



Alors que nous préparions le supplément Simon Hantaï qui accompagnait notre numéro 401, en liaison avec la rétrospective du peintre au Centre Pompidou (jusqu'au 2 septembre), Paul Rodgers, qui depuis longtemps défend cette œuvre aux États-Unis, nous a fait parvenir ce texte très personnel qu'il nous a paru intéressant de publier.

SIMON HANTAÏ SUR LA SCÈNE INTERNATIONALE

Paul Rodgers

■ (...) Je suis venu à Paris à la fin de l'année 1974, à la fin de mes études universitaires. Il m'a fallu du temps pour me repérer, de sorte que, c'est ironique, j'ai manqué la rétrospective Simon Hantaï qui s'est tenue au musée d'Art moderne, quand celui-ci était situé avenue du Président-Wilson, avant qu'on ne construise Beaubourg. C'était en 1976. Pour être tout à fait sincère, je suis même passé devant le musée mais le nom de « Hantaï » m'a paru bizarre, étranger. Je ne voyais pas ce que ça pouvait être et je ne sais plus combien coûtait l'entrée, peut-être dix francs à l'époque, en tout cas assez pour me dissuader. Ça devait représenter le prix de mon repas du soir. Peu de temps après, je suis tombé sur une installation de tableaux d'Hantaï à la galerie Jean Fournier. C'est ce qui est

formidable pour les jeunes avec les galeries commerciales, l'entrée est gratuite ! Ça a été une révélation. Je me rappelle très distinctement m'être dit : « Wahou ! Alors on fait encore de l'art moderne aujourd'hui ! » C'est la leçon que j'ai apprise ce jour-là : l'art moderne est contemporain. Un peu plus tard, au vernissage d'un autre artiste, Jean Fournier m'a présenté à Simon Hantaï et Simon m'a invité à venir chez lui. J'étais lancé ! Fin 1980, je suis parti pour New York. C'était complètement lié à ma relation avec Simon. J'aurais fini par y aller de toute façon. J'étais intrigué par l'histoire de l'art moderne, de la culture moderne. Paris-New York. Aujourd'hui nous savons que ce n'était qu'une demi-vérité, mais une demi-vérité pertinente, malgré tout. Pour moi, à ce moment-là, la question

était : pourquoi le milieu international de l'art ignore-t-il le travail d'un artiste moderne de premier plan, qui s'inscrit en droite ligne dans l'histoire récente de la peinture américaine ? Quand je dis « peinture américaine », je pense à Newman, Pollock, ou Rothko, entre autres. Il faut préciser que, dès le départ, si on remonte au milieu des années 1950 et au début des années 1960, pour Hantaï, le point d'entrée, c'était Pollock. Mais plus largement, la question telle que je la comprends était : pourquoi Hantaï semblait-il compter pour si peu sur la scène internationale, à l'époque – le mi-

« Blanc », 1974

Peinture acrylique sur toile. 205 x 182 cm

(Coll. Larock-Granoff)

Acrylic on canvas

lieu des années 1970 – alors qu'il dialoguait avec Pollock comme aucun contemporain n'avait su le faire ? Je crois qu'arrivé à ce stade de ma vie, je connais la réponse à cette question, mais elle a de nombreuses facettes et à l'époque je ne comprenais pas. Tout ce que je peux dire, c'est que j'ai décidé de me faire l'ambassadeur de l'esthétique de Simon Hantaï sur la scène internationale, et, comme je m'en suis rendu compte au bout d'un moment, l'ambassadeur de l'art moderne de la seconde moitié du 20^e siècle. On peut dire que je suis cinglé !

WARHOL ABSTRAIT

Qu'est-ce que je foutais ? Avec le recul, ça a un côté hallucinatoire. Mais je peux vous assurer que c'était bien réel ! Des hallucinations du « réel » ! Il y avait quelques tableaux d'Hantaï aux États-Unis, qui avaient été achetés par Hirschhorn à Washington et Knox à Buffalo. Vers le moment où je suis arrivé à New York, Bill Rubin a acheté pour le Museum of Modern Art une grande toile de Pierre Matisse, qui avait été présentée dans plusieurs expositions dans les années 1970. Ce tableau a été montré au MoMa à New York l'année dernière et a reçu un accueil enthousiaste. Mais il n'y a pas eu de véritable engouement quand Rubin l'a acheté. Rien ne permettait d'expliquer que New York, qui avait produit Newman, Pollock et Rothko, soit si indifférent à Hantaï.

