





Mireille Gros

émergence

Kunstmuseum Bern

2001

Musée Jenisch Vevey

2002

Kunstverein Reutlingen

2004

Impressum

CIP-Titelaufnahme:

Mireille Gros • émergence.

Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 6. Juni – 2. September 2001
und des Musée Jenisch Vevey, Januar – März 2002.

Hrsg.: Marc Fehlmann, Kunstmuseum Bern, 2001.

ISBN 3-906628-31-0

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
Mireille Gros • émergence vom 6. Juni bis 2. September 2001.

Konzept Ausstellung und Katalog: Marc Fehlmann und Mireille Gros
Ausstellung Bern: Marc Fehlmann und Mireille Gros
Ausstellung Vevey: Nicole Minder und Mireille Gros
Ausstellungssekretariat: Marie-Françoise Robert, Michelle Josi
Ausstellungsaufbau Bern: Martin Glauser, Leandra Zimmermann
Restauratorische Betreuung: Martina Rohrbach, Leandra Zimmermann
Öffentlichkeitsarbeit Bern: Ruth Aegerter, Isabella Jungo

Autoren: Marie-Laure Bernadac, Maurizio Falanga, Marc Fehlmann, Nicole Minder, Nigel Thew
Übersetzungen: Olaf Probst, Marie-Françoise Robert, Nicole Schweizer
Redaktion: Marc Fehlmann, Marie-Françoise Robert, Nicole Schweizer
Lektorat: Antonia Lüthi, Stämpfli AG, Grafisches Unternehmen, Bern
Reproduktionen: Ast & Jakob AG, Köniz
Gestaltung: Peter Sennhauser, Stämpfli AG, Grafisches Unternehmen, Bern
Gesamtherstellung: Stämpfli AG, Grafisches Unternehmen, Bern

© Kunstmuseum Bern und die Autoren

Für die Neuauflage in Form eines PDF wurde die Bibliographie durch eine aktualisierte Biographie mit einem Verzeichnis der Kataloge sowie einer Videographie (S. 141–144) ersetzt.

PRO ● HELVETIA
■ ■
Fondation suisse pour la culture

Die Ausstellung wird unterstützt von der Pro Helvetia

KULTUR1
Basel-Stadt

Der Katalog wurde gedruckt mit Unterstützung von:

Stiftung Erna und Curt Burgauer

Erziehungsdepartement des Kantons Basel-Stadt

Erziehungs- und Kulturdirektion des Kantons Basel-Landschaft

Hans und Renée Müller-Meylan-Stiftung

sowie privaten Gönnern

Kanton Basel-Landschaft
Kulturelles

Inhaltsverzeichnis

Table des matières

	7	Vorwort und Dank
	9	<i>Préface et remerciements</i>
MARC FEHLMANN	13	Mireille Gros
	23	<i>Mireille Gros</i>
MARIE-LAURE BERNADAC	39	Ein Gespräch mit Mireille Gros
	48	<i>Interview avec Mireille Gros</i>
NICOLE MINDER	55	Spuren der Wirklichkeit
	59	<i>Empreintes du réel</i>
MAURIZIO FALANGA	101	Anfangseinfangen
	103	<i>Saisir les origines</i>
JEAN-CLAUDE THURET	114	<i>Emergences et résurgences</i>
NIGEL THEW	119	<i>La nature de l'art, la science de la nature</i>
	133	Werkliste
		<i>Liste des œuvres exposées</i>
	141	Biographie
	145	Abbildungsnachweis
		<i>Sources photographiques</i>

Vorwort und Dank

Seit den Ausstellungen in der Kunsthalle Basel von 1994 und im Kunstmuseum Basel von 1997 ist die Qualität von Mireille Gros' Zeichnungen unumstritten. Obgleich sie mengenmässig im Gesamtwerk der Künstlerin sicherlich den gewichtigsten Teil einnehmen, gehören sie in einen grösseren kreativen Zusammenhang. Unsere Ausstellung will deshalb das Werk von Mireille Gros zum ersten Mal umfassend präsentieren und so die facettenreichen Wechselbeziehungen zwischen den Zeichnungen, Gemälden, Video-Arbeiten, Objekten, Radierungen und Fotografien zeigen.

Die rund 160 Exponate, die in den letzten 25 Jahren entstanden sind, weisen eine überraschende Vielfalt auf, während sie zugleich charakteristisch für das zentrale Thema sind, mit dem sich Mireille Gros seit Jahren auseinander setzt: «*émergence*». Marie-Laure Bernadac, Conservateur en chef, ehemalige Direktorin des Cabinet des arts graphiques am Centre Georges Pompidou und des capc-musée d'art contemporain in Bordeaux, hat die Wichtigkeit der Zyklen im Œuvre von Mireille Gros als Erste erkannt und eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Institutionen mit dem Ziel initiiert, ein Werk zur Geltung zu bringen, das eine internationale Anerkennung verdient.

Die Arbeiten von Mireille Gros sind allesamt von einer reflexiven Haltung geprägt und offenbaren ihre Ehrfurcht vor der Natur. Sie zeigen, was die Künstlerin als Geheimnis von Leben und Sein entdeckt und in ihrer eigenen Formsprache ausdrückt. Es ist die Auseinandersetzung mit dem Ursprung von Leben, mit dem Anfang von Anfängen und dem Fluss der Dinge innerhalb zyklischer Abläufe. Diese Themen werden von der Künstlerin zwischen einer mikroskopischen Kleinteiligkeit und dem Unendlichen eingeschrieben und gleich fossiler Spuren als Archetypen formuliert. Grundlegend bleibt bei allem jedoch Mireille Gros' Auffassung von «*émergence*».

Vom Lateinischen *emergere* abstammend trat *émergence* in Frankreich zunächst im ausgehenden 15. Jahrhundert als juristischer Begriff auf. 1704 verwendete Newton das Wort *emergence* in seinen optischen Untersuchungen zur Beschreibung des Austritts von Lichtstrahlen und führte es damit in die physikalische Terminologie ein. Seit dem 19. Jahrhundert wird *émergence* in der Anatomie, Biologie und Geologie verwendet, um das Aus- und Zutagetreten etwa von Quellen, das Auftauchen oder Herausragen von Felsen und Inseln, aber auch das Auftauchen neuer Organe bei einem Tierstamm zu benennen. In der Mitte des letzten Jahrhunderts wurde *émergence* schliesslich in den allgemeinen Sprachgebrauch eingeführt, um damit zum Beispiel eine plötzliche Erscheinung in einer Verkettung von Ereignissen zu benennen. In der Folge wurde *émergence* im übertragenen Sinne auch für den Ausbruch von Konflikten oder das Auftauchen neuer Kräfte im Wechselspiel der Mächte gebraucht. Die Künstlerin versteht jedoch *émergence* umfassender und verwendet damit den Begriff möglicherweise ausserhalb der etymologisch gesicherten Bedeutungen in ihrem persönlichen, künstlerischen Kontext. *Emergence* ist ein Vehikel, mit dem sie ihre grundlegenden inhaltlichen und kreativen Interessen benennen und diese im natürlichen Verlauf der Dinge einordnen kann. Dies zeigt sich etwa in ihrer persönlichen Schreibweise des Worts als «© • © m © r g © n c © », welche wie eine Art Mantra das zyklische, von Wiederholungen geprägte Denken von Mireille Gros

augenfällig wiedergibt; *émergence* ist damit mehr als ein Wort mit zahlreichen Bedeutungsebenen, *émergence* ist ein Lebensgefühl.

Für das Zustandekommen dieser Ausstellung danken wir allen Beteiligten sehr herzlich, vor allem der Künstlerin für ihren unermüdlichen Einsatz und die inspirierende, intensive Zusammenarbeit. Ein besonderer Dank gilt auch Marie-Laure Bernadac und Irène Preiswerk für die mannigfaltige Unterstützung für Ausstellung und Katalog. Danken möchten wir auch all jenen, die mit ihren Leihgaben und ihrem Rat wesentlich zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen haben: den privaten Leihgebern, die ungenannt bleiben wollen, unseren Kollegen des Aargauer Kunsthhauses Aarau und der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, namentlich Beat Wismer, Stephan Kunz und Christian Müller. Ohne ihre Grosszügigkeit bei der Bereitstellung von Werken aus ihren Sammlungen wäre die Ausstellung nicht in der vorliegenden Form möglich geworden.

Ein besonderer Dank gilt denjenigen Firmen, Stiftungen und Persönlichkeiten, die unser Ausstellungsprojekt unterstützt und den Katalog in der vorliegenden Form ermöglicht haben, namentlich der Pro Helvetia, der Galerie semina rerum, Zürich, der Crossair, der Stiftung Erna und Curt Burgauer, dem Erziehungsdepartement des Kantons Basel-Stadt, der Erziehungs- und Kulturdirektion des Kantons Basel-Landschaft und der Hans und Renée Müller-Meylan-Stiftung.

Ein weiterer Dank gilt den Autoren der Katalogbeiträge Marie-Laure Bernadac, Maurizio Falanga, Nigel Thew und Jean-Claude Thuret sowie Olaf Probst, Marie-Françoise Robert (Kunstmuseum Bern) und Nicole Schweizer (Kunstmuseum Bern) für die sorgfältigen Übersetzungen und die Redaktion. Für Hilfe und Rat danken wir auch Marianne Aebersold (Graphische Sammlung der ETH, Zürich), Ruth Aegerter (Kunstmuseum Bern), Eva Bechstein (Galerie Trudelhaus, Baden), Bernard Blatter (Musée Jenisch, Vevey), Rita und Peter Blum, Monika Brunner Böhler (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich), Michèle Dillier (AJAC, Moutier), Hans Furer (Hans und Renée Müller-Meylan-Stiftung), Martin Glauser (Kunstmuseum Bern), Julia Garimorth (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Peter G. Gros, Franziska Heuss (Kunstmuseum Basel), Ursula Hirzel (Kunsthhaus Zürich), Marcus Jacob (Kunstmuseum Basel), Dieter Koepplin, Peter Lauri, Antonia Lüthi (Stämpfli AG, Bern), Erwin Oberwiler, Norbert Riesen (Kunstmuseum Bern), François Rivier (Galerie François Rivier, Vevey), Martina Rohrbach (Kunstmuseum Bern), Annette Schaffer (Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern), Eva Schürch (Kunstmuseum Bern), Peter Sennhauser (Stämpfli AG, Bern), Corinne Sotzek (Aargauer Kunsthhaus Aarau), Gilli und Diego Stampa (Galerie Stampa, Basel), Jakob und Theresa Tschopp-Janssen, Rudolf Velhagen (Pro Helvetia, Zürich), Leandra Zimmermann (Kunstmuseum Bern) und Annelise Zwez.

Marc Fehlmann
Konservator der Graphischen Sammlung
Kunstmuseum Bern

Nicole Minder
Conservatrice, Cabinet cantonal
des estampes, Musée Jenisch, Vevey

Préface et remerciements

La qualité des dessins de Mireille Gros est incontestablement reconnue depuis les expositions à la Kunsthalle de Bâle en 1994, puis au Kunstmuseum de la même ville en 1997. Pourtant, même si les dessins ont un statut primordial au sein de son œuvre, ils s'intègrent dans une réflexion d'ensemble qui possède sa propre cohérence. C'est pourquoi la présente exposition mise sur une approche globale des activités de l'artiste, les dessins côtoyant peintures, vidéos, objets, gravures et photographies, et met en évidence pour la première fois l'interaction entre ces multiples facettes de son œuvre.

Tout en élargissant le propos en présentant vingt-cinq ans de création, les quelque 160 œuvres choisies sont axées sur le thème central traité par Mireille Gros ces dernières années: celui d'«émergence». C'est à Marie-Laure Bernadac, Conservateur en chef, anciennement directrice du Cabinet des arts graphiques du Centre Georges Pompidou et directrice adjointe du capc-musée d'art contemporain de Bordeaux, que revient le mérite d'avoir reconnu l'importance des cycles dans le travail de Mireille Gros et d'avoir initié une collaboration fructueuse entre plusieurs institutions, pour mettre en valeur une œuvre qui mérite une reconnaissance internationale.

Les œuvres de Mireille Gros sont toutes nées d'un regard réflexif qui témoigne d'un profond respect de la nature. Elles révèlent une fascination pour le mystère de l'existence, transposé dans son propre langage formel. C'est une quête de l'origine de la vie, du commencement de tout commencement, du flux des choses à l'intérieur de processus cycliques. L'artiste oscille ainsi entre mondes microscopiques et univers infinis, les traitant, telles des traces fossiles, comme autant d'archétypes. Dans ce cadre s'inscrit le concept, si cher à Mireille Gros, d'«émergence», qui sert de cadre formel aux œuvres réunies ici.

Le nom «émergence», dérivé du verbe latin *emergere*, a d'abord été employé dans un sens juridique en France, à la fin du XV^e siècle. En 1704, Newton utilisa ce mot dans ses observations sur les phénomènes optiques, pour décrire la sortie des rayons de lumière, et l'introduisit ainsi dans le contexte de la physique. Depuis le XIX^e siècle, le mot «émergence» est employé en anatomie, en biologie et en géologie, où il se réfère, entre autres, à la naissance ou au jaillissement d'une source, à la saillie d'un rocher, l'apparition d'une île ou aussi celle d'un nouvel organe dans le règne animal. Au milieu du siècle dernier enfin, le sens du terme «émergence» s'est introduit dans le langage courant, pour désigner une apparition soudaine, dans une suite d'événements ou d'idées. Par la suite, il a aussi été utilisé, au sens large, pour l'apparition de forces nouvelles au sein d'un rapport de forces. Mireille Gros cependant sort du contexte étymologique traditionnel et donne à ce terme un sens encore plus large, en l'adaptant aux besoins de son propre contexte artistique. «Emergence» devient pour elle un moyen de désigner les domaines ou les contenus créatifs qui lui tiennent à cœur et de les intégrer dans le cours naturel des choses. Cela apparaît, par exemple, dans la graphie très personnelle de Mireille Gros, lorsqu'elle écrit «© • © m © r g © n c © », sorte de mantra qui illustre sa pensée cyclique et répétitive. «Emergence» est donc plus qu'un mot possédant différents niveaux de signification, c'est une façon d'appréhender la vie.

Nous adressons nos plus vifs remerciements à toutes celles et à tous ceux qui ont participé à cette exposition, et en premier lieu à Mireille Gros pour son engagement infatigable et pour sa collaboration intense et inspiratrice. Qu'il nous soit permis de remercier aussi tout particulièrement Marie-Laure Bernadac et Irène Preiswerk pour leurs nombreux conseils et leur généreux appui à l'exposition et au catalogue. Nous remercions les personnes qui, par leurs prêts et leurs conseils, ont grandement contribué au succès de cette entreprise: les prêteuses et les prêteurs qui désirent rester anonymes, nos collègues de l'Aargauer Kunsthaus Aarau et de l'Öffentliche Kunstsammlung Basel, en particulier Beat Wismer, Stephan Kunz et Christian Müller. Sans leur généreux appui, l'exposition n'aurait pas pu être réalisée sous cette forme.

Nous exprimons notre profonde reconnaissance à toutes les entreprises et les fondations qui nous ont accordé leur appui, que ce soit pour la réalisation de l'exposition elle-même ou pour celle du catalogue: Pro Helvetia, la galerie semina rerum à Zurich, Crossair, la Fondation Erna et Curt Burgauer, le Département de l'instruction publique du canton de Bâle-Ville, la Direction de l'instruction publique et de la culture du canton de Bâle-Campagne et la Fondation Hans et Renée Müller-Meylan.

Nous remercions tout spécialement les auteurs du catalogue: Marie-Laure Bernadac, Maurizio Falanga, Nigel Thew et Jean-Claude Thuret, ainsi que Olaf Probst, Marie-Françoise Robert (Musée des beaux-arts de Berne) et Nicole Schweizer (Musée des beaux-arts de Berne) pour leurs traductions soignées et la rédaction. Merci à Marianne Aebersold (Graphische Sammlung ETH, Zurich) pour son aide précieuse et ses renseignements. Enfin nous remercions les personnes suivantes: Ruth Aegerter (Musée des beaux-arts de Berne), Eva Bechstein (Trudelhaus Baden), Bernard Blatter (Musée Jenisch, Vevey), Rita et Peter Blum, Monika Brunner Böhler (Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich), Michèle Dillier (AJAC, Moutier), Hans Furer (Hans und Renée Müller-Meylan-Stiftung), Martin Glauser (Musée des beaux-arts de Berne), Julia Garimorth (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Peter G. Gros, Franziska Heuss (Musée des beaux-arts de Bâle), Ursula Hirzel (Kunsthaus Zurich), Marcus Jacob (Musée des beaux-arts de Bâle), Dieter Koepplin, Peter Lauri, Antonia Lüthi (Stämpfli SA, Berne), Erwin Oberwiler, Norbert Riesen (Musée des beaux-arts de Berne), François Rivier (Galerie François Rivier, Vevey), Martina Rohrbach (Musée des beaux-arts de Berne), Annette Schaffer (Institut d'histoire de l'art, Université de Berne), Eva Schürch (Musée des beaux-arts de Berne), Peter Sennhauser (Stämpfli SA, Berne), Corinne Sotzek (Aargauer Kunsthaus, Aarau), Gilli et Diego Stampa (Galerie Stampa, Bâle), Jakob et Theresa Tschopp-Janssen, Rudolf Velhagen (Pro Helvetia, Zurich), Leandra Zimmermann (Musée des beaux-arts de Berne) et Annelise Zwez.

Marc Fehlmann
Conservateur des arts graphiques
Musée des beaux-arts de Berne

Nicole Minder
Conservatrice, Cabinet cantonal
des estampes, Musée Jenisch, Vevey



Mireille Gros



Mireille Gros 1955.

1 Die biographischen Angaben basieren auf mehreren Gesprächen mit der Künstlerin und ihren Bekannten, die seit 1999 als Grundlage für diese Publikation durchgeführt wurden. Für Hinweise zu Literatur und Ausstellungen bin ich besonders Nicole Schweizer und Annelise Zwez zu grossem Dank verpflichtet.

2 Das Haus wurde durch bauliche Massnahmen für die Bahn 2000 zerstört.

3 In der gleichen Liegenschaft wohnen ihre Grossmutter väterlicherseits sowie die Familie ihres Onkels, so dass neben ihren Eltern und ihren beiden Geschwistern weitere Bezugspersonen stets zugegen sind.

4 Im Ganzen entstehen bis 1981 zwanzig solche Bücher, die Mireille Gros aber 1986 zerstört.

5 Ein Ordner mit Dutzenden von Farbübungen und zahlreichen Notizen zu *Interaction of Colours* (Archiv der Künstlerin) zeugen von Mireille Gros' intensiver Auseinandersetzung mit der Farbenlehre von Albers (1888–1976), der damals wohl auch durch seinen Tod an Aktualität gewonnen hat.

6 Zu Werner von Mutzenbechers Filmen siehe Hans-Ulrich Schlumpf, «Werner von Mutzenbechers Filme» in: Werner von Mutzenbecher, hrsg. von Jean-Christophe Ammann, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, Basel 1981 (ohne Seitenangabe).

7 Zu Jean-Christophe Ammanns Wirken in Basel siehe Lukas Gloor, «Die Konservatoren und Ausstellungen der Kunsthalle Basel von 1909 bis 1988» in: *Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel 1839–1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpflege und modernen Ausstellungen*, hrsg. vom Basler Kunstverein, Basel 1989, S. 281–305.

8 Zur Ära Geelhaar siehe Dorothea Christ, «Das Kunstmuseum Basel – ein Jahrzehnt unter der Direktion von Christian Geelhaar» in: *Basler Stadtbuch 1991*, Basel 1992, S. 146–153.

9 Zu Dieter Koepplins Ausstellungen und Publikationen siehe *Schenkung und Dank an Dieter Koeplin*, hrsg. von den Freunden des Kunstmuseums und des Museums für Gegenwartskunst Basel, Düsseldorf 1999, S. 177–183.

Mireille Gros wird am 28. März 1954 im Bezirksspital Muri, Kt. Aargau, geboren.¹ Ihre frühe Kindheit verbringt sie an der Bachstrasse 25 in Aarau (Abb. 2 und 3),² wo sie unter vielen Verwandten aufwächst.³ Schon als Kind zeichnet Mireille Gros sehr gerne, und so finden sich unter ihren Kinderzeichnungen die ersten Vorläufer ihrer heutigen Farbpalette, in der hellgrüne und blaugraue Werte dominieren (Abb. 4). Während ihrer Schulzeit, die sie in Aarau verbringt, beginnt sie in kleine Bücher zu zeichnen und persönliche Gedanken, Fotos und Reproduktionen aufzunehmen.⁴

Im Herbst 1975 schreibt sich Mireille Gros für den Abendkurs an der Kunstgewerbeschule Basel ein, wo sie Michèle Dillier kennen lernt und sich mit ihr befreundet. In der Folge besuchen beide von 1977 bis 1981 die Fachklasse für das Höhere Lehramt für bildende Kunst. Zu ihren Mitschülern zählen Arno Hassler und Erik Hattan, während Silvia Bächli bereits um eine Klasse weiter ist. Zu ihren Lehrern gehören unter anderen Werner Jehle und Werner von Mutzenbecher. Der Unterricht ist stark auf das graphische Gestalten ausgerichtet, und so entstehen bereits 1977 die ersten Zeichnungen, für die Mireille Gros verschiedene Papiere aussucht, zum Teil auch solche mit Verbräunungen, Flecken und Patina. Seither ist für sie der Zeichengrund von fundamentaler Bedeutung, denn die nicht überdeckte Fläche des Papiers bleibt immer sichtbar und damit bestimmend für die Bildwirkung. «*Die Auseinandersetzung mit einem Papier ist wie mit einer neuen Situation oder einem neuen Ort. Ich lasse mich auf die einzelnen Papiere ein ... Dadurch entstehen immer wieder neue Welten.*»

Aufgrund des betont zeichnerischen Unterrichts wird an der Basler Kunstgewerbeschule der Umgang mit Farben marginalisiert. Diesen Umstand kompensiert Mireille Gros dadurch, dass sie sich im Selbststudium intensiv mit der Farbenlehre von Josef Albers auseinandersetzt.⁵ Daneben beeindruckten sie die Experimentalfilme ihres Lehrers Werner von Mutzenbecher,⁶ die unter anderem dazu führen, dass sie sich bereits 1979 mit Videos beschäftigt.

Die späten 70er und frühen 80er Jahre sind in Basel eine Zeit des Aufbruchs, in der neuste Tendenzen von mutigen Ausstellungsmachern und Galeristen am Rheinknie gezeigt werden. Jean-Christophe Ammann ist seit 1978 Leiter der Kunsthalle Basel und verzaubert mit einem selbstbewussten Reigen hochkarätiger Ausstellungen ein internationales Publikum. Teil seines Programms ist zum einen eine natürliche Toleranz, die sich in den Präsentationen der Werke von Wilhelm von Gloeden, Larry Clark und Dino Pedrali manifestiert, zum anderen seine Gabe, wichtige Vertreter aus den neuen Kunstzentren nach Basel zu bringen und zum Beispiel Mario Merz und Jonathan Borofsky, Sandro Chia, Enzo Cucchi und Francesco Clemente, Susan Rothenberg und Julian Schnabel sowie Walter Dahn und Rainer Fetting zu zeigen.⁷ Seit 1981 steht die Öffentliche Kunstsammlung Basel unter der Leitung von Christian Geelhaar, der gleich zu Beginn das Museum für Gegenwartskunst im St. Albantal eröffnen kann und mit einer stringenten Ankaufspolitik sowie mit bedeutenden Wechselausstellungen den progressiven Ruf der Öffentlichen Kunstsammlung Basel mehrt.⁸ Zugleich bietet in jenen Jahren Dieter Koeplin mit Zeichnungen von A. R. Penck, Alberto Giacometti und Mimmo Paladino, um nur einige zu nennen, unvergessliche Erlebnisse.⁹ Im privaten Bereich bewegt seit den 60er Jah-

ren der Galerist Felix Handschin die Basler Kunstszenen. Seine Ausstellungen an der Hammerstrasse, an denen internationale Grössen wie Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl, Michael Buthe, Sigmar Polke, Christian Boltanski und Mario Merz teilnehmen, werden legendär.¹⁰ Daneben führt das junge Galeristenpaar Gilli und Diego Stampa am Spalenberg eine weltoffene Galerie, in der Vertreter der Pioniergeneration von Video- und Performance-Kunst zum ersten Mal auf Schweizer Boden zu sehen sind. Das Programm der Stampas umfasst in jenen Jahren neben vielen anderen Präsentationen von Vito Acconci, Peter Campus, James Collins, Valie Export, Les Levine, Nam June Paik und Ulrike Rosenbach und fördert damit die Verbreitung und das Verständnis für die eben erst dem Teenager-Alter entwachsene Video-Kunst. So erscheinen aus heutiger Sicht jene Basler Jahre als ausserordentlich aufregend, fruchtbar und bewegt.

In diesem Spannungsfeld unterschiedlichster Kunstformen und gegensätzlicher Künstlerkarrieren lebt Mireille Gros und tritt noch während ihrer Ausbildung mit Zeichnungen und Polaroid-Fotos 1978 an der Jahresausstellung im Aargauer Kunsthhaus zum ersten Mal an die Öffentlichkeit.¹¹ Seit 1979 entstehen grossformatige Aquarelle und Gemälde, die sie zwar nicht zu den «Wilden» jener Jahre zählen lassen, sie aber doch in den Kontext einer menschbezogenen, expressiven Malerei stellen. Sie verraten ihre Abenteuerlust und Experimentierfreude (Abb. 5), die sich auch in ihrem Wunsch äussern, im Ausland zu studieren. Durch die Vermittlung von Ernst Morgenthaler, dem Direktor der Basler Kunstgewerbeschule, erhält sie ein Stipendium an der Cooper Union in New York.

Die *Cooper Union for the Advances of Science and Art* gehört zu den ältesten und bedeutendsten Hochschulen Nordamerikas. Sie bietet der Künstlerin nicht nur die einzige Ausbildung ihres Lebens, die kostenlos ist, sondern auch die Auseinandersetzung mit einem der originellsten Videokünstler überhaupt: Vito Acconci. Seit den späten 60er Jahren entwickelt er aus der Schriftstellerei heraus Konzeptkunst, Bodyworks, Performance, Film, Video, Multimediainstallationen und architektonische Skulpturen zu einem radikalen, hochpolitischen Werk. Seine Videos verlangen nach einem intensiven Dialog zwischen dem Künstler und dem Betrachter, dem Körper und seiner Seele, Öffentlichkeit und Privatsphäre, Subjekt und Objekt. «Acconci hat im Unterricht die Arbeiten seiner Schülerinnen und Schüler nie bewertet, er hat nie kritisiert, sondern immer nur seine eigenen Ideen gegeben und uns alle aufgefordert, unsere Ideen ebenfalls weiterzuschicken.» Als Kommentar zu einer Arbeit von Mireille Gros sagt er einmal zu ihr: «You like playing God.»

Die Künstlerin wohnt im East Village, später an der 41 Worth Street in Tribeca. Tagsüber arbeitet sie in demselben Loft, in dem abends Tänzer üben. Sie malt Nachtbilder und Tanzszenen, Bilder, die wir als persönliche Metaphern für Musik und Lebensfreude und damit als einen von der Künstlerin speziell empfundenen Puls der Stadt interpretieren können (Abb. 6). Damals tauchen überall in den New Yorker U-Bahn-Stationen Keith Harings *subway drawings* auf: Chiffren eines neuen Kunstverständnisses am Übergang in ein hedonistisches Zeitalter, Insignien der modernen Zivilisation am Ende des Kalten Kriegs. 1981 ist das erste Amtsjahr des republikanischen Präsidenten Ronald Reagan, der im März nur knapp einem Attentat entgeht, und es ist das Jahr, in dem die USA ihr erstes Spaceshuttle in den Orbit senden und damit ihr Selbstwertgefühl als Weltmacht zurückgewinnen. 1982 ist das Jahr, in dem Madonna¹² in die Clubs bricht und mit *Everybody* während Wochen den ersten Platz der amerikanischen Charts beherrscht und während Monaten das Erscheinungsbild einer ganzen Mädchen- und Frauengeneration prägt (Abb. 7).

In jener Zeit reift in New York eine figurative, gestische Malerei, die ihre Leitlinien primär dem Deutschen Expressionismus entleiht, dessen Gewalt, Verzerrung, morbide Sexualität und am Ende politische Vernichtung junge Künstler faszinieren.¹³ Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle und viele mehr heben ein Revival von malerischen Werten aus der Taufe, dessen Stilmerkmale jene des epischen Kampfes

10 Zu Felix Handschin siehe Klaus Littmann (Hrsg.), *Hommage à Felix Handschin. Die Anfänge/Die Jungen*, Ausstellungskatalog der Galerie Littmann, Basel 1984.

11 Guido Magnaguagno und Heiny Widmer, *Lob der Vielfalt. Weihnachtsausstellung 1978*, Publikation zur Ausstellung im Aargauer Kunsthhaus Aarau vom 15.12.1978–14.1.1979, Nr. 64–66 (ohne Seitenangabe).

12 Madonna Louise Veronica Ciccone.

13 Künstlerinnen haben an dieser malerischen Bewegung kaum teilgenommen, obgleich Susan Rothenberg und Miriam Cahn manchmal in diesem Zusammenhang genannt werden. Zur Kunstszenen New Yorks vgl. etwa die vernichtende, aber dennoch amüsante Kritik von Roberta Smith zur Whitney Biennale of American Art von 1981: «Biennial Blues» in: *Art in America*, Bd. 69, Nr. 4, April 1981, S. 92–101. Vgl. auch Christos Joachimides, «A New Spirit in Painting» in: *A New Spirit in Painting*, Ausst.-Kat. Royal Academy London, London 1981, bes. S. 15.

Die Familie der Künstlerin im Jahre 1958.
Mireille Gros steht links aussen.

La famille de l'artiste en 1958. Mireille Gros est
debout tout à gauche.



zwischen Künstler und seinem Material evozieren, am Schluss aber in den meisten Fällen bloss leere Rhetorik bleiben. Daraus resultiert eine Rückkehr zu konservativen Werten durch Künstler, die als Reproduktionen einer vergangenen Avantgarde das Experimentieren der 70er Jahre aufgegeben haben und lieber dem neuen Kapitalismus huldigen.

