

UN

COLOPDIOTA

San Francisco

EN BLANCO

Y

NEGRO

Hans Hofmann

Un colorista en blanco y negro

Gene Baro

Hans Hofmann, el artista alemán quien emigró a los Estados Unidos en 1932, refugiado del clima represivo del Nazismo, se convirtió poco después en una fuerza en el arte de su nación adoptiva.

Fue un profesor de amplia influencia así como un pintor de dotes excepcionales. Como pintor Hofmann construyó su reputación sobre la extraordinaria energía y el color brillante de sus abstracciones. Sin embargo, el estilo maduro de Hofmann debía mucho a la representación y al valor de dibujos que produjo en blanco y negro.

El arte de Hofmann fue realmente abstracto por cuanto tenía su fuente en la observación de, y reacción a, el mundo cotidiano. El paisaje y la figura lo preocupaban, pero el paisaje y la figura como sentimiento.

Las propiedades formales de sus temas fueron secundarios a la preo preocupación del artista con la sensación que le evocaba —la sensación que pretendía comunicar al espectador.

Dado este fin expresivo, Hofmann desarrolló un estilo basado en anotación, lo que significa, sobre un elemento del dibujo. Nada en el arte es tan personal e inmediato como el dibujo; es sobre estas cualidades de personalidad y de intermediación que Hofmann trabajó con provecho. El tema estaría ahí —la figura sentada, la bahía de Provincetown— reconocible genéricamente, si no es específicamente identificable, y totalmente transformado por la energía de la reacción del artista, de su urgencia.

Trabajando en blanco y negro, Hofmann utilizaba varios sistemas de anotación, sistemas de marcas que tenían el objeto de ser tanto descriptivo como emocional. La

clase de marcas utilizadas generalmente eran factores astutos de unificación en la obra. La energía de la pincelada o del trazo parecerían explotar la escena al mismo tiempo que el carácter de las marcas obligan las fuerzas pictóricas regresar al equilibrio. La postura de las Líneas y de las líneas eran tan tema de una obra en particular como el tema mismo —la persona sentada o la bahía.

El estilo de Hofmann como colorista descansa sobre su caligrafía revelada en sus dibujos en blanco y negro.

El trabajo de Hofmann con el color podría considerarse análogo a las orquestaciones de material temático desarrollado en el piano por un compositor que piensa básicamente en términos de ese instrumento.

La vitalidad de las pinturas de Hofmann, su energía espacial, y sus masas tonales proyectadas como matrices, su relación con un mundo observado derivan de soluciones a problemas de descripción y expresión que consistentemente atacaba en sus dibujos en blanco y negro.

La actual exhibición presenta 56 de esos notables dibujos en blanco y negro de todas las fases en la carrera de Hofmann, incluyendo 10 autorretratos de 1935. Virtualmente todo este material se expone por primera vez.

CATALOGO

Edición: Centro Colombo Americano
Artículos adquiridos por la Agencia de Información de los Estados Unidos:
Barbara Rose, Gene Baro
Artículos comisionados por el Centro Colombo Americano:
John Canaday
Galeor Carbonell
Fotografía:
Ricardo Gamboa
Diseño y Montaje:
Eric Witzler, Estudio Trigrama
Impresión:
Jaime Vargas, Centro Colombo Americano.
Traducción:
Santiago Samper: Centro Colombo Americano.

Biografía

- 1880** Nació en Weissenburg, Bavaria, Alemania
- 1896 - 98** Estudió con Will Schawartz.
- 1904** Asistió a cursos en L'Ecole de la Grande Chaumiere.
- 1915** Fundó la Escuela de Bellas Artes Hans Hofmann, en Munich.
- 1930** Emigró a los Estados Unidos para enseñar en la Universidad de California en Berkeley.
- 1933** Fundó la Escuela de Bellas Artes Hans Hofmann en Nueva York.
- 1958** Clausuró sus Escuelas en Nueva York y en Provincetown para dedicarse de tiempo completo a la pintura.
- 1966** Murió el 17 de febrero.

Principales Exposiciones

- 1945** Whitney Museum of American Art, *Contemporary American Painting* (desde entonces incluido en todos los anuarios del Whitney Museum)
- 1948** Addison Gallery Of American Art, Andover, Massachusetts
- 1957** Whitney Museum of American Art. Exposición retrospectiva.
- 1962** Frankische Galerie am Marienort, Nuremberg, Exposición retrospectiva.
- 1963** Museum of Modern Art, Nueva York, Exposición retrospectiva.
- 1970** André Emmerich Gallery.
Hans Hofmann - Paintings of the '40's, '50's and '60's.
Inauguración del ala Hans Hofmann en la Universidad de California en Berkeley con una colección permanente compuesta por 45 obras maestras.
- 1978** Exhibición de "Hans Hofmann: Un Colorista en Blanco y Negro" un proyecto del Andre Emmerich Gallery, International Exhibitions Foundation y de Hans Hofmann, la Sucesión.

23 de Agosto, 1978

1. **UNTITLED,**
ca. 1941 -
Tinta India sobre papel
India ink on paper
29.21 X 34.9



2. **UNTITLED,**
ca. 1941
Tinta India sobre papel
India ink on paper
49.5 X 63.5



3. **UNTITLED,**
1941
Tinta India y aguazo sobre papel
India ink and gouache on paper,
mounted on canvas - montado en lona
29.9 X 27.3



4. **UNTITLED;**
ca. 1941
Tinta India sobre papel
India ink on paper
34.9 X 29.21



**JOHN CANADAY
SOBRE
HANS HOFMANN**

Durante 20 años crítico de arte del "New York Times," Canaday ha adquirido prestigio como una de las mayores autoridades mundiales en varias ramas de la creatividad artística, y sus juicios se han convertido en requisito consagratorio para los nuevos valores de la plástica y la literatura.

Antes de ingresar al "New York Times", Canaday fue jefe de la División de Educación en el Museo de Arte de Filadelfia. De 1938 a 1950 fue profesor de la Universidad de Virginia y luego director de la Escuela de Arte de la Universidad de Tulane.

A través de los años John Canaday ha escrito extensamente sobre su especialidad. Es autor de "Crítico batallador" y "Cultura Gulen", antologías de sus artículos en el "New York Times"; "Corrientes principales del arte", una historia del arte de los siglos XIX y XX y "Vida de los pintores", compuesta de cuatro volúmenes cuenta la historia de la pintura desde Giotto hasta Cézanne

Hans Hofmann, quien murió en 1966 a la edad de 86, fue un artista polémico durante la mayoría de su vida creativa, y aún sigue siéndolo más de 10 años después de su muerte. Hofmann fue un pionero en la forma de pintar, conocida ésta como el expresionismo abstracto en la cual la pintura era arrojada, chorreada, o goteada sobre el lienzo y, cuando pincelada, aplicada en grandes brochazos bruscos de una libertad nunca antes aceptada en la historia del arte. Hofmann compartió las disputas en cuanto a la legitimidad del estilo cuando fue novedoso. Ahora que a los expresionistas abstractos se les reconoce entre los viejos maestros del arte moderno (llegando a ser considerados como conservadores, por jóvenes artistas de ahora), la controversia sobre Hans Hofmann ha cambiado de carácter. El interrogante actual no es sobre qué fue lo que hizo, sino qué tan bien lo hizo. Cómo se deberá evaluar su arte en comparación con aquel de otros pintores de la escuela, pintores como Jackson Pollock y Willem de Kooning? Hofmann tiene una cuadrilla grande de admiradores fervientes, pero los críticos (entre ellos algunos curadores de museos) no están unificados alrededor de tal entusiasmo.

El crítico Clement Greenberg alguna vez comentó al efecto, que para permanecer una figura problemática por tanto tiempo como lo ha sido Hofmann, un artista tiene que ser realmente un maestro. Para disfrutar, o aún para aceptar

el arte de Hans Hofmann, debemos verlo a la luz de sus dos premisas básicas, ambas debatibles. Hofmann mismo, en sus variadas explicaciones escritas sobre su arte, ha contradicho ambas premisas, pero sus pinturas demuestran que en la práctica creía en ambas. Una de ellas, en sus propias palabras, es que "la característica de toda obra maestra en el arte es la sencillez". La otra, es que el acto creativo es fundamentalmente intuitivo e impulsivo, en lugar de ser controlado intelectualmente... con el énfasis, siempre, sobre el impulso.

Decir que la sencillez es característica de todo gran arte es, naturalmente, absurdo. Qué sucede con Leonardo da Vinci, el artista más complicado que haya vivido, y qué ocurre con las profundas complejidades filosóficas expresadas en las correspondientes formas, lejanas de lo simple, de Miguelangel?

Qué pasa con aquel milagro del arte detalladamente diseñado, la Catedral Gótica, con su arquitectura entrelazada, esculturas y vitrales, ninguno independientemente sencillo, y cada uno de ellos más complicados por su relación cohesiva con los demás? Por lo tanto, qué sucede virtualmente con cualquier gran arte en que se pueda pensar? El Partenón, por ejemplo, no es "sencillo". Pureza no es lo mismo que sencillez, y la pureza del Partenón es el resultado de destilaciones intelectualizadas de principios estéticos desarrollados tanto por artistas como por filósofos. "Ningu-

na obra de arte grandiosa es sencilla", vendría a lindar más con la verdad.

Aún así, la afirmación de Hofmann (que en sí suena impulsiva) no puede realmente usarse contra él. Es una de esas exageraciones precipitadas en que incurren los artistas (entre otros) al tratar de definir sus propios principios. Lo que Hofmann trató de hacer en su pintura fue mostrar que el arte de importancia puede ser sencillo.

La sencillez, en el caso de Hofmann, estaba de acuerdo con su segundo principio basado en que la función del arte es expresión de la individualidad, y que el artista se expresa mejor al confiar en una especie de relación automática, o identidad, entre lo espiritual y la mano, por medio de la cual el impulso expresivo es puesto en libertad en un gesto espontáneo, sin premeditación, al colocar la pintura sobre el lienzo.

Por supuesto, el pintor "gesticular" no entra en trance para despertar y encontrar una obra de arte terminada en su caballete.

La pintura "gesticular" o "de acción" de un artista experimentado puede compararse con la improvisación realizada por un músico experto en, digamos, una sesión improvisada de jazz. El músico tiene una larga experiencia en secuencias de acordes, cambios de tono, formas básicas musicales y la melodía particular sobre la cual improvisa y sobre la que escasamente necesita calcular sus efectos, siendo capaz de crear de

momento a momento, como si fuera instintivamente.

En la misma forma, el conocimiento del pintor acerca del color, la línea, artificios de composición y todos los demás elementos que entran en la creación de una pintura intelectualmente concebida, proporcionan un control interno para el gesto más espontáneo... lo cual significa que todo en el trabajo de un pintor "gesticular" depende no sólo de la sensibilidad de sus impulsos, sino de la solidez de su más convencional experiencia pictórica.

