

Hauptsache Malerei

**Werke aus der
Hilti Art Foundation**

6. November 2020 – 10. Oktober 2021

Principally Painting

**Works from the
Hilti Art Foundation**

6 November 2020 – 10 October 2021

Hauptsache Malerei

Malerei bildet innerhalb der Kunstsammlung der Hilti Art Foundation zweifellos den Schwerpunkt, insbesondere europäische Malerei vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Auch in der aktuellen Ausstellung ist sie mit 28 ausgewählten Werken von Pierre-Auguste Renoir, Lovis Corinth, Ernst Ludwig Kirchner, Pablo Picasso, Verena Loewensberg, Imi Knoebel, Sean Scully, Hanns Kunitzberger oder Callum Innes die unbestrittene *Hauptsache*, zu welcher sich acht Plastiken, darunter Werke von Medardo Rosso, Alberto Giacometti und Henry Moore, hinzugesellen. Diese sind jedoch nur ihrer geringeren Anzahl wegen als *Nebensache* zu betrachten. Beide Gattungen begegnen sich nicht beiläufig, sondern nehmen nach Gestalt und Gehalt unmittelbar Bezug aufeinander.

Primär lenkt somit diese Ausstellung das Auge auf ein Medium, das ungeachtet dessen, was es inhaltlich zeigt, bereits stofflich eine überraschende Vielfalt aufweist. In der Regel ereignet sich Malerei auf einem flächigen Träger aus Holz, Leinen, Baumwolle, Aluminium, Karton, Papier oder anderen Materialien. Das Malmittel, das heisst die Farbe, setzt sich aus höchst feinkörnigen Pigmenten zusammen, die in Eigelb, Kasein, Leim, Öl, Acryl oder Kunstharz gebunden sein können. Je nach Bindemittel erscheint die vermalte Farbe auf dem Bildträger matt oder glänzend, opak oder transparent. Sie kann pastos oder, unter Nutzung von Lösemitteln, auch dünnflüssig aufgetragen werden, und zwar mit den Fingern, dem Pinsel, dem Roller, der Spachtel, der Rakel oder der Sprühpistole. Neben all diesen Faktoren bestimmt nicht zuletzt die persönliche Handschrift des Künstlers bzw. der Künstlerin massgeblich das Erscheinungsbild der Malerei.

Der französische Maler Maurice Denis (1870–1943) formulierte einst: „Ein Bild ist, bevor es ein Schlachtpferd, einen Akt oder irgendeine Anekdote darstellt, vor allen Dingen eine plane Fläche, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist.“ Diese prosaische Beschreibung eines Bildes umschliesst zugleich eine Definition der Malerei und trifft, wenn auch ohne umfassenden Gültigkeitsanspruch, noch immer auf einen Grossteil dessen zu, was in der Kunst bis zum heutigen Tag als Malerei präsentiert wird.

Dass aber Malerei, also Farben in bestimmter Ordnung auf einer planen Fläche ein Pferd, einen Akt oder irgendeine alltägliche Begebenheit im Leben des Menschen erkennbar vergegenwärtigen kann, dabei aber auch sich selbst als stofflich-sinnliches Phänomen zu feiern vermag, ob im gegenständlichen oder ungegenständlichen Gewand, ist wohl tiefste Ursache ihrer Jahrtausende währenden Faszination, ihrer nicht abreißen wollenden geschichtlichen Linie von Chauvet, Lascaux oder Altamira bis Paris, Berlin oder Edinburgh – oder an welchem Ort der Welt auch immer gemalt wurde und wird.

Uwe Wiczorek

Principally Painting

Painting, in particular European painting from the late 19th century to the present day, is the undisputed highlight of the Hilti Art Foundation's collection and also the *principal focus* of the current exhibition, which includes 28 works by such artists as Pierre-Auguste Renoir, Lovis Corinth, Ernst Ludwig Kirchner, Pablo Picasso, Verena Loewensberg, Imi Knoebel, Sean Scully, Hanns Kunitzberger and Callum Innes. These enjoy the company of eight sculptures by Medardo Rosso, Alberto Giacometti, Henry Moore and others, which are the *secondary focus* only in terms of quantity. The encounter between the two genres is far from casual, for the works respond to each other both in form and content.

The exhibition thus draws attention to a medium that shows an exceptional diversity of materials, above and beyond any subject matter that is depicted. Painting is ordinarily applied to a flat support of wood, canvas, cotton, aluminium, cardboard, paper or other suitable materials. The medium itself, that is, the paint, consists of extremely fine-grained pigments combined with binders such as egg yolk, casein, glue, oil, acrylic or synthetic resin. Depending on the agent, the paint looks matt or shiny, opaque or transparent. Its consistency may vary from a pastose layer to a thin diluted wash and it can be applied with fingers, paintbrush, roller, spatula, squeegee or spray gun. In addition to all of these factors, the personal signature of the artist is ultimately the most important in determining the appearance of the painting.