Die figurativen Gemälde, die Mireille Gros 1981 und 1982 in New York malt, reflektieren die Tendenzen jener Jahre. Daneben entstehen in einer souveränen Handschrift zahlreiche eigenständige Zeichnungen, welche Menschen in enigmatischen Situationen darstellen. Diese Arbeiten präsentiert die Künstlerin nach ihrer Rückkehr 1983 auf urheimischem Boden¹⁴: «Die Ausstellung in Aarau – die erste grössere ‹zuhaus› – zeigt u. a. grossformatige, dünnsschichtig bemalte Ölbilder sowie einen [...] Zeichenzyklus. [...] Vor allem im malerisch-kompositorischen Bereich fehlt da und dort noch die entscheidende Sicherheit. Das Bewältigen der Formate braucht offensichtlich viel Kraft und kann darum nicht immer gelingen. [...] Und so bleibt nicht die Ausstellung als Ganzes in Erinnerung, sondern die Qualität einzelner Werke, darunter auch die Zeichnungen. Wenn sie die Zukunft sind, wird man mehr von Mireille Gros hören.»¹⁵ Mit diesem Verdikt sollte die Autorin dieser Zeilen Recht bekommen. Schon im Herbst 1983 zeigt Mireille Gros eine Auswahl ihrer Zeichnungen im Drawing Center in New York,¹⁶ und noch im gleichen Jahr erwirbt der damalige Konservator des Aargauer Kunsthauses, Heiny Widmer, Mireille Gros' erstes Werk für eine öffentliche Sammlung.¹⁷

1984 zieht es die Künstlerin nach Liverpool, wo sie zusammen mit Musikern in einer alten Kapitänsvilla wohnt, doch sind die dort entstandenen Bilder heute verschollen. Danach geht sie nach Barcelona und bezieht für mehrere Monate ein Atelier in der Escuela Suiza, Plaza de Molina.

Nach ihrer Rückkehr aus der katalanischen Metropole beginnt Mireille Gros, ihre früheren Bilder zu übermalen, alle ihre Künstlerbücher und die meisten Zeichnungen zu zerstören.¹⁸ Sie will von ihrer bisherigen Lebens- und Schaffenszeit Abstand gewinnen und neue Wege gehen. In der Folge zerstört oder – wie sie selber sagt – opfert sie immer wieder grosse Teile ihres Werks, um so «ein Gleichgewicht zu erhalten und Krisen zu vermeiden. Krisen», so meint sie, «entstehen dann, wenn nur produktorientiert gearbeitet wird und die Kräfte ungleichmässig verteilt sind.» Die Konsequenz daraus ist ein kritischer Rückblick auf die früheren Arbeiten und schliesslich der Weg zur Reduktion formaler und farblicher Werte. So entstehen die ersten Zeich-

14 Klamt Galerie, Ochseneggässli 7, 5000 Aarau (existiert heute nicht mehr). Die Ausstellung mit Werken von Mireille Gros: 8.4.–24.4.1983.

15 Annelise Zwez, «Traumlichter der Nacht. Klamtgalerie zeigt Bilder von Mireille Gros» in: *Aargauer Tagblatt*, 17.4.1983.

16 *Selections Twenty-two*, Gruppenausstellung im Drawing Center, New York, 15.9.–29.10.1983.

17 Mireille Gros, *Blick-Licht (auch: Lichte Augenblicke für augenblickliche Augenlichter)*, 1983, Öl auf Leinwand, 151×115 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv. 3924. Zu Werken aus der gleichen Schaffenszeit vgl. Hanspeter Eggenberger, Bernhard Lehner, Konrad Wittmer u. a., *Übersicht. Diese Kunst fördert der Kanton Aargau. Dokumentation des Kuratoriums für die Förderung des kulturellen Lebens des Kantons Aargau über die Werkjahrempfänger [sic!] im Bereich Bildende Kunst 1971–1982*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau 1983, S. 89–93.

18 So z. B. das Blatt: *N.Y.C. 1981*, Kugelschreiber auf Papier, 30×21 cm, abgebildet in: Hanspeter Eggenberger, Bernhard Lehner, Konrad Wittmer u. a., *Übersicht. Diese Kunst fördert der Kanton Aargau. Dokumentation des Kuratoriums für die Förderung des kulturellen Lebens des Kantons Aargau über die Werkjahrempfänger [sic!] im Bereich Bildende Kunst 1971–1982*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau 1983, S. 87.

nungen mit Muschelmotiven, welche die Künstlerin formal aus abstrakten, minimalistischen Formen, Röhren und Zylindern entwickelt und durch Drehungen zu Spiralen und schliesslich zu Schnecken mutieren lässt. Als Experimentierfeld für diese Manipulationen dient ihr eine Publikation aus dem 19. Jahrhundert: Friedrich Bodenstedts *Kunst und Leben*,¹⁹ deren Titel und Inhalt sie als «fremd» empfindet und deshalb den Text seitenweise mit Deckfarbe überstreicht. Auf den gewonnenen, hellen Flächen, die von altem, gebräuntem Papier umrandet sind, zeichnet sie mit spitzen Bleistift ihre ersten Spiralen, die in souveräner Leichtigkeit unbekümmert über die Blattflächen tanzen (Abb. 8). Dieses Vorgehen wiederholt sie 1987 mit der ebenfalls aus der Gründerzeit stammenden Schrift *Frauenleben*. Die so entwickelten Palimpseste sind zugleich Motivsammlungen und Vorläufer ihrer zweiten Serie Künstlerbücher oder – wie sie von der Künstlerin genannt werden – *Color Books*, die Dieter Koeplin zehn Jahre später ausstellen wird.²⁰

Die Nr. 1 dieser Reihe entsteht auf einer Italienreise im Sommer 1987, darauf folgen weitere 87 Bücher, die immer über eine Zeitspanne von mehreren Monaten gefüllt werden und jeweils einem bestimmten Thema gewidmet sind. Zuweilen sind es Reisebegleiter, in denen Mireille Gros Gesehenes festhält, manchmal sind es Übungsflächen, auf denen sie im Kleinen Lösungen für grössere Arbeiten sucht. Die *Color Books* sind trotz ihrer Bezeichnung nicht so sehr von Farbe allein bestimmt, sondern von gesammelten Motiven und Ornamenten, die ihr als Inspirationsquellen dienen. Sie sind insofern eine Art Mangas, Sammlungen von Ideen und eigenständigen Werken, die nicht nur Einblick in Vorlagen und Entwicklungsstufen einzelner Bildideen und Zeichnungen geben, sondern auch belegen, dass sich Mireille Gros seit 1986 kontinuierlich mit Meerespflanzen und Mollusken befasst und sich fast wie in einer abgekürzten Evolution von Meerwesen zu pflanzlichen Landbewohnern bewegt. Das wird auch ihrem Umfeld bewusst, und so schenkt ihr 1990 ihre ehemalige Mitbewohnerin aus New York, Rita Blum-König, *Sowerby's Book of Shells*,²¹ einen Reprint jenes legendären, reich mit handkolorierten Farbtafeln illustrierten Kompendiums, das eine grossartige Übersicht über Mollusken aus der ganzen Welt bietet.

Die *Color Books* widerspiegeln persönliche, zum Teil mystische Welten, die ihre Gestalt in den kleinen Kreaturen aus Bleistift und Aquarell finden, welche Mireille Gros auf farblich und strukturell unterschiedliche, manchmal auch alte, vergilbte Papiere setzt. Es sind muschelähnliche Wesen und Zellen, die wie Plankton auf dem Papiergrund treiben, es sind «Wassertiere» oder wenigstens aus dem Wasser hervorgegangene, in der eigenen Imagination entstandene Geschöpfe, die alle keinen Namen tragen. Sie sind die ersten Kreaturen in Mireille Gros' Universum, die einer längst verloren geglaubten Welt entsteigen und sich im Stillen langsam fortpflanzen.

Daneben entstehen aus zahlreichen Farbschichten aufgebaute, grossformatige Gemälde ganz nach Courbets Motto: «*Les petits tableaux ne font pas la réputation.*»²² Es sind «schillernde, kostbar wirkende, reich strukturierte Farb-Meere, in die sich der Betrachter versenken kann».²³ 1988 erhält Mireille Gros für diese Arbeiten vom Aargauer Kuratorium einen Werkbeitrag mit der Begründung: «*Die differenzierte und kultivierte Farbigkeit verleiht den grossen Formaten ihre lyrische Wirkung. Zugleich sind die vorgelegten Bilder Teil einer umfangreichen Werkgruppe, in der Mireille Gros mit den Mitteln der Malerin der Farbe und deren Möglichkeiten nachforscht.*»²⁴ Parallel dazu entwickelt Mireille Gros ihre Zeichnungen immer weiter und präsentiert einige davon 1988 in der von Peter Frank organisierten Wanderausstellung *Line and Image. The Northern Sensibility in Recent European Drawings*.²⁵

Immer wieder unternimmt die Künstlerin grössere Reisen, auf denen sie neue *Color Books* füllt: 1990 nach Norwegen, wo sie sich vor allem mit dem Nordlicht auseinander setzt, 1991 nach Japan (Abb. 11), wo sie von den sensiblen Farbkombinationen und der Kalligraphie der japanischen Kultur beeindruckt wird (Abb. 39), 1993 schliesslich an die Elfenbeinküste (Abb. 10), wo eine Freundin Feldforschung über Schimpansen betreibt. Sie wohnt unter den Einheimischen, bereist das Land im Taxi

19 Friedrich Bodenstedt, *Kunst und Leben. Neuer Almanach für das Deutsche Haus*, Stuttgart 1877.

20 111 Zeichnungen von 111 Künstlern und Künstlerinnen. Werke aus dem Kupferstichkabinett Basel im Wechsel, Ausstellung im Kunstmuseum Basel vom 20.9.1997–18.1.1998 (ohne Katalog). Brief von Dieter Koeplin an die Freunde des Kunstmuseums Basel vom 15. Dezember 1997 mit Ankündigung der «*Color-Bücher*» von Mireille Gros (Archiv Kunstmuseum Bern).

21 George Brettingham Sowerby, *Chronological Manual*, London 1839, Reprint als *Sowerby's Book of Shells*, London 1990.

22 Gustave Courbet, Brief an seine Eltern von 1845 (ohne genaues Datum), zitiert in Pierre Cailler (Hrsg.): *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Ses écrits, ses contemporains, sa postérité*, Genf 1950, S. 71.

23 Annelise Zwez, «Vergleichbare Ansätze aus verschiedenem Geist» in: *Aargauer Tagblatt*, 3.10.1989.

24 Zitiert aus dem Bericht der Jury für Beiträge an das künstlerische Schaffen 1988 – Bildende Kunst (Archiv Kunstmuseum Bern).

25 *Line and Image. The Northern Sensibility in Recent European Drawings*, Bass Museum of Art Miami, Florida; University Museum of Art, Tucson, Arizona; The Santa Fe Community College, Gainesville, Florida, 15.7.1988–26.3.1989. Siehe Peter Frank, *Line and Image. The Northern Sensibility in Recent European Drawings*, Ausst. Kat., Independent Curators Inc. N. Y. (Hrsg.) New York 1988, S. 8 und 13.



Brousse und begegnet dadurch einem holistischen Weltbild, das in Kontrast steht zum leistungsbezogenen Umfeld unserer Industriegesellschaft und das ihr Lösungswege aufzeigt, die dem westlichen Denken fremd sind.

«*Changer à Abobo Doumé*» ist eine jener Standardantworten, die sie in Abidjan oft zu hören bekommt, wenn sie nach dem Weg fragt. *Abobo Doumé* ist der zentrale Verkehrsknotenpunkt der Stadt, ein Umsteigeort für Schiffsreisende, der sämtliche Lösungen bei Orientierungsfragen anzubieten scheint und von dem man immer einen Weg zum gewünschten Ziel finden kann. «*[Il faut] changer à Abobo Doumé*» ergreift die Künstlerin zum einen rein akustisch, weil in ihren europäischen Ohren diese Aussage im singenden Französisch der Einheimischen fröhlich und hoffnungsvoll klingt, gleich etwa wie «*tout s'organise ça*». Zum andern wird damit eine metaphorische Bedeutungsebene tangiert, welche «*[Il faut] changer à Abobo Doumé*» als Aufforderung eines umfassenden Wechsels versteht. Nach ihrer Rückkehr malt sie zwei grossformatige Gemälde mit dem Titel *Changer à Abobo Doumé*, wovon das eine noch im selben Jahr von Beat Wismer für das Aargauer Kunsthaus erworben wird (Abb. 12).²⁶ Der Bildtitel reflektiert im übertragenen Sinn Mireille Gros' Erfahrung, die sie in Afrika gesammelt hat.

Um 1990 stösst Dieter Koepplin zufälligerweise auf Mireille Gros' *Color Books* und erhält so einen Einblick in ihre persönlichsten Traumwelten von Wasser, Farbe, Licht und tierischen Kreaturen, die einzeln oder in Gruppen durch Raum und Zeit schweben. Es kommt zu einem, zwei, ja zu mehreren Atelierbesuchen, bei denen er die Zeichnungen und Aquarelle entdeckt, die sich neben den grossen Gemälden im Stillen entwickeln. Berührt von deren Originalität und archaischen Bildwirkung sucht er die Künstlerin immer wieder auf und erwirbt 1992 zunächst zwei, 1993 dreizehn, 1994 sieben und 1997 zehn Blätter für das Kupferstichkabinett Basel, wobei er jeweils noch einige dazu schenkt, um die Werkgruppe in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel rascher anwachsen zu lassen.²⁷ Damit erhält Mireille Gros endlich die lang ersehnte, längst verdiente Anerkennung in der zur Wahlheimat erkorenen Stadt. Koepplin macht sie auch auf Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur*²⁸ aufmerksam, weil die radialsymmetrischen Formen auf ihren Zeichnungen auffällige Parallelen zu Erscheinungsbildern von Lebewesen zeigen (Abb. 115 und 116).²⁹

In jener Zeit befasst sich die Künstlerin mit Fragen nach ursprünglichen und frühen Entwicklungsformen der Natur, mit den Werken von Joseph Beuys, Karl Blossfeldt,³⁰ Louise Bourgeois, Mircea Eliade, Paul Klee, Agnes Martin und Hermann Weyl³¹ und partizipiert an den Forschungen von Annelise Zwez zu Emma Kunz.³²

Durch die Bekanntschaft mit Koepplin ist Mireille Gros ermutigt, mit ihren Zeichnungen vermehrt an die Öffentlichkeit zu treten, ihre bis anhin aufwendigste Inszenierung erhält sie jedoch 1994 in Thomas Kelleins *Projekt Schweiz II*, einer jener gross angelegten, typisch kelleinschen Ausstellungen in der Kunsthalle Basel, «*die das Heterogene, Unverwandte und Fremde wie ein künstlerisches Programm vorstellen*».³³ Bei der Auswahl der dort präsentierten 105 Zeichnungen mit Blüten, Knospen und Samenkolben, denen sie die Bezeichnung *Réserves naturelles* gibt, hilft ihr wiederum Dieter Koepplin. Seither folgen Einzel- und Gruppenausstellungen in regelmässigen Abständen, und ihr Ruf als herausragende Zeichnerin mehrt sich stetig.

1994 bezieht Mireille Gros eine Atelierwohnung im Pariser Belleville-Quartier, die zu ihrem zweiten Domizil, quasi zu ihrem Hauptquartier ausserhalb der Schweiz und zum Ort ihrer bedeutendsten zeichnerischen Schöpfungen wird, denn für die Malerei ist das neue Heim zu klein. Seither entstehen in Paris grosse Zeichnungskonvolute, darunter die meisten Blätter aus der Serie *Réserves naturelles* und die jüngsten Arbeiten auf grossformatigen Papieren aus der Serie *émergence* (Abb. 121–123). Durch ihren Wohnungswechsel lässt sich Mireille Gros einer langen Reihe Schweizer Künstlerinnen zuordnen, die von Martha Stettler, Sophie Taeuber-Arp, Alice Bailly und Meret Oppenheim bis hin zu Eva Aeppli und Hannah Villiger alle ihren besonderen Ort des Schaffens in der französischen Metropole gefunden



5

Intérieur, 1980, Gouache auf Papier, 150×193 cm, Besitz der Künstlerin.

Intérieur, 1980, gouache sur papier, 150×193 cm, collection de l'artiste.

²⁶ Mireille Gros, *Changer à Abobo Doumé*, 1993, Öl auf Flachsleinwand, 220×170×2 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv. 4607.

²⁷ 1992: Ankauf von Inv. 1992.36 und 1992.37; 1993: Geschenk Dieter Koepplin: Inv. 1993.144–1993.148 und Ankauf mit Mitteln der Max Geldner-Stiftung: Inv. 1993.425–1993.437; 1994: Geschenk von Dieter Koepplin und von der Künstlerin: 1994.1–1994.7; 1997: Ankauf mit Mitteln aus dem Birmann-Fonds: Inv. 199.440–1997.449.

²⁸ Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Wien 1899.

²⁹ Ein weiterer Impuls für Gros' Motivwelt war sicher die Ausstellung *Blumen und Gärten vom 17. bis zum 20. Jahrhundert* im Kunstmuseum Basel (14.7.–30.9.1990, kein Katalog), wo die Neuerwerbung von Philippe Otto Runge's Scherenschnitt eines Wald-Geissblatts neben Werken von Maria Sibylla Merian, Arnold Böcklin und Paul Klee im Zentrum stand. Siehe dazu *Jahresbericht 1985–1991, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Museum für Gegenwartskunst*, Basel 1993, S. 182, Abb. 69.

³⁰ Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin 1928; Karl Blossfeldt, *Wundergarten der Natur*, Berlin 1932. Es ist nicht klar, ob die Künstlerin die Originalaufnahmen gesehen hat oder ihre Kenntnis von Reprints und Harald Kilias' *Œuvrekatalog* her hatte. Vgl. Harald Kilias, *Karl Blossfeldt 1865–1932. Das Fotografische Werk. Mit einem Text von Gert Mattenklott*, München 1981.

³¹ So z. B. Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton 1952, Reprint als Paperback: Princeton 1982.

³² Siehe dazu Annelise Zwez, «... vorausgesetzt, dass er mit der Zahl umzugehen weiss. Gedanken zum Werk von Emma Kunz» in: Anton C. Meier, Harald Szeemann, Annelise Zwez u. a., *Emma Kunz. Leben und Werk*, hrsg. vom Emma Kunz Zentrum Würenlos, Basel/Würenlos 1998, S. 91–112 und S. 234, Anm. 1. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang auch Mireille Gros' Begeisterung für Alec Bristows *The Sex Life of Plants*, London 1978, übersetzt als: *Wie die Pflanzen lieben. Das geheimnisvolle Liebesleben der Pflanzen – ein Blick in die Seele der Natur*, Bern/München 1979.

³³ Thomas Kellein, «Vorwort und Dank» in: *Projekt Schweiz II. Natur – Kultur*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, Basel 1994, S. 8.



6
41 Worth Street, 1982, Öl auf Leinwand,
93 × 150 cm, Besitz der Künstlerin.

41 Worth Street, 1982, huile sur toile, 93 × 150 cm,
collection de l'artiste.

haben.³⁴ Für Mireille Gros ist die Wohnung in Paris ein Zufluchtsort. Hier in der Anonymität der Grossstadt findet sie die nötige Ruhe und Abgeschiedenheit, um sich zu konzentrieren und Aussergewöhnliches zu schaffen, hier fühlt sie sich inspiriert.

Ihr Werk entwickelt sie nun zu einem geschlossenen Kosmos, in dem die Natur dominiert. Sie malt inzwischen nur wenige grossformatige Bilder, und es entsteht pro Jahr vielleicht noch eine grosse Arbeit. *Hängende Gärten I* (Abb. 13) wird zwischen 1994 und 1995 gemalt, *Hängende Gärten II* zwischen 1994 und 2001. In diesen Gemälden wie in einigen Radierungen (Abb. 15) zeichnet sich formal die Auseinandersetzung mit dem Werk Paul Klees etwa darin ab, dass die randständigen Pflanzen bei Mireille Gros auf Klees *Ad marginem* im Kunstmuseum Basel (Abb. 14) zurückzuführen sind. Dennoch ist ihre Umsetzung kraftvoll und originell und entspricht genau ihrer Einstellung zum Künstler: «Ich bewundere Paul Klee, doch frage ich mich, wie sich sein Bildformat entwickelt hätte, wenn er in die USA emigriert wäre.»

Neben den genannten Ausnahmen von komponierten, grossangelegten Gemälden sowie den Videos und Fotos entstehen im Werk von Mireille Gros grundsätzlich zwei Bildtypen: Die «Weichtiere» wie Schnecken, Quallen und planktonartige Wesen, die in der Regel oberhalb des Blattzentrums in die Mittelachse und damit «schwebend» platziert werden (Abb. 16–34), und die pflanzlichen Motive, die alle aus dem unteren Blattrand ohne Wurzeln herauswachsen (Abb. 52–75). Die Faszination mit dem Leben im Wasser hat ihre Begründung einmal darin, dass die Künstlerin als Kind Tiefseeforscherin werden wollte.³⁵ Auch ihr Interesse an Meer und Wasser sowie ihre etymologischen Herleitungen wie im Falle des Wortes *émergence* vom Lateinischen *emergere/ex maris* verweisen auf ihre ehrfürchtige Haltung vor diesem Element. Dass Wasser eine Voraussetzung für das Leben, aber auch für die Malerei ist, hat schon Dieter Koepplin in seiner Erklärung zu den Aquarellen von Joseph Beuys formuliert: «Wasser: eine Lebenskraft, generierend und befördernd, lösend und bindend, aufnehmend und hergebend; krafthaltig, Kräfte spendend, gewaltig selbst im Kleinen, wo es den Stein höhlt und dem Geringsten an Farbe, Fülle und gluthaftes Leuchten gibt. Als Träger von Pigmenten ist es Verbündeter des Lichts, wie es dieses ja ohnehin, nach Massgabe der eigenen Klarheit, aufnimmt und durch sich hindurchlässt. Ohne Körperanspruch selbst; was fühlbar ist an ihm, hebt sich hinweg, die immanenten Kräfte übertragen sich dem, was sie geweckt haben. Das Wasser, den frühesten Denker Element alles Lebendigen, ist auch Mutter der Malerei ...»³⁶

Die Pflanzen, welche den zweiten Motivkreis bilden, thematisieren einen anderen Aspekt: Randständig, zart und verletzlich (Abb. 67), zum Teil klein und filigran, zum Teil robust und stachelig (Abb. 41), in Gruppen, einzeln oder zu zweit begegnen sie uns wie belebte Wesen. Die einen haben Sex (Abb. 66), die anderen wirken einsam, verletzt und gebrochen (Abb. 61). Wie in der Natur die Samenkapseln einer bestimmten Pflanze auf den ersten Blick zwar alle gleich aussehen, aber doch alle höchst individuell sind, so sind auch die Kreaturen auf Mireille Gros' Zeichnungen jedesmal anders, immer wieder Neuschöpfungen: kleine Persönlichkeiten. Die daraus gewonnenen Variationen stellt die Künstlerin wie nach einer linnéschen Taxonomie zu Gruppen, Reihen und Familien zusammen. Obschon dieser Verwandtschaftsgrad objektiv weder über die Papierwahl noch die Technik, die Motive oder die Farbwerte der einzelnen Arbeiten nachvollziehbar ist, wie zum Beispiel bei der Berner Gruppe (Abb. 52–62), weiss ihre Schöpferin instinktiv, welches Werk mit welchem zusammengehört. Deshalb sind die Zeichnungen und Aquarelle von Gewächsen und vegetabilen Formen auch nicht als Chiffren zu verstehen, die jede und jeder mit individuellen Bedeutungsebenen füllen darf, wie sie oder er eben will, zumal sie für Mireille Gros «das wachsende und das weibliche Prinzip» verkörpern, etwas, das scheinbar aus sich selber entsteht und nicht durch einen Eingriff von aussen, denn das weibliche Prinzip erkennt die Künstlerin als «das des Anfangs, das männliche eher das des Endes».

34 Zum Problem der Emigration von Schweizer Kunstschaffenden siehe Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Bern 1970, z. B. S. 16–17, 20 und 45, sowie Dario Gamboni, *Kunstgeographie. Ars Helvetica*, Bd. 1, Zürich/Disentis 1987, insbesondere S. 203–216. Die Literatur zum Ortswechsel in den einzelnen Künstlerinnenkarrieren ist gross. Hier sei exemplarisch auf zwei Aufsätze hingewiesen: Nicole Schweizer, «An Encounter with Eva Aeppli's works. Inscriptions in (Art) History» in: *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, Bd. 7, London 2001, S. 53–62. Schweizers Artikel befasst sich spezifisch mit dem Ort im Schaffen der Künstlerin. Für eine generelle Behandlung des Themas siehe Yves Tenret, «Schweizer Kunstschaffende in Paris» in: *Schweizer Kunst*, Nr. 2000/2 (Exil), Bern 2000, S. 14–29.

35 Vgl. den Brief von Dieter Koepplin vom 15.12.1997 (wie Anm. 20).

36 Dieter Koepplin, «Das Malen mit den Wasserfarben» in: *Joseph Beuys. Wasserfarben. Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen 1936–1976*, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und Kunstmuseum Basel, Düsseldorf 1986 (ohne Seitenangabe).



7
Mireille Gros auf dem Westpier in New York 1982,
Fotografie von Rita Blum-König.

Mireille Gros sur le Westpier à New York en 1982,
photographie de Rita Blum-König.

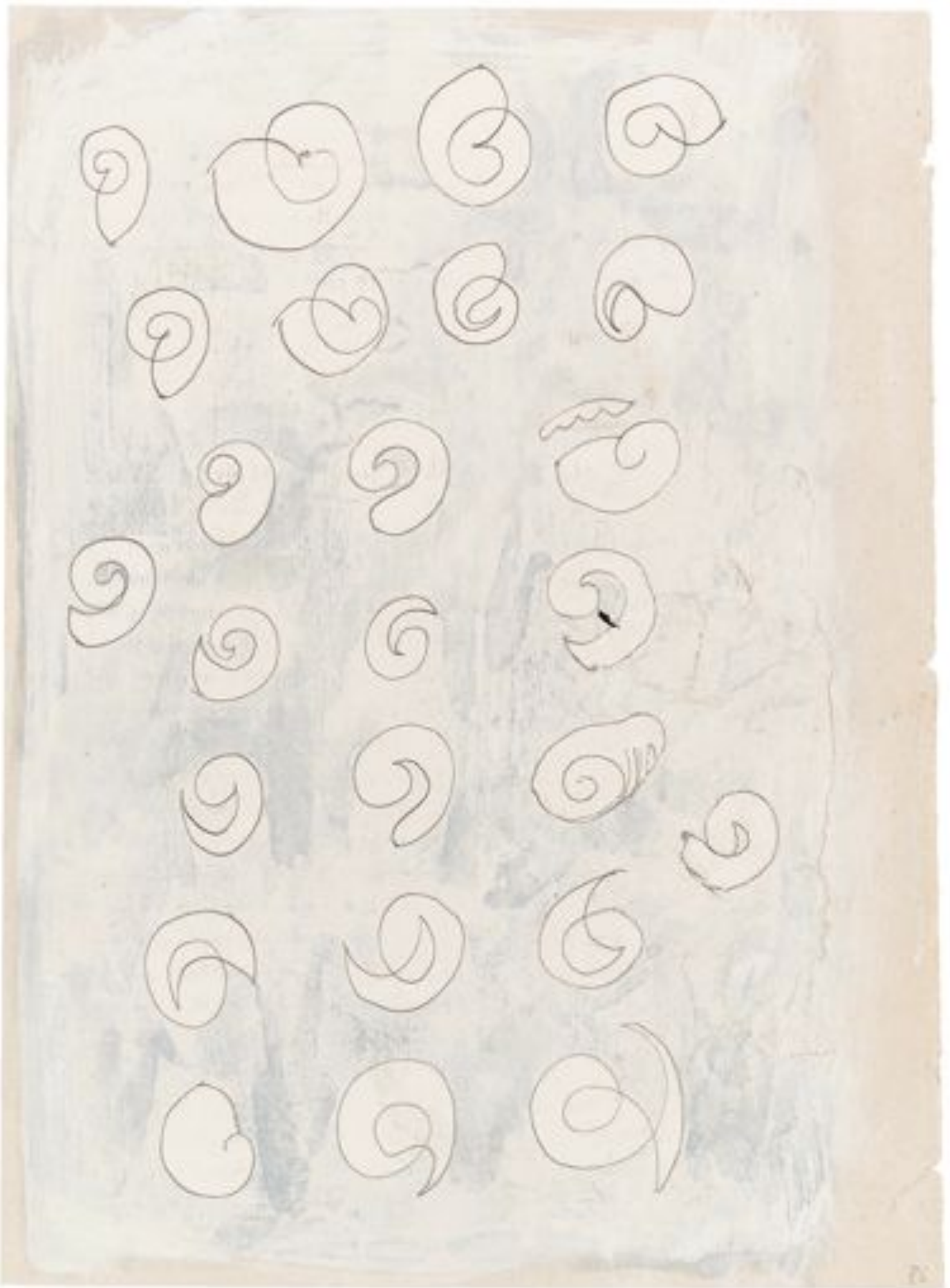
Die Pflanzen wie die Mollusken sind folglich eine Hommage an das Leben und das Sein. Wenn wir etwa Mireille Gros' unzählige Variationen von pflanzlichen Motiven in unterschiedlichsten physischen Zuständen betrachten, so tangieren wir eine weitere Ebene und werden unmittelbar an Verhaltensmuster erinnert, die fest in unsere Gesellschaft eingeschrieben sind. Die zyklische Wiederholung religiöser Feste entstand etwa aus der Erfahrung, dass sich natürliche Abläufe in regelmässigen Abständen wiederholen, obschon sie sich nicht in gleicher Form wiederholen lassen, was schliesslich zum paradoxen Bedürfnis geführt hat, «Unwiederholbares» zu wiederholen.³⁷ Das lässt sich bei Ethnien genauso feststellen wie bei Individuen. Gleichzeitig mögen wir in der Repetition einzelner Motive einen gewissen Perfektionismus erkennen, der die Künstlerin auf der Suche nach der «schönsten Lösung» stets von neuem beginnen lässt. Andererseits können wir in der endlosen Wiederholung ein in gewissem Sinn zwanghaftes Verhalten nicht leugnen. Die einzelnen Pflanzen sind deshalb nicht bloss harmlose Chiffren irgendeiner heilen Welt, sondern im Gegenteil Zeichen einer ganz besonderen. Um diese Welt zu verstehen, müssen wir die Bedeutung ihrer Zeichen kennen, ihre Codes, wie Griselda Pollock argumentiert: «*The artistic practices of women require deciphering, like monuments from lost or unfamiliar cultures. There is some system to the patterning of signs into meanings. We need, however, to find the codes that lend the symbols generated there resonance and meaning, both within the context of their production and across time and space to other contexts. These codes [...] are not merely semiotic signs, but those shaped in concrete social and historical conditions, which in turn shape and are shaped by the psychic life of individuals framed and formed in specific trajectories of socially constituted but psychically lived subjectivity.*»³⁸

Damit lässt sich möglicherweise Mireille Gros' Kunst, die Genese ihrer Themen und ihrer Formenwelt erklären. Sie entstehen aus persönlichen Erfahrungen und Intuition und versinnbildlichen die Suche nach Ausdruckformen für das Sein. Es ist eine Art evolutionäre Selektion, die die Künstlerin mit ihren Werken praktiziert, weil sie nur ihre authentischen und stärksten Arbeiten gelten lässt, also nur die nach den Naturgesetzen überlebenstüchtigsten Kreaturen ihrer eigenen Schöpfung. Was hat doch Vito Acconci zu ihr gesagt? – «*You like playing God.*»

Marc Fehlmann

37 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris 1968, S. 1–7.

38 Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts*, London/New York 1996, S. XV. Zur tiefenpsychologischen Interpretation von Wiederholungen siehe etwa Shoshana Felman, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore/London 1993, S. 16 und S. 157–158, Anm. 20.





