

# **Körper – Geste – Raum**

**Werke aus der  
Hilti Art Foundation**

12. November 2021 – 28. August 2022

# **Body – Gesture – Space**

**Works from the  
Hilti Art Foundation**

12 November 2021 – 28 August 2022

## Körper – Geste – Raum

Die Nummern im Text verweisen auf die Nummern der nachfolgenden Werktitel im Heft sowie auf die nummerierten Werke in den Ausstellungsräumen.

Die Ausstellung *Körper – Geste – Raum* umfasst Malerei, Grafik, Fotografie und Plastik von insgesamt 21 Künstlerinnen und Künstlern und präsentiert Körper, Geste und Raum in einem zweifachen Sinn: einerseits *abbildhaft*, etwa als menschliche Gestalt **(1)**, als Bewegung einer Hand **(7)** oder als natürliche Landschaft **(14)**; andererseits *konkret*, etwa als dreidimensionales Bildobjekt **(15)**, als erkennbar physische Aktion am Bildmaterial **(18)** oder als realen Bildraum **(16)**.

Abbildende Darstellungen des Körpers, des menschlichen wie des tierischen, gehen in sowohl naturalistischer als auch stilisierter Weise weit in die Geschichte des Homo sapiens zurück (ca. 40'000 bis 12'000 Jahre vor heute). Dabei setzte der frühe Mensch skulpturale, zeichnerische und malerische Mittel ein. Obwohl sich bislang nicht klären liess, in welchem Masse magische oder religiöse Vorstellungen zum Beispiel bei Jagddarstellungen eine Rolle spielten, oder ob diese lediglich der Anschauung und reflexiven Vergegenwärtigung dienten, so haben wir durch sie doch die Erkenntnis gewonnen, dass das Bewusstsein des Menschen von sich und der Welt schon uranfänglich mit der Erzeugung von Bildern in Verbindung stand. Fortan hat sich der Körper des Menschen in der bildenden Kunst, über Jahrtausende hinweg bis in die aktuelle Gegenwart hinein, als dauerhafte Konstante existenzieller Selbstbetrachtung, Selbstvergewisserung und Selbstorientierung erwiesen.

Die Darstellung des menschlichen Körpers ist zugleich eine Darstellung menschlicher Gesten. In den traditionellen Gattungen der bildenden Kunst ersetzen sie die mündliche Sprache. Dabei wechselt das Motivrepertoire der Körpersprache mit den jeweiligen Epochen und Themen. Aristoteles (384–322 v. Chr.) erkannte in Geste und Gebärde den sichtbaren Ausdruck innerer seelischer Regungen. Quintilian (35–96 n. Chr.) schrieb der Gestensprache im Unterschied zur gesprochenen Sprache eine universelle Verständlichkeit zu, weshalb seine Ausführungen zur Rhetorik seit der Antike bis zur Neuzeit grosse Bedeutung nicht nur für Redner und Schauspieler,

sondern auch für die bildende Kunst in Theorie und Praxis hatten. Wo immer gezielte Gesten und Gebärden in Malerei oder Skulptur in Erscheinung treten, dienen sie nicht nur der non-verbale Kommunikation. Darüber hinaus verbinden sie den Körper, sofern er nicht formelhaft in die Fläche gebannt ist, aktiv und organisch mit dem Raum und ermöglichen dessen perspektivische Wahrnehmung.

Tatsächlich geht die Darstellung des Körpers und seiner Gesten nicht von Beginn an mit der Darstellung des Raumes einher. Dessen „Eroberung“ erfolgt erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt. Der Weg von der Bild-Fläche, etwa der Wand einer Höhle oder einer Grabkammer, zum Bild-Raum, zur illusionistischen Perspektive, setzt technische Fertigkeiten voraus und auch ein anderes geistiges Verhältnis des Menschen zur Welt. Zwar wird der Körper früh schon nicht nur als Umriss oder Fläche, sondern auch als plastische Form begriffen, doch spät erst in Zusammenhang mit dem empirischen, dem sinnlich erfahrenen Natur- oder Tiefenraum. Die „Leere“ zwischen den stofflich getrennten Körpern wurde lange Zeit, zum Beispiel in den frühen Mittelmeerkulturen, nicht selbst als Stoff verstanden und die in dieser Leere erscheinenden Gegenstände und Körper lediglich als ein sinnverwirrendes Durcheinander wahrgenommen. So gelingt die Darstellung des perspektivischen wie auch des stofflich-atmosphärischen Zusammenhangs von Körper und Raum erst Künstlern der griechischen und römischen Antike und basiert auf einem vertrauteren und rationaleren Verhältnis zur empirischen Welt. Im christlich geprägten Mittelalter verschwindet der natürliche Tiefenraum nahezu vollständig aus dem Bild, kehrt jedoch in der Renaissance ab dem 15. Jahrhundert mit geradezu wissenschaftlichem Anspruch erneut in die Kunst zurück. Die daraus resultierende Dominanz der Zentralperspektive, auch der Luft- und Farbperspektive (!), endet schliesslich mit der Moderne.

