

kunstmuseum basel

Medardo Rosso

29.3.—
10.8.2025

DE

**«Es gibt keine Malerei,
es gibt keine Plastik,
es gibt nur ein Ding,
das lebt!»**

— Medardo Rosso

Die Erfindung der modernen Skulptur

Um 1900 revolutionierte der Bildhauer, Fotograf und Meister der künstlerischen Inszenierung Medardo Rosso (1858 Turin–1928 Mailand, Italien) die Skulptur. Trotz seines beachtlichen Einflusses ist der italienisch-französische Künstler heute kaum bekannt. Die Retrospektive *Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur* beabsichtigt, das zu ändern, und bietet die seltene Gelegenheit, sein bahnbrechendes Werk in seiner ganzen Vielfalt zu erkunden. Mit rund 50 seiner Skulpturen sowie mehr als 250 seiner Fotografien und Zeichnungen beleuchtet sie Rossos wegweisenden Umgang mit Materialien, Verfahren und Vorstellungen. Ausgewählte Gegenüberstellungen mit Werken von mehr als 60 Künstler:innen verdeutlichen zudem die ausserordentliche Wirkungskraft seines Schaffens damals wie heute.

Die Ausstellung beginnt im Innenhof des Hauptbaus mit einer Arbeit von Pamela Rosenkranz. Durch den Verbindungstrakt, in dem eine Arbeit von Kaari Upson installiert ist, führt der Weg in den Neubau. Dort ist im Erdgeschoss eine monografische Präsentation von Werken Rossos zu sehen. Im zweiten Obergeschoss wird die Ausstellung mit Werken anderer Künstler:innen fortgesetzt.

HAUPTBAU Innenhof

Pamela Rosenkranz, *Skin Pool (Plasmin)*

HAUPTBAU → NEUBAU Verbindungstrakt

Kaari Upson, *eleven*

NEUBAU EG

Medardo Rosso (1858–1928)

Inszenierung

Fotografie

NEUBAU 2.OG

Raum 1: Wiederholung und Variation

Raum 2: Anti-Monumentalität

Raum 3: Prozess und Performance

Raum 4: Berühren, Umarmen, Formen

Raum 5: Erscheinen und Verschwinden

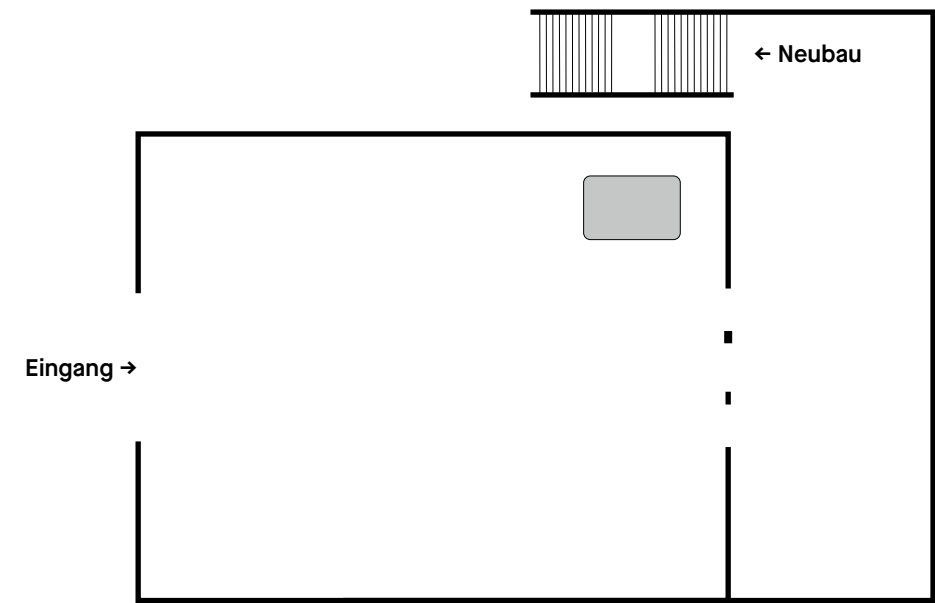
Raum 6: Erscheinen und Verschwinden

Raum 7: Mise en Scène

Raum 8: Ungestalt

Raum 9: Ungestalt

HAUPTBAU Innenhof



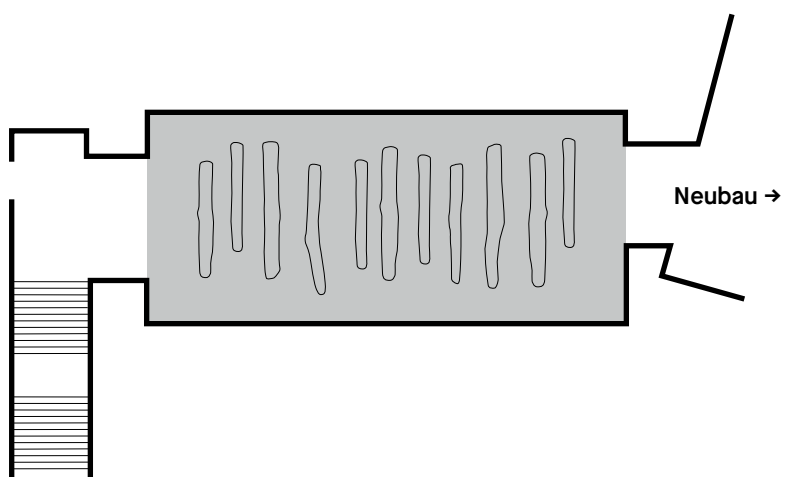
Pamela Rosenkranz
Skin Pool (Plasmin), 2025

Pamela Rosenkranz (* 1979 Altdorf, Schweiz) greift gerne auf Forschungen aus den Feldern der Naturwissenschaft, Neurologie und Konsumwelt sowie der Kunst- und Literaturgeschichte zurück. In ihrer Arbeit *Skin Pool (Plasmin)* (Haut-Pool [Plasmin]) wird der menschliche Körper abstrahiert und auf Flüssigkeit und Oberfläche reduziert. Seine künstliche, rosafarbene Einfärbung imitiert und reflektiert kritisch «Standard-Hautfarben», wie sie in der Werbung propagandiert werden – Farbtöne, die stark von restriktiven Schönheitsidealen und kommerziellen Ästhetiken gefärbt sind. Doch der Untertitel des Werkes geht tiefer, nämlich unter die Haut: Plasmin ist ein eiweissspaltendes Enzym im menschlichen Blut, das Blutgerinnsel auflöst und den Blutkreislauf in Gang hält. Damit ist diese unsichtbare Substanz lebenswichtig für den menschlichen Körper. In einem historischen Brunnen im Innenhof des Hauptbaus des Museums installiert, ist *Skin Pool (Plasmin)* neben Auguste Rodins monumentalen *Les Bourgeois de Calais* (Die Bürger von Calais, 1884–1889 / Guss 1942–1943) platziert. Dort bildet das mit synthetischer Farbe gefüllte, schimmernde Becken einen Gegensatz zu den gewichtigen Bronzekörpern von Rodin. Das sich auf Rosenkranz' Oberflächen brechende Licht erinnert an Medardo Rossos Faszination dafür, wie Licht die materielle Qualität von Haut offenbart und verändern kann, insbesondere durch seine Verwendung von Wachs. Wenn Rodin der Repräsentation Beständigkeit verleiht und Rosso sie an den Rand der Auflösung bringt, dann verflüssigt Rosenkranz sowohl Figur als auch Körperlichkeit. Die Künstlerin setzt Werkstoffe der Industrie und chemische Prozesse dazu ein, um Fragen nach dem Status des Körpers in einer hyperkommerziellen, biotechnologischen Welt aufzuwerfen.

Pamela Rosenkranz (* 1979)
Skin Pool (Plasmin), 2025
Flüssigkeit, Verdickungsmittel, Färbemittel, Pumpen
Masse variabel
Courtesy Pamela Rosenkranz und
Karma International, Zürich

Ein zweites Werk der Künstlerin,
Firm Being (Venice Series), 2009,
ist im NEUBAU 2. OG. in Raum 8 zu sehen.

HAUPTBAU → NEUBAU
Verbindungstrakt

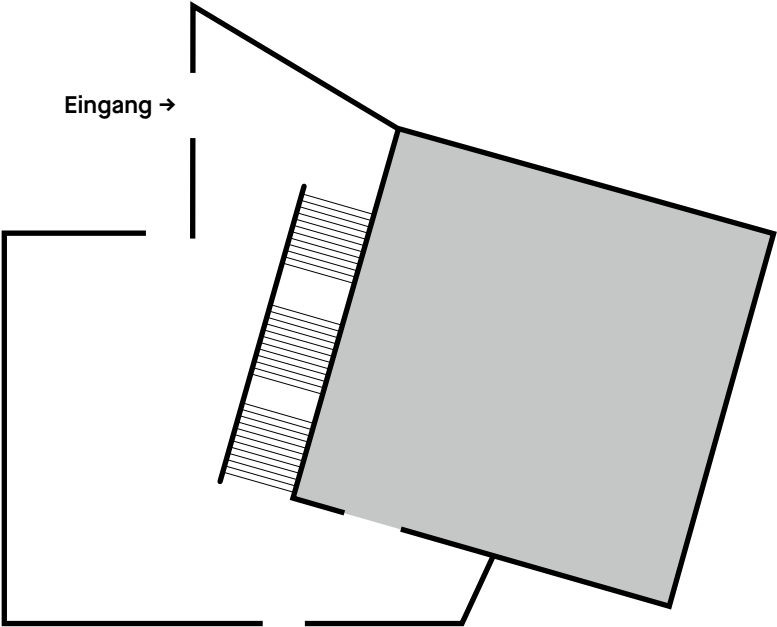


Kaari Upson
eleven, 2020

Kaari Upson (1970 San Bernardino–2021 New York, USA) benutzte Abgüsse und Methoden der Verdoppelung und der Verfremdung, um herauszufinden, welche Einschreibungen Trauma, Erinnerung und körperliche Erfahrung in skulpturalen Formen hinterlassen können. *eleven* (elf) ist eine Gruppe von frei hängenden Skulpturen, deren hybride Gussformen die unterschiedlichen Abgüsse von Baumstämmen sowie vom Knie der Künstlerin miteinander kombinieren. Nach ihrer Modellierung in Latex in rosafarbenes, gelblich und rot eingefärbtes Kunstharz gegossen, treten vage Bezüge zu kränklichem, mit blauen Flecken versehenem oder gar verletztem Fleisch zu Tage. Diese beunruhigenden Skulpturen, komplementiert mit den Abgüssen der ursprünglichen Fresslöcher von Termiten und den Schnittmarken der Kettensäge, hängen wie Kadaver in einem Kühlraum. Dabei scheinen sie zwischen dem Körperhaften und Unbelebten, zwischen dem Vertrauten und Unheimlichen zu schwanken. Wiederholung und Variation werden hier zu einer Art Heimsuchung: die Wiederkehr des stets Gleichen, doch nie ganz Identischen. Wie Medardo Rosso griff Upson fast zwanghaft bestimmte Motive immer wieder auf. Ebenso arbeitete sie mit launischen Materialien und unvorhersehbaren Prozessen, um herauszufinden, wie Formen auseinanderbrechen, sich auflösen oder von den Spuren menschlichen Lebens gezeichnet sein können. Im Durchgang zwischen Hauptbau und Neubau installiert, begegnen Besuchende *eleven* auf ihrem Weg zu den Werken von Rosso. Damit thematisiert das Werk bereits im Vorfeld die zentralen Fragen der Ausstellung, wie Vervielfältigung, Materialität und Körperlichkeit.

Kaari Upson (1970–2021)
eleven, 2020
Urethan und Pigment
228,6 × 22,86 cm
228,6 × 22,86 cm
226,06 × 22,86 cm
232,41 × 21,59 cm
154,94 × 22,86 cm
259,08 × 19,05 cm
219,08 × 26,67 cm
233,68 × 22,86 cm
205,74 × 20,32 cm
222,89 × 22,86 cm
214,63 × 26,67 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 2025.3,
Ankauf mit Mitteln der Karl und
Margrith Schaub-Tschudin-Stiftung und
des Ankaukskredits, 2025

NEUBAU EG



Medardo Rosso (1858 Turin–1928 Mailand, Italien) wurde 1918 als der «grösste lebende Bildhauer» vom französischen Dichter und Kritiker Guillaume Apollinaire gefeiert und zählt bis heute zu den kompromisslosesten Künstler:innen seiner Zeit. Als Bildhauer, Fotograf und Meister kunstvoller Inszenierungen verbrachte er entscheidende Jahre in Paris. Dort pflegte er Kontakte zu den Impressionist:innen und arbeitete gemeinsam mit seinem Freund (und späteren Rivalen) Auguste Rodin an einer Neubestimmung der Skulptur. In seinem Werk erforschte Rosso ergebnisoffen einige wiederkehrende Motive. Dabei war ihm die Wiederholung und Variation wichtiger als das Finden einer endgültigen Form. Er benutzte Abgüsse und Fotografien, um die hierarchischen Unterschiede zwischen Original und Kopie, zwischen Produktion und Reproduktion aufzulösen. Laut der Künstlerin Phyllida Barlow sind seine Plastiken «beunruhigend lebendig» und weder statisch noch monumental, sondern flüchtig und emotional aufgeladen.

Medardo Rosso

(1858–1928)

1858

Am 21. Juni kommt Medardo Rosso in Turin, Italien, als Kind von Luigia Bono und Domenico Rosso, der als Bahnbeamter tätig ist, zur Welt. Später zieht die Familie nach Mailand, Italien.

1882–1885

Rosso nimmt 1882 an der Accademia di Belle Arti di Brera (Akademie der Schönen Künste) in Mailand ein Bildhauereistudium auf. Aufgrund einer provokanten Petition für das Zeichnen nach lebenden Modellen, die zu einem Konflikt mit einem Mitstudierenden führt, muss er die Akademie im darauffolgenden Jahr verlassen. Rosso beteiligt sich an einer der ersten Avantgarde-Bewegungen Italiens – der Scapigliatura (von italienisch zerzausen). Diese tritt, inspiriert von Sozialismus und Anarchismus, für eine Erneuerung der Kunst ein. 1885 heiratet Rosso Giuditta Pozzi, im selben Jahr wird ihr Sohn Francesco geboren.

1887

Zu einem Zeitpunkt, als die Fotografie noch immer als erst aufstrebendes Medium gilt, beginnt Rosso, neben dem Zeichnen und dem bildhauerischen Schaffen in Terrakotta, Gips und Bronze, mit fotografischen Reproduktionsverfahren zu experimentieren.

1889

Rosso verlässt seine Familie und zieht nach Paris, wo der Journalist Felice Cameroni ihn in die führenden künstlerischen Zirkel einführt. Er steht dort in Kontakt mit Schriftstellern wie Guillaume Apollinaire, Edmond de Goncourt, Paul Valéry und Émile Zola sowie den Künstlern Edgar Degas und Amedeo Modigliani. Rosso befreundet sich mit Auguste Rodin und sie schenken einander Kunstwerke. Die Freundschaft zerbricht allerdings ein knappes Jahrzehnt später, als Rosso Rodin nach der Vorstellung seines *Monument à Balzac* (Denkmal für Balzac) vorwirft, sich seine Ideen angeeignet zu haben.