Mireille Gros

1 Les indications biographiques se basent sur plusieurs interviews réalisées avec l'artiste ainsi qu'avec quelques personnes de son proche entourage à partir de 1999, en vue de la présente publication. Je remercie en particulier Nicole Schweizer et Annelise Zwez de leurs précieuses indications concernant les expositions et les références bibliographiques.

2 La maison fut démolie lors des travaux de construction de «Rail 2000».

3 Dans la même propriété habitent sa grand-mère paternelle ainsi que la famille de son oncle. Mireille Gros est donc entourée de plusieurs personnes de référence, en plus de ses parents et de ses deux sœurs.

4 Jusqu'en 1981, l'artiste réalise au total vingt carnets, qu'elle détruira pourtant en 1986.

5 Un classeur contenant des douzaines d'exercices chromatiques et de nombreuses notes à propos de *Interaction of Colours* (archives de l'artiste) témoigne du travail intense de Mireille Gros sur la théorie des couleurs de Josef Albers (1888–1976), qui connaît alors un regain d'intérêt, notamment en raison de son récent décès.

6 A propos des films de Werner von Mutzenbecher, voir Hans-Ulrich Schlumpf, «Werner von Mutzenbecher Filme», in: *Werner von Mutzenbecher*, éd. par Jean-Christophe Ammann, cat. expo., Kunsthalle Basel, Bâle 1981 (sans indication de page).

7 A propos des activités artistiques de Jean-Christophe Ammann à Bâle, voir Lukas Gloor, «Die Konservatoren und Ausstellungen der Kunsthalle Basel von 1909 bis 1988», in: *Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel 1839–1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpflege und modernen Ausstellungen*, éd. par le Basler Kunstverein, Bâle 1989, pp. 281–305.

8 A propos de l'ère Geelhaar, voir Dorothea Christ, «Das Kunstmuseum Basel – ein Jahrzehnt unter der Direktion von Christian Geelhaar» in: *Basler Stadtbuch 1991*, Bâle 1992, pp. 146–153.

9 A propos des expositions et des publications de Dieter Koeplin, voir *Schenkung und Dank an Dieter Koeplin*, éd. par les Amis du Musée des beaux-arts de Bâle et du Museum für Gegenwartskunst Basel, Düsseldorf 1999, pp. 177–183.

Mireille Gros naît le 28 mars 1954 à l'hôpital du district de Muri, dans le canton d'Argovie.¹ Elle passe sa petite enfance à la Bachstrasse 25 à Aarau (*ill. 2 et 3*)², où elle grandit parmi une nombreuse parenté.³ Enfant, Mireille Gros aime déjà dessiner, ce qu'elle fait d'abord indifféremment de la main gauche ou droite. Parmi ses dessins d'enfant, on trouve déjà les signes précurseurs de sa palette de couleurs actuelle, avec de fortes dominantes de vert clair et de gris-bleu (*ill. 4*). Pendant sa période de scolarité à Aarau, Mireille Gros se met à rédiger et illustrer de petits carnets, dans lesquels elle note ses pensées intimes ou colle des photographies et des reproductions.⁴

En automne 1975, elle s'inscrit aux cours du soir de l'Ecole des arts et métiers de Bâle, où elle se lie d'amitié avec Michèle Dillier. Les deux amies suivront de 1977 à 1981 une formation de professeur de dessin dans cette même ville. Arno Hassler et Erik Hattan sont des collègues d'études de la même volée, alors que l'artiste Silvia Bächli, elle, suit ses études dans une classe supérieure. Mireille Gros a comme professeurs notamment Werner Jehle et Werner von Mutzenbecher. L'enseignement est orienté avant tout vers les arts graphiques. C'est ainsi qu'en 1977 déjà, Mireille Gros réalise ses premiers dessins, pour lesquels elle choisit des types de papier très différents, utilisant en particulier des feuilles légèrement jaunies, brunies, tachées ou patinées. Depuis lors, les supports sont des éléments fondamentaux pour l'artiste, car les surfaces vierges restent toujours visibles et donc déterminantes pour l'impact du dessin. «*Lorsque je me confronte à une feuille de papier, c'est comme si je m'exposais à une situation neuve ou à un lieu nouveau. Je réagis aux différentes sortes de papier. C'est ainsi que naissent de tout nouveaux mondes.*»

Comme les cours de l'Ecole des beaux-arts de Bâle sont orientés avant tout vers les arts graphiques et que l'enseignement de la couleur y est par conséquent un peu négligé, Mireille Gros se met à étudier la théorie des couleurs de Josef Albers en autodidacte.⁵ Par ailleurs, elle est très impressionnée par les films expérimentaux de son professeur Werner von Mutzenbecher⁶ qui l'incitent à réaliser des vidéos dès 1979.

A Bâle, les années septante et le début des années quatre-vingt sont une période mouvementée: des commissaires d'exposition et des galeristes ont le courage d'exposer les toutes nouvelles tendances artistiques. Jean-Christophe Ammann, depuis 1978 directeur de la Kunsthalle Basel, réussit à passionner un public international par son ambitieux programme d'expositions d'avant-garde. D'une part, il témoigne d'un esprit d'ouverture en montrant les œuvres de Wilhelm von Gloeden, Larry Clark et Dino Pedrali, d'autre part, il a le grand mérite de faire venir à Bâle d'illustres représentants d'autres centres artistiques tels que Mario Merz, Jonathan Borofsky, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Susan Rothenberg, Julian Schnabel ainsi que Walter Dahn et Rainer Fetting.⁷ Depuis 1981, le Musée des beaux-arts de Bâle est dirigé par Christian Geelhaar qui, peu de temps après son arrivée, inaugure le Musée d'art contemporain situé au St. Albantal. Grâce à sa politique d'achats conséquente et à son remarquable programme d'expositions temporaires, il réussit à accroître encore considérablement la renommée du Musée des beaux-arts de Bâle.⁸ Dans ces années-là, on doit aussi à Dieter Koeplin, conservateur en chef du Cabinet des estampes de Bâle et réalisateur d'expositions de dessins de A. R. Penck, Alberto Giacometti et Mimmo Paladino – pour ne citer qu'eux –, des moments inoubliables.⁹



10
Mireille Gros an der Elfenbeinküste 1993.

Mireille Gros en Côte d'Ivoire en 1993.

11
Mireille Gros in Kyoto 1991.

Mireille Gros à Kyoto en 1991.

Dans le domaine privé, c'est avant tout le galeriste Felix Handschin qui, depuis les années soixante, domine la scène artistique de l'avant-garde bâloise. Ses expositions à la Hammerstrasse, auxquelles participèrent des artistes de réputation internationale tels que Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl, Michael Buthe, Sigmar Polke, Christian Boltanski et Mario Merz, sont devenues légendaires.¹⁰ Par ailleurs, le jeune couple de galeristes Gilli et Diego Stampa dirigent au Spalenberg une galerie cosmopolite et montrent, pour la première fois en Suisse, des pionniers de l'art vidéo et de la performance. Durant cette période, le programme de leur galerie était consacré, parmi beaucoup d'autres, à des présentations de Vito Acconci, Peter Campus, James Collins, Valie Export, Les Levine, Nam June Paik et Ulrike Rosenbach. Grâce à ces diverses manifestations artistiques, les deux galeristes encouragèrent la promotion de ce médium artistique et firent beaucoup pour favoriser une meilleure compréhension de l'art vidéo à ses débuts. Rétrospectivement, ces années bâloises donnent l'impression d'avoir été particulièrement riches, stimulantes et mouvementées.

C'est donc dans un climat riche en formes artistiques les plus variées et en carrières d'artistes les plus divergentes que vit Mireille Gros à cette époque. Sa première apparition publique a déjà lieu pendant sa période d'études: en 1978, elle présente des photos-polaroïds et des dessins à l'exposition annuelle du Kunsthaus Aarau.¹¹ Les aquarelles et les tableaux de grand format que Mireille Gros exécute à cette période ne la placent pas parmi les «Neue Wilden» («les nouveaux fauves»), mais la montrent pourtant proche d'une peinture faite de figuration humaine et d'expressivité. Ces œuvres-là témoignent d'un certain sens de l'aventure et du plaisir d'expérimenter (ill. 5), esprit d'ouverture qui se manifeste aussi dans son désir d'aller étudier à l'étranger. Grâce à l'entremise d'Ernst Morgenthaler, le directeur de l'Ecole des arts et métiers de Bâle, Mireille Gros reçoit une bourse à la Cooper Union à New York.

La *Cooper Union for the Advances of Science and Art* fait partie des universités les plus anciennes et les plus renommées d'Amérique du Nord. Ces études représentent pour l'artiste non seulement le seul enseignement gratuit dont elle ait jamais bénéficié, mais lui offrent aussi la possibilité de faire la connaissance de l'un des vidéastes les plus originaux: Vito Acconci. Depuis les années soixante, cet artiste développe – à partir de la littérature – l'art conceptuel, les bodyworks, la performance, le film, la vidéo, les installations multimédiales et la sculpture architectonique et en fait un œuvre radical et hautement politique. Ses vidéos exigent un dialogue intense entre l'artiste et le spectateur, le corps et l'âme, la sphère publique et la sphère privée, le

¹⁰ A propos de Felix Handschin, voir Klaus Littmann (éd.), *Hommage à Felix Handschin. Die Anfänge / Die Jungen*, cat. expo., Galerie Littmann, Bâle 1984.

¹¹ Guido Magnaguagno et Heiny Widmer, *Lob der Vielfalt. Weihnachtsausstellung 1978*, publication à l'occasion de l'exposition au Kunsthaus Aarau du 15.12.1978–14.1.1979, n° 64–66.



12

Changer à Abobo Doumé, 1993, Öl auf Flachsleinen, 220×170×2 cm, Aargauer Kunsthau Aarau.

Changer à Abobo Doumé, 1993, huile sur lin, 220×170×2 cm, Aargauer Kunsthau Aarau.

sujet et l'objet. Mireille Gros raconte: «*Dans ses cours, Acconci n'a jamais accepté d'évaluer ou de critiquer les travaux de ses élèves, il s'est contenté d'émettre ses propres idées et nous a incités à transmettre nos propres idées.*» En commentant un travail de Mireille Gros, il a ajouté une fois: «*You like playing God.*»

A cette époque, elle habite dans l'East Village et plus tard à la Worth Street 41 à Tribeca. Le jour, elle peint dans un loft qui, la nuit, sert de salle d'entraînement à des danseurs. Elle peint des scènes nocturnes et des scènes de danse qui peuvent être considérées comme autant de métaphores de la musique, de la joie de vivre et de ce que l'artiste ressent du rythme de la ville (ill. 6). Dans les stations de métro d'alors, les *subway drawings* de Keith Haring font partout leur apparition: signes-codes d'une nouvelle conception de l'art au seuil d'une ère hédoniste, emblèmes de la civilisation moderne à la fin de la Guerre froide. 1981 est la première année de l'entrée en fonction du président républicain Ronald Reagan qui, en mars, échappe de justesse à un attentat; c'est également l'année où les Etats-Unis mettent sur orbite leur premier *space shuttle*, retrouvant ainsi leur sentiment d'être une puissance mondiale. En 1982, Madonna¹² conquiert les clubs en vogue et, grâce à sa chanson *Everybody*, occupe pendant des semaines la première place des palmarès américains et fait office d'idole pour toute une génération d'adolescents et de femmes (ill. 7).

Dans le New York de cette période, une peinture figurative et gestuelle fait son apparition, qui emprunte ses traits principaux à l'Expressionisme allemand et dont les éléments de violence, de distortions, de sexualité morbide, voire d'anéantissement politique fascinent les jeunes artistes.¹³ Avec Julian Schnabel, Eric Fischl et David Salle – pour ne citer qu'eux – on assiste à un renouveau des valeurs picturales dont les éléments constitutifs peuvent être comparés à la lutte héroïque de l'artiste avec son matériau, mais qui, en fin de compte, ne s'avèrent être que vaine rhétorique. Il en résulte un retour aux valeurs conservatrices, les artistes ne reproduisant plus qu'une avant-garde désuète, renonçant à l'inventivité et à l'esprit contestataire caractéristique des années soixante-dix pour cautionner sans réserve les nouvelles formes du capitalisme.

Les tableaux figuratifs que Mireille Gros peint en 1981 et 1982 à New York reflètent les tendances de ces années-là. Par ailleurs, elle réalise de nombreux dessins à la facture éminemment originale, dessins qui montrent des figures humaines dans des situations énigmatiques. De retour en Suisse, l'artiste a l'occasion de présenter ces travaux dans une exposition¹⁴: «*L'exposition à Aarau – la première grande présentation sur sol suisse – montre, entre autres, des toiles de grand format et à couches de peinture très fines ainsi qu'un [...] cycle de dessins. [...] Il manque encore ça et là une certaine sûreté, surtout au niveau de la qualité picturale et de la composition. Les grands formats lui coûtent apparemment encore beaucoup d'efforts et ne sont donc pas tous réussis. [...] Nous gardons de cette exposition non pas un souvenir global, mais nous nous souvenons la qualité de certains travaux, en particulier des dessins. Si ceux-ci annoncent l'avenir de l'artiste, nous entendrons encore parler de Mireille Gros.*»¹⁵ L'auteur de ce verdict allait avoir raison. En automne 1983 déjà, Mireille Gros présente un choix de ses dessins au Drawing Center à New York,¹⁶ alors que la même année, sa première œuvre destinée à figurer dans une collection publique est acquise par Heiny Widmer, à l'époque conservateur de l'Aargauer Kunsthaut à Aarau.¹⁷

En 1984, Mireille Gros déménage à Liverpool, où elle habite dans une villa ayant appartenu à un capitaine de long cours, en compagnie de plusieurs musiciens. Les œuvres qu'elle y a réalisées ont aujourd'hui disparu. Elle se rend ensuite à Barcelone et loue pendant plusieurs mois un atelier à la Escuela Suiza, Plaza de Molina.

Après son retour de la métropole catalane, un événement marque de façon décisive la vie de Mireille Gros en 1986. C'est alors qu'elle se met à recouvrir de nouvelles couches de peinture ses tableaux antérieurs et qu'elle détruit la plupart de ses livres d'artiste et de ses dessins.¹⁸ Elle veut se distancier de ce qu'elle a vécu et créé jusque-là, et poser les bases d'un nouveau commencement. Par la suite elle continue à dé-

12 Madonna Louise Veronica Ciccone.

13 Les femmes artistes, elles, ont moins participé à ce mouvement pictural, bien que Susan Rothenberg et Miriam Cahn puissent parfois être associées à ce contexte. A propos de la scène artistique new-yorkaise, voir en particulier la critique impitoyable, mais amusante de Roberta Smith sur la *Whitney Biennale of American Art* de 1981: «*Biennal Blues*», in: *Art in America*, vol. 69, n° 4, avril 1981, pp. 92–101. Voir aussi Christos Joachimides, «*A New Spirit in Painting*», in: *A New Spirit in Painting*, cat. expo., Royal Academy London, Londres 1981, en particulier p. 15.

14 Klamt Galerie, Ochsengässli 7, Aarau (aujourd'hui disparue). L'exposition comprenant des œuvres de Mireille Gros a duré du 8.4.–24.4. 1983.

15 Annelise Zwez, «*Traumlichter der Nacht*. Klamt-galerie zeigt Bilder von Mireille Gros», in: *Aargauer Tagblatt*, 17.4.1983.

16 *Selections Twenty-two*, Exposition de groupe au Drawing Center, New York, 15.9.–29.10.1983.

17 Mireille Gros, *Blick-Licht (également: Lichte Augenblicke für augenblickliche Augenlichter)*, 1983, huile sur toile, 151×115 cm, Aargauer Kunsthaut Aarau, n° d'inv. 3924. Pour des œuvres de la même période voir: Hanspeter Eggenberger, Bernhard Lehner, Konrad Wittmer et al., *Übersicht. Diese Kunst fördert der Kanton Aargau. Dokumentation des Kuratoriums für die Förderung des kulturellen Lebens des Kantons Aargau über die Werkjahrempfänger im Bereich Bildende Kunst 1971–1982*, cat. expo., Aargauer Kunsthaut, Aarau 1983, pp. 89–93.

18 Ainsi, par exemple, le dessin *N.Y.C., 1981*, stylo-bille sur papier, 30×21 cm, reproduit dans: Hanspeter Eggenberger, Bernhard Lehner, Konrad Wittmer et al., *Übersicht. Diese Kunst fördert der Kanton Aargau. Dokumentation des Kuratoriums für die Förderung des kulturellen Lebens des Kantons Aargau über die Werkjahrempfänger im Bereich Bildende Kunst 1971–1982*, cat. expo., Aargauer Kunsthaut, Aarau 1983, p. 87.

truire – ou selon ses propres termes – à sacrifier une grande partie de son œuvre, afin «d’obtenir un équilibre et d’éviter des crises. Les crises», selon elle, «surgissent lorsque le travail est orienté vers la production et que les différentes énergies ne sont pas réparties de façon égale.» Par conséquent elle va rejeter ses précédents travaux, s’éloigner de la figuration humaine et s’engager dans la voie d’une réduction formelle et chromatique. C’est alors qu’apparaissent les premiers dessins avec des motifs de coquillages, que l’artiste développe à partir de formes, tuyaux et cylindres abstraits et minimalistes auxquels elle impulse des torsions qui les transforment en spirales et finalement en escargots. Le champ d’expérimentation de ces manipulations est constitué par un ouvrage du XIX^e siècle, *Kunst und Leben* de Friedrich Bodenstedt,¹⁹ dont le titre et le texte lui apparaissent comme «étrangers» et dont elle va ainsi recouvrir les pages de texte avec de la couleur. Sur les surfaces claires ainsi obtenues, cadrées par le vieux papier bruni, Mireille Gros dessine au crayon pointu ses premières spirales, qui dansent avec une légèreté et une insouciance superbes sur l’espace du papier (ill. 8). Elle répétera ce procédé en 1987, avec la publication *Frauenleben*, datant de la même période que celle citée précédemment. Ces sortes de palimpsestes sont à la fois des collections de motifs et les précurseurs de sa deuxième série de livres d’artiste, les *Color Books* – comme l’artiste les appelle – et que Dieter Koepplin exposera dix ans plus tard.²⁰

Elle commence le n°1 de cette série lors d’un voyage en Italie au cours de l’été 1987. Quatre-vingt-sept autres livres suivront, élaborés chacun sur un laps de temps de plusieurs mois autour de thèmes distincts. Ils sont tour à tour compagnons de voyages sur lesquels Mireille Gros inscrit ce qu’elle voit, ou surfaces d’expérimentation pour trouver en petit des solutions applicables aux plus grands formats. Malgré leur dénomination, les *Color Books* ne sont pas uniquement définis par la couleur, mais également par les motifs et ornements rassemblés au fil du temps et qui servent de source d’inspiration à l’artiste. Dans ce sens, ces livres font figure d’inventaire d’un cosmos personnel, de *mangas* au sens large du terme. Ce sont des accumulations de pensées et d’œuvres originales qui donnent non seulement un aperçu des modèles et des étapes de développement qui constituent la base de tableaux et dessins particuliers, mais elles attestent également du véritable travail de chercheuse que Mireille Gros poursuit depuis 1986 sur le thème des algues et des mollusques. Dans son choix des motifs, elle oscille ainsi – presque comme dans un processus évolutif abrégé – entre des êtres marins et des végétaux terrestres. Ces recherches n’échappent pas à son entourage, et c’est ainsi qu’en 1990, Rita Blum-König, ancienne colocataire de Mireille Gros à New York, lui offre le *Sowerby’s Book of Shells*²¹, une réédition du légendaire manuel abondamment illustré de planches de couleur qui offre un magnifique aperçu des mollusques du monde entier.

Les *Color Books* reflètent des mondes personnels et en partie mythiques, mondes qui prennent forme dans de petites créatures au crayon et à l’aquarelle et que Mireille Gros dispose sur des papiers de teintes et de textures variées, parfois aussi sur des papiers jaunés par le temps. Ce sont des êtres et des cellules semblables à des coquillages qui se meuvent tels du plancton sur la surface de papier, des «animaux aquatiques» ou qui du moins émergent de milieu aqueux, des êtres nés de l’imagination de l’artiste et dont aucun n’a de nom. Ce sont les premières créatures de l’univers de Mireille Gros, issues d’un monde qui semblait perdu de longue date et qui se reproduisent lentement dans le silence.

Parallèlement apparaissent également d’immenses tableaux monochromes qui rappellent la phrase de Courbet: «*Les petits tableaux ne font pas la réputation.*»²² Ce sont «des mers de couleurs chatoyantes, à l’aspect précieux et richement structuré, dans lesquelles les spectateurs peuvent se plonger.»²³ En 1988, Mireille Gros obtient un soutien financier pour ces travaux de la part de la Commission culturelle du Canton d’Argovie, avec la justification suivante: «*Les coloris différenciés et soignés confèrent aux grands formats leur effet lyrique. En outre, les œuvres présentées font partie d’une*

19 Friedrich Bodenstedt, *Kunst und Leben. Neuer Almanach für das Deutsche Haus*, Stuttgart 1877.

20 111 Zeichnungen von 111 Künstlern und Künstlerinnen. Werke aus dem Kupferstichkabinett Basel im Wechsel, exposition au Musée des beaux-arts de Bâle du 20.9.1997–18.1.1998 (sans catalogue). Lettre de Dieter Koepplin aux Amis du Musée des beaux-arts de Bâle du 15 décembre 1997 avec l’annonce des *Color Books* de Mireille Gros (Archives du Musée des beaux-arts de Berne).

21 George Brettingham Sowerby, *Chronological Manual*, Londres 1839, réédité sous le titre de *Sowerby’s Book of Shells*, Londres 1990.

22 Gustave Courbet, lettre de 1845 à ses parents (sans précision de date), citée dans: *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Ses écrits, ses contemporains, sa postérité*, éd. par Pierre Cailler, Genève 1950, p. 71.

23 Annelise Zwez, «Vergleichbare Ansätze aus verschiedenen Geist», in: *Aargauer Tagblatt*, 3.10.1989: «schillernde, kostbar wirkende, reich strukturierte Farb-Meere, in die sich der Betrachter versenken kann.»

importante série, dans laquelle Mireille Gros poursuit en peintre ses recherches sur la couleur et ses différentes possibilités.»²⁴ En même temps, Mireille Gros continue à développer ses dessins et en présente quelques-uns à l'exposition itinérante *Line and Image. The Northern Sensibility in Recent European Drawings* organisée par Peter Frank en 1988.²⁵

L'artiste entreprend plusieurs longs voyages au cours desquels elle remplit de nouveaux *Color Books*: la Norvège en 1990, où Mireille Gros s'intéresse avant tout à la lumière nordique, le Japon en 1991 (ill. 11) où elle est impressionnée par la calligraphie et par les subtiles combinaisons de couleurs présentes dans la culture japonaise (ill. 39), la Côte d'Ivoire (ill. 10) enfin en 1993, où une de ses amies poursuit des recherches sur les chimpanzés. L'artiste vit parmi les indigènes, parcourt le pays en taxi-brousse et découvre ainsi une vision du monde holistique. Mireille Gros est confrontée à des questions qui n'avaient jusqu'alors pas eu de place dans un environnement de travail orienté vers le rendement, et elle entrevoit des solutions restées totalement étrangères à la pensée occidentale de nos sociétés industrielles.

«*Changer à Abobo Doumé*» est une phrase type qu'elle entend régulièrement à Abidjan lorsqu'elle demande son chemin. *Abobo Doumé* est le nœud de communication de la ville, un lieu de correspondance des voyageurs qui arrivent en bateau, qui semble offrir des solutions à tous les problèmes d'orientation et depuis lequel il est toujours possible de trouver un chemin vers le but de destination désiré. «(Il faut) *changer à Abobo Doumé*» séduit tout d'abord l'artiste au niveau purement acoustique, la prononciation chantante du créole ivoirien résonnant de connotations joyeuses et heureuses à ses oreilles européennes, semblable à la phrase «*tout s'organise ça*». De plus, au niveau métaphorique, «(Il faut) *changer à Abobo Doumé*» ouvre un nouvel espace de significations où la phrase devient injonction à un changement radical. À son retour en Europe, Mireille Gros peint deux tableaux de grand format qui portent le titre *Changer à Abobo Doumé*, dont l'un est acheté la même année encore par Beat Wismer pour le Musée des beaux-arts d'Aarau (ill. 12).²⁶ Le titre reflète au sens figuré les expériences rassemblées en Afrique.

Vers 1990, Dieter Koepplin tombe par hasard sur les *Color Books* de Mireille Gros et obtient ainsi un aperçu de ses mondes oniriques les plus intimes composés d'eau, de couleur, de lumière et de créatures animales qui se meuvent seules ou en groupe dans le temps et l'espace. S'ensuivent une, deux, puis plusieurs visites d'atelier, au cours desquelles il découvre les dessins et les aquarelles développés sans bruit parallèlement aux grandes peintures. Touché par l'originalité et la charge archaïque de ces travaux sur papier, Dieter Koepplin va rendre visite à l'artiste de façon régulière et lui en achète deux en 1992, treize en 1993, sept en 1994 et dix en 1997 pour le Cabinet des Estampes de Bâle, ajoutant des acquisitions personnelles afin que la série d'œuvres du Musée des beaux-arts de Bâle s'agrandisse plus rapidement.²⁷ Mireille Gros obtient ainsi enfin dans sa ville d'adoption la reconnaissance tant attendue et largement méritée. Koepplin lui signale l'ouvrage de Ernst Haeckel *Kunstformen der Natur*²⁸, comme les formes à symétrie radiale de ses dessins présentent d'étonnantes similitudes avec la typologie des êtres vivants. (ill. 115 et 116).²⁹

Durant cette période, Mireille Gros s'intéresse aux questions du développement des formes naturelles et de leurs origines, étudie les œuvres de Joseph Beuys, Karl Blossfeldt,³⁰ Louise Bourgeois, Mircea Eliade, Paul Klee, Agnes Martin et Hermann Weyl,³¹ et participe aux recherches d'Annelise Zwez sur Emma Kunz.³²

La rencontre avec Koepplin encourage Mireille Gros à montrer ses dessins au grand public, mais la présentation de dessins la plus importante à ce jour a toutefois lieu en 1994 dans le cadre de l'exposition *Projekt Schweiz II* montée par Thomas Kellein à la Kunsthalle de Bâle, dans une mise en scène de grande envergure typique de ce commissaire dont les expositions «présentent l'hétérogène, le dissemblable et l'étranger comme un concept artistique en soi».³³ C'est Dieter Koepplin qui aide Mireille Gros à établir le choix des 105 œuvres exposées, et les dessins de fleurs, de bourgeons

24 Tiré du Rapport du Jury pour le soutien à la création artistique 1988 – Beaux-arts (Archives du Musée des beaux-arts de Berne): «Die differenzierte und kultivierte Farbigkeit verleiht den grossen Formaten ihre lyrische Wirkung. Zugleich sind die vorgelegten Bilder Teil einer umfangreichen Werkgruppe, in der Mireille Gros mit den Mitteln der Malerin der Farbe und deren Möglichkeiten nachforscht.»

25 *Line and Image. The Northern Sensibility in Recent European Drawings*, Bass Museum of Art Miami, Floride, 15.7. 1988–26.3.1989. Voir Peter Frank, *Line and Image. The Northern Sensibility in Recent European Drawings*, cat. expo., Independent Curators N.Y. (éd.), New York 1988, pp. 8 et 13.

26 Mireille Gros, *Changer à Abobo Doumé*, 1993, huile sur toile, 220×170 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau, n° d'inv. 4607.

27 1992: acquisition des n°s d'inv. 1992.36 et 1992.37; 1993: cadeaux de Dieter Koepplin: n°s d'inv. 1993.144–1993.148 et acquisitions grâce à la Max Geldner-Stiftung: n°s d'inv. 1993.425–1993.437; 1994: cadeaux de Dieter Koepplin et de l'artiste: n°s d'inv. 1994.1–1994.7; 1997: acquisitions grâce au Birmann-Fonds: n°s d'inv. 1997.440–1997.449.

28 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Vienne 1899.

29 Dans sa quête de motifs, Mireille Gros a certainement été aussi stimulée par l'exposition *Blumen und Gärten vom 17. bis zum 20. Jahrhundert* au Musée des beaux-arts de Bâle (14.7.–30.9.1990, sans catalogue), où l'acquisition récente d'un découpage réalisé par Philipp Otto Runge et représentant la silhouette d'une liane de chèvrefeuille sylvestre était exposée à côté d'œuvres de Maria Sibylla Merian, Arnold Böcklin et Paul Klee. Voir: *Jahresbericht 1985–1991, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Museum für Gegenwartskunst*, Bâle 1993, p. 182, ill. 69.

30 Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin 1928; Karl Blossfeldt, *Wundergarten der Natur*, Berlin 1932. Reste à savoir si l'artiste a vu les tirages originaux ou les reproductions du catalogue raisonné de Harald Kilius. Voir Harald Kilius, *Karl Blossfeldt 1865–1932. Das Fotografische Werk. Mit einem Text von Gert Mattenklott*, Munich 1981.

31 En particulier, Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton 1952, réédité en livre de poche: Princeton, 1982.

32 Voir à ce propos Annelise Zwez, «...vorausgesetzt, dass er mit der Zahl umzugehen weiss. Gedanken zum Werk von Emma Kunz» in: Anton C. Meier, Harald Szeemann, Annelise Zwez et al., *Emma Kunz. Leben und Werk*, éd. par le Emma Kunz Zentrum Würenlos, Bâle/Würenlos 1998, pp. 91–112 et p. 234, note 1. L'enthousiasme que manifeste l'artiste pour l'ouvrage d'Alex Bristow *The Sex Life of Plants*, Londres 1978, est également exemplaire à ce sujet.

33 Thomas Kellein, «Vorwort und Dank» in: *Projekt Schweiz II. Natur – Kultur*, cat. expo., Kunsthalle Basel, Bâle 1994, p. 8: «die das Heterogene, Unverwandte und Fremde wie ein künstlerisches Programm vorstellen.»



13

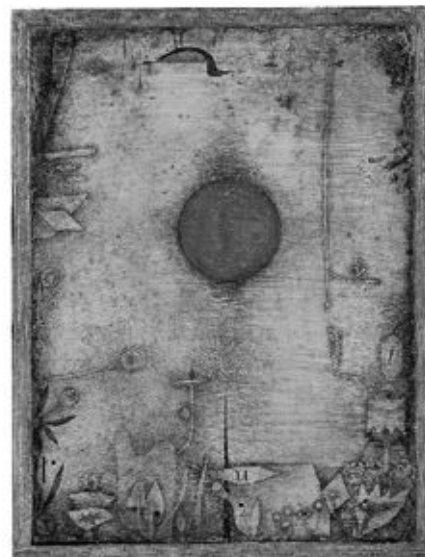
et de capsules de graines sont rassemblés sous le titre de *Réserves naturelles*. Depuis, les expositions personnelles et collectives se succèdent à intervalles réguliers et sa réputation de dessinatrice de grand talent s'accroît constamment.

