

kunstmuseum basel

Medardo Rosso

29.3.—
10.8.2025

FR

**« Il n'y a pas de peinture,
il n'y a pas de sculpture,
il y a seulement
une chose vivante ! »**

—Medardo Rosso

L'invention de la sculpture moderne

Sculpteur, photographe et maître de la mise en scène artistique, Medardo Rosso (1858, Turin–1928, Milan, Italie) révolutionne la sculpture vers 1900. Malgré son influence considérable, cet artiste italo-français n'est guère connu aujourd'hui. La rétrospective *Medardo Rosso. L'invention de la sculpture moderne* entend y remédier en offrant une rare occasion d'explorer son œuvre pionnière dans toute sa diversité. À travers environ 50 de ses sculptures et plus de 250 de ses photographies et dessins, elle met en lumière son approche novatrice des matériaux, des procédés et des idées. Une sélection de mises en regard avec des œuvres de plus de 60 artistes souligne, en outre, l'impact extraordinaire de son travail, hier comme aujourd'hui.

L'exposition commence dès la cour intérieure du Hauptbau avec un travail de Pamela Rosenkranz. Le parcours mène du Hauptbau au Neubau par l'aile de liaison où est installé un travail de Kaari Upson. C'est ici, au rez-de-chaussée, que commence l'exposition avec une présentation monographique d'œuvres de Rosso. L'exposition se poursuit au deuxième étage à travers les mises en regard avec des œuvres d'autres artistes.

HAUPTBAU Cour intérieure

Pamela Rosenkranz, *Skin Pool (Plasmin)*

HAUPTBAU → NEUBAU

Aile de liaison

Kaari Upson, *eleven*

NEUBAU Rez de chaussée

Medardo Rosso (1858–1928)

Disposition

Photographie

NEUBAU 2^{ème} étage

Salle 1: Répétition et variation

Salle 2: Anti-monumentalité

Salle 3: Processus et performance

Salle 4: Toucher, étreindre, façonner

Salle 5: Apparition et disparition

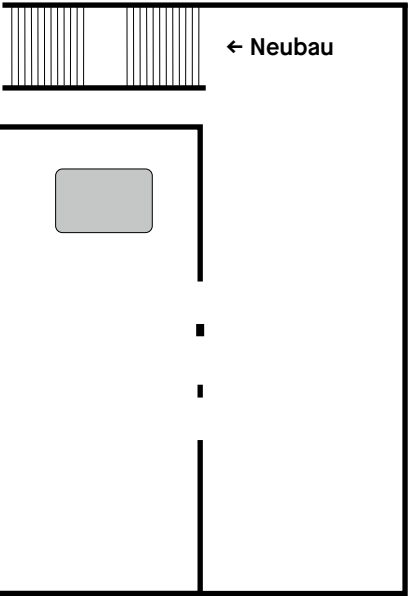
Salle 6: Apparition et disparition

Salle 7: Mise en Scène

Salle 8: Informe

Salle 9: Informe

HAUPTBAU Cour intérieure



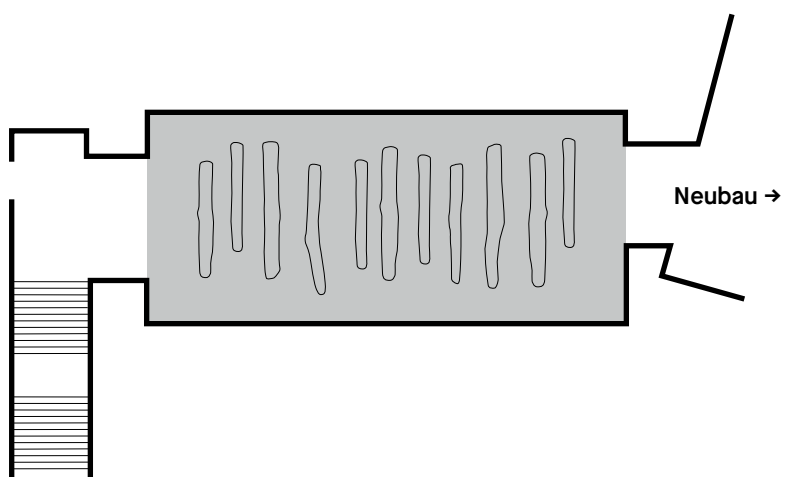
Pamela Rosenkranz
Skin Pool (Plasmin), 2025

Pamela Rosenkranz (née en 1979 à Altdorf, Suisse) puise souvent des recherches en sciences naturelles, de la neurologie et de la culture de consommation, mais aussi de l'histoire de l'art et de la littérature. Dans *Skin Pool (Plasmin)* (Piscine peau [plasmine]), le corps humain est abstrait, réduit à l'état de fluide et de surface. La coloration rose artificielle imite et déforme le teint « par défaut » longtemps propagé par la publicité – des tons façonnés par des idéaux de beauté réducteurs et une esthétique commerciale. Or le sous-titre de l'œuvre va au-delà : la plasmine est une enzyme présente dans le sang humain, responsable de la dégradation des protéines, qui dissout les caillots et assure la circulation sanguine. Cette substance invisible est essentielle au fonctionnement de l'organisme. Installée dans une fontaine historique de la cour intérieure du Hauptbau du musée, *Skin Pool (Plasmin)* fait face à l'œuvre monumentale d'Auguste Rodin, *Les Bourgeois de Calais* (1884–1889, fonte 1942–1943) : ce bassin scintillant de couleurs synthétiques contraste avec les corps massifs en bronze. Le jeu de lumière sur la surface de Rosenkranz rappelle la fascination de Medardo Rosso pour la façon dont la lumière révèle et transforme la matérialité de la chair, notamment grâce à son utilisation de la cire. Si Rodin donne de la solidité à la représentation et si Rosso la mène à la limite de la dissolution, Rosenkranz liquéfie à la fois la figure et la chair. Son utilisation de matériaux industriels et de procédés chimiques soulève des questions sur le statut du corps dans un monde biotechnologique et hypermarchandisé.

Pamela Rosenkranz (née en 1979)
Skin Pool (Plasmin), 2025
Liquide, épaississant, colorant, pompes
Dimensions variables
Courtesy Pamela Rosenkranz et
Karma International, Zurich

Une deuxième œuvre de l'artiste,
Firm Being (Venice Series), 2009, est visible
au 2^{ème} étage du NEUBAU dans la salle 8.

HAUPTBAU → NEUBAU
Aile de liaison

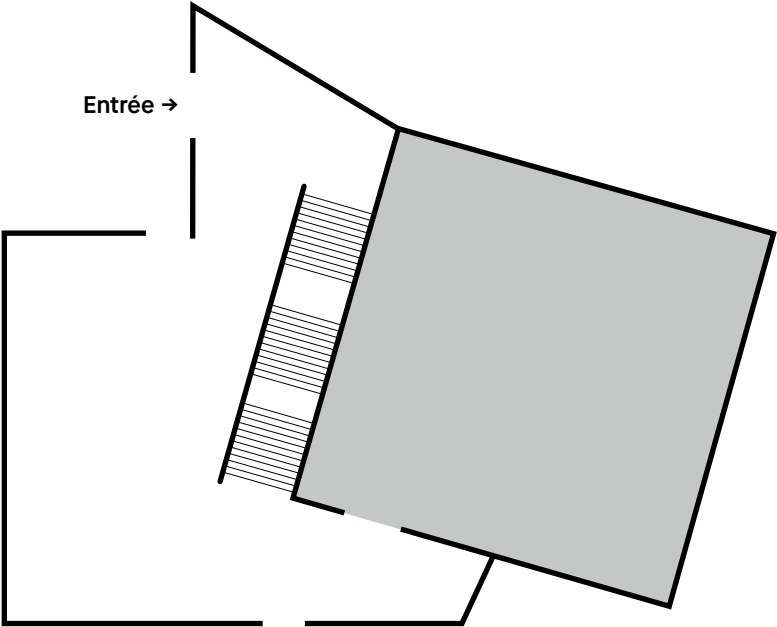


Kaari Upson
eleven, 2020

L'œuvre de Kaari Upson (1970, San Bernardino, Californie–2021, New York, USA) explore fréquemment la manière dont le traumatisme, la mémoire et l'expérience corporelle s'impriment dans la forme – par des procédés de moulage, de dédoublement et de distorsion. *eleven* (once) est une série de sculptures suspendues qui a été réalisée à partir d'un moule hybride composé de branches d'arbre et du genou de l'artiste, façonné en latex puis coulé dans une résine peinte dans des tons rosés, jaunés et rougis pour évoquer une chair malade, meurtrie ou blessée. Accrochées telles des carcasses dans un garde-manger, ces formes étranges (avec leurs trous de termites et leurs traces de tronçonneuse) oscillent entre le corporel et l'inanimé, le familier et l'étrange. La reproduction et la variation confinent ici à la hantise : retour au même, mais toujours différent. Tout comme Medardo Rosso, Upson est repris à maintes reprises un ensemble de motifs qui ont mobilisé son attention, tout en s'appropriant des matériaux instables et des méthodes imprévisibles pour explorer comment la forme peut être à la fois incarnée et fragmentée. Installée dans l'aile de liaison entre le Hauptbau et le Neubau, *eleven* interpelle le public se dirigeant vers les œuvres de Rosso – ainsi sont annoncées les questions d'ensemble que pose l'exposition sur la duplication, la matérialité et la corporalité.

Kaari Upson (1970–2021)
eleven, 2020
Urethan et 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 Ankaufskredits, 2025

NEUBAU Rez de chaussée



Salué en 1918 par le poète et critique français Guillaume Apollinaire comme « le plus grand sculpteur vivant », Medardo Rosso (1858, Turin–1928, Milan, Italie) reste l'un des artistes les plus intransigeants de son époque. Également photographe et maître de la mise en scène artistique, Rosso a passé des années décisives à Paris, où il a tissé des liens avec les impressionnistes et travaillé aux côtés de son ami (et plus tard rival) Auguste Rodin pour repousser les traditions artistiques. Son approche, comme une exploration ouverte de quelques motifs récurrents, privilégiait la répétition et la variation plutôt que la finalité. À l'aide du moulage et de la photographie, il a annihilé les hiérarchies entre original et copie, production et reproduction, tout en créant une sculpture qui n'est ni statique ni monumentale, mais plutôt fugitive, émotive et, selon les mots de l'artiste Phyllida Barlow, « d'une vitalité troublante ».

Medardo Rosso

(1858–1928)

1858

Medardo Rosso naît le 21 juin à Turin, en Italie. Il est le fils de Luigia Bono et Domenico Rosso qui travaille comme fonctionnaire des chemins de fer. La famille déménage ensuite à Milan, en Italie.

1882–1885

Rosso commence des études de sculpture à l'Accademia di Belle Arti di Brera (Académie des beaux-arts) de Milan en 1882. Du fait d'une pétition provocante en faveur du dessin d'après modèle vivant, et qui conduit à un conflit avec un camarade, il doit quitter l'académie l'année suivante. Rosso participe à l'un des premiers mouvements d'avant-garde italiens, la Scapigliatura (de l'italien, « ébouriffé »). Inspiré du socialisme et de l'anarchisme, cette bohème prône un renouveau de l'art. En 1885, Rosso épousa Giuditta Pozzi ; leur fils Francesco naît la même année.

1887

À cette époque où la photographie est encore considérée comme un médium émergent, Rosso se met à expérimenter le dessin et la sculpture en terre cuite, en plâtre et en bronze ainsi que les procédés de reproduction photographique.

1889

Rosso quitte sa famille et s'installe à Paris, où le journaliste Felice Cameroni l'introduit dans les cercles artistiques établis. Il rencontre des écrivains comme Guillaume Apollinaire, Edmond de Goncourt, Paul Valéry et Émile Zola, ainsi que les artistes Edgar Degas et Amedeo Modigliani. Rosso se lie d'amitié avec Auguste Rodin et tous deux s'offrent mutuellement des œuvres. Cependant, une dizaine d'années plus tard, leur amitié se rompt : Rosso accuse Rodin, après la présentation du *Monument à Balzac*, de s'être approprié ses idées.

1900

Au milieu des années 1890, Rosso monte son atelier de moulage et découvre la cire comme matériau. À partir de 1900, il mène là des séances de fonte semi-publiques. Il entame une longue amitié avec l'artiste et écrivaine Margaretha « Etha » Fles qui soutiendra son travail avec ferveur. Rosso gagne en notoriété internationale grâce à des expositions en Europe et à plusieurs publications sur son œuvre.

1904–1906

Le Salon d'Automne de Paris de 1904 accorde une place majeure au travail de Rosso, aux côtés d'œuvres impressionnistes et de peintures de Paul Cézanne. L'exposition, largement accueillie par la presse, a sans doute suscité l'intérêt du sculpteur Constantin Brâncuși. La même année, Rosso devient citoyen français. En 1906, il sculpte son dernier motif, intitulé plus tard *Ecce Puer*. Avec de nouveaux moulages, des expériences photos et des scénographies, assortis d'écrits théoriques, il reprend et contextualise des motifs antérieurs.