J'ai traversé l'Atlantique avec plusieurs tableaux, la première fois au milieu des années 1980, et je les ai exposés dans ma galerie, qui était privée à ce moment-là, à partir de 1997. C'était très intéressant ! J'invitais des gens à les voir. Des gens intelligents, des critiques, des gens qui savaient de quoi ils parlaient, qui me disaient que ça ressemblait un peu à du Warhol, parce qu'on ne voyait pas comment l'image avait été transférée sur la toile. Ils avaient raison, bien sûr. Regardez un tableau d'Hantaï. On ne voit pas du tout les lignes, rien qui montre comment on est passé du cerveau à la main. Est-ce que c'était un genre de processus photographique, comme les sérigraphies de Warhol ? J'étais pris de court par ces questions, et donc j'ai dû y réfléchir. J'ai aussi demandé à Hantaï. Lui n'a pas été surpris du tout. Il m'a dit qu'il avait toujours pensé que Warhol avait soulevé quelque chose d'intéressant. Warhol, comme on le sait, s'est servi du procédé industriel de la sérigraphie pour se désolidariser de la vieille idée selon laquelle l'art exprimerait l'expérience personnelle de l'artiste. C'est dans la même optique qu'Hantaï disait avoir mis au point sa « méthode du pliage ». Il avait compris – tout comme Warhol – que dans une société où une masse populaire vit des artefacts de la production industrielle, cette idée est une vanité anachronique. Il avait l'impression que Warhol

essayait de se confronter aux mêmes questions que lui, que c'était ça le lien entre Warhol et Pollock.

En même temps, Hantaï comprenait que l'art est le véhicule du sens humain, du contenu humain. Si on adopte la terminologie de la psychanalyse moderne, on peut parler de « sujet ». Je crois que les figures majeures du monde de l'art américain dans les années 1960, les contemporains d'Hantaï, étaient réfractaires à cette idée. Je pense à Warhol, mais aussi à Frank Stella et Donald Judd, et à d'autres en Europe qui s'intéressaient à la scène américaine, Yves Klein et Gerhard Richter, par exemple. Quand Hantaï a inventé sa méthode du pliage en 1960, il s'attaquait aux mêmes questions qu'eux, sauf que lui le faisait depuis la position du « sujet moderne ». Quand j'ai monté mon exposition *Simon Hantaï: Not For Sale* in New York en 2010, j'ai écrit pour le catalogue un essai sur le lien entre Hantaï et Warhol. Warhol dit quelque part qu'il avait bien conscience que l'art qui comptait à son époque était l'art abstrait, mais qu'il n'était pas capable de faire ce genre de choses. J'ai toujours trouvé que cette confession franche était la marque chez Warhol de beaucoup de courage et d'honnêteté. On peut dire d'Hantaï qu'il est le « Warhol abstrait ». Attention, on n'est pas en train de parler d'influences, bien sûr. Hantaï et sa méthode du pliage viennent avant les premières sérigraphies. Tous ces artistes travaillaient de façon plus ou moins concomitante sur les questions que se posait le monde de l'art à cette époque.