En 1994, Mireille Gros installe un atelier dans un appartement parisien du quartier de Belleville, et ce lieu devient son deuxième domicile, le principal hors de Suisse, l'espace de ses créations les plus importantes pour ce qui est du dessin, l'atelier étant trop exigu pour pouvoir y pratiquer la peinture. Dès lors les dessins prennent forme en grand nombre, parmi eux les feuilles de la série *Réserves naturelles* et les travaux récents sur papier de grand format de la série *émergence* (ill. 121–123). Avec l'expansion de son espace de vie et de travail hors de Suisse, Mireille Gros se situe dans la longue lignée d'artistes suisses pour lesquelles la métropole française a constitué un lieu plus propice à la création, de Martha Stettler, Sophie Taeuber-Arp, Alice Bailly et Meret Oppenheim jusqu'à Eva Aeppli et Hannah Villiger.³⁴ Pour Mireille Gros, l'appartement parisien fait également office de lieu de refuge. C'est là, dans l'anonymat de la grande ville, qu'elle trouve le calme et l'isolement nécessaires à la concentration et qu'elle crée ses œuvres les plus originales; c'est là qu'elle se sent inspirée.

Son œuvre évolue pour constituer un univers en soi, dans lequel la nature prédomine. Pendant ce temps elle ne peint que très peu de grands formats, au maximum un par année. Elle crée *Hängende Gärten I* (*Jardins suspendus I*) (ill. 13) entre 1994 et 1995, *Hängende Gärten II* (*Jardins suspendus II*) entre 1994 et 2001. Ces toiles, tout comme certaines eaux-fortes (ill. 15), laissent transparaître son intérêt pour les aspects formels de l'œuvre de Paul Klee; en effet, certaines ordonnances périphériques des plantes de Mireille Gros peuvent être directement reliées au *Ad marginem* de Klee du Musée des beaux-arts de Bâle (ill. 14). Cependant, ses transpositions sont d'une grande force et très originales, et traduisent bien son attitude face à l'artiste: «J'admire Paul Klee, mais je me demande comment le format de ses œuvres se serait développé, si l'artiste avait émigré aux États-Unis.»

En parallèle aux exceptions que constituent les grandes compositions peintes évoquées ci-dessus, aux vidéos et aux photographies, on trouve principalement deux types d'imageries dans l'œuvre de Mireille Gros: les «animaux mous» tels escargots, méduses et formes planctoniques, qui sont presque toujours placés au milieu de la feuille sur un axe central de manière à «flotter» sur le papier (ill. 16–34), et les motifs végétaux qui surgissent tous du bord inférieur de la feuille, privés de racines (ill. 52–75). La fascination de l'artiste pour les êtres aquatiques trouve une de ses origines dans un rêve d'enfance, celui de devenir une exploratrice des profondeurs marines.³⁵ De plus, son intérêt pour les sources étymologiques comme dans le cas du terme *émergence* – du latin *emergere / ex maris* –, trahit une attitude de crainte respectueuse face à l'élément eau. Dieter Koepplin a déjà relevé dans son article sur les aquarelles de Paul Klee combien cet élément est la condition même de la vie, mais aussi de la peinture: «L'eau: une force de vie, qui génère et qui active, qui libère et qui relie, accueillante et généreuse; à la fois porteuse et dispensatrice de force, puissante même en petit, lorsqu'elle creuse la roche et donne à chaque particule une richesse de couleur et un éclat incandescent. En tant que porteuse de pigments, elle est alliée à la couleur, tout en absorbant ou en laissant filtrer cette dernière en fonction de son propre état de transparence. Elle est sans exigences propres; ce qui est tangible en elle la transcende, les forces immanentes se transmettent à ce qu'elles ont généré. L'eau, élément de toute vie déjà pour les premiers penseurs, est aussi mère de la peinture...»³⁶

Les plantes, qui constituent le deuxième type d'imagerie, forment un autre cycle thématique de l'œuvre: fragiles et vulnérables (ill. 67), tantôt petites à l'aspect filigrane, tantôt robustes et épineuses (ill. 41), isolées, à deux ou en groupe, ou placées à la périphérie de la feuille de papier, ces formes végétales apparaissent comme autant d'êtres vivants. Les unes font l'amour (ill. 66), d'autres sont solitaires, brisées et rompues (ill. 61). Tout comme dans la nature où les capsules de graines d'une plante,



14 Paul Klee, *Ad marginem*, 1930; 1935–1936 (überarbeitet), Aquarell und Feder auf Lackgrundierung über Karton auf Keilrahmen genagelt und mit Gaze eingefasst, 43,5×33 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Vermächtnis Dr. h. c. Richard Doetsch-Benziger, Basel 1960.

Paul Klee, *Ad marginem*, 1930; 1935–1936 (retravaillé), aquarelle et encre sur carton verni monté sur châssis à l'aide de gaze, 43,5×33 cm, Musée des beaux-arts de Bâle, leg du Dr. h. c. Richard Doetsch-Benziger, Bâle, 1960.

³⁴ Il existe un nombre important de publications sur l'incidence de l'émigration artistique pour les carrières d'artistes. A titre d'exemple, signalons entre autres: Nicole Schweizer, «An Encounter with Eva Aeppli's works. Inscriptions in (Art) History» in: *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*, vol. 7, Londres 2001, pp. 53–62. L'article de Schweizer analyse plus particulièrement l'incidence du lieu sur l'œuvre d'Eva Aeppli. Pour un article plus général sur cette problématique, se référer à Yves Tenret, «Schweizer Kunstschaftende in Paris» in: *Schweizer Kunst*, n° 2000/2 (Exil), Berne 2000, pp. 14–29.

³⁵ Voir à ce propos la lettre de Dieter Koepplin du 15.12.1997 (idem note 24).

³⁶ Dieter Koepplin, «Das Malen mit den Wasserfarben» in: *Joseph Beuys. Wasserfarben. Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen 1936–1976*, cat. expo., Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen et Musée des beaux-arts de Bâle, Düsseldorf 1986 (sans indications de pages).



bien qu'apparemment toutes semblables à première vue, sont toutes hautement différenciées, ainsi les créatures des dessins de Mireille Gros sont différentes à chaque fois, constamment renouvelées, presque comme de petits êtres ayant leur propre personnalité. Les variations qui en découlent sont ensuite réorganisées en groupes, séries ou familles par l'artiste dans une logique de classification qui semble rappeler la taxinomie de Linné. Bien que ces liens de parenté n'aient de base objective ni en ce qui concerne le choix des papiers, de la technique, des thèmes ou encore des gammes de couleurs, comme le montre l'exemple de la série du Musée des beaux-arts de Berne (ill. 52–62), c'est d'instinct que Mireille Gros sait quelle œuvre va avec quelle autre. C'est pourquoi les dessins et aquarelles de formes végétales ne peuvent être considérés comme des signes ouverts aux interprétations personnelles de chacune et chacun, puisqu'ils incarnent pour Mireille Gros «*le principe de croissance féminin*», quelque chose qui en apparence surgit de soi-même et non d'une impulsion extérieure. Pour l'artiste, ce principe féminin est à comprendre comme «*le principe des origines, le principe masculin étant plutôt celui de la fin*».

Les plantes comme les mollusques sont par conséquent un hommage à la vie, l'expression d'un profond respect devant la beauté qui se manifeste dans la création divine. De plus, la compréhension spirituelle de la nature que Mireille Gros s'est forgée, tout comme sa fascination pour la cosmogonie, peuvent être interprétées comme la forme sublime d'un désir de libération, car le dessin de formes naturelles correspond au besoin de comprendre l'incompréhensible à travers sa propre re-création. Nous touchons ici à un domaine plus vaste: les innombrables répétitions de motifs végétaux qui sont présents sous leurs aspects les plus variés dans l'œuvre de Mireille Gros nous rappellent indubitablement des modèles de comportement fortement ancrés dans nos sociétés. La répétition cyclique des fêtes religieuses résulte de la constatation que les processus naturels se répètent à intervalles réguliers, bien qu'ils ne puissent jamais être répétés de façon identique d'une fois à l'autre, ce qui entraîne le désir paradoxal de répéter l'«irrépérable».³⁷ Ceci se vérifie tant au niveau des groupes que des individus. En même temps, on peut déceler une recherche de perfection dans la répétition de certains motifs qui accompagne constamment l'artiste dans sa recherche de «la plus belle solution». D'autre part, on ne peut nier que ce processus d'inlassables répétitions renferme une part de comportement compulsif. Les différentes plantes ne sont ainsi pas simplement les signes innocents de quelque monde

parfait, mais au contraire les signes d'un univers bien particulier. Afin de le comprendre, il s'agit de connaître la signification de ses signes, de ses codes comme le dit Griselda Pollock: «*The artistic practices of women require deciphering, like monuments from lost or unfamiliar cultures. There is some system to the patterning of signs into meanings. We need, however, to find the codes that lend the symbols generated there resonance and meaning, both within the context of their production and across time and space to other contexts. These codes [...] are not merely semiotic signs, but those shaped in concrete social and historical conditions, which in turn shape and are shaped by the psychic life of individuals framed and formed in specific trajectories of socially constituted but psychically lived subjectivity.*»³⁸

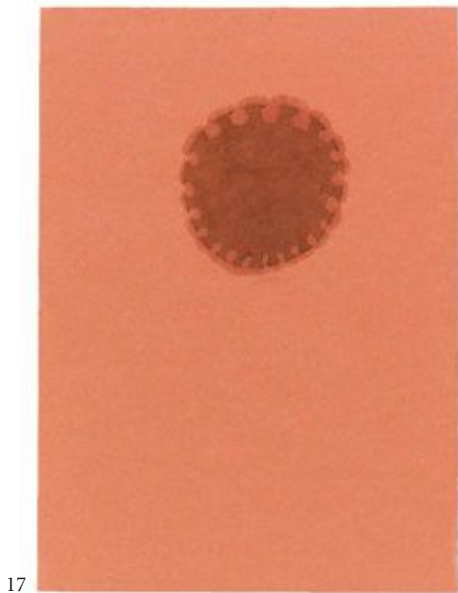
Ainsi s'esquisse une possible voie d'interprétation pour l'œuvre de Mireille Gros, une manière de déchiffrer la genèse de ses thèmes et de son monde de formes. Ces formes naissent d'expériences personnelles et d'intuitions, et symbolisent une recherche à signifier l'être. Mireille Gros pratique une forme de *sélection évolutionniste* avec ses œuvres puisqu'elle n'en retient que les plus fortes, les plus authentiques, c'est-à-dire uniquement ses créations qui, conformément aux lois de la nature, sont aptes à la survie. Comme l'a si bien formulé Vito Acconci – «*You like playing God*».

Marc Fehlmann

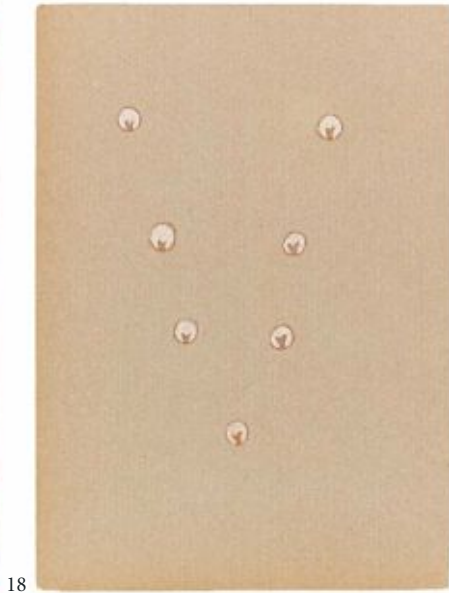
Traduit de l'allemand par Nicole Schweizer et Marie-Françoise Robert

³⁸ Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Londres/New York 1996, p. XV. Pour des interprétations du concept de répétition à la lumière de la psychanalyse, se référer à Shoshana Felman, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore/Londres 1993, p. 16 et pp. 157–158, note 20.





17



18



19



20



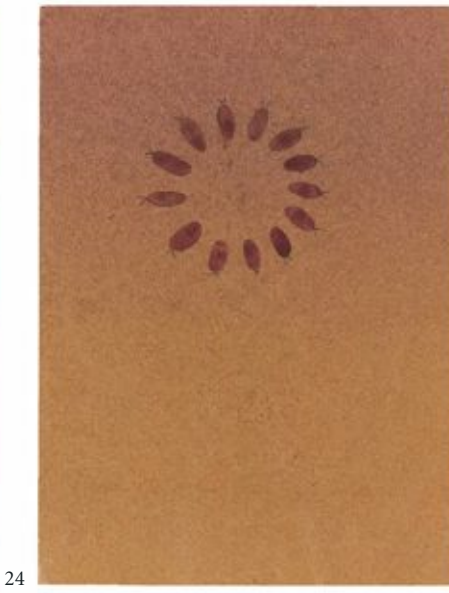
21



22



23



24



25



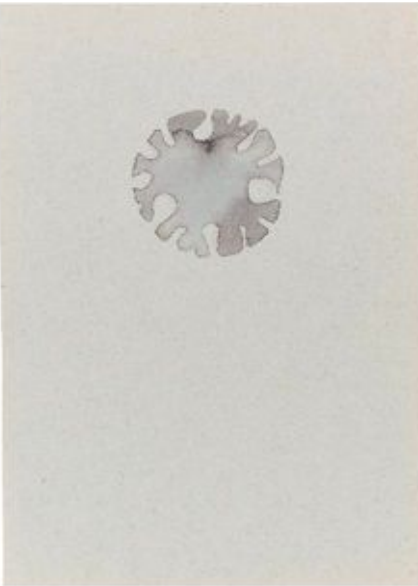
26



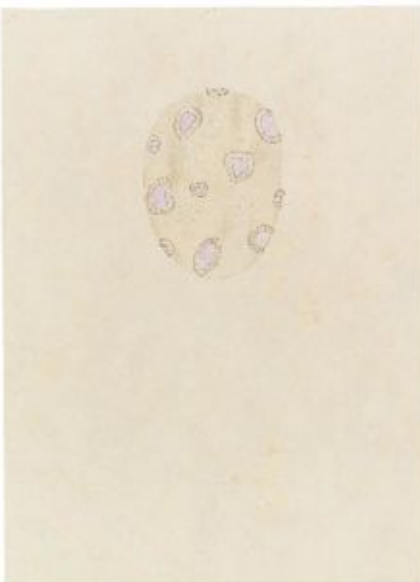
27



28



29



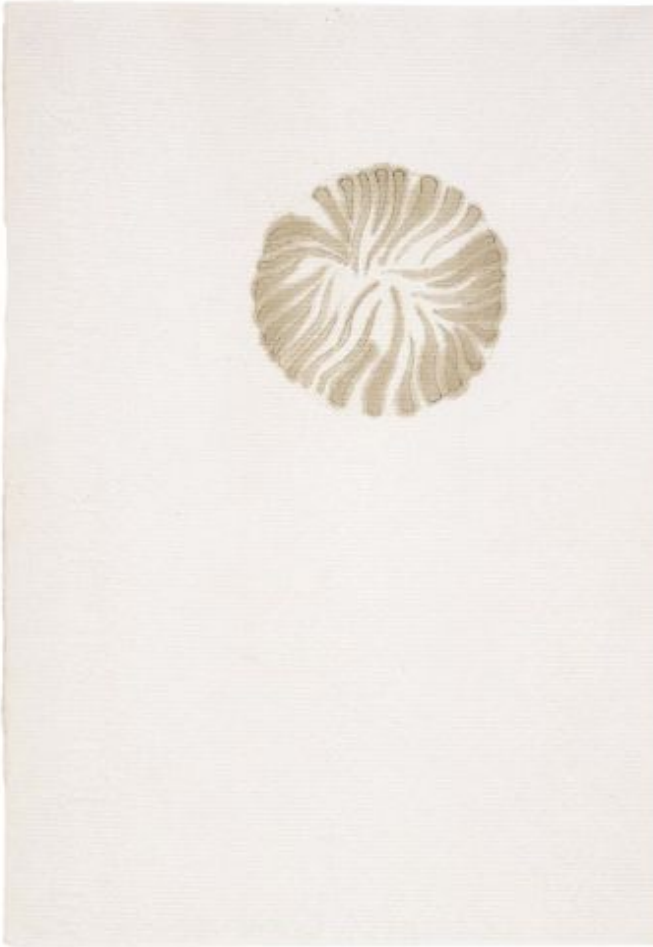
30



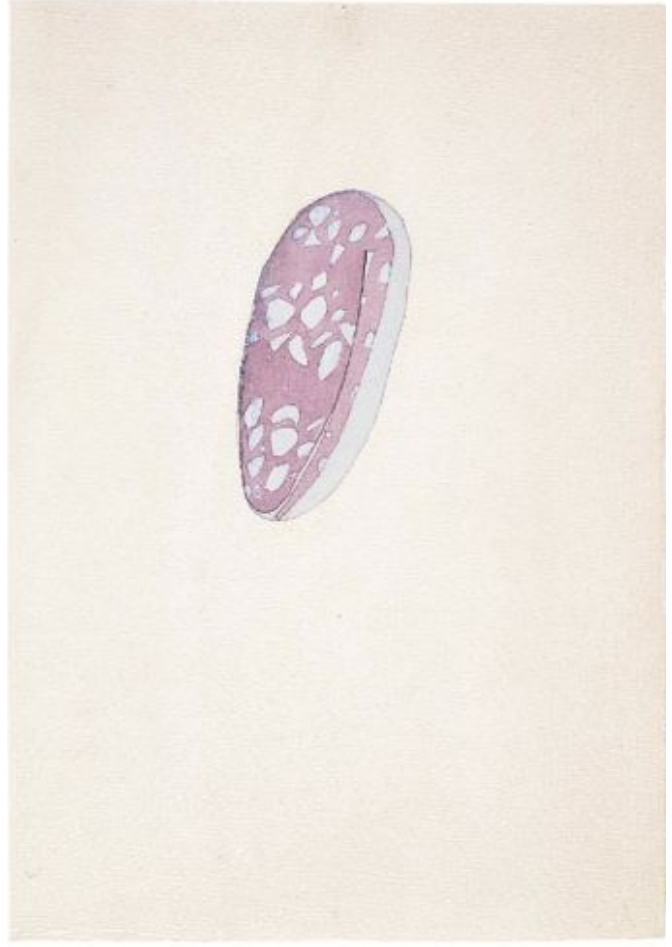
31



32



33



34



35

Blick in das Basler Atelier von Mireille Gros.

Vue dans l'atelier de Mireille Gros à Bâle.

Marie-Laure Bernadac: Ein Gespräch mit Mireille Gros

MLB: Dieses Zeichenbuch trägt den Titel der Ausstellung «Anfangsanfangen» («émergence»). Verschiedene Zeichenblätter sind in diesem Buch zusammengetragen und eingeklebt.

MG: Das sind meine Ausstellungsvorbereitungen, mein Formenvokabular.

MLB: Man findet hier aber andere Motive als in den Zeichnungen, an denen Sie üblicherweise arbeiten. Es gibt hier nicht nur Pflanzen oder vegetabile Motive, und die Komposition ist anders: weniger vereinzelte Sujets, vollere Seiten, die ganzflächig mit einer Art winziger Zellen gefüllt sind.

MG: Es hat eine Reduktion stattgefunden. Der Blick durch ein Mikroskop oder Teleskop ergibt oft ein ähnliches Bild. Ich unterscheide nicht zwischen abstrakten und figürlichen Bildern. Mit dem Standortwechsel gewinne ich Freiheiten. Nähe und Ferne treffen sich.

MLB: Mikro- und Makrokosmos sind in Ihrer Arbeit tatsächlich sehr präsent, zum Beispiel in Ihren letzten Fotoarbeiten.

MG: Die fotografierten Wassertümpel könnten genauso mikroskopisch kleine Zellen oder Maare auf dem Mond sein.

MLB: In diesem Zeichenbuch sieht man sogar menschliche Figuren (Abb. 36). Das ist eher selten.

MG: Das ist eine Geburt: ein Versuch, den Anfang einzufangen, ein «Anfangseinfangen».

MLB: Ihre ganze Arbeit scheint eine Hymne auf die Natur zu sein, in all ihren Formen, auf den Embryo, das Wachstum, das Pflanzliche, die Urelemente und insbesondere auf das Wasser. War dieses Interesse schon in Ihrem Frühwerk vorhanden?

MG: Ich weiss nur, dass ich als Kind den ganzen Tag zeichnete: Erlebtes, Erfundenes. Auch in diesem Buch geht es um Erfindungen.

MLB: Ist Zeichnen für Sie das Wesentlichste?

MG: Ich fing später an zu malen. Von den Farben wurde ich geradezu angezogen. Das Medium ist für mich zweitrangig. Wesentlicher ist mir, Vorstellungen zu entwickeln und den inneren Visionen zu folgen.

MLB: Ist die Technik also unwichtig? Beeinflusst sie nicht Ihre Arbeit? Wenn man Ihre Ateliers besucht, bemerkt man, dass es einen Ort gibt für die Malerei, einen anderen für die Zeichnung. Jetzt kommt noch die Fotografie dazu. Alles scheint miteinander verbunden zu sein, und doch handelt es sich um Aktivitäten, die in Raum und Zeit voneinander getrennt sind.

MG: Zeichnen ist praktisch ... es geschieht oft unterwegs. Es genügt, einen Stift und Papier bei sich zu haben. Das bedeutet Freiheit. Zeichnen ist spontan. Malen hingegen heisst Raum mittels Farbe zu erschaffen. Es geht um eine andere Dimension.

MLB: Malen scheint eine Art «Küche» mit all den Töpfen, Dosen, Ingredienzen, Pigmenten, Bindern, Ölen... zu bedeuten.

MG: Es ist ein Laboratorium. Um vom Anfangseinfangen zu sprechen und auf all die Farben zurückzukommen: Ich erinnere mich, als Kind einmal krank gewesen zu sein. Als ich begann, spielerisch meine Farbstifte zu ordnen, ging es mir augenblicklich besser, ich wurde gesund.

MLB: Ordnung in die Emotionen bringen...?

MG: Dazu fällt mir eine weitere Kindheitserinnerung ein: An Weihnachten schenkte mir meine Mutter eine Puppe. Alle Puppenkleider hatte sie mit viel Aufwand selber genäht und konnte es kaum erwarten, mich damit zu überraschen. Gleichzeitig schenkte mir mein Onkel eine Schachtel Farbstifte. Noch unter dem Weihnachtsbaum begann ich zu zeichnen und nahm kaum mehr etwas anderes wahr. Meine Mutter weinte.

MLB: Wenn Sie schon Ihre Kindheitserinnerungen erwähnen: Mir kommt dieses Video in den Sinn, das Sie mit Filmen aus Ihrer Kindheit realisiert haben (Abb. 37). Empfinden Sie das Bedürfnis, zurück zu Ihren Quellen zu gehen, einen Ursprung wieder zu finden?

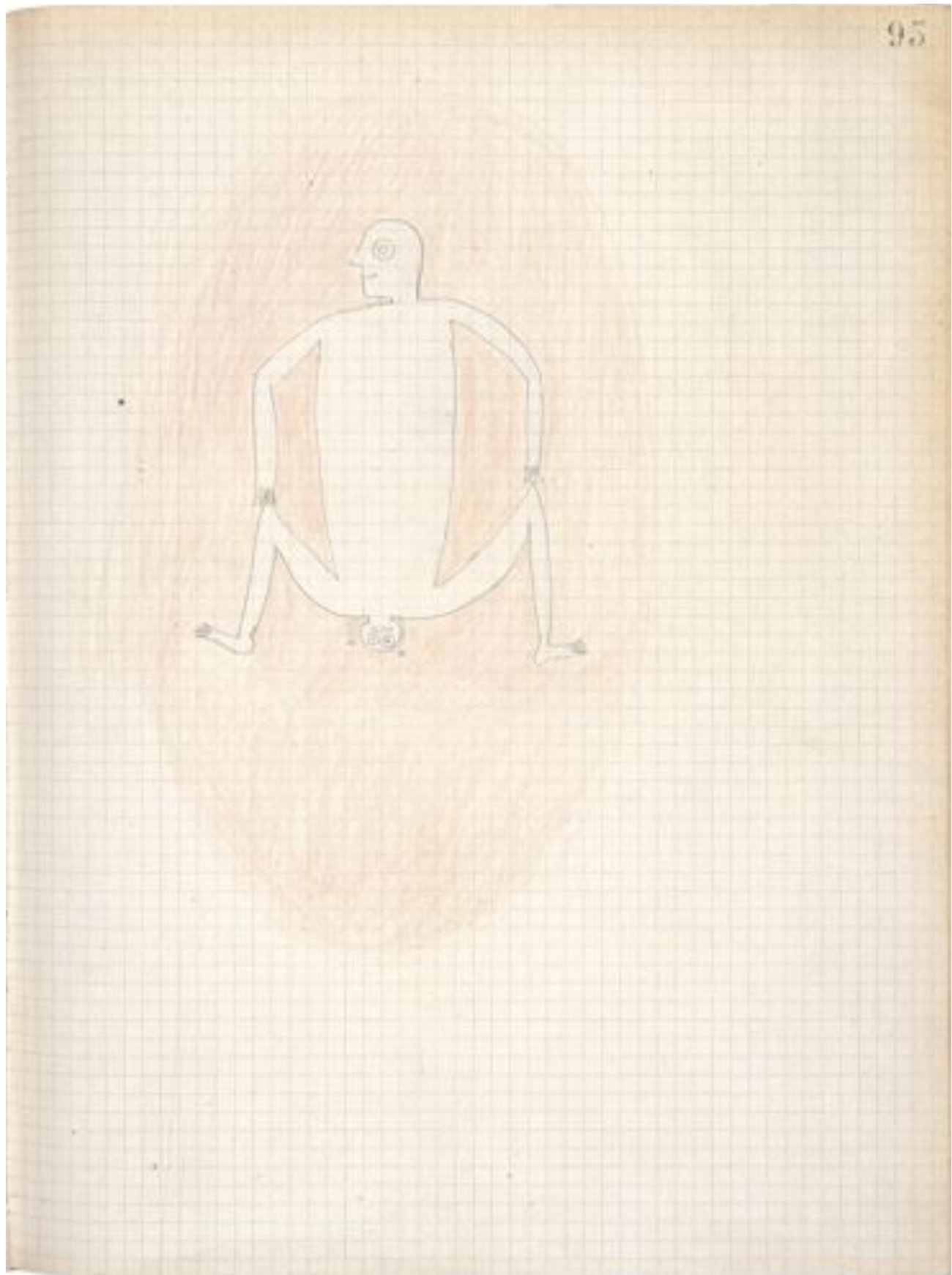
MG: Einerseits handelt es sich bei den Amateurfilmen meines Vaters um bereits bestehendes Material, andererseits wird das Aufarbeiten meiner Kindheitserinnerungen dadurch intensiviert. Als Kind «wusste» ich Dinge, die ich später aufgeben musste, weil sie offenbar nicht der «Wahrheit» entsprachen. Ich liess eine ganze Welt hinter mir, die sehr wohl funktionierte und in der ich glücklich war. Eine andere Wirklichkeit machte sich breit. Mehr denn je stelle ich fest, dass es unzählige Wahrheiten gibt. Durch klares Beobachten und bewusstes Empfinden korrigiere ich teilweise meine eigenen Erinnerungen.

MLB: Das ist für Sie eine Möglichkeit, sich zwischen Lüge und Wahrheit, Illusion und Wirklichkeit zu bewegen. Als Sie diese Erinnerung an das Ordnen der Farbstifte erwähnten, sagte ich mir, dass Sie sich in Ihrer Arbeit tatsächlich um eine Ordnung, eine Methode bemühen. Es scheint, dass Sie das Bedürfnis haben, dem Universum eine Ordnung zu geben, ob es nun um die Anfertigung der Bücher, um Ihr Interesse für die Wissenschaft oder um Ihre Beobachtungen geht.

MG: Ordnungen erlauben mir, mich erneut ins Chaos zu stürzen. Ordnung – Unordnung als Eintauchen in den Fluss des Lebens. Es gibt einen Rhythmus im Chaos. Meine Bücher schöpfen aus dem Chaos oder entstehen zumindest absichtsfrei und absichtsfroh (Abb. 39). Eine Art Ordnung entsteht im Moment der Entscheidung: Soll ich diese Bilder in die Bücher einkleben, behalten oder wegwerfen? Obwohl diese Entscheidungen eher unbewusst getroffen werden, stelle ich über einen gewissen Zeitraum hinweg fest, dass es jeweils ähnliche Bilder sind, die ich aufbewahre, dass eine Art neue Ordnung geschaffen wurde.

MLB: In Ihrem Werk gibt es tatsächlich einen Aspekt des Recyclings. Sie gehen von etwas Vorgegebenem aus, von einer existierenden Landschaft oder einem bestehenden Material. Das stimmt namentlich für Ihre Zeichnungen, wo Sie aus der Farbe des Papiers Nutzen ziehen, aus seiner Struktur, seinen Motiven, seiner glatten oder rauen Oberfläche. Die Filme und Fotografien, die Sie wieder verwenden, sind ebenfalls ein Vorrat an gefundenen Bildern. Trifft dies auch für die Malerei zu?

MG: Ja, in einer gewissen Weise handelt es sich um ein ähnliches Prinzip. Oft beginne ich eine Grundierung eines neuen Bildes mit Farbresten auf der Palette des vorigen. Es sind immer dieselben Fragen: Wie beginne ich? Wie fange ich den Anfang ein? Gibt es einen Anfang?... Vielleicht nicht.



Geburt, um 1990–1994, Bleistift und Buntstift, 27,7×20,5 cm, S. 95 aus dem Buch «Anfangsanfangen», Besitz der Künstlerin.

Naissance, vers 1990–1994, crayon gris et crayon de couleur, 27,7×20,5 cm, p. 95 tirée du livre «émergence», collection de l'artiste.

MLB: Ja, weil Sie von etwas Bestehendem ausgehen.

MG: Es ist wie eine endlose Schlaufe ohne Anfang und Ende. Unmerklich, selbstvergessen tauche ich in ein inneres Universum ein, das Zeichnen beginnt als Gleiten, als Zyklus.

MLB: Sie scheinen sich genauso für den Schaffensprozess zu interessieren, für das, was sich zwischen Kopf und Gefühl, Hand und der Frage des Ursprungs abspielt, wie auch für den Entstehungsprozess des Werkes, das seinen Ursprung in sich selber hat, wie ein lebender Organismus. Zwei verschiedene Blickwinkel auf Schöpferin und Schöpfung.

MG: Diese Arbeitsweise hat sich von selbst ergeben. Ein Anfang ist schlecht zu bestimmen, weil es um Zyklen, Kreisläufe und Themata geht.

MLB: Wie das Thema Wasser und Fliessen, das Sie anscheinend so sehr lieben.

MG: Wasser bevorzuge ich eigentlich nicht mehr als andere Elemente. Mich fasziniert die Zwischenzone, die Zone zwischen Wasser und Erde. Das Wasser berührt die Erde, und Leben entsteht. Diese undefinierte Zwischenzone – flüssig und fest – lädt zum Kreieren ein. Eine Art (Gefühls-)Becken, um Dinge daraus zu schöpfen.

MLB: Sie lassen sich also von den Dingen durchdringen, Sie warten darauf, dass die Arbeit heranreift, wächst, sich entwickelt?

MG: Meine Zeichnungen illustrieren diesen Prozess: Es sind eigentlich keine Pflanzen, sondern Striche, die wachsen.