1900

Mitte der 1890er Jahre richtet sich Rosso eine eigene Gusswerkstatt ein und entdeckt Wachs als Material. Ab 1900 inszeniert er halb öffentliche Guss-Vorführungen. Zu dieser Zeit beginnt die langjährige Freundschaft mit der Künstlerin und Schriftstellerin Margaretha «Etha» Fles, die eine engagierte Förderin seines Schaffens wird. Rosso wird international bekannter durch Ausstellungen in Europa und eine steigende Anzahl an publizierten Texten zu seinem Werk.

1904–1906

Im renommierten Pariser Salon d'Automne (Herbstsalon) von 1904 nehmen Rossos Arbeiten, umgeben von Werken französischer Impressionist:innen und Gemälden Paul Cezannes, einen zentralen Platz ein. Die Ausstellung stösst auf beachtliche Presseresonanz und weckt vermutlich auch das Interesse des Bildhauers Constantin Brâncuși. Im gleichen Jahr wird Rosso französischer Staatsbürger. 1906 gestaltet er sein letztes bildhauerisches Motiv, das er später mit *Ecce Puer* betitelt. Danach verlagert er seinen Schwerpunkt auf die Wiederaufnahme, Überarbeitung und Kontextualisierung seiner früheren Motive durch neue Abgüsse, fotografische Experimente sowie Ausstellungsinszenierungen, begleitet von theoretischen Texten.

1910–1920

Rosso selbst verstand sich als «europäischer Anarchist» und verknüpfte seinen künstlerischen Ansatz mit einer Absage an den Nationalstaat und einem Bekenntnis zur Überwindung jeglicher Grenzen. In den 1910er Jahren wird Rosso von Künstler:innen, die dem italienischen Futurismus nahestehen, zu einem ihrer Vorläufer:innen erklärt, wenngleich er diese Vereinnahmung ablehnt. Rosso kehrt 1920 nach Mailand zurück und vertieft dort seine Freundschaften mit dem Maler Carlo Carrà, dem Anwalt Mario Vianello-Chiodo und der Schriftstellerin Margherita Sarfatti, die dem italienischen Diktator Benito Mussolini nahesteht. Letztere wird sich zur Zeit des Faschismus massgeblich für Rossos Werk einsetzen.

1928

Am 31. März, wenige Monate vor seinem 70. Geburtstag, stirbt Rosso in Mailand an den Folgen von Diabetes und einer Blutvergiftung. Sein Sohn Francesco übernimmt den Nachlass und gründet noch im selben Jahr das Museo Medardo Rosso im italienischen Barzio. Zu Lebzeiten hatte Rosso seinen Sohn und Mario Vianello-Chiodo ermächtigt, nach seinem Tod eine bestimmte Anzahl von Abgüssen seiner Werke anzufertigen.

1959–1963

1959 präsentiert die New Yorker Peridot Gallery Rosso erstmals in den USA, worauf vier Jahre später eine grosse Retrospektive im Museum of Modern Art in New York folgt. Diese verschafft Rossos radikalem Umgang mit Form, Material und Wahrnehmung neue Aufmerksamkeit – auch in der Forschung – und inspiriert zeitgenössische Künstler:innen der 1960er Jahre und darüber hinaus.

Inszenierung

Für Medardo Rosso war nicht nur die Schaffung einer Skulptur Teil der künstlerischen Arbeit, sondern genauso wichtig war ihre genaue Inszenierung. In der Mitte des Ausstellungsraums befindet sich eine Auswahl seiner Plastiken auf historischen Sockeln, wie der Künstler sie bevorzugte. Darunter seine «gabbie» (italienisch für Käfige) beziehungsweise Vitrinen. Diese verleihen den Arbeiten eine Rahmung, aber sie definieren auch die Luft und den Raum ihrer Umgebung als Teil des Werks. Zeitlebens gab Rosso streng kontrollierte Frontalansichten für seine Werke vor. Er betonte bestimmte Perspektiven und vermied andere; nur selten waren die Rückseiten zu sehen. Damit weicht die Anordnung der Werke in diesem Raum bewusst von Rossos Vorgehen ab: Die uneingeschränkte Begegnung mit den Plastiken von allen Seiten enthüllt die Spuren seines kreativen Prozesses, hebt die Materialität hervor und gewährt Einblick in die Radikalität seiner Formgebung.

Rossos Herangehensweise an die Präsentation ist von weiteren Eigenheiten gekennzeichnet. In seinen Fotografien wird deutlich, wie eng er seine Plastiken gruppierte – mit unterschiedlichen Höhen und inszenierten Dialogen zwischen den eigenen Werken sowie denen von anderen Künstler:innen. In Einklang mit diesen Strategien wird Rossos *Portrait d'Henri Rouart* (Porträt von Henri Rouart, 1890) neben Auguste Rodins *Torse* (Torso, 1878–1879) und Paul Cezannes *Cinq baigneuses* (Fünf Badende, 1885/1887) gezeigt. Derlei Gegenüberstellungen erprobte Rosso seinerzeit selbst. In den Ausstellungsräumen im zweiten Stock treffen seine Plastiken auf Werke von Künstler:innen seiner Zeit bis heute. Dadurch werden die zentralen Anliegen von Rosso – Dialog und Inszenierung – aufgegriffen und zugleich die ungebrochene Modernität seiner Kunst betont.

**«Wir sind nichts als die
Konsequenzen der Dinge,
die uns umgeben.»**

— Medardo Rosso

Fotografie

Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi bezeichnete Medardo Rosso 1905 als Schöpfer «eine[r] Art Photoskulptur». Damit spielte er auf die schwer zu fassende und verschwommene Qualität seiner skulpturalen Formen an. Angesichts Rossos Augenmerk auf den flüchtigen Moment war die intensive Beschäftigung mit Fotografie für den Künstler wohl unvermeidbar.

Bemerkenswert für seine Zeit integrierte Rosso die Fotografie als wesentlichen Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit. Anders als beispielsweise Auguste Rodin, der zur eindrucksvollen Dokumentation und Bewerbung seiner Werke bekannte Fotograf:innen beauftragte, bestand Rosso darauf, seine Plastiken selbst zu fotografieren. Die eigentümlichen, oft sehr kleinen Aufnahmen und die Art und Weise, wie sie zugeschnitten und collagiert sind, belegen Rossos experimentelle Eingriffe innerhalb und ausserhalb der Dunkelkammer. Ab 1900 benutzte er Fotografie nicht nur zur Inszenierung seiner Plastiken, sondern auch um herauszufinden, wie Perspektive, Beleuchtung und Bildausschnitt ihre Wahrnehmung veränderten. Er passte seine Gussformen dementsprechend an und fotografierte die neuen Ergebnisse. Fotografie wurde in Rossos Händen zu etwas, das Veränderung sowohl aufzeichnete als auch auslöste.

Ab 1902 stellte Rosso seine Fotografien gemeinsam mit seinen Plastiken aus, da er sie als weit mehr als nur Dokumentationsmaterial verstand. Von den 500 bekannten Fotografien, die er geschaffen und veröffentlicht hat, wird hier etwa die Hälfte gezeigt. Dazu gehören historische Abzüge mit handschriftlichen Anmerkungen sowie Glasnegative gemeinsam mit ihren späteren Abzügen.



8



9



10



4



5



6



7



1



2

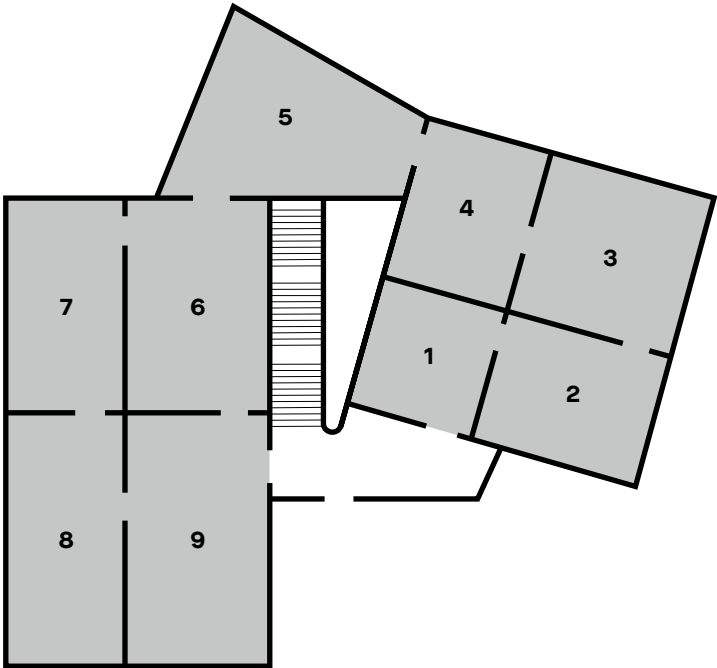


3

12
13 11

- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Carne altrui, 1883–1884
Gips
50 × 41,5 × 19 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant malade, 1893–1895 (1895)
Gips
17,5 × 20 × 19,3 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Portinaia, 1883 (1890–1893)
Gips
39,5 × 33,5 × 17,5 cm
Privatsammlung
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bookmaker, 1894 (1914–1923)
Wachs über Gips
48 × 43 × 46 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Henri Rouart, 1889
Gips
102 × 71 × 31 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bambina ridente, 1889 (1889–1890)
Wachs über Gips
27,5 × 18,1 × 17,1 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Sagrestano, 1883
Gips
46,5 × 31,5 × 13,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant au soleil, 1891/1892 (1891–1892)
Gips
35 × 21 × 19 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
L'uomo che legge, 1894 (1926)
Wachs über Gips
29,5 × 30,5 × 29,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ruffiana, 1883 (1885)
Gips, bemalt
49,8 × 24 × 23,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 11 **Paul Cezanne (1839–1906)**
Cinq baigneuses, 1885/1887
Öl auf Leinwand
65,3 × 65,3 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G. 1960.1,
erworben mit Beiträgen der Basler Regierung,
der Max Geldner-Stiftung und privater Kunstfreunde
- 12 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Portrait d'Henri Rouart, 1889 (1899)
Bronze
93 × 71 × 50 cm
Kunst Museum Winterthur,
Geschenk des Galerievereins, 1964
- 13 **Auguste Rodin (1840–1917)**
Torse de l'Étude pour Saint Jean Baptiste, dit Torse de l'Homme qui marche, 1878–1879 (1979)
Bronze
55,5 × 25,5 × 16,3 cm
Musée Rodin, Paris

NEUBAU 2. OG



Medardo Rosso revolutionierte die Bildhauerei am Ende des 19. Jahrhunderts. In einer Zeit tiefgreifender sozialer Umwälzungen forderte er eine Neudefinition der Skulptur und ihrer Darstellungs-, Produktions- und Wahrnehmungsweisen. Um seine Haltung zu verdeutlichen, platzierte er seine Plastiken oft ungewohnt nah zueinander, im Dialog mit Werken anderer Künstler:innen und gemeinsam mit seinen Fotografien. Diesem Verfahren blieb er während seiner gesamten Karriere treu, um sowohl unerwartete Wechselwirkungen als auch grundlegende Brüche mit der Tradition herauszuarbeiten.

Rossos Methoden waren ebenso gewagt wie visionär. Die Szenografie der Ausstellung bezieht sich auf seine Präsentationsformen und legt den Fokus auf Inszenierung und Dialog. Zugleich knüpft die Ausstellung an die von Rosso vererbte Herangehensweise an, indem seine Werke neben denen von über 60 historischen und zeitgenössischen Künstler:innen gezeigt werden. Während das Erdgeschoss eher monografisch ausgerichtet ist, entfaltet sich dieser Teil der Ausstellung als eine Art generationenübergreifende Zusammenkunft, die sich thematisch an Rossos Praxis orientiert: Wiederholung und Variation; Anti-Monumentalität; Prozess und Performance; Berühren, Umarmen, Formen; Erscheinen und Verschwinden; Mise en Scène; Ungestalt. Die Inszenierung lädt dazu ein, sich auf die Relevanz von Rossos Vorstellungen einzulassen und einen zeitgenössischen Blick auf die Geschichte der modernen Skulptur zu werfen.

Wiederholung und Variation

Seit den späten 1890er Jahren schöpfte Medardo Rosso aus einem Repertoire von ungefähr 40 bildhauerischen Motiven. Bis zu seinem Tod beschäftigte er sich mit ihnen in Wiederholungsschleifen seiner Arbeitsprozesse: Er goss neue Variationen, überarbeitete die Oberflächen und fertigte Fotografien an, um dann wieder von vorne anzufangen. Rosso arbeitete mit verschiedenen Techniken der Reproduktion und goss seine Plastiken oft selbst, anstatt sie von Giessereien ausführen zu lassen. Diese zahlreichen Versionen stehen im Widerspruch zu der Vorstellung von der einzigen, endgültigen Fassung eines Kunstwerks.

Rossos meistreproduzierte Plastik, *Enfant juif* (Jüdisches Kind, 1893), ist ein Beispiel dafür. Obwohl mechanisch gegossen, weist jede Ausgabe subtile Unterschiede in Material, Farbe, Oberfläche sowie im Blick und in der Neigung des Kopfes auf. Was andere Künstler:innen als serielles Objekt behandelt hätten, wird bei Rosso zum einmaligen Kunstwerk. Seine Resultate verwischen die Grenze zwischen Original und Kopie, wobei jedes Werk eine unverwechselbare Aura ausstrahlt.

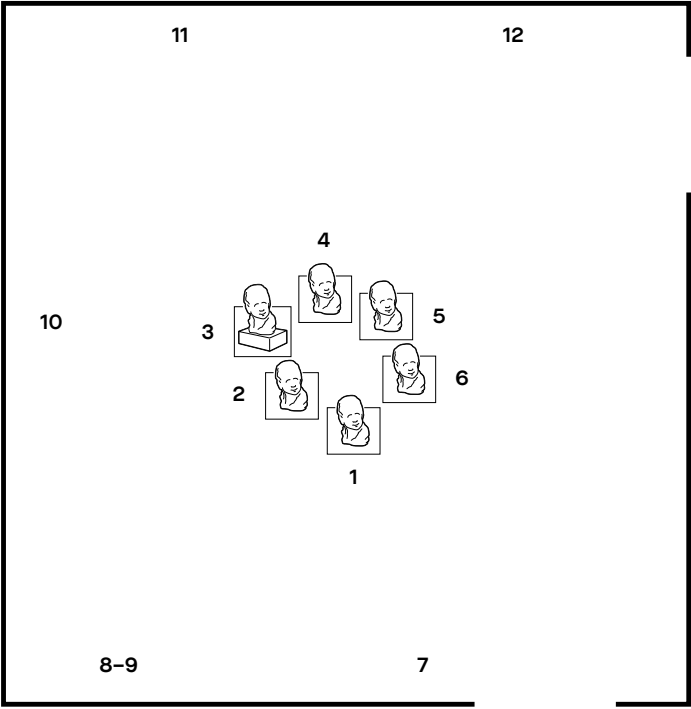
Jahrzehnte später griffen Kunst-Bewegungen wie Pop-Art, Minimal Art und Appropriation Art genau diese Fragestellung auf. Andy Warhols und Sherrie Levines' Abhandlungen zur Massenproduktion beziehungsweise -reproduktion teilen sich den Raum mit sechs Ausführungen von *Enfant juif* sowie mit Sidsel Meineche Hansens Werk, das als Gussform eine religiöse Figur endlos reproduzieren könnte. Auf unterschiedliche Weise deutet jedes dieser Kunstwerke auf das Spannungsverhältnis zwischen Einzigartigkeit und Serialität hin.