Die abbildende Darstellung der sichtbaren Welt erfährt seit Ende des 19. Jahrhunderts, also mit dem Beginn der *klassischen* Moderne, aufgrund neuer Ausdrucksbedürfnisse eine wesentliche Veränderung (**1+11+13**). Expressionismus, Kubismus oder Futurismus geben Körper und Raum nicht mehr illusionistisch wieder, sondern unter dem Eindruck einer durch Wissenschaft und Technik radikal veränderten Welt nurmehr in stilisierter sowie in zeichen- oder formelhafter Weise (**4+5+7+10+19**). Gänzlich getilgt ist die Abbildhaftigkeit in der abstrakten und konstruktiven Kunst.

Dabei lässt sich eine zunehmende Konkretisierung der künstlerischen Gestaltungsmittel erkennen, d.h. die Emanzipation des Materials und der Farbe von ihrer abbildenden und somit dienenden Funktion. Zwar veranschaulichen sie noch immer Gegenständliches, doch tritt nun sichtbar auch der Eigenwert der künstlerischen Mittel in Erscheinung (**6+14+17**).

Der Prozess der Emanzipierung und Konkretisierung der Gestaltungsmittel setzt sich nach dem Ende der klassischen Moderne kontinuierlich fort. Seit den 1950er-Jahren führt sie im Zuge einer grundsätzlichen Befragung sowohl der Wirklichkeit als auch der traditionellen Kunstgattungen zu völlig neuen Werkformen. So stellen etwa Bilder Körper nicht dar, sondern sind selbst plastische „Körper“ und verschmelzen mit der Farbe zu organischer Einheit (**15**). Gesten wiederum ereignen sich nicht „erzählerisch“ *im*, sondern physisch *am* Bild und vergegenwärtigen in ihrer Expressivität dessen materielle Existenz (**18+24**). Und Raum wird real, wo die Fläche eines Bildes durch den Schnitt eines Messers geöffnet (**16**) und damit zugleich die Voraussetzung für die illusionistische Darstellung eines perspektivischen Tiefenraums mit Pinsel und Farbe zerstört wird.

Die wachsende Komplexität wissenschaftlicher sowie die Krisenhaftigkeit ideologischer Weltbilder fördert in der Kunst nach 1950 den unmittelbaren Umgang mit empirischen Fakten wie Material, Fläche, Farbe, Licht, Raum, Zeit oder Schwerkraft, also mit realen und den Sinnesorganen sowie der Erfahrung zugänglichen Gegebenheiten. Alles wird von Grund auf hinterfragt und einer Neubewertung unterzogen – in handlungsaktiven Kunstgattungen wie Performance und Body Art auch der als Werkmaterial benutzte menschliche Körper selbst mit bisweilen grenzüberschreitender physischer Radikalität.

## Body – Gesture – Space

The numbers in the text correspond to the numbers of the titles that follow here as well as those of the works in the exhibition itself.

The exhibition 'Body – Gesture – Space', comprising paintings, prints, photographs and sculptures by 21 artists, addresses body, gesture and space in two senses: on one hand, *representational*, as in the depiction of a human figure (1), the movement of a hand (7) or a natural landscape (14); on the other hand, *concrete*, as in a three-dimensional visual object (15), an identifiable physical modification of material (18) or a real pictorial space (16).