1910–1920

Rosso se considère comme un « anarchiste européen » ; il associe sa démarche artistique à un rejet de l'État-nation et prône le dépassement de toutes les frontières. Dans ces années-là, des artistes proches du futurisme italien déclarent Rosso comme l'un de leurs précurseurs, même s'il refuse cette appropriation. Rosso revient à Milan en 1920 et approfondit ses amitiés avec le peintre Carlo Carrà, l'avocat Mario Vianello-Chiodo et l'écrivaine Margherita Sarfatti, proche du dictateur italien Benito Mussolini et ardente partisane du travail de Rosso à l'époque du fascisme.

1928

Le 31 mars, quelques mois avant ses 70 ans, Rosso décède à Milan des suites d'une septicémie et de complications dues au diabète. Son fils et légataire Francesco fonde la même année le Museo Medardo Rosso à Barzio, en Italie. De son vivant, Rosso avait autorisé son fils et Mario Vianello-Chiodo à réaliser un certain nombre de moulages posthumes.

1959–1963

En 1959, la Peridot Gallery de New York présente Rosso aux États-Unis pour la première fois. Quatre ans plus tard, une grande rétrospective au Museum of Modern Art de New York contribue à un regain d'intérêt pour Rosso et à relancer la recherche sur son approche radicale en termes de forme, de matériau et de perception, notamment parmi les artistes des années 1960 et au-delà.

Disposition

Pour Medardo Rosso, l'acte de sculpter n'était qu'un pan de la création ; le soin de la mise en scène lui importait tout autant. Au milieu de cette salle, un choix de sculptures est présenté sur les socles historiques privilégiés par l'artiste, dont les gabbie (« cages » en italien), ou vitrines en verre, qu'il utilisait pour encadrer ses œuvres. Pour Rosso, c'était là une manière de définir l'air et l'espace alentour comme faisant partie de la sculpture. Sa vie durant, il a prôné des vues de face très contrôlées et des perspectives spécifiques, il en refusait délibérément d'autres, laissant rarement voir le dos des sculptures. La disposition dans cette salle va donc volontairement à l'encontre de son approche. Ici, la rencontre plus ouverte avec ses œuvres, visibles sous tous les angles, révèle les traces de son processus, met en avant la matérialité et offre un accès sans entrave à la radicalité des formes.

Les présentations de Rosso frappaient aussi par d'autres singularités. Ses photographies témoignent de son goût pour la présentation de sculptures en groupes serrés, à des hauteurs variées, et dans des dialogues soigneusement orchestrés avec d'autres œuvres (les siennes comme celles d'autrui). Selon ces principes-là, son *Portrait d'Henri Rouart* (1890) est exposé ici aux côtés du *Torse* (1878–1879) d'Auguste Rodin et des *Cinq baigneuses* (1885 ou 1887) de Paul Cézanne, reflétant des juxtapositions que Rosso avait explorées en son temps. À l'étage, ses sculptures jouxtent des œuvres de ses contemporains mais aussi d'artistes actuels, pour insister sur l'importance du dialogue et de la mise en scène, et souligner plus encore la modernité durable de son art.

**« Nous ne sommes
rien d'autre que
la conséquence des
choses qui nous
entourent. »**

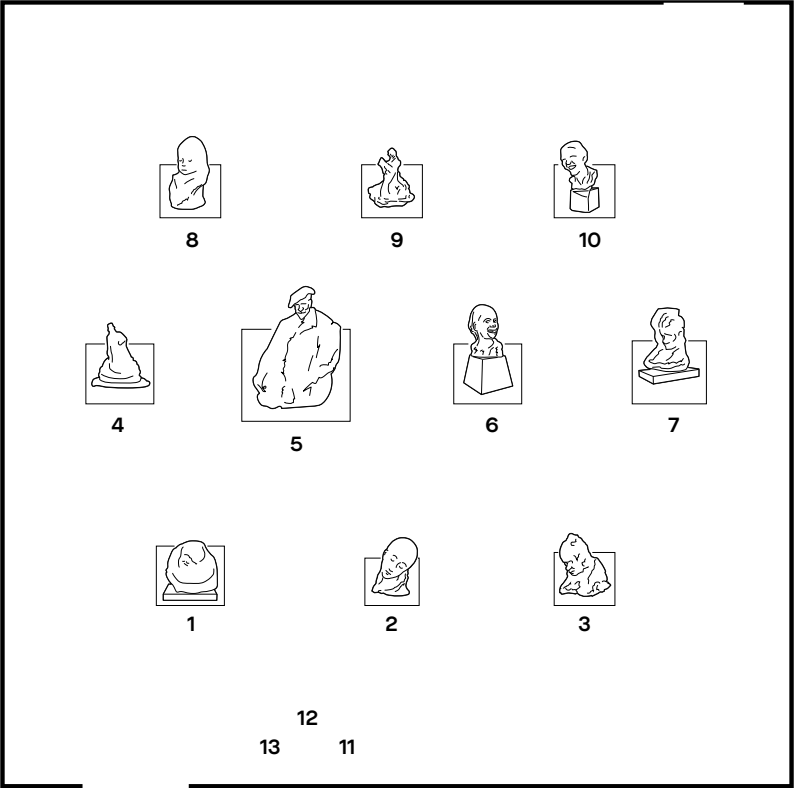
—Medardo Rosso

Photographie

En 1905, le critique d'art Ludwig Hevesi décrit Medardo Rosso comme le créateur d'une « sorte de photo-sculpture », faisant là allusion aux qualités évanescentes et floues de ses formes. Compte tenu de son goût pour le fugitif, il était presque inévitable que Rosso s'intéresse aussi profondément à la photographie.

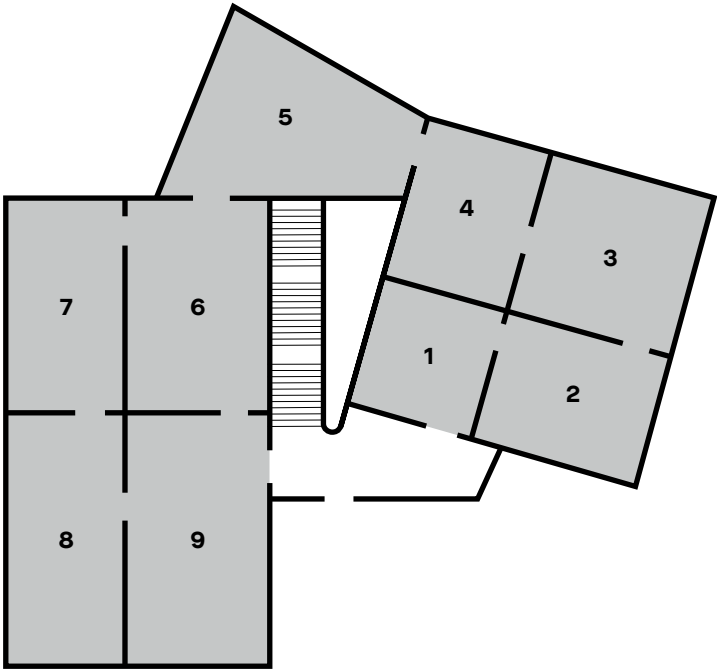
Fait inhabituel pour son époque, Rosso a fait de la photographie un élément central de son processus plastique. Contrairement à Auguste Rodin, qui engageait des photographes de renom pour documenter et promouvoir ses œuvres de manière spectaculaire, Rosso insistait pour prendre ses propres photos. Les images singulières, souvent très petites, recadrées et collées, attestent des interventions expérimentales de Rosso à l'intérieur et à l'extérieur de la chambre noire. À partir de 1900, il utilise la photographie non seulement pour mettre en scène ses sculptures, mais aussi pour tester comment différents angles, éclairages ou cadrages en modifiaient la perception. Il ajustait les moulages en conséquence, puis photographiait les nouveaux résultats. Par sa façon de la manier, la photographie devient à la fois un témoignage et un catalyseur de transformation.

En 1902, Rosso commence à exposer ses photographies aux côtés de ses sculptures, voyant là bien plus qu'une simple documentation. Sur les 500 photographies connues qu'il a créées et mises en circulation, environ la moitié est présentée ici, sous forme de tirages historiques annotés, de négatifs sur verre et de tirages réalisés ultérieurement à partir de ses originaux.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Carne altrui, 1883–1884
Plâtre
50 × 41,5 × 19 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant malade, 1893–1895 (1895)
Plâtre
17,5 × 20 × 19,3 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Portinaia, 1883 (1890–1893)
Plâtre
39,5 × 33,5 × 17,5 cm
Collection particulière
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bookmaker, 1894 (1914–1923)
Cire sur plâtre
48 × 43 × 46 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Henri Rouart, 1889
Plâtre
102 × 71 × 31 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bambina ridente, 1889 (1889–1890)
Cire sur plâtre
27,5 × 18,1 × 17,1 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Sagrestano, 1883
Plâtre
46,5 × 31,5 × 13,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant au soleil, 1891/1892 (1891–1892)
Plâtre
35 × 21 × 19 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
L'uomo che legge, 1894 (1926)
Cire sur plâtre
29,5 × 30,5 × 29,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ruffiana, 1883 (1885)
Plâtre peint
49,8 × 24 × 23,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 11 **Paul Cezanne (1839–1906)**
Cinq baigneuses, 1885/1887
Huile sur toile
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^{ème} étage



Medardo Rosso a opéré à la fin du XIX^e siècle une révolution dans la sculpture. À cette époque, marquée par de profonds bouleversements sociaux, il insiste sur une redéfinition de la sculpture et de ses modes de représentation, de production et de perception. Pour renforcer son propos, il exposait souvent ses œuvres dans un dialogue et une proximité inconfortable avec celles d'autres artistes et accompagnées de photographies qu'il avait prises. Cette approche, qu'il a maintenue tout au long de sa carrière, lui permettait de souligner à la fois des résonances inattendues et des ruptures décisives avec la tradition.

Les méthodes de Rosso étaient aussi audacieuses que visionnaires. Fidèle à son intérêt pour la mise en scène et le dialogue, la scénographie de l'exposition s'inspire de ses propres méthodes de présentation. Parallèlement, l'exposition prolonge son héritage en plaçant son œuvre proche de celle de plus de 60 artistes historiques et contemporain-es. Alors que le rez-de-chaussée s'inscrit davantage dans une perspective monographique, cette section se déploie comme un rassemblement traversant les générations et articulé autour des thèmes qui sont au cœur de la pratique de Rosso : répétition et variation ; anti-monumentalité ; processus et performance ; toucher, étreindre, façonner ; apparition et disparition ; mise en scène ; informe. La disposition invite à reconsidérer la pertinence durable de sa vision et à réexaminer l'histoire de la sculpture moderne sous un angle actuel.

Répétition et variation

À partir de la fin des années 1890, Medardo Rosso revient sans cesse à un répertoire d'une quarantaine de motifs sculpturaux. Jusqu'à sa mort, il les réinvente, il en coule de nouvelles variantes, retravaille les surfaces, les photographie, puis recommence. Pour ce faire, il utilise diverses techniques de reproduction et effectue souvent lui-même le moulage plutôt que de le confier à une fonderie. Les nombreuses variations vont à l'encontre de l'idée d'une version unique et définitive de l'œuvre.

La sculpture la plus reproduite de Rosso, *Enfant juif* (1893), en est l'illustration parfaite. Bien que moulée mécaniquement, chaque version présente d'infimes écarts de matériau, de couleur, de surface, de regard et d'inclinaison, transformant ce qu'un autre artiste aurait traité comme un objet sériel en une série d'œuvres d'art uniques. Le résultat brouille la frontière entre original et copie, chaque sculpture dégage son aura propre.

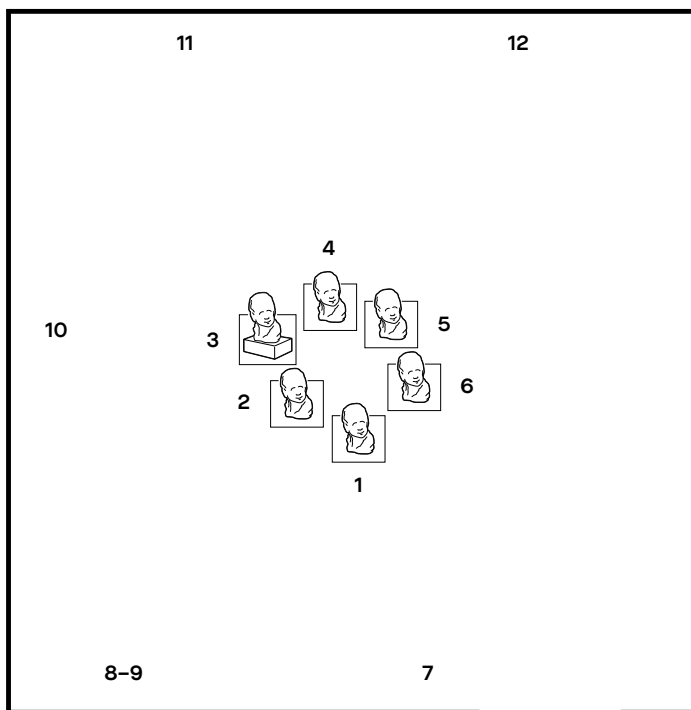
Des dizaines d'années plus tard, des mouvements comme le Pop Art, le Minimal Art et l'Appropriation Art revisiteront ces notions-là. Ici, les méditations d'Andy Warhol et de Sherrie Levine sur la reproduction de masse partagent l'espace avec six versions de l'*Enfant juif* ainsi que le moule de Sidsel Meineche Hansen pour une figure de dévotion destinée à être reproduite à l'infini. Chacune évoque de manière différente la tension entre singularité et sérialité.