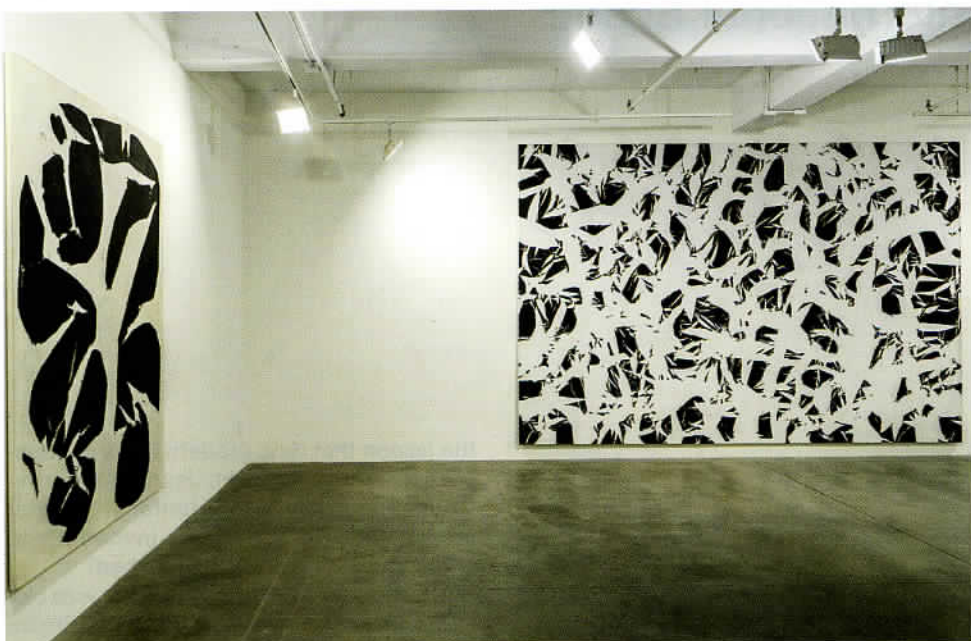
ART MODERNE ET MODERNISME

Je crois qu'il faut bien comprendre que le puits de l'art moderne était empoisonné dès la fin des années 1950, et que ça a perduré dans les années 1960, sans aucun doute. Il a été empoisonné par Clement Greenberg et le « modernisme ». Aujourd'hui, on utilise les termes d'« art moderne » et de « modernisme » comme s'ils étaient interchangeables. Je pense que c'est complètement fallacieux. Le « modernisme » est une étiquette qui prétend transformer l'art moderne en style. L'art moderne, ce n'est pas un style. C'est un mouvement artistique de premier ordre, qui s'inscrit dans une tradition de plus de deux cents ans, en interaction avec la littérature ou la philosophie modernes, et bien d'autres choses. Le « modernisme » est un discours critique simpliste et mal inspiré qui prétendait rendre l'art moderne accessible au public contemporain, et en particulier aux Américains. Quand on lit ce qui s'écrivait dans les années 1950, on s'aperçoit que les grands artistes américains de l'époque, de Kooning, Pollock, Rothko, Newman et compagnie, rejetaient complètement l'analyse que faisait Greenberg de leur travail. Et Greenberg s'est à son tour désintéressé d'eux, l'un après

l'autre. Je suppose qu'il a dû se dire que puisqu'ils ne souscrivaient pas à son point de vue critique, il allait se tourner vers une nouvelle génération d'artistes plus réceptifs à ses conseils. C'est alors qu'il a chaperonné un autre mouvement, le Colorfield. Mais celui-ci s'est effondré, et je crois que c'est pour de bon. Depuis les années 1960, on se sert de l'échec du Colorfield pour discréditer l'art moderne.

Autre rebondissement : de grandes figures historiques de l'époque, comme Stella, Judd et d'autres, ont pensé que Greenberg les mettrait en avant et les présenterait comme des extensions de ses théories « modernistes ». Mais ça n'a pas été le cas : au contraire, il les a désavouées. Ça a été un moment traumatique pour ces artistes, je pense. Ils ont compris qu'ils étaient les orphelins du grand critique et que s'ils ne ripostaient pas, ils n'arriveraient jamais à susciter la moindre attention. Je crois que c'est ce qui permet d'expliquer l'extraordinaire vitalité polémique de la scène artistique à New York dans les années 1960, à l'époque d'*Artforum*. Finalement, ce qui s'est passé, c'est que Greenberg a été renversé. Je me rappelle que quand je l'ai rencontré, il disait qu'il était « en grève » ! La position de Greenberg mérite d'être examinée aujourd'hui. Elle contient une contradiction. D'un côté, il est considéré comme le critique le plus pertinent et le plus influent de sa génération, et son nom est attaché à ceux de Pollock, Newman et Rothko, qui sont alors considérés comme des artistes « modernistes ». D'un autre côté, il est désavoué. Et donc, par contamination, cela rejait sur ces artistes. Pourtant, l'obsession de Greenberg pour la vision et l'innovation formelle se retrouve dans la préoccupation minimaliste pour des objets spécifiques. Le monde de l'art américain d'après-guerre prenait forme à travers tout cela. Ce n'était pas une scène concernée par l'art moderne, qui, lui, était international et ancré dans une esthétique et des débats intellectuels tout à fait différents. C'était une école nationale, l'école américaine des objets d'art, en phase avec les véritables préoccupations de l'époque, qui étaient commerciales. Les objets, ça s'achète et ça se vend.