Hofmann ha sido llamado el artista más influyente de la escuela del expresionismo abstracto, y es verdad en cuanto a que su influencia es indudablemente la más difundida. Dirigiendo su propia escuela (y, por muchos años, más famoso como profesor que como pintor) inculcó sus principios a cientos de profesores de arte de todas partes de los Estados Unidos, quienes regresaron a difundir su evangelio en sus ciudades natales. Fue un evangelio atractivo, y fue frecuentemente profanado. Si nada contaba fuera del impulso, entonces cualquiera podía ser un pintor creativo. Desafortunadamente, esta idea errónea dió a luz parte de la más deplorable pintura amateur jamás permitida por un movimiento artístico de moda. Esta moda está ahora en eclipse; el renacimiento actual de agudo realismo detallado en los Estados Unidos, demanda destreza técnica, difícilmente alcanzada por amateurs.

El color de Hofmann también es "sencillo" y "espontáneo" hasta el punto en que es frecuentemente aplicado directamente del tubo o mezclado bruscamente sobre el lienzo. Sus pinturas más atractivas (para este comentador) son sus acuarelas. La fluidez y la transparencia del medio son benévolos con su estilo; así mismo, el tamaño más pequeño de las acuarelas en comparación con los óleos grandes de Hofmann, están más de acuerdo con la naturaleza esencialmente íntima de su arte. Los dibujos en blanco y negro de esta exposición tienen la misma calidad íntima y proporcionan una oportunidad para evaluar los méritos del género gesticular. También se acercan tanto como cualquier trabajo de Hofmann a ejemplificar su principio de sencillez. Por lo tanto, son una magnífica introducción al trabajo de este artista controvertido todavía.



5. **UNTITLED,**
1942
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 29.9



6. **UNTITLED,**
ca. 1942
Tinta sobre papel
Ink on paper
35.2 X 42.8



7. **UNTITLED,**
(Landscape), 1942
Tinta sobre papel
Ink on paper
39.9 X 42.5



8. **UNTITLED,**
1944
Tinta sobre papel
Ink on paper
43.1 X 35.5

Bárbara Rose
sobre
los dibujos de
Hans Hofmann

Barlett Hayes, Jr., uno de los primeros admiradores de Hofmann, en un relato ligeramente novelesco (para la historia del arte) de la llegada trascendental a América de Hans Hofmann, escribió:

Acostumbrado a entremezclar sus expediciones de verano con frecuentes viajes a París, y de regreso a la temporada de los inviernos encarchados de Munich, Hofmann se encontró un día contemplando el Atlántico ondulante con una disposición de ánimo de incertidumbre y de expectación.

En esta oportunidad estaba solo. Había sido llamado a dictar cátedra en la Universidad de California. El año era 1930. Dos años después estaría estableciéndose permanentemente en estas costas.

En 1948, Hayes, quien había desarrollado un sentimiento especial hacia las obras de Hofmann, organizó la primera retrospectiva de Hofmann en el Addison Gallery of American Art, en Phillips Academy, Andover. Por este tiempo Hofmann ya tenía sesenta y ocho años y era un pintor abstracto con mayor reputación como profesor que como un artista de avant garde y miembro de la Escuela de Nueva York por derecho propio. En esta histórica exhibición se incluyó una gran selección de dibujos de Hofmann, entre ellos muchos de plumilla, de los años treinta y principios de los cuarenta, que eran totalmente desconocidos por el público.

Hoy, estos dibujos, ejecutados rápidamente en pluma y/o brocha y tinta china en el período que va desde la primera vez que Hofmann vió la Costa de California en 1930, hasta su primera exposición individual en Nueva York en el Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery, en 1944, constituyen un registro crucial de la evolución de Hofmann como un artista abstracto, y de su lucha progresiva por fundir varios elementos de los principales movimientos del arte moderno en una única síntesis poderosa.

La biografía de Hofmann se acomodaba idealmente a su papel como sintetizador. Nacido en una pequeña población campesina de Bavaria Central en 1880, Hofmann se educó en Munich. Un contemporáneo de Picasso, Braque, Matisse y Delaunay, quien aparentemente se convirtió en un amigo especial y en una fuente de inspiración, Hofmann llegó a París en 1904, a tiempo para presenciar el nacimiento del Fauvismo y del Cubismo. En esta familiaridad directa con las fuentes de las corrientes principales del arte moderno, Hofmann fue único en su género entre los miembros de la Escuela de Nueva York. Durante la década decisiva en que permaneció en París, entre los veinticuatro y treinta y cuatro años de edad, Hofmann absorbió los principios fundamentales de los modernos estetas franceses, por medio del contacto directo con sus inventos. En sus escritos posteriores, Hofmann reconoció su deuda a Cezanne, de cuya retrospectiva en el Salón d'Automne en 1905, seguramente fue visitante. En retrospectión, es evidente que el arte de Cezanne fue una fuente principal de la célebre teoría de Hofmann del "tire y hale" del espacio pictórico.

Realmente, lo más importante que el joven Hofmann parece haberse llevado de París al ser obligado a regresar a Alemania al inicio de la Primera

Guerra Mundial, fue una actitud Cezánica hacia el espacio pictórico como construcción intelectual en oposición a una ilusión imitativa. Para Hofmann el mensaje de Cezanne —un mensaje que Hofmann nunca olvidó— fue que el espacio en la pintura moderna se experimentaba como el contrabalanceo de tensiones creadas por las relaciones de plano paralelos con el plano pictórico. Lo novedoso de esta nueva concepción del espacio pictórico fue el enfoque activo que se requería, de un acto de "empatía" por parte del espectador, en lugar de depender de cualquier representación de planicie por parte del pintor. Posteriormente, el sentido del espacio como algo dinámico y cambiante en lugar de estático, que Hofmann denominó su "plasticidad", lo apartó de pintores cuyas raíces eran la representación de planicie de Cubismo sintético en lugar del antiguo espacio de Cezanne, dinámicamente cargado.

Por el hecho de ser Cezanne una fuente tan crucial para la composición Cubista, el papel del color en la creación del equilibrio de planos cambiantes de puesto en el espacio, ha tenido la tendencia de pasar desapercibido hasta hace muy poco tiempo.²

Sin embargo, la insistencia de Hofmann en el principio del "tire y hale", que establece la planicie del plano pictórico, no como un apriori sino como una determinación sentida de la relación de unos a otros entre los planos coloreados, avanzando y retrocediendo en el espacio es más debido a Cezanne que a cualquier otra fuente individual. La deuda de Hofmann, o por lo menos su alcance, no ha sido sorprendente para los historiadores, tal vez, porque Cezanne no era conocido como un colorista y la fama de Hofmann es la de pintor de color en lugar de ser un estructuralista de algún tipo. Sin embargo, debemos recordar que



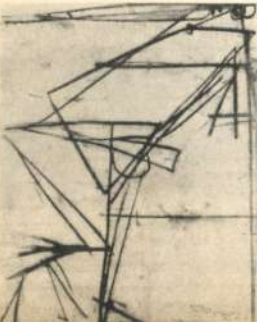
9. UNTITLED,
1944
Tinta sobre papel
Ink on paper
42.8 X 35.2



10. UNTITLED,
ca. 1947
Óleo sobre Madaflex destemplado
Oil on untempered masonite
60.9 X 45.7



11. UNTITLED,
ca. 1948
Tinta India sobre papel
India ink on paper
58.4 X 36.1



12. THE POLYNESIAN,
1951
Carbón sobre papel
Charcoal on paper
35.5 X 27.9

Hofmann no comenzó como un colorista hasta más adelante en su carrera, cuando finalmente subordinó el dibujo a la pintura, legando al color una vida propia, como el vehículo principal para la creación del espacio pictórico.³

El proceso por medio del cual Hofmann logró la magnífica síntesis de su estilo maduró en los años sesenta, cuando como un octagenario increíblemente vital distanció a sus propios estudiantes haciendo un enorme aporte a la credibilidad de la parábola de la tortuga que industrialmente cubre cada pulgada de terreno ganándole a las liebres que saltan alegremente adelante en un reconocimiento cabal del camino que se ha de atravesar. El camino de Hofmann único en su género y totalmente original, fue largo y arduo.

No podemos realmente saber por qué le fue tan difícil liberarse de una tradición que había dirigido completamente, pero podemos adivinar que el rigor de su disciplina Germánica y la profundidad de su conocimiento de los movimientos modernos, así como la magnitud de su ambición por sintetizarlos, pudieron haber sido factores inhibidores en tanto que contribuyeron a la intensidad y a la complejidad de su obra madura.

Hofmann maduró tarde porque no estaba satisfecho de convertirse en un pintor cubista de menor calidad, lo cual hubiera podido ser su destino si hubiera permanecido mayor tiempo en París. Circunstancias históricas lo hicieron regresar a Munich y de allí a California y a Nueva York, pero su mayor lucha siguió siendo la necesidad de liberarse del espacio y del diseño del Cubismo, para finalmente comprender la ambición de Delaunay y sus colegas americanos, los sincromistas, de crear un arte basado sobre puras relaciones de color.

Irónicamente, para llegar a un estilo

de pintura de color sin precedentes al final de su vida, Hofmann aparentemente tuvo que pasar por un período en el cual renunció al color. Durante sus primeros años en los Estados Unidos, Hofmann no pintó al óleo. Hasta donde sabemos, entre 1932, cuando se radicó definitivamente en América, y 1935, cuando su estudiante Mercedes Matter, hija de Arthur B. Carles, el pintor de Philadelphia a quien Hofmann había conocido en París y continuaba viendo cuando se trasladó permanentemente a los Estados Unidos, lo convenció para que trabajara sobre una naturaleza muerta que ella estaba pintando, Hofmann huyó del color. Ciertamente, una de las razones para que Hofmann trabajara sobre papel durante este período fue económico; pero también hubo otras razones para que el dibujo fuera su interés central durante los años treinta, pues parece que solamente por medio del dibujo constante durante más de una década, Hofmann fue capaz de abrirse camino por entre el Cubismo, en el cual los elementos del dibujo y de la pintura estaban todavía separados, para llegar, por último, a un estilo más espontáneo en que se enfatizaba el papel primordial del color, en que la línea era inicialmente accesoria e incluida en la pintura, como límite de planos. Más, parece que en el caso de Hofmann, la compulsión de dibujar de la naturaleza tenía que agotarse por medio de la práctica, consumiéndose por fin en los innumerables dibujos de los años treinta y primeros años del cuarenta de dibujos de figuras, naturalezas muertas y sobretodo paisajes, antes de que Hofman pudiera concebir la "realidad" en términos estrictamente abstractos.

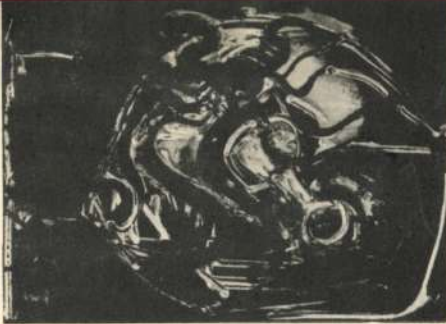
En muchas formas los dibujos de los años treinta y principios de los años cuarenta, un período de rápida transición estilística para Hofmann, jugaron un papel esencial. Primero, fueron una especie de purga, un exorcismo del Cubismo, que seguía

persiguiendo no solamente a Hofmann, sino también a pintores más jóvenes de Nueva York como Gorky y de Kooning. Segundo, Hofmann utilizaba el dibujo como un ejercicio de flexibilidad para su muñeca, casi de la misma manera como un bailarín trabaja en la barra. Finalmente, la suma de sus experiencias como dibujante podían expresarse en los arabescos oscilantes, aparentemente fáciles. Y las líneas angulares en sus abstracciones de finales de los años cuarenta, que fueron fuertemente gráficas, habiendo resultado directamente del estilo de dibujo que se volvió abstracto por medio del proceso de repetición y de simplificación.