Sidsel Meineche Hansen
Baby Mould, 2023

Sidsel Meineche Hansen (née en 1981 à Ry, Danemark) s'intéresse à la façon dont les corps sont façonnés et construits par la technologie, les institutions, le capitalisme et le désir. Au cours des dernières années, l'artiste a exploré l'influence des outils numériques et des systèmes de contrôle sur la sexualité, le travail et l'identité. *Baby Mould* (bébé-moule), qui semble relever *a priori* d'une approche novatrice, poursuit en réalité cette exploration en s'intéressant aux technologies matérielles et symboliques par lesquelles les corps et les croyances sont reproduits. L'œuvre s'inspire d'un moule en terre cuite utilisé par un couvent de l'est londonien, les Petites Sœurs de Jésus, pour produire des figurines de l'Enfant Jésus destinées à la vente. Meineche Hansen a remodelé ce moule en quinze parties en cristal, transformant ainsi un outil de dévotion religieuse en réflexion plastique sur la reproduction, biologique, technologique et spirituelle. L'intérêt de l'artiste pour cette forme, qui rend possible une reproduction infinie, fait écho à la préoccupation constante de Medardo Rosso pour le moulage et les technologies de reproduction. Le titre de Meineche Hansen fait allusion à l'expression « moule-mère » (*mother mold*, utilisée en fonderie pour désigner le moule original qui donne naissance à toutes les copies), mais remplace la mère par l'enfant (le bébé). Ce faisant, l'artiste déplace l'attention, de l'origine vers le résultat, et complexifie l'idée de ce qui constitue le point de départ de la création.

Sherrie Levine
L'Absinthe, 1995

L'Absinthe de Sherrie Levine (née en 1947 à Hazleton, USA) s'inscrit dans une réflexion continue sur l'originalité, l'auctorialité et la reproduction : ces préoccupations centrales de l'art dit d'appropriation, qu'elle aborde avec une perspective féministe. Pour cette œuvre, Levine a rephotographié une reproduction couleur de *Dans un café / L'absinthe* (1875–1876) d'Edgar Degas, tirée d'un livre d'art, agrandie douze fois en noir et blanc à la taille de l'illustration originale, puis encadrée. En décuplant et recadrant l'image, Levine nous incite à reconsidérer ce que nous croyons savoir et à remettre en question l'autorité du « grand artiste masculin ». Comme Medardo Rosso, qui créait de multiples versions d'une même figure, chacune explorant de subtils changements formels, Levine montre comment la répétition elle-même peut altérer le sens et la perception. Mais alors que Rosso utilisait le remaniement et le moulage pour explorer la forme comme un processus évolutif, l'acte critique de re-présentation chez Levine étend cette réflexion au monde de l'image et suggère que chaque œuvre est déjà une copie, façonnée par d'innombrables résonances. À la manière des répétitions sérielles d'Andy Warhol, son travail questionne l'idée même d'original unique et met en lumière la circulation des images à travers la culture.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893
Cire sur plâtre
23 × 17,5 × 15,5 cm
PCC, Pieter Coray Collection
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893 (1920–1925)
Cire sur plâtre
23,6 × 14,4 × 17,9 cm
Collection particulière
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif (Sarfatti), 1893 (avant 1915)
Cire sur plâtre
24,2 × 19 × 16 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano/London
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893
Plâtre peint
24,8 × 19,5 × 17,8 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif, 1893
Cire sur plâtre
24,5 × 15,5 × 17,3 cm
PCC, Pieter Coray Collection
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant juif (Piérard), 1893 (vers 1909)
Cire sur plâtre
H : 22,7 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano/London
- 7 **Sidsel Meineche Hansen (née en 1981)**
Baby Mould, 2023
Moule en cristal en plusieurs parties,
plateau en acier inoxydable
28 × 40 × 25 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 2024.13,
Ankauf mit Mitteln der Singeisen-Stiftung 2024
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de l'installation au Salon d'Automne (1904) de Paris
avec Medardo Rosso, *Malato all'ospedale*, 1889 ;
Michelangelo, *Madonna Medici*, vers 1521–1534
(Copie de Medardo Rosso, n. d.)
Tirage au collodion sur support en carton, n. d.
17 × 21,9 cm
Collection particulière
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de l'installation au Salon d'Automne (1904) de Paris
avec Medardo Rosso, *Enfant à la Bouchée de pain*, 1897 ;
Medardo Rosso, *Grande Rieuse*, 1891–1892
Photomontage en miroir
17 × 21 cm
Collection particulière
- 10 **Sherrie Levine (née en 1947)**
L'Absinthe, 1995
Photographies noir et blanc
25,4 × 20,3 cm chacune
Kunstmuseum Basel, Inv. G 2004.271–12, Ankauf 2004
- 11 **Richard Serra (1938–2024)**
Candle Piece, 1968
Bois, bougies
13,5 × 246 × 8,5 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam
- 12 **Andy Warhol (1928–1987)**
Optical Car Crash, 1962
Sérigraphie sur toile
208 × 208,5 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1970.4, Ankauf 1970

Anti-monumentalité

Medardo Rosso considérait la sculpture non pas comme fixe et monumentale, mais comme fugitive et changeante. Il rompt radicalement avec la tradition européenne de son époque et rejette la permanence au profit de l'éphémère, la grandeur au profit de l'intimité. Ses personnages sont petits, ils semblent passagers et vulnérables – l'antithèse des monuments héroïques de ces temps-là. C'est ce que corrobore leur matérialité : Rosso préfère la cire et le plâtre qui n'étaient généralement utilisés que pour les modèles préparatoires. Doux et fragiles, ils défient les prétentions à la durabilité et à la puissance de la sculpture monumentale.

Les sujets de Rosso refusent aussi d'exalter : pas de souverains, pas de figures illustres, mais bien plutôt la classe ouvrière, des sans-emploi, des laissés-pour-compte. Il s'agit là d'un rejet discret mais radical du rôle historique de la sculpture comme instrument de glorification du pouvoir.

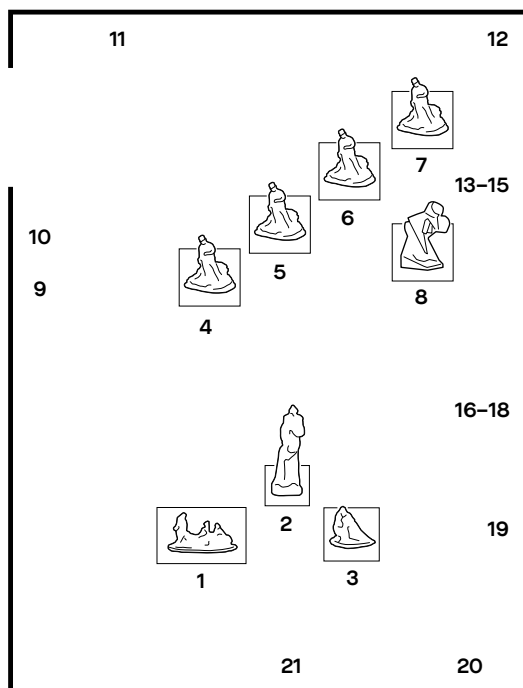
L'héritage de Rosso a perduré. La représentation presque simultanée par Edgar Degas d'un jockey tombé, la déesse irrégulière et informe de Simone Fattal ou encore le poteau de plomb en équilibre précaire de Richard Serra font écho à la manière dont Rosso a sapé les idées dominantes. Rosso n'avait pas besoin d'une chute au sens littéral ; ses figures vacillent sur les bords, comme si la solidité elle-même n'était plus.

Simone Fattal
Venus II, 2006

Le travail de la sculptrice Simone Fattal (née en 1942 à Damas, Syrie) témoigne de l'expérience de la guerre, du déplacement et de la survie. Sa *Venus II* ne se présente pas comme une triomphante déesse de l'amour, mais comme une figure patinée, presque anonyme, plus proche d'un vestige exhumé que d'une icône idéalisée. Réalisée en argile brute, non émaillée, la sculpture porte les marques de sa fabrication : empreintes digitales, asymétries, irrégularités. Elle semble façonnée à la fois par la main humaine et par le temps géologique. Si Fattal s'inspire d'une tradition classique, elle la défait de l'intérieur, révélant non pas la perfection mais la fragilité, non pas la permanence mais le processus. Tout comme Medardo Rosso, elle rejette la monumentalité au profit de la vulnérabilité et de l'immédiateté. Les figures de Rosso souvent vacillent ou ploient, elles résistent à la rectitude de la sculpture traditionnelle ; la Vénus de Fattal semble quant à elle rejaillir de ses ruines. Ensemble, leurs œuvres proposent un autre type de monument, ancré non dans l'héroïsme mais dans la résilience.

Edgar Degas
Jockey blessé, vers 1896–1898

Edgar Degas (1834–1917, Paris) a plusieurs fois retravaillé sa peinture *Jockey blessé* qui montre un cavalier tombé. Contrairement aux représentations équestres traditionnelles, notamment celles des monuments, le personnage n'est pas triomphant, mais vulnérable, désarçonné. Par sa posture affaissée et sa surface irrégulière, il entre en résonance avec les sculptures de Medardo Rosso : les deux artistes célèbrent une forme d'anti-monumentalité, où la fragilité et la faillibilité remplacent la grandeur et l'héroïsme. Si l'œuvre semble dépeindre les conséquences dramatiques d'une course hippique, le cheval et le cavalier de Degas – aplatis, comme un décor de théâtre presque – sont plus largement interprétés comme une méditation sur le déclin de la « grande peinture », cette tradition française qui a dominé autrefois la peinture d'histoire. Rosso, lui aussi, a remis en question les conventions artistiques et rejeté la sculpture traditionnelle comme simple « presse-papiers » : lourd, sans vie, objet destiné à maintenir quelque chose. Dans ses figures penchées et affaissées – comme *Bookmaker* (1894) ou *L'uomo che legge* (L'homme lisant, 1894) –, il a adopté un langage sculptural différent : le corps résiste à la verticalité. Tel le jockey de Degas, tout penche, ploie ou s'effondre, mettant en doute la pérennité de la tradition.



1 Medardo Rosso (1858–1928)
La conversazione, vers 1899 (1903)
 Plâtre
 35 × 66,5 × 41 cm
 Museo Medardo Rosso, Barzio

2 Simone Fattal (née en 1942)
Venus II, 2006
 Faïence
 55 × 20 × 19 cm
 Collection particulière

3 Medardo Rosso (1858–1928)
L'uomo che legge, 1894 (1923–1926)
 Cire sur plâtre
 36 × 31,5 × 31,5 cm
 Galleria d'Arte Moderna, Milan

4 Medardo Rosso (1858–1928)
Bookmaker, 1894 (moulage posthume
 par 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
Plâtre peint
45,3 × 33,2 × 36 cm
Collection particulière
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bookmaker, 1894 (1914–1923)
Cire sur plâtre
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)
Photogravure tirée de Camera Work 34/35,
avril–juillet 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)
Photogravure tirée de Camera Work 34/35,
avril–juillet 1911
15,9 × 20,3 cm
ALBERTINA, Wien, Dauerleihgabe der Höheren
Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt
- 11 **Edgar Degas (1834–1917)**
Jockey blessé, vers 1896/1898
Huile sur toile
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
Huile sur toile
40 × 40 cm
Kunsthaus Zürich, Sammlung Merzbacher
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Bookmaker, 1894
Tirage au collodion mat, n. d.
14,8 × 9,2 cm
Collection particulière
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Bookmaker, 1894
Tirage gélatino-argentique retouché
17 × 10,4 cm
Collection particulière
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Bookmaker, 1894
Autotypie, n. d.
17 × 10,5 cm
Collection particulière
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Paris la nuit, 1896–1897
Autotypie rayée au milieu sur support
en carton, vers 1898
17,7 × 24,3 cm (image)
Collection particulière
- 17 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
La conversazione, vers 1899 ?
Tirage gélatino-argentique, n. d.
10,5 × 9,5 cm
Collection particulière
- 18 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
La conversazione, vers 1899 ?
Tirage moderne à partir du négatif
sur verre original, n. d.
12 × 9 cm
Collection particulière
- 19 **Luciano Fabro (1936–2007)**
Penelope, 1972
Photographie
30 × 40 cm
mumok – Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien, erworben 1995
- 20 **Richard Serra (1938–1968)**
Pipe Prop, 1969
Plomb
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
Teck
74,3 × 54 × 7,9 cm
Peter Freeman et Lluïsa Sàrries Zgonc,
New York

Processus et performance

Tout au long de sa carrière, Medardo Rosso s'éloigne de plus en plus de l'idée d'œuvre « finie » et se concentre plutôt sur le geste de production, le matériau et le processus de la création artistique, laissant empreintes digitales, marques de couteau, jointures et même fissures accidentelles – non pas comme des défauts, mais comme les traces lisibles de la sculpture en devenir. Au lieu de faire appel à des fonderies comme la plupart de ses contemporaines, Rosso s'est mis à couler lui-même, allant jusqu'à organiser d'impressionnantes séances de moulage devant des personnes invitées dans son atelier.