MLB: Und trotzdem gibt es stängel- oder blattartige Linien, erektile Elemente.

MG: Die Pflanzen entstehen ohne bestimmte Absicht. Mich ins Papier einfühlend freue ich mich über die Bleistiftspuren. Die Pflanzen wachsen wie von selbst.

MLB: Es ist der Strich, der wächst. Aber wie wäre es, wenn wir über Ihre Techniken sprechen würden. Sie verwenden allerlei Papiersorten, Farb- oder Bleistifte. Sie experimentieren.

MG: Alles bleibt ein Abenteuer. Verwendet man vorzu dieselben Mittel, läuft man Gefahr, einem bestimmten Rezept zu verfallen oder virtuos zu werden. Ich bevorzuge die Abwechslung und beginne immer wieder bei «Punkt null» als Anfangseinfangen.

MLB: Wie wenn es darum ginge, sich allen Wissens zu entledigen?

MG: Das Wissen ist sowohl hinderlich wie nützlich. Es wird zur Seite geschoben, um der Intuition Platz zu machen, bleibt aber jederzeit abrufbar.

MLB: Und die Fotografie? Wie sind Sie dazu gekommen? Ist es die Reflexion dessen, was Sie in der Landschaft sehen?

MG: Zur Fotografie kam ich zufällig. Ich hatte mir eine Kamera gekauft, um damit meine Bilder zu dokumentieren. Eines Tages habe ich bei einem Spaziergang meine eigenen Gemälde – quasi am Boden liegend – entdeckt. Ich brauchte sie nur aufzunehmen, eine Aufnahme davon zu machen. Dies geschah wie in einer «gedanklichen Absenz», absichtsfrei und absichtsfroh. Meine Fotografien sind äussere Aufnahmen meiner Bilder. Deshalb versteht sich meine Arbeit als ein Ensemble aus Zeichnung, Malerei, Fotografie.

MLB: Dazu kommen jetzt noch die bewegten Bilder der Videos. Und wie ist es mit dem Ton?



MG: Ja, die Bilder mit den Geräuschen zu verbinden, interessiert mich sehr. Ich spiele auch verschiedene Musikinstrumente.

MLB: Ihre Arbeit hat tatsächlich etwas Musikalisches: Themata und Variationen, Rhythmen der Linien, Melodien der Farben. Sie bringen verschiedene künstlerische Formen in einen Dialog. Was für einen Stellenwert hat die Sprache in Ihrer Arbeit?

MG: Ich sammle Reizwörter wie zum Beispiel «enzyklopädisch». Eine Liste von Reizwörtern habe ich in verschiedenen Sprachen zusammengestellt; auch interessieren mich Übersetzungen.

MLB: Welches sind Ihre Lieblingskünstler? Gibt es Künstler und Künstlerinnen, die für Sie eine besondere Bedeutung haben?

MG: Es gibt kaum etwas, das mich nicht beeinflusst: Malerei, Natur, mein Hof in Belleville, Nachrichten, Alltägliches, Bilder in Museen, Bilder im Alltag. Ein ganzes Buch ist Matisse und seinen Rottönen gewidmet (Abb. 40). In andern Büchern geht es um die Paletten Delacroix, Monets, El Grecos, um prähistorische Wandmalereien im Périgord, um die Schule von Venedig.

Ich betrachte Bilder immer auch von ganz nah, um mich in die jeweilige Farbpalette zu vertiefen. Delacroix' Farbgebung und seine grosse Freiheit im Umgang mit Farbe mag ich ganz besonders.

Diese (oben erwähnten) Maler haben kaum «Reingelb» und «Reinrot» verwendet. Sie betten «Fastgelb» und «Fastrot» in eine farbliche Umgebung ein, in der diese Farben als leuchtendes Gelb und Rot erscheinen. Manchmal träume ich von all den Farbpaletten «meiner» Maler/-innen; Motive, Namen verschwinden, stattdessen erscheinen orgiastische Farbenspiele.

MLB: Genau diese Liebe zur Farbe sieht man in Ihrem Atelier, in der Art, wie Sie die Pigmente ordnen, wie Sie sie auf den Regalen aufstellen.

MG: Das ist die Tastatur des Farbklauiers.

MLB: Beim Betrachten Ihrer Malerei erkennt man eher Blaugrün-Töne.

MG: ... ja, ich verwende jedoch alle Pigmente. Was mich vor allem interessiert, ist das Gleichgewicht der Farben respektive der Farbtemperaturen. Bei den oben erwähnten Malern findet man ein starkes Empfinden für dieses Farb-Temperatur-Gleichgewicht; es ist nie erhitzt.

Manchmal, wenn ich das Malen unterbrechen muss, um beispielsweise einkaufen zu gehen, wird mein Gleichgewichtsempfinden von all den farbigen Produkten in den Regalen im Supermarkt abgelenkt.

Kodak, Rücksicht auf seine Kunden nehmend, stellt Filme her, die den Schönwettereindruck verstärken sollen und die Farben künstlich erhitzen. In der Natur dagegen herrscht ein «Gleichgewicht der Farbtemperatur».

MLB: Wie haben Sie Ihr Ausstellungsprojekt für Bern und Vevey konzipiert, das Sie «émergence» genannt haben? Ursprünglich handelte es sich nur um Zeichnungen, dann sind Gemälde, Fotografien, Objekte, Videos und Radierungen dazugekommen.

MG: Ein Thema hilft strukturieren und damit die Konzentration zu finden. Meine Arbeitsthemen ziehen sich oft über Jahre hinweg. Sie helfen mir, die verschiedenen Ausdrucksmittel zu vereinigen, zum Beispiel:

*Tour d'horizon – tour d'océan
Entre 2 eaux – monde nano
émergence – Anfangseinfangen.*

Oft entwickelt sich aus einem Thema ein neues: Aus *Réserves naturelles* (Pflanzenzeichnungen) ergaben sich neue Fragen: Was ist eine Zeichnung? Wie fange ich den Anfang ein? Wie sieht das Bild des Anfangs aus? «*émergence*» hilft, die verschiedenen Ausdrucksmittel wie Zeichnung, Fotografie, Druckgraphik etc. zu strukturieren.

MLB: Was bedeutet für Sie «Nanowelt»?

MG: ... die Idee, dass es weder abstrakte noch figürliche Kunst gibt. Es macht Spass, Dinge umzudenken, Standorte zu vertauschen und dabei ähnliche Bilder zu entdecken. Ich spiele mit der (Kunst-)Geschichte. Statt von einer Figur auszugehen und sie dann zu abstrahieren, lote ich das «Nichts» aus, bis sich das «Etwas» offenbart. Die Nanowelt ist eine Metapher. Sie ist abstrakt und figürlich zugleich. Auch in der Astrophysik der Gegenwart wird nach den Ursprüngen gefragt. Man spricht von «einer Theorie für alles» (GUT = Great Unification Theory).

In der Nanowelt stellen sich auch Fragen wie: Was ist Materie? Bis heute kann niemand genau sagen, was Materie ist.

MLB: Sie vereinigen das Schöpferische und die Schöpfung, die Erschaffung der Welt und die eines Werkes. Den Ursprung des Schöpferischen und der Schöpfung.

MG: Anfangseinfangen, Geburt und Tod ...

Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir? Wie es beispielsweise Gauguin ausgedrückt hat. Es sind immer dieselben Fragen.

MLB: Zahlreiche Künstler quälten sich mit der Frage des Todes. Sie scheinen mehr zum Leben, zum Organischen, zum Licht, zur Geburt hingezogen zu sein.

MG: Als ich in Afrika (Elfenbeinküste) weilte, wurde mir das Geheimnis der Geburt bei den Frauen und das Geheimnis des Todes bei den Männern beschrieben. Anfang und Ende. Afrika ist für mich die Wiege der Menschheit. Auch völlig ohne Vorkenntnisse über Afrika kann dies wahrgenommen werden. Es verbindet uns mit unserer Kindheit. Die Menschen dort scheinen weniger zerstreut als wir, sie widerspiegeln unser ursprüngliches Menschenbild.

MLB: Handelt es sich um eine andere Beziehung zur Zeit?

MG: Ja, dies äussert sich beispielsweise im afrikanischen Tanz. Es gibt weder Anfang noch Ende, es sind vielmehr gleitende, fließende Übergänge. Das zyklische Denken entspricht mir sehr: Keimen und Spriessen in einem sanften Fließen. In verschiedenen Momenten offenbaren sich verschiedene Wahrheiten.

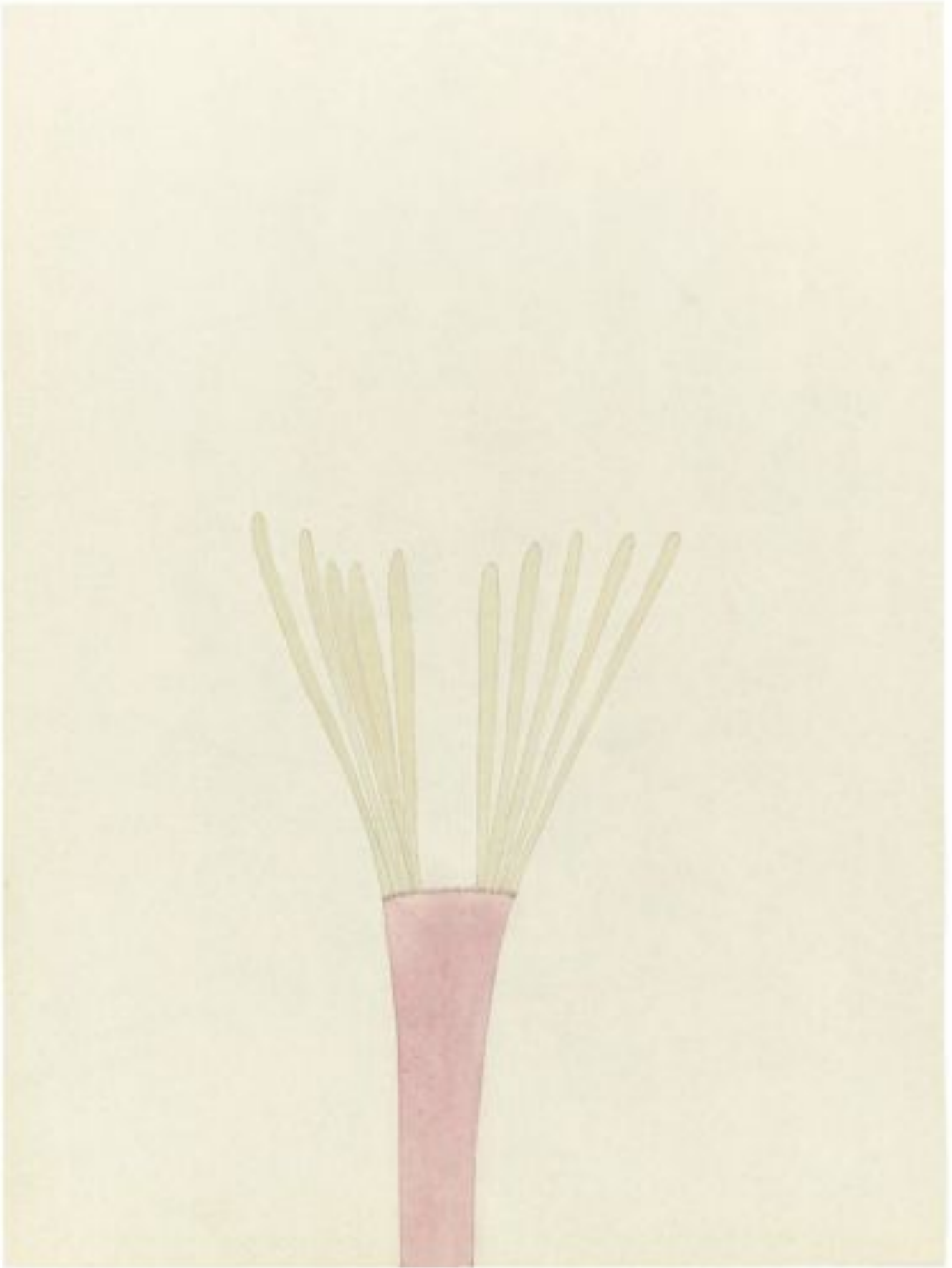
MLB: Das klingt mehr nach «innerer» Arbeit. Steht dies nicht im Widerspruch zu unserer gegenwärtigen Zeit?

MG: Das sind Hin- und Herbewegungen. So wie ich mein Bedürfnis nach Information stille, ziehe ich mich auch gerne wieder zurück, nehme Abstand.

MLB: Jedenfalls widmen Sie Ihren Stiften, Malutensilien und Materialien genügend Zeit.

MG: Manchmal, inmitten meiner Arbeit, stelle ich mir zwei Wesen vor, die mir über die Schulter gucken. Links ein Höhlenmensch, rechts ein Ausserirdischer. Beide versuchen, mein Tun zu verstehen. Wenn es mir gelänge, etwas zu kreieren, was von beiden Wesen verstanden werden könnte, hätte ich ein phantastisches Ziel erreicht.

Aus dem Französischen von Marie-Françoise Robert und Mireille Gros





39

Doppelseiten aus vier *Color Books*, v. o. l. n. u. r.: Nr. 49 (*Color*, 1995–1997), Nr. 33 (*Eine Konchyliensammlung*, 1994), Nr. 40 (*Purpur/Lila/Violett*, 1995–1997), Nr. 16 (*Nippon*, 1991), Besitz der Künstlerin.

Doubles pages tirées de quatre *Color Books*, de gauche à droite et de haut en bas: n° 49 (*Color*, 1995–1997), n° 33 (*Collection de coquillages*, 1994), n° 40 (*Pourpre/Lila/Violet*, 1995–1997), n° 16 (*Nippon*, 1991), collection de l'artiste.



40

Les rouges de Matisse, Doppelseite aus dem *Color Book* Nr. 27 (*Out of Africa*, 1993), Besitz der Künstlerin.

Les rouges de Matisse, double page tirée du *Color Book* n° 27 (*Out of Africa*, 1993), collection de l'artiste.

Marie-Laure Bernadac: Interview avec Mireille Gros

MLB: Ce carnet de dessins porte le titre de l'exposition «émergence». Il s'agit de plusieurs feuilles de dessins divers rassemblées et collées sur un cahier.

MG: Ce sont des préparations pour l'exposition, le vocabulaire des formes.

MLB: On trouve cependant d'autres motifs que les dessins sur lesquels vous travaillez habituellement. Il n'y a pas que des plantes ou des motifs végétaux, et la composition est différente, moins de motifs isolés, des pages plus remplies, couvertes entièrement de sortes de cellules minuscules.

MG: Oui, c'est plus abstrait. Si on regarde par un microscope ou un télescope, on a souvent la même image. Il n'y a, pour moi, aucune différence entre abstraction et figuration. C'est une liberté que l'on gagne, si on change le point de vue, si on se rapproche ou si on s'éloigne. Le proche et le lointain se rejoignent.

MLB: L'univers du microcosme et du macrocosme est en effet très présent dans votre travail. Par exemple dans les derniers travaux photographiques.

MG: Avec les flaques d'eau, c'est pareil. Cela pourrait être des cellules, ou des mares, des mares pour la lune.

MLB: On voit même des figures humaines dans ce carnet. Ce qui est plutôt rare (ill. 36).

MG : C'est une naissance: une tentative de capter le commencement.

MLB: Tout votre travail semble être un hymne à la nature sous toutes ses formes, l'embryon, la croissance, le végétal, les éléments primordiaux, et l'eau en particulier. Est-ce un intérêt qui date du début de votre travail?

MG: En fait, je ne sais pas quand j'ai commencé. Est-ce quand je dessinais, quand j'étais enfant? Je dessinais toute la journée, des inventions, des imaginations. Même dans ce carnet-là, il s'agit d'inventions.

MLB: Le dessin est primordial pour vous?

MG: J'ai commencé à peindre plus tard. J'ai été littéralement captivée par les couleurs. Ce médium est en fait secondaire pour moi. Ce qui m'importe, c'est de développer des images et de suivre mes visions intérieures.

MLB: Et la technique importe peu? Elle n'influe pas sur votre travail? Pourtant quand on voit vos ateliers, on s'aperçoit qu'il y a un lieu pour la peinture, et un autre pour les dessins, et maintenant vous avez ajouté la photographie. Tout semble lié, et en même temps, il s'agit d'activités bien séparées dans l'espace et dans le temps.

MG: Le dessin, c'est pratique. On peut le faire en voyage, on a juste besoin d'un stylo et d'une feuille de papier. C'est une grande liberté, le dessin est ce qu'il y a de plus

spontané. La peinture, c'est créer de l'espace avec les couleurs, cela donne une autre dimension.

MLB: La peinture semble être pour vous une véritable cuisine, avec ses pots, ses ingrédients, pigments, colle, huile, etc...

MG: C'est un laboratoire. Pour reparler du commencement, je me souviens d'un jour où étant malade, enfant, j'avais des crayons de couleurs. J'ai commencé à mettre de l'ordre dans les couleurs, et cela m'a rendue tellement heureuse, j'étais en extase, et tout de suite guérie.

MLB: Mettre de l'ordre dans les émotions?

MG: Je me souviens aussi que ma mère m'avait donné une poupée pour Noël, elle avait fabriqué elle-même tous les vêtements, elle s'était donné beaucoup de mal, et était tout excitée de me faire cette surprise. Et puis un oncle m'a donné une boîte de crayons de couleurs. J'ai dessiné toute la soirée, et je n'ai même pas regardé la poupée. Ma mère a pleuré. Ce sont mes premiers souvenirs.

MLB: Puisque vous évoquez vos souvenirs d'enfance, je pense à cette vidéo que vous avez réalisée avec des films de votre enfance (ill. 37). Eprenez-vous le besoin de revenir aux sources, de retrouver une origine?

MG: Pas seulement. D'un côté, il s'agit pour moi d'un matériel existant, les films d'amateur de mon père, de l'autre, c'est quelque chose qui devient de plus en plus intense. Quand j'étais enfant, il y avait des choses que je savais, et j'ai été obligée de les laisser de côté, car on me disait que ce n'était pas vrai. En fait, il y avait quand même une vérité dans ce que je croyais. J'ai été obligée de laisser tout un monde derrière moi, un univers qui fonctionnait bien et dans lequel j'étais heureuse. Et j'ai dû l'abandonner, parce qu'on me disait que ce n'était pas une réalité à vivre. De plus en plus, je découvre qu'il y a beaucoup de vérités, et de nombreuses réalités, et c'est pour cela que j'aime bien me souvenir, et corriger un peu ce que j'observe, ce que je ressens.

MLB: Une façon pour vous de naviguer entre mensonge et vérité, illusion et réalité. Quand vous évoquiez ce souvenir du rangement des crayons, je me disais qu'il y avait en effet dans votre travail un souci de classement, de méthode. Qu'il s'agisse de la fabrication des carnets de voyage, de votre intérêt pour la science, de votre souci d'observation, il semble que vous éprouviez le besoin de donner un ordre à l'univers.

MG: L'ordre me permet de me jeter à nouveau dans le chaos. L'ordre et le désordre, afin de se plonger dans le fleuve de la vie. Dans le chaos, il y a un rythme. Mes livres se nourrissent du chaos ou, du moins, ils naissent sans intention précise, spontanément (ill. 39). Un certain ordre se fait jour au moment de la décision: dois-je coller ces images dans les livres, dois-je les garder ou les jeter? Même si ces décisions sont prises sans dessein particulier, je constate, au terme d'une certaine période, qu'en général, je finis par garder des images similaires, instaurant ainsi une sorte d'ordre nouveau.

MLB: Il y a en effet un aspect recyclage dans votre travail. Vous partez d'un support existant, un paysage existant, un support donné d'avance. C'est vrai pour le dessin, puisque vous utilisez la couleur du papier, sa trame, ses motifs, sa matière lisse ou rugueuse. Les films, les photographies que vous réutilisez sont aussi un matériau d'images donné. Mais est-ce vrai pour la peinture?

MG: D'une certaine façon, c'est le même principe. Parce qu'il y a des couleurs qui sont en trop, et avec les restes de couleur, je fais un fond. C'est toujours la même question. Existe-t-il un commencement? Peut-être pas.

MLB: Oui, puisque vous partez d'un déjà là.

MG: Ce n'est pas comme un disque qui aurait un début et une fin. On se plonge dans un univers, on sent quelque chose et parfois, je ne m'aperçois pas quand je commence à travailler. C'est plutôt un glissement, un cycle dans lequel on se lance.

MLB: Il semble que vous vous intéressiez autant au processus de la création, à ce qui se trame entre la tête, l'émotion, la main, la question de l'origine, qu'au processus de l'œuvre, qui s'engendre d'elle-même, comme organisme vivant. Une sorte de double regard sur le créateur et sur la création.

MG: C'est une méthode qui s'est construite toute seule, malgré moi. Si on décide un commencement, c'est impossible. J'avance par cycles, cercles, thèmes.

MLB: Comme le thème de l'eau, des fluides, que vous semblez aimer particulièrement.

MG: Je ne peux pas dire que j'aime l'eau plus que les autres éléments. Ce qui m'intéresse, c'est l'entre-deux, l'idée que la terre et l'eau se touchent, et que cela crée ou révèle de la vie. Ces zones non définies entre la terre et l'eau, entre le liquide et le solide, le stable et le non-stable sont prêtes à être formées. C'est une zone très intéressante dans laquelle j'aime à me plonger, c'est un bassin d'émotions et de sentiments. Une fois que l'on est dedans, tout vient tout seul.

MLB: Vous vous laissez donc traverser par les choses, vous attendez que le travail mûrisse, pousse, se développe?

MG: Pour revenir aux dessins, je voulais dire que les plantes ne sont pas vraiment des plantes, ce sont des lignes qui poussent.

MLB: Pourtant il y a souvent des sortes de tiges, de feuilles, des éléments érectiles qui se dressent.

MG: C'est devenu des plantes, mais le but n'était pas de faire des plantes. Je me suis concentrée sur le papier, et j'ai éprouvé le plaisir du crayon qui laisse des traces, et souvent cela ressemblait à des sortes de plantes. Cela pousse tout seul.

MLB: C'est le trait qui pousse. Et si nous parlions des techniques? Vous utilisez toutes sortes de papiers, de crayons, noirs ou de couleurs, vous expérimentez.

MG: Oui, il faut que cela reste une aventure. Si on utilise toujours le même papier et le même crayon, on tombe dans le danger de la recette ou de la virtuosité. Je préfère prendre le risque du changement, me jeter dans l'aventure, et recommencer à zéro.

MLB: Comme s'il fallait se débarrasser du savoir?

MG: Le savoir peut bloquer, mais c'est utile aussi. Ce qu'il faut, c'est mettre le savoir de côté et faire place à l'intuition, mais le savoir doit rester accessible, pour pouvoir puiser dedans.

MLB: Et la photographie? Comment y êtes-vous arrivée? Est-ce le reflet de ce que vous voyez dans un paysage?

MG: La photographie est arrivée par hasard. J'avais acheté un appareil pour prendre des photographies, afin de documenter mes tableaux. Un jour, au cours d'une promenade, c'était comme si je découvrais mes propres tableaux – comme couchés par terre. Je n'avais plus qu'à les photographier. Cela se passa comme dans une «absence d'esprit», donc sans intention précise, spontanément. Mes photographies sont des prises de vue d'extérieur correspondant à mes tableaux. C'est pourquoi mon travail consiste en un ensemble de dessins, peintures et photographies.

MLB: Plus maintenant l'image en mouvement de la vidéo. Et le son?

MG: Oui, cela m'intéresse d'associer les images aux sons. Je joue aussi de plusieurs instruments de musique.

MLB: Il y a en effet quelque chose de musical dans votre travail, thèmes et variations, rythme du trait, mélodie des couleurs. Vous faites dialoguer différentes formes artistiques. Quelle est la place du langage dans votre travail?

MG: J'aime beaucoup certains mots, comme le mot «encyclopédique», par exemple. J'ai d'ailleurs écrit une liste de mots en français, allemand, anglais, qui sont pour moi particulièrement évocateurs, suggestifs. Je m'intéresse aussi aux problèmes de traduction, aux passages d'une langue à l'autre.

MLB: Quels sont vos peintres préférés? Et y a-t-il des artistes qui ont compté particulièrement pour vous?

MG: En réalité, tout m'influence: la peinture, la nature, ma cour de Belleville, la télévision, le quotidien. Je ne peux pas dire que l'influence des musées soit plus grande que ce que je vois dans la vie quotidienne. J'ai fait tout un carnet sur Matisse et les rouges (*ill. 40*). On trouve aussi des références à Delacroix, Monet, Le Greco, les grottes préhistoriques dans le Périgord, l'Ecole de Venise. Je regarde de très près la peinture. J'aime beaucoup la palette de Delacroix, c'est tellement libre. Les artistes que je viens de citer n'ont guère utilisé de jaune «pur» et de rouge «pur». Ils intègrent une teinte presque jaune ou un rouge presque rouge à un contexte coloré, dans lequel ces teintes se mettent à rayonner, comme s'il s'agissait de couleurs pures. Parfois je rêve de toutes les palettes de mes peintres préférés. Les motifs, les noms disparaissent au profit de jeux de couleurs orgiaques.

MLB: On voit bien dans votre atelier cet amour des couleurs, dans la façon de présenter les pots de pigments, de les classer sur des étagères.

MG: C'est un clavier pour retrouver les vrais sons.

MLB: Lorsqu'on voit votre peinture, on voit plutôt des dominantes de bleu-vert.

MG: Pourtant j'utilise tous les pigments. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est la température des couleurs. Dans les exemples cités, il s'agit de peintres qui ont une grande sensibilité pour cet équilibre des teintes chaudes et froides, ce n'est jamais trop «chauffé».

Parfois quand je dois quitter mon atelier, pour aller faire des courses, mon sens de l'équilibre des couleurs est choqué par tous les produits, les emballages de couleurs sur les rayons du supermarché. La maison Kodak, pour plaire à ses clients, produit des films dont les couleurs doivent renforcer l'impression de beau temps sur les photographies, elle les réchauffe artificiellement, alors que la nature, elle, se distingue justement par un équilibre de température de ses couleurs.

MLB: Comment avez-vous conçu le projet d'exposition pour Berne et Vevey, que vous avez intitulé émergence? Au départ, il ne s'agissait que de dessins, puis sont venues s'ajouter des peintures et des photographies.

MG: C'est bien d'avoir un thème, cela structure, et m'aide à la concentration. J'ai toujours travaillé avec des thèmes qui peuvent durer plusieurs années, et qui articulent l'ensemble de mon travail: il y a eu *tour d'horizon*, *tour d'océan*, *entre deux eaux*, *monde nano*. Souvent dans le thème apparaît un autre thème. J'avais au départ le thème *Réserves naturelles* avec une série de dessins de plantes, et puis petit à petit, lorsqu'on voit ce carnet, cela tourne vers d'autres préoccupations: qu'est-ce que c'est

l'image du commencement? Qu'est-ce qu'un dessin, qu'est-ce qu'une peinture? Des questions de base. *émergence*, c'est trouver une base pour structurer l'ensemble des dessins, photographies et peintures.

MLB: Que signifiait pour vous le monde nano?

MG: C'est l'idée qu'il n'y a ni art abstrait, ni art figuratif. Cela m'amuse de déformer en pensée les choses, d'intervertir les positions et de retrouver ainsi de nouvelles images. Je joue avec l'histoire de l'art. Au lieu de partir d'une figure et d'aller vers l'abstraction, je sonde le «rien», pour faire apparaître le «quelque chose». Le monde nano est une métaphore. Il est abstrait et figuratif en même temps. De même, l'astrophysique recherche actuellement l'origine des choses. On parle là d'une théorie sur le «tout» (GUT = Great Unification Theory). Au sujet du monde nano, on se pose aussi la question: Qu'est-ce que la matière? Jusqu'à présent, personne ne peut encore dire ce qu'est la matière.

MLB: Vous faites coïncider l'art et la création, la création du monde et la création d'une œuvre. L'origine de l'art et de l'univers.

MG: Le commencement, la naissance, la mort... D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?, comme le dit Gauguin. Ce sont toujours les mêmes questions.

MLB: De nombreux artistes sont hantés par la question de la mort. Il semblerait que vous soyez plus attirée par la vie, le biologique, la lumière, la naissance...

MG: Quand j'étais en Afrique (Côte d'Ivoire), un Africain m'a expliqué que le secret chez les femmes, c'est la naissance, chez les hommes, c'est la mort. La fin et le début. L'Afrique est vraiment pour moi une terre d'origine, même si on ne sait rien, on le ressent. C'est aussi lié en nous avec l'enfance. Les gens sont moins distraits que nous, ils nous renvoient une autre image de nous-mêmes.

MLB: Est-ce une autre relation au temps?

MG: Oui, que l'on perçoit par exemple dans la danse africaine. Il n'y a pas de début ou de fin, il s'agit d'états progressifs, de passages, de changements. Je me sens plus à l'aise dans cette durée: germinations, fluidité, tout se fait en douceur. Et puis il y a beaucoup de vérités, puisqu'il y a beaucoup de moments.

MLB: C'est donc un travail intérieur. N'est-ce pas paradoxal avec le monde contemporain?

MG: Ce sont des allers et retours. J'ai besoin d'être informée, puis j'ai besoin de prendre de la distance, du recul.

MLB: Vous avez de toute façon le temps requis par la pratique, la technique, le recours aux outils, aux matériaux.

MG: Parfois au milieu de mon travail, j'imagine que deux personnes me regardent. A gauche, c'est l'homme de la grotte, de la préhistoire, à droite, c'est un extra-terrestre. Tous les deux veulent comprendre ce que je fais. Si j'arrivais à faire quelque chose qui soit compris par les deux, ce serait fantastique.





111

Amille 9105-77

Spuren der Wirklichkeit

Halbtöne, Transparenz, Umkehrungen, Überlagerung... Mireille Gros erspürt die Druckgraphik und macht sie sich auf ihre Art und Weise zu eigen. Sie beschreibt die Wirklichkeit in flüchtigen Bildern, die in Anspielung an die verschiedenen Lebenszyklen als Folge angelegt werden. Die Natur hinterlässt buchstäblich Spuren im Weichgrund mit den in ihrem Werk präsenten Motiven wie Gräser und Blätter. Auf den unpolierten Zinkplatten erzeugt sie vielfältige Strukturen und lenkt mit dem Pinsel das Ätzen der Säure und ihr spontanes Verlaufen (*Abb. 50*). Sie stellt eigene Druckfarben aus angeriebenen Pigmenten her und wählt sorgfältig das Papier für den Druck, denn für sie liegt die Radierung genau auf halbem Wege zwischen Zeichnung und Malerei, zwischen Linie und Farbe.

Seit Anfang ihres Studiums an der Basler Kunstgewerbeschule in den Jahren 1977 und 1978 ist dieses Ausdrucksmittel Teil ihres Werks (*Abb. 42 und 44*). Zunächst interessiert sie sich für den Kupferstich, wegen des leichtgewichtigen Materials, aber zweifelsohne auch, weil sie schon als Kind mit den Metallresten in der Werkstatt ihres Onkels, der Spenglermeister war, im Haus der Familie spielte. Dieser essenzielle Bezug zum Bildträger findet sich in ihren Zeichnungen wieder, für die sie jedes Blatt sorgfältig auswählt und wo das Papier sogar durch seine Körnung eine Spur hinterlässt, die sich als Linie der Struktur anschmiegt. Mireille Gros pflegt einen sinnlichen Bezug zu den Materialien, die sie verwendet. Sie sind für sie Partner in einem wechselnden Dialog.