Sidsel Meineche Hansen
Baby Mould, 2023

Sidsel Meineche Hansen (* 1981 Ry, Dänemark) beschäftigt sich damit, wie Körper durch Technologie, Institutionen, Kapitalismus und Begehren geformt und konstruiert werden. In den letzten Jahren hat Meineche Hansen untersucht, wie digitale Werkzeuge und Konstruktionsysteme Sexualität, Arbeit und Identität beeinflussen. Dabei sieht das Werk *Baby Mould* (Baby-Gussform) auf den ersten Blick wie ein neuer künstlerischer Ansatz aus. Jedoch setzt das Werk Meineche Hansens Erforschungen fort und lenkt die Aufmerksamkeit auf die materiellen und symbolischen Technologien durch die sowohl Körper als auch Glauben reproduziert werden. Die Arbeit basiert auf einer Terrakotta-Gussform, die von den Kleinen Schwestern Jesu in einem Kloster in Ost-London benutzt wird, um Figuren des Jesuskindes herzustellen und zu verkaufen. Meineche Hansen hat diese komplexe, fünfzehnteilige Gussform aus Terrakotta in Bleikristall nachgebildet und dadurch aus einem Hilfsmittel der religiösen Andacht eine bildhauerische Reflexion über biologische, technologische und spirituelle Reproduktion gemacht. Das Interesse von Meineche Hansen für diese Form, welche die endlose Produktion von Kopien ermöglicht, spiegelt Medardo Rossos Beschäftigung mit Abgüssen und Reproduktionstechniken wider. Meineche Hansens Titel spielt auf den Begriff der «Mutterform» (*mother mold*) an – ein im Gussverfahren verwendeter Ausdruck für die Grundform, der alle Kopien entspringen –, aber ersetzt im Werk die Mutter mit dem Kind, dem Baby. Dadurch verlagert Meineche Hansen die Aufmerksamkeit vom Ursprung auf das Endergebnis und verkompliziert die Vorstellung davon, wo Schöpfung beginnt.

Sherrie Levine
L'Absinthe, 1995

Sherrie Levine (* 1947 Hazleton, USA) beschäftigt sich fortlaufend mit den Konzepten von Originalität, Autorschaft und Reproduktion – zentrale Themen der sogenannten Appropriation Art, in ihrem Fall mit feministischer Perspektive. Für ihr Werk *L'Absinthe* (Der Absinth) fotografierte Levine eine farbige Reproduktion von Edgar Degas' *Dans un café / L'absinthe* (In einem Café / Der Absinth, 1875–1876) aus einem Kunstbuch und erstellte davon zwölf gerahmte Schwarz-Weiss-Kopien. Dieser Akt der Vervielfältigung und erneuten Rahmung des Bildes führt dazu, dass man das, was man zu kennen glaubt, neu betrachtet. Das kann dazu führen, dass auch die Vorstellung der Autorität des «grossen männlichen Künstlers» in Frage gestellt wird. Levine verdeutlicht, dass bereits die Wiederholung eines Werkes Bedeutung und Wahrnehmung beeinflussen kann. Dieses Anliegen war auch für Medardo Rosso wichtig, da auch er von denselben Figuren immer wieder leicht unterschiedliche Variationen schuf. Während Rosso durch die Überarbeitung und die Produktion verschiedener Abgüsse die Schaffung von Kunst als einen Prozess der Veränderung erforschte, wendet Levine ihren kritischen Umgang mit der reproduzierten Präsentation auf die Welt der Bilder und Abbilder an. Sie lässt anklagen, dass jedes Kunstwerk bereits an sich eine Kopie ist, die vom endlosen Nachhall der davor entstandenen Kunst beeinflusst ist. Wie Andy Warhols serielle Wiederholungen hinterfragt Levines Werk die Idee des einzigartigen Originals und wirft ein Augenmerk darauf, wie Bilder innerhalb der Kultur zirkulieren.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893
Wachs über Gips
23 × 17,5 × 15,5 cm
PCC, Pieter Coray Collection
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893 (1920–1925)
Wachs über Gips
23,6 × 14,4 × 17,9 cm
Privatsammlung
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif (Sarfatti), 1893 (vor 1915)
Wachs über Gips
24,2 × 19 × 16 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano/London
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893
Gips, bemalt
24,8 × 19,5 × 17,8 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893
Wachs über Gips
24,5 × 15,5 × 17,3 cm
PCC, Pieter Coray Collection
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif (Piérard), 1893 (ca. 1909)
Wachs über Gips
H: 22,7 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano/London
- 7 **Sidsel Meineche Hansen (* 1981)**
Baby Mould, 2023
Mehrteilige Gussform aus Kristallglas,
Tablar aus Edelstahl
28 × 40 × 25 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 2024.13,
Ankauf mit Mitteln der Singeisen-Stiftung 2024
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Installationsansicht im Pariser
Herbstsalon (1904) mit Medardo Rosso,
Malato all'ospedale, 1889;
Michelangelo, *Madonna Medici*, ca. 1521–1534
(Kopie von Medardo Rosso, n. d.)
Kollodiumabzug auf Untersatzkarton, n. d.
17 × 21,9 cm
Privatsammlung
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Installationsansicht im Pariser Herbstsalon (1904) mit
Medardo Rosso, *Enfant à la Bouchée de pain*, 1897;
Medardo Rosso, *Grande Rieuse*, 1891–1892
Gespiegelte Fotomontage
17 × 21 cm
Privatsammlung
- 10 **Sherrie Levine (* 1947)**
L'Absinthe, 1995
Schwarz-Weiss-Fotografien
Je 25,4 × 20,3 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 2004.271–12,
Ankauf 2004
- 11 **Richard Serra (1938–2024)**
Candle Piece, 1968
Holz, Kerzen
13,5 × 246 × 8,5 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam
- 12 **Andy Warhol (1928–1987)**
Optical Car Crash, 1962
Siebdruck auf Leinwand
208 × 208,5 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1970.4,
Ankauf 1970

Anti-Monumentalität

Medardo Rosso betrachtete Skulptur nicht als starr und monumental, sondern als flüchtig und veränderbar. Radikal brach er mit der damals gängigen europäischen Bildhauerkunst. Er lehnte Beständigkeit zugunsten von Vergänglichkeit ab, die glorreiche Geste zugunsten der intimen. Seine Figuren sind klein, provisorisch und schwer zu fassen – ein Gegenentwurf zu den heroischen Denkmälern seiner Zeit. Auch ihre Materialität widersetzt sich der Tradition: Rosso bevorzugte Wachs und Gips, die als Werkstoffe üblicherweise für Vormodelle verwendet wurden. Nachgiebig und verletzlich trotzen sie den Ansprüchen von Dauerhaftigkeit und Mächtigkeit an die monumentale Skulptur.

Auch Rossos Motivwahl verweigert sich der Überhöhung: Keine Herrscher:innen, keine Berühmtheiten – stattdessen arbeitende, arbeitslose, übersehene Personen. Es war eine leise, aber grundsätzliche Ablehnung der historischen Rolle, die Skulptur bei der Verherrlichung von Macht spielt.

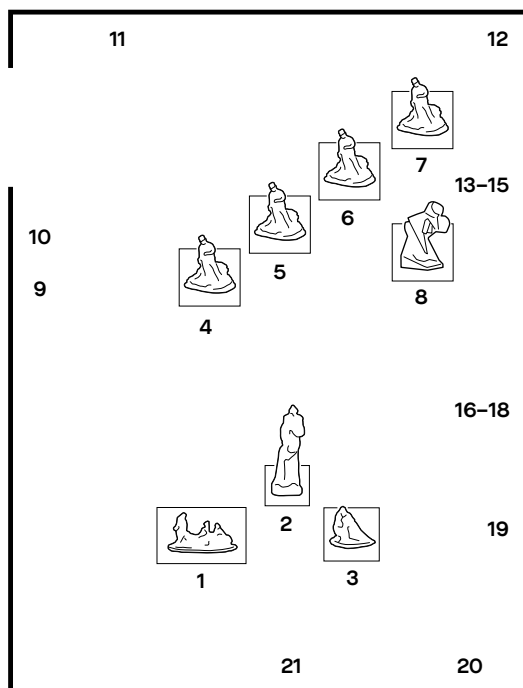
Rossos Erbe wirkt nach. Edgar Degas' nahezu gleichzeitig entstandene Darstellung eines gefallenen Jockeys greift ebenso wie Simone Fattals zerklüftete und ungeformte Skulptur einer Göttin und Richard Serras prekär ausbalancierte Bleistange die Mittel auf, mit denen Rosso vorherrschende Auffassungen untergrub. Für Rosso bestand keine Notwendigkeit, einen Absturz bildhaft darzustellen; seine Figuren schwanken bereits am Abgrund, als ob das Material seine Standfestigkeit eingebüsst hätte.

Simone Fattal
Venus II, 2006

Simone Fattal (* 1942 Damaskus, Syrien) ist eine Künstlerin, deren Werk von Erfahrungen des Kriegs, der Vertreibung und des Überlebenskampfes erzählt. Ihre *Venus II* erscheint nicht als triumphierende Göttin der Liebe, sondern als eine von der Umwelt gezeichnete, fast anonyme Figur – mehr einem archäologischen Fundstück als einer idealisierten Ikone gleichend. Die Skulptur aus unbehandeltem Ton trägt die Spuren ihres Entstehungsprozesses: Fingerabdrücke, Asymmetrien, Unregelmässigkeiten. Sie wirkt sowohl von menschlicher Hand als auch von geologischen Erdzeiten geformt. Wenn Fattal sich auf klassische Traditionen bezieht, dann löst sie diese von innen heraus auf – nicht Vollkommenheit bietet sie an, sondern Zerbrechlichkeit; nicht Dauer-, sondern Prozesshaftigkeit. Wie Medardo Rosso lehnt sie Monumentalität zugunsten von Verletzlichkeit und Unmittelbarkeit ab. Oft schwanken Rossos Figuren an einem Rand oder müssen sich anlehnen, während sie sich der aufrecht stehenden Selbstsicherheit traditioneller Skulpturen widersetzen. Fattals *Venus* hingegen scheint aus Ruinen aufzuerstehen. Die Werke von beiden Künstler:innen schlagen eine andere Art von Denkmal vor – eines, das nicht auf Heldentum beruht, sondern auf Durchhaltevermögen.

Edgar Degas
Jockey blessé, ca. 1896/1898

Mehrfach überarbeitete Edgar Degas (1834–1917 Paris) sein Gemälde eines gestürzten Reiters, *Jockey blessé* (Verletzter Jockey). Anders als bei vielen traditionellen Darstellungen von Reiterfiguren – insbesondere bei Denkmälern – ist hier die reitende Person nicht triumphierend dargestellt, sondern verletzlich und aus dem Sattel geworfen. Die Darstellung des Reiters am Boden und die bewegten Oberflächen der Farben weisen Bezüge zu den Plastiken von Medardo Rosso auf. Beide Künstler beschäftigten sich mit einer Form von bewusster Verneinung von Monumentalität (Anti-Monumentalität), bei der Fragilität und Menschlichkeit den Platz von Pracht und Heldentum in aufrechter Haltung einnehmen. Auf den ersten Blick scheint das Werk von Degas die dramatischen Folgen eines Pferderennens zu zeigen. Dabei wird Degas' Abbildung von Pferd und Reiter, die in ihrer flächigen Darstellung wie Requisiten wirken, aber gerne als eine Reflexion über den damaligen Niedergang der einst dominanten, französischen Tradition der Historienmalerei, der sogenannten *grande peinture* (grossen Malerei), gedeutet. Auch Rosso war an der Befragung von künstlerischen Konventionen interessiert und verurteilte die traditionelle Skulptur als einfache «Briefbeschwerer»: als wuchtig und leblos, als ein Objekt, das dazu gedacht ist, etwas nach unten zu drücken. Mit seinen schiefen, abgesackten Figuren, wie bei *Bookmaker* (Buchmacher, 1894) oder *L'uomo che legge* (Lesender Mann, 1894), verfolgte Rosso dagegen einen skulpturalen Ausdruck, bei dem sich der Körper gegen die aufgerichtete Haltung auflehnt. Wie bei Degas' *Jockey* scheint bei Rosso alles in der Gefahr zu sein, zu kippen und in sich zusammenzufallen oder es muss sich anlehnen. Rosso scheint zu bezweifeln, ob Tradition überhaupt noch Bestand haben kann.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
La conversazione, ca. 1899 (1903)
 Gips
 35 × 66,5 × 41 cm
 Museo Medardo Rosso, Barzio

- 2 **Simone Fattal (* 1942)**
Venus II, 2006
 Steingut
 55 × 20 × 19 cm
 Privatsammlung

- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
L'uomo che legge, 1894 (1923–1926)
 Wachs über Gips
 36 × 31,5 × 31,5 cm
 Galleria d'Arte Moderna, Milan

- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bookmaker, 1894 (posthumer Guss
 von Mario Vianello-Chiodo, 1960)
 Bronze
 45 × 31 × 35 cm
 mumok – Museum moderner Kunst
 Stiftung Ludwig Wien, erworben 1964

- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bookmaker, 1894
Gips, bemalt
45,3 × 33,2 × 36 cm
Privatsammlung
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bookmaker, 1894 (1914–1923)
Wachs über Gips
48 × 43 × 46 cm
Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto,
Sammlung der VAF-Stiftung
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bookmaker, 1894 (1902–1903)
Bronze
44 × 35 × 36,5 cm
Galleria d'Arte Moderna, Milan
- 8 **Raymond Duchamp-Villon (1876–1918)**
Le Cheval, 1914
Bronze
44 × 30 × 42 cm
mumok – Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien, erworben 1962
- 9 **Edward Steichen (1879–1973)**
Balzac – The Silhouette, 4 a.m., 1908 (1911)
Heliogravüre aus Camera Work,
Nr. 34/35, April–Juli 1911
16 × 20,6 cm
ALBERTINA, Wien, Dauerleihgabe der Höheren
Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt
- 10 **Edward Steichen (1879–1973)**
Balzac – Towards the Light, Midnight, 1908 (1911)
Heliogravüre aus Camera Work,
Nr. 34/35, April–Juli 1911
15,9 × 20,3 cm
ALBERTINA, Wien, Dauerleihgabe der Höheren
Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt
- 11 **Edgar Degas (1834–1917)**
Jockey blessé, ca. 1896/1898
Öl auf Leinwand
180,6 × 150,9 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G. 1963.29,
mit einem Sonderkredit der
Basler Regierung erworben 1963
- 12 **Umberto Boccioni (1882–1916)**
Forme plastiche di un cavallo, 1913/1914
Öl auf Leinwand
40 × 40 cm
Kunsthau Zürich, Sammlung Merzbacher
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Bookmaker, 1894
Mattekollodiumabzug, n. d.
14,8 × 9,2 cm
Privatsammlung
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Bookmaker, 1894
Silbergelatineabzug mit Retusche
17 × 10,4 cm
Privatsammlung
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Bookmaker, 1894
Autotypie, n. d.
17 × 10,5 cm
Privatsammlung
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Paris la nuit, 1896–1897
Autotypie auf Untersatzkarton,
mittig zerkratzt, ca. 1898
17,7 × 24,3 cm (Bild)
Privatsammlung
- 17 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
La conversazione, ca. 1899?
Silbergelatineabzug, n. d.
10,5 × 9,5 cm
Privatsammlung
- 18 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
La conversazione, ca. 1899?
Moderner Abzug vom Original-Glasnegativ, n. d.
12 × 9 cm
Privatsammlung
- 19 **Luciano Fabro (1936–2007)**
Penelope, 1972
Fotografie
30 × 40 cm
mumok – Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien, erworben 1995
- 20 **Richard Serra (1938–1968)**
Pipe Prop, 1969
Blei
L: 249 cm; D: 12,7 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 2015.30,
Geschenk der Max Geldner-Stiftung 2020
- 21 **Ellsworth Kelly (1923–2015)**
Concorde Relief IV, 1982–1983
Teakholz
74,3 × 54 × 7,9 cm
Peter Freeman und Lluïsa Sàrries Zgonc,
New York

Prozess und Performance

Im Laufe seiner Karriere bewegte sich Medardo Rossos Aufmerksamkeit immer stärker weg von der Vorstellung eines abgeschlossenen, fertigen Kunstwerks hin zu den Vorgängen bei seiner Entstehung: dem Material, dem Prozess und dem im künstlerischen Schaffen angelegten Ereignischarakter. Er hinterliess auf den Werken Fingerabdrücke, Messerspuren, Gussnähte und zufällig entstandene Risse – nicht als Produktionsfehler, sondern als Nachweis für den Entstehungsprozess. Statt sich wie die meisten seiner Zeitgenoss:innen auf Giessereien zu verlassen, legte Rosso beim Giessen seiner Werke selbst Hand an. Das ging so weit, dass er in seinem Atelier sogar spektakuläre Kunstguss-Vorfürhungen vor ausgewählten Personen machte.