L'intérêt répété de Rosso pour les personnages rieurs, par exemple, témoigne de son désir de capturer même les gestes les plus fugaces. Il a non seulement sculpté le rire, mais mis aussi en mouvement à travers des séquences photographiques. Cette technique anticipe d'ailleurs la dynamique vacillante des photographies d'Anton Giulio Bragaglia montrées ici. La tension du mouvement en suspens imprègne la forme torsadée de Giovanni Anselmo, dans laquelle une masse lourde est maintenue dans une torsion extrême par une force contenue. Un même jeu de tension et de détente façonne les sculptures en nylon et sable de Senga Nengudi, qui, tels des corps en mouvement, s'étirent, s'affaissent et cèdent sous leur propre mouvement. Ces œuvres sont au cœur des performances que Nengudi a commencé à mettre en scène dans les années 1970.

**« Rien n'est matériel
dans l'espace. »**

—Medardo Rosso

Senga Nengudi

R.S.V.P., Reverie – Stale Mate, 2014

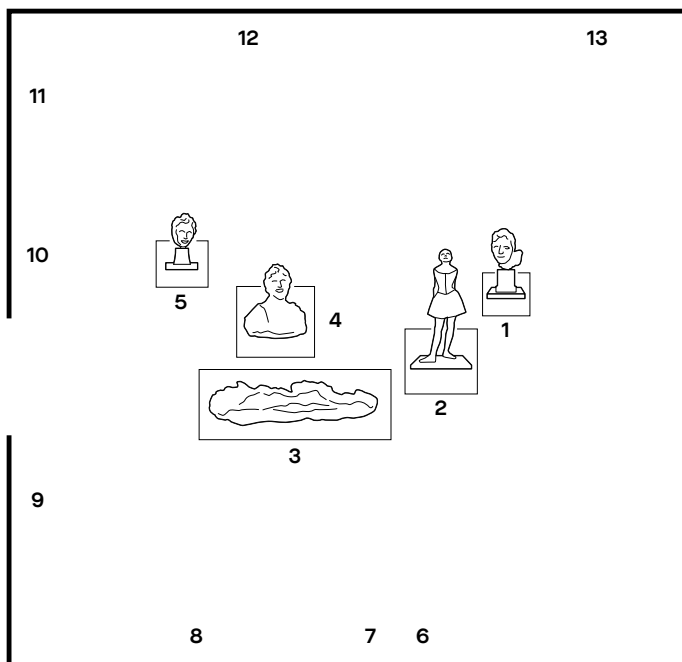
Dès le milieu des années 1960, Senga Nengudi (née en 1943 à Chicago, USA), figure centrale du mouvement artistique noir de Los Angeles, USA, développe une pratique artistique relevant du processus et de la transformation. Un demi-siècle après Medardo Rosso, elle aussi explore ce que peut être la sculpture quand elle endosse le changement, la fragilité, la vitalité. Au cœur de sa série *R.S.V.P.* – illustrée ici par la photographie d'une première performance en atelier – se trouve le corps féminin noir, façonné par l'entrelacement des histoires de race, de genre et de pouvoir. Pour ces œuvres, des collants en nylon teints et remplis de sable s'étendent entre les murs ou pendent, leurs formes affaissées évoquant le poids de la violence et des inégalités systémiques. Les sculptures ont été conçues pour être activées par des danseur·ses. Le titre, qui reprend la formule « répondez s'il vous plaît », suggère une invitation à interagir avec l'œuvre et, subtilement, les notions de participation, de réponse et de performativité. Tendues jusqu'au point de rupture, ces formes précaires refusent de s'effondrer entièrement – elles transforment la vulnérabilité elle-même en une forme de résistance.

Anonyme, d'après Loïe Fuller

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

À la fin du XIX^e siècle, Loïe Fuller (1862, Hinsdale, USA–1928, Paris) travaille à la croisée de la danse, des arts visuels, du cinéma et du spectacle. Elle est alors parmi les premières à intégrer dans ses représentations des technologies scéniques modernes. En 1892, elle crée à Paris la *Danse Serpentine*, pour laquelle elle dépose le brevet d'un costume en voile flottant de sa propre création. Tandis qu'elle ou d'autres danseur·ses interprétant ses chorégraphies se déplacent sur scène, de longs pans de tissu tourbillonnent autour de leurs corps, formant des formes fluides et changeantes, illuminées par des éclairages électriques colorés et des projections. Dans ces mises en scène éblouissantes, le corps devient une sorte de sculpture vivante, perpétuellement façonnée et reformée par la lumière, le textile et le mouvement.

Figure majeure de la vie nocturne parisienne, Fuller devient avec ses danses un phénomène culturel et une référence importante pour des poètes et des artistes comme Stéphane Mallarmé, Auguste Rodin et Henri de Toulouse-Lautrec. Il est probable que Medardo Rosso ait lui aussi connu l'œuvre de Fuller, où les limites entre figure et espace, processus et performance semblent se dissoudre – cet effet résonne du reste avec ses propres recherches sculpturales. Comme Fuller, Rosso utilise la lumière non seulement pour éclairer, mais aussi pour façonner activement l'émergence et la disparition de la présence : ces deux artistes sont essentiels dans la redéfinition de la sculpture comme acte éphémère et transformateur.



- 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, vers 1922
Bronze, tulle
98 × 51 × 51 cm
Sainsbury Centre, University of East Anglia
- 3 **Lynda Benglis (née en 1941)**
Baby Contraband, 1969
Latex pigmenté moulé
200,7 × 50,8 × 3,8 cm
D.Daskalopoulos Collection
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Grande Rieuse, 1892
Plâtre peint
53,8 × 50,8 × 15,2 cm
Collection particulière
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Grande Rieuse, 1891–1892 (1903–1904)
Cire sur plâtre
28 × 20 × 14 cm
Galleria d'Arte Moderna, Milan
- 6 **Edgar Degas (1834–1917)**
Loges d'actrices, 1879/1880
Eau-forte et aquatinte, tirage de la planche six fois barrée, sur vélin beige
24,9 × 32,2 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 1949.19, Ankauf 1949
- 7 **Edgar Degas (1834–1917)**
Aux Ambassadeurs, 1879/1880
Eau-forte, verni mou, pointe sèche et aquatinte, tirage de la plaque quatre fois barrée, sur vélin beige
25,1 × 32,8 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,
Inv. 1949.13, Ankauf 1949
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vues de Rieuse, 1890
Tirages gélatino-argentiques au bromure à partir de négatifs originaux, vers 1910
6,2 × 6,2 cm chacun
Collection particulière
- 9 **Anton Giulio Bragaglia (1890–1960)**
Lo Schiaffo, 1912
De la série *Fotodinamismo*
Tirage gélatino-argentique, teinte sépia, monté dans le cadre en bois d'origine
16 × 22,6 cm (image)
Fotosammlung OstLicht, Wien
- 10 **Senga Nengudi (née en 1943)**
R.S.V.P., Reverie – Stale Mate, 2014
Collants en nylon, sable
165,1 × 38,1 × 10,2 cm
Courtesy Sprüth Magers et
Thomas Erben Gallery, New York
- 11 **Senga Nengudi (née en 1943)**
Studio Performance with R.S.V.P., 1976
Tirage gélatino-argentique
83 × 103,5 cm
SAMMLUNG VERBUND, Wien
- 12 **Anonyme, d'après Loïe Fuller (1862–1928)**
Film Lumière n°765, 1 – Danse serpentine, II, vers 1897–1899
Film 35 mm coloré à la main, numérisé, 52 s.
Institut Lumière
- 13 **Giovanni Anselmo (1934–2023)**
Torsione, 1968
Métal, coton
165 × 152 × 100 cm
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent

Toucher, étreindre, façonner

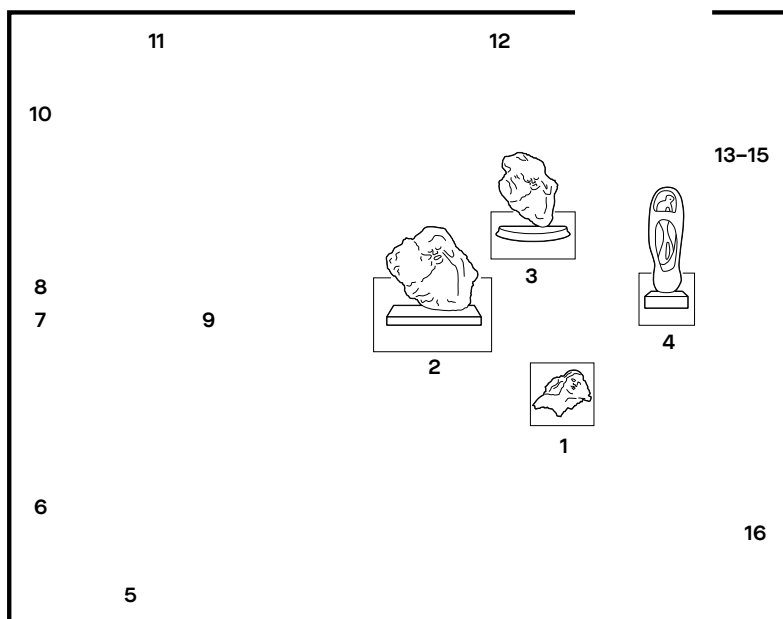
Aetas aurea (Âge d'or, 1886) de Medardo Rosso montre l'épouse de l'artiste embrassant tendrement leur fils. Dans les différentes versions moulées et photographies, le rapport entre eux ainsi qu'à l'espace change : tantôt la mère et l'enfant se confondent, tantôt ils semblent se dissoudre dans ce qui les environne. C'est là un effet que Rosso a exploré à maintes reprises. Si l'on regarde de plus près, on aperçoit la main de la mère et son pouce appuyant doucement sur la joue de l'enfant – un geste reflétant le toucher du sculpteur modelant sa matière.

Des œuvres d'autres artistes visibles ici montrent clairement que le toucher est plus qu'un geste artistique : il agit comme une force qui érode les frontières entre artiste et médium, parent et enfant, contenu et forme. Les assemblages éphémères de Phyllida Barlow, façonnés la nuit et inspirés par le toucher de ses enfants alors petits, n'existent que sous forme de documentation photographique. Le parent et l'enfant cousus en tissu par Louise Bourgeois, enlacés dans une étreinte suffocante, transforment l'intimité maternelle en un enchevêtrement sculptural. Et avec le moulage sur le vif de son fils par Alina Szapocznikow, la caresse devient une empreinte obsédante. Qu'elles soient cousues, moulées ou modelées, ces œuvres rendent tangibles de manière troublante le toucher et l'« attention » parentale.

Louise Bourgeois

Child devoured by kisses, 1999

Tout au long de sa carrière féconde, Louise Bourgeois (1911, Paris–2010, New York, USA) reprend à plusieurs reprises les thèmes de la maternité, du traumatisme et des intrications émotionnelles. Dans *Child devoured by kisses* (Enfant dévoré de baisers), des formes sont mêlées et accrochées les unes aux autres, exprimant ainsi non seulement l'affection ou le devoir maternel, mais aussi la possession et l'étouffement. Les corps cousus main sont enfermés dans une structure en bois vitré qui évoque davantage une cage qu'une vitrine. Amour et peur, sollicitude et contrôle se confondent en quelque chose d'affectueux et sinistre à la fois, comme le suggère le « dévoré » du titre. À l'instar de Medardo Rosso, Bourgeois fusionne les formes pour montrer comment le toucher, qu'il soit maternel ou plastique, peut façonner mais aussi consumer. Les deux artistes montrent comment la représentation du lien mère-enfant peut être en même temps tendre et effrayante. Dans cet état, les corps perdent leurs limites, et la vulnérabilité devient la trame même de l'œuvre.



