), Freiburg 2003, S. 52–56, insb. Anm. 100 und 105.

⁸ Ebda., S. 157.

Hofmann kaum erfüllen. Seine Ernsthaftigkeit im Ringen um die Malerei erschien im Vergleich mit den kraftvoll-aggressiven Auftritten eines Willem de Kooning oder Jackson Pollock plötzlich altmodisch. Angesichts der physischen Kämpfe, die seine Kollegen mit der Leinwand ausfochten, wenn sie diese voller Gewalt mit dem Pinsel durchstießen oder in einem ausdrucksstarken Tanz mit Farbe bespritzten, wirkten Hofmanns Gemälde tatsächlich sehr durchdacht und ausgefeilt.

In einer Zeit verstärkter Aufmerksamkeitsökonomie nehmen sich Hofmanns Gemälde zurück: Nie bedrängen sie den Betrachter, vielmehr verlangen sie – weitaus stärker als die wortwörtlich überwältigenden Arbeiten seiner jüngeren Kollegen – die Bereitschaft zur Kontemplation. Erst durch das Versenken in die komplexen Strukturen der Bildoberfläche und das sinnliche Erfahren tiefenräumlicher Bewegungseffekte offenbaren sie ihre volle künstlerische Qualität. Es ist nur ein geringer Trost, dass Hofmann gegen Ende seines Lebens zu einem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens fand, da die spektakelverliebte Kunstwelt sich zu dem Zeitpunkt mit der Pop Art bereits einer Nachfolgegeneration zuwandte, welche die vormals gefeierten Titanen der amerikanischen Abstraktion hinwegfegen sollte. So bleibt Hofmann ein Künstler, dessen beste Werke schon bei ihrer Entstehung aus der Zeit gefallen zu sein scheinen. Aber darüber sollte man sich freuen: Denn wann begegnet man schon einem Künstler, dessen Bilder sich über ein halbes Jahrhundert einer umfassenden Kanonisierung verweigern und dem Betrachter immer noch frisch und unverbraucht entgegentreten? Hans Hofmann ist und bleibt der unbekannteste Meister der Moderne, der jedes mal neu entdeckt werden darf.

Symposium ‚Zwischen den Welten‘, *Hans Hofmann – Magnum Opus*,
Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, June 16, 2013

Tobias Lander

Hans Hofmann – The Unknown Modern Master

Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Willem de Kooning and certainly Jackson Pollock: these are the names, which cross the mind when the question for American post-war avant-garde comes up. Hans Hofmann, whose oeuvre is now presented by the Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, also belongs to this illustrious circle, but strangely enough he isn't

known here as much as he and his works should be: therefore Hans Hofmann can be considered as the possibly most unknown master of American abstract art in Germany and moreover in other European countries.

This seems to be the more astonishing because Hans Hofmann is definitely a true big fish in art: He was acquainted with Picasso, Braque and Matisse and was a friend of Sonja and Robert Delaunay before he presented his artworks in 1908 and 1909 in the *Neue Sezession* in Berlin together with Beckmann, Corinth, Munch, Vuillard and Cézanne. One year later he had his first singular exhibition in the legendary Cassirer gallery. In Munich he founded an art school, which became internationally known, and finally transferred it to New York in 1932: Hofmann communicated the innovations of the European modernism, published many essays about art theory and turned to be one of the most influential American art teachers. His theory of *Push and Pull*, which describes the spatial tensions between different color areas, becomes well-known. Especially in his late works of art he improves this effect but without giving up the well-estimated flatness of cubism at all. Not only as a theorist, but also as an artist Hofmann is in the centre of the American avant-garde, just because he developed for example the pathbreaking technique of *dripping* parallel to Jackson Pollock, who finally made it a brand for *action painting*. “It was he – not Pollock [...] –, who launched the ‘heavy’ surface in abstract art, that fat, heavy, and eloquent surface”, as Clement Greenberg, the famous critic, praises and even the description of the movement as ‘abstract expressionism’ is based on Hofmann’s artworks.¹ Especially his late compositions, rich of tensions among colorful rectangles in front of sappy brush marks, emancipate the color from the primacy of the gesture and grade up the painted background. An echo to this effect cannot only be found with Helen Frankenthaler and the *post painterly abstraction* but also with Jasper Johns: his painting *Arrive / Depart* (1963/64) appears like an exercise of Hofmann’s principles garnished with pop-specific fragments of reality. And – if you like it that way – even the simultaneity of different painting techniques which has become typical for the self-referential contemporary painting can be traced back to Hofmann’s free play of contrasting styles. In the U.S.A. remarkable exhibitions have been organized nearly continuously for the German born artist since the 1940s, and his art is present even after his death in 1966. “Hofmann was the greatest art teacher of the 20th century”, Frank Stella said in honour of his