In the words of the French artist Maurice Denis (1870–1943): “Prior to representing a battle horse, a nude or some anecdote, a picture is above all a flat surface to which paint has been applied in a certain order.” This prosaic description defines painting and encompasses much of what has always been and still is presented as painting in art, albeit without any claim to universal validity. But the fact that painting, in other words, pigments applied in a certain order to a flat surface, can show us a horse, a nude or any other everyday event in our lives, while functioning at the same time as an enthralling material and sensual phenomenon, whether figurative or nonfigurative, may well be the most profound impetus for the fascination that the genre has exerted for so many thousands of years. Indeed, we

look back on an unbroken historical lineage from Chauvet, Lascaux and Altamira to Paris, Berlin or Edinburgh – or anywhere else in the world where people have ever engaged in painting, and still do.

Uwe Wieczorek

Untergeschoss

Am Beginn der Ausstellung vermitteln Gemälde von Lovis Corinth und Auguste Renoir einen ganz dem Charme der Erscheinung verbundenen Eindruck von Menschen, zu denen die Künstler in einem intimen Nahverhältnis standen. Im Stil des Impressionismus gibt Corinth seine frisch mit ihm vermählte Ehefrau Charlotte Berend wieder **(1)**, Renoir sein geliebtes Modell Nini Lopez **(7)**.

Mit plastischen Mitteln hingegen, und dennoch sehr bildhaft, spürt Medardo Rosso höchst sensibel den Gesichtszügen des sechsjährigen Knaben Alfred Mond nach **(2)**, dessen Vater dem Bildhauer den Auftrag zum Porträt erteilte. Die von den prägenden Erfahrungen des Lebens noch weitgehend unberührte und flüchtig erscheinende Physiognomie des Gesichtes gibt sich nicht in präzisen Ausformulierungen, sondern in sanften Andeutungen zu erkennen. Sie erzeugen den Eindruck einer tief im kindlichen Wesen begründeten und zart geborgenen Existenz, aus welcher der Knabe jedoch bald schon herauswachsen wird.

Nicht weniger flüchtig präsentiert sich Corinths male- risch inszenierter Apfelblüten- und Fliederstrauss **(3)**, doch verleiht der schräge und instabile Duktus des Pinsels dem Stillleben eine Expressivität, die mehr die innere Verfassung des Künstlers als dessen äussere Sinneseindrücke zu bezeugen scheint. Und auch in den beiden Stillleben von Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner **(4/6)** ist ein gesteigerter, nach autonomer Form- und Farbgebung strebender Ausdruckswille wahrnehmbar, der aussereuropäischen, vor allem afrikanischen Kulturen zusätzliche Impulse verdankt, die sich gleichermassen in Bild und Skulptur äussern **(4/5)**. Während Pablo Picassos Porträt von Fernande Olivier **(8)**, seiner Lebensgefährtin in den frühen Pariser Jahren, weitgehend ihrer natürlichen Physiognomie folgt, zeigt das mehr als vier Jahrzehnte später gemalte Bildnis einer Dame mit weissem Hut **(9)** markante Merkmale des Kubismus. Picasso griff im Verlauf seines langen Künstlerdaseins immer wieder auf diesen um 1907 von ihm selbst geschaffenen Stil zurück, mit dem er, in Analogie zu den radikalen Perspektivverschiebungen einer fundamental in Bewegung geratenen modernen Welt, alles Sichtbare der Simultanität verschiedener Blickwinkel und einer variantenreichen Deformation unterwarf. Trotz der reduzierten Farbpalette eignen

dem Gemälde schönste malerische Abstufungen zwischen Weiss und Schwarz sowie zeichnerische und skulptural anmutende Bildelemente in verschränktem Zusammenspiel.

Kubistische Stilmerkmale weist auch Picassos Stillleben mit Gefäss und blauer Kanne auf **(11)**. Die Bildkonstruktion widerspricht der gewohnten Alltagsperspektive, und die Dinge haben, in ihrer eindringlich elementaren Gegenwart sowie dem herben Klang ihrer Farben, eine völlig eigene Formlogik, die sichtlich erotisch konnotiert ist.

Juan Gris' feine kubistische Collage **(10)** indessen gibt sich erst auf den zweiten Blick als Stillleben zu erkennen. Sie erweckt zunächst den Anschein einer rein abstrakten Komposition, aus der sich schliesslich der Bildgegenstand herauskristallisiert, ein auf hölzerner Tischplatte stehendes Trinkglas.