Je crois qu'un tournant pour Hantaï a été son exposition à la galerie Emmerich, à New York, en 1982. Je l'ai vue. C'était une très belle exposition, mais le contexte était complètement décalé. Andre Emmerich était un marchand d'art tout à fait charmant et raffiné, mais il était associé au mouvement du Colorfield. Quand Hantaï a été exposé là à ce moment-là, il est apparu au public américain, qui ne connaissait pas ses préoccupations, comme une extension européenne du Colorfield, un moderniste de la dernière heure. Je dis que c'est comme cela qu'il a été perçu, mais ce n'est pas tout à fait vrai. Les Américains ne



Vue de l'exposition à la galerie Paul Rodgers, New York, jusqu'au 7 septembre 2013
Exhibition view

savaient pas trop quoi faire de lui. Ils sentaient bien que ce n'était pas du Colorfield, mais ils ne savaient pas ce que c'était. On a très peu parlé de cette exposition, ce qui n'est sans doute pas plus mal. Hantaï a vite compris l'erreur tactique qu'il avait commise en permettant qu'elle ait lieu. On peut remarquer qu'il n'a pas fait le déplacement à New York, d'ailleurs. Et il faut aussi noter que la notice biographique de son exposition de 1999 au Munster Museum, en Allemagne, ne fait aucune mention de cette exposition : c'est Hantaï lui-même qui a revu les informations utilisées pour ce catalogue ; ce n'est pas un accident si l'exposition chez Emmerich n'y est pas mentionnée. La décision qu'il a prise peu après, celle de couper court à toute exposition de son travail à des fins commerciales, a commencé à se faire jour avec l'exposition chez Emmerich. Je le sais parce que j'ai assisté à tout cela. La même année, il a exposé au CAPC de Bordeaux et, l'année suivante, à la Biennale de Venise, où il représentait la France, ainsi qu'à la galerie Jean Fournier à Paris. Puis c'est là que la rupture a lieu. Et donc pourquoi est-ce que c'était si difficile d'introduire Hantaï aux États-Unis ? Parce qu'il était en dehors du circuit commercial depuis 1982. Mais aussi parce que son travail récusait le « modernisme » et s'articulait à l'histoire de l'art moderne.

Un artiste de moindre envergure n'aurait jamais pu survivre à la relégation qu'il s'infligeait par une telle décision. Il faut bien garder à l'esprit que le début des années 1980 a vu l'avènement d'une nouvelle sensibilité, ostentatoire, exclusivement commerciale. Hantaï refusait d'être aspiré là-dedans. Il n'avait rien contre le fait qu'on achète ou qu'on vende les œuvres d'art. Mais il pensait, en revanche, que cet aspect devait être secondaire.