¹ Greenberg, Clement: *Hofmann*, in: Goodman, Cynthia: Hans Hofmann, New York 1990 (= exhib.cat. New York/Miami/Norfolk 1990/91), pp. 129 & 134; Robert Coates, as cited in: Goodman, Cynthia: *Hans Hofmann: A Master in Search of the ,Real‘*, in: idem. 1990, p. 58.

former teacher: “Being the greatest art teacher of the century did not, however, stop him from painting some of the century’s greatest paintings”.²

Regarding Hofmann’s vita the question arises, why he was adapted rather sporadically in Europe. His art works were presented not as often as in the U.S.A., but nevertheless regularly in Europe: In 1949 he had a one-man show in Paris and after having taken part in the 1959 Documenta and the 1960 Venice Biennial, German museums organized an important retrospective two years later. In the years to come another exhibition toured to some places in Europe, followed by an exhibition of Hofmann’s water-colors in Berlin in 1978, and in 1981 the Haus der Kunst in Munich takes over the exhibition of the Whitney Museum. 16 years later the Lenbachhaus and other German museums exhibited Hofmann’s late work in 1997. Now the Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern presents once again the impressing work of the German-American after some small shows in European galleries. You get the impression that the artist has to be discovered anew before he sinks into oblivion for many years again.

Ironically Hofmann’s long-lasting impact as an artist can be blamed as a reason for this repeated neglect. His oeuvre reaches from late impressionistic-pointilistic portraits to cubist still lifes commemorating Juan Gris and to colorful interiors trained on Matisse and to surrealistic-organic figurations and finally up to his abstract late work. An evolutionary art developing from the 19th century modernism without crucial breaks, however, was no longer adequate after the fatal experiences of the Second World War and the cruelties of the Nazi terror in Germany and Europe: In the time when according to Adorno “the idea of a cultural revival after Auschwitz [...] is only a shine and absurd” and “the authentic contemporary artists [...] are the ones, in whose art works the utter horror shivers on”, Hofmann’s colorful compositions had to look suspect.³ It’s not surprising that in 1949 the Maeght Gallery in Paris dimmed the illumination of Hofmann’s paintings, because “the colors were too bright for French eyes”.⁴

Although Hofmann was always well-known in the American art world because of his unquestioned reputation as a teacher, he was often accused of being “the cheerful hedonist of abstract expressionism” and indeed his life and work lacks that tragic aspect, which characterizes his colleagues Rothko and Pollock and which contributed to their myth as artists finally.⁵ The

² Stella, Frank: *The Artist of the Century*, in: Yohe, James (ed.): Hans Hofmann, New York 2002, p. 279.

³ Adorno, Theodor W.: *Jene zwanziger Jahre* [1962] in: idem: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, ed. by Rolf Tiedemann, vol. 10, 2. part: *Kulturkritik und Gesellschaft: Eingriffe. Stichworte. Anhang*, Frankfurt a. M. 1998, p. 506 (transl. by the author).

⁴ Samuel M. Kootz, as cited in: Ruby, Sigrid: “Have We an American Art?”. *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar 1999, p. 282.