Below ground level

Deftly conveying the captivating charm of their models in the paintings that open the exhibition, Lovis Corinth and Auguste Renoir eloquently share with us the intimacy of their relationship with the respective sitters. Corinth pictures his newly wedded wife Charlotte Berend **(1)** and Renoir his beloved model Nini Lopez **(7)**, both in the style of Impressionism. Working in the medium of sculpture but with a distinctly pictorial turn, Medardo Rosso shows great sensitivity in tracing the features of Alfred Mond **(2)**, a six-year-old boy whose father commissioned the sculpted portrait of his son. The child's features are ephemeral – not precisely formulated but rather gently implied, befitting a young person still largely untouched by the formative experiences of life. The portrait generates the impression of an existence deeply rooted in the tender, sheltering time of childhood, which the boy will soon outgrow.

Corinth's bouquet of apple blossoms and lilac **(3)** is no less ephemeral, whereby the slanting, unsteady brushstroke seems to be an expression more of the artist's state of mind than of his perception of the world around him. And in the two still lifes by Erich Heckel and Ernst Ludwig Kirchner **(4/6)**, we sense a heightened will to express the autonomy of form and colour, an aspiration indebted to impulses from beyond Europe, in particular African cultures, their influence seen in both painting and sculpture **(4/5)**.

In his painting of Fernande Olivier **(8)**, Pablo Picasso remains largely faithful to the features of his partner with whom he lived during his early years in Paris, while his portrait of a woman wearing a white hat **(9)**, painted over four decades later, clearly shows the attributes of Cubism. In the course of his prolonged artistic career, Picasso repeatedly returned to the style that he himself had created in 1907. In analogy to the radical shifts in perspective that marked a world in the throes of profound, fundamental change, he imposed several simultaneous points of view on visible reality, taking a rich diversity of approaches to deformation. Despite the reduced colour spectrum, the painting features exquisite gradations between white and black within a play of pictorial elements, suggestive of both drawing and sculpture. The artist's still life of a vessel and a blue coffeemaker **(11)** is also a Cubist composition that subverts conventional perspective. The urgent,

elementary presence of the depicted items with their understated colouring are informed with an extremely idiosyncratic formal logic of unmistakably erotic connotations.

In contrast, it is only on second sight that we identify the delicate Cubist collage by Juan Gris (**10**) as a still life. Initially, it appears to be a purely abstract composition, which proves on closer study to be a drinking glass on a wooden table.

1

Lovis Corinth

1858 Tapiau/Ostpreussen | East Prussia – 1925
Zandvoort

Junge Frau mit Katzen, 1904 | Young Woman
with Cats

Öl auf Leinwand | oil on canvas

78,5 × 60 cm

Inv. Nr. P75T

2

Medardo Rosso 1858 Turin – 1928 Mailand | Milan

Ecce Puer, 1906 | Siehe der Knabe | Behold the Child

Bronze

Höhe | height 44,8 cm

Inv. Nr. S81T

3

Lovis Corinth

1858 Tapiau/Ostpreussen | East Prussia – 1925
Zandvoort

Apfelblüten und Flieder, 1920 | Apple Blossoms
and Lilac

Öl auf Leinwand | oil on canvas

99,5 × 82,5 cm

Inv. Nr. P74T

4

Erich Heckel

1883 Döbeln – 1970 Radolfzell

Stilleben mit blauer Vase, 1912 | Still Life
with Blue Vase

Öl auf Leinwand | oil on canvas

48,5 × 55,5 cm

Inv. Nr. P67T

5

Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – 1938 Frauenkirch-Wildboden/
Davos

Kniende, nach links gewandter Kopf ..., 1912 |

Woman Kneeling, Head Turned to the Left...

Holz | wood

Höhe | height 21,6 cm

Inv. Nr. S56T

6

Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – 1938 Frauenkirch-Wildboden/
Davos

Stilleben mit Orangen und Tulpen, 1909 | Still Life

with Oranges and Tulips

Öl auf Leinwand | oil on canvas

55 × 65 cm

Inv. Nr. P29T

7

Auguste Renoir

1841 Limoges – 1919 Cagnes-sur-Mer

Portrait de Nini Lopez, 1876 | Porträt von

Nini Lopez | Portrait of Nini Lopez

Öl auf Leinwand | oil on canvas

27 × 22 cm

Inv. Nr. P73T

8

Pablo Picasso

1881 Malaga – 1973 Mougins/Cannes

Tête de femme (Fernande), 1906 | Frauenkopf

(Fernande) | Woman's Head (Fernande)