UN ÉLAN INTELLECTUEL ET ESTHÉTIQUE

Pour lui, l'art devait être d'abord un élan intellectuel et esthétique, apprécié comme tel. Une fois ceci établi, ça lui allait de vendre ses œuvres. Vous savez, ce débat se poursuit dans le monde de l'art au moment où nous parlons. De plus en plus de voix s'élèvent pour déplorer que la valeur esthétique ait été compromise par le mercantilisme. Prenez l'intervention récente de Dave Hickey, par exemple. Il a déclaré qu'il refusait désormais de s'associer au monde de l'art tel qu'il se présente aujourd'hui. Hantaï a été un pionnier de ce genre de prises de position. On va traiter Dave de fou, comme on l'a fait avec Hantaï. Mais ce ne sont pas eux les fous. Eux, ils sont intègres. Tout cela conduit à une réflexion sociologique, ce qui présente un intérêt secondaire. La chose importante, c'est qu'Hantaï s'est retiré du monde de l'art après 1983 parce que, fondamentalement, il comprenait que le contexte critique – cette confusion de l'art moderne avec le « modernisme » et, au-delà, le fait que l'on délaisse l'art moderne au profit d'une nouvelle esthétique de l'« art contemporain » – interdisait que son travail soit vu par les gens comme lui le voyait. Il a décidé de s'en remettre à la postérité.

Mais le mal était fait et, même trente ans après, il n'a pas réussi à s'extirper entièrement de ce faux contexte « moderniste ». Des événements récents le montrent : en 2010, Hantaï a été exposé de nouveau dans une galerie américaine, la galerie Paul Kasmin. Le père de Kasmin était l'associé londonien d'Andre Emmerich et défendait les représentants du Colorfield. Son fils a continué dans la même veine, même si la galerie s'est aussi

ouverte au pop. Et donc, on reste toujours pris dans le même circuit. Dans le catalogue de cette exposition, la jeune historienne de l'art Molly Warnock, elle-même formée à l'école moderniste, qualifie Hantaï de peintre « moderniste ». C'est entièrement faux. Il m'a semblé que je ne pouvais pas laisser passer cela. Hantaï n'aurait jamais été d'accord. Et donc j'ai écrit une lettre, qui a été publiée dans *Art in America*, pour rétablir la vérité et dire qu'Hantaï n'est pas un peintre « moderniste », mais un peintre « moderne ». Je le répète ici. C'est un contexte complètement décalé pour son travail. Je le dis sans vouloir manquer de respect à Paul Kasmin, qui dirige une galerie contemporaine qui marche bien, et à qui je souhaite que ça continue ! Mais ça ne serait pas arrivé du vivant d'Hantaï. Maintenant qu'il est mort, ça arrive.

La rétrospective du Centre Pompidou ne voyagera pas. Je continue à poser la question que je posais déjà en 1980 : comment est-ce possible, pour un artiste moderne majeur, d'envergure internationale, de la seconde moitié du 20^e siècle ? Je l'ai posée récemment dans une lettre ouverte au Museum of Modern Art de New York, que tout le monde peut lire sur mon site web. J'y soulève en particulier la question de la relation d'Hantaï avec Picasso. Nous savons tous que le Museum of Modern Art table beaucoup sur Picasso et le cubisme pour assurer sa valeur. Eh bien, je souligne que l'invention par Hantaï de la « méthode du pliage » est liée au cubisme et, spécifiquement, à la célèbre sculpture métallique de Picasso, *Guitare*. On considère toujours le cubisme et *Guitare* comme l'acte de naissance de la tradition de l'« assemblage » dans l'art du 20^e siècle. Mais je souligne que Picasso a commencé sa *Guitare* par un pliage. Est-ce qu'Hantaï pensait à Picasso quand il a inventé la méthode du pliage en 1960 ? On dispose d'une documentation conséquente pour confirmer que c'était bien le cas.

Ce que je veux dire, c'est juste que si Hantaï est aussi en prise avec Picasso, pourquoi le Museum of Modern Art ne s'intéresse-t-il pas de très près à lui ? Le Museum of Modern Art ne devrait-il pas organiser une rétrospective Simon Hantaï et lui donner la place qui lui revient dans l'histoire de l'art moderne ? Je pose la question. ■

Traduit par Julie Étienne

Dans le supplément « Hantaï » du précédent numéro d'*artpress*, nous avons omis de mentionner les ouvrages suivants : Simon Hantaï, avec Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, *la Connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible* (correspondance), Paris, Galilée, 2001. Simon Hantaï, Jean-Luc Nancy, *Jamais le mot « créateur »* (correspondance), Paris, Galilée, 2013. Molly Warnock, *Thought by painting. The Early Work of S. Hantaï*, Baltimore, The John Hopkins University, 2008. *Penser la peinture : Simon Hantaï*, trad. Patrick Hersant, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », 2012.