- 1 **Alina Szapocznikow (1926–1973)**
Głowa Piotra (Tête de Piotr), 1972
Résine polyester
47 × 45 × 21 cm
Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow /
Piotr Stanislawski, Galerie Loevenbruck
et Hauser & Wirth
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Aetas aurea, 1886
Cire sur plâtre
50 × 48 × 35 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts,
Lugano/London
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Das Goldene Zeitalter (*Aetas aurea*), 1886 (vers 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
De la série *Krieg*
Gravure sur bois sur papier japonais retravaillée
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
Huile sur toile
66,2 × 82,3 cm
Städel Museum, Frankfurt
- 7 **Eugène Carrière (1849–1906)**
Élise riant, 1895
Lithographie sur vélin
33,5 × 23,5 cm
Collection Galerie Jocelyn Wolff
- 8 **Eugène Carrière (1849–1906)**
Le Sommeil (*Jean-René Carrière*), 1897
Lithographie
57,5 × 67 × 3,5 cm
Collection Galerie Jocelyn Wolff
- 9 **Louise Bourgeois (1911–2010)**
Child devoured by kisses, 1999
Tissu, fil, acier inoxydable, bois et verre
197 × 127 × 91,4 cm
Collection particulière, Courtesy Xavier Hufkens Gallery
- 10 **Matthijs Maris (1838–1917)**
Bride, 1898
Huile sur toile
57 × 42 cm
Stedelijk Museum Amsterdam, Schenkung des
Vereins zur Gründung einer öffentlichen Sammlung
zeitgenössischer Kunst in Amsterdam (Verzameling
van Hedendaagse Kunst de Amsterdam, VVHK)
- 11 **Phyllida Barlow (1944–2023)**
Photographs of Touchpieces, 1982–1983 (2024)
Photographie (copie d'exposition)
22,1 × 24,5 jusqu'à 22,1 × 33,2 cm chacune
Courtesy The Estate of Phyllida Barlow
et Hauser & Wirth
- 12 **Bruce Nauman (né en 1941)**
Henry Moore Bound to Fail, Back View, 1967/1970
Fonte
68,5 × 59 × 6 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Inv. H 1974.7,
Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
1974
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Aetas Aurea, 1886
Tirage gélatino-argentique, n. d.
11 × 9,9 cm
Collection particulière
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Aetas Aurea, 1886
Autotypie, 1909
14,9 × 12,6 cm
Collection particulière
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Aetas Aurea, 1886
Tirage moderne à partir du négatif sur verre original,
n. d.
13,5 × 9,8 cm
Collection particulière
- 16 **Alina Szapocznikow (1926–1973),**
photographe inconnue
Alina Szapocznikow et Piotr Stanisławski,
atelier de l'artiste, Malakoff, France, 1972
Exemplaire d'exposition d'après négatif noir
et blanc (6 × 6 cm)
15 × 15 cm
Alina Szapocznikow Archives, Paris.
The Estate of Alina Szapocznikow,
courtesy Loevenbruck, Paris

Apparition et disparition

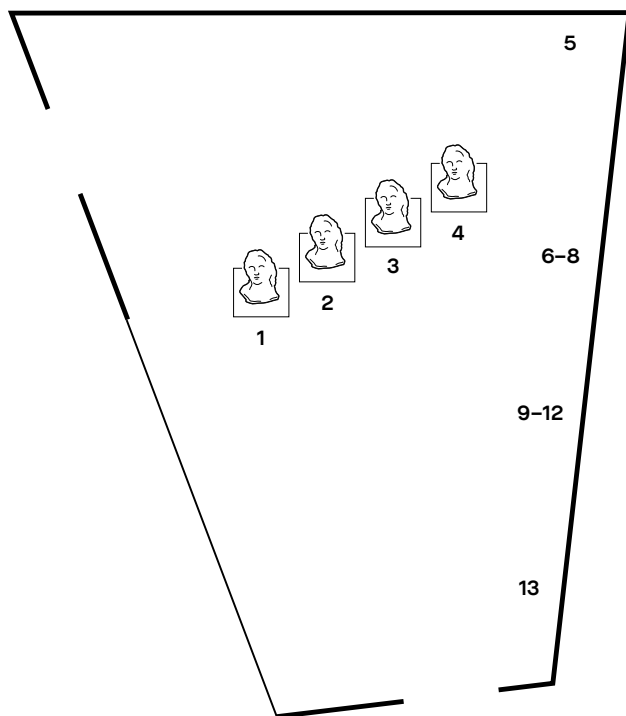
Une préoccupation permanente de Medardo Rosso a été de capturer la fugacité de l'instant. Pour ce faire, il a expérimenté la disposition et l'éclairage, et souvent recouvert de cire translucide ses sculptures en plâtre, afin qu'elles semblent changer de forme selon les regards qui se déplacent. Mais c'est sans doute dans la photographie qu'il a exploré le plus à fond le caractère insaisissable de la perception.

Ecce Puer (Voyez l'enfant, 1906), le dernier motif créé par Rosso, rend cette notion de transition particulièrement tangible. Dans quelque matériau que ce soit, son visage apparaît éthéré, davantage suggéré que défini. Sur les photographies, le flou perturbe encore plus ses contours, la lumière agissant elle-même comme un voile. Ce jeu d'apparition et de disparition atteint son expression la plus radicale avec *Madame X* (1896 ?), représentée ici par les photographies de la sculpture prises par Rosso et l'hommage vidéo réalisé par Erin Shirreff en 2013. Créée à partir de 132 images fixes enregistrant les changements de lumière sur une photo de *Madame X*, la vidéo transpose la sculpture en un jeu versatile d'ombre et de luminosité, comme le reflet de cette dissolution formelle fondamentale pour son art.

Nairy Baghramian

S'éloignant (rouge timide), 2024

L'art de Nairy Baghramian (née en 1971 à Ispahan, Iran) aborde l'abstraction et la corporalité, invoquant souvent le corporel sans corps vraiment visible. Ses sculptures révèlent également une préoccupation particulière pour l'architectonique : comment les formes structurent, maintiennent et cadrent l'espace. Dans *S'éloignant (rouge timide)*, elle utilise des panneaux de noyer pour créer un angle protecteur qui enrobe partiellement une surface de cire colorée. Plusieurs formes de plomb denses et informes – telles des éclaboussures solidifiées de métal en fusion – s'enfoncent dans ce plan mou, comme absorbées par lui. La cire semble mettre le plomb en étau et retenir ainsi la matière toxique. Le titre français évoque le retrait comme une forme d'auto-protection, un doux refus qui reconquiert un coin de l'espace public à des fins d'intimité ou d'intériorité. Lors de son exposition de 2022 au Nasher Sculpture Center de Dallas, USA, Baghramian avait placé plusieurs œuvres de la série *S'éloignant* aux côtés de sculptures de Medardo Rosso, soulignant par là des préoccupations communes : l'utilisation audacieuse de matériaux fragiles et instables comme la cire, le souci de l'encadrement et de la présentation, la fascination pour ce qui advient à la marge. À l'instar de Rosso, Baghramian traite la sculpture comme un lieu d'ambivalence, où la forme apparaît et disparaît, fusionnant brièvement avant de s'esquiver.



- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ecce Puer, 1906 (vers 1907–1913)
Bronze
44,8 × 37,3 × 36,5 cm
Hilti Art Foundation, Schaan, Liechtenstein
- 2 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ecce Puer, 1906 (moulage posthume par 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 (après 1920)
Plâtre peint
50 × 32,5 × 38,5 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Ecce Puer, 1906 (après 1920)
Cire sur plâtre
47 × 34 × 29 cm
Fabbri Federico
- 5 **Nairy Baghramian (née en 1971)**
S'éloignant (rouge timide), 2024
Plomb coulé, cire, bois d'érable
115 × 112 × 20 cm
Courtesy Nairy Baghramian
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Ecce Puer, 1906
Tirage gelatino-argentique, n. d.
14,3 × 8,8 cm
Collection particulière
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Ecce Puer, 1906
Tirage gélatino-argentique, n. d.
14,3 × 8,8 cm
Collection particulière
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Ecce Puer, 1906
Tirage gélatino-argentique, n. d.
8,1 × 5,5 cm
Collection particulière
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Madame X, 1896 ?
Tirage gélatino-argentique, aérogaphe, vers 1911
11,2 × 6,8 cm
Collection particulière
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Madame X, 1896 ?
Tirage gélatino-argentique, n. d.
13,7 × 8,7 cm
Collection particulière
- 11 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Madame X, 1896 ?
Tirage gélatino-argentique, vers 1911
10,2 × 4,7 cm
Collection particulière
- 12 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Madame X, 1896 ?
Tirage gélatino-argentique, 1921
23,8 × 17,8 cm
Collection particulière
- 13 **Erin Shirreff (née en 1975)**
Medardo Rosso, Madame X, 1896, 2013
Vidéo monocal, couleur, muet, digital, 24 min., loop
Courtesy Erin Shirreff et Sikkema Malloy Jenkins, New York

Apparition et disparition

Dans les mains de Medardo Rosso, la représentation est insaisissable. La lumière remodèle les bords abrupts et les matériaux non polis de ses sculptures, tandis que les ombres troublent davantage encore leurs contours. Les visages émergent à peine pour presque aussitôt être à nouveau flous et en retrait. Le sculpteur Constantin Brâncuși, qui a probablement découvert l'œuvre de Rosso pour la première fois lors d'une exposition en 1904 à Paris, a décelé en lui un précurseur essentiel. Même si les surfaces brutes de Rosso peuvent sembler en contradiction avec les formes épurées de Brâncuși, Rosso a su montrer comment la sculpture pouvait se dissoudre dans l'espace plutôt que simplement l'occuper, et aussi comment la photographie pouvait être une extension de la forme sculpturale.

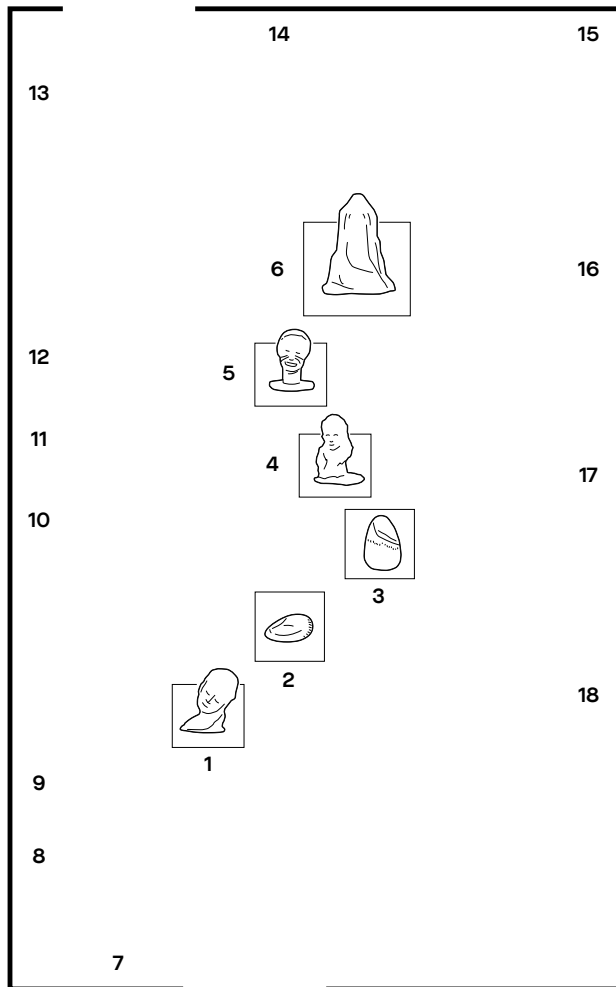
L'idée d'une forme au bord de la désintégration, réelle ou perceptuelle, a été reprise à travers différentes générations et contextes. David Hammons suggère ainsi une tête noire, à la limite entre abstraction et identification, en apposant sur une pierre des cheveux coupés d'un salon de coiffure de Harlem, New York. Cette économie formelle rappelle Rosso et Brâncuși, tout en contrecarrant l'appropriation de l'art africain par l'art moderne. Felix Gonzalez-Torres, pour sa part, a imprégné son travail des notions de perte et de renouvellement : un tas de bonbons, évoquant le corps de son compagnon atteint du sida, change perpétuellement de forme, au fur et à mesure que les isiteur-ses y puisent et que le musée le réapprovisionne.

**« Nous n'existons pas !
Nous ne sommes que jeux
de lumière dans l'espace.
Davantage d'air, de
lumière, d'espace ! »**

—Medardo Rosso

David Hammons
Rock Head, 2000

Avec *Rock Head* (Tête de roche), David Hammons (né en 1943 à Springfield, USA) crée une forme qui oscille entre abstraction et reconnaissance. L'œuvre évoque la simplicité épurée de la sculpture moderniste – on pense notamment à la *Muse endormie II* de Constantin Brâncuși (vers 1925) et à *Madame X* de Medardo Rosso (1896 ?). Mais dans le cas de Hammons, comme dans une grande partie de son œuvre, il s'agit de matériaux facilement accessibles et souvent culturellement associés à la *Blackness*. Ici, une pierre patinée, de la taille d'une tête humaine environ, est surmontée de cheveux noirs ramassés dans des salons de coiffure de Harlem. La sculpture s'appuie des performances que Hammons réalisait dans les années 1970, lorsqu'il apportait des pierres recouvertes de cheveux chez les coiffeurs locaux pour des « coupes de cheveux ». Les cheveux texturés et les lignes géométriques coupées au rasoir marquent l'identité afro-américaine et évoquent une histoire d'oppression, de résistance et de survie, mais ils interrogent aussi la manière dont ces histoires se transmettent à travers la forme, la matière, le symbole. Parallèlement, *Rock Head* confronte l'intrication de longue date de la modernité avec l'appropriation de l'art non européen, souvent africain. En se réappropriant ces stratégies et ces codes, Hammons recadre le débat, inscrivant l'expérience et la présence noires au cœur même de la pratique sculpturale.