Naturalistic as well as stylised representations of the body, both human and animal, go back to the earliest prehistory of Homo sapiens (c. 40,000 to 12,000 years ago) and include sculptural, drafted, and painterly means. Although it has not been possible to determine definitively the extent to which magic or religion played a role, for instance, in representations of the hunt, or whether the works merely served as visualisations for the sake of reflection and observation, these ancient findings have undoubtedly contributed to the insight that, from the earliest days of humankind, awareness of the self and the world was related to the generation of images. From time immemorial, the human body in the fine arts has been an uninterrupted constant of existential self-observation, self-reassurance, and self-orientation.

The representation of the human body naturally includes the representation of human gestures. These replace the spoken word in the traditional genres of the fine arts. The repertoire of motifs in body language varies with both epoch and context. Aristotle (384–322 B.C.) described gesture and affect as the visible expression of the inner workings of the soul. Quintilian (35–96 AD) held that, in contrast to spoken language, the language of gesture is universally comprehensible, which explains why his writings on rhetoric are still as important today as they were in antiquity – not only for speakers and actors but also in the theory and practice of the fine arts. Wherever gesture and affect make a deliberate appearance in painting or sculpture, they do not merely attest to non-verbal communication. And if the body is not formally confined to the plane, such gestures also embed it in space, actively and organically, enabling it to be perceived in depth and perspective.

The representation of the body and its gestures has not always been related to the representation of space. The 'conquest' of the latter ensued much later. The transition from a picture as surface, embellishing a wall, a cave, or a burial chamber, to illusionist perspective calls for technical skills and a different intellectual approach to the world. Early on, the body was not simply perceived as an outline or a two-dimensional plane, but it was only much later that it was related to the empirical perception of depth in nature and in space. Originally, for instance in the early cultures of the Mediterranean, the 'void' between physically separated bodies was not perceived as physical, so that the objects and figures in this void were seen as a bewildering muddle. It was not until Greek and Roman antiquity that body and space were artistically rendered in physical, atmospheric perspective, based on a more matter of fact and rational relationship to the empirical world. Under the influence of Christianity in the Middle Ages, natural depth vanished entirely in the space of the picture, but in the Renaissance, it enjoyed an artistic revival of almost scientific ambitions as of the 15th century. The ensuing dominance of central perspective and even aerial and colour perspective (!), was finally superseded by the rise of *classical* Modernism.

At the end of the 19th century, the mimetic representation of the visible world underwent substantial change, not least in response to new expressive needs (1+11+13). Expressionism, Cubism and Futurism no longer cultivated the illusionist depiction of body and space. Instead, under the impression of radical change brought about by science and technology, these movements rendered the world in stylised, symbolic, or formulaic terms (4+5+7+10+19) to the point of banishing illusionist depiction altogether in abstract and constructive art. This tendency goes hand-in-hand with increasingly tangible emphasis on the means of artistic expression, that is, the emancipation of material and colour from their function as tools of depiction. Although representation still plays a role, the value of artistic means as self-contained entities in their own right acquired ever more traction (6+14+17).

This process continued after the end of classical Modernism as well and has led, since the 1950s, to entirely new forms of art, initiated by fundamental enquiry into both the nature of reality and traditional art genres. Thus, some pictures do not depict bodies but are themselves 'bodies', which merge with the paint into an organic whole (15). Gestures do not function

'narratively' *in* a work but belong *to* the physical entity itself as an expression of its material existence (18+24). And space becomes real where the artist has slashed the picture plane with a knife (16), simultaneously undermining the prerequisite of brush and paint for the illusionist representation of perspectival depth.

In art after the 1950s, the growing complexity of scientific worldviews and the crisis of ideological ones contributed to the direct use of empirical facts, such as material, surface, pigment, light, space, time and gravity, in other words, of real factors accessible to perception and experience. Everything was scrutinised and subjected to re-evaluation, particularly in physically active art genres, such as performance and body art, which may even use the human body itself as a work material, treated at times with a physical radicality that transcends borders.

## UG

Ferdinand Hodlers *Femme joyeuse* (1) könnte der Ausstellung ihren Titel gegeben haben. Mit eurhythmischer Eleganz schreitet der Körper der Frau in die Tiefe des Bildes und vollzieht dabei mit beiden Armen eine raum-schaffende Geste. Die Bewegung folgt einem inneren Impuls. Die erkennbare Einheit von Körper, Geste und Raum ist zugleich eine Einheit von Körper, Seele und Geist in natürlicher Umwelt.