Bereits ihre erste Kaltnadelradierung, die an den flüchtigen Moment vorbeiziehender Wolken erinnert, ist von der klaren Linie des Stichels gekennzeichnet (*Abb. 42*). Die unpolierte Platte erzeugt einen leicht gräulichen Grund. Alles ist da: die Zeichnung ebenso wie der Ton (selbst in Schwarzweiss). Aus materiellen Gründen – und weil sie über keine Druckpresse verfügt – arbeitet Mireille Gros erst einige Jahre nach dem Studium wieder an Druckgraphik. Die Schweizerische Graphische Gesellschaft gibt ihr im Jahre 1994 die Möglichkeit, in der Werkstatt des früh verstorbenen Peter Kneubühler in Zürich zu arbeiten. Ein Auftrag der Badener Galerie Trudelhaus sowie die Einladung, die Schweiz auf der zweiten internationalen Triennale für Druckgraphik in Ägypten (Kairo) zusammen mit Peter Emch und Jean-Luc Manz zu vertreten, leiten für sie eine neue Phase ein. Von 1996 bis 1997 arbeitet Mireille Gros im AJAC (Atelier de gravure de l'association jurassienne d'animation culturelle) in Moutier an Radierungen. Mit Michèle Dilliers einfühlsamer Unterstützung entsteht eine Serie experimenteller Drucke. Zwölf davon befinden sich in der Mappe «Auf Verderb und Gedeih», die die Künstlerin 1997 in einer Auflage von zehn Exemplaren verlegt. Wie der Titel andeutet, entspringt aus Extremen und Gegensätzen ein Gleichgewicht. Die Aufgabe der Künstlerin besteht darin, Ordnung ins Chaos zu bringen.

In der Folge entstehen einige helle, nur sparsam in wenigen Strichen gehaltene Radierungen, während dunklere Platten reicher strukturiert und mitunter mit dem Polierstahl gehöhlt sind (*Abb. 43*). Darunter befindet sich ebenfalls ein erstaunliches Blatt, das mit seinem Solarisationseffekt dem Negativ einer Fotografie gleicht (*Abb. 45*). Tatsächlich handelt es sich hier nicht um ein eingeschwärztes Relief, sondern um eine klassische Weichgrundradierung mit tief eingezätzten Pflanzenabdrücken.

Die Künstlerin zieht es vor, intuitiv von einem Prozess zum anderen zu gleiten und so ihren persönlichen Ausdruck zu finden. In dieser Mappe erkundete sie anhand eines Themas sämtliche Möglichkeiten der Radierung und verdichtet somit die reine Zeichnung, Valeurs und Leuchtkraft. Die smaragdfarbene, schwarz-grün schimmernde Einfärbung betont das Spiel von Transparenz und Lichtundurchlässigkeit. Der bewusste Einsatz der aus den Metallfurchen gepressten Druckerschwärze verdeutlicht das Wesen der Radierung.

Das Thema des Auftauchens und Wiedererscheinens, an dem Mireille Gros seitdem arbeitet, ist schon im Namen ihres ersten Portfolios «Auf Verderb und Gedeih» enthalten und pendelt zwischen «Schöpfung» und «Zerstörung». Die getrockneten Pflanzen werden durch ihren Abdruck unsterblich, während die Zeit zyklisch abläuft, so wie die Künstlerin ihre Drucke durch die Presse dreht. Nebenbei sollten wir hier die Wichtigkeit der Sprache in Gros' Werk hervorheben, ihre Liebe für Worte, die sie aufgrund ihrer Poesie, ihres verborgenen Sinns und ihres Rhythmus auswählt. Das Hin und Her zwischen Wort und Bild erinnert an das inzestuöse Verhältnis zwischen Text und Bild in den Portfolios von Louise Bourgeois, an das ständige Oszillieren zwischen innen und aussen...

Mireille Gros wurde schon immer von den Konservatoren der Graphischen Sammlungen in der Schweiz aktiv unterstützt. Zunächst von Dieter Koeplin, der die Edition bei der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft ermöglichte, und dann von Paul Tanner, der ihr im Jahr 1998 die Tür bei Wolfensberger in Zürich öffnete. So näherte sie sich der Lithographie und hauchte Pastelltöne über den Stein. Für einen Auftrag von der Basler Christoph Merian Stiftung, die «Edition Kunst der 90er Jahre», wählte sie im Januar 1999 in Nik Hausmanns Werkstatt in Séprais erneut dieses Medium, diesmal mit kräftigerer Farbgebung. Hier sollte die Aufgabe der Werkstätten, Museen und Verlage als Förderer von Druckgraphik betont werden, denn sie stellen unabhängig von der inneren Notwendigkeit der Künstler ihre Strukturen dem kreativen Schaffen zur Verfügung. Die innere Notwendigkeit war und ist jedoch bei Mireille Gros stets präsent.

In der jüngsten, Anfang des Jahres 2001 geschaffenen Serie nimmt die Künstlerin das Spiel der Gegensätze und Umkehrungen der Radierungen aus den Jahren 1996 und 1997 wieder auf, jedoch in grösseren Formaten. Wie damals zeichnet sie mit Weiss auf ein blau-grünes Papier oder ätzt einen Grashalm in Negativ ein – nebenbei gesagt wird diese Vertiefung mit einigen Samen, Strohhalmen und getrockneten Algen erzeugt (*Abb. 48 und 49*). Ähnlich verfährt sie mit der «Umkehrung», wenn sie eine Platte in zwei verschiedenen Richtungen (jeweils um 180° gedreht) auf dasselbe Blatt druckt (*Abb. 51*). Übrigens finden wir diesen Umkehrprozess auch in ihren Fotografien, bei denen sie die gleiche Aufnahme um 180° gedreht übereinander legt (*Abb. 107*). Den zweiten Druckvorgang führt sie manchmal ohne Einfärben der Platte aus (*Abb. 49*), was als Geisterdruck bezeichnet wird. Dieses selten zu expressiven Zwecken benutzte Verfahren zeigt Mireille Gros' Erfindungsgabe und bringt sie ihrem Ziel, weiche und transparente Werte wie bei einem Aquarell zu erzielen, am nächsten. Die irisierenden Halbtöne evozieren den Verlauf der Zeit, das Verschwinden der Dinge, die Verletzlichkeit und Vergänglichkeit.

Mireille Gros besitzt ein tiefes Verständnis für die Druckgraphik. Die Kombination von unterschiedlichen Techniken, die sie im Laufe des Herstellungsprozesses erfindet, weist sie als Vollblutgraphikerin aus. Ihre Radierungen basieren natürlich auf der Stärke ihrer Zeichnung. Umgekehrt jedoch sind ihre Silberstiftzeichnungen – in weissen Grund gravierte Motive – und ihre jüngsten Gemälde, deren geschmolzene und zerkratzte Enkaustik die darunterliegende Ölschicht freigibt, auf ihre Weise ebenfalls Gravuren (*Abb. 110 und 112*). Folglich ergibt sich der Gesamtzusammenhang dieses Werks aus der gegenseitigen Bereicherung der Mittel.



43



1/4

Ulirille 915 77

11/1

Empreintes du réel

Demi-tons, transparence, inversion, superposition... Mireille Gros sent la gravure, elle la comprend et la fait sienne. Elle l'utilise pour saisir la réalité par des images évanescentes, déclinées en suites qui renvoient au cycle de la vie. Elle y inscrit littéralement la nature en prenant l'empreinte, dans le vernis mou, d'herbes et de feuilles, motifs récurrents dans son œuvre. Elle exploite la surface dépolie des plaques de zinc pour obtenir des structures variées. Elle conduit au pinceau la morsure de l'acide et ses coulures spontanées (*ill. 50*). Elle fabrique ses encres en broyant les pigments, et choisit avec soin le papier pour l'impression. Car pour elle, la gravure est à mi-chemin entre le dessin et la peinture, la ligne et la couleur.

Ce mode d'expression est présent dans son œuvre dès ses débuts, en 1977 et 1978, alors qu'elle est à l'Ecole des beaux-arts à Bâle (*ill. 42 et 44*). D'emblée, la taille-douce l'attire, d'abord pour la maniabilité de son support, mais sans doute aussi parce que, enfant, elle bricolait déjà avec les restes de métal dans l'atelier de couvreur de son oncle, dans la maison familiale. Ce rapport essentiel au support de l'œuvre se retrouve dans son dessin, où elle choisit chaque feuille avec soin, le papier guidant même, par son grain et sa main, la création, un sillon devenant une ligne qui s'insinue au gré de la structure. Car c'est un rapport sensuel que Mireille Gros entretient avec les matériaux qu'elle utilise. Comme elle le dit elle-même, ce sont des partenaires avec qui s'engage un dialogue.

Evocation d'un moment fugitif – le passage de nuages dans le ciel –, sa toute première gravure est déjà tracée, à la pointe sèche, de cette ligne incisive qui la caractérise (*ill. 42*). La plaque de zinc n'étant pas polie, le fond est grisé. Tout est là: le dessin, ainsi que le ton (même en noir et blanc). Pour des raisons matérielles – la nécessité de disposer d'une infrastructure, notamment d'une presse –, Mireille Gros ne reprendra la gravure que des années plus tard. La Société suisse de gravure lui donne l'occasion de travailler en 1994 dans l'atelier du regretté Peter Kneubühler à Zurich. Une commande de la Galerie Trudelhaus à Baden, puis une invitation à représenter la Suisse, avec Peter Emch et Jean-Luc Manz, à la Deuxième triennale égyptienne internationale de l'estampe au Caire marquent chez elle une nouvelle phase de travail en gravure, dans les années 1996–1997 à l'AJAC (Atelier de gravure de l'association jurassienne d'animation culturelle) à Moutier. Avec le soutien attentif de Michèle Dillier voit le jour une série de gravures expérimentales dont douze font partie de l'album «Auf Verderb und Gedeih» («De la destruction à/et de la création»), édité à dix exemplaires par l'artiste en 1997. Comme l'indique le titre, des extrêmes et des contraires naît l'équilibre, le rôle de l'artiste étant de mettre de l'ordre dans le chaos.

Cette suite comprend plusieurs gravures claires à peine parsemées de quelques tailles gravées, alors que d'autres, plus sombres, sont constituées d'une structure riche, parfois nuancée au brunissoir (*ill. 43*). Y figure même une pièce étonnante qui a l'air d'un négatif, avec son effet de solarisation (*ill. 45*). En fait, ce n'est pas une planche encrée en relief, mais un vernis mou, classique dans la mesure où il est imprimé en creux, un vernis mou avec insertion de plantes et mordu fortement par l'acide. L'emploi de techniques traditionnelles perfectionnées peu à peu n'intéresse nullement Mireille Gros, qui préfère passer d'un procédé à l'autre au fur et à mesure de l'inspiration, et surtout les soumettre à son besoin expressif. Avec cette déclinaison

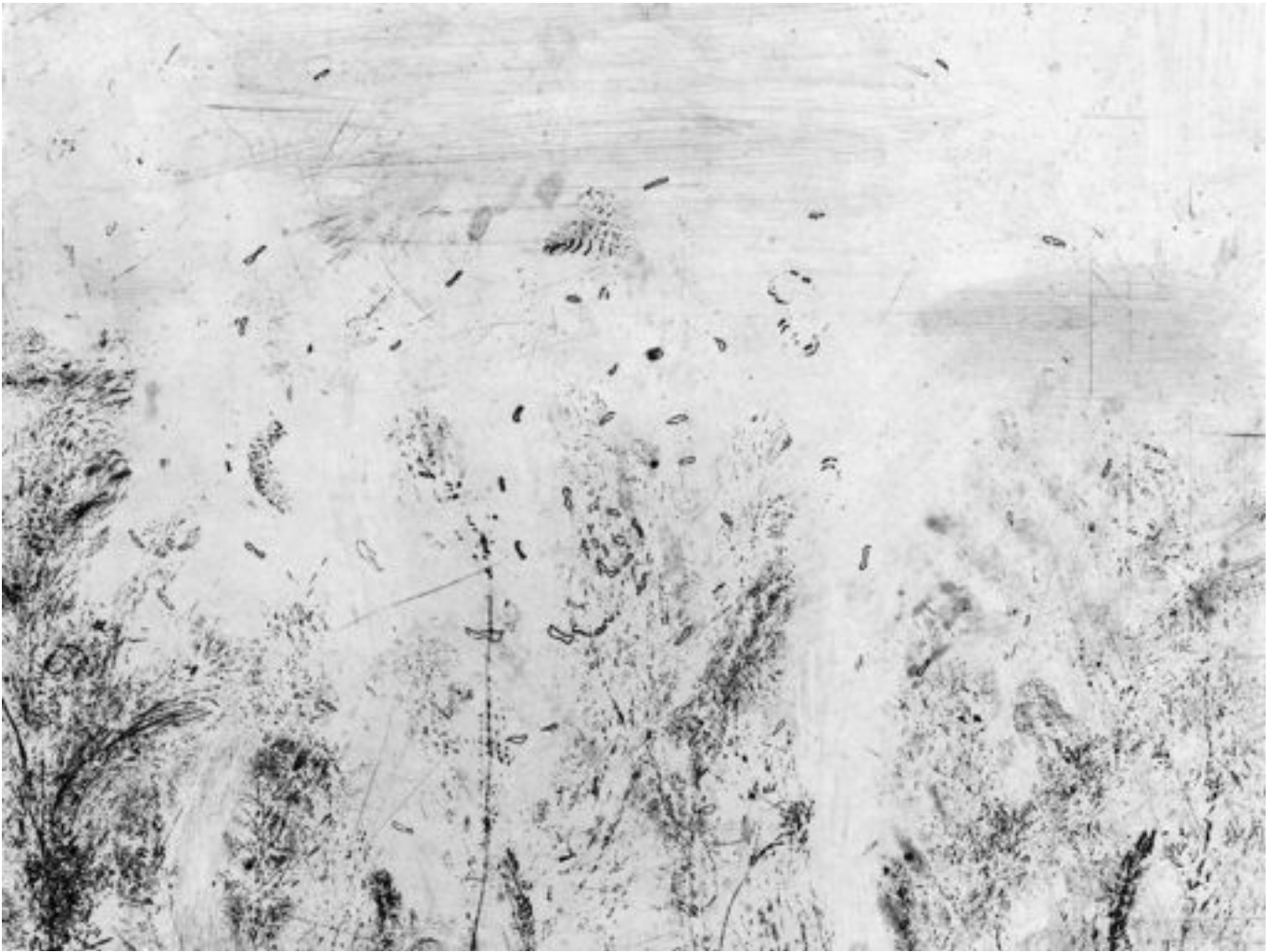


son de gravures qui constitue cet album, elle a pu développer un même thème et en exploiter les possibles, approfondissant le dessin, les valeurs, les brillances. De plus, l'encre finalement choisie, avec un noir-vert émeraude, met en évidence les jeux sur les transparences et les opacités. La taille-douce est ainsi exploitée dans son essence même, en jouant sur les profondeurs creusées dans le métal et les épaisseurs d'encre qui en découlent.

Le thème que Mireille Gros traite depuis quelque temps, «Emergences – résurgences» est exprimé par le nom du premier portefeuille, oscillant entre «destruction» et «création». Les plantes séchées sont immortalisées par leurs empreintes, la nuit cède place au jour et vice versa, les saisons laissent leurs marques, le temps déroule son cycle comme l'artiste ses épreuves. Au passage, relevons l'importance du langage dans l'œuvre de Gros, cet amour des mots choisis parfois dans une langue, parfois dans une autre, selon leur poésie, leur sens caché, leur rythme. Ce va-et-vient évoque le rapport incestueux entre texte et image qui se retrouve dans les portefeuilles de gravures de Louise Bourgeois, cette oscillation constante entre intériorité et extériorité.

Mireille Gros a toujours été soutenue activement par les conservateurs des cabinets d'estampes suisses, Dieter Koepplin d'abord, qui a proposé l'édition à la Société suisse de gravure, puis Paul Tanner, qui lui a ouvert les portes de Wolfsberger à Zurich en 1998. Effleurant la pierre de tons pastels, elle a ainsi pu approcher la lithographie, qu'elle a reprise à une autre occasion chez Nik Hausmann à Séprais, avec des couleurs plus soutenues, dans le cadre d'une commande des Editions Christoph Merian à Bâle en janvier 1999, «Edition Kunst der 90er Jahre». C'est l'occasion de noter le rôle des ateliers, musées, maisons d'édition qui, dans le domaine de l'estampe, favorisent l'essor de la création, par les structures qu'ils offrent, indépendamment de la nécessité intérieure, laquelle est de manière évidente présente chez Mireille Gros, sans avoir toujours pu s'exprimer.

La dernière série de gravures réalisées au début 2001 reprend également le jeu d'oppositions et d'inversions des eaux-fortes de 1996–1997, mais en plus grand format. La même démarche conduit l'artiste à dessiner en blanc sur un papier bleu-vert, ou à graver en négatif une graminée – cette *réserve* étant créée, disons-le en passant, avec quelques graines, fétus de pailles et algues séchées (ill. 48 et 49). C'est aussi un principe semblable qui l'incite à réimprimer une matrice sur la même feuille, mais à



l'envers (*ill. 51*). On retrouve d'ailleurs ce processus d'inversion dans ses photographies qui superposent deux images dans un sens différent (*ill. 107*). De plus, elle effectue parfois ce second passage sous presse de la même planche sans réencrage (*ill. 49*), ce que l'on appelle une *maculature* ou une *décharge* et, de façon plus explicite, en allemand *Geisterdruck* (impression fantôme). Ce procédé rarement employé à des fins expressives démontre la capacité d'invention de Mireille Gros et sied particulièrement bien au but qu'elle poursuit, car il permet des tonalités douces, transparentes, proches de celles de l'aquarelle. Ces demi-tons troublants évoquent le passage du temps, la disparition des choses, la vulnérabilité, l'éphémère.

La profonde compréhension de la gravure dont fait preuve Mireille Gros, avec cette combinaison de techniques qui s'invente au fur et à mesure de la nécessité, révèle une femme graveur dans l'âme. Certes, sa force de dessin sous-tend la structure de ses gravures. Mais inversement, ses dessins à la mine d'argent – motifs gravés dans un fond blanc préparé – et ses peintures récentes, où l'encaustique est fondue et grattée pour révéler les couches sous-jacentes d'huile, sont aussi, à leur manière, des gravures (*ill. 110 et 112*). Chaque médium s'enrichit de l'autre et participe à développer l'œuvre, dans sa cohérence globale.