- 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, vers 1925
Bronze, polirot
17 × 27 × 17 cm
Kunsthaus Zürich, Legat Heinz Keller, 1984
- 3 **David Hammons (né en 1943)**
Rock Head, 1998
Pierre, cheveux humains
31,8 × 33 × 24,1 cm
THE GEORGE ECONOMOU COLLECTION
- 4 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant au soleil (Meek), 1892 (1918)
Cire sur plâtre
37,5 × 26 × 24 cm
Courtesy Amedeo Porro Fine Arts, Lugano/London
- 5 **Juan Muñoz (1953–2001)**
Rosso in Africa, 1994
Plâtre
28 × 22 × 18 cm
S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
- 6 **Andra Ursuța (née en 1979)**
Grande Odalisque, 2022
Cristal
63,5 × 53,3 × 45,7 cm
Collection particulière
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Enfant malade, 1893–1895
Tirage gélatino-argentique au bromure, 1901–1902
41,4 × 33,5 cm
Collection particulière
- 8 **Constantin Brâncuși (1876–1957)**
Le nouveau-né II et tête d'enfant dormi, vers 1920
Photographie
39,7 × 49,6 cm
Kröller-Müller Museum,
Otterlo, The Netherlands
- 9 **Constantin Brâncuși (1876–1957)**
La muse endormie II, 1917–1918
Photographie
17,6 × 23,6 cm
Kröller-Müller Museum,
Otterlo, The Netherlands
- 10 **Odilon Redon (1840–1916)**
La sirène, vers 1900
Huile et poudre d'or sur panneau de fibres
27 × 22 cm
Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1441,
Deposited in Kunstmuseum Basel 2004
- 11 **Georges Seurat (1859–1891)**
L'homme couché (Étude pour *Une baignade*, Asnières),
1883–1884
Craie Conté sur papier Ingres « Michallet »
24,5 × 31,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Sammlung Beyeler
- 12 **Amedeo Modigliani (1884–1920)**
Marie (Marie, fille du peuple), 1918
Huile sur toile
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
Huile sur toile
45,7 × 40,6 cm
Ursula Hauser Collection, Suisse
- 14 **Meret Oppenheim (1913–1985)**
Weisser Kopf, blaues Gewand, 1935
Relief en plâtre sur bois, morceaux de bois,
peinture à l'huile
68 × 50,5 × 12 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1973.8,
Deposited in the Friends of the Kunstmuseum Basel 1973
- 15 **Felix Gonzalez-Torres (1957–1996)**
"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.), 1991
Bonbons dans papiers de différentes couleurs,
stock infini
Dimensions variables ; poids idéal 79,4 kg
The Art Institute of Chicago, Gift of Donna
and Howard Stone, 2022.343
- 16 **Miriam Cahn (née en 1949)**
Sans titre, 1995
Huile sur toile
92 × 45,2 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1995.36,
Geschenk der Jubiläumsstiftung der
Schweizerischen Bankgesellschaft Zürich 1995
- 17 **Marisa Merz (1926–2019)**
Sans titre, vers 1990
Paraffine et crayon de couleur sur argile non cuite
28,5 × 12 × 19,5 cm
Kunst Museum Winterthur,
Geschenk des Galeriesvereins, 1995
- 18 **Marisa Merz (1926–2019)**
Sans titre, 2003
Crayon graphite et fusain sur papier
100 × 70 cm
Kunst Museum Winterthur,
Geschenk von Marisa Merz, 2004

Mise en scène

Et si la manière d'encadrer l'art changeait notre expérience de celui-ci ? Medardo Rosso était convaincu que rien n'existe de manière isolée ; il a donc non seulement conçu un environnement plus large autour de ses œuvres, mais il a aussi minutieusement établi les conditions de leur présentation. Ainsi a-t-il souvent disposé ses sculptures sous des cloches en verre spécialement fabriquées sur des socles en bois (comme on peut en voir au rez-de-chaussée). C'était un moyen à la fois de protéger et de mettre en scène ses objets, comme dans un décor intime définissant les limites visuelles et guidant le regard. Pour Rosso, la mise en scène était une part essentielle du sens de son travail.

Par la suite, cette approche de Rosso a été reprise par des artistes qui ont également intégré le cadre dans leur œuvre. Francesca Woodman s'est circonscrite à plusieurs reprises dans l'architecture et le mobilier, pour que l'espace et sa propre figure fusionnent avant de « figer » l'image sous forme de photographie. Paul Thek a fait de l'encadrement un énoncé artistique en scellant ses étranges répliques sculpturales de viande crue dans des vitrines, à la manière dont Rosso tentait d'enfermer des formes changeantes et amorphes. Marcel Duchamp, quant à lui, a construit des valises portatives qui constituent des rétrospectives miniatures de son œuvre. Tout comme Rosso, il postulait que le contexte façonne le contenu.

Eva Hesse
Case II, 1968

Parmi les artistes de son époque, Eva Hesse (1936, Hambourg, Allemagne–1970, New York, USA) est l'une des premières à s'intéresser à des matériaux imprévisibles et issus du monde industriel, comme le latex, le caoutchouc, la résine époxy ou la fibre de verre. *Case II* rassemble ses petites expérimentations matérielles – faites de cire, de gaze, de latex et de maille métallique – disposées comme des friandises dans une vitrine à gâteaux. Bien que ces formes relèvent au début d'études expérimentales, Hesse a exposé *Case II* lors d'une exposition personnelle déterminante à New York, en 1968.

Comme Medardo Rosso avant elle, elle a adopté l'inachevé et le provisoire, repoussant les limites de ce qui rend une œuvre d'art « achevée ». Pourtant, tout comme Rosso, elle avait saisi que des objets d'une échelle aussi délicate et d'apparence vulnérable nécessitent un cadre les protégeant et nous obligeant à les voir comme des œuvres d'art.

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

La *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (1887, Blainville-Crevon–1968, Neuilly-sur-Seine, France) est une valise en cuir remplie de répliques miniatures minutieusement réalisées et de reproductions peintes à la main de ses propres œuvres – comme une sorte d'exposition portative. Par ce geste, Duchamp transforme l'œuvre en un objet qui peut être emballé, transporté et mis en scène à l'infini. En produisant plusieurs éditions de cette rétrospective personnelle de copies, il remet délibérément en question la distinction entre original et reproduction. Comme Medardo Rosso, Duchamp s'intéressait à la manière dont une œuvre « se comporte » : comment le cadre influence sa perception, comment son environnement participe à l'élaboration de sa réception et de sa valeur. Tandis que Rosso manipulait la lumière et la surface pour créer des impressions changeantes, Duchamp modifie l'échelle et le contexte, et conçoit sa *Boîte-en-valise* comme une mise en scène à part entière. Les deux artistes ont compris que la notion d'œuvre comme objet singulier est illusoire : parce que le sens émerge non seulement de l'œuvre elle-même, mais aussi de sa contextualisation, de la manière dont elle est, entre autres, montrée, vue et placée.

Danh Vō

Contrat pour *untitled*, 2025

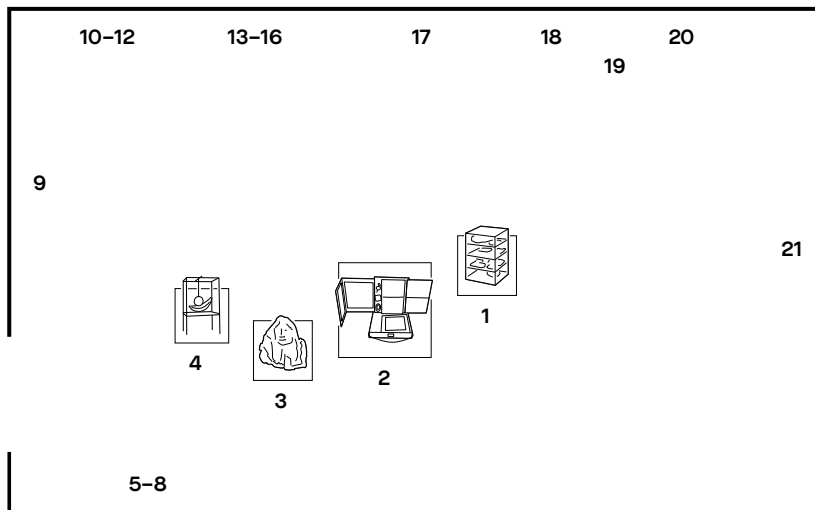
Contrat pour *untitled* (Sans titre) de Danh Vō (né en 1975 à Bà Rịa, Viêt Nam) fait d'un contrat juridique privé une œuvre d'art publiquement exposée, brouillant ainsi les frontières entre l'œuvre elle-même et son contexte, entre performance (ou *Instruction Piece*) et contrat. Une grande partie du travail de Vō traite d'histoires personnelles et politiques, souvent par le biais d'objets trouvés qui renvoient à des traumatismes sociétaux plus vastes. Ici, le document exposé est considéré à la fois comme une œuvre d'art à part entière et comme un engagement contraignant régissant une œuvre qui n'est pas encore réalisée. Il définit la propriété de cette future œuvre, stipule son transfert à une institution et rend visibles les mécanismes habituellement dissimulés qui dictent sa postérité. Medardo Rosso contrôlait soigneusement les conditions d'exposition de ses sculptures pour en façonner la réception. Vō, au moyen d'un contrat, contrôle la circulation et la collection d'une œuvre à venir. Et ce faisant, elle en façonne elle aussi la réception. Dans les deux cas, la mise en scène conceptuelle devient partie intégrante de l'œuvre, alors que la démarcation entre l'art et son contexte reste intentionnellement floue.

Robert Gober

Untitled, 1998–1999

Dans *Untitled* (Sans titre), Robert Gober (né en 1954 à Wallingford, USA) adopte une forme de cadrage qui dérange : un torse masculin d'un réalisme troublant est enfermé de force dans une boîte en plastique d'aspect ordinaire. Le corps semble comme sorti d'une chaîne de production, brutalement coupé du monde des vivants et dépouillé de son individualité. La boîte non seulement contient, mais isole aussi ce torse, tandis qu'un drain inséré dans l'estomac du personnage mène au vide – c'est là un motif que Gober a imaginé pour la première fois pendant la crise du sida, lorsque les peurs liées au corps, à la contamination et à la perte ont marqué l'imaginaire collectif. L'usage du cadrage par Gober rappelle les fameux « meat pieces » (morceaux de viande) de Paul Thek, enfermés dans des boîtes de verre, et il rejoint aussi les figures partielles et bancales de Medardo Rosso, de même que sa manière d'insister sur leur mise en scène minutieuse.

Pour les trois œuvres, l'encadrement amplifie à la fois la vulnérabilité et l'aliénation du corps exposé. Chez Gober, il devient indissociable de la violence, ce faisant, transforme le corps en un objet à la fois exposé et contenu.