Mit seiner futuristischen Plastik *Forme uniche della continuità nello spazio* (5) hat Umberto Boccioni das Menschenbild der Moderne geschaffen. Nicht Geist und Seele definieren dieses Bild, sondern Technik und Geschwindigkeit, physikalische Faktoren, welche die Futuristen mit Begeisterung begrüßten. Kein *Bewegungsmoment* ist hier dargestellt, sondern die *Kontinuität* der Bewegung und ihre formverändernde Wirkung auf einen gleichsam als Maschine agierenden anonymen Körper, der dynamisch den realen Raum erobert.

Max Beckmanns *Frau mit Zigarette* (6) ist konkreter Mensch in leiblich-sinnlicher Gegenwart. Der Künstler hat sie während des Krieges in einer Amsterdamer Bar getroffen. Sie hat sich, vorübergehend Ruhe suchend, ausserhalb des Barbetriebs für eine Zigarettenlänge in einen separaten Raum zurückgezogen. Das enge Format des Bildes entspricht ganz der in sich geschlossenen, intimen Haltung ihres Körpers. Beckmanns *Mann im Dunkeln* (7) versinnbildlicht die Suche des Menschen nach geistiger und seelischer Orientierung in unheilvoller Zeit, der er mit Gesten schützender Abwehr begegnet. Seine eindringliche Gestalt wirkt überzeitlich und verweist auf die immerwährende Gefährdung des Menschen durch die dunkle Macht des Bösen.

Die schwebende Dynamik von Willem de Koonings *Cross-Legged-Figure* (9) lässt an eine tanzende Gestalt denken, etwa an den indischen Gott Shiva oder an einen mittelalterlichen Moriskentänzer. Doch abseits des Tänzerischen wäre auch denkbar, die Figur veranschauliche ein naturgeschichtliches Frühstadium und somit ein der Schöpfung innewohnendes Entwicklungspotential von Körper, Geist und Seele; oder aber ein zivilisationsgeschichtliches Endstadium, in dem jede Entwicklungsfähigkeit als Resultat einer Katastrophe erschöpft ist und daher nichts als ein deformierter, geistloser Körper in einem ungastlichen Raum zurückbleibt.

Karol Broniatowskis rote und schwarze *Figuren* (3+8) treten, da sie flach auf das weisse Papier gebannt sind, völlig raumlos in Erscheinung. Und doch wirken sie plastisch, denn das Auge ergänzt die zweidimensionale Fläche der Figuren und des Papiers durch eine imaginierte Tiefe. Wir sehen Momentaufnahmen von Menschen als Gattungswesen, die ohne spezifische Identität in ihr Dasein treten. Erst unser deutender Blick mag ihnen Eigenschaften und vorübergehende Existenz verleihen.

## Underground level

This exhibition could be named after Ferdinand Hodler's *Femme joyeuse* (1, Joyous Woman). He depicts a woman striding into the depths of the painting with eurhythmic elegance, her arms stretched out in a gesture of spatial embrace. Her movement follows an inner impulse. The discernible unity of body, gesture and space is equally a unity of body, soul, and spirit in natural environs.

In his futurist sculpture, *Forme uniche della continuità nello spazio* (5, Unique Forms of Continuity in Space), Umberto Boccioni has created a quintessentially modernist image of humankind; it is not defined by spirit and soul, but by technology and velocity, that is, by the physical factors so enthusiastically embraced by the Futurists. The artist does not render a *moment* of arrested movement but the *continuity* of movement and the way in which it changes the shape of an anonymous body, like a machine, as it were, that is in the act of dynamically conquering real space.

Max Beckmann's *Frau mit Zigarette* (6, Woman with Cigarette) depicts the physical, sensuous presence of real, physical humanity in the representation of a woman, whose acquaintance the artist made in a bar in Amsterdam during the war. Seeking a moment of peace, she has escaped the bustle of the bar and retired to a separate room for the length of a cigarette. The narrow format of the painting eloquently frames the casual intimacy of the girl's attitude. Beckmann's *Mann im Dunkeln* (7, Man in the Dark) embodies the human quest for mental and spiritual orientation in calamitous times, here kept at bay with a protective, defensive gesture. This haunting figure shows a timeless urgency that evokes the internal threat of the dark powers of evil.