Simon Hantaï and the International Scene

When we were working on the Simon Hantaï supplement published with *art press* 401, in connection with the major retrospective at the Pompidou Center (to September 2), Paul Rodgers, a longstanding champion of Hantaï's work in the U.S., sent us this very personal text which we are happy to publish here as a prolongation of our homage to the painter.



I moved to Paris at the end of 1974, once I was through with my undergraduate studies. In Paris, it took me a little while to get oriented and, ironically, I missed the Simon Hantaï retrospective at the French Museum of Modern Art when it was up on Ave. President Wilson, before Beaubourg was built. That was 1976. To tell the truth, I walked by the entrance of the museum, but the name of "Hantaï" seemed strange and alien. I didn't know what it signified and whatever

was the price of entrance, maybe ten francs at the time, it was dissuasive. That would have been my evening meal. It was shortly after, that I walked into the Jean Fournier Gallery and found myself confronted by an installation of Hantaï paintings. Commercial art galleries are good that way, for young people, they're free! It was a revelation. I distinctly remember saying to myself: "Wow! So modern art is still being made today!" I learnt

the lesson that day: modern art is contemporary. Sometime later, Jean Fournier introduced me to Simon Hantaï at another artist's opening and Simon invited me to come to his house. I was launched! In 1980 I moved to New York. That was closely related to my relationship with Simon. I would have gone to New York anyway. I was intrigued by the history of modern art of modern culture. Paris-New York. We now understand that this was only a half-truth, but a valid half-truth none-the-less. At that point, the issue for me was, why is the contemporary international art world indifferent to the work of a great modern artist, who is the legitimate descendant of recent American painting? By American painting, I mean Newman, Pollock, Rothko among others. It should be stated that, at the outset, going back now to the mid-50s and early 60s, for Hantaï, it was Pollock who was the point of engagement. But the broader question was, as I frame it: why did Hantaï seem to count for so little on the international scene, at that time, the mid-1970s, given that he was addressing Pollock in a manner that no contemporary artist had managed? I think at this point in my life, I know the answer to this question, but it is many-faceted. I didn't understand it then. All I can say is that I set myself the task of making the aesthetic case for Simon Hantaï's art on the international scene and, as I came to realize over time, the case for modern art in the second half of the twentieth century. You can say I'm crazy!

ABSTRACT WARHOL

What the hell was I doing? Looking back now, it feels hallucinogenic. But I can assure you, it was real! Hallucinations of the "real"! There were some Hantaï paintings in the United States. Hirschhorn in Washington and Knox in Buffalo had bought them. Around the time of my arrival in New York, Bill Rubin bought a large format painting for the Museum of Modern Art from Pierre Matisse, who had done a couple of shows in the 1970s. This painting was

shown in New York's MoMA last year with great popular success. But there was no real engagement when Rubin bought it. Nothing answered why New York, which had produced Newman, Pollock, Rothko, would be so indifferent to Hantaï.

I brought paintings across the Atlantic, first in the mid 1980s, and then exhibited them in my gallery space, which at that point was private, from 1997 on. It was so interesting! I would invite people to see them. Smart people, critics, people really clued in, would say to me that it looked kind of like Warhol, in that you couldn't see how the

image transferred to the canvas. They were right, of course. Look at an Hantaï painting. You can't get that line from mind-eye to hand co-ordination. Was it some kind of photographic process, like Warhol's silk-screening? I was surprised and so I had to think about it. I also asked Hantaï. He was not at all surprised. He stated that he always thought Warhol was on to something. Warhol, as we know, used the industrial process of silk-screening to separate himself from the old idea that art, somehow, expressed the artist's personal experience. Hantaï said that this idea was

also central to his invention of the 'folding method'. Hantaï understood, as well as did Warhol, that in a society of mass population, living on the output of the industrial process, such a notion was an anachronistic conceit. He felt that Warhol was trying to deal with some of the same issues as he had been and that this connected Warhol to Pollock.