Realmente, una función esencial de los dibujos fue la de auxiliar a Hofmann en simplificar y en reducir las formas naturales a un grado de abstraccionismo tal que se alejaba significativamente del modelo. De acuerdo con Hofmann, "la simplificación es la esencia de la abstracción, de la cual los valores objetivos no son necesariamente eliminados". Muchas veces una serie de bosquejos del mismo motivo, gradualmente se volvían más abstractos, hasta que el motivo volvía a emerger transformado en una pintura. Un ejemplo de este proceso de la asimilación y de la transformación de un motivo es una serie de dibujos de principios de los años cuarenta del Puerto de Provincetown, que Hofmann solía pintar una y otra vez, especialmente cuando el mar estaba agitado por una tormenta, y que están resumidas en el paisaje abstracto "Yellow Sun" de 1943.

Somos muy afortunados en que Barlett Hayes haya fotografiado la instalación de la retrospectiva de Hofmann en el Addison Gallery en 1948.

Es su gran mayoría, los dibujos de



13. COMPOSITION,
1952
Oleo sobre papel, montado sobre lona
Oil on paper, mounted on canvas
59.6 X 45.0



14. UNTITLED,
ca. 1952
Oleo sobre papel, montado sobre lona
Oil on paper, mounted on canvas
58.4 X 43.1



15. STUDIES FOR BOOK,
1954
Tinta India y aguazo sobre papel
India ink and gouache on paper
30.4 X 48.2



16. UNTITLED,
ca. 1961
Tinta India sobre papel
India ink on paper
60.3 X 47.6

Hofmann no fueron firmados ni fechados; Hofmann claramente los concebía como obras muy íntimas y personales sin destino al mercado. A veces eran regalados a amigos o guardados como anotaciones para referencia futura. Sin embargo, como los exhibió en varias exposiciones de museos, sabemos que pretendía que fueran vistos por el público como obras terminadas.

Basados en las fotos de Hayes, es posible fechar los dibujos de Hofmann hasta el momento de la exhibición en la Galería Addison, y de rastrear su evolución estilística, familiar en el desarrollo de artistas modernos con antecedentes académicos extensos, desde desnudos naturalísticos de estudio de los años en Munich y París hasta estudios más expresionistas de los años veinte y treinta, y los dibujos más abstractos: de principios de los años cuarenta.

Estos, posterior y aunque claramente relacionados con el biomorfismo Miroesco de Gorky, algunas veces continuaban formas curvas libres con reducciones geométricas de figuras o de naturalezas muertas. Mientras las abstracciones de paisajes mantienen el contacto con la tradición expresionista, los desnudos y las naturalezas muertas se acercan más al método de abstraer de la naturaleza de Matisse que del Expresionismo alemán o del biomorfismo imaginario de Arp, Miro o Tanguy. Hofmann, en otras palabras, ve al biomorfismo directamente como la simplificación de formas en la naturaleza, y no como un conjunto de símbolos orgánicos.

También, notamos una progresión de estilo en el dibujo de Hofmann. Desde los paisajes meramente lineales de finales de los años veinte, elaborados en Europa, en los cuales la superficie está atiborrada de graneado decorativo y

de garabatos repetitivos, hasta el estilo crecientemente dogmático iniciado con los primeros dibujos hechos en América de los pozos petroleros en California y del paisaje industrial que le fascinó a Hofmann durante sus giras de enseñanza a la Costa en 1930 y 1931.⁴ La línea de Hofmann se vuelve más flexible hacia mitad de los años treinta y presenta un corte mayor en los muchos estudios de figuras hechos en Nueva York entre 1932 - 35, incluyendo varios autorretratos, resumidos en el óleo pictográfico de 1942 "The King" en el que representa a un artista con cara de luna, claramente Hofmann, en su caballete con una corona sobre su cabeza! La cara ha sido reducida a unas pocas pinceladas resumidas; Hofmann exhibió dotes de retratista en óleos neo-impresionistas de 1901-02, sus retratos dibujados no son incisivos ni individualizados. Podemos reducir, por la falta de distinción fisiónomica en los dibujos de figuras hechas en Nueva York desde 1932, que Hofmann perdió interés en la expresión facial hasta tal punto que se enfocó más hacia el movimiento físico del cuerpo en el espacio.

Aunque la influencia de Kokoschka es evidente en los paisajes y en los retratos dibujados por Hofmann en los años veinte y principios de los años treinta, comenzando por la mitad de la década de los treinta, el incremento en el número de estudios de figuras tienden a acercarse a Matisse y en menor grado a Picasso. Por último, bajo la influencia del Surrealismo, emergen en los años cuarenta como personajes biomórficos. El estudio del movimiento de la figura en el espacio se convierte más y más en un medio de adquirir un sentimiento de la relación entre sólidos y vacíos. El uso liberal de la sombra negra y de pesados

contornos repetidos, que se vuelven más pronunciados a finales de los años treinta, comprueba el interés constante de Hofmann por el principio de la plasticidad en el dibujo, tanto como en la pintura.

Durante el período decisivo de principios de la década del cuarenta, cuando se puede rastrear la independencia aumentativa del modelo en sus dibujos crecientemente libres y aún, a veces, algo automáticos una independencia reflejada también en sus pinturas Hofmann comenzó a entrelazar las varias hebras de la pintura modernista de la cual sintetizaría su visión personal. Es claro que tanto Mondrian como Matisse le fueron importantes en ese momento, aunque ellos solamente sintetizarían en la década del sesenta. Aparentemente, Hofmann conocía a los dos. Existe la posibilidad que haya renovado su amistad con Matisse durante un viaje de éste a Philadelphia, para trabajar en los murales de la Fundación Barnes en 1932. En todo caso, se percibe la influencia de Matisse en el tratamiento del desnudo como una forma amplia y generalizada compuesta por arrolladores arcos rítmicos, característicos de los murales de la Fundación Barnes en las abstracciones por parte de Hofmann de la figura de finales de los años treinta y principios de la década del cuarenta. También, hay un intento sobrio por parte de Hofmann de imitar la fluida línea continua de Matisse en un gran número de dibujos de figuras lineales de finales de los años treinta. Mondrian fue, igualmente, admirado por Hofmann. "La mayor injusticia que se le ha hecho a Mondrian es el hecho de que las gentes que son plácidamente ciegas, ven solamente diseño decorativo en lugar de la perfección plástica que caracteriza su obra", escribió Hofmann en *Search for the Real in the Visual Arts*, un ensayo publicado por Hayes en el catálogo de la Galería



17. UNTITLED,
Tinta India sobre papel
India ink on paper
20.9 X 27.3



18. UNTITLED,
Tinta India sobre papel
India ink on paper
27.3 X 20.9



19. UNTITLED,
Tinta India sobre papel
India ink on paper
27.3 X 20.9



20. WICKER CHAIR
Tinta India sobre papel
India ink on paper
27.9 X 21.5

Addison en 1948. Es cierto que Hofmann conoció a Mondrian en Nueva York, donde ambos tomaron parte activa en eventos patrocinados por Artistas Abstractos Americanos, un grupo que incluía una gran porcentaje de estudiantes de Hofmann.

La insistencia de Mondrian en la importancia del plano como elemento estructural principal, así como el medio de crear una experiencia de espacio pictórico, fue sumamente influyente en el desarrollo de Hofmann como un artista abstracto, aunque Hofmann era demasiado sofisticado para imitar a Mondrian. Ciertamente, uno de los problemas que Hofmann atacaba en sus dibujos era aquel de cómo escaparse del esquema de composición estricto horizontal-vertical que Mondrian evolucionó del Cubismo. Cuando examinamos los dibujos de mediados y finales de la década del cuarenta —algunos de los cuales son extremadamente poderosos— podemos ver la dificultad de Hofmann de liberarse de esquemas de composición intelectuales y teóricos, necesariamente debidos al Cubismo, y concluir que, no importa qué tan rápidamente mueve la mano Hofmann y no importa cuánto aspira a la espontaneidad y a la improvisación, las figuras, los paisajes y las naturalezas muertas caen automáticamente en la parrilla del Cubismo, anclados a los ejes horizontales y verticales.

El compromiso creciente de Hofmann con un estilo improvisado que toma la naturaleza no como un fin sino como un punto de partida, era por supuesto lo contrario a la búsqueda por parte de Mondrian de absolutos neoplatónicos en formas estrictamente geométricas. Su fuente en la teoría del arte es en su mayor parte directamente el ensayo de Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, que inicialmente sentaba la noción de un

arte abstracto de calidad esencialmente espiritual en lugar de material. El eco de Kandinsky se encuentra en los escritos de Hofmann; ciertamente, su búsqueda de un sistema y de una estética codificada es paralela al escrito de Kandinsky del cual dependía más fuertemente de lo que se admite generalmente como si confesar una deuda a Kandinsky le disminuyera en alguna forma la originalidad a Hofmann.

No sabemos si Hofmann conoció a Kandinsky, pero algunos establecen una amistad entre la esposa de Hofmann y la compañera de Kandinsky. Gabriele Münter, afecto que comenzó con el regreso de Hofmann a Munich al iniciarse la Primera Guerra Mundial. También parece que Hofmann almacenó las pinturas de Kandinsky al regresar éste a Rusia entre 1914 - 21; además, dos acuarelas de Kandinsky y una copia de *Concerning the Spiritual in Art* estaban en poder de Hofmann al morir

La inclinación de Hofmann hacia una pintura abstracta está por lo tanto ligada a su conocimiento de Kandinsky. Hay similitudes curiosas entre las naturalezas muertas de Hofmann, de finales de la década del treinta y principios del cuarenta, con su introducción de color Fauve y sus arabescos oscilantes compitiendo con la geometría cubista, con obras del mismo período de Arthur B. Carles, y puede ser que por su continua amistad con Carles, Hofmann haya retornado a una re-evaluación de Kandinsky. El análisis de Hofmann de los elementos de la pintura en punto, línea y plano, seguramente, son derivados del texto de 1926 de Kandinsky, *Punkt und Linie zue Fläche*, que se convirtió en el manual en el que se basó el plan de estudios Bauhaus. Ciertamente, los dibujos siguen la progresión del punto hacia la línea, hasta llegar al plano. Sin embargo, la adición del volumen por parte de Hofmann, que recuerda los intereses de Cezanne y el volumen de color de

Matisse, es un importante punto de divergencia; ciertamente los ensayos posteriores de Hofmann parecen ser una especie de debate de Kandinsky, cuyas pinturas Bauhaus representan un limpio estilo mecánico que se convirtió cada vez más en una maldición para Hofmann. Por lo tanto, aunque las ideas de Hofmann acerca del movimiento, del ritmo y las relaciones como base para dibujos y pintura, son debidas a Kandinsky, su insistencia en que el arte pictórico era en esencia diferente a la decoración arquitectónica —un discernimiento que le causó a Hofmann que rehusara los intentos de Bauhaus de entrelazar las varias artes visuales y borrar los límites entre las artes mayores y menores— significó que las enseñanzas de Hofmann fueran, esencialmente, una crítica del Bauhaus en general, y, en particular, la posterior teorización dogmática de Kandinsky. Hofmann separó lo metafísico de los aspectos técnicos de la pintura, y dependió fuertemente del punto de vista de Wilhelm Worringer sobre la relación de la abstracción con la empatía. En su formulación final de una teoría de arte enfatizaba lo intuitivo, la inversión de lo experimental en oposición a lo científico o lo pragmático.