Willem de Kooning's *Cross-Legged Figure* (9), floating in mid-air, appears to be dancing, like the Indian god Shiva or a mediaeval Morris dancer. The figure might also be read as representing an early stage of natural history, embodying creation's immanent potential to develop body, spirit and soul; or quite the opposite: an end state of civilisation in which catastrophe has exhausted that potential, leaving behind nothing but a deformed, lifeless body suspended in inhospitable space.

Karol Broniatowski confines his red and black *Figuren* (3+8) to flat, white paper, completely devoid of any sense of space or depth. And yet, they do seem to have depth because our vision automatically lends volume to the two-dimensional plane. We see snapshots of people as generic beings, coming into being with no specific identity. It is only through our interpretation that they are potentially endowed with features and a transient existence.

**1**

**Ferdinand Hodler** (1853–1918)

**Femme joyeuse, ca. 1911**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

134 × 93 cm

Inv. Nr. P83T

**2**

**Ferdinand Hodler** (1853–1918)

**La Parisienne – Bildnis Valentine Godé-Darel, 1909**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

41,8 × 40,5 cm

Inv. Nr. P52T

**3**

**Karol Broniatowski** (\*1945)

**Rote Figur I – II, 2009**

Gouache auf Papier | gouache on paper

ca. 170 × 114 cm

Inv. Nr. G220M

**4**

**Alexander Archipenko** (1887–1964)

**Femme assise, 1909**

Bronze

Höhe | height: 38 cm

Inv. Nr. S294M

**5**

**Umberto Boccioni** (1882–1916)

**Forme uniche della continuità nello spazio, 1913**

Bronze

Höhe | height: 120 cm

Inv. Nr. S7T

**6**

**Max Beckmann** (1884–1950)

**Frau mit Zigarette in Blauviolett, 1944**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

95 × 56 cm

Inv. Nr. P27T

**7**

**Max Beckmann** (1884–1950)

**Mann im Dunkeln, 1934**

Bronze

Höhe | height: 56,7 cm

Inv. Nr. S179M

8

**Karol Broniatowski** (\*1945)

**Drei schwarze Figuren, 1997**

Gouache auf Papier | gouache on paper

110 × 194 cm

Inv. Nr. G123M

9

**Willem de Kooning** (1904–1997)

**Cross-Legged-Figure, 1974**

Bronze

Höhe | height: 62,2 cm

Inv. Nr. S59T

1. OG

Yves Tanguys surrealistisches Bild *Titre inconnu* (10) enthält rätselhafte Gestalten, die, von unsichtbarer Quelle hell beleuchtet, um ein niedriges Nebelgebilde gruppiert sind. Sie schweben über fahlweissen Horizontalstreifen auf schwarzem Grund, der sich in einem unermesslich tiefen, nächtlichen Raum verliert. Der Betrachter blickt auf eine menschenferne, doch irritierend real wirkende Szene im Prozess des Werdens oder Vergehens unter den Bedingungen des uranfänglichen Gegensatzes von Licht und Finsternis.

Rätselhaft sind auch die Gestalten in Leiko Ikemuras Triptychon *Ozean* (12), junge Mädchen von ebenso puppenhafter wie natürlicher Körperlichkeit. Sie gleichen Elementargeistern, die nahezu immateriell über den Wassern eines von Lichtstreifen durchzogenen dunklen Meeres schweben, das sich mit dem Himmel vereint. In stiller Zusammenkunft verständigen sie sich mittels zarter Gesten, in denen ein vorzeitliches Wissen um den Ursprung der Welt, des Lebens und der Seele zum Ausdruck kommen mag.

Max Beckmann thematisiert das Meer und den Himmel zwar an einem konkreten und ihm vertrauten Ort an der Côte d'Azur (14), doch verspürt der Künstler auch dort die Ergriffenheit vor der Grenzenlosigkeit des Raumes, der sich als „unendliche Gottheit“ über der irdischen Bühne erhebt. Fast scheint es anmassend, dass der Mensch die Weite dieses Raumes, die freilich nirgendwo gegenstandsloser erfahrbar ist als am Meer, mit Booten und Schiffen durchquert. Und doch bildet das Meer immer zugleich eine Brücke zu unbekanntem Ufern.