Nicole Minder







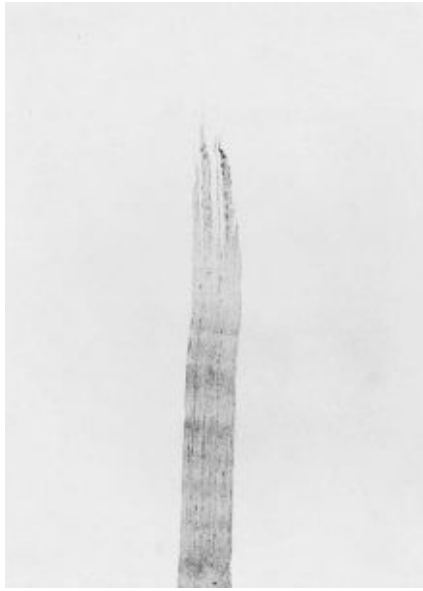








53



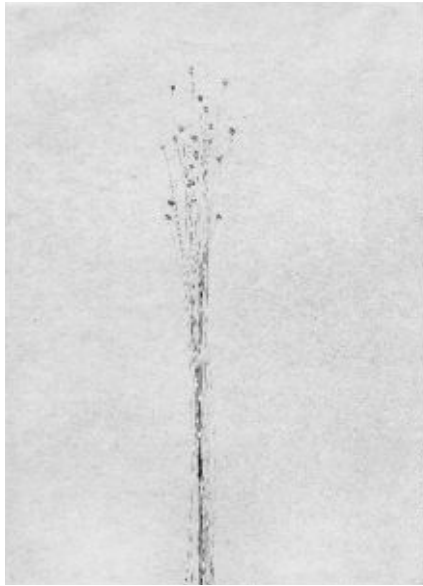
54



55



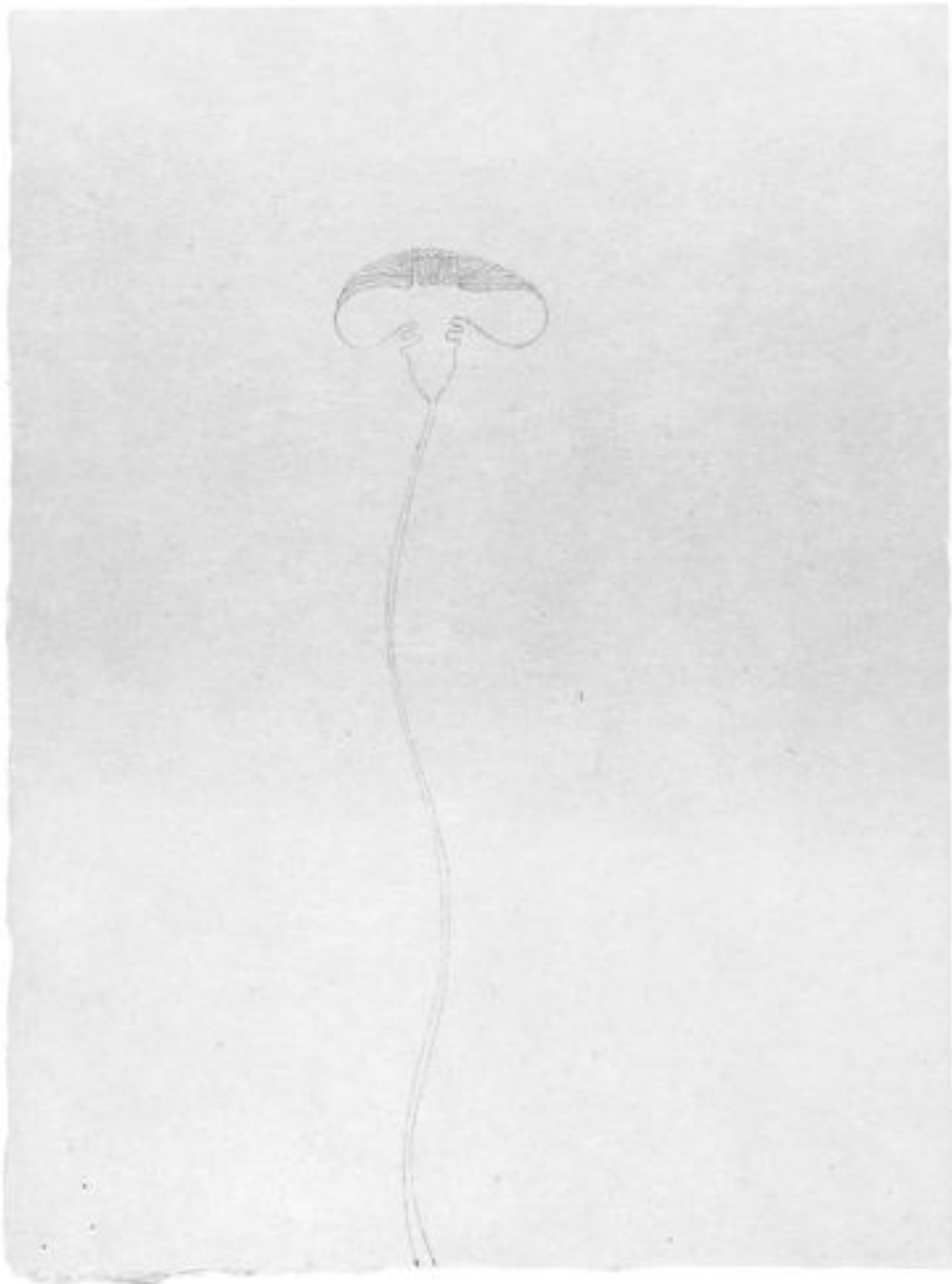
56

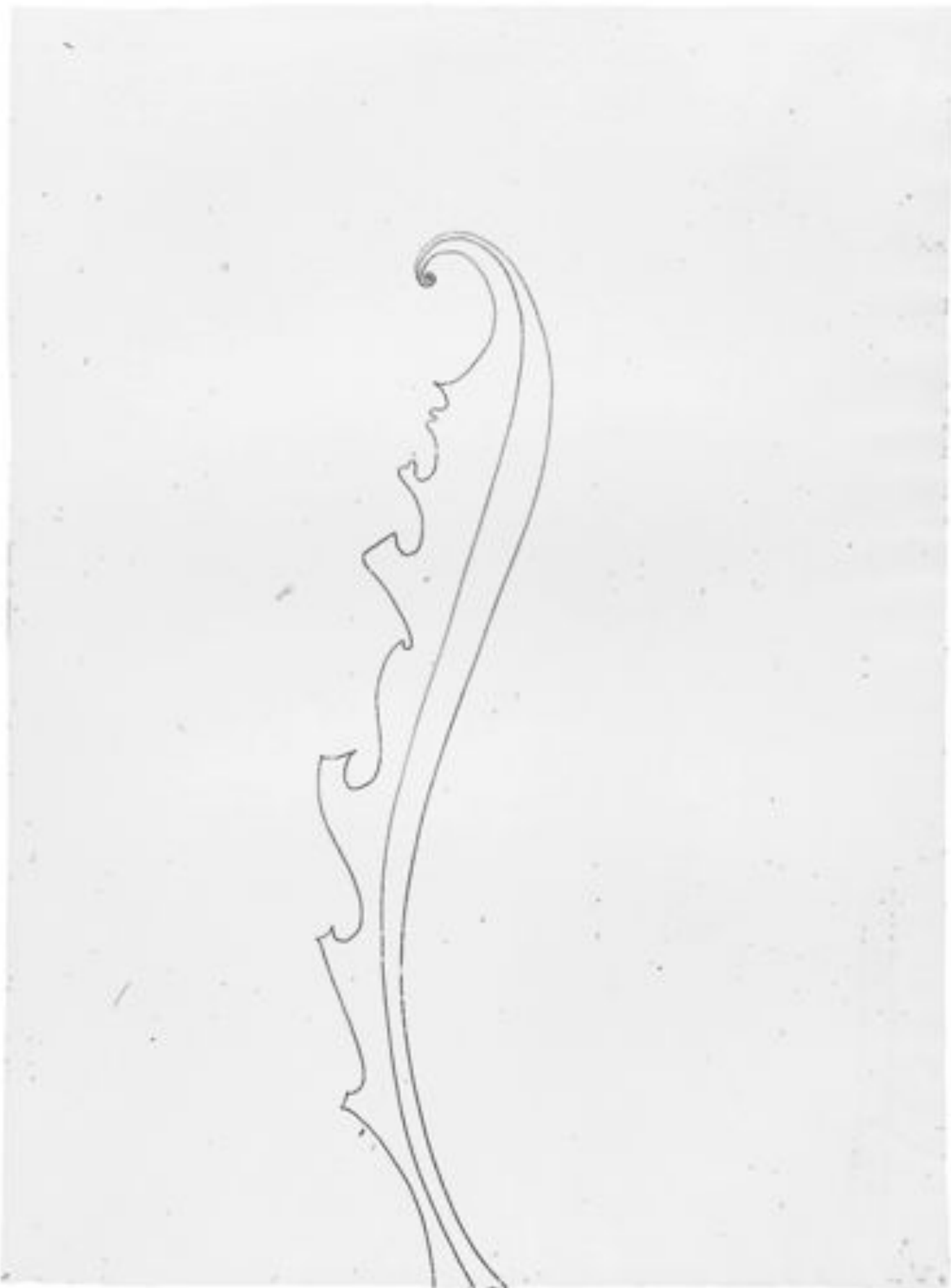


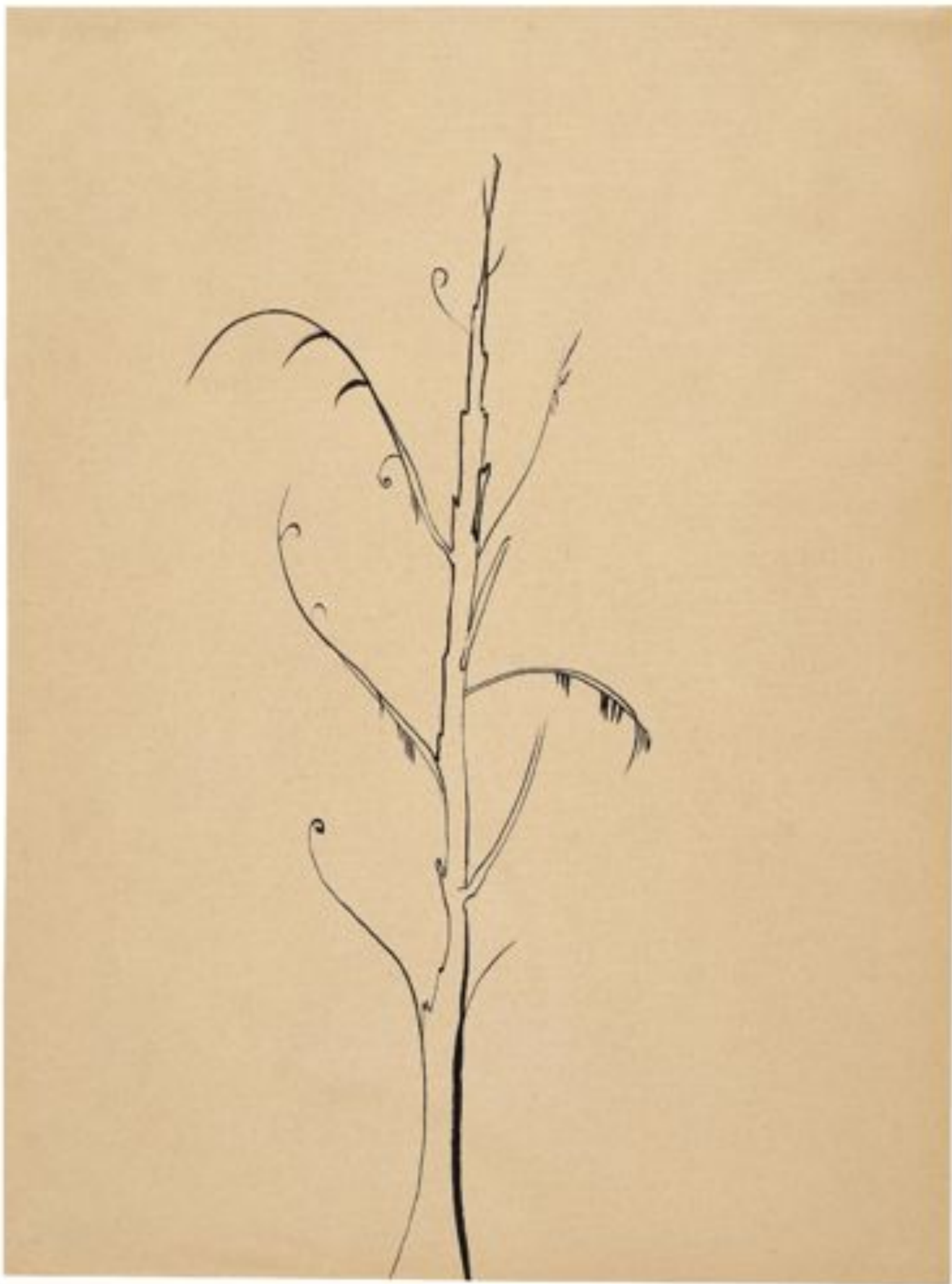
57

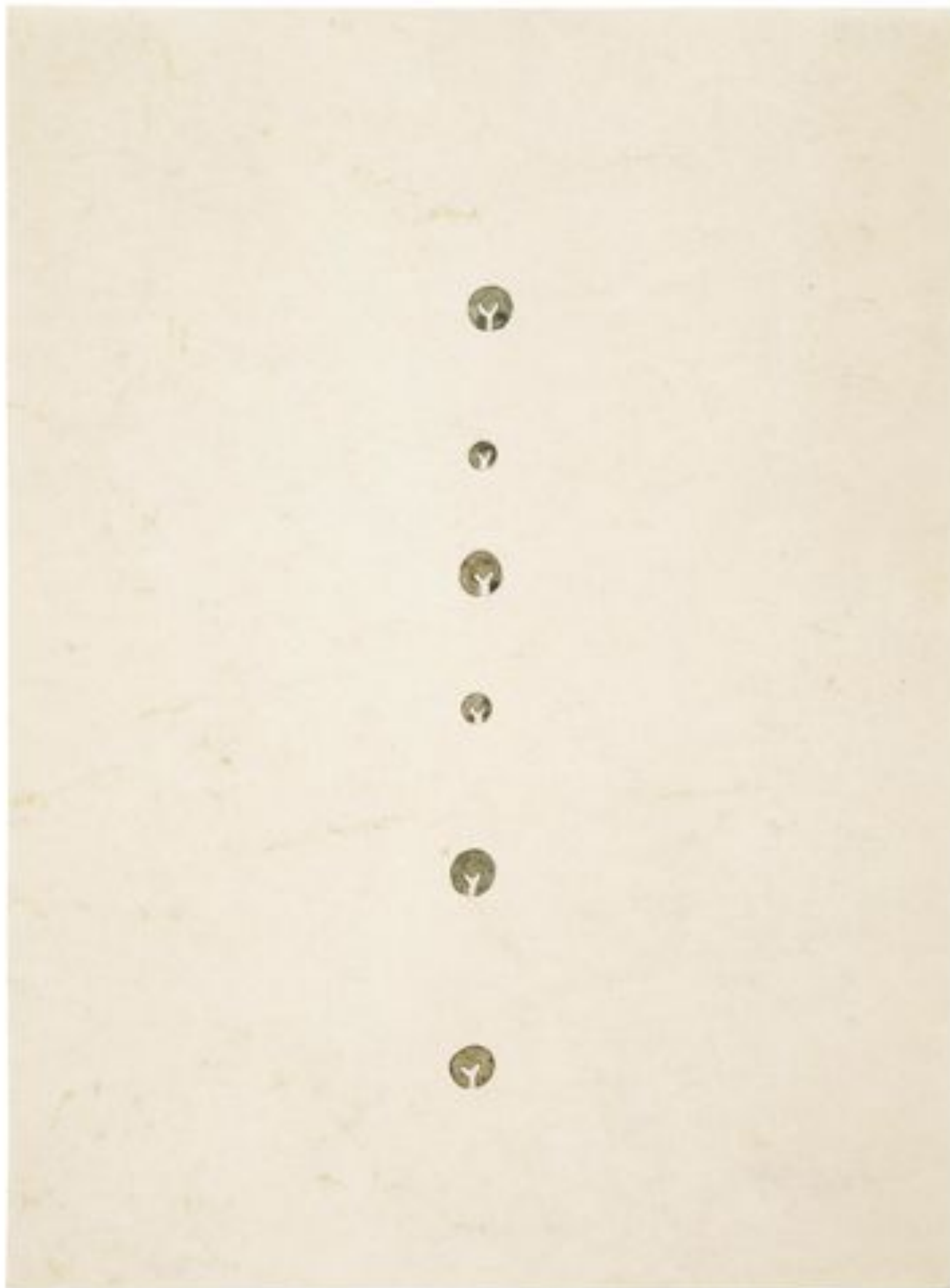


58





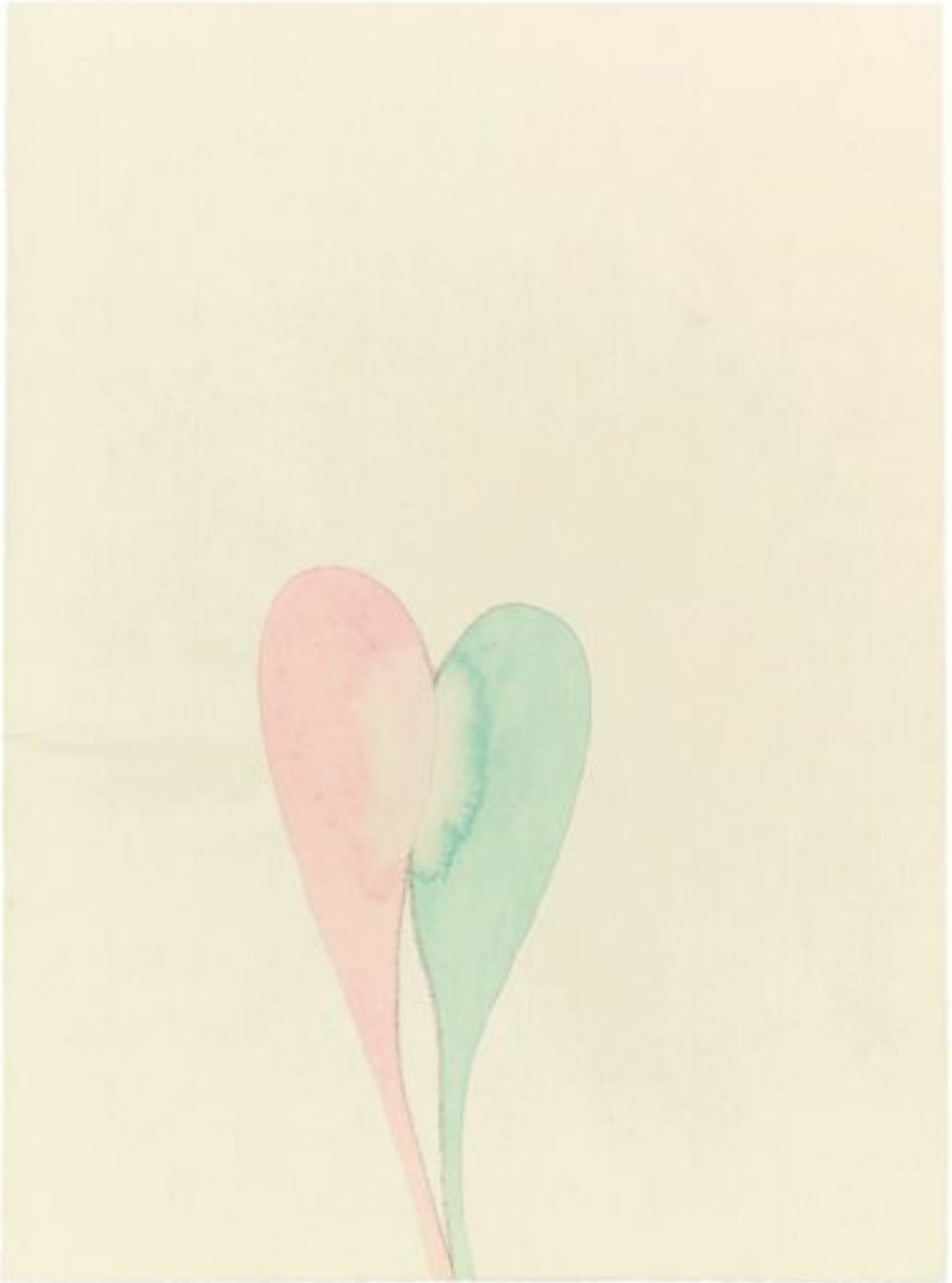




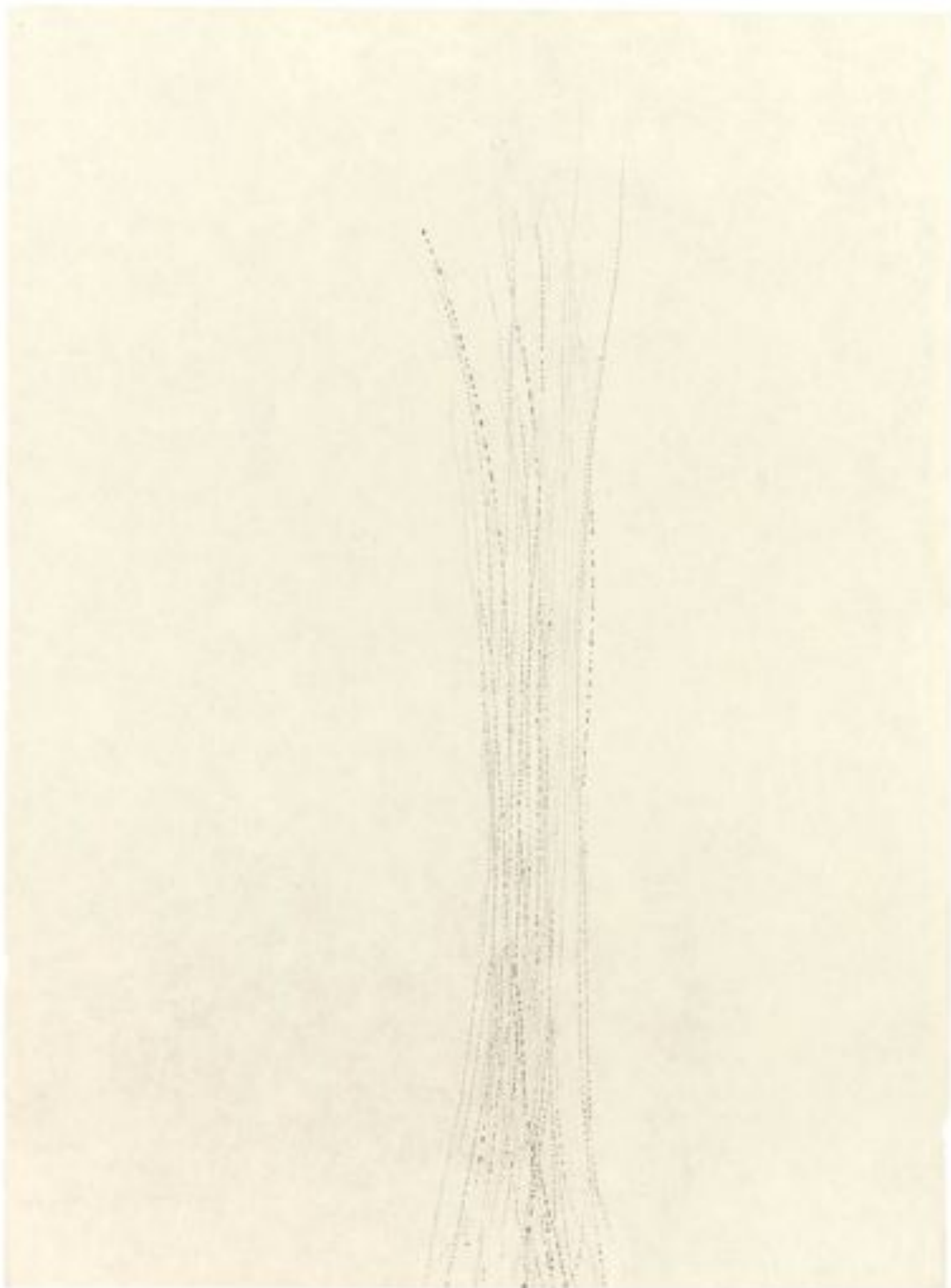


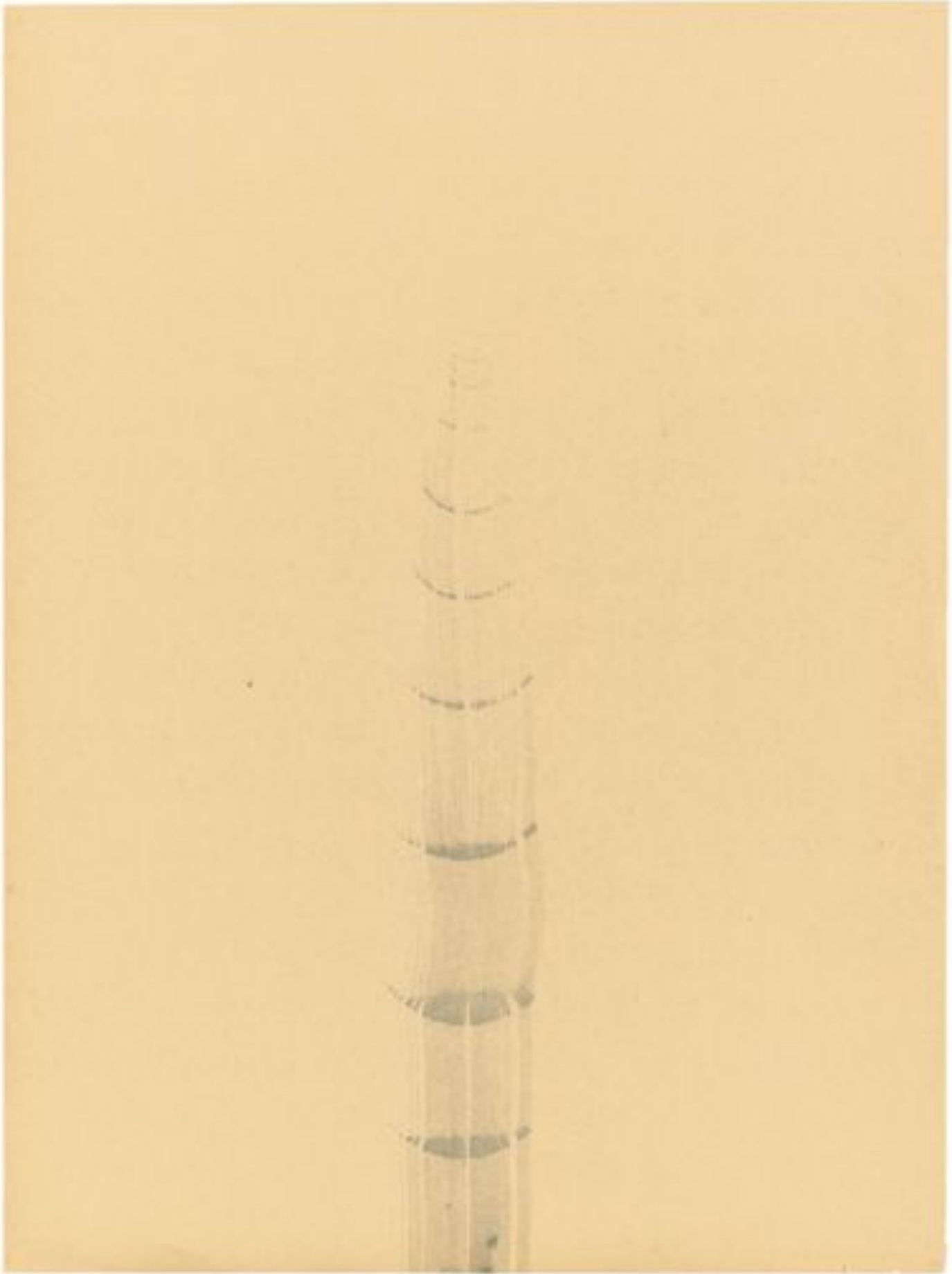
















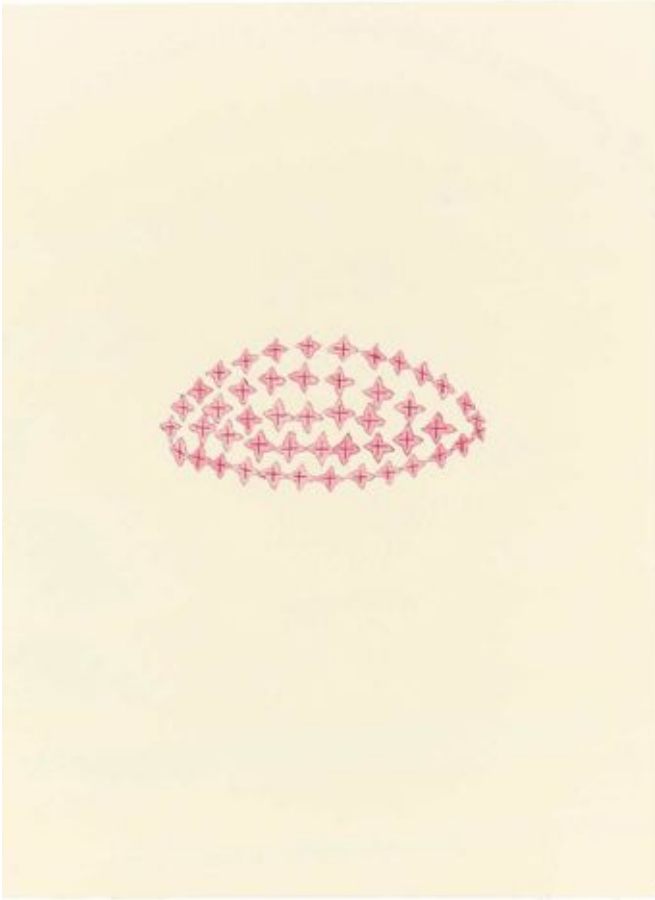




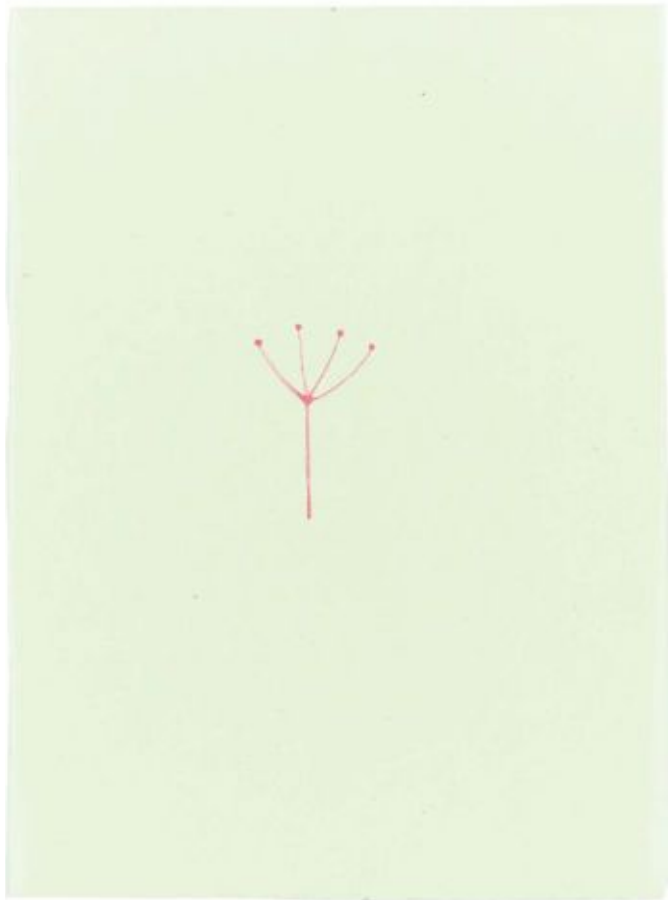








77



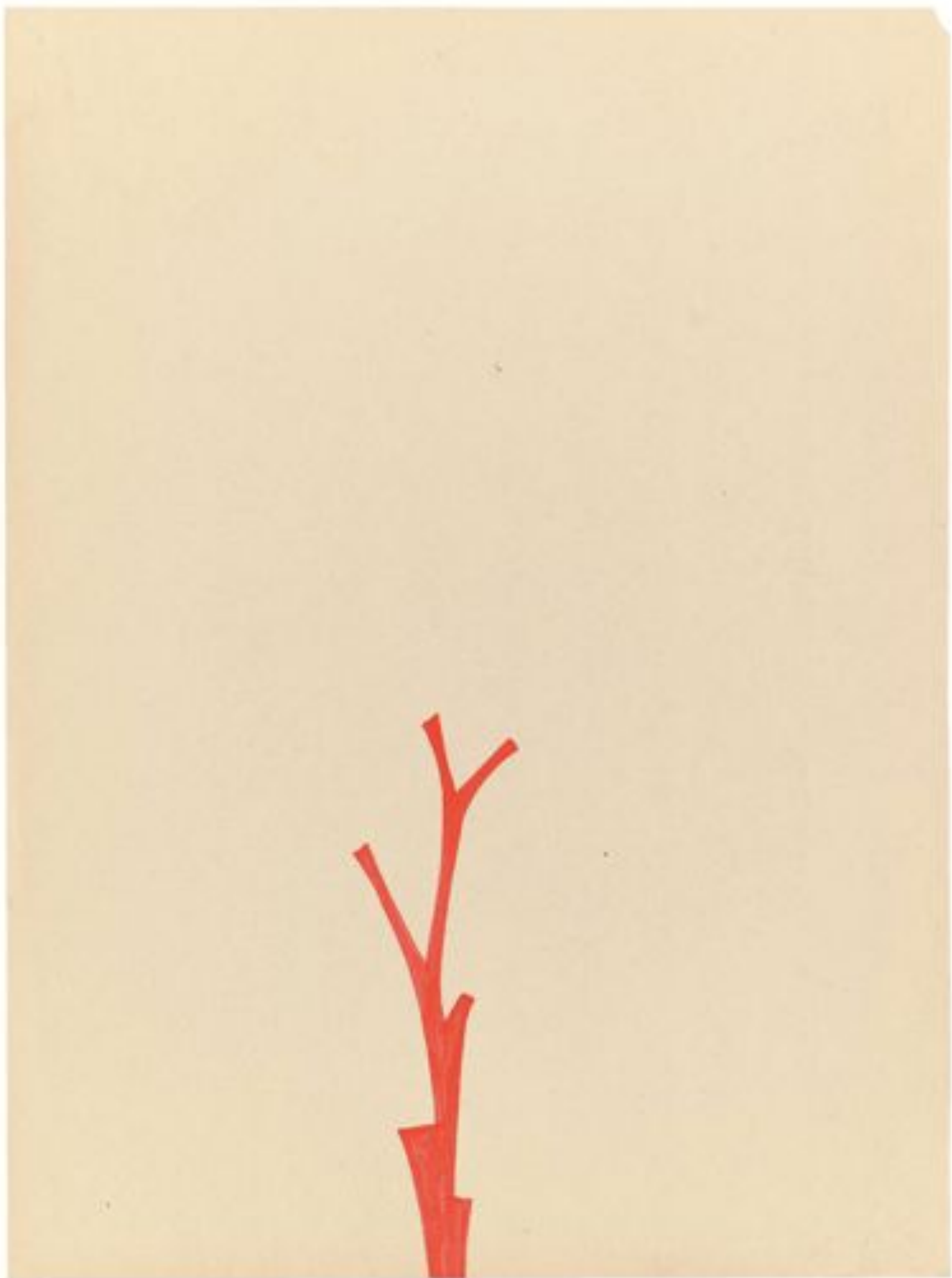
78

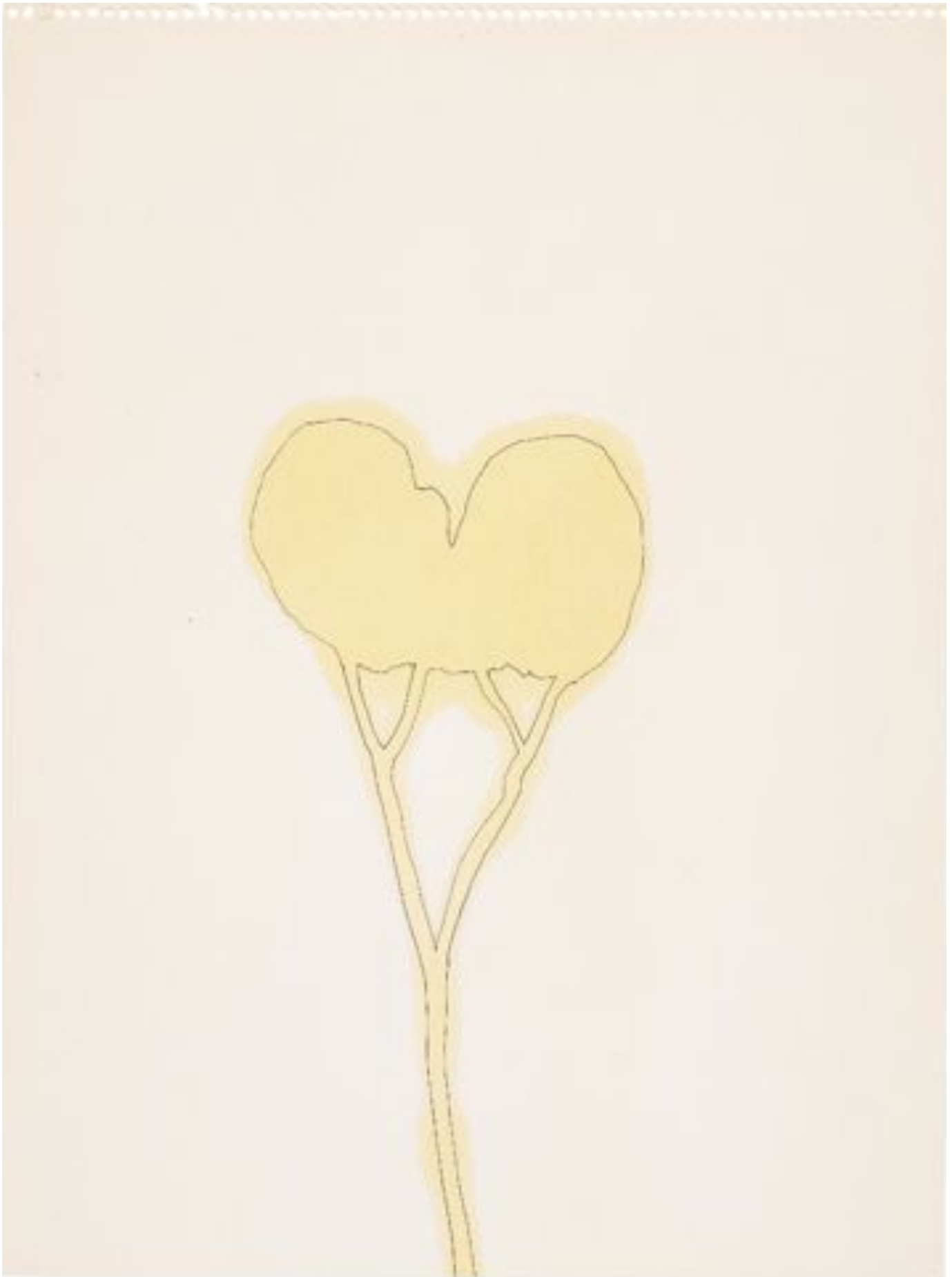


79



80







83



84



85



86



87



88



89



90



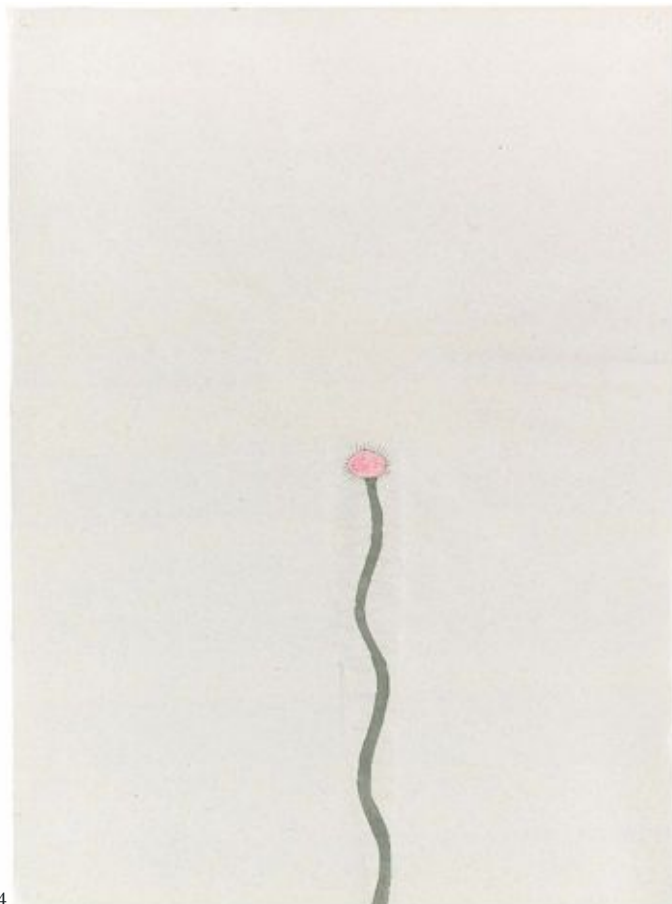
91



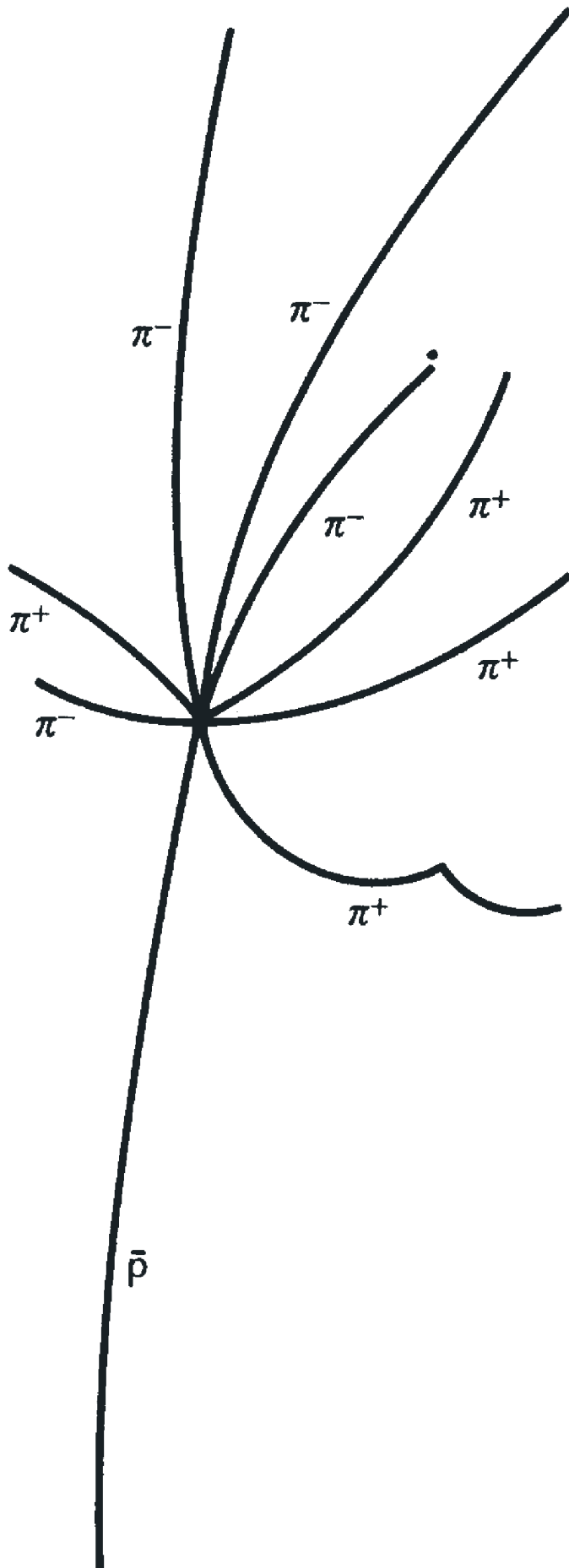
92



93



94



95

Erzeugung von acht Pionen durch einen Zusammenstoß zwischen einem Antiproton ($\bar{p}$) und einem Proton in der Blaskammer.