Gips, Schellack | plaster, shellac

Höhe | height 36,3 cm

Inv. Nr. S1T

9

Pablo Picasso

1881 Malaga – 1973 Mougins/Cannes

Visages gris foncé au chapeau blanc, 1947 |

Dunkelgraues Gesicht mit weissem Hut | Dark Grey

Face with White Hat

Öl auf Leinwand | oil on canvas

92 × 73 cm

Inv. Nr. P76T

10

Juan Gris

1887 Madrid – 1927 Boulogne-sur-Seine

Le verre, 1914 | Das Glas | The Glass

Collage, Bleistift und Gouache auf Karton | collage,

pencil and gouache on board

39,9 × 39,4 cm

Inv. Nr. G40T

11

Pablo Picasso

1881 Malaga – 1973 Mougins/Cannes

Nature morte à la cafetière, 1947 | Still Life

with Coffee Pot | Stilleben mit Kaffeekanne

Öl auf Leinwand | oil on canvas

81 × 100 cm

Inv. Nr. P82T

1. Obergeschoss

Nach naturalistischen Anfängen erhielt die Malerei im Werk von Piet Mondrian ein zunehmend abstraktes, schliesslich ein gegenstandsloses Gesicht (12). Sein flexibles und fein ausbalanciertes, immer aber rechtwinkliges Gerüst aus Vertikalen und Horizontalen hat in Verbindung mit den „Grundfarben“ Gelb, Rot und Blau sowie den „Nichtfarben“ Weiss, Grau und Schwarz den Charakter eines aus den Formen und Farben der natürlichen Welt gewonnenen Extraktes, hat die Bedeutung einer Stoff und Geist versinnbildlichenden „Weltgleichung“ im Geviert der Leinwand. Wie massgeblich Mondrians künstlerischer Einfluss auch war, seiner dogmatischen Strenge, die erst im New Yorker Exil der 1940er-Jahre nachliess, entzogen sich jüngere Künstler wie zum Beispiel Fritz Glarner (13) durch ein beweglicheres System der geometrischen Bildelemente und durch die Dynamik der Diagonale, die Mondrian strikt ablehnte.

Auch Friedrich Vordemberge-Gildewart (14), der 1925 der De Stijl-Gruppe beitrug, die Mondrian ein Jahr zuvor wegen konzeptueller Differenzen verlassen hatte, pflegte einen zwar konstruktiven Umgang mit den universellen Formen der Geometrie, verlieh ihnen aber eine geradezu schwebende Leichtfüssigkeit mit überraschender Oberflächentextur. Nach eigener Aussage verzichtete Vordemberge-Gildewart, der vom Handwerk zur Kunst kam, auf das Studium von Naturgegenständen und deren nachfolgender Abstraktion. Stattdessen schöpfte er aus einem unmittelbaren „Gestaltungsgefühl“.

Alle im 1. Obergeschoss des Hauses ausgestellten Kunstwerke sprechen die „Sprache der Geometrie“, und von Beginn an empfand auch Verena Loewensberg (15/17/18) diese Sprache als die ihr gemässe. Zusammen mit Künstlern wie Max Bill, Richard Paul Lohse, Gottfried Honegger (16/19) und anderen gehörte sie zum Kreis der Zürcher Konkreten. Doch bezeichnete sie ihre Arbeit gerade *nicht* als konkret, sondern als konstruktiv und verband sie, scheinbar unvereinbar, mit Emotionalität und „Stimmung“, aus der die Künstlerin Impulse gewann, die sie erfindungsreich und mit sorgfältiger Malkultur in ebenso streng minimalistische wie heiter spielerische Bildmotive umsetzte.

Imi Knoebel (20–23) erarbeitete sich seine elementaren Gestaltungsformen mit anerkennender Aufmerksamkeit für die grossen Leistungen der gegenstandslosen Malerei der klassischen Moderne, insbesondere für die Werke von Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch. Fasst man Knoebels Gesamtwerk bis zur Gegenwart ins Auge, so hat er sich immer wieder des Vokabulars der Geometrie bedient. Doch oszillieren seine Werke so sehr zwischen Reduktion und Fülle, zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Zeigen und Verbergen, dass sie nicht nur jeder konzeptuellen und formalen Dogmatik entbehren, sondern immer auch die Frage nach der ästhetischen und inhaltlichen Definition des Bildes als Bild offenhalten, wobei ihm das Medium Farbe stets ein erkennbarer Anlass zu „purer Freude“ ist.

Die filigrane und farbig gefasste Plastik von Norbert Kricke (24), ein Stahldraht, der dynamisch in verschiedene Richtungen ausgreift, veranschaulicht exemplarisch das Interesse des Künstlers an Raum und Bewegung statt an Masse und Volumen.