Das Interesse an organischen Lebensprozessen führt bei Gotthard Graubner zu einer von ihm selbst *Farbraumkörper* (15) genannten Werkserie, die seiner Anschauung der Natur, insbesondere des menschlichen Körpers, durch Abstraktion und Reduktion eine plastisch-räumliche Gestalt verleiht. Der Bild-Körper präsentiert sich als intakte Einheit von Stoff und Farbe, die gleichsam zu atmen scheint.

Mit „ikonoklastischer“ Geste, mit dem Schnitt eines Messers durch die Leinwand, macht Lucio Fontana in seinen *Concetto spaziale* (16) betitelten Werken alle abbildende Darstellung zunichte und öffnet im Bild einen realen Raum. Die Leinwand dient nicht mehr, wie jahrhundertlang zuvor, illusionistischer



Gegenständlichkeit und Tiefenräumlichkeit. Vielmehr tritt sie nun in ihrer textilen Beschaffenheit als grundrierte weisse Fläche mit „offener Wunde“ in Erscheinung.

Während Jean Dubuffets *Joueur de fifre* (17) trotz seiner „primitiv“ skizzenhaften Art als Flöte spielender Mann zu deuten ist, der in heiterer Laune eine von Bäumen, Wegen und Häusern strukturierte Landschaft durchschreitet, präsentieren sich die Figuren in Louis Soutters Bild *Lasse-tête* (19) als höchst geheimnisvolle Wesen, deren Gestik nur Eingeweihten verständlich scheint. Klaustrophobisch eng sind sie ins Format des Bildes wie in einen geschlossenen Raum eingezwängt. In ihrer Ursprünglichkeit und sicher erfassten Stilisierung erinnern sie an frühe Höhlenmalereien, ebenso eindrücklich wie magisch.

## First floor

Yves Tanguy's surrealist painting *Titre inconnu* (10) shows enigmatic figures illuminated by an invisible source. Grouped around a patch of fog rising in tendrils, they hover above pallid white horizontal stripes on a black ground that recedes into an immeasurably deep nocturnal space. Viewers are confronted with a nonhuman and yet disconcertingly real scene in the process of becoming or passing away, which is underscored by the primaeva opposition between light and dark.

The figures in Leiko Ikemura's triptych *Ozean* (12) are equally enigmatic. Young girls, doll-like and yet natural in appearance, resemble elemental, almost immaterial spirits hovering above the waters of a dark ocean, marked by streaks of light, and blending into the skies. In mute togetherness, they communicate with delicate gestures that would seem to express a prehistoric knowledge of the origin of life, the soul and, indeed, the world.

Max Beckmann paints the sea and the sky of a specific, familiar place on the Côte d'Azur (14), in a work that is nonetheless gripped by the boundlessness of space rising as an 'infinite deity' above the earthly stage. It seems almost presumptuous for human beings to sail with boats and ships across the vast space of the sea, a space inexorably devoid of figuration and yet always a bridge to unknown shores.

An interest in organic life processes motivated Gotthard Graubner to create a series that he calls *Farbraumkörper* (15, Paint-Space-Bodies), in order to lend sculptural, spatial shape to his view of nature, in particular the human body, through abstraction and reduction. His picture-bodies represent an intact unity of fabric and paint that almost seems to breathe.

In a series of works titled *Concetto spaziale* (16, Spatial Concept), Lucio Fontana put a definitive end to the time-honoured use of the canvas as a vehicle for illusionist figuration and depth. Through his 'iconoclastic' gesture of slashing the canvas with a knife, he revealed a real space in the picture, thus drawing attention to the canvas as a textile, as a primed white surface with an 'open wound'.

Despite the impression of a 'primitive' sketch in Jean Dubuffet's *Joueur de fifre* (17, Piper), one can clearly identify a man cheerfully playing the flute as he strolls through a landscape of trees, paths, and houses. The figures in Louis Soutter's *Lasse-tête* (19) present an entirely different countenance as mysterious beings whose gestures are accessible only to the initiated. They are squeezed claustrophobically, as if confined, within the format of the picture and rendered in primordial, unabashed stylisation. Recalling early cave paintings, the figures are as impressive as they are magical.