Podemos rastrear la evolución del entendimiento renovado de Hofmann que parte del concepto de Worringer sobre el *Einfihlung* o empatía, en proceso de su estilo de dibujo que va desde una simple descripción lineal del mundo externo, hacia una masificación incrementadamente agresiva y física de claros y oscuros en patrones que implicaban maestría en la pintura.

Decisivo en la formulación de Hofmann de un concepto espacial evocando una respuesta empática fueron sus estudios de figuras a finales de los años treinta, muchas veces elaborados del mismo modelo que utilizaban sus estudiantes en el salón de clases donde Hofmann corrregía sus trabajos. De acuerdo con Lee Krasner, quien en algún momento fue estudiante suyo, Hofmann anteponía



21. SELF PORTRAIT,
ca. 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



22. SELF PORTRAIT,
ca. 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



23. SELF PORTRAIT,
ca. 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



24. SELF PORTRAIT,
ca. 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5

la relación de la figura con el espacio a la exactitud anatómica de alguna clase, urgiendo a sus estudiantes para que visualizaran la localización de las partes del cuerpo humano relacionándolas entre sí. Durante este período hay un intento obvio (aunque ingenuo) por parte de Hofmann de captar la fluidez rítmica pura de los sobresalientes desnudos de Matisse, cuando el principio de fluidez y de contorno continuo parecía destacarse como una alternativa al encierre estático de la parrilla Cubista. Algunos de los dibujos de este período fueron aparentemente experimentos en la traducción del movimiento del ojo a la página. Consistían en una línea continua, dibujada, mientras se miraba al modelo sin levantar la pluma del papel. Algunos admirables dibujos con pincel son resúmenes de la armadura básica del cuerpo, expresada en rápidos brochazos que tiene analogías con los dibujos a pincel de Kline de finales de los años cuarenta, sobre los cuales Kline basó sus primeras pinturas abstractas, que fueron esencialmente dibujos ampliados.

Debido a la complejidad y a la sofisticación, las pinturas abstractas de Hofmann no son ampliaciones de sus dibujos, aunque asimilan descubrimientos que hizo al dibujar en cuanto respecta a la función de la línea como un agente creador y acentuador del espacio, como portador de energía física. La evolución de un estilo gesticular en el arte de Hofmann es inhibido, como no ocurre con Pollack, de Kooning y Kline por entre otras cosas, la mayor sofisticación y cercanía más íntima con la pintura del momento por parte de Hofmann. Al sostener que el arte puede tener una teoría articulada consistente, Hofmann manifestó una diferencia fundamental en temperamento y en perspectiva, desde las personalidades anárquicas y programáticas de la Escuela de Nueva York, que compartía la desconfianza americana, generalizada de lo teórico como una inhibición a la acción, al impulso y a la espontaneidad. Que Hofmann estuvo inhibido por su propia especulación,

y que los dibujos no fueron tanto bosquejos preparatorios para pinturas como un medio de librarse de todo lo que quería dejar por fuera de sus pinturas, parece obvio. Gradualmente, mientras Hofmann se alineó más cerca a la interpretación americana del automatismo surrealista, como un pretexto para garrapatear, sus dibujos se convirtieron en un importante estímulo para la improvisación, pues parece sentir más libertad y estuvo menos inhibido como bosquejador que cuando preparó algo tan permanente y tan deliberadamente compuesto como una pintura. Ya a principios de los años cuarenta, Hofmann fue capaz de liberarse y de experimentar también con pintura. Experimentos técnicos, tal vez sugeridos por las untadas, las rayadas y las emborronadas de Max Ernst, le trajeron nueva libertad. Probablemente, bajo la influencia del surrealista André Masson, Hofmann pintó en 1940 una obra profética titulada *Spring*, combinando goteo, emborronada y una línea continua de pintura blanca que torcía y corría sobre la superficie de la pintura, encharcando pintura en lo que parecían pozos al azar.

Los experimentos de Hofmann con el goteo y el dibujo automático en la pintura fueron sus primeros intentos para fundir lo lineal y la pintura, y dibujar directamente en color. Van paralelos a los temas míticos y cósmicos de principios de la década del cuarenta de Pollack. Algunos, como *Seated Woman* en 1944, que están más obviamente basados en estudios de figuras, la etapa final de una larga serie de dibujos en tinta de desnudos sentados, tienen analogía con los híbridos cargados de erotismo y agresivos dibujos del mismo período de Gorky.

Durante esta época de desligamiento del cautiverio del Cubismo, Hofmann continuó con sus bosquejos, pero más que todo dirigió su energía hacia la pintura.

Los dibujos de Hofmann, sin embargo, no son bosquejos para pinturas específicas como lo eran los dibujos de Gor-

ky; son, como lo hemos observado anteriormente, ejercicios de calentamiento para la mano y para la muñeca. La creciente añadidura de aguazo a los dibujos, comenzando con los desnudos de 1932-35, testimonia su incrementada preocupación por la pintura en oposición a inquietudes puramente lineales. En una época anterior había hecho dibujos muy refinados con plumilla de punta fina, principalmente de naturalezas muertas de estudio, que tenían muchas virtudes de viejos maestros del dibujo, con sombras entrecruzadas y contornos delicados. Pero su estilo de dibujar se convirtió inevitablemente en una preocupación por amasar la luz y la sombra, de un fondo sombreado gris oscuro o negro contrastado con áreas reservadas de la figura que representan una proyección convexa. La libertad para borrar y encharcar tinta parece no solamente una reflexión de actitudes de Nueva York, más sueltas y permisivas hacia la teoría y la técnica, sino también una manifestación de la atracción de Hofmann hacia la sensualidad de la pintura. Finalmente, cuando Hofmann se sintió suficientemente seguro para dibujar directamente con pintura, los largos años de trabajo en papel se pagarían con el estilo libre y espontáneo de Hofmann, el pintor.

Notas

1. He utilizado como fuentes para la cronología de Hofmann, la cronología detallada en William Seitz, *Hans Hofmann: The Museum of Modern Art*, 1963 basada en las entrevistas de Seitz con el artista y la excelente cronología de Cynthia Goodman en *Hans Hofmann de Walter Darty Bannard*, catálogo para la retrospectiva del pintor en el Hirshhorn Museum, el cual incluye datos nuevos sobre los años de Hofmann en París y en Munich, basados en entrevistas con Nina Kandinsky y Sonia Delaunay. También, agradezco a Miss Goodman por la información que Hofmann mostró en Kikoshka en una exposición colectiva en Berlín en 1910, y por los hechos concernientes con su amistad con A.B. Carles a quien está actualmente investigando. Ella también me proporcionó información sobre la biblioteca de Hofmann y sobre su colección personal.
2. Nuevos textos de Lawrence Gowing, William Rubin y Marguerite Brion-Guery en el catálogo del Museo de Arte Moderno que se acaba de lanzar sobre Cezanne; *The Late Work* añade extensamente a nuestro entendimiento del impacto de Cezanne sobre artistas más jóvenes.
3. Parece que Hofmann dejó de dibujar prolíficamente después de la exposición de 1944 en *Art of This Century*; por lo menos, no han aparecido dibujos en blanco y negro después de esta fecha.
4. Estos dibujos fueron exhibidos en 1931, en el Legion of Honor Peleece en San Francisco.



25. SELF PORTRAIT,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



26. SELF PORTRAIT,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



27. SELF PORTRAIT,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



28. SELF PORTRAIT,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5

Hans Hofmann en Blanco y Negro

Galaor Carbonell

La carrera profesional de Hans Hofmann y su vida se midieron con una multitud de eventos, a veces contradictorios y siempre muy variados. Vistos a lo largo de un proceso enumerativo tienden a indicar la dificultad de que algún producto coherente pudiera haber surgido de la suma de tan complejas incidencias y eventualidades. En efecto, este pintor alemán (por nacimiento y crianza) y norteamericano (por adopción y carácter de su temperamento maduro) pasó parte de su primera juventud en París en contacto con los artistas que en aquella capital desarrollaban, durante los primeros años del siglo, las teorías y técnicas del Cubismo.

Mientras tanto en su nativa Alemania comenzaba a aparecer la tendencia del Expresionismo, con la cual el artista habría de establecer contactos significativos. Eran contrarias aquellas dos corrientes del Cubismo y el Expresionismo, pues mientras la primera hacía propuestas formales y ordenadoras la segunda se comprometía con los asuntos relacionados con la raíz sensible de los pueblos nórdicos y su extrema capacidad para reaccionar emocionalmente ante los hechos fenomenológicos emanados de la naturaleza.

Cuando regresó a Alemania, Hofmann fundó una Academia de arte que llegó a ser ampliamente reconocida. Luego fué invitado a California a dictar clases por un tiempo. Aquel fué su primer contacto con el mundo fascinante de la gran nación norteamericana a la cual habría de regresar cuando el nazismo irrumpió con violencia en el panorama europeo de los años treinta. En aquella Academia se inició su muy significativa actividad de profesor. También aquí encontramos oposición entre la docencia y la actividad de pintor creativo, pues

las actitudes con que había que afrontar cada uno de esos ejercicios eran radicalmente distintas entre sí.

Para ser profesor efectivo es necesario analizar los procesos y conjuntos figurativos, desarmar sus elementos componentes y mostrarlos en forma comprensible a la capacidad perceptiva de los estudiantes. Por el contrario, el proceso implícito en la producción artística creativa requiere la reunión de los elementos que convergen y conforman las sensaciones y recuerdos evocados por las formas de manera tal que a lo largo del proceso y al final del mismo los elementos componentes queden incluidos indefectiblemente los unos con los otros sin que nadie, ni siquiera el mismo artista, pueda explicar a fondo las razones de la asociación, y sin que nadie pueda dudar de la inevitabilidad, finalidad y terminalidad inextricable de esa unión.

Como profesor, Hans Hofmann se convirtió eventualmente en lo que varios autorizados comentaristas han llamado la más fuerte influencia individual sobre el arte norteamericano de la década de los cincuenta. Hasta su Academia de Nueva York (fundada a raíz de su emigración definitiva a Estados Unidos) fueron a dar quienes serían algunos de los pintores más significativos e importantes del movimiento del Expresionismo Abstracto. Allí se encontraron con las explicaciones definitivas del uso de la teoría del color por parte de los maestros contemporáneos de sus actitudes en general y de lo que Hofmann, el artista, desarrollaba en esa época con base al color.