Rossos wiederholte Rückkehr zu lachenden Figuren ist dem Versuch geschuldet, auch die flüchtigsten Gesten einzufangen. Er hat diese Momente nicht nur bildhauerisch festgehalten, sondern sie auch durch fotografische Sequenzen wieder in Bewegung versetzt. Diese Technik nahm die flimmernde Dynamik von Anton Giulio Bragaglias hier gezeigten Fotografien vorweg. Die Anspannung einer eingeschränkten Bewegung fliesst durch Giovanni Anselmos in sich verdrehte Form, bei der ein schweres Gewicht straff von einer kontrollierten Gegenkraft im Zaum gehalten wird. Eine ähnliche Balance zwischen Spannung und Entspannung vermitteln Senga Nengudis Nylon-und-Sand-Skulpturen, die seit den 1970er Jahren wesentlicher Bestandteil ihrer Performances sind. Sie dehnen sich, hängen durch und lassen sich nieder – wie Körper in Bewegung.

**«Nichts im Raum
ist stofflich.»**

— Medardo Rosso

Senga Nengudi

R.S.V.P., Reverie – Stale Mate, 2014

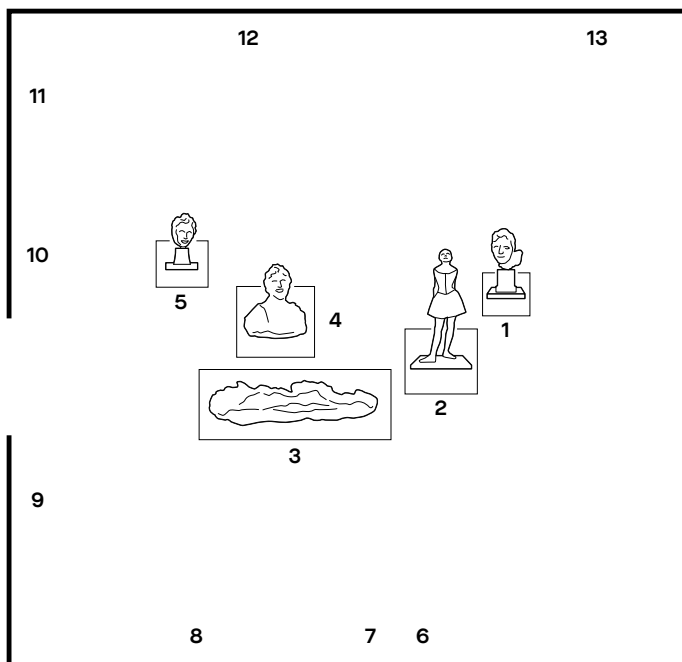
Als wichtige Figur des Black Arts Movement in Los Angeles, USA, entwickelte Senga Nengudi (* 1943 Chicago, USA) ab Mitte der 1960er Jahre eine künstlerische Praxis, die auf Prozess und Transformation beruht. Ein halbes Jahrhundert nach Medardo Rosso erkundete auch sie, was Skulptur sein kann, indem sie sich der Veränderung, Fragilität und, inwiefern etwas lebendig sein kann, zuwendete. In ihrer Werkserie *R.S.V.P.* (Bitte antworten Sie), von der hier die fotografische Dokumentation einer frühen Atelier-Performance gezeigt wird, steht der Körper einer Schwarzen Frau im Zentrum, der von der miteinander verknüpften Geschichte von Rassismus, Geschlecht und Macht geprägt ist. Bei dieser Arbeit sind mit Sand gefüllte, eingefärbte Nylonstrümpfe an Wänden gespannt bzw. gehängt und die Schwere der erschlafften Formen lässt an Gewaltausübung und systematische Ungerechtigkeit denken. Die Skulpturen sind so konzipiert, dass sie von Tanzenden aktiviert werden sollen. Bereits der Titel des Werkes, eine Abkürzung von «répondez s'il vous plaît», deutet darauf hin, dass es sich um eine Einladung handelt, sich mit dem Werk auseinanderzusetzen – verbunden mit einem subtilen Verweis auf Themen wie Teilhabe, Reaktion und Performativität. Fast bis zum Zerreißen gespannt, erwehren sich diese instabilen Formen des vollständigen Versagens und verwandeln Nachgiebigkeit in eine Form von Widerständigkeit.

Anonym, nach Loïe Fuller

Film Lumière n°765, 1 – Danse serpentine, II, ca. 1897–1899

Ende des 19. Jahrhunderts arbeitete Loïe Fuller (1862 Hinsdale, USA–1928 Paris) an den Schnittstellen von Tanz, bildender Kunst, Film und Unterhaltung und war eine der Ersten, die moderne Bühnentechnologien in ihre Auftritte einbezog. 1892 führte sie in Paris erstmals den Serpentinentanz auf, für den sie ein selbst entworfenes Schleierkostüm patentieren liess. Wenn sie oder andere ihre Choreografien auf der Bühne ausführten, dann wirbelten lange Stoffbahnen in fließenden, sich verändernden Formen um ihre Körper, untermalt von farbigem elektrischem Licht und Projektionen. In diesen spektakulären Aufführungen wurde der Körper zu einer Art lebendiger Skulptur – durch Licht, Stoff und Bewegung laufend neue Formen annehmend.

Als bedeutende Erscheinung des Pariser Nachtlebens wurden Fullers Tanzaufführungen zu einer kulturellen Sensation und zu einer wichtigen Referenz für Dichter:innen und Künstler:innen wie Stéphane Mallarmé, Auguste Rodin und Henri de Toulouse-Lautrec. Auch Medardo Rosso kannte vermutlich Fullers Werk, in dem die Übergänge zwischen Figur und Raum, zwischen Prozess und Performance sich auflösen scheinen – etwas, das sich auch in Rossos bildhauerischen Experimenten feststellen lässt. Wie Fuller setzte Rosso Licht nicht nur zur Beleuchtung ein, sondern auch als gestalterisches Element, um Formen erscheinen und verschwinden zu lassen. Das macht beide zu Schlüsselfiguren, wenn es darum geht, Skulptur als einen Prozess geprägt von Flüchtigkeit und Verwandlung neu zu verstehen.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Rieuse, 1890 (1894)
Bronze
28,5 × 18,5 × 25 cm
PCC, Pieter Coray Collection
- 2 **Edgar Degas (1834–1917)**
La Petite Danseuse de quatorze ans, ca. 1922
Bronze, Tüll
98 × 51 × 51 cm
Sainsbury Centre, University of East Anglia
- 3 **Lynda Benglis (* 1941)**
Baby Contraband, 1969
Pigmentierter Latex, gegossen
200,7 × 50,8 × 3,8 cm
D.Daskalopoulos Collection
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Grande Rieuse, 1892
Gips, bemalt
53,8 × 50,8 × 15,2 cm
Privatsammlung
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Grande Rieuse, 1891–1892 (1903–1904)
Wachs über Gips
28 × 20 × 14 cm
Galleria d'Arte Moderna, Milan
- 6 **Edgar Degas (1834–1917)**
Loges d'actrices, 1879/1880
Radierung und Aquatinta, Abzug von der sechsfach durchgestrichenen Platte, auf beigem Velin
24,9 × 32,2 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 1949.19, Ankauf 1949
- 7 **Edgar Degas (1834–1917)**
Aux Ambassadeurs, 1879/1880
Radierung, Vernis mou, Kaltnadel und Aquatinta, Abzug von der vierfach durchgestrichenen Platte, auf beigem Velin
25,1 × 32,8 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 1949.13, Ankauf 1949
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansichten von
Rieuse, 1890
Bromsilbergelatineabzüge von Originalnegativen, ca. 1910
Je 6,2 × 6,2 cm
Privatsammlung
- 9 **Anton Giulio Bragaglia (1890–1960)**
Lo Schiaffo, 1912
Aus der Serie *Fotodinamismo*
Silbergelatineabzug, sepiagetönt, montiert im Original-Holzrahmen
16 × 22,6 cm (Bild)
Fotosammlung OstLicht, Wien
- 10 **Senga Nengudi (* 1943)**
R.S.V.P., Reverie – Stale Mate, 2014
Nylonstrumpfhose, Sand
165,1 × 38,1 × 10,2 cm
Courtesy Sprüth Magers und
Thomas Erben Gallery, New York
- 11 **Senga Nengudi (* 1943)**
Studio Performance with R.S.V.P., 1976
Silbergelatineabzug
83 × 103,5 cm
SAMMLUNG VERBUND, Wien
- 12 **Anonym, nach Loïe Fuller (1862–1928)**
Film Lumière n°765, 1 – Danse serpentine, II, ca. 1897–1899
Handkolorierter 35-mm-Film, digitalisiert, 52 Sek.
Institut Lumière
- 13 **Giovanni Anselmo (1934–2023)**
Torsione, 1968
Metall, Baumwolle
165 × 152 × 100 cm
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent

Berühren, Umarmen, Formen

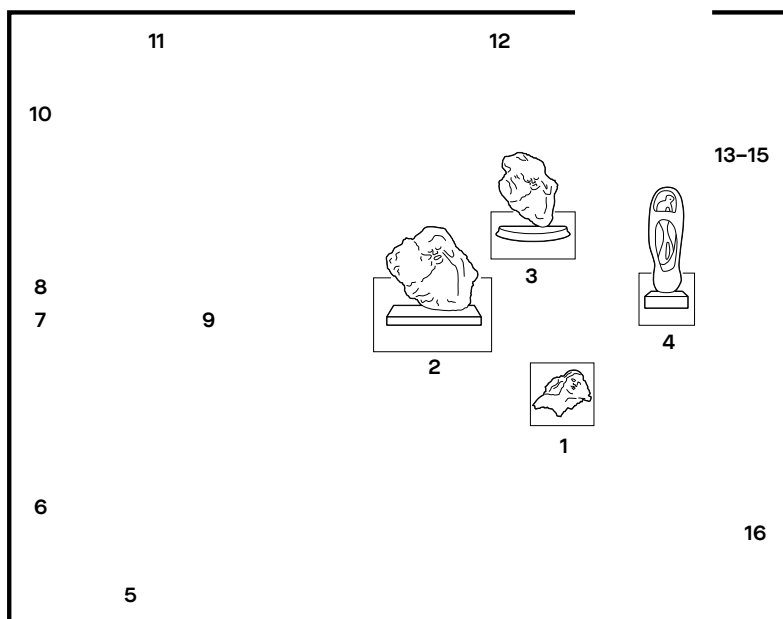
Aetas aurea (Goldenes Zeitalter, 1886) von Medardo Rosso zeigt die Ehefrau des Künstlers in inniger Umarmung mit ihrem Sohn. In den verschiedenen Abgüssen und Fotografien verändert sich diese Beziehung wie auch diejenige zum Raum, der sie umgibt: Manchmal verschmelzen Mutter und Kind miteinander, ein anderes Mal scheinen sie sich in der Umgebung aufzulösen – ein Effekt, dem Rosso immer wieder nachging. Bei näherer Betrachtung erkennt man die Hand der Mutter, sanft an die Wange des Kindes gedrückt. Dieser Gestus erinnert an die formgebende Berührung des Bildhauers.

Auch bei den hier gezeigten Werken anderer Künstler:innen ist Berührung mehr als eine künstlerische Geste, sondern eine Kraft, welche die Grenzen zwischen Künstler:in und Medium, Eltern und Kind, Motiv und Form verwischen lässt. Phyllida Barlows vergängliche Assemblagen, von denen heute nur noch Fotodokumentationen existieren, sind nachts entstanden und von den Berührungen ihrer damals noch kleinen Kinder inspiriert. Louise Bourgeois' aus Stoff genähte Eltern- und Kinderfiguren sind in einer erdrückenden Umarmung verschlungen und verwandeln mütterliche Zärtlichkeit in eine plastische Verstrickung. Währenddessen wird bei Alina Szapocznikows Abguss ihres Sohnes aus einer Liebkosung ein Abdruck, in der die Mutter-Kind-Beziehung spukt. Ob genäht, gegossen oder modelliert, diese Werke machen Berührung und elterliche «Fürsorge» auf beunruhigende Weise greifbar.

Louise Bourgeois

Child devoured by kisses, 1999

Louise Bourgeois (1911 Paris–2010 New York, USA) kehrte im Laufe ihrer eindrucksvollen Karriere immer wieder zu Themen wie Mutterschaft, Trauma und emotionalen Verstrickungen zurück. In *Child devoured by kisses* (Kind verzehrt von Küssen) sind die zusammengefügten Formen ineinander verschlungen und miteinander verschmolzen. Sie vermitteln nicht nur Zuneigung oder mütterliche Verantwortung, sondern auch Besitzanspruch und Beklemmung. Dabei sind die handgenähten Körperformen in einen Glaskasten aus Holz eingeschlossen, der eher Käfig als Vitrine ist. Liebe und Angst, Fürsorge und Kontrolle führen in ihrer Mehrdeutigkeit hier zu etwas, das zu gleichen Teilen Zärtlichkeit und Unheil zum Ausdruck bringt, wie schon der Titel – verzehren – andeutet. Auch Bourgeois verwendete wie Medardo Rosso ineinander übergehende, sich verbindende Formen, um aufzuzeigen, wie Berührung – ob mütterliche oder bildhauerische – gestalten, aber auch verschlingen kann. Beide Künstler:innen verdeutlichen, wie die Darstellungen von Beziehungen zwischen Mutter und Kind zugleich liebevoll und furchteinflößend sein können – ein Zustand, in dem die Grenzen von Körpern verloren gehen und Verletzlichkeit die eigentliche Grundlage des Kunstwerks bildet.