**10**

**Yves Tanguy** (1900–1955)

**Titre inconnu (Noyer indifférent), 1929**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

92,2 × 73,2 cm

Inv. Nr. P61T

**11**

**Henri Laurens** (1885–1954)

**Flora, 1939**

Ton, gebrannt | fired clay

Höhe | height: 27 cm

Inv. Nr. S172M

**12**

**Leiko Ikemura** (\*1951)

**Ozean I-III (Between Horizons), 2000–2001**

Öl auf Jute | oil on burlap

120 × 160 cm (2x) / 130 × 160 cm (1x)

Inv. Nr. P102M

**13**

**Wilhelm Lehmbruck** (1881–1919)

**Torso der Grossen Stehenden, 1910**

Steinguss | stone cast

Höhe | height: 118 cm

Inv. Nr. S55T

**14**

**Max Beckmann** (1884–1950)

**Strand mit Booten an der Riviera, 1938**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

60,5 × 80 cm

Inv. Nr. P38T

**15**

**Gotthard Graubner** (1930–2013)

**Centro, 2003**

Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas

200 × 200 × 10 cm

Inv. Nr. P361M

**16**

**Lucio Fontana** (1899–1968)

**Concetto spaziale, Attesa (weiss), 1966**

Wasserfarbe auf Leinwand | watercolour on canvas

55,6 × 46,2 cm

Inv. Nr. P159M

17

**Jean Dubuffet** (1901–1985)

**Paysage noir avec joueur de fifre, 1949**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

89,5 × 116,5 cm

Inv. Nr. P42T

18

**Imi Knoebel** (\*1940)

**Ohne Titel, (Schwarzes Bild Nr. 9,  
Schlachtenbild), 1990**

Lack auf Hartfaserplatte | lacquer on fibreboard

209,5 × 150 cm

Inv. Nr. P229M

19

**Louis Soutter** (1871–1942)

**Lasse-tête/Les caillots/Dernières perles,  
ca. 1937–42**

Fingermalerei mit Öl auf Papier | finger painting

in oils on paper

44 × 58 cm

Inv. Nr. G312M

3. OG

In den Werken von Medardo Rosso (**20+26**) und Alberto Giacometti (**22+23**) wird die Erscheinungshaftigkeit des Menschen, all seiner Körperlichkeit zum Trotz, mit geradezu existenzieller Klarheit anschaulich. In dieser Erscheinungshaftigkeit bekunden sich auch seine seelischen und geistigen Befindlichkeiten, die ohne den Körper keinen sichtbaren und dabei doch immer nur flüchtigen Ausdruck finden. Beide Künstler verzichten auf raumgreifende Gesten und stellen den Menschen – das Kind, den Erwachsenen, den Kranken – in einer zwar transitorischen aber ruhigen Haltung dar, wobei im jeweils erfassten Augenblick zugleich ein Moment der Ewigkeit aufscheint.

Die im Fließen fixierten Farben der Bilder von Callum Innes (**21+24**) verweisen auf das Agieren der Hand des Künstlers sowie auf die Veränderlichkeit von Zeit und Materie. In ihrer ephemeren Erscheinung sind sie den Werken Rossos und Giacomettis verwandt.

Mit weit geöffneten Augen und klagendem Mund blickt Germaine Richiers unbekleideter Knabe in die Welt (**29**). Sein Körper bekundet Schutz- und Hilflosigkeit, seine Gestik Betroffenheit und Ergebung. Mit *Juin 40*, einem indirekten Hinweis auf die militärische Besetzung von Paris im Juni 1940, hat die Künstlerin eine Anklage gegen das durch Krieg und Gewalt verursachte menschliche Elend geschaffen, letztlich eine zeitlose Allegorie des menschlichen Leides.