At the same time, Hantaï understood that art is a vehicle of human meaning, human content. If we adopt the terminology of modern psychoanalysis, we will say a 'subject'. I think that the major figures of American art in the 1960s, who were Hantaï's contemporaries, were resistant to that. I'm thinking of Warhol, but also of Frank Stella and Donald Judd, and others back in Europe who were paying attention to American art, Yves Klein and Richter for example. When Hantaï invented his 'folding method' in 1960, he was addressing the same issues they were, only he was doing it from the position of a 'modern subject'. When I did my exhibition *Simon Hantaï: Not For Sale in New York* in 2010, I wrote a catalogue essay dealing with the relationship between Hantaï and Warhol. Warhol said somewhere that he knew abstract art was the great art of his time, only he couldn't do it. I have always thought this candid admission on Warhol's part showed great courage and integrity. It can be said that Hantaï is the 'abstract Warhol'. It's important to bear in mind, of course, that we are not talking about influence here. Hantaï's folding method predates the first silk-screens. All these artists were working more or less contemporaneously with the issues of art at the time.

MODERN ART AND MODERNISM

I think you have to understand that the well of modern art was poisoned by the late 1950s and certainly going into the 60s. It was poisoned by Clement Greenberg and by "Modernism." Today the terms "modern art" and "modernism" are used interchangeably. I think this is completely misleading. "Modernism" is a label which seeks to turn modern art into a style. Modern art is not a style. It is a tradition of great art extending over two hundred years, engaged with modern literature and philosophy and much else. 'Modernism' is a simplistic and mistaken criticism which sought to make modern art comprehensible to contemporary, notably American,



Page de gauche/page left: « Meun »,

1967. Huile sur toile. 220 x 221 cm

(Collection privée ; Court. Paul Rodgers / 9W, New York). Oil on canvas

Ci-contre/left: Simon Hantaï.

(Ph. Édouard Boubat)

viewers. When you read the accounts of the 1950s, you realize that the great American artists then, de Kooning, Pollock, Rothko, Newman, and others, completely rejected Greenberg's account of their work. Greenberg, one by one, turned against them too. I think he said to himself that if they didn't endorse his critical viewpoint, then he would turn his attention to a new generation of artists who would accept his guidance. So he anointed another movement, Color Field. But Color Field bombed out and I don't think it is ever coming back. The failure of Color Field was used to discredit modern art from the 1960s on.

In a further twist, major historical figures of the period such as Stella, Judd and others, thought that Greenberg would champion them as extensions of his "modernist" theories. But he didn't. He did the opposite and rejected them. I think that was a moment of trauma for those artists. They realized that they had been orphaned by the influential critic and that, if they did not fight back, they would never gain attention. I think this accounts for the extraordinarily polemical edge to art in New York during the 60s, during the *Artforum* era. As it fell out, Greenberg's position was overthrown. I remember when I met him, he was declaring that he was "on strike"!

It's worth taking a look at Greenberg's standing now. It contains a contradiction. On the one hand, he is held to be the most significant and influential critic of his generation and his name is linked with Pollock and Newman and Rothko, who are then taken to be "modernist" artists. On the other, he is rejected. So, by implication, those artists are too. And yet Greenberg's insistence on vision and formal innovation has been carried over into the minimalist preoccupation with "specific objects." The post-war American art world was taking shape with all this. It was not an art world that was concerned with modern art, which was international and grounded in quite different aesthetic and intellectual issues. It was a national American school of art objects, lending itself to the real preoccupations of the period which were commercial. Objects can be bought and sold.