⁵ Hunter, Sam: *Nordamerika*, in: Lucie-Smith, Edward, Hunter, Sam, Vogt, Adolf Max: *Kunst der Gegenwart 1940-1980*, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1985 (= *Propyläen Kunstgeschichte* vol. 13), p. 61.

artist's existentialist attitude, their psychological struggles and their ostentatious longing for profoundness, are hard to see on Hofmann's canvases; so there was a volley of reproaches they were "facile exercises in problem solving, overintellectualized despite their look of spontaneity".⁶ So Hofmann's exposed position as an art teacher could have been used to demean his role as an 'genuine' artist and especially the accusation of being too intellectual separated him from an art criticism that praised the creative genius naively. Barnett Newman and Clyfford Still saw their megalomaniac color-fields as an abstract equivalent of the north American landscape and with the battle call "The sublime is now!" they transferred the patriotic pathos of the *Last Frontier* into the artworld.⁷ The new American art saw itself as an authentic aesthetic achievement, as a mirror of American wildness in contrast to the European finesse. The American art critics stated, the European model which was emulated with moderate success for decades were finally overcome and they proclaimed the hegemony of the American art. Although Hofmann wasn't less innovative than his younger colleagues, not only his advanced age, but especially his powerful eloquence in insisting on the European art tradition separates him from the new American 'wild work'. For this reason none of his artworks was on the tour called *The New American Painting* across Europe organized by the MoMA in 1958/1959 which should introduce the American abstracts in Europe. What was even worse: while Hofmann still waved the flag of the European modernism, the European artworld accepted – at the latest after the *Documenta* in the year 1959 – that Paris had been displaced as the world's leading centre of art. At the first *Documenta* in 1955 American Art was of no importance, but at the *Documenta 2* which concentrated thematically on art after 1945 the Americans not only succeeded with their sensational large canvases, the abstract expressionists and their followers also impressed the audience with sheer quantity: one tenth of the works shown at this *Documenta* came from the U.S..⁸ Powerful brushstrokes or drippings of the action painters became an American label just as the large color-fields. Hofmann refused to join in the cheers of an American art criticism which argued in an especially national way, but that wasn't advantageous in Europe either: While especially in Germany the artworld discussed the primacy of abstraction and the position of the idea of man with view of the blessed European culture, American art meant a new beginning by showing a way into an unburdened future of painting: American abstract art obviously offered a cut referring to the *zeitgeist* of the time.

⁶ Thomas B. Hess, as cited in.: Sandler, Irving: *Hans Hofmann: The Dialectic Master*, in: Goodman 1990, p. 94.

⁷ See Tobias Lander: Piet Mondrian, Hans Hofmann, Willem de Kooning: *Europäische Künstler in den USA – Amerikanische Künstler aus Europa* (Archi/Pictura, vol. 2), Freiburg 2003, pp. 52-56, note. 100 & 105.

⁸ *Ibid.*, p. 157.

Contemporary American art had to be loud, aggressive and overwhelming. And Europe wanted this spectacular wild work, the big size, the shockingly physical color effects, in short terms: the typically American! Hardly Hans Hofmann wasn't able and didn't want to comply with this expectation. His sincerity in painting suddenly seemed to be old-fashioned in comparison with the powerful-aggressive works of Willem de Kooning or Jackson Pollock. In the face of the physical fights his colleagues had with the canvas when they drove through them violently with a paint brush or dripped on them while dancing expressively Hofmann's paintings look really very reasoned and sophisticated.

In an era of increased economy of attention Hofmann's paintings take a step back: they never urge the viewer, rather they demand – even more than the literally overwhelming works of his younger colleagues – the willingness of contemplation. Only by contemplating the complex structures of the surface of the painting and by the sensual experience of moving into the deepness of the canvas they offer their full artistic quality. It gives only small comfort that Hofmann hit his peak of artistic creations at the end of his life, because the artworld, fascinated by spectacular events, turned to a new generation of artists: Pop Art, which was to be going to sweep away the formerly praised titans of American abstract art. So Hofmann remains an artist whose best artworks seem to belong to a bygone era even at the time of creation. But you should be lucky about that: when do you meet an artist whose paintings have refused a comprehensive canonization for more than 50 years and which still seem to be as fresh and full of vigour as before? Hans Hofmann is and remains the unknown modern master who may be rediscovered again and again.