Thomas Struths Fotografie des Mailänder Doms (**25**) durchmisst dessen Querhaus von Süden nach Norden und zeigt zahlreiche Teilnehmer einer katholischen Messe. Sie alle akzeptieren ein jahrtausendealtes Ritual und eine hierarchische Ordnung, die weit ins frühe Christentum zurückreicht. Struths Blick in die Jerusalemer Grabeskirche (**30**) hingegen konzentriert sich ganz auf die Architektur. Und doch nimmt dieser Blick in den Kirchenraum ein Detail wahr, das uns den Sinn dieser Architektur erst verdeutlicht – auf einem Bild an der Innenwand sehen wir den in ein weisses Tuch gehüllten Leichnam Christi. Sein lebloser Körper wird dem Grab als letztem irdischen Raum übergeben.

### Third floor

Despite its distinctly physical presence, the human body as image is manifest with positively existential clarity in the works of Medardo Rosso (20+26) and Alberto Giacometti (22+23). The body as image testifies to the emotional and spiritual human condition, which does not take visible shape without the body and yet invariably finds ephemeral expression. Both artists abstain from expansive gestures, representing their figures – a child, an adult, a sick person – in a transitory and yet calm attitude, capturing a moment in time that simultaneously radiates a sense of eternity.

The works of Callum Innes (21+24) are characterised by paint arrested in flow, revealing the active hand of the artist as well as the mutability of time and matter. The ephemeral appearance of his paintings shows an affinity with the work of Rosso and Giacometti.

Germaine Richier's nude boy looks out at the world with eyes and mouth wide open in plaintive despair (29). His body expresses vulnerability and helplessness, his gestures anguish and surrender. Referring indirectly to the military occupation of Paris in June 1940, *Juin 40* is an indictment of human misery inflicted by war and violence and, in broader terms, a timeless allegory of human suffering.

Thomas Struth's photograph of the transept in the Milan Cathedral (25) shows numerous faithful attending mass, in acceptance of a venerable, age-old ritual and a hierarchical order that goes back to the earliest days of Christianity. In contrast, Struth's interpretation of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem concentrates entirely on the architecture (30). He has, however, included one specific detail in the interior that lies at the very core of this architecture – a picture on one of the walls depicts the body of Christ wrapped in a white shroud. His lifeless body is entrusted to the space of the grave as His last earthly resting place.

### 20

**Medardo Rosso** (1858–1928)

#### **Ecce Puer, 1906**

Bronze, Zement | cement

Höhe | height: 44,8 cm

Inv. Nr. S81T

### 21

**Callum Innes** (\*1962)

#### **Resonance Twenty-one, 2009**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

207,5 × 202,5 cm

Inv. Nr. P353M

### 22

**Alberto Giacometti** (1901–1966)

#### **Diego dans un intérieur, 1950/51**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

74 × 44 cm

Inv. Nr. P2T

### 23

**Alberto Giacometti** (1901–1966)

#### **Eli Lotar, 1964/65**

Bronze

Höhe | height: 57,7 cm

Inv. Nr. S54T

### 24

**Callum Innes** (\*1962)

#### **Monologue Thirty, 2008**

Öl auf Leinwand | oil on canvas

240 × 232 cm

Inv. Nr. P352M

### 25

**Thomas Struth** (\*1954)

#### **Mailänder Dom, 1998**

Chromogener Abzug | chromogenic print (7/10)

178,8 × 224,2 cm (gerahmt | framed)

Inv. Nr. PH332M

### 26

**Medardo Rosso** (1858–1928)

#### **Malato all'ospedale, 1889**

Bronze

Höhe | height: 19,7 cm

Inv. Nr. S68T

**27**

**Hanns Kunitzberger** (\*1955)

**1. Hälfte 2017 früher, 2017**

Öl auf | oil on Mollino

225 × 150 cm

Inv. Nr. P314M

**28**

**Hanns Kunitzberger** (\*1955)

**1. Hälfte 2017 später, 2017**

Öl auf | oil on Mollino

225 × 150 cm

Inv. Nr. P315M

**29**

**Germaine Richier** (1902–1959)

**Juin 40, 1940**

Bronze

Höhe | height: 89,9 cm

Inv. Nr. S35T

**30**

**Thomas Struth** (\*1954)

**Church of the Holy Sepulcher, East Jerusalem,  
2011**

Inkjet print (5/6)

139,2 × 174 cm

Inv. Nr. PH370M

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

© 2021

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**