First floor

After naturalistic beginnings, Piet Mondrian's painting acquired an increasingly abstract and ultimately entirely nonfigurative countenance (12). The artist's flexible, delicately balanced but consistently rectangular structure of verticals and horizontals combined with the exclusive use of the "primary colours" yellow, red and blue, and the "non-colours", white, grey and black acquire the character of an extract drawn from the shapes and colours of the natural world. It is as if a universe symbolising the equation of matter and spirit were inhabiting the space of the right-angled canvas. Despite the undeniable influence of Mondrian's dogmatic stringency, which did not abate until his exile in New York in the 1940s, younger artists, like Fritz Glarner (13), took a less rigorous approach, cultivating a more flexible system of geometric elements and introducing the dynamics of diagonals, categorically rejected by Mondrian.

Friedrich Vordemberge-Gildewart (14), who joined the De Stijl group in 1925, a year after Mondrian left because of conceptual differences, cultivated a similarly constructivist approach to the universal forms of geometry but the surprising texture of his surfaces lends them an almost floating, light-footed appearance. Vordemberge-Gildewart, who started out as a craftsman, specifically stated that his work was not an abstraction resulting from his study of the things of nature but rather a direct consequence of his "feeling for composition".

All of the works displayed on the first floor speak the "language of geometry", a language with which Verena Loewensberg (15/17/18) identified as well. Along with Max Bill, Richard Paul Lohse, Gottfried Honegger (16/19) and others, she belonged to the circle of Zurich's concrete artists. However, she explicitly declared that her work was *not* concrete but rather constructivist and that it embraced the seemingly incompatible notions of emotion and mood. These inspired her meticulously painted, imaginative motifs, which are as rigorously minimalist as they are cheerfully playful.

Imi Knoebel (20–23) worked out the elementary shapes and compositions that characterise his art in admiring appreciation of classical modernism's non-figurative painting, represented in particular by Piet

Mondrian and Kazimir Malevich. A look at the entire scope of Knoebel's oeuvre up to the present day reveals the consistent, ongoing use of a geometric vocabulary. However, his works play on reduction and plenty, order and chaos, showing and hiding with such unabashed verve that they not only dispense entirely with conceptual and formal precepts; they also refuse to be pinned down to any aesthetic and substantial definition of a picture as picture, and clearly demonstrate the artist's pure delight in colour.

The filigree sculpture by Norbert Kricke (24), a coloured steel wire that reaches out dynamically in several directions, illustrates the artist's lifelong interest in space and movement, mass and volume.

12

Piet Mondrian

1872 Amersfoort – 1944 New York

Tableau No. VIII with Yellow, Red, Black and Blue,

1925 | Tableau Nr. VIII mit Gelb, Rot, Schwarz und Blau

Öl auf Leinwand | oil on canvas

53,2 × 46,2 cm

Inv. Nr. P23T

13

Fritz Glarner

1899 Zürich – 1972 Locarno

Relational Painting No. 58, 1952 | Relationale

Malerei Nr. 58

Öl auf Leinwand | oil on canvas

51 × 41 cm

Inv. Nr. P271M

14

Friedrich Vordemberge-Gildewart

1899 Osnabrück – 1962 Ulm

Komposition 97, 1935 | Composition 97

Öl auf Leinwand | oil on canvas

80 × 100 cm

Inv. Nr. P80T

15

Verena Loewensberg

1912 Zürich – 1986 Zürich

Ohne Titel, 1948 (WVZ 34) | Untitled (CR 34)

Öl auf Leinwand | oil on canvas

88 × 60 cm

Inv. Nr. P302M

16

Gottfried Honegger

1917 Zürich – 2016 Zürich

PZ 1289, 1988/2000

Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas

250 × 150 cm

Inv. Nr. (keine | none)

17

Verena Loewensberg

1912 Zürich – 1986 Zürich

Ohne Titel, 1949 (WVZ 45) | Untitled (CR 45)

Öl auf Leinwand | oil on canvas

70 × 50 cm

Inv. Nr. P243M

18

Verena Loewensberg

1912 Zürich – 1986 Zürich

Ohne Titel, 1981 (WVZ 541) | Untitled (CR 541)