1 Eva Hesse (1936–1970)

Case II, 1968

Vitrine verre et métal, 15 objets dans différents matériaux

37 × 26 × 26 cm

Collection particulière

2 Marcel Duchamp (1887–1968)

Boîte-en-valise, 1935–1941 (1949)

Série A, Nr. XIX/XX, avec 69 objets et un modèle original

L'ombre sans cavalier pour un pochoir
41 × 102 × 103 cm (état ouvert et exposé)

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

Plâtre, métal

61 × 35,6 × 37,3 cm

Kunstmuseum Basel, Inv. GS 19,

Depositum der Alberto Giacometti-Stiftung

- 5 **Francesca Woodman (1958–1981)**
Sans titre, 1976
Tirage gélatino-argentique (copie d'exposition)
15,9 × 16,6 cm (image)
Woodman Family Foundation
- 6 **Francesca Woodman (1958–1981)**
Space², 1976
Tirage gélatino-argentique (copie d'exposition)
13 × 12,1 cm (image)
Woodman Family Foundation
- 7 **Francesca Woodman (1958–1981)**
#1 or House #1 or Abandoned House, 1976
Tirage gélatino-argentique (copie d'exposition)
14,4 × 14,5 cm (image)
Woodman Family Foundation
- 8 **Francesca Woodman (1958–1981)**
Sans titre, 1976
Tirage gélatino-argentique (copie d'exposition)
13,3 × 13,2 (image)
Woodman Family Foundation
- 9 **Giorgio de Chirico (1888–1978)**
L'Énigme de la fatalité, 1914
Huile à la tempera sur toile
136 × 95 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Inv. H 1953.4,
Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
1953
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Grande Rieuse, 1891–1892
Aristotypie, n. d.
23 × 17 cm
Collection particulière
- 11 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Rieuse, 1890
Tirage moderne à partir du négatif sur verre original,
1902
17,8 × 14,6 cm
Collection particulière
- 12 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Rieuse, 1890
Tirage gélatino-argentique, n. d.
9,5 × 8,3 cm
Collection particulière
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de l'installation au Salon d'Automne (1904) de Paris
avec Medardo Rosso, *Enfant à la Bouchée de pain*, 1897 ;
Paul Cézanne, *Cinq Baigneurs*, 1880–1882
Tirage au collodion sur support en carton contrecollé
13,2 × 10 cm
Collection particulière
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de l'installation au Salon d'Automne (1904) de Paris
avec Medardo Rosso, *Enfant à la Bouchée de pain*, 1897 ;
Paul Cézanne, *Cinq Baigneurs*, 1880–1882
Tirage gélatino-argentique retouché et aérographe, n. d.
11,7 × 14,5 cm
Collection particulière
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de l'installation au Salon d'Automne (1904) de Paris
avec *Portinaia*, 1883–1884 ;
Henri Rouart, 1890 ;
Madame Noblet, 1897
Tirage gélatino-argentique, aérographe, n. d.
16,2 × 23,2 cm
Collection particulière
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Madame Noblet, 1897
Tirage moderne à partir du négatif sur verre original,
n. d.
18 × 13 cm
Collection particulière
- 17 **Danh Võ (né en 1975)**
Contrat pour untitled, 2025
Œuvre sur papier, cadre sur mesure en bois de noyer
provenant du domaine McNamara
29,7 × 21 cm (image)
Collection particulière
- 18 **Paul Thek (1933–1988)**
Untitled #76, 1964
De la série *Technological Reliquaries*
Techniques mixtes
24 × 23 × 12 cm
Collection particulière
- 19 **Robert Gober (né en 1954)**
Untitled, 1998–1999
Plastique, cire d'abeille, pigments, lait, lait, cheveux humains
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
Huile sur toile
198 × 137 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung,
seit 1984
- 21 **Jasper Johns (né en 1930)**
The Bath, 1988
Encaustique sur toile
122,5 × 153 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1988.21, erworben mit einem
Beitrag der Freunde des Kunstmuseums Basel 1988

Informe

« Gazeuses » : c'est ainsi qu'un critique qualifiait avec justesse les sculptures de Medardo Rosso, malgré leur présence physique imposante. Pour Rosso, la matérialité est au cœur de l'œuvre, même s'il cherche à dissoudre de la forme. Ses sculptures ne sont jamais complètement résolues : si elles gardent leur cohérence pendant un moment, elles tendent inévitablement vers la désinté-gration. C'est le cas de *Portinaia* (Gardienne, 1883–1884) et *Madame Noblet* (1897), dont les côtés modelés « finis » semblent aussi rugueux et informes que le dos de ses autres sculptures. Son *Malato all'ospedale* (Malade à l'hôpital, 1889) va encore plus loin. L'utilisation de la cire, traditionnellement associée aux masques mortuaires ou à la chair embaumée, renforce le sentiment de mortalité et de fugacité.

À partir des années 1960, l'informe imprègne le travail d'artistes comme Isa Genzken, Yayoi Kusama, Robert Morris, Carol Rama ou Alina Szapocznikow. Chacun-e, à sa manière, met la sculpture à l'épreuve dans sa capacité à suggérer des corps en mouvement – souples, indolents, potentiellement repoussants et, en fin de compte, instables.

**« Les matériaux me
préoccupent. »**

—Medardo Rosso

Pamela Rosenkranz
Firm Being (Venice Series), 2009

Pamela Rosenkranz (née en 1979 à Altdorf, Suisse) puise souvent des recherches en sciences naturelles, de la neurologie et de la culture de consommation, mais aussi de l'histoire de l'art et de la littérature.

Son œuvre *Firm Being (Venice Series)* (Être ferme [Série Venise]) occupe plusieurs murs et recoins de l'exposition. Des bouteilles d'eau de marques connues, vidées et remplies de silicone rose, beige et marron, évoquent une peau gélifiée aux tons variés. Ces coques jetables transforment l'évocation du corps en produit consommable, seule leur enveloppe extérieure contient une forme fixe.

Une deuxième œuvre de Pamela Rosenkranz, *Skin Pool (Plasmin)*, 2025, est visible à la cour intérieure du HAUPTBAU.

Hannah Villiger

Modèle pour *Block I*, WV 290,

Aargauer Kunsthaut Aarau, Suisse,

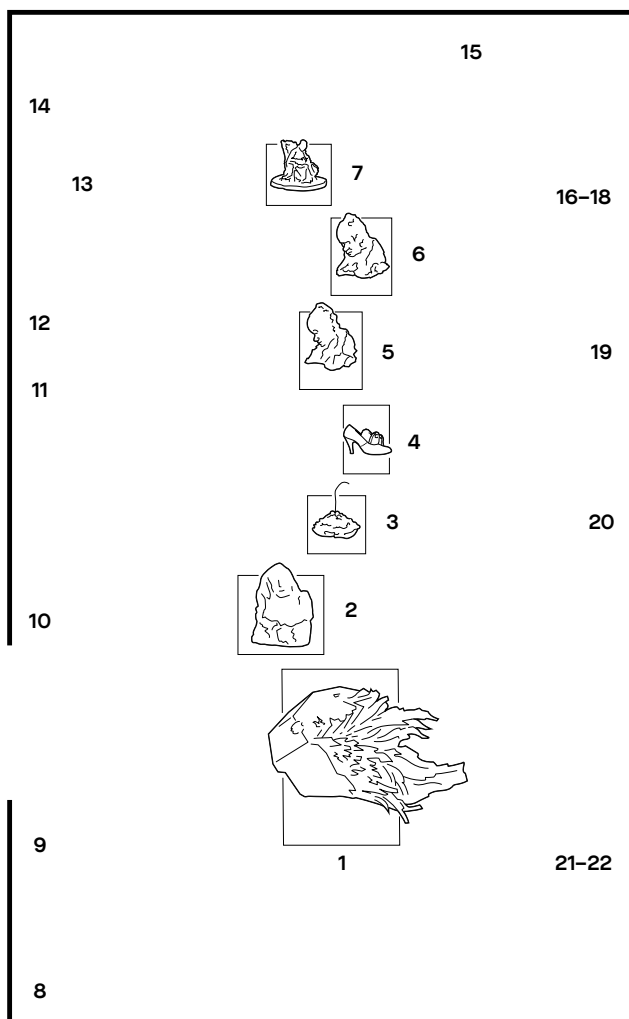
dépôt de la Fondation Gottfried Keller

Block I (Bloc I), premier volet d'une série phare de l'artiste suisse Hannah Villiger (1951 Cham–1997 Auw, Suisse), se compose d'une grille de photographies Polaroid qui montrent des vues fragmentées du corps de l'artiste. Ces auto-portraits composites et plein cadre ont été réalisés avec un appareil Polaroid SX-70 dans la solitude de son atelier. Ils envisagent la peau, les plis et les membres comme la matière première d'une exploration aussi plastique que photographique. Par sa conception du corps résistant à un tout idéalisé, Villiger subvertit la tradition du nu féminin et la décompose : il n'est plus objet séduisant à montrer, mais anonyme, malléable, comme quelque chose qu'elle entendait pouvoir « sculpter » en dialogue avec elle-même. Le résultat est à la fois intime et tendre, mais aussi abstrait et dépersonnalisé. Tout comme Medardo Rosso, Villiger entraîne la figuration vers l'ambiguïté et dissout la cohérence corporelle. Ses images de soi fracturées font écho à la forme (corporelle) que Rosso défait, soulignant par là l'idée que la perfection, le poli et l'idéalisation n'ont pas leur place dans la sculpture.

Alina Szapocznikow

Fotorzeźby, 1971 (2007)

« J'étais assise, plongée dans mes pensées, mâchant distraitemment du chewing-gum. Retirant de ma bouche des formes étranges, j'ai soudain réalisé l'existence d'une extraordinaire collection de sculptures abstraites passant entre mes dents. Il suffirait de photographier et d'agrandir mes découvertes mâchées pour affronter la réalité de la création sculpturale. Et sa banalité. » Voilà comment Alina Szapocznikow (1926, Kalisz, Pologne–1973, Passy, France) explique les débuts accidentels de ses *Fotorzeźby* (Photosculptures). Dans les années 1960, elle repense radicalement la sculpture comme un témoignage intime de la mémoire et du corps. À l'instar de Medardo Rosso avant elle, elle aborde le processus comme quelque chose d'immédiat et d'expérimental – et elle reconnaît que la photographie peut elle-même devenir outil sculptural. Avec *Fotorzeźby*, Szapocznikow envisage la sculpture comme une empreinte directe façonnée dans l'obscurité de la cavité buccale : intimement formée, puis évacuée. Photographiées, ces morceaux de chewing-gum se situent entre l'immédiateté brute de la création corporelle et la permanence conférée par l'objectif. Elles sont des traces improvisées du corps qui les a produites – irrésolues, vulnérables et pourtant chargées d'une certaine répulsion. Figurant parmi les rares œuvres photographiques connues de cette sculptrice irrévérencieuse, qui insistait sur leur caractère sculptural, elles ébranlent la notion même de sculpture.



- 1 **Peter Fischli (né en 1952) / David Weiss (1946–2012)**
 Sans titre, 2005
 Moulage en polyuréthane
 100 × 100 × 165 cm
 Emanuel Hoffmann-Stiftung, H 2005.2,
 Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
 2005

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

- 3 **Isa Genzken (née en 1948)**
Mein Gehirn, 1984
 Plâtre, métal, peinture
 20,4 × 19,3 × 16 cm
 Collection Daniel Buchholz et Christopher Müller

- 4 **Yayoi Kusama (née en 1929)**
Phallic Shoe, 1966
Chaussure, bronze doré, textile
14 × 8 × 24 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Schenkung Hildegard Helga Hahn 2017
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Portinaia, 1883–1884
Cire sur plâtre
38,5 × 31 × 17,5 cm
PCC, Pieter Coray Collection
- 6 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Portinaia, 1883–1884
Cire sur plâtre
37 × 32,5 × 19 cm
Lehmbruck Museum, Duisburg
- 7 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Malato all'ospedale, 1889
Plâtre peint
23,5 × 30,5 × 28 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 8 **Pamela Rosenkranz (née en 1979)**
Firm Being (Venice Series), 2009
23 bouteilles PET, pigments, silicone
Dimensions variables
Courtesy Pamela Rosenkranz et
Karma International, Zurich
- 9 **Hannah Villiger (1951–1997)**
Projet de *Block I*, WV 290,
Aargauer Kunsthau Aarau, Suisse,
dépôt de la Fondation Gottfried Keller
Douze photographies couleur Polaroid montées
sur carton, fac-similé, matériel de travail
34,8 × 46,4 cm
Stiftung THE ESTATE OF HANNAH VILLIGER
- 10 **Rosemarie Trockel (née en 1952)**
O-Sculpture 2, 2012
Céramique, émail couleur platine
60 × 66 × 22 cm
Collection particulière
- 11 **Maria Lassnig (1919–2014)**
Informel, 1951
Huile sur toile
98 × 79 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Leihgabe der Artothek des Bundes seit 1962
- 12 **Jean Dubuffet (1901–1985)**
Portrait fluide, 1950
Huile sur panneau
60,8 × 50 cm
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1964.8,
Schenkung Werner Schenk 1964
- 13 **Rebecca Warren (née en 1965)**
Paris, 2003
Argile sur MDF sur roulettes
191 × 77 × 77 cm
Wendy Gondeln
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Malato all'ospedale, 1889
Photogravure retouchée, 1920–1929
14 × 10 cm
Collection particulière
- 15 **Robert Morris (1931–2018)**
Sans titre, 1974
Feutre, supports métalliques
230 × 200 × 70 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, erworben 2004
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Portinaia, 1883–1884
Phototypie, n. d.
14 × 9 cm
Collection particulière
- 17 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Portinaia, 1883–1884
Tirage gélatino-argentique, n. d.
10,8 × 5,5 cm
Collection particulière
- 18 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de
Portinaia, 1883–1884
Tirage gélatino-argentique sur support en carton, n. d.
6 × 8,2 cm (image)
Collection particulière
- 19 **Robert Gober (né en 1954)**
Untitled, 2008
Plâtre polymère coulé
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)
Tirage gélatino-argentique et collage
avec texte sur papier
30 × 24 cm / 24 × 30 cm chacun
Courtesy Estate of Alina Szapocznikow /
Piotr Stanislawski, Galerie Loevenbruck et
Hauser & Wirth
- 21 **Olga Balema (née en 1984)**
Threat to Civilization 10, 2015
PVC souple, métal, eau
70 × 48 × 29 cm
Courtesy Olga Balema, Croy Nielsen, Vienne
et Fons Welters, Amsterdam
- 22 **Olga Balema (née en 1984)**
Threat to Civilization 8, 2015
PVC souple, métal, eau
50 × 56 × 40 cm
Courtesy Olga Balema, Croy Nielsen, Vienne
et Fons Welters, Amsterdam

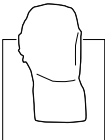
Informe

Pour Medardo Rosso, le dessin ne constituait pas une étape préparatoire, mais plutôt le moyen d'approfondir les questions de sculpture et de photographie qui l'animaient. Dans ses dessins petit format, il se souciait moins d'un rendu précis que d'impressions fugaces de lieux, de figures, de formes. Il les dessinait sommairement avec des traits rapides et irréguliers sur des cartes d'invitation, des enveloppes ou des menus. Pour souligner l'importance à ses yeux de ces pièces prétendument secondaires, Rosso les photographiait et les intégrait dans ses expositions.