- 1 **Alina Szapocznikow (1926–1973)**
Głowa Piotra (Kopf von Piotr), 1972
Polyesterharz
47 × 45 × 21 cm
Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow /
Piotr Stanislawski, Galerie Loevenbruck
und Hauser & Wirth
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Aetas aurea, 1886
Wachs über Gips
50 × 48 × 35 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts,
Lugano/London
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Das Goldene Zeitalter (*Aetas aurea*), 1886 (ca. 1905)
Bronze
52,5 × 38 × 23 cm
Städel Museum, Frankfurt
- 4 **Henry Moore (1898–1986)**
Working Model for Upright Internal/External Form, 1951
Bronze
64 × 22,5 × 22 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Inv. H 1952.1,
Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
1952
- 5 **Käthe Kollwitz (1867–1945)**
Die Mütter, 1921/1922
Aus der Folge *Krieg*
Holzschnitt auf Japanpapier, überarbeitet
36,5 × 43,1 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 2001.35, Vermächtnis Ruth Rapp-Moppert,
Muttentz 2001
- 6 **Eugène Carrière (1849–1906)**
Le Sommeil, 1890
Öl auf Leinwand
66,2 × 82,3 cm
Städel Museum, Frankfurt
- 7 **Eugène Carrière (1849–1906)**
Élise riant, 1895
Lithografie auf Velin
33,5 × 23,5 cm
Collection Galerie Jocelyn Wolff
- 8 **Eugène Carrière (1849–1906)**
Le Sommeil (*Jean-René Carrière*), 1897
Lithografie
57,5 × 67 × 3,5 cm
Collection Galerie Jocelyn Wolff
- 9 **Louise Bourgeois (1911–2010)**
Child devoured by kisses, 1999
Stoff, Garn, Edelstahl, Holz und Glas
197 × 127 × 91,4 cm
Privatsammlung, Courtesy Xavier Hufkens Gallery
- 10 **Matthijs Maris (1838–1917)**
Bride, 1898
Öl auf Leinwand
57 × 42 cm
Stedelijk Museum Amsterdam, Schenkung des
Vereins zur Gründung einer öffentlichen Sammlung
zeitgenössischer Kunst in Amsterdam (Verzameling
van Hedendaagsche Kunst de Amsterdam, VVHK)
- 11 **Phyllida Barlow (1944–2023)**
Photographs of Touchpieces, 1982–1983 (2024)
Fotografie (Ausstellungskopie)
Je 22,1 × 24,5 bis 22,1 × 33,2 cm
Courtesy The Estate of Phyllida Barlow
und Hauser & Wirth
- 12 **Bruce Nauman (* 1941)**
Henry Moore Bound to Fail, Back View, 1967/1970
Gusseisen
68,5 × 59 × 6 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Inv. H 1974.7,
Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
1974
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Aetas Aurea, 1886
Silbergelatineabzug, n. d.
11 × 9,9 cm
Privatsammlung
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Aetas Aurea, 1886
Autotypie, 1909
14,9 × 12,6 cm
Privatsammlung
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Aetas Aurea, 1886
Moderner Abzug vom Original-Glasnegativ, n. d.
13,5 × 9,8 cm
Privatsammlung
- 16 **Alina Szapocznikow (1926–1973),**
unbekannte:r Fotograf:in
Alina Szapocznikow und Piotr Stanisławski,
Atelier der Künstlerin, Malakoff, Frankreich, 1972
Ausstellungskopie nach S/W-Negativ (6 × 6 cm)
15 × 15 cm
Alina Szapocznikow Archives, Paris.
The Estate of Alina Szapocznikow,
courtesy Loevenbruck, Paris

Erscheinen und Verschwinden

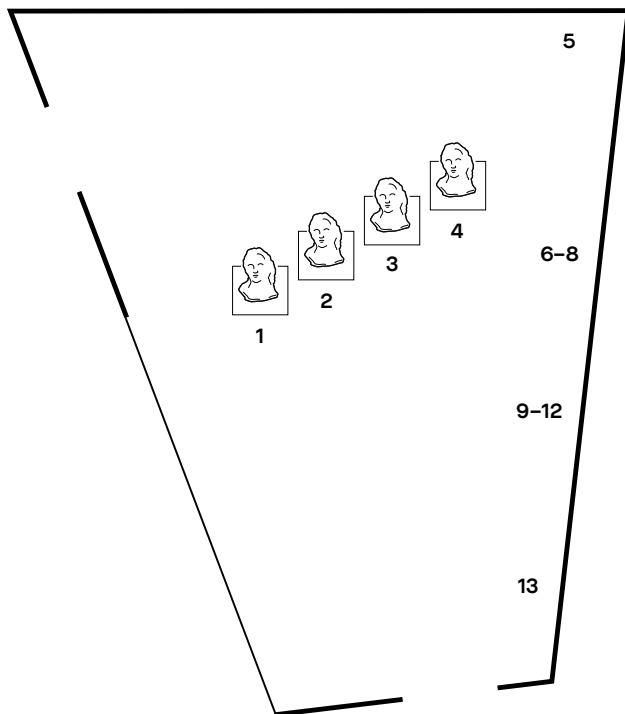
Ein konstantes Anliegen von Medardo Rosso war es, einen flüchtigen Augenblick festzuhalten. Um dies zu erreichen, experimentierte er mit der Positionierung und der Beleuchtung seiner Werke. Zudem versah Rosso seine Gipsplastiken oft mit einer Schicht aus durchscheinendem Wachs – beim Bewegen um sie herum entsteht der Eindruck, dass sich ihre Form verändert. Aber zweifellos war es wohl erst die Fotografie, die ihn dazu befähigte, die Flüchtigkeit der Wahrnehmung umfassender zu erkunden.

Bei Rossos *Ecce Puer* (Seht das Kind, 1906) – dem letzten vom Künstler neu geschaffenen Bildmotiv – zeigt sich die Beschäftigung mit der Vergänglichkeit des Augenblicks besonders deutlich. Unabhängig vom verwendeten Material erscheint das Gesicht des Kindes fast ätherisch: Es ist mehr angedeutet als detailliert ausgearbeitet. Auf Fotografien verschwimmen die Unschärfen der Gesichtskonturen noch mehr, und das eingesetzte Licht scheint einen Schleier darüberzulegen. Dieses Wechselspiel von Erscheinen und Verschwinden findet seinen radikalsten Ausdruck in der Plastik *Madame X* (1896?). Sie ist hier in Rossos fotografischen Aufnahmen präsent sowie in Erin Shirreffs Hommage an das Werk in Form einer Videoarbeit von 2013. Letztere protokolliert in 132 Standaufnahmen den sich verändernden Lichteinfall auf einer historischen Aufnahme von *Madame X*. Durch die Verwandlung der abstraktesten Plastik von Rosso in ein flackerndes Spiel aus Licht und Schatten greift das Video die für Rossos Kunst so bedeutsame Frage nach der Auflösung von Form auf.

Nairy Baghramian

S'éloignant (rouge timide), 2024

Die Arbeiten von Nairy Baghramian (* 1971 Isfahan, Iran) verhandeln Abstraktion und Körperlichkeit, und verweisen oft auf Körper, auch wenn diese nicht zu sehen sind. Ihre Skulpturen verraten eine intensive Beschäftigung mit Architektur – wie Formen Raum strukturieren, ihn bestimmen und kontextualisieren können. In ihrer Serie *S'éloignant (rouge timide)* (Sich zurückziehen [Schüchternes Rot]) schafft Baghramian mit Brettern aus Walnussholz eine Art schützende Ecke, die eine Fläche aus eingefärbtem Wachs teilweise umrahmt. Mehrere unförmige Bleistücke, die wie erstarrte Spritzer von geschmolzenem Metall aussehen, sind in diese nachgiebige Oberfläche eingelassen – als wären sie davon verschluckt worden. Das Wachs umfasst das giftige Blei und hält es an seinem Platz. Dabei deutet der französische Titel des Werkes auf Rückzug als eine Art von Selbstschutz hin, als eine sanfte Verweigerung, die einen Teil des öffentlichen Raumes für Intimität und Privatheit beansprucht. In Baghramians Ausstellung im Nasher Sculpture Center in Dallas, USA, 2022 präsentierte die Künstlerin mehrere Werke aus der Serie *S'éloignant* neben Plastiken von Medardo Rosso. Sie verdeutlichte damit, dass sie beide gemeinsame Anliegen haben: die gewagte Verwendung fragiler, unbeständiger Materialien wie Wachs, die Beschäftigung mit den Rahmenbedingungen und der Inszenierung sowie eine Faszination für das, was sich an den Rändern der Aufmerksamkeit abspielt. Baghramian versteht, ähnlich wie Rosso, Skulptur als einen Ort der Ambivalenz, an dem Formen wechselhaft Präsenz zeigen und kurz zusammenfinden, bevor sie wieder entgleiten.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ecce Puer, 1906 (ca. 1907–1913)
Bronze
44,8 × 37,3 × 36,5 cm
Hilti Art Foundation, Schaan, Liechtenstein
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ecce Puer, 1906
(posthumer Guss von Mario Vianello-Chiodo, 1960)
Bronze
45 × 33 × 29 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, erworben 1964
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ecce Puer, 1906 (nach 1920)
Gips, bemalt
50 × 32,5 × 38,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ecce Puer, 1906 (nach 1920)
Wachs über Gips
47 × 34 × 29 cm
Fabbri Federico
- 5 **Nairy Baghramian (* 1971)**
S'éloignant (rouge timide), 2024
Bleiguss, Wachs, Ahornholz
115 × 112 × 20 cm
Courtesy Nairy Baghramian
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Ecce Puer, 1906
Silbergelatineabzug, n. d.
14,3 × 8,8 cm
Privatsammlung
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Ecce Puer, 1906
Silbergelatineabzug, n. d.
14,3 × 8,8 cm
Privatsammlung
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Ecce Puer, 1906
Silbergelatineabzug, n. d.
8,1 × 5,5 cm
Privatsammlung
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Madame X, 1896?
Silbergelatineabzug mit Sprühretusche, ca. 1911
11,2 × 6,8 cm
Privatsammlung
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Madame X, 1896?
Silbergelatineabzug, n. d.
13,7 × 8,7 cm
Privatsammlung
- 11 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Madame X, 1896?
Silbergelatineabzug, ca. 1911
10,2 × 4,7 cm
Privatsammlung
- 12 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Madame X, 1896?
Silbergelatineabzug, 1921
23,8 × 17,8 cm
Privatsammlung
- 13 **Erin Shirreff (* 1975)**
Medardo Rosso, Madame X, 1896, 2013
1-Kanal-Video, Farbe, ohne Ton, digital, 24 Min., Loop
Courtesy Erin Shirreff und Sikkema Malloy Jenkins,
New York

Erscheinen und Verschwinden

Eindeutige Darstellung ist bei Medardo Rosso schwer auszumachen. Licht verleiht den schroffen Kanten und kaum geschönten Materialien seiner Plastiken Form, während Schatten die Umrisse ihrer Gestalt infrage stellen. Gesichter treten schemenhaft hervor, nur um genauso schnell wieder zu verschwimmen und zu entgleiten. Der Bildhauer Constantin Brâncuși, der Rossos Werk vermutlich 1904 in einer Pariser Ausstellung sah, betrachtete ihn als ein wichtiges Vorbild. Denn auch wenn Rossos raue Oberflächen im Gegensatz zu Brâncușis geglätteten Formen zu stehen scheinen, so lieferte Rosso doch ein Modell dafür, wie sich Skulptur im Raum auflösen kann, anstatt ihn nur zu besetzen. Aber eben auch dafür, wie Fotografie eine Erweiterung der skulpturalen Form sein kann.

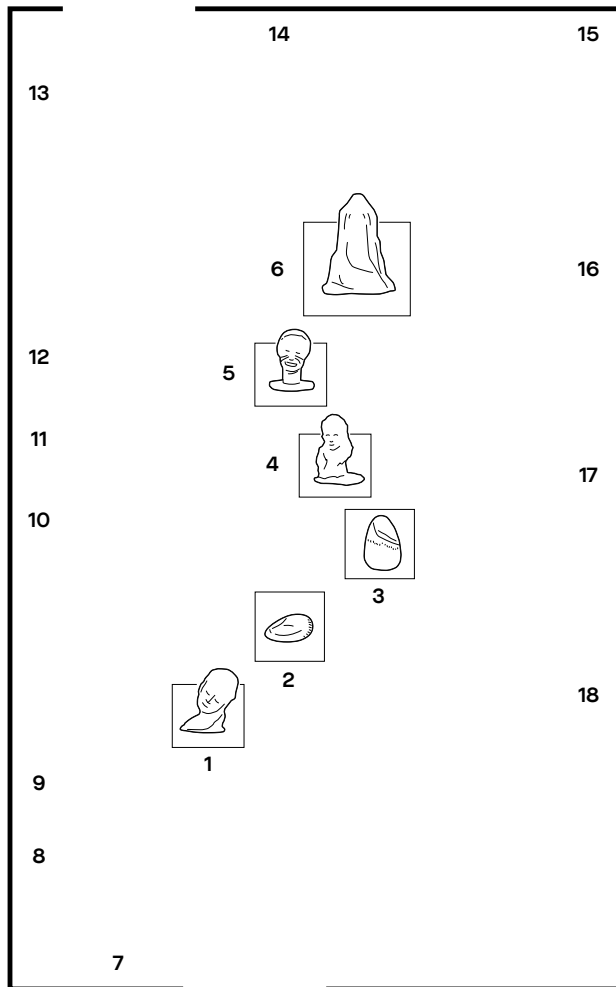
Das Konzept einer Form, die sich in Auflösung befindet, ob tatsächlich oder nur in der Wahrnehmbarkeit, wurde über Generationen hinweg und in verschiedenen Zusammenhängen verhandelt. Indem David Hammons Haarreste aus einem Friseurladen in Harlem, New York, auf einen Stein klebte, beschwört er einen Schwarzen Kopf herauf, der zwischen Abstraktion und Wiedererkennung schwankt. Darin liegt eine Ökonomie der Form, welche an Rosso und Brâncuși erinnert und zugleich der Aneignung afrikanischer Kunst durch die Moderne die Stirn bietet. Felix Gonzalez-Torres' Werk wiederum ist durchdrungen von den Grundmotiven von Verlust und Erneuerung: Eine auf den an AIDS erkrankten Körper seines Freundes Bezug nehmende Anhäufung von Bonbons verändert ständig ihre Form, wenn Besuchende sich an den Süßigkeiten bedienen, die immer wieder nachgefüllt werden.