El que habría de ser su estilo personal se basaría en la aceptación de las características vibrantes del color para contraponer diferentes gamas y cromas y así lograr la exacerbación tremenda con consecuencias de vibración sobre la superficie y de activación de todos los elementos pictóricos. Pero aquella propuesta cromática nunca fue absolutamente formalista ni del todo

abstracta. Ella se fundamentaba parcialmente en el conocimiento del color según las teorías de Kandinsky y de la experimentación cromática de grupos como el Bauhaus en su país de origen y el de Stijl en Holanda. Pero lo más peculiar que sucedió en su pintura realizada en los Estados Unidos fue la aceptación y tácita inclusión de los elementos visuales claves de la cultura norteamericana para así integrar una visión particular; visión que quizás Hofmann logró plantear de manera más clara, directa e inequívoca que muchos de los pintores contemporáneos, norteamericanos, por nacimiento. En este sentido no sobra parangonar la labor de este alemán en Estados Unidos con aquella otra del Greco Teotokopoulos en la Toledo barroca. Pues ambos lograron dar forma visual a la percepción que tuvieron desde sus respectivas circunstancias de extranjeros altamente sensibles al temperamento de la cultura, como evento que pasaba desapercibido a los propios nativos del país.

La pintura de Hofmann dió forma visual a la vitalidad del mundo norteamericano, a la presencia física y figurada de las máquinas, a la conducta dictada por el amor al tiempo productivo, por la capacidad de movilización y por el sentido de la democracia. Con imágenes pictóricas refirió el espíritu deportivo norteamericano con el cual las gentes aunaban la cultura urbana y la añoranza por la majestad de los paisajes grandiosos, conmovedores e inalcanzables. Quizás nadie como Hofmann dió forma visual tan elocuente al mundo cantado por Walt Whitman. Solo que los separaba un siglo de distancia y que lo que había entrado sin problemas al lenguaje de la poesía encontraba serias barreras al querer evidenciarse visualmente. Y aún sus mejores pinturas están acompañadas por el fantasma amenazador que allá en el fondo provee una cierta falta de coherencia plástica, de unidad, o de

perfección, quizás nacida en su doble función de docente y artista, o tal vez originada en la novedad del asunto a tratar en su pintura, o en la tremenda complejidad del asunto mismo.

Al Expresionismo Abstracto, Hofmann no solo contribuyó su sentido de la americanidad del color, sino también su creencia de que el propósito fundamental del arte es permitir que el individuo que opera como artista logre dar rienda suelta a su personal sensibilidad. Asignó al arte una función básicamente expresiva con la cual evadir el proceso académico de medición del "performance" y las actitudes de cuantificación con las cuales en tantas ocasiones se había pretendido establecer la relativa cualidad de la obra de arte. Para él, y de acuerdo con la premisa expresionista, el cuestionamiento de la mayor o menor calidad de una obra no podía ser hecho sino en términos de la capacidad de la misma para evidenciar el interior sentimental del individuo artista. Así, tacitamente abrió las puertas a una propuesta de la vida estética universal.

La actual muestra de las obras de Hans Hofmann en blanco y negro es interesante e importante desde varios puntos de vista. En primer lugar porque ella cubre una cronología que se extiende desde 1926 hasta 1961, y que incluye las fases más importantes del trabajo ya caracterizado del artista. También la relativa extensión de la muestra (56 obras en total) permite la aproximación por parte del espectador a consideraciones sobre una posible teoría de la evolución estilística.

Asimismo es significativo que las obras sean en blanco y negro pues ello nos permite de nuevo situar ejes de contradicción: el que la producción principal de Hofmann haya sido mayoritariamente a todo color y en gran tamaño, contra-

ría las limitaciones del presente color y pequeño formato de los dibujos que casi siempre están hechos con tinta china sobre papel. Y, sin embargo, la sorpresa de la exposición consiste en dejarnos con los ojos vibrantes como si en efecto hubiesen visto color. Además, y quizás más significativa, después de sumergirnos en el mundo de estos dibujos, se desvanece la noción del tamaño reducido pues todos ellos responden a una concepción monumental y grandiosa del gesto con que ocurren, de la manera con que llenan y ocupan el espacio disponible y del tono épico que invariablemente utilizan para referirse a los fenómenos que constituyen sus alusiones temáticas principales. Las líneas del dibujo se mueven a velocidad increíble con la clara determinación de dejar aparecer a través de ellas, no tanto la forma que se asemeja a aquella otra a la cual se refiere, sino la forma que evita los parecidos para así poder entrar mejor al campo de las alusiones anímicas que revelan el carácter profundo de las imágenes.

Encontramos aquí figuras humanas que de acuerdo con su cronología evocan los trazos del cubismo, otras que recuerdan el trabajo de algunos expresionistas alemanes, aun otros dibujos en los que aparece la presencia de Picasso, y otros en los cuales es Rouault quien nos asecha. Pero, eventualmente, en el avance cronológico, se observa como el artista se libera de los recuerdos del arte, y crea un mundo cada vez más personal que se expresa plenamente en las naturalezas muertas y sobre todo en los paisajes. Esta muestra nos hace reconocer el amor que Hofmann sentía por las cosas vivas con toda su complejidad, su alegría y su misterio.

El nerviosismo y la inquietud de las formas son anotaciones que se filtran por entre los datos de la información formal y se escapan a ella para fijarse en la suggestividad de los escenarios naturales y de las figuras humanas, edilicias o mobiliarias que los pueblan. Su emoción ante tales figuras y actuaciones logra traspasar-

se al arte con tanta elocuencia, que al ver su obra experimentamos con él su misma excitación.

Quizás para eso le sirvió haber sido profesor durante tanto tiempo. Quizás en el proceso de la enseñanza en ese continuo desmenuzamiento y separación de los elementos integrantes de la totalidad, en ese continuo ataque contra la unidad de las cosas de la naturaleza, aprendió la importancia del intento de volverlas a unir. Y si en su analítica actividad docente se comportó como un científico, en la empresa de unificar y sintetizar las partes componentes de los asuntos de su pintura se comportó como un verdadero amante: recogió lo que consideró más precioso y para conservarlo lo guardó en el arte.

Hans
Hofmann
in
Black
an
White

Galaor
Carbonell

The professional career of Hans Hofmann and his life one sees through a multitude of events, at times contradictory and always extremely varied. Seen at length it seems to indicate the difficulty any coherent product must have had to emerge from the sum of such complete incidents and eventualities.

In effect, this German (by birth and up-bringing) and Northamerican (by adoption and character of his mature temperament) painter spent part of his early youth in Paris in contact with the artists who worked there using the theories and techniques of Cubism during the first years of this century.

Meanwhile, in his native Germany the techniques of Expressionism began to

appear, with which the artist would have to establish significant contact. The two currents of Cubism and Expressionism were totally contrary: while the first made formal and orderly proposals, the second concerned itself with matters related to the sensitive roots of the Nordic people and their extreme capacity to react emotionally in the face of natural phenomenon.

When he returned to Germany, Hofmann founded an art academy which came to be very well known. Afterwards he was invited to California to teach art classes for a time. That was his first contact with the fascinating world of Northamerica to which he would return when Nazism violently interrupted the European panorama of the Thirties.

In his Academy he began his very significant activity as a professor. Here too one finds opposition between teaching and creative painting, that is to say the attitudes with which one faced each of these professions were radically distinct.

To be an effective professor it is necessary to analyse the processes and figurative conformations, to take apart their component elements and show them in a way which can be captured by the students. On the contrary, the implicit process of artistic creation requires a union of sensations and memories evoked by forms in a way that throughout the process and at its end, the component elements are included in such a way that not even the artist can explain where they came from but no one can doubt that they were meant to fit together inextricably.

As a professor, Hans Hofmann eventually became, according to various commentaries, the strongest individual influence on Northamerican art of the Fifties. To his Academy in New York (Founded when he immigrated to the United States) came many of the most significant and important artists of the Abstract Expressionist Movement. The

re they found the definitive explanations of the color theory used by contemporary masters, and something of what Hofmann, the artist, was doing with color as a base.

That which would become his personal style was based in the acceptance of the vibrant characteristics of color to play off different color spectrums and thus to achieve the tremendous exacerabation whose consequences were surface vibration and activation of all the pictorial elements. But this chromatic proposal was never absolutely formalist nor totally abstract. It was formed partially in the knowledge of the color theories of Kandinsky and of the chromatic experiments of groups like the Bauhaus in his country of origin and of Stijl in Holland. But the most peculiar thing which happened in his painting in the United States was the acceptance and tacit inclusion of key visual elements of Northamerican culture, thus giving it a particular look, a look which Hofmann perhaps achieved more clearly, directly and unequivocally than many contemporary native Northamerican painters. In this sense it is not exaggerated to compare the work of this German in the United States with that of the Greek Teotokopoulos in barroque Toledo. Both were able to give visual form to the perception which they had from their respective circumstances of being foreigners highly sensitive to the culture of the country which completely escaped its own natives.

The painting of Hofmann gave visual form to the vitality of the Northamerican world, to the physical and figurative presence of the machine, to the conduct dictated by the love of productive time, for the capacity of social mobility and for the sense of democracy. With pictorial imagery he referred to the sportive Northamerican spirit with which the people united their urban culture with their longing for the majesty of great landscapes, moving and unreachable. Perhaps nobody was able to give visual form to the world sung by Walt

Whitman as eloquently as Hofmann. Only a century separated them and that which had entered without problems to the language of poetry founded serious barriers which wanted to show themselves visually. And even his best paintings were accompanied by the threatening ghost that there, in the background proved a certain lack of plastic coherence of unity or of perfection, perhaps born of his double role of professor and artist, or perhaps originating in the novelty of the subject he tried to treat in his painting or in the tremendous complexity of the subjects themselves.

To Abstract Expressionism Hofmann not only contributed his American sense of color, but also his belief in the fundamental proposition that art is to permit the individual to give rein to his own artistic sensibility. He assigned to art a function basically expressive with which he could evade the academic process of measurement of performance and the qualification of attitudes with which in several occasions the world had pretended to establish the relative quality of a work of art. For him, agreeing with the expressionist premise, the questioning of the quality of a work couldn't be done except in terms of the capacity of it to measure the internal sentiment of the artist. Thus, tacitly, he opened the doors to the proposition of a universal esthetic life.

The actual exhibition of the works of Hans Hofmann in black and white is interesting from various points of view. In the first place because it covers a chronology from 1926–1961 and includes the most important phases of work which now characterize the artist.

Also the extent of the exhibition (56 works in all) permits the spectator to consider a possible theory of stylistic evolution. At the same time it is significant that the works, being black and white, allow us to again focus on an axis of contradiction: that the principal production of Hofmann has been by

and large in color and of large scale; this, in contrast, to the non-color and small format of these drawings, almost always done on paper with India Ink. And nevertheless, the surprise of the exhibition consists in that it leaves us with vibrant eyes as if, in effect, we had seen it in color. Besides, and perhaps more significant after submerging ourselves in the world of these drawings, we lose the notion of small size because all of these respond to a monumental and grand concept in a way that they fill and occupy all available space and are of an epic tone invariably used to refer to the phenomenon which constitute their principal thematic allusions. The drawing lines move at an incredible velocity with the clear determination of letting appear through them, not only the form which looks like that other one they refer to, but the form that avoids likeliness in order to enter more easily to the field of animic allusions that reveal the profound character of the images.