Öl auf Leinwand | oil on canvas

100 × 100 cm

Inv. Nr. P246M

19

Gottfried Honegger

1917 Zürich – 2016 Zürich

Pliage, 2002–2004 | Faltung | Folding

Aluminium, bemalt | aluminium, painted

Höhe | height 80 cm

Inv. Nr. S151M

20

Imi Knoebel

1940 Dessau, lebt und arbeitet | lives and works in Düsseldorf

Kadmiumrot, 1975/2018 | Cadmium Red

Acryl auf Holz | acrylic on wood

222 × 323,5 × 9 cm

Inv. Nr. P325M

21

Imi Knoebel

1940 Dessau, lebt und arbeitet | lives and works in Düsseldorf

Odysshape C4, 1995

Acryl auf Aluminium | acrylic on aluminium

121,3 × 121,3 × 13,7 cm

Inv. Nr. P216M

22

Imi Knoebel

1940 Dessau, lebt und arbeitet | lives and works in Düsseldorf

Blaue Schokolade, 2004 | Blue Chocolate

Acryl auf Aluminium | acrylic on aluminium

253 × 222,3 cm

Inv. Nr. P153M

23

Imi Knoebel

1940 Dessau, lebt und arbeitet | lives and works in Düsseldorf

Anima Mundi, 2010

Acryl auf Aluminium, 4-teilig | acrylic on aluminium,

4 parts

37 × 176 × 5,8 cm

Inv. Nr. P230M

24

Norbert Kricke

1922 Düsseldorf – 1984 Düsseldorf

Raumplastik 1952 | Space Sculpture

Stahl, bemalt | steel painted

Höhe | height 44 cm

Inv. Nr. S175M

3. Obergeschoss

Geometrie als Grundlage der Bildgestaltung ist eine stabile Konstante in der Malerei des 20. und 21. Jahrhunderts, und sie hat, wie die vorangegangenen Beispiele zeigen, in der Regel eine klare Formensprache mit klarer Farbgebung zur Folge. Nicht alle Künstler aber vertraten die Devise: „Wenn du nicht Geometer bist, trete nicht ein“, die am Eingang zu Gottfried Honeggers Atelier stand und letztlich auf Platon zurückgeht. Gerade die Koloristen unter den Malern verzichteten darauf, das tendenziell frei vagabundierende Phänomen Farbe durch einen Kanon rationaler Formen zu bändigen. So akzeptierte Yves Klein (**26**) in seinen monochromen Bildern allein deren Format als Begrenzung und beschwor mit ihrem tiefen Blau nichts Geringeres als die räumlich entgrenzte, immaterielle Farbe des Himmels, den er als sein „erstes und grösstes Monochrom“ bezeichnete. Klein benutzte ein spezielles und exklusiv für ihn patentiertes Bindemittel, das den Farbpigmenten höchste Intensität ermöglichte. Das IKB (*International Klein Blue*) wurde zu einem unverwechselbaren Merkmal seiner Werke.

Können Yves Kleins homogene *Monochromien* als Zustandsbilder mit einer geradezu spirituellen Aura charakterisiert werden, so sind die Gemälde von Callum Innes (**25/34**) das sichtbare Ergebnis eines Prozesses, und zwar des Hinzufügens und Wegnehmens, des Verdichtens und Auflörens von Ölfarbe auf der Leinwand. Am Ende dieses Prozesses präsentiert sich das Werk als eine fünfteilige, leicht asymmetrische und subtil proportionierte Komposition, die den materiellen und immateriellen Eigenschaften der Farbe, des Lichtes und der Schwerkraft ihre Form verleiht.

Wie einen zarten Nebel lässt Hanns Kunitzberger (**27/29**) Farbe mittels hauchdünner Öllasuren vage in Erscheinung treten, intensiviert sie stufenlos im Zentrum des Bildes und versetzt sie in einen Zustand des Schwebens in einem nicht zu ermessenden, den Blick absorbierenden Raum. Vage tritt bei Alberto Giacometti (**28**) auch die menschliche Figur in Erscheinung. Obwohl plastisch greifbar, entzieht sie sich der Präzisierung durch Auge *und* Tastsinn und bleibt, summarisch im Gesamtbild, räumlich und sinnlich auf Distanz.

Gotthard Graubner **(30)** brachte seine künstlerische Erfahrung auf die Formel: Farbe = Verdichtung zum Organismus = Malerei. In ihrer höchsten Bedeutung ist Malerei für ihn Farbe, die sich mit dem Stoff, der sie trägt und den sie durchtränkt, zu einem atmend pulsierenden Organismus, zu einem *Farbraumkörper* verbindet, der die Möglichkeit sowohl zu physischer Selbstvergegenwärtigung als auch zu geistiger Kontemplation anbietet.

Die malerische, aber durchaus architektonische Anmutung der Gemälde von Sean Scully **(31/32)** resultiert aus der kompakten Bildkonstruktion sowie aus der strikten Gliederung der Farben in vertikale und horizontale Felder, welche die Vorstellung von Mauerwerk und Wand erzeugen. Durch die asymmetrisch verteilten Farbfelder gerät die Komposition des Bildes in ein zwar prekäres, doch stabiles Gleichgewicht.