**«Wir existieren nicht!
Wir sind nichts als
Lichtspiele im Raum.
Mehr Luft, mehr Licht,
mehr Raum!»**

— Medardo Rosso

David Hammons
Rock Head, 2000

Mit *Rock Head* (Steinkopf) schuf David Hammons (* 1943 Springfield, USA) eine skulpturale Form zwischen Abstraktion und Wiedererkennung. Das Werk erinnert an die reduzierte Schlichtheit modernistischer Skulpturen – man denke an Constantin Brâncuși's *Muse endormie II* (Schlafende Muse II, ca. 1925) oder Medardo Rossos eigene *Madame X* (1896?). In Hammons Fall wird dieser Eindruck, wie bei so vielen seiner Werke, mit Materialien erreicht, die leicht verfügbar sind und kulturell mit *Blackness* (Schwarzsein) in Verbindung gebracht werden. Hier ist es ein verwitterter Stein, etwa in der Grösse eines menschlichen Kopfes, bedeckt mit abgeschnittenem schwarzem Haar vom Boden der Friseurläden im New Yorker Stadtteil Harlem. Die Skulptur knüpft an Hammons Performances aus den 1970er Jahren an, in denen der Künstler Steine zu lokalen Frisiersalons brachte, um ihnen eine «Frisur» schneiden zu lassen. Die Struktur des Haars und die geometrischen Rasur-Linien sind Verweise auf afroamerikanische Identität und damit auf eine Geschichte der Unterdrückung, des Widerstands und des Überlebens. Ebenso wirft das Werk Fragen danach auf, wie solche Geschichten mittels Formen, Materialien und Symbolen übermittelt werden. Zugleich thematisiert *Rock Head* die jahrelangen Verwicklungen der Moderne bei der Aneignung von nicht-europäischer, meist afrikanischer Kunst. Da Hammons diese Strategien und Codes zurückfordert, verändert er die Rahmenbedingungen dieser Wechselbeziehung – und rückt die Erfahrungen und die Präsenz von Schwarzen Personen in den Mittelpunkt seiner skulpturalen Arbeitsweise.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant malade, 1893–1895 (1895)
Bronze
25,5 × 23 × 16,5 cm
Galleria d'Arte Moderna, Milan
- 2 **Constantin Brâncuși (1876–1957)**
Muse endormie II, ca. 1925
Bronze, poliert
17 × 27 × 17 cm
Kunsthaus Zürich, Legat Heinz Keller, 1984
- 3 **David Hammons (* 1943)**
Rock Head, 1998
Stein, menschliches Haar
31,8 × 33 × 24,1 cm
THE GEORGE ECONOMOU COLLECTION
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant au soleil (Meek), 1892 (1918)
Wachs über Gips
37,5 × 26 × 24 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano/London
- 5 **Juan Muñoz (1953–2001)**
Rosso in Africa, 1994
Gips
28 × 22 × 18 cm
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
- 6 **Andra Ursuța (* 1979)**
Grande Odalisque, 2022
Bleikristall
63,5 × 53,3 × 45,7 cm
Privatsammlung
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Enfant malade, 1893–1895
Bromsilbergelatineabzug, 1901–1902
41,4 × 33,5 cm
Privatsammlung
- 8 **Constantin Brâncuși (1876–1957)**
Le nouveau-né II et tête d'enfant dormi, ca. 1920
Fotografie
39,7 × 49,6 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands
- 9 **Constantin Brâncuși (1876–1957)**
La muse endormie II, 1917–1918
Fotografie
17,6 × 23,6 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands
- 10 **Odilon Redon (1840–1916)**
La sirène, ca. 1900
Öl und Goldpuder auf Faserplatte
27 × 22 cm
Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1441,
Depositum im Kunstmuseum Basel 2004
- 11 **Georges Seurat (1859–1891)**
L'homme couché (Studie für *Une baignade, Asnières*),
1883–1884
Conté-Kreide auf Ingres-Papier «Michallet»
24,5 × 31,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Sammlung Beyeler
- 12 **Amedeo Modigliani (1884–1920)**
Marie (Marie, fille du peuple), 1918
Öl auf Leinwand
61,2 × 49,8 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1975.8,
Vermächtnis Dr. Walther Hanhart, Riehen 1975
- 13 **Eva Hesse (1936–1970)**
No title, 1960
Öl auf Leinwand
45,7 × 40,6 cm
Ursula Hauser Collection, Schweiz
- 14 **Meret Oppenheim (1913–1985)**
Weisser Kopf, blaues Gewand, 1935
Gipsrelief auf Holz, Holzstückchen, Ölfarbe
68 × 50,5 × 12 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1973.8,
Depositum der Freunde des Kunstmuseums Basel 1973
- 15 **Felix Gonzalez-Torres (1957–1996)**
"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.), 1991
Süssigkeiten in verschiedenfarbigen Verpackungen,
ein endloser Vorrat
Masse variabel; Idealgewicht 79,4 kg
The Art Institute of Chicago, Gift of Donna
and Howard Stone, 2022.343
- 16 **Miriam Cahn (* 1949)**
Ohne Titel, 1995
Öl auf Leinwand
92 × 45,2 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1995.36,
Geschenk der Jubiläumsstiftung der
Schweizerischen Bankgesellschaft Zürich 1995
- 17 **Marisa Merz (1926–2019)**
Ohne Titel, ca. 1990
Paraffin und Farbstift auf ungebranntem Ton
28,5 × 12 × 19,5 cm
Kunst Museum Winterthur,
Geschenk des Galeriesvereins, 1995
- 18 **Marisa Merz (1926–2019)**
Ohne Titel, 2003
Bleistift und Kohle auf Papier
100 × 70 cm
Kunst Museum Winterthur,
Geschenk von Marisa Merz, 2004

Mise en Scène

Verändert die Art und Weise, unter welchen Rahmenbedingungen Kunst gezeigt wird, ihre Wahrnehmung? Medardo Rosso war überzeugt, dass nichts für sich allein existiert. Deshalb konzipierte er nicht nur einen Diskursraum für seine Werke (durch Kunstwerke von anderen, Fotografien oder Texte), sondern legte auch die Umstände ihrer Präsentation akribisch fest. Er installierte seine Plastiken unter speziell angefertigten Glashauben auf Sockeln aus Holz (wie im Erdgeschoss zu sehen). Diese waren nicht nur schützende Umrahmungen, sondern sorgfältig in Szene gesetzte Situationen. Sie legten die visuellen Grenzen fest und lenkten den Blick der Betrachtenden. Die Art der Präsentation war für Rosso wesentlich für den Bedeutungszusammenhang.

Rossos Ansatz stiess auf Widerhall bei späteren Künstler:innen, bei denen Rahmenbedingungen im Werk verhandelt werden. Francesca Woodman hat sich selbst wiederholt innerhalb von Architektur und zur Möblierung positioniert, bis die Umgebung und die eigene Gestalt eins wurden und sie das Bild als Fotografie «einfro». Auch Paul Thek machte die Rahmung zu einem künstlerischen Statement, indem er seine unheimlichen skulpturalen Nachbildungen von rohem Fleisch in Vitrinen versiegelte. Thek versuchte, ähnlich zu Rosso, sich verändernde, amorphe Formen festzuhalten. Marcel Duchamp seinerseits baute tragbare Schaukästen, die als kleinformatige Retrospektiven seines Werks dienten. Wie Rosso war er sich bewusst, dass der Kontext den Inhalt beeinflusst.

Eva Hesse
Case II, 1968

Eva Hesse (1936 Hamburg, Deutschland–1970 New York, USA) verwendete schon früh form-unbeständige Materialien wie Glasfaser, Gummi, Kunstharz und Latex, die zum Teil aus der Industrie stammen und deren Einsatz im damaligen Kunstkontext unkonventionell war. Ihr Werk *Case II* (Fall oder Gehäuse II) präsentiert, wie eine Kuchenvitrine Leckerbissen, ein Sammelsurium an Material-Experimenten aus Drahtgeflecht, Gaze, Latex und Wachs. Bei ihrem Durchbruch 1968 als Künstlerin, in ihrer ersten Einzelausstellung in New York, stellte Hesse dieses Werk aus, obwohl es eigentlich als Vorstudie für diese Formen gedacht war.

Sie teilte mit Medardo Rosso das Interesse am Unfertigen und am Vorläufigen sowie dem Verschieben von Grenzen, die ein Kunstwerk als «vollendet» definieren. Hesse begriff ebenso, wie Rosso, dass Objekte, die derart intim und offensichtlich verletzlich sind, Rahmenbedingungen brauchen, die sie schützen und sie im Auge der Betrachtenden zu Kunstwerken machen.

Marcel Duchamp
Boîte-en-valise, 1935–1941 (1949)

Boîte-en-valise (Schachtel im Koffer) von Marcel Duchamp (1887 Blainville-Crevon–1968 Neuilly-sur-Seine, Frankreich) ist ein Lederkoffer, der mit sorgfältig angefertigten Miniaturkopien seiner eigenen Werke gefüllt ist – eine Art tragbare Ausstellung. Mit dieser Geste verwandelte Duchamp sein künstlerisches Werk in etwas, das reproduziert, eingepackt, transportiert und immer wieder neu in Szene gesetzt werden kann. Aber auch indem er mehrere Editionen dieser persönlichen Retrospektive aus kopierten Werken herausgab, stellte er die klassische Unterscheidung von Original und Reproduktion infrage. Wie Medardo Rosso war Duchamp davon fasziniert, wie Kunstwerke funktionieren, wie die Rahmenbedingungen ihre Wahrnehmung beeinflussen und wie Rezeption und Bedeutsamkeit durch das Umfeld eines Kunstwerkes entstehen können. Während Rosso Licht und Oberflächen manipulierte, um wechselnde Eindrücke zu schaffen, so manipulierte Duchamp Massstab und Transportierbarkeit und konzipierte sein Werk *Boîte-en-valise* als eine *Mise en Scène* (Inszenierung), die bereits Teil des Werks ist. Beiden Künstlern war bewusst, dass die Vorstellung eines Kunstwerks als einzigartiger Gegenstand mit auratischer Aufladung eine Täuschung ist. Denn Bedeutung entsteht nicht nur durch das Werk selbst, sondern auch durch seine Kontextualisierung – wie es gezeigt, gesehen und zwischen anderen Dingen verortet wird.

Danh Võ

Vertrag für *untitled*, 2025

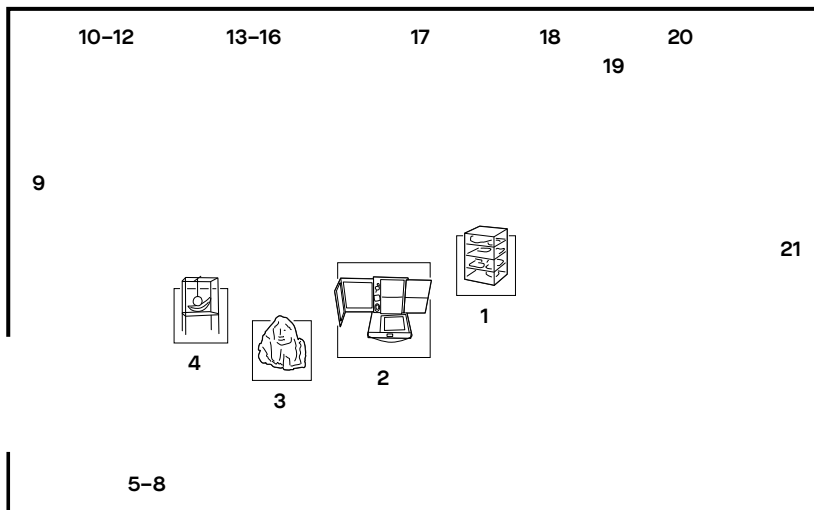
Danh Võs (* 1975 Bà Rịa, Vietnam) Vertrag für *untitled* (Ohne Titel) verwandelt eine private, vertragliche Vereinbarung in ein öffentlich ausgestellt Kunstwerk. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen dem Kunstwerk und seiner Kontextualisierung, zwischen Performancekunst beziehungsweise einer künstlerischen Handlungsanweisung (*Instruction Piece*) und einem Vertrag. Viele von Võs Werken thematisieren persönliche und politische Geschichten, häufig durch gefundene Artefakte, die auf grössere gesellschaftliche Traumata verweisen. Das hier ausgestellte Dokument tritt einerseits als autonomes Kunstwerk in Erscheinung und andererseits regelt es verbindlich und vertraglich, wie mit einem Kunstwerk, das es noch gar nicht gibt, umgegangen werden soll. Es bestimmt seine Besitzverhältnisse und den Eingang in eine Institution. Damit macht das Dokument die üblicherweise verborgenen Vorgänge sichtbar, welche die verschiedenen Stationen eines Kunstwerkes bestimmen können. Medardo Rosso kontrollierte genau, wie seine Plastiken zu betrachten sind, um Einfluss auf ihre Rezeption auszuüben. Anhand eines Vertrags kontrolliert Võ auf ähnliche Weise, wie ein Kunstwerk in der Zukunft zirkulieren und gesammelt werden soll. Auch dies prägt die Rezeption von Võ. In beiden Fällen ist diese konzeptuelle Inszenierung Teil des Kunstwerks, während eine eindeutige Abtrennung des Kunstwerks von seinem Kontext absichtlich vermieden wird.

Robert Gober

Untitled, 1998–1999

Robert Gober (* 1954 Wallingford, USA) wählte für sein Werk *Untitled* (Ohne Titel) eine befremdliche Art von Rahmen: Ein unheimlich lebensecht wirkender, männlicher Rumpf ist in eine gängige Transportkiste aus Kunststoff eingepasst. Das Körperfragment erscheint wie ein Produkt der Fließbandarbeit, brutal abgeschnitten von der Welt der Lebenden und seiner Individualität beraubt. Die Kiste umfasst den Torso nicht nur, sondern isoliert ihn auch. Während der in den Bauch des Rumpfes eingesetzte Wasserabfluss ins Leere zu führen scheint. Gober entwickelte dieses Motiv erstmals angesichts der AIDS-Krise Anfang der 1980er Jahre, als die Angst vor Körpern, Ansteckung und Verlust die öffentliche Diskussion bestimmte. Gobers Umgang mit dem Rahmen lässt an Paul Theks «meat pieces» (Fleischstücke) denken, die in Glaskästen eingeschlossen sind. Aber er knüpft auch an Medardo Rossos merkwürdige, unvollständige Figuren und dessen Beharren auf genaue Rahmung an.

Bei allen drei Künstlern verstärken die Rahmen die Aspekte der Verletzlichkeit und die Entfremdung der fragmentierten Körper, die zur Schau gestellt werden. Bei Gober ist die Rahmung untrennbar mit Gewalt verbunden und sie verwandelt den Körper zu einem Objekt, das sowohl preisgegeben als auch in einen engen Rahmen eingezwängt ist.