We find here human figures which according to their chronology evoke images of Cubism, others which remind one of the work of German expressionists, others in which appear the presence of Picasso and others in which Rouault is very close. But, eventually, in chronological advancement one sees the artist free himself from all his memories of art and create a world ever more personal which fully expresses itself in still lifes and above all in landscapes. This exhibition makes us remember the love Hofmann felt for live things, with all their complexity, their happiness and their mystery.

The nervousness and restlessness of the forms are annotations that are filtered by the facts of the formal information and which escape from it to fix themselves in the suggestiveness of natural scenes and of the human figures, still or moving which populate them. His emotion before such figures

and events comes across with such eloquence that we, upon seeing his art, experience the same excitement.

Perhaps for this, it served him well to have been a professor for so long a time. Perhaps in the teaching method; in this continual taking apart and separation of the elements making up the totality; in this continual attack against the unity of things of nature; he learned the importance of the intent to unite them again. And if in his analytic teaching activity, he behaved as a scientist, in the job of unifying and synthesizing the component parts of the subjects of his paintings, he behaved as a true lover: he recovered what he considered most precious and to conserve it he guarded it in his art.

29. SELF PORTRAIT,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



30. SELF PORTRAIT,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



31. UNTITLED,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 26.6



32. UNTITLED,
ca, 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
35.5 X 27.9



Barbara Rose
on
the drawings of
Hans Hofmann

In a slightly fictionalized account of Hans Hofmann's momentous (for the history of art) arrival in America, Barlett Hayes, Jr., one of Hofmann's earliest champions wrote:

Accustomed to interspersing his summer expeditions with frequent trips to Paris, returning seasonally to the frost-feathered winters of Munich, Hofmann one day found himself gazing out at the undulating Atlantic in a mixed mood of uncertainty and anticipation. This time, he was alone. He had been summoned to teach at the University of California. The year was 1930. Two years later he was to settle permanently on these shores.

In 1948, Hayes, who had developed a special feeling for Hofmann's works, organized the first Hofmann retrospective at the Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover. By this time Hofmann was sixty-eight years old and an abstract painter with more of a reputation as a teacher than as an avant-garde artist and member of the New York School in his own right. In this historic exhibition were a large selection of Hofmann's drawings including many inks of the thirties and early forties, which were entirely unknown to the public. Today these drawings, rapidly executed in pen and/or brush and India ink in the period between Hofmann's first sight of the California coast in 1930 until his first one-man show in New York in 1944 at Peggy Guggenheim's Art of This Century gallery, constitute a crucial record of Hofmann's evolution as an abstract artist, and of his progressive struggle to fuse various elements from the major modern art movements in a single powerful synthesis.

Hofmann's biography suited him ideally to the role of synthesizer. Born in a small farming hamlet in central Bavaria in 1880, Hofmann was educated in Munich. A contemporary of Picasso, Braque, Matisse and Delaunay, who apparently became a special friend and inspiration, Hofmann arrived in Paris in 1904, in time to witness the birth of both Fauvism and

33. **UNTITLED,**
1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



34. **UNTITLED,**
ca. 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 26.6



35. **UNTITLED,**
ca. 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 27.3



36. **UNTITLED,**
(Landscape/Paisaje) 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 27.3



Cubism.¹ In this first-hand acquaintance with the sources of mainstream modern art, Hofmann was unique among members of the New York School. During the decisive decade he spent in Paris between the ages of twenty-four and thirty-four, Hofmann absorbed the fundamental principles of modern French aesthetics, through direct contact with its inventors. In his later writings, Hofmann acknowledged his debt to Cezanne, whose retrospective at the Salon d'Automne in 1905 he was likely to have seen. In retrospect, it is evident that Cezanne's art was a major source of Hofmann's celebrated "push-pull theory of pictorial space. Indeed the most important thing the young Hofmann to have taken away from Paris when he was forced to return to Germany at the outbreak of World War I, was Cezanne's attitude toward pictorial space as an intellectual construction as opposed to an imitative illusion. Cezanne's message to Hofmann—a message Hofmann never forgot—was that space in modern painting was experienced as the balancing out of tensions created by the relationships of planes parallel to the picture plane, these planes appearing to shift back and forth in space without destroying the integrity of the picture plane. The modernity of this new conception of pictorial space was that it required active focussing, an act of "empathy" on the part of the spectator, rather than depending on any literal depiction of the spectator, rather than depending on any literal depiction of flatness by the painter. Later Hofmann's sense of space as dynamic and shifting, rather than static, which he described as its "plasticity", set him apart from painters whose roots were the depicted flatness of synthetic Cubism rather than the ambiguous dynamically charged space of Cezanne.

Because Cezanne was such a crucial source for Cubist composition, the role of color in creating the balance of planes moving back and forth in space has tended to be overlooked until recently.²

Yet Hofmann's insistence on the principle of "push-pull", which establishes the flatness of the picture plane, not as an a priori given, but as the felt resolution of the relationship to one another of colored planes advancing and receding in space is more indebted to Cezanne than to any other single source. Hofmann's debt or at least the extent of it has not seemed striking to historians perhaps because Cezanne was not known as a colorist, and Hofmann's fame is as a color painter rather than as a structuralist of any kind. However, we must remember that Hofmann did not begin as colorist of any great originality, nor did he become a truly great colorist until late in his career,³ when he finally subordinated drawing to painterliness, bequeathing to color a life of its own as the primary vehicle for creating pictorial space.

The process by means of which Hofmann achieved the magnificent synthesis of his mature style in the sixties when as an incredibly vital octogenarian, he outdistanced his own students adds greatly to the plausibility of the parable of the tortoise, who painstakingly covers every inch of ground, beating out the hares who hop merrily in advance of a thorough survey of the path to be traversed. Hofmann's route to unique and totally original style of color painting was long and arduous. We cannot really know why it was so difficult for him to free himself from a tradition he had thoroughly absorbed, but we can guess that the rigor of his Germanic discipline and the depth of his knowledge of the modern movements as well as the magnitude of his ambition to synthesize them could have been inhibiting factors, as much as they contributed to the intensity and complexity of his mature work.

Hofmann matured late because he was not content to become a minor Cubist painter, which may have been his fate had he remained in Paris much longer.

Historical circumstance took him back to Munich and thence to California and New York, but his greatest struggle remained the need to liberate himself from the space and design of Cubism, ultimately to realize the ambition of Delaunay and his American colleagues the Synchronists of founding an art based on pure color relationships.

Ironically, to arrive at an unprecedented style of color painting at the end of his life, Hofmann apparently had to go through a period of renouncing color. During his early years in the United States, Hofmann did not paint in oil. So far as we know, between 1932, when he settled permanently in America, and 1935 when his student Mercedes Matter, the daughter of Arthur B. Carles, the Philadelphia-based painter whom Hofmann had met in Paris and continued to see when he immigrated permanently to the United States, persuaded him to work from a still-life she was painting, Hofmann eschewed color. Certainly one of the reasons that Hofmann worked on paper during this period was economic; but there were other reasons drawing became his central concern during the thirties as well. For it seems that only through drawing constantly for over a decade was Hofmann able to work his way through Cubism, in which the elements of drawing and painting were still separable to arrive finally at a more spontaneous style stressing the primary role of color, in which line was at first accessory and finally subsumed in painting, as the boundary of planes. Moreover, it seems that in Hofmann's case, the compulsion to draw from nature had to be exhausted through experience by being lived out in the myriad drawings of the thirties and early forties of figures, still-life and above all landscapes, before Hofmann could conceive of "reality" in purely abstract terms.

In many respects the drawings of the thirties and early forties, a period of rapid stylistic transition for Hofmann,

37. **UNTITLED,**
(Landscape/ Paisaje) 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 27.3



38. **UNTITLED,**
(Landscape, paisaje) 1935
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 20.9



39. **UNTITLED,**
1936
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 20.9



40. **UNTITLED,**
ca. 1938
Lápiz sobre papel
Pencil on paper
48.2 X 60.9



performed an essential function. First, they were a kind of catharsis, an exorcism of Cubism, which continued to haunt not only Hofmann, but also younger New York painters like Gorky and de Kooning. Secondly, Hofmann used drawing as a limbering up exercise for his wrist, almost in the way an athlete warms up or a dancer works out at the barre. Finally the sum of his experiences as a draftsman could be expressed in the seemingly effortless swinging arabesques and angular lines of his abstractions of the late forties, which were strongly graphic, having grown directly out of the drawing style which became abstract through the process of repetition and simplification. Indeed an essential function of the drawings was to aid Hofmann in simplifying and reducing natural forms to a degree of abstractness that departed significantly from the model. According to Hofmann "simplification is the essence of abstraction from which objective values are not necessarily eliminated". Often a series of sketches of the same motif gradually became more abstract until the motif re-emerged transformed in a painting. An example of this process of the assimilation and transformation of a motif from nature is a series of drawings of the early forties of the Provincetown Harbor, which Hofmann loved to draw again and again, especially when the sea was churned up by a storm, which are resumed in the abstract landscape *Yellow Sun* of 1943. We are extremely fortunate that Barlett Hayes photographed the installation of the 1948 Hofmann retrospective at the Addison Gallery.

For the most part, Hofmann's drawings were neither signed nor dated; Hofmann clearly conceived them as very intimate and personal works not intended for the market, which were sometimes given to friends as gifts or kept as notations for future reference. However, since he showed them in several museum exhibitions, we know he intended them to be seen by the public as finished works. On the basis of Hayes' installation shots, it is possible to date Hofmann's drawings up until

the time of the Addison Gallery show, and to trace their stylistic evolution, familiar in the development of modern artists with extensive academic backgrounds, from early naturalistic studio nudes of the Munich and Parisian years to more expressionistic studies of the twenties and thirties to the abstract drawings of the early forties.³

These latter, although clearly related to Gorky's Miroesque biomorphism, sometimes combined free curvilinear shapes with geometric reductions of figures or still-life. Whereas the abstractions from landscape maintain contacts with the expressionist tradition, the nudes and still-lives are closer to the method of abstracting from nature of Matisse than to either German Expressionism or the imaginary biomorphism directly as the simplification of forms in nature, not as a set of organic symbols.

We also note a progression in Hofmann's drawing style from the purely linear landscapes of the late twenties, done in Europe in which surface is varigated through decorative suppling and repetitious scribbling to the increasingly assertive style initiated with the first drawings done in America of the California oil fields and the industrial landscape that fascinated Hofmann during his teaching visits to the Coast in 1930 and 1931.⁴ Hofmann's line begins to become more flexible in the middle thirties; and a major break occurs in the many figure studies done in New York between 1932-35, including several self-portraits, summed up in the pictographic oil of 1942 *The King*, representing a moon faced artist, clearly Hofmann at his easel wearing a crown! The face has been reduced to a few summary strokes; Hofmann exhibited gifts as a portraitist in neo-Impressionist oils of 1901-02, his portrait drawings are neither incisive nor individualized. We may infer from the lack of physiognomic distinction in figure drawings done in New York beginning in 1932 that Hofmann lost

interest in facial expression to the degree that he became more focussed on the physical movement of the body in space.