I think a crucial moment for Hantaï arrived with his exhibition at Emmerich's, in New York, in 1982. I saw it. It was a beautiful exhibition but the context was all wrong. Andre Emmerich was a charming and distinguished art dealer, but he was associated with Color Field. When Hantaï showed there at that time, he came across to American viewers, who did not know his concerns, as a European extension of Color Field, a latter-day 'modernist'. I say he came across, but actually he didn't. Ameri-

can viewers did not know what to make of him. They sensed it was not Color Field, but they didn't know what it was. The exhibition got very little play, which was maybe just as well. Hantaï realized his tactical error in having allowed this exhibition to happen. It's worth noting that he did not come to New York for it. It's also instructive to remark that in the biographical notes for his exhibition at the Munster museum, Germany, in 1999, there is no mention of the Emmerich exhibition. Hantaï personally oversaw the material for that catalogue. It is not an accident if the Emmerich exhibition is not mentioned. His decision shortly after, to cease all commercial exhibition of his work, begins to take shape with this Emmerich exhibition. I know all this because I was sitting at the table throughout. The same year he exhibited at the CAPC, in Bordeaux, and the year after at the Venice Biennale, as the French entrant, and also at his French gallery Jean Fournier, in Paris. Then he makes the break. So why was it hard to introduce Hantaï in America? Because he was absent from the commercial circuit. But also, because his work rejected 'modernism' and engaged the history of modern art.

AN INTELLECTUAL AND AESTHETIC PURSUIT

A less significant artist would never have survived the self-imposed neglect that his decision entailed. We have to remember that the early 1980s ushered in a new, brash, exclusively commercial, sensibility into contemporary art. Hantaï did not want to be sucked into that. Hantaï did not have anything against the buying and selling of art. He did think, however, that this should be secondary. He felt that art should be an intellectual and aesthetic pursuit first and be appreciated as such. Once that was in place, then sale of his work was fine with him. You know, this debate is going on in the art world right now. More and more people are stepping forward to complain that aesthetic value has been compromised by commercialization. Take Dave Hickey's recent stand, for example. He has said that he won't collude any more with this contemporary art world. Hantaï was a pioneer of such a view. Dave will be treated as a crazy man, just as Hantaï was. However, they are not the crazy ones. They have integrity. All this leads into a sociological mode of thinking. It's of secondary importance. The important issue is that Hantaï withdrew from the art world after 1983 because, fundamentally, he understood that the critical context, this confusion of modern art with "modernism," and further the abandonment of modern art for a

new aesthetic of "contemporary" art, made it impossible for people to see his work as he saw it. He decided to put his trust in posterity.

But the damage was done and even after thirty years he has not been able to extricate himself entirely from the false "modernist" context. We see this with recent events. In 2010, Hantaï was again shown in an American gallery, this time Paul Kasmin's. Kasmin's father was the London associate of Andre Emmerich and showcased the Color Field painters. His son has continued this tendency, although the gallery has also embraced Pop. So we are still caught in the same circuit. In the catalogue for this exhibition, the young art historian Molly Warnock, herself trained in the "modernist" school of art history, calls Hantaï a "modernist" painter. This is totally wrong. I felt I could not let this go. Hantaï would never have approved. So I wrote a letter which was published in *Art in America* stating clearly for the record that Hantaï is not a "modernist" painter. He is a "modern" painter. I say it again here. This is an entirely false context for his work. I say this without any disrespect for Paul Kasmin who is running a successful contemporary, commercial gallery. Good luck to him! But this would never have happened while Hantaï was alive. Now he is gone, it is happening.

The Pompidou Center retrospective will not tour. I'm still asking the same question that I did in 1980. How is this possible, for a great international modern artist of the second half of the twentieth century? I have asked this question recently in an open letter to the Museum of Modern Art in New York, which is also published on my web site for anyone to read. I specifically raise the issue of Hantaï's relationship with Picasso. We all know that the Museum of Modern Art bases its account on Picasso and Cubism. Well, I point out that the invention of Hantaï's 'folding method' is linked to Cubism and, specifically, to Picasso's famous metal sculpture, *The Guitar*. Cubism and *The Guitar* are always seen as founding a tradition of "assemblage" in twentieth century art. But I point out that Picasso began to make *The Guitar* by folding. Was Hantaï thinking of Picasso when he invented the "folding method" in 1960? There is significant documentary evidence to confirm that he was. My point is simply that if Hantaï is engaged with Picasso in this manner, then should he not be a major concern of the Museum of Modern Art? Shouldn't the Museum of Modern Art organize a retrospective of Simon Hantaï and give him his place in the history of modern art? I raise the question. ■