1 Eva Hesse (1936–1970)

Case II, 1968

Glas-Metall-Vitrine, 15 Objekte in verschiedenen Materialien

37 × 26 × 26 cm

Privatsammlung

2 Marcel Duchamp (1887–1968)

Boîte-en-valise, 1935–1941 (1949)

Serie A, Nr. XIX/XX, mit 69 Objekten und einer Originalvorlage *L'ombre sans cavalier* für ein Pochoir 41 × 102 × 103 cm (ausgeklappter und ausgestellter Zustand)

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1968.58,

Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach 1968

3 Medardo Rosso (1858–1928)

Madame Noblet, 1897 (1897–1898)

Bronze

51 × 50 × 35 cm

Galleria d'Arte Moderna, Milan

4 Alberto Giacometti (1901–1966)

Boule suspendue, 1930

Gips, Metall

61 × 35,6 × 37,3 cm

Kunstmuseum Basel, Inv. GS 19,

Depositum der Alberto Giacometti-Stiftung

- 5 **Francesca Woodman (1958–1981)**
Ohne Titel, 1976
Silbergelatineabzug (Ausstellungskopie)
15,9 × 16,6 cm (Bild)
Woodman Family Foundation
- 6 **Francesca Woodman (1958–1981)**
Space², 1976
Silbergelatineabzug (Ausstellungskopie)
13 × 12,1 cm (Bild)
Woodman Family Foundation
- 7 **Francesca Woodman (1958–1981)**
#1 or House #1 or Abandoned House, 1976
Silbergelatineabzug (Ausstellungskopie)
14,4 × 14,5 cm (Bild)
Woodman Family Foundation
- 8 **Francesca Woodman (1958–1981)**
Ohne Titel, 1976
Silbergelatineabzug (Ausstellungskopie)
13,3 × 13,2 (Bild)
Woodman Family Foundation
- 9 **Giorgio de Chirico (1888–1978)**
L'Énigme de la fatalité, 1914
Öl mit Tempera auf Leinwand
136 × 95 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Inv. H 1953.4,
Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
1953
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Grande Rieuse, 1891–1892
Aristotypie, n. d.
23 × 17 cm
Privatsammlung
- 11 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Rieuse, 1890
Moderner Abzug vom Original-Glasnegativ, 1902
17,8 × 14,6 cm
Privatsammlung
- 12 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Rieuse, 1890
Silbergelatineabzug, n. d.
9,5 × 8,3 cm
Privatsammlung
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Installationsansicht im Pariser Herbstsalon (1904) mit
Medardo Rosso, *Enfant à la Bouchée de pain*, 1897;
Paul Cezanne, *Cinq Baigneurs*, 1880–1882
Kollodiumabzug auf Untersatzpapier, collagiert
13,2 × 10 cm
Privatsammlung
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Installationsansicht im Pariser Herbstsalon (1904) mit
Medardo Rosso, *Enfant à la Bouchée de pain*, 1897;
Paul Cezanne, *Cinq Baigneurs*, 1880–1882
Silbergelatineabzug mit Sprühretusche, n. d.
11,7 × 14,5 cm
Privatsammlung
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Installationsansicht im Pariser Herbstsalon (1904) mit
Portinaia, 1883–1884;
Henri Rouart, 1890;
Madame Noblet, 1897
Silbergelatineabzug mit Sprühretusche, n. d.
16,2 × 23,2 cm
Privatsammlung
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Madame Noblet, 1897 (n. d.)
Moderner Abzug vom Original-Glasnegativ, n. d.
18 × 13 cm
Privatsammlung
- 17 **Danh Võ (* 1975)**
Vertrag für *untitled*, 2025
Arbeit auf Papier, untergebracht in einem
massgefertigten Rahmen aus Walnussholz,
das vom McNamara-Gut stammt
29,7 × 21 cm (Bild)
Privatsammlung
- 18 **Paul Thek (1933–1988)**
Untitled #76, 1964
aus der Serie *Technological Reliquaries*
Mischtechnik
24 × 23 × 12 cm
Privatsammlung
- 19 **Robert Gober (* 1954)**
Untitled, 1998–1999
Kunststoffguss, Bienenwachs, Pigmente, Messingguss,
Menschenhaar
28,1 × 47,6 × 33,3 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Inv. H 1999.3, Geschenk
des Künstlers 1999, Depositum in der Öffentlichen
Kunstsammlung Basel 1999
- 20 **Francis Bacon (1909–1992)**
Man in Blue IV, 1954
Öl auf Leinwand
198 × 137 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung,
seit 1984
- 21 **Jasper Johns (* 1930)**
The Bath, 1988
Enkaustik auf Leinwand
122,5 × 153 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1988.21, erworben mit einem
Beitrag der Freunde des Kunstmuseums Basel 1988

Ungestalt

«Gasförmig» – so hat ein Kritiker Medardo Rossos Plastiken einst treffend beschrieben, trotz ihrer starken physischen Präsenz. Für Rosso bedeutete Materialität alles, sogar bei seinem Bestreben nach der Aufhebung von Form. Seine Plastiken entziehen sich einer Festlegung – selbst, wenn sie für einen Moment Gestalt annehmen, sind sie im nächsten schon wieder im Auflösen begriffen. Dies wird deutlich bei *Portinaia* (Pförtnerin, 1883–1884) und bei *Madame Noblet* (1897), deren modellierte Schauseiten fast genauso rau und ungeformt aussehen wie die Rückseiten anderer Plastiken von Rosso. Sein *Malato all'ospedale* (Kranker Mann im Spital, 1889) geht noch weiter. Rossos Verwendung von Wachs, traditionell mit Totenmasken oder einbalsamierten Körpern in Verbindung gebracht, trägt bei diesem Werk zum Gefühl von Sterblichkeit und Vergänglichkeit bei.

Seit den 1960er Jahren zieht sich Formlosigkeit wie ein roter Faden durch die Werke von Künstler:innen wie Isa Genzken, Yayoi Kusama, Robert Morris, Carol Rama und Alina Szapocznikow. Sie testeten auf ihre jeweilige Art und Weise aus, ob Skulptur die Fähigkeit hat, sich wie ein Körper zu verhalten, der sich fließend verändert – biegsam, tiefend, möglicherweise abstossend und schlussendlich instabil.

**«Ich bin mit Material
beschäftigt.»**

— Medardo Rosso

Pamela Rosenkranz
Firm Being (Venice Series), 2009

Pamela Rosenkranz (* 1979 Altdorf, Schweiz) greift gerne auf Forschungen aus den Feldern der Naturwissenschaft, Neurologie und Konsumwelt sowie der Kunst- und Literaturgeschichte zurück.

Ihre Arbeit *Firm Being (Venice series)* (Festes Wesen [Venedig-Serie]) säumt einen Raum in der Ausstellung und präsentiert Wasserflaschen mit Etiketten von unterschiedlichen Getränkemarken. Sie wurden entleert und mit pigmentiertem Silikon in Rosa, Hellbraun und Braun gefüllt, das an dickflüssige, gelartige Haut in unterschiedlichen Nuancen denken lässt. Durch diese Wegwerfverpackungen wird diese Referenz auf den menschlichen Körper in ein Produkt der Warenwelt verwandelt, wobei nur die äussere Hülle eine feste Daseinsform hat.

Ein zweites Werk von Pamela Rosenkranz, *Skin Pool (Plasmin)*, 2025, ist im Innenhof des HAUPTBAUS zu sehen.

Hannah Villiger

Vorlage zu *Block I*, WV 290,

Aargauer Kunsthaut Aarau, Schweiz,

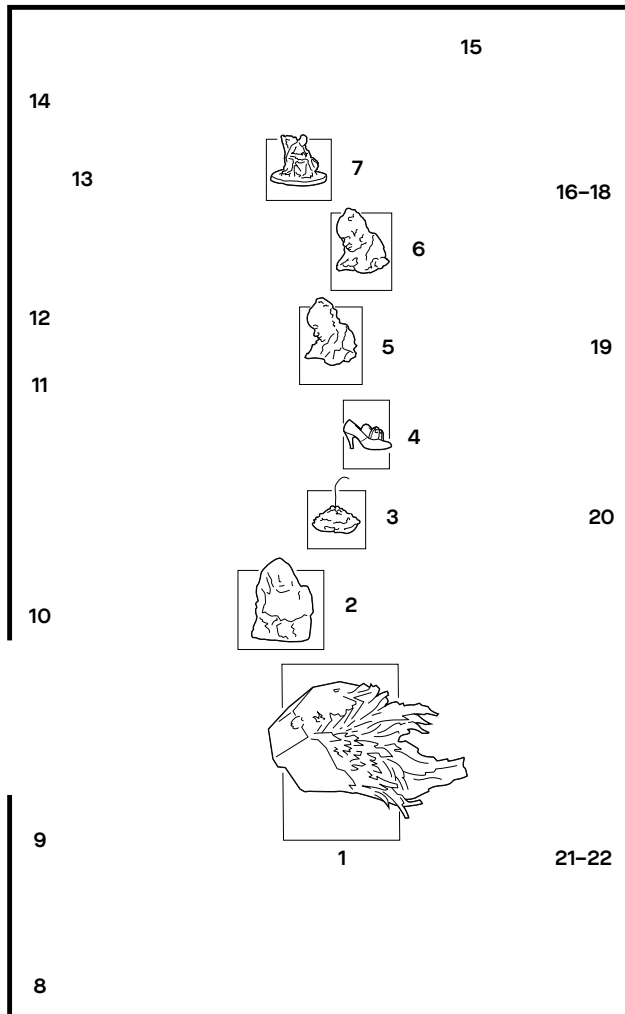
Depositem Gottfried Keller Stiftung

Block I, die erste Arbeit einer wegweisenden Serie der Schweizer Künstlerin Hannah Villiger (1951 Cham–1997 Auw, Schweiz), besteht aus in einem Raster angeordneten Polaroid-Fotografien, die fragmentarische Ansichten ihres eigenen Körpers zeigen. Diese mehrteiligen, das Bildformat füllenden Selbstporträts sind mithilfe einer Polaroid SX-70-Kamera in der Zurückgezogenheit ihres Ateliers entstanden. Haut, Falten und Körperteile der Künstlerin liefern dabei das Rohmaterial für eine Studie, die ebenso bildhauerisch wie fotografisch ist. Indem sie sich der Vorstellung von einer idealisierten «Ganzheit» entgegenstellt, zerlegt Villiger den Körper in Einzelaspekte und unterläuft damit die Traditionen der Darstellungen des weiblichen Akts. Der Körper ist nicht länger Objekt einer verführerischen Zurschaustellung, sondern wird anonym und formbar. Laut Villiger wird der Körper zu etwas, das in der Auseinandersetzung mit sich selbst «gestaltet» werden kann. Das Ergebnis ist sowohl intim und zärtlich als auch abstrahiert und entpersonalisiert. Ähnlich wie Medardo Rosso verleiht Villiger der figurativen Darstellung Mehrdeutigkeit und löst dadurch den Gesamtzusammenhang des Körpers auf. Ihre in Fragmente aufgebrochenen Selbstdarstellungen finden Widerhall in Rossos Auflösung der (körperlichen) Form – und in seiner Überzeugung, dass Perfektion, Glätte und Idealisierung in der Skulptur keinen Platz haben.

Alina Szapocznikow

Fotorzeźby, 1971 (2007)

«Ich sass tagträumend und kaute mechanisch auf meinem Kaugummi herum. Wie ich da mit meinem Mund seltsam aussehende und bizarre Formen gestaltete, wurde mir plötzlich bewusst, welch aussergewöhnliche Sammlung abstrakter Skulpturen sich zwischen meinen Zähnen bewegte. Man musste meine gekauten Kreationen nur fotografieren und vergrössern und schon hatte man skulpturale Präsenz erschaffen.» So beschreibt Alina Szapocznikow (1926 Kalisz, Polen–1973 Passy, Frankreich) die zufälligen Anfänge ihrer *Fotorzeźby* (Fotoskulpturen). In den 1960er Jahren begann Szapocznikow, Skulptur in Form eines intimen Protokolls von Erinnerung und des Körpers radikal neu zu denken. Wie Medardo Rosso verstand sie den künstlerischen Schaffensprozess als etwas Unmittelbares und Experimentelles – und erkannte, dass Fotografie selbst als bildhauerisches Werkzeug dienen kann. In *Fotorzeźby* konzipierte Szapocznikow Skulptur als einen direkten Abdruck, der im Dunkel der Mundhöhle Gestalt angenommen hat: innerhalb des Körpers geformt, um dann ausgespuckt zu werden. Festgehalten auf Fotografien, bewegen sich diese Kaugummi-Stücke irgendwo zwischen Unmittelbarkeit – bedingt durch ihre körperliche Entstehung – und Langlebigkeit – ermöglicht durch die Kameralinse. Sie sind improvisierte Hinweise auf den Körper, der sie hervorgebracht hat, und gezeichnet von Verletzlichkeit und einem leisen Gefühl des Ekels. Die kompromisslose Bildhauerin schuf nur wenige fotografische Arbeiten, bestand aber darauf, dass auch diese als skulpturale Werke betrachtet werden sollen. Als eines dieser wenigen bekannten Werke stellt *Fotorzeźby* die gängigen Vorstellungen von dem, was Skulptur sein kann, auf den Prüfstand.



- 1 **Peter Fischli (* 1952) / David Weiss (1946–2012)**
 Ohne Titel, 2005
 Abguss aus Polyurethan
 100 × 100 × 165 cm
 Emanuel Hoffmann-Stiftung, H 2005.2,
 Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
 2005

- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Madame Nobilet, nach 1914
 Gips
 64,5 × 52,5 × 45,5 cm
 Museo Medardo Rosso, Barzio

- 3 **Isa Genzken (* 1948)**
Mein Gehirn, 1984
Gips, Metall, Farbe
20,4 × 19,3 × 16 cm
Sammlung Daniel Buchholz und Christopher Müller
- 4 **Yayoi Kusama (* 1929)**
Phallic Shoe, 1966
Schuh, Goldbronze, Stoff
14 × 8 × 24 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Schenkung Hildegard Helga Hahn 2017
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Portinaia, 1883–1884
Wachs über Gips
38,5 × 31 × 17,5 cm
PCC, Pieter Coray Collection
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Portinaia, 1883–1884
Wachs über Gips
37 × 32,5 × 19 cm
Lehmbruck Museum, Duisburg
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Malato all'ospedale, 1889
Gips, bemalt
23,5 × 30,5 × 28 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 8 **Pamela Rosenkranz (* 1979)**
Firm Being (Venice Series), 2009
23 PET-Flaschen, Pigmente, Silikon
Masse variabel
Courtesy Pamela Rosenkranz und
Karma International, Zürich
- 9 **Hannah Villiger (1951–1997)**
Vorlage zu *Block I, WV 290*,
Aargauer Kunsthau Aarau, Schweiz,
Depositum Gottfried Keller Stiftung
Zwölf Polaroid-Farbfotografien,
montiert auf Karton, Faksimile, Arbeitsmaterial
34,8 × 46,4 cm
Stiftung THE ESTATE OF HANNAH VILLIGER
- 10 **Rosemarie Trockel (* 1952)**
O-Sculpture 2, 2012
Keramik, platinfarben glasiert
60 × 66 × 22 cm
Privatsammlung
- 11 **Maria Lassnig (1919–2014)**
Informel, 1951
Öl auf Leinwand
98 × 79 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Leihgabe der Artothek des Bundes seit 1962
- 12 **Jean Dubuffet (1901–1985)**
Portrait fluidique, 1950
Öl auf Hartfaserplatte
60,8 × 50 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1964.8,
Schenkung Werner Schenk 1964
- 13 **Rebecca Warren (* 1965)**
Paris, 2003
Ton auf MDF auf Rädern
191 × 77 × 77 cm
Wendy Gondeln
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Malato all'ospedale, 1889
Fotogravüre mit Retusche, 1920–1929
14 × 10 cm
Privatsammlung
- 15 **Robert Morris (1931–2018)**
Ohne Titel, 1974
Filz, Metallhalterungen
230 × 200 × 70 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, erworben 2004
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Portinaia, 1883–1884
Lichtdruck, n. d.
14 × 9 cm
Privatsammlung
- 17 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Portinaia, 1883–1884
Silbergelatineabzug, n. d.
10,8 × 5,5 cm
Privatsammlung
- 18 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Portinaia, 1883–1884
Silbergelatineabzug auf Untersatzkarton, n. d.
16 × 8,2 cm (Bild)
Privatsammlung
- 19 **Robert Gober (* 1954)**
Untitled, 2008
Gegossener Polymergips
38 × 26,5 × 15,5 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Inv. H 2022.2,
Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
- 20 **Alina Szapocznikow (1926–1973)**
Fotorzeźby, 1971 (2007)
Silbergelatineabzüge und Collage mit Text auf Papier
Je 30 × 24 cm bzw. 24 × 30 cm
Courtesy Estate of Alina Szapocznikow /
Piotr Stanislawski,
Galerie Loevenbruck und Hauser & Wirth
- 21 **Olga Balema (* 1984)**
Threat to Civilization 10, 2015
Weich-PVC, Metall, Wasser
70 × 48 × 29 cm
Courtesy Olga Balema, Croy Nielsen, Wien
und Fons Welters, Amsterdam
- 22 **Olga Balema (* 1984)**
Threat to Civilization 8, 2015
Weich-PVC, Metall, Wasser
50 × 56 × 40 cm
Courtesy Olga Balema, Croy Nielsen, Wien
und Fons Welters, Amsterdam

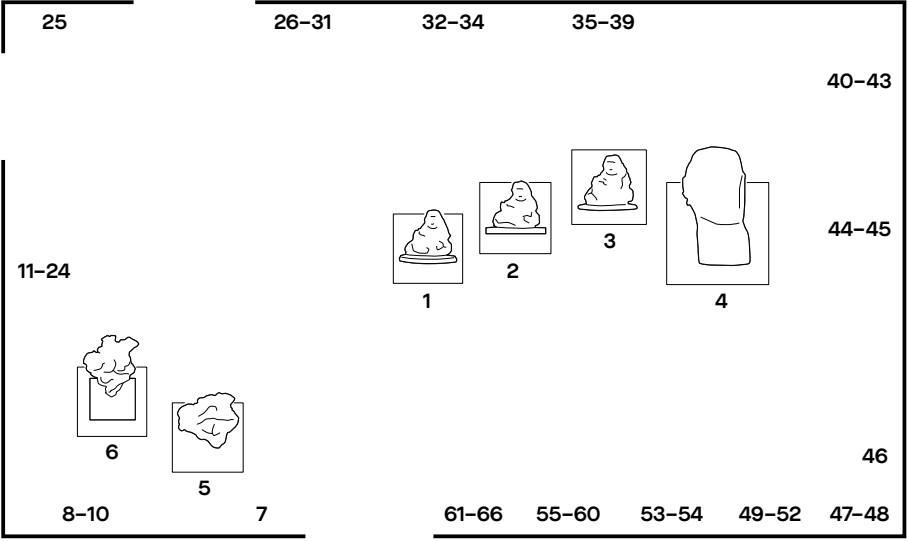
Ungestalt

Zeichnen diente Medardo Rosso nicht nur zur Vorbereitung, sondern auch zur Fortsetzung jener Fragen, die ihn als Bildhauer und Fotografen beschäftigten. In seinen kleinformatigen Zeichnungen ging es ihm weniger um genaue Darstellung als vielmehr um flüchtige Eindrücke von Orten, Figuren und Formen. Diese skizzierte Rosso schemenhaft mit schnellen, zackigen Linien auf Einladungskarten, Briefumschläge oder Speisekarten. Um die Bedeutung dieser eher unwichtig erscheinenden Werke für ihn hervorzuheben, fotografierte er sie und stellte sie aus.