Die physische Gegenwart der Malerei von Graubner und Scully findet im archaisch anmutenden Kopf von Henry Moore **(33)** ein plastisches Pendant, das, anders als bei Giacometti, Volumen hat und Raum beansprucht. Wie das Fenster, so steht seit der Renaissance auch der Spiegel eng mit Malerei und der Frage nach ihrer Qualität in Verbindung. Bertrand Lavier **(35)** verweigert diesem optischen Hilfsinstrument die Fähigkeit zur Reflexion durch das Zustrichen seiner Oberfläche, die hier zugleich Trägerfläche ist. Das seitenverkehrte Abbild der realen Welt, das den Betrachter miteinschliesst, ist hinter einem Schleier halbtransparenter Acrylfarbe nur verschwommen wahrnehmbar. Es scheint, als solle der absichtslose Duktus des Pinsels die Malerei an sich, insbesondere in ihrer expressiven Spielart, parodieren.

Das kleine plastische Œuvre von Willem de Kooning entspricht seiner expressiven, zwischen Figuration und Gegenstandslosigkeit changierenden Malerei **(36)**. Der schöpferische Impuls im Umgang mit dem Material gehorcht vor allem dem Tastsinn und zielt auf Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Vitalität der je einzelnen Gestalt, die ganz den formenden Kräften der Hände folgt.

Es sind die stofflichen Eigenschaften von Malerei und Plastik, die sich dem Auge zu genauer Betrachtung und sinnlichem Genuss anbieten. Der Genuss ist umso grösser, je genauer das Auge hinschaut und zu differenzieren versteht. 1990 formulierte der Maler Gerhard

Richter: „Es geht doch immer nur ums Sehen ... Malen kann man alles. Sehen, ob das, was man treibt, gut ist oder nicht, ist schwieriger. Aber es ist das einzig Wichtige ... Das Sehen ist ja auch der entscheidende Akt, der letztlich den Produzenten und den Betrachter gleichstellt.“

Third floor

Geometry as the basis of composition is a stable constant in the painting of the 20th and 21st centuries, and, as shown in the preceding examples, it is ordinarily associated with a clear formal idiom and equally clear palette. However, not all of the artists agreed that *if you are not a geometer, don't come in* – the sign Gottfried Honegger had hung on the entrance to his studio and which ultimately goes back to Plato. In fact, the colourists among painters made no effort to impose a canon of rational forms on the basically unruly, roaming phenomenon of colour. Thus, format was the only restriction that Yves Klein (26) accepted in his monochrome paintings, their deep blue conjuring nothing short of the spatially unbounded, immaterial colour of the sky, which he described as his “first and greatest monochrome”. Klein used a special binder, patented for his exclusive use, which vastly heightens the intensity of his pigments. IKB (*International Klein Blue*) became his inimitable trademark. While Yves Klein's homogeneous *Monochromes* might be characterised as having a positively spiritual aura, Callum Innes (25/34) depicted the result of a process; he added and removed the oil paint applied to his canvas, deliberately making it thicker and thinner. His work in five parts, a slightly asymmetrical, subtly proportioned composition, lends form to the material and immaterial qualities of colour, light and gravity. Using the thinnest of oil washes, Hanns Kunitzberger (27/29) makes his colours appear like a gentle fog. Seamlessly intensified towards the centre of the painting, they enter into a state of weightless suspension in an immeasurable space that absorbs the gaze. Vague are the human figures rendered by Alberto Giacometti (28). Although sculpturally tangible, they yield to the scrutiny of neither sight *nor* touch, forming a summary whole that remains detached in space and eludes perception.

Gotthard Graubner (30) devised a formula for his experience as an artist: paint = condensation into an organism = painting. For him, the ultimate significance of painting lies in the power of paint and the support that is saturated by it to unite into a breathing, pulsating organism, a *paint-space-body* that offers the possibility not only of physical self-realisation but also of intellectual contemplation.

The painterly and yet architectural character of Sean Scully's work (31/32) is indebted to compositions whose compact and strict arrangement of colours in vertical and horizontal fields evokes associations with masonry and walls. However, a precarious element enters into the basically stable balance of the whole through the asymmetrical placement of fields of colour within the space of the canvas.

The physical presence of Graubner's and Scully's paintings finds a sculptural response in Henry Moore's somewhat archaic head (33), which, unlike Giacometti's figures, clearly takes up room and occupies space. Since the Renaissance, not only windows but also mirrors have been closely related to painting and questions of quality. Bertrand Lavier (35) denies this optical instrument the ability to reflect by painting over the entire surface of his support. The real world, viewer included, is seen only as an inverted, blurred image behind a veil of semi-transparent acrylic paint. It almost seems as if the aimless stroke of the brush were making fun of painting, in particular of its expressive lineage.