Although the influence of Kokoschka is evident in Hofmann's landscape and portrait drawings of the twenties and early thirties, beginning in the mid thirties, the increasing number of figure studies look toward Matisse and to a lesser degree Picasso. Finally under the influence of Surrealism, they emerge in the forties as biomorphic personages. The study of the movement of the figure in space becomes more and more a means for getting a feeling of the relationship of solids to voids. The liberal use of black shadow and heavy repeated contours which become more pronounced in the late thirties documents Hofmann's consistent concern with the issue of plasticity in drawing as well as in painting.

During the decisive period of the early forties, when one can trace Hofmann's growing independence from the model in his increasingly free and even somewhat automatic drawings—an independence reflected in his paintings as well—Hofmann began to weave together the various strands of modernist painting out of which would synthesize his personal vision. Clearly both Mondrian and Matisse were important to him at the time, although they would synthesize only in the sixties. Apparently Hofmann knew both. There is a possibility that he renewed his acquaintance with Matisse during the latter's trip to Philadelphia to work on the Barnes Foundation murals in 1932. In any event, one senses the influence of Matisse's treatment of the nude as a broad, generalized form composed of sweeping rhythmic arcs characteristic of the Barnes Foundation murals in Hofmann's abstractions from the figure of the late thirties and early forties. There is also an obvious attempt on Hofmann's part to imitate Matisse's continuous fluid line in a number of purely linear figure drawings of the late thirties. Mondrian was equally

41. **GIRL SEATED I,**
ca. 1926
Tinta sobre papel
Ink on paper
33.0 X 29.5



- 42; **UNTITLED,**
ca. 1928
Tinta India sobre papel
India ink on paper
33.0 X 26.6



43. **MAISON DES CAMPAGNES
DE ST. TROPEZ
MIT BERG IN HINTERGRUND**
1929
Tinta India sobre papel
India ink on paper
26.3 X 33.9



44. **ROSALIE I,**
ca. 1929
Tinta India sobre papel
India ink on paper
34.9 X 28.5



admired by Hofmann. "It is the greatest injustice done to Mondrian that people who are plastically blind see only decorative design instead of the plastic perfection which characterizes his work", Hofmann wrote in *Search for the Real in the Visual Arts*, an essay published by Hayes in the 1948 Addison Gallery catalogue. It is certain that Hofmann knew Mondrian in New York, where both were active in events sponsored by the American Abstract Artists, a group which included a large percentage of Hofmann's students.

Mondrian's insistence on the importance of the plane as a primary structuring element as well as the means of creating an experience of pictorial space was extremely influential in Hofmann's development as an abstract artist, although Hofmann was far too sophisticated to imitate Mondrian. Indeed one of the problems Hofmann was attacking in the drawings was how to get away from the strict horizontal-vertical scheme of composition that Mondrian evolved out of Cubism. We can see how difficult it was for Hofmann to free himself from intellectual and theoretical compositional schemes necessarily indebted to Cubism when we examine the drawings of the middle and late thirties—some of which are extremely powerful—and realize that, no matter how quickly Hofmann's hand moves and no matter how much he aspires to spontaneity and improvisation, the figures, landscapes and still-life automatically fall back on the Cubist grid, anchored to horizontal and vertical axes.

Hofmann's increasing commitment to an improvisational style that takes nature not as an end but as a point of departure was of course quite the opposite of Mondrian's search for neo-Platonic absolutes in strictly geometric forms. Its source in art theory is most directly Kandinsky's essay *Concerning the Spiritual in Art*, which initially posited the notion of an abstract art of essentially spiritual rather than material quality. The echo of Kandinsky is found throughout Hof-

mann's writings; indeed his search for a system and a codified aesthetic parallels Kandinsky's writing on which it depends more heavily than is usually admitted—as if admitting a debt to Kandinsky would somehow diminish Hofmann's originality.

We do not know if Hofmann ever met Kandinsky; but accounts establish a friendship between Hofmann's wife and Kandinsky's companion Gabriele Münter, beginning with the Hofmann return to Munich at the outbreak of World War I. It also appears that Hofmann stored Kandinsky's paintings while the latter returned to Russia between 1914-21; moreover, two Kandinsky watercolors as well as copy of *Concerning the Spiritual in Art* were in Hofmann's possession when he died.

Hofmann's emergence as an abstract painter thus is tied to his understanding of Kandinsky. There are curious similarities between Hofmann's still-lives of the late thirties and early forties, with their introduction of Fauve color and swinging arabesques competing with Cubist geometry, and Arthur B. Carles works of the same period; and it may be through his continuing friendship with Carles that Hofmann was led back to a re-evaluation of Kandinsky. Hofmann's analysis of the elements of painting into point, line and plane are surely derived from Kandinsky's 1926 text, *Punkt und Linie zur Fläche*, which became the manual on which the Bauhaus curriculum was based. Indeed the drawings follow the progression from point to line to plane as they evolve. However, Hofmann's addition of volume, which recalls Cézanne's concerns as well as Matisse's color volume, is an important point of divergence; indeed, Hofmann's later essays seems a kind of debate with Kandinsky, whose Bauhaus paintings represented a hard-edged mechanical style that became more and more anathema to Hofmann. Thus, although Hofmann's ideas regarding movement, rhythm and relationships as the basis for both drawings and paintings are indebted to Kandins-

ky, his insistence that pictorial art was in essence different from architectural decoration an insight that caused Hofmann to reject the Bauhaus attempts to marry the various visual arts and efface boundaries between major and minor arts meant that Hofmann's teachings were essentially a critique of the Bauhaus in general, and on Kandinsky's later dogmatic theorizing in particular. Hofmann separated the metaphysical from the technical aspects of painting, and relied heavily on Wilhelm Worringer's view on the relationship of abstraction to empathy in his final formulation of an art theory that stressed the intuitive and the experimental opposed to the scientific or the programmatic. We may trace the evolution of Hofmann's renewed understanding of Worringer's concept of *Einfühlung* or empathy in the progress of his drawing style from a purely linear description of the external world, to an increasingly aggressive and physical massing of lights and darks in patterns that implied painterliness.

Decisive in Hofmann's formulation of a spatial concept evoking an empathic response were his figure studies of the late thirties, often done from the same model his students were using in the classroom where Hofmann corrected their work. According to Lee Krasner, who was a Hofmann student at the time, Hofmann stressed the relationship of the figure to space rather than anatomical correctness of any kind, urging students to visualize the placement of the parts of the body in relation to one another. During this period, there is an obvious—albeit naive—attempt on Hofmann's part to capture the pure rhythmic fluidity of Matisse's masterful nudes, when the issue of fluidity and continuous contour seemed to loom large as an alternative to the static closure of the Cubist grid. Some of the drawings of this period were apparently experiments in the translation of movement from eye to page, consisting of one continuous line drawn while looking at the model without lifting pen from pa-

45. ST. TROPEZ
VUE SUR LES MONTAGUES
(SIC)
DE ST. RAPHAEL,
1929
Tinta sobre papel
Ink on paper
26.6 X 34.2



46. VUE SUR LES VIGNES,
1929
Tinta India sobre papel
India ink on paper
26.3 X 34.2



47. UNTITLED,
(Beachscape), ca 1932
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.9 X 35.5



48. UNTITLED,
ca, 1932
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 26.6



ge. A few remarkable brush drawings are summaries of the basic armature of the body, expressed in slashing strokes that have analogies with Kline's brush drawings of the late forties on which Kline based his first abstract paintings, which were essentially enlarged drawings.

Because of their complexity and sophistication, Hofmann's abstract paintings are not enlargements of his drawings in any literal sense, although they assimilate discoveries he made in drawing regarding the function of line as a space creating and space inflecting agent as well as the carrier of physical energy. The evolution of a gestural style in Hofmann's art is inhibited, as it is not in Pollock, de Kooning and Kline by, among other things, Hofmann's greater sophistication and more intimate acquaintance with mainstream painting. In holding that art could have a consistent articulated theory, Hofmann manifested a fundamental difference in temperament and outlook from the anarchic, pragmatic personalities of New York School, who shared the wide-spread American distrust of the theoretical as an inhibition to action, impulse and spontaneity. That Hofmann was inhibited by his own theorizing, and that the drawings were not so much preparatory sketches for paintings as a means of ridding himself of everything he wanted to leave out of the paintings seems obvious. Gradually as Hofmann aligned himself more closely with the American interpretation of Surrealist automatism as a pretext for doodling, his drawings became an important stimulus to improvisation; for he seems to have felt freer and less inhibited as a sketcher than he did when preparing anything so permanent and deliberately composed as a painting. By the early forties, Hofmann was able to "let go" and experiment in painting as well. Technical experiments, perhaps suggested by Max Ernst's smearing, scratching and blotting, brought new freedom. Probably under the influence of Surrealist André Masson, Hofmann painted a prophetic work titled *Spring* in

1940, combining dripping, blotting and a continuous line of white paint that curved and swooped across the surface of the painting, puddling paint in seemingly random blots. Hofmann's experiments with dripping and automatic drawing in paint were his first attempts to fuse the linear and the painterly and to draw directly in color. They parallel Pollock's mythic and cosmic themes of the early forties. Some which are more obviously base on figure studies like *Seated Woman* of 1944, the final stage of a long series of ink drawings of seated nudes, have analogies with Gorky's aggressive, erotically charged hybrids of the same period. During this time of releasing himself from the bondage of Cubism, Hofmann continued to sketch, but more and more of his energy was directed into painting.

Hofmann's drawings, however, are in no way sketches for specific paintings as Gorky's drawings were; rather they were, as we have earlier observed, warming up exercises for the hand and wrist.

Hofmann's increasing addition of wash to the drawings beginning in the nudes of 1932-35, testifies to his growing preoccupation with painterly as opposed to purely linear concerns. Earlier, he had made very refined drawings with a fine-tipped pen, mainly of studio still-lives, which had many of the virtues of old master drawings with their cross-hatched shadows and delicate contours. But his drawing style evolved inevitably into a concern with the massing of light and shade, of dark grey or black background shadow contrasted with reserved areas of the figure representing convex projection. The freedom to blot and puddle ink seems not only a reflection of looser, more permissive New York attitudes toward theory and technique, but also a manifestation of Hofmann's attraction to the sensuousness of the painterly. Finally, when Hofmann felt sufficiently assured to draw directly in paint, the long years of working on paper would pay off in the free and

spontaneous style of Hofmann the painter.

Notes

¹ I have used as sources for Hofmann's chronology the detailed chronology in William Seitz, *Hans Hofmann, The Museum of Modern Art, 1963*, based on Seitz's interviews with Hofmann and Cynthia Goodman's excellent chronology in Walter Darby Bannard, *Hans Hofmann, catalogue for the 1976-77 Hofmann retrospective at the Hirshhorn Museum, which includes new data on Hofmann's Paris and Munich years based on interviews with Nina Kandinsky and Sonia Delaunay*. I am also indebted to Miss Goodman for the information that Hofmann showed with Kokoschka in a group exhibition in Berlin in 1910, and for facts regarding his friendship with A. B. Carles which she is currently researching. She also supplied me with information regarding Hofmann's library and personal collection.