Dans l'œuvre de Rosso, le côté nébuleux empêche toute description claire, quel que soit le support. Prenons l'exemple d'*Enfant au sein* (1890), l'une de ses sculptures les plus radicales. Les deux seules versions en bronze qu'il a réalisées, toutes deux présentées ici, font référence au motif intemporel de la mère et de l'enfant, mais elles vont presque jusqu'à absorber les personnages dans une masse indistincte. Ce n'est qu'au deuxième coup d'œil que l'on peut discerner la tête de l'enfant, blottie contre la poitrine de sa mère et bercée dans ses bras désincarnées. Des photographies antérieures révèlent que la tête de la mère a été modelée, mais qu'elle a été soit volontairement retirée, soit accidentellement cassée avant le moulage. Dans tous les cas, son absence fait délibérément partie du résultat, à savoir une suggestion fragmentaire de la mère et de l'enfant en fusion comme dans de la lave figée.

Carol Rama
Bricolage R4, 1964

L'œuvre de Carol Rama (1918–2015, Turin, Italie) est marquée par la rébellion, par l'expérimentation et la diversité des matériaux, tournant souvent autour du corps humain. Avec son regard implacable sur la sexualité, le plaisir, la maladie et la mort, elle questionne les normes sociales. Dès les années 1960, dans ce qu'elle appelle ses « bricolages », Rama commence à expérimenter avec des matériaux industriels, comme le caoutchouc, le métal ou des yeux de poupée, transformant ainsi le collage en un assemblage matériel dense. Dans *Bricolage R4*, une masse texturée semble s'être coagulée sur un fond rouge, oscillant entre liquéfaction et solidification – un effet que l'on retrouve également dans les sculptures de Medardo Rosso. Comme Rosso avant elle, Rama était originaire de Turin et connaissait certainement son travail. Les deux artistes ont utilisé des matériaux inhabituels pour créer des œuvres à la fois intimes, subversives, et presque ectoplasmiques.

25	26-31	32-34	35-39	
				40-43
11-24				44-45
				
6	1	2		
			3	
				
			4	
				46
8-10				61-66
				55-60
5				53-54
7				49-52
				47-48

- 1 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant à la Bouchée de pain, 1897 (vers 1897–1900)
Plâtre
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 (moulage posthume par Francesco Rosso, après 1928)
Cire sur plâtre
H : 45,8 cm
Museo Medardo Rosso, Barzio
- 3 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Bambino alle cucine economiche, 1897
Plâtre peint
50 × 55 × 51 cm
Collection particulière
- 4 **Hans Josephsohn (1920–2012)**
Sans titre, 1997
Laiton
144 × 80 × 58 cm
Kesselhaus Josephsohn, St. Gallen
- 5 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Enfant au sein, 1889 (vers 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
Acrylique, tempera, colle et boules métalliques sur toile
69,7 × 50 cm
Collection particulière
- 8 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Enfant au sein, 1890
Tirage gélatino-argentique au bromure, vers 1910
10 × 8,3 cm
Collection particulière
- 9 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Enfant au sein, 1890
Aristotype sur papier de soie, 1923
8,3 × 10,2 cm (image)
Collection particulière
- 10 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'
Enfant au sein, 1890
Aristotype sur papier de soie, 1923
11,4 × 13,7 cm (image)
Collection particulière
- 11 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Lionne – Vue d'une lionne, n. d. **
Tirage au collodion du dessin
11 × 6,3 cm
- 12 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Lionne – Vue d'une lionne, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
19,4 × 12,2 cm
- 13 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Cheval qui monte la route, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
10,1 × 5,7 cm
- 14 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Cheval qui monte la route, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
16 × 9,5 cm
- 15 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Cheval qui monte la route, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
12,5 × 10 cm
- 16 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'un homme dans la rue, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
17,7 × 13,4 cm
- 17 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Femme en calèche – Fiacre sur le chemin pour Londres,
n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
22,2 × 14 cm
- 18 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue de Venise, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
21,8 × 13,9 cm
- 19 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Esquisse – Paysage, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
20,9 × 14,9 cm
- 20 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Café du Rocher, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin avec
rehauts de blanc
26,1 × 18,7 cm
- 21 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Dans un bar à Londres, n. d. **
Autotypie du dessin
25,3 × 19,8 cm
- 22 **Medardo Rosso (1858–1928)**
Dans un bar à Londres, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin
22,2 × 13,7 cm

- 23 Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'un métro à la lumière, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin avec rehauts de blanc
21,2 × 16 cm
- 24 Medardo Rosso (1858–1928)**
Vue d'un métro à la lumière, n. d. **
Tirage gélatino-argentique du dessin avec rehauts de blanc
4,1 × 2,9 cm
- 25 Giuseppe Penone (né en 1947)**
Angolo-Vaso, 1979
Plâtre, toile, pigments de couleur
80 × 65,4 × 45 cm
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, erworben 1995
- 26 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figures (étude de figure), vers 1920
Crayon graphite et craie rouge sur papier
18,1 × 12,7 cm
Peter Freeman et Luísa Sárries Zgonc, New York
- 27 Medardo Rosso (1858–1928)**
Trois figures dans une rue, n. d. ***
Crayon graphite sur papier
21,2 × 12,7 cm
- 28 Medardo Rosso (1858–1928)**
Deux figures, un homme assis et une femme debout, vus de dos, n. d. ***
Crayon graphite sur papier
26,8 × 17,7 cm
- 29 Medardo Rosso (1858–1928)**
Impression d'un bar à Londres, n. d. **
Crayon graphite sur papier
12,5 × 8,4 cm
- 30 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figures dans la rue, dont une de profil avec chapeau haut de forme, n. d. ***
Crayon graphite sur papier
26,7 × 21,6 cm
- 31 Medardo Rosso (1858–1928)**
Deux figures à la table d'un café, n. d.
Crayon à l'huile sur papier
17,8 × 13,7 cm
Collection particulière, Courtesy Amedeo Porro
Fine Arts Lugano/London
- 32 Medardo Rosso (1858–1928)**
Deux figures dans une rue avec des lampadaires, n. d. ***
Crayon graphite sur papier
26,7 × 20,3 cm
- 33 Medardo Rosso (1858–1928)**
Rue avec arbres et figures, n. d. ***
Crayon graphite sur papier monté sur carton par l'artiste
20,3 × 22,3 cm
- 34 Medardo Rosso (1858–1928)**
Intérieur avec table et figures, n. d. ***
Crayon graphite sur papier monté sur carton par l'artiste
35,2 × 21 cm
- 35 Medardo Rosso (1858–1928)**
Femme avec chapeau assise dans un café, n. d. ***
Encre sur papier
23,8 × 19,7 cm
- 36 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figures assises en conversation, n. d. ***
Encre sur papier
23,5 × 12,9 cm
- 37 Medardo Rosso (1858–1928)**
Intérieur de café avec quatre figures, n. d. ***
Encre sur papier monté sur carton par l'artiste
26,7 × 18,4 cm
- 38 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figures en marche avec deux femmes au premier plan, n. d. ***
Encre sur papier monté sur carton par l'artiste
24,4 × 18,1 cm
- 39 Medardo Rosso (1858–1928)**
Deux figures dans la rue, n. d. ***
Encre sur papier monté sur carton par l'artiste
21,6 × 21 cm
- 40 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage, n. d. ****
Crayon graphite sur enveloppe
11 × 21 cm
- 41 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage, n. d. ****
Crayon graphite sur enveloppe
9 × 13,5 cm
- 42 Medardo Rosso (1858–1928)**
Cheval qui monte la route, n. d. ****
Crayon graphite et fusain sur papier
20 × 12 cm
- 43 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage, n. d. ****
Crayon graphite et fusain sur papier
11 × 18 cm
- 44 Medardo Rosso (1858–1928)**
Esquisse – Paysage, n. d. ****
Crayon graphite sur carton
20,5 × 13,5 cm
- 45 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage – Au-dessus des toits, n. d. ****
Crayon de couleur violet sur carton
13,5 × 21,5 cm
- 46 Paul Thek (1933–1988)**
Untitled (Meat Cable), vers 1969
Cire sur câble en acier
L : 395 cm
Kenny Schachter et Ilona Rich

- 47 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage – Impression marine, n. d. ****
Crayon graphite sur papier
13 × 20,5 cm
- 48 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage, n. d. ****
Crayon graphite sur papier
11,5 × 19,5 cm
- 49 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage – Impression marine, n. d. ****
Crayon graphite sur carton
10,5 × 15 cm
- 50 Medardo Rosso (1858–1928)**
Paysage au bord de la mer, n. d. ****
Encre sur papier
11,3 × 16,4 cm
- 51 Medardo Rosso (1858–1928)**
Impression marine, n. d. ****
Crayon graphite sur papier
11 × 15 cm
- 52 Medardo Rosso (1858–1928)**
Fleurs, n. d. ****
Encre sur papier
12,3 × 10,5 cm
- 53 Medardo Rosso (1858–1928)**
Femme avec parapluie, n. d. ****
Crayon graphite sur carton
15 × 7,5 cm
- 54 Medardo Rosso (1858–1928)**
Lionne – Vue d'une lionne, n. d. ****
Crayon graphite sur papier
15 × 8,7 cm
- 55 Medardo Rosso (1858–1928)**
Femme en calèche – Fiacre sur le chemin pour Londres,
n. d. ****
Crayon graphite sur carton
9,2 × 6,5 cm
- 56 Medardo Rosso (1858–1928)**
Femme se peignant les cheveux – Figure féminine
(dans le miroir ?), n. d. ****
Crayon graphite sur morceau de papier
11,5 × 10 cm
- 57 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figure accroupie (sur un balcon ?), n. d. ****
Crayon graphite sur carton
13 × 7 cm
- 58 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figures de dos – Dans l'omnibus pour Londres,
n. d. ****
Crayon graphite sur carton
12 × 7,5 cm
- 59 Medardo Rosso (1858–1928)**
Deux figures dans la rue, n. d. ****
Crayon graphite sur enveloppe
10,5 × 7 cm
- 60 Medardo Rosso (1858–1928)**
Intérieur avec figure à la fenêtre, n. d. ****
Cayon graphite sur carton
11 × 9 cm
- 61 Medardo Rosso (1858–1928)**
Sans titre, n. d. ****
Crayon graphite sur papier
11 × 17,5 cm
- 62 Medardo Rosso (1858–1928)**
Partie de billard, 1895 ****
Crayon graphite sur carton d'invitation
15 × 10 cm
- 63 Medardo Rosso (1858–1928)**
Homme de dos, n. d. ****
Craie rouge sur carton
12 × 13 cm
- 64 Medardo Rosso (1858–1928)**
Figures dans la rue, n. d.
Crayon graphite sur papier
17,7 × 13,4 cm
Collection particulière, Lugano, Amedeo Porro Fine Arts
Lugano/London
- 65 Medardo Rosso (1858–1928)**
Impression d'un homme dans la rue, n. d. ****
Crayon graphite sur carton
17,7 × 9 cm
- 66 Medardo Rosso (1858–1928)**
Deux figures, n. d. ****
Crayon graphite sur enveloppe
12,5 × 7 cm
- ** Œuvres, collection particulière**
- *** Œuvres, Peter Freeman, Inc. New York /
Paris et Amedeo Porro Fine Arts Lugano/London**
- **** Œuvres, Museo Medardo Rosso, Barzio**

Mentions légales

L'exposition a été réalisée en étroite collaboration avec le Medardo Rosso Estate et est une coopération avec le mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Commissaires : Elena Filipovic et Heike Eipeldauer

Conception : Heike Eipeldauer

Équipe de commissaires : Len Schaller avec Noemi Scherrer, Renate Wagner et Jasper Warzecha

Scénographie : Büro MEYER-GROHBRUEGGE

L'exposition est soutenue par

Bundesamt für Kultur, Isaac Dreyfus-Bernheim Stiftung, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Max Geldner-Stiftung, Annetta Grisard-Schrafl, Dr. Georg et Josi Guggenheim-Stiftung, Hilti Art Foundation, KPMG AG, Laurenz-Stiftung / Schaulager, Stiftung für das Kunstmuseum Basel, Sulger-Stiftung, Samuel Werenfels et donateur·trice·s anonymes

 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



Heures d'ouverture

Mar-Dim 10h-18h / Mer 10h-20h

Heures d'ouverture spéciale

→ kunstmuseumbasel.ch/besuch

Kunstmuseum Basel | Hauptbau et Neubau

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

info@kunstmuseumbasel.ch / kunstmuseumbasel.ch



#kunstmuseumbasel