Willem de Kooning's modest sculptural oeuvre (36) resonates with his expressive painting, which oscillates between figuration and nonobjectivity. The creative impulse in painting bows above all to the sense of touch, with the powerful hands of the artist giving shape to the intention of investing every single figure with a primal immediacy and vitality.

It is the material properties of painting and sculpture that invite the eye to take a closer look and enjoy the pleasure of appreciation, a pleasure that is all the greater the more intense and precise the visual enquiry. As the painter Gerhard Richter put it in 1990: “it is always only about seeing ... You can paint anything. Seeing if what you do is good or not is more difficult. But it is the only thing that matters ... Seeing is, of course, also the decisive act that ultimately equates producer and viewer.”

25

Callum Innes

1962 Edinburgh, lebt und arbeitet | lives and works in Edinburgh

Exposed Painting Quinacridone Gold, 2020 |

Freigelegte Malerei Quinacridone Gold

Öl auf Leinen | oil on linen

250 × 242 cm

Inv. Nr. P349M

26

Yves Klein

1928 Nizza | Nice – 1962 Paris

Monochrome, 1958

Pigmente in Kunstharz auf Leinwand | pigments in artificial resin on canvas

65 × 54 cm

Inv. Nr. P18M

27

Hanns Kunitzberger

1955 Salzburg, lebt und arbeitet | lives and works in Berlin

2. Hälfte 2018 später, 2018 | 2nd Half 2018 Later

Öl auf Leinen | oil on linen

180 × 130 × 4 cm

Inv. Nr. P340M

28

Alberto Giacometti

1901 Borgonovo/Stampa – 1966 Chur

Quatre femmes sur socle, 1950 | Vier Frauen

auf einem Sockel | Four Women on a Pedestal

Bronze

Höhe | height 75,5 cm

Inv. Nr. S6T

29

Hanns Kunitzberger

1955 Salzburg, lebt und arbeitet | lives and works in Berlin

1. Hälfte 2017 später, 2017 | 1st Half 2017 Later

Öl auf Molino | oil on molino

225 × 150 × 4 cm

Inv. Nr. P315M

30

Gotthard Graubner

1930 Erlbach – 2013 Düsseldorf

Haut, 2010 | Skin

Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas

74 × 64 × 11 cm

Inv. Nr. P232M

31

Sean Scully

1945 Dublin, lebt und arbeitet | lives and works in New York, London und Deutschland | and Germany

Doric Ascending, 2012 | Dorisch ansteigend

Öl auf Aluminium | oil on aluminium

279,5 × 406,5 cm

Inv. Nr. P270M

32

Sean Scully

1945 Dublin, lebt und arbeitet | lives and works in New York, London und Deutschland | and Germany

Doric Grey, 2012 | Dorisch Grau

Öl auf Leinen | oil on linen

71,1 × 81,3 cm

Inv. Nr. P239M

33

Henry Moore

1898 Castleford/Yorkshire – 1986 Much Hadham/Hertfordshire

Head of Draped Reclining Figure, 1952/53 |

Kopf einer drapierten liegenden Figur

Bronze

Höhe | height 28 cm

Inv. Nr. S10M

34

Callum Innes

1962 Edinburgh, lebt und arbeitet | lives and works in Edinburgh

Exposed Painting Crimson Red, 2014 | Freigelegte

Malerei Karminrot

Öl auf Leinen | oil on linen

160 × 156 cm

Inv. Nr. P324M

35

Bertrand Lavier

1949 Châtillon-sur-Seine, lebt und arbeitet | lives and works in Paris

Augusta 2016, 2015

Acryl auf Plexiglasspiegel | acrylic on plexiglass mirror

180 × 300 × 3 cm

Inv. Nr. P293M

36

Willem de Kooning

1904 Rotterdam – 1997 Long Island/New York

Cross-Legged-Figure, 1972 | Figur mit gekreuzten

Beinen

Bronze

Höhe | height 62,2 cm

Inv. Nr. S59T

Text

Uwe Wieczorek

Kurator Hilti Art Foundation

Curator Hilti Art Foundation

Grafische Gestaltung

Graphic design

Sylvia Fröhlich

Übersetzung

Translation

Catherine Schelbert

Druck

Printed by

Gutenberg AG, Schaan

© 2020

Kunstmuseum Liechtenstein und Autoren

Kunstmuseum Liechtenstein and authors

**Kunstmuseum Liechtenstein
mit/with Hilti Art Foundation
Städtle 32, P.O. Box 370
FL – 9490 Vaduz
Tel +423 235 03 00
Fax +423 235 03 29
mail@kunstmuseum.li
kunstmuseum.li
hiltiartfoundation.li**