² New texts by Lawrence Gowing, William Rubin and Marguerite Brion-Guery in the *Museum of Modern Art catalogue just issued on Cezanne; The Late Works* add extensively to our understanding of Cezanne's impact on younger artists.

³ It appears that Hofmann stopped his prolific drawing after his 1944 exhibition at *Art of This Century*; at least no black and white drawings have surfaced after this date.

⁴ These drawings were exhibited in 1931 at the *Legion of Honor Palace in San Francisco*.

49. **UNTITLED,**
1932
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 26.6



50. **UNTITLED,**
1933
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 26.9



51. **UNTITLED,**
ca. 1934
Tinta y aguazo sobre papel
Ink and gouache on paper
27.3 X 21.5



52. **UNTITLED,**
1934
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



**JOHN CANADAY
ON
HANS HOFMANN**

Mr. Canaday was born in Fort Scott, Kan., in 1907 and grew up in Texas. He is a graduate of the University of Texas, holds a master's degree in art history from Yale University and studied at the Ecole du Louvre in Paris. He also completed a four-year course in professional painting while at Yale.

For six years before joining *The Times*, Mr. Canaday was chief of the Division of Education at the Philadelphia Museum of Art. Before that all his jobs were in college teaching. He taught at the University of Virginia from 1938 until 1950 and then at Newcomb College, Tulane University, where he was director of the School of Art.

During World War II, Mr. Canaday spent a year in the Belgian Congo with the Foreign Economic Administration. He then enlisted in the Marine Corps and served as an officer with an Air Warning Squadron in the South Pacific.

Over the years Mr. Canaday has written extensively in his field. He is the author of "Embattled Critic," and "Culture Gulen", anthologies of his *New York Times* articles; "Mainstreams of Modern Art," a history of 19th and 20th century art, and "Metropolitan Seminars in Arts," two series of discussions on art appreciation and Western art history published by the Metropolitan Museum of Art in New York, and "Lives of the Painters," a four-volume history of painting from Giotto to Cézanne.

Hans Hofmann, who died in 1966 at the age of 86 was a controversial artist most of his creative life and remains one today, more than 10 years after his death. Hofmann was a pioneer in the form of painting known as abstract expressionism, in which paint was often flung, dripped, or dribbled onto the canvas and, when brushed, applied in great slashing strokes of freedom never before accepted in the history of art. Hofmann shared in the disputes as to the legitimacy of the style when it was new. Now that the abstract expressionists are recognized with the old masters of modern art

(even regarded as conservative by today's younger artists), the controversy over Hans Hofmann has changed character. The question now is not about what he did, but as to how well he did it. How is his art to be evaluated in comparison with that of other painters of the school —painters like Jackson Pollock and Willem de Kooning? Hofmann has a very large band of fervent admirers, but critics (and some museum curators) are not unified in any such enthusiasm.

The critic Clement Greenberg once made a remark to the effect that to remain a problematical figure as long as Hofmann has, an artist must indeed be a master. To enjoy, or even to accept, the art of Hans Hofmann, we must see it the light of his two basic

premises, both of them debatable. Hofmann himself, in his several written explanations of his art, has contradicted both these premises, but his paintings show that in practice he believed in both. One of them, as he put it, is that "The Characteristic of every great work of art is simplicity". The other is that the creative act is primarily intuitive and impulsive, rather than intellectually controlled —with the accent, always, on impulse.

To say that simplicity is the characteristic of all great art is, of course, absurd on the face of it. What happens to Leonardo da Vinci, the most complicated artist who ever lived, and what becomes of the profound philosophical complexities expressed in Michelangelo's correspondingly far-from-simple forms? What happens to that elaborately designed miracle of art, the Gothic cathedral, with its interlocked architecture, sculpture, and stained glass, none of them simple in its independent life, and each of them further complicated by its cohesive relationship to the others. For that matter, what happens to virtually any great art you can think of? The Parthenon, for instance, is not "simple". Purity is not the same thing as simplicity, and the Parthenon's purity is the result of highly intellectualized distillations of

esthetic principles developed by both artists and philosophers. "No great work of art is simple" is much closer to the truth.

Even so, Hofmann's statement (which in itself sounds impulsive) can not really be held against him. It is one of those rash exaggerations that artists (among other people) so often make in trying to define their own principles. What Hofmann tried to do in his painting was to show that great art **could** be simple.

Simplicity in Hofmann's case was close to synonymous with his second principle, that the function of art is self-expression, and that the artist best expresses himself by trusting a kind of automatic relationship, or identity, between the spirit and the hand, by which the expressive impulse is released in a spontaneous gesture, rather than by premeditation, in putting paint onto canvas. Of course the "gestural" painter does not go into a trance and awake to find a completed work of art on his easel. "Gestural" or "action" painting by a skilled artist can be compared to improvisation by a skilled musician in, say, a jazz jam session. The musician has such long experience with chord sequences, key changes, basic musical forms and the particular melody upon which the improvisations are based, that he hardly needs to calculate his

effects, and may create from moment to moment as if instinctively. Just so, the painter's knowledge of color, line, compositional devices and all the other elements that go into the creation of an intellectually conceived painting, supply a built-in control for the most spontaneous gesture—which means that everything in the work of a "gestural" painter depends not only on the sensitivity of his impulses, but upon the soundness of his more conventional painterly experience.

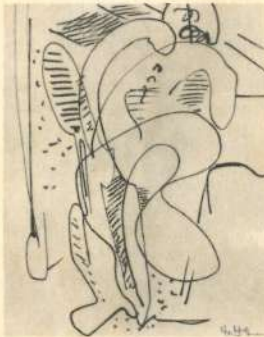
Hofmann has been called the most influential artist of the abstract expressionist school, and this is certainly true in the sense that his influence is most widespread. Operating his own school (and, for many years, more famous as a teacher than as a painter) he inculcated his principles into hundreds of art teachers from every part of the United States, who returned to spread his gospel in their home cities. It was a very attractive gospel, and was often much abused. If nothing counted but impulse, then anyone could be a creative painter. Unfortunately this mistaken idea gave birth to some of the most deplorable amateur painting ever condoned by a fashionable art movement. That fashion is now in eclipse; the current revival of acutely detailed realism

in the United States demands technical skill not easily approximated by amateurs.

Hofmann's color is also "simple" and "spontaneous" to the extent that it is frequently used straight out of the tube or roughly mixed on the canvas. His most attractive paintings (for this commentator) are his watercolors. The fluidity and transparency of the medium are entirely sympathetic to his style; also the smaller size of watercolors as opposed to Hofmann's large oils, is in accord with the essentially intimate nature of his art. The black-and-whites in this exhibition have the same intimate quality and afford an opportunity to assess the merits of the gestural manner. They also come as close as any of Hofmann's work to exemplifying his principle of simplicity. Hence they are an excellent introduction to the work of this still problematic artist.



53. **UNTITLED,**
1934
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



54. **UNTITLED,**
ca. 1934
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



55. **UNTITLED,**
ca. 1934
Tinta sobre papel
Ink on paper
27.3 X 21.5



56. **UNTITLED,**
1934
Tinta sobre papel
Ink on paper
20.9 X 27.3

Hans Hofmann
*A colorist in black
and white*

Gene Baro

Hans Hofmann, the German artist who settled permanently in the United States in 1932, a refugee from the repressive climate of Nazism, became a short time thereafter a force in the art of his adopted country. He was a teacher of broad influence as well as a painter of exceptional gifts. As painter, Hofmann built his reputation upon the extraordinary verve and bright color of his abstractions. Yet Hofmann's mature style owed much both to representation and to the wealth of drawings he produced in black and white.

Hofmann's art was truly abstract in that it had its source in his observation of, and reaction to, the everyday world. Landscape and figure preoccupied him, but landscape and figure registered as feeling. The formal properties of his subjects were secondary to this artist's concern with the sensation they evoked in him—the sensation he wished to communicate to the viewer.

Given this expressive aim, Hofmann developed a style based upon notation, which is to say, upon an element of drawing. Nothing in art is as personal and immediate as drawing; it is these qualities of personality and immediacy that Hofmann exploited. The subject would be there—the seated figure, the harbor at Provincetown—recognizable generically, if not specifically identifiable; and wholly transformed by the energy of the artist's reaction, by his urgency.

Working in black and white, Hofmann would use various systems of notation, systems of marks meant to be both descriptive and emotive. The kinds of marks used were often, subtly, unifying factors in the work. The energy of the brush or pencil strokes would seem to explode the scene at the same time as the character of the marks pulled the pictorial forces into equilibrium. The putting down of the lines and masses

was as much the subject of a particular work as the literal subject—the sitter or the harbor.

Hofmann's style as a colorist rests upon the calligraphy revealed in his black and white drawings. Hofmann's work with color may be thought of as analogous to the orchestrations of thematic material developed at the piano by a composer who thinks basically in terms of that instrument. The vitality of Hofmann's paintings, their spatial energy and tonal masses projected as hues, their relationship to an observed world derive from solutions to problems of description and expression he attacked consistently in his black and white drawings.

The present exhibition presents fifty-six of these remarkable black and white drawings from all phases of Hofmann's career, including ten self-portrait drawings of 1935. Virtually all of this material is shown for the first time.

CATALOG

Edition:

Centro Colombo Americano
Articles acquired by the United States
information Agency:

Barbara Rose
Gene Caro

Articles Commissioned by the
Centro Colombo Americano:

John Canaday
Galaor Carbonell

Photography:

Ricardo Gamboa

Design and Layout:

Eric Witzler, Estudio Trigrama

Printing:

Jaime Vargas, Centro Colombo Americano

Translation:

Santiago Samper, Centro Colombo
Americano

Biography

- 1880** Born in Weissenburg, Bavaria, Germany
- 1896-98** Studied with Willi Schwartz
- 1904** Attended classes at the Ecole de la Grande Chaumiere
- 1915** Opened Hans Hofmann School of Fine Arts in Munich
- 1930** Moved to the United States to teach at the University of California at Berkeley
- 1933** Opened Hans Hofmann School of Fine Arts in New York
- 1958** Closed schools in New York and Provincetown to devote full time to painting
- 1966** Died on February 17

Major Exhibitions

- 1945** Whitney Museum of American Art, *Contemporary American Painting* (included in all subsequent Whitney Museum painting annuals)
- 1948** Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts
- 1957** Whitney Museum of American Art, Retrospective Exhibition
- 1962** Frankische Galerie am Marienort, Nuremberg, Retrospective Exhibition
- 1963** Museum of Modern Art, Retrospective Exhibition
- 1970** André Emmerich Gallery, *Hans Hofmann—Paintings of the '40's, '50's, and '60's*
Opening of the Hans Hofmann wing at the University of California at Berkeley with a permanent collection of 45 major works.
- 1978** Travelling exhibition of "Hans Hofmann": A colorist in Black and White a joint project of the Andre Emmerich Gallery, the International Exhibitions Foundations and the Hofmann Estate.

UN

COLOMBIA

from Havana

EN

BLANCO

Y

NEGRO