In Rossos Werk entzieht sich das Schwerzuerkennende einer eindeutigen Beschreibung – unabhängig vom künstlerischen Medium. Besonders deutlich wird dies bei *Enfant au sein* (Kind an der Brust, 1890), einer seiner radikalsten Plastiken. Die beiden einzigen von Rosso gemachten Bronzefassungen wenden sich dem klassischen Mutter-Kind-Motiv zu, das jedoch in einer undefinierten Masse unterzugehen scheint. Erst auf den zweiten Blick ist der Kopf eines Kindes erkennbar, das sich, gehalten von den Armen der Mutter, an ihre Brust schmiegt. Frühere Fotografien zeigen, dass der Kopf der Mutter einst ausgeformt war, er aber entweder bewusst entfernt wurde oder versehentlich durch einen Bruch an der Gussform verloren ging. Auf jeden Fall ist diese Abwesenheit nun Teil des Werkes: ein fragmentarischer Hinweis auf Mutter und Kind, miteinander verschmolzen und erstarrt wie in Lava.

Carol Rama
Bricolage R4, 1964

Carol Rama (1918–2015 Turin, Italien) schuf ein Werk, das von Aufbegehren, Experimentierfreudigkeit und Materialvielfalt gezeichnet ist und oft den menschlichen Körper thematisierte. Mit ihrem schonungslosen Blick auf Sexualität, Lust, Krankheit und Tod stellte Rama gesellschaftliche Normen infrage. Ab den 1960er Jahren begann sie in ihren «Bricolagen» (improvisierte Basteleien) mit industriellen Materialien wie Gummi, Metall und Puppenaugen zu experimentieren und steigerte das Format der Collage zu einer dichten Ansammlung (*Assemblage*) von Material. In *Bricolage R4* scheint eine zähflüssige Masse bildhaft in den roten Bildhintergrund hinein geronnen zu sein und sich irgendwo zwischen Verflüssigung und Erstarrung zu befinden – ein ähnlicher Effekt ist auch bei Medardo Rossos Plastiken auszumachen. Rama, die wie Rosso aus Turin stammte, war sicherlich mit seinem Werk vertraut. Beide verwendeten unkonventionelle Materialien, um Werke entstehen zu lassen, die zugleich intim und subversiv sind und sich fast wie Ektoplasma verhalten.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant à la Bouchée de pain, 1897 (ca. 1897–1900)
Gips
45,5 × 45,5 × 30 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano/London
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant à la Bouchée de pain, 1897
(posthumer Guss von Francesco Rosso, nach 1928)
Wachs über Gips
H: 45,8 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bambino alle cucine economiche, 1897
Gips, bemalt
50 × 55 × 51 cm
Privatsammlung
- 4 **Hans Josephsohn (1920–2012)**
Ohne Titel, 1997
Messing
144 × 80 × 58 cm
Kesselhaus Josephsohn, St. Gallen
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant au sein, 1889 (ca. 1910–1914)
Bronze
50 × 45 × 20 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant au sein, 1889 (1920–1923)
Bronze
63,5 × 41,4 × 26 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 2024.14,
Ankauf mit Mitteln der Max Geldner-Stiftung 2024
- 7 **Carol Rama (1918–2015)**
Bricolage R4, 1964
Acryl, Tempera, Leim und Metallkugeln auf Leinwand
69,7 × 50 cm
Privatsammlung
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Enfant au sein, 1890
Bromsilbergelatineabzug, ca. 1910
10 × 8,3 cm
Privatsammlung
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Enfant au sein, 1890
Aristotypie auf Seidenpapier, 1923
8,3 × 10,2 cm (Bild)
Privatsammlung
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht von
Enfant au sein, 1890
Aristotypie auf Seidenpapier, 1923
11,4 × 13,7 cm (Bild)
Privatsammlung
- 11 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Löwin – Ansicht einer Löwin, n. d. **
Kollodiumabzug der Zeichnung
11 × 6,3 cm
- 12 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Löwin – Ansicht einer Löwin, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
19,4 × 12,2 cm
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Pferd, die Strasse hinauf trabend, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
10,1 × 5,7 cm
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Pferd, die Strasse hinauf trabend, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
16 × 9,5 cm
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Pferd, die Strasse hinauf trabend, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
12,5 × 10 cm
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht eines Mannes auf der Strasse, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
17,7 × 13,4 cm
- 17 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Frau in Kutsche – Droschke auf dem Weg nach London,
n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
22,2 × 14 cm
- 18 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht Venedigs, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
21,8 × 13,9 cm
- 19 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Skizze – Landschaft, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
20,9 × 14,9 cm
- 20 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Café du Rocher, n. d. **
Silbergelatineabzug mit Weissshöhungen der Zeichnung
26,1 × 18,7 cm
- 21 **Medardo Rosso (1858–1928)**
In einer Bar in London, n. d. **
Silbergelatineabzug der Zeichnung
25,3 × 19,8 cm
- 22 **Medardo Rosso (1858–1928)**
In einer Bar in London, n. d. **
Autotypie der Zeichnung
22,2 × 13,7 cm

- 23 Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht einer Metro im Licht, n. d. **
Silbergelatineabzug mit Weisshöhungen der Zeichnung
21,2 × 16 cm
- 24 Medardo Rosso (1858–1928)**
Ansicht einer Metro im Licht, n. d. **
Silbergelatineabzug mit Weisshöhungen der Zeichnung
4,1 × 2,9 cm
- 25 Giuseppe Penone (* 1947)**
Angolo-Vaso, 1979
Gips, Leinwand, Farbpigmente
80 × 65,4 × 45 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, erworben 1995
- 26 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figuren (Figurenstudie), ca. 1920
Bleistift und Rötelfarb auf Papier
18,1 × 12,7 cm
Peter Freeman und Luísa Sàrries Zgonc, New York
- 27 Medardo Rosso (1858–1928)**
Drei Figuren auf der Strasse, n. d. ***
Bleistift auf Papier
21,2 × 12,7 cm
- 28 Medardo Rosso (1858–1928)**
Zwei Figuren, ein sitzender Mann und eine
stehende Frau, von hinten, n. d. ***
Bleistift auf Papier
26,8 × 17,7 cm
- 29 Medardo Rosso (1858–1928)**
Eindruck einer Bar in London, n. d. **
Bleistift auf Papier
12,5 × 8,4 cm
- 30 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figuren auf der Strasse, eine im Profil mit Zylinder,
n. d. ***
Bleistift auf Papier
26,7 × 21,6 cm
- 31 Medardo Rosso (1858–1928)**
Zwei Figuren am Tisch eines Cafés, n. d.
Ölstift auf Papier
17,8 × 13,7 cm
Privatsammlung, Courtesy Amedeo Porro Fine Arts
Lugano/London
- 32 Medardo Rosso (1858–1928)**
Zwei Figuren auf der Strasse mit Strassenlaternen,
n. d. ***
Bleistift auf Papier
26,7 × 20,3 cm
- 33 Medardo Rosso (1858–1928)**
Strasse mit Bäumen und Figuren, n. d. ***
Bleistift auf Papier, vom Künstler auf Karton montiert
20,3 × 22,3 cm
- 34 Medardo Rosso (1858–1928)**
Interieur mit Tisch und Figuren, n. d. ***
Bleistift auf Papier, vom Künstler auf Karton montiert
35,2 × 21 cm
- 35 Medardo Rosso (1858–1928)**
Weibliche Figur mit Hut, in einem Café sitzend,
n. d. ***
Tinte auf Papier
23,8 × 19,7 cm
- 36 Medardo Rosso (1858–1928)**
Sitzende Figuren im Gespräch, n. d. ***
Tinte auf Papier
23,5 × 12,9 cm
- 37 Medardo Rosso (1858–1928)**
Café-Interieur mit vier Figuren, n. d. ***
Tinte auf Papier, vom Künstler auf Karton montiert
26,7 × 18,4 cm
- 38 Medardo Rosso (1858–1928)**
Spazierende Figuren mit zwei Frauen im Vordergrund,
n. d. ***
Tinte auf Papier, vom Künstler auf Karton montiert
24,4 × 18,1 cm
- 39 Medardo Rosso (1858–1928)**
Zwei Figuren auf der Strasse, n. d. ***
Tinte auf Papier, vom Künstler auf Karton montiert
21,6 × 21 cm
- 40 Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft, n. d. ****
Bleistift auf Umschlag
11 × 21 cm
- 41 Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft, n. d. ****
Bleistift auf Umschlag
9 × 13,5 cm
- 42 Medardo Rosso (1858–1928)**
Pferd, die Strasse hinauf trabend, n. d. ****
Bleistift und Kohle auf Karton
20 × 12 cm
- 43 Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft, n. d. ****
Bleistift und Kohle auf Papier
11 × 18 cm
- 44 Medardo Rosso (1858–1928)**
Skizze – Landschaft, n. d. ****
Bleistift auf Karton
20,5 × 13,5 cm
- 45 Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft – Über den Dächern, n. d. ****
Violetter Buntstift auf Karton
13,5 × 21,5 cm
- 46 Paul Thek (1933–1988)**
Untitled (Meat Cable), ca. 1969
Wachs auf Stahlkabel
L: 395 cm
Kenny Schachter und Ilona Rich

- 47 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft – Meeresimpression, n. d. ****
Bleistift auf Papier
13 × 20,5 cm
- 48 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft, n. d. ****
Bleistift auf Papier
11,5 × 19,5 cm
- 49 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft – Meeresimpression, n. d. ****
Bleistift auf Karton
10,5 × 15 cm
- 50 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Landschaft – Am Meer, n. d. ****
Tinte auf Papier
11,3 × 16,4 cm
- 51 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Maritime Impression, n. d. ****
Bleistift auf Papier
11 × 15 cm
- 52 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Blumen, n. d. ****
Tinte auf Papier
12,3 × 10,5 cm
- 53 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Frau mit Schirm, n. d. ****
Bleistift auf Karton
15 × 7,5 cm
- 54 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Löwin – Ansicht einer Löwin, n. d. ****
Bleistift auf Papier
15 × 8,7 cm
- 55 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Frau in Kutsche – Droschke auf dem Weg nach London,
n. d. ****
Bleistift auf Karton
9,2 × 6,5 cm
- 56 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Frau kämmt ihr Haar – weibliche Figur (im Spiegel?),
n. d. ****
Bleistift auf Zettel
11,5 × 10 cm
- 57 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Gebeugte Figur (auf Balkon?), n. d. ****
Bleistift auf Karton
13 × 7 cm
- 58 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Figuren von hinten – im Bus nach London, n. d. ****
Bleistift auf Karton
12 × 7,5 cm
- 59 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Zwei Figuren auf der Strasse, n. d. ****
Bleistift auf Umschlag
10,5 × 7 cm
- 60 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Interieur mit Figur am Fenster, n. d. ****
Bleistift auf Karton
11 × 9 cm
- 61 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ohne Titel, n. d. ****
Bleistift auf Papier
11 × 17,5 cm
- 62 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Partie Billiard, 1895 ****
Bleistift auf Einladungskarte
15 × 10 cm
- 63 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Mann von hinten, n. d. ****
Rötelkreide auf Karton
12 × 13 cm
- 64 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Figuren auf der Strasse, n. d.
Bleistift auf Papier
17,7 × 13,4 cm
Privatsammlung, Lugano, Amedeo Porro Fine Arts
Lugano/London
- 65 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Eindruck eines Mannes auf der Strasse, n. d. ****
Bleistift auf Karton
17,7 × 9 cm
- 66 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Zwei Figuren, n. d. ****
Bleistift auf Umschlag
12,5 × 7 cm
- ** Werke Privatsammlung
- *** Werke Peter Freeman, Inc. New York /
Paris und Amedeo Porro Fine Arts Lugano/London
- **** Werke Museo Medardo Rosso, Barzio

Impressum

Die Ausstellung entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Medardo Rosso Estate und ist eine Kooperation mit dem mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Kuratorinnen: Elena Filipovic und Heike Eipeldauer

Konzept: Heike Eipeldauer

Kuratorisches Team: Len Schaller mit Noemi Scherrer,

Renate Wagner und Jasper Warzecha

Szenografie: Büro MEYER-GROHBRUEGGE

Die Ausstellung wird unterstützt durch

Bundesamt für Kultur, Isaac Dreyfus-Bernheim Stiftung,
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Max Geldner-Stiftung,
Annetta Grisard-Schrafl, Dr. Georg und Josi Guggenheim-Stiftung,
Hilti Art Foundation, KPMG AG, Laurenz-Stiftung / Schaulager,
Stiftung für das Kunstmuseum Basel, Sulger-Stiftung,
Samuel Werenfels und anonyme Gönner:innen



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

FABA

Fundación
Almine y Bernard
Ruiz-Picasso

SULGER-STIFTUNG



Öffnungszeiten

Di–So 10–18 Uhr / Mi 10–20 Uhr

Sonderöffnungszeiten

→ kunstmuseumbasel.ch/besuch

Kunstmuseum Basel | Hauptbau und Neubau

St. Alban-Graben 16 / 20, T: +41 61 206 62 62

info@kunstmuseumbasel.ch / kunstmuseumbasel.ch



#kunstmuseumbasel