Génération de huit pions par la collision entre un antiproton ($\bar{p}$) et un proton dans une enceinte permettant de rendre visible la trajectoire des particules.

Anfangseinfangen

Die rapide Entfaltung der kosmologischen Forschung nach der Suche des Ursprungs wird von unzähligen Ereignissen begleitet, deren Aspekte die Wissenschaft und die bildende Kunst verbinden. Es sei nur an den Übergang vom Nichts ins Etwas oder vom Abstrakten ins Figürliche erinnert. Die Suche der Malerin und Zeichnerin Mireille Gros nach diesen Querverbindungen, um in der bildenden Kunst den Ursprung einzufangen, führt sie zu den Aspekten unseres Verständnisses von der Erschaffung des Universums. Durch das Auskristallisieren einfacher und schöner Lösungen stösst sie von einem durchaus subjektiven künstlerischen Standpunkt in die Objektivität vor.

Nach den Kosmologen begann die Geschichte des Universums mit einem plötzlichen und spontanen Urknall. Unmittelbar danach befand sich das Universum in einem sehr dichten und heissen Zustand, der, alle fundamentalen Urkräfte vereinigend, strahlte und sich in Schwingung befand. Ein vollkommen gestaltloser Zustand, aus dem erst später durch die inflationäre Phase der Raumzeit sowie durch die Brechung der Symmetrien, das heisst durch das Entkoppeln der Gleichgewichte der Elementarteilchen, all die Strukturen und die Mannigfaltigkeit, die wir heute beobachten, entstanden.

Das Verhalten der Elementarteilchen der Materie wird bei höheren Energien und Temperaturen immer symmetrischer und in gewisser Weise einfacher. Während des extrem heissen Zustands in den ersten Augenblicken des Urknalls könnte das Universum höchst symmetrisch gewesen sein. Als es sich jedoch ausdehnte und die Temperatur abnahm, ergaben sich ganz unterschiedliche Möglichkeiten für das Verhalten der Materie, und die Symmetrien wurden einmal so und einmal anders gebrochen. Das Universum war am Anfang ein Mikrokosmos. Über unzählige physikalische Prozesse entwickelte es sich zu grossräumigen Strukturen. Offenbar gibt es physikalische Vorgänge, die aus einer Singularität, beinahe aus dem Nichts, Sterne, Planeten, Kristalle, Muscheln, Spiralen und Menschen entstehen lassen. Heute leben wir in einer kühlen Welt niedriger Energie, in der Leben möglich ist.

Dieser Vorgang, bei dem die Natur die Bausteine des Lebens aus den ursprünglichen Überresten des Urknalls erzeugte, hing von Anfangsbedingungen ab, die vor dem Urknall im mikrophysikalischen Zeitpunkt zu finden sind und durch Wahrscheinlichkeiten festgelegt werden. Singularität, Unbestimmtheit, Anfangsbedingungen, Identität der Urkräfte und Symmetriebrechungen sind in dieser Chronologie die wesentlichsten Anhaltspunkte, auf denen die Grundidee beruht, den «Urknall» einfangen zu können.

Für Mireille Gros beginnt alles mit der Singularität und der Unbestimmtheit, mit weissem Papier. Dieses weisse Papier ist der Anfangszustand. Die Künstlerin nimmt nicht immer das gleiche weisse Papier, denn sie will in der Wahl der Anfangsbedingungen frei sein. Durch das Ändern des Anfangszustands wächst die Wahrscheinlichkeit, einen unterschiedlichen Endzustand zu erhalten. Mireille Gros steht vor dem weissen Papier. Ihr Zeitgefühl verdichtet sich in einem sehr kleinen Raum, die Konzentration vertieft sich, die Kräfte vereinigen sich vor dem weissen Blatt. Diesem wendet sie sich mit all den Feinheiten zu, die plötzlich und spontan den Anfang bestimmen. Durch schnelle Bewegungen entstehen Kurven, Linien und Spiralen, so

dass durch die Vielfalt der Kurven die Kräfte sich zu teilen beginnen. Sie entkoppeln sich. Wo eine gewisse Symmetrie zu erkennen war, wird sie mit der Entwicklung gebrochen. Die schnellen Bewegungen werden mit dem Herzrhythmus eins, die Kurven werden Pflanzen, das Bild wird eine grossräumige Ganzheit. Der Prozess verläuft vom Abstrakten ins Figürliche und Bildliche, bei dem der Endzustand nicht von Anfang an determiniert ist, sondern sich aus einer Entwicklung herauskristallisiert. Das Bild beginnt zu leben, ohne nachzufragen, wie es begonnen hat.

Der Endzustand der Bilder ist die elegante und schöne Lösung einer Folge von Übergängen, die mit einem «Urknall», einem undefinierbaren Impuls beginnt. Durch feinste Nuancen von unterschiedlich weissen Blättern führt die Konsequenz zur Erschaffung von «Organismen», deren Schöpfungskraft in den Bildern von Mireille Gros immer weiter wirken wird.

Maurizio Falanga

Saisir les origines

Le développement rapide des recherches en cosmologie qui visent à retracer l'origine de toute chose s'accompagne d'innombrables événements, dont les aspects essentiels relèvent aussi bien des sciences que des beaux-arts. Pensons, par exemple, au passage du «rien» au «quelque chose», ou de l'abstraction à la figuration. Mireille Gros, peintre et dessinatrice, qui aime à capter les relations réciproques, afin de saisir la source de toute œuvre artistique, a été peu à peu amenée à redéfinir notre compréhension de la création de l'univers. Grâce à des solutions aussi belles que simples, l'artiste quitte la subjectivité artistique, pour atteindre à l'objectivité.

Selon les cosmologues, l'histoire de l'univers commence par une explosion originelle («big-bang») soudaine et spontanée. Immédiatement après cette explosion, l'univers se trouva dans un état de forte densité et de chaleur et, concentrant toutes les forces élémentaires fondamentales, se mit à émettre des rayonnements et des ondes. Un état absolument sans forme, qui ne donna naissance que plus tard, lors de la phase inflationnaire de l'espace-temps et de la destruction des symétries, c'est-à-dire de la rupture de l'équilibre des particules élémentaires, à toutes les structures et toutes les variétés que nous pouvons observer aujourd'hui.

Dans une situation de hausse des énergies et des températures, les particules élémentaires de la matière deviennent de plus en plus symétriques et, dans un certain sens, plus simples. Lors de l'extrême chaleur qui régnait pendant les premiers instants après le big-bang, l'univers était vraisemblablement de forme symétrique. Cependant, lorsqu'il se dilata et que les températures baissèrent, la matière prit des formes diverses et les symétries se rompirent de différentes façons. Au commencement, l'univers était un microcosme. A la suite d'innombrables processus physiques, il se transforma en de vastes structures. Apparemment, il existe des phénomènes physiques qui, à partir du néant, produisent des étoiles, des planètes, des cristaux, des coquillages, des spirales et des êtres humains. Aujourd'hui nous vivons dans un monde à basses températures et basses énergies, dans lequel la vie est possible.

Ce processus, au cours duquel la nature créa les éléments constitutifs de la vie à partir des résidus originels du big-bang, était commandé par des conditions initiales régissant le temps microphysique préalable au big-bang et qui se basaient sur des probabilités. L'unicité, l'incertitude, les conditions initiales, l'identité des forces élémentaires et les ruptures de symétries sont dans cet ordre les indices sur lesquels se base l'idée qu'il est possible de saisir le big-bang.

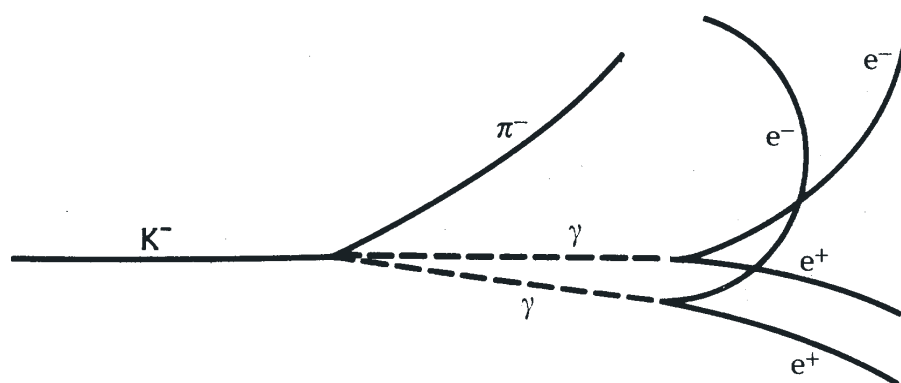
Tout commence par l'unicité et l'incertitude, par la feuille de papier blanc. Ce papier blanc constitue l'état initial. Mireille Gros n'utilise pas toujours le même papier, car elle veut être libre dans le choix des conditions initiales. En changeant l'état initial, elle augmente la probabilité d'obtenir un état final diversifié. L'artiste se tient devant sa feuille de papier blanc. La notion du temps se densifie dans un espace réduit, la concentration s'intensifie, les forces se rassemblent devant la feuille de papier. Mireille Gros oriente vers elle tous les raffinements qui déterminent subitement et spontanément un commencement. Des courbes, des lignes et des spirales prennent forme grâce aux mouvements rapides et, à travers la variété des courbes, les forces se mettent à se dissocier. Elles se découpent. Là où certaines symétries s'ébauchaient,

on assiste à leur fraction. Les mouvements rapides sont à l'unisson du rythme cardiaque, les courbes se transforment en plantes, le tableau ou le dessin devient un tout. Ce processus évolue de l'abstraction à la figuration, mais l'état final n'est pas déterminé d'avance, il se cristallise à travers un développement. Le dessin se met à vivre, sans savoir comment il a pris naissance.

L'état final des tableaux de Mireille Gros consiste en une solution élégante et belle d'une suite de transitions, qui naît d'une sorte de big-bang. Grâce aux nuances subtiles des différentes feuilles de papier blanc, il en résulte la formation de véritables organismes. Ainsi, les œuvres de Mireille Gros sont porteuses d'organismes à la force créatrice intarissable.

Maurizio Falanga

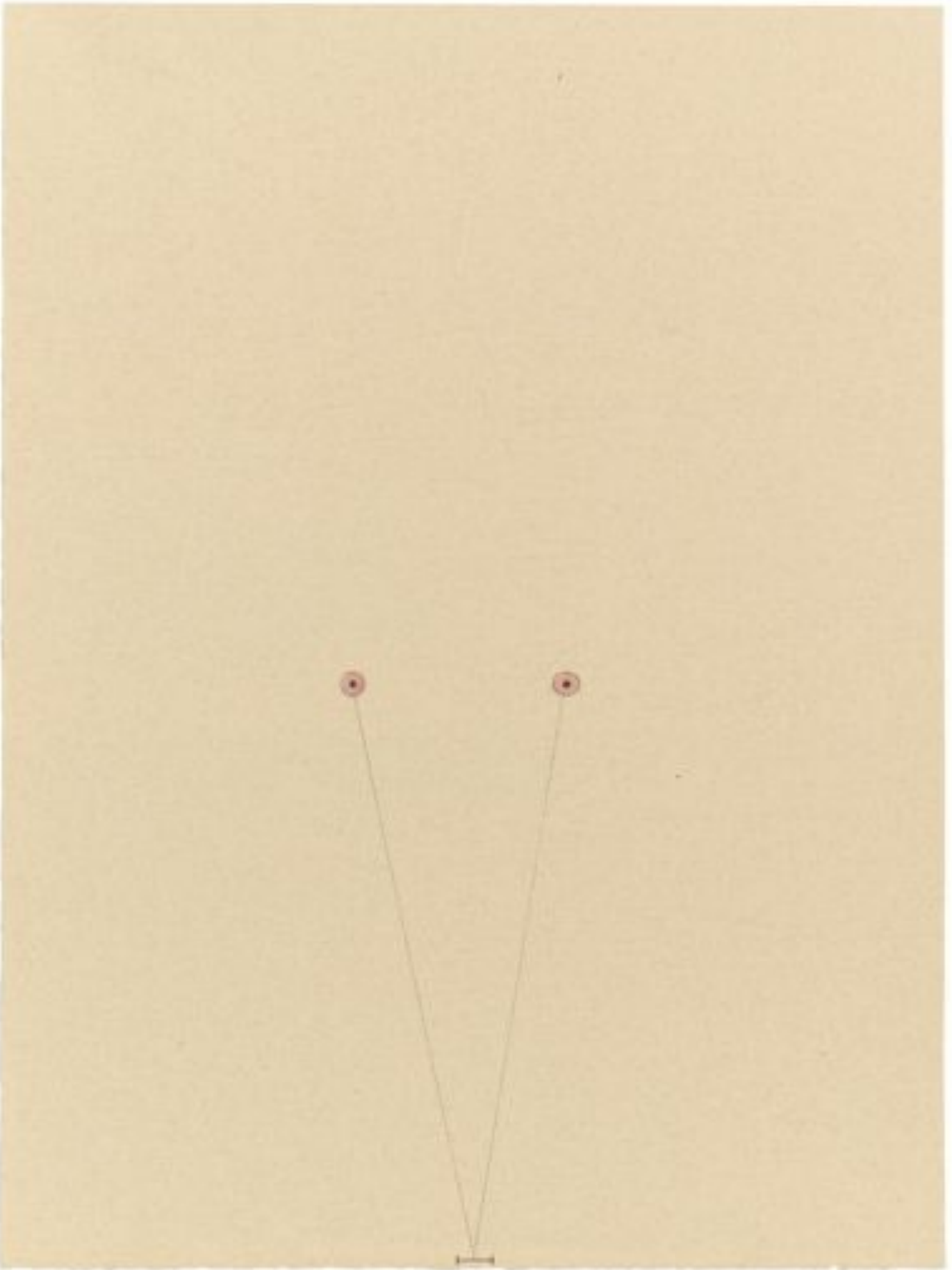
Traduit de l'allemand par Marie-Françoise Robert

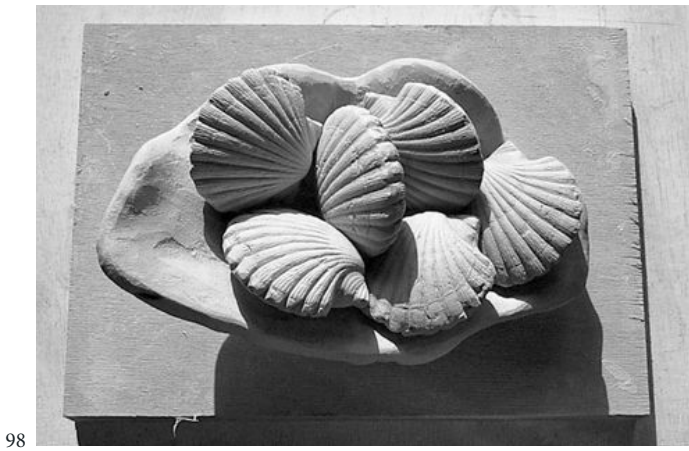


96

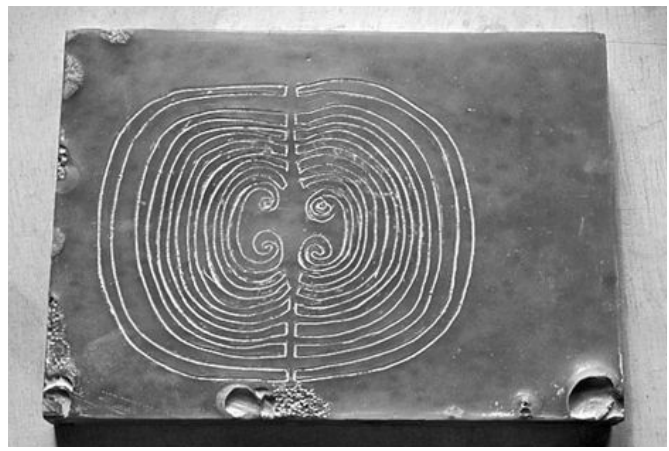
Eine Folge von Vorgängen, bei der zwei Paare erzeugt werden: ein k zerfällt in ein π und in zwei Photonen (γ), von denen jeder ein Elektronen(e^-) Positron(e^+) Paar erzeugt.

Une suite de processus, au cours desquels deux couples sont générés: un k se désintègre en un π et en deux photons (γ), qui génèrent chacun un couple électron(e^-) positron(e^+).

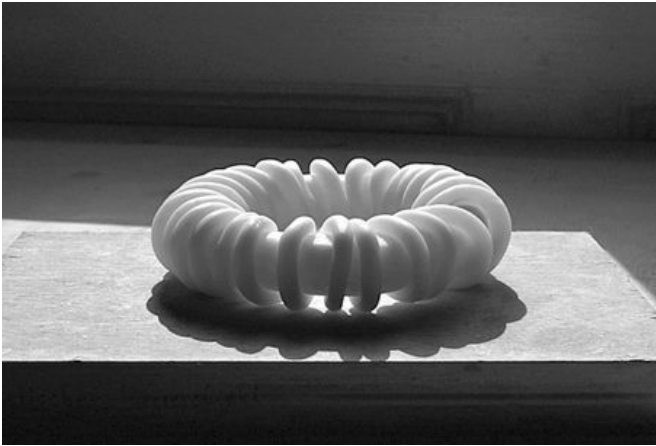




98



99



100



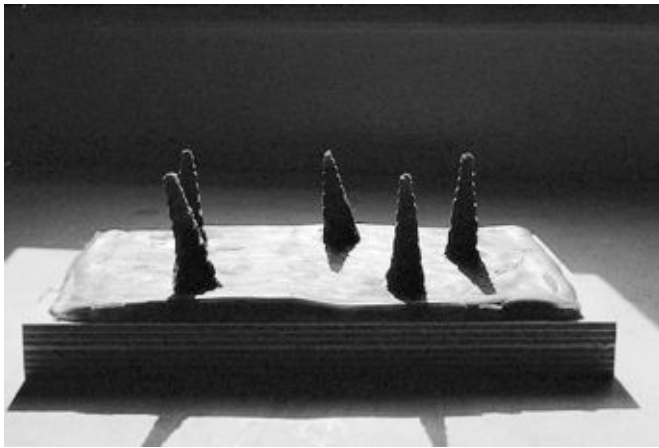
101



102



103

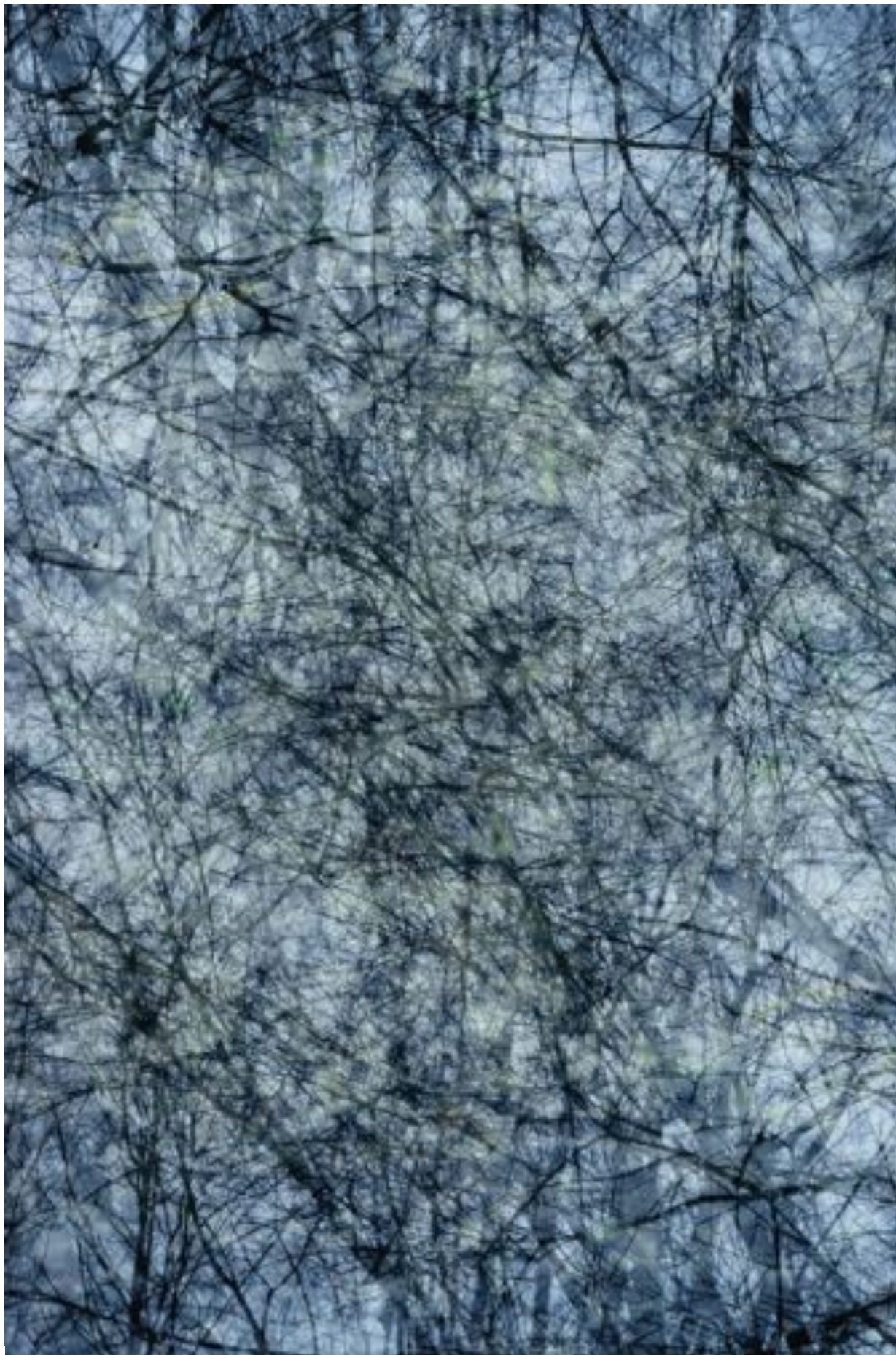


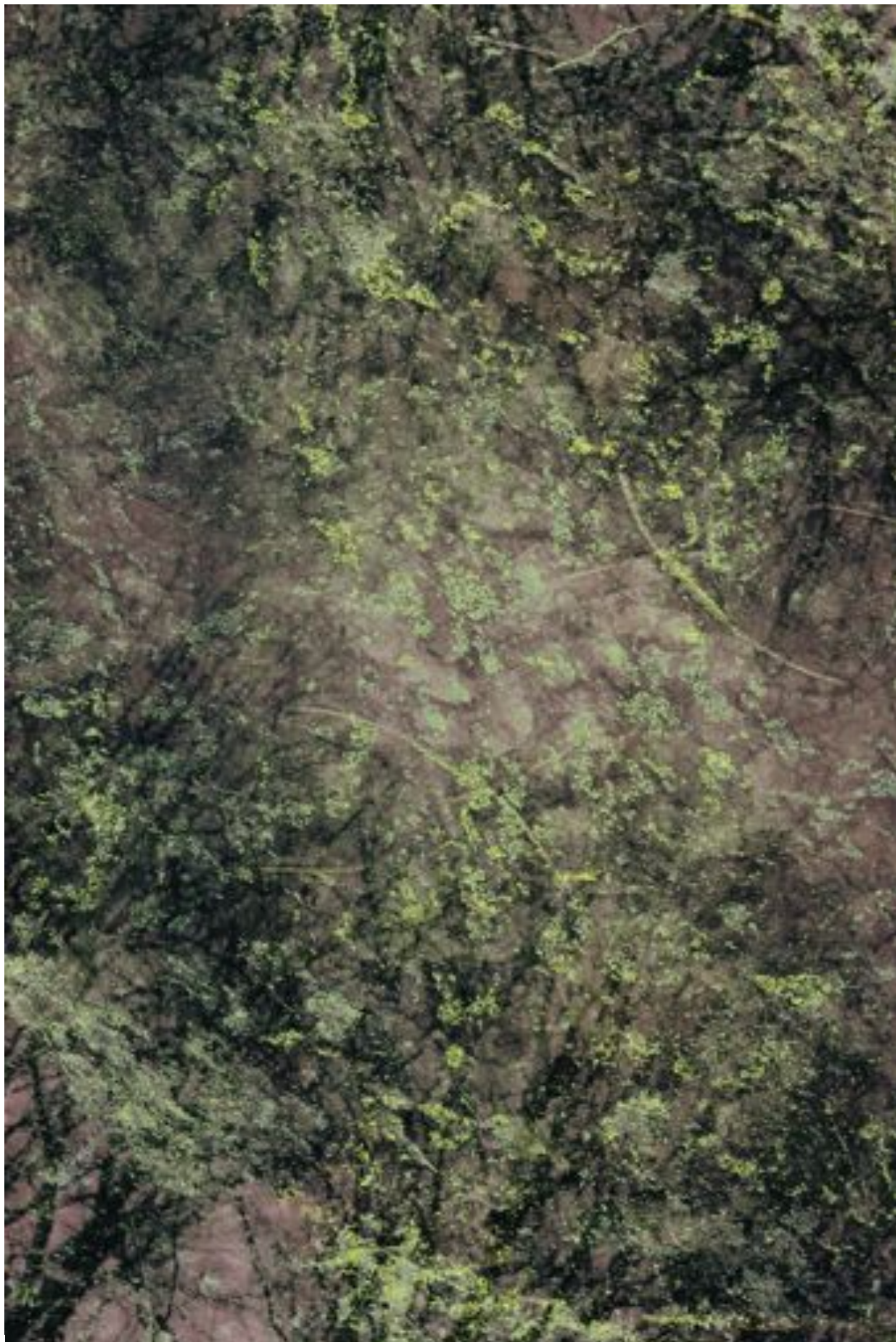
104



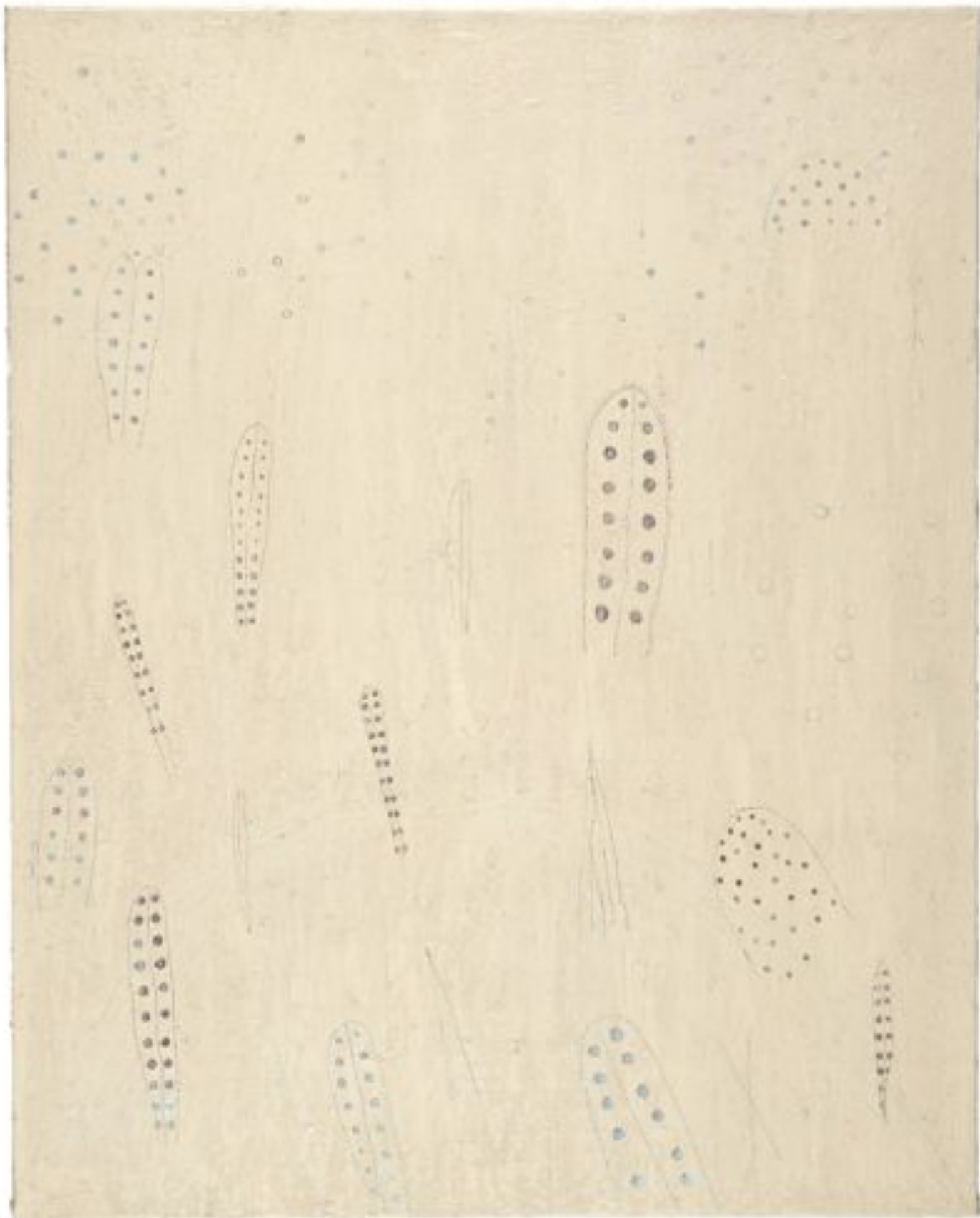
105











Emergences et résurgences

«Il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces»

(G. Bachelard, *L'eau et les rêves*)

Parmi les artistes contemporains, Mireille Gros est celle qui par ses œuvres se rapproche le plus d'une démarche scientifique dont le but serait de révéler des énergies propices au maintien d'un état d'équilibre et capables de réagir aux agressions permanentes du monde actuel.

Les tableaux, comme les dessins et les photographies, imposent une vision lente, une attitude patiente comme celle d'un enfant qui observe la nature dans une flaque d'eau à marée basse, à travers son propre reflet. On s'introduit avec eux dans une perspective intérieure pour atteindre le moment où, par la couleur et par le trait, il devient possible de cerner l'idée même de la vie.

Il y a quelques centaines de millions d'années, la mer présidait à la naissance de la vie comme aujourd'hui à celle de l'homme dans le ventre maternel. L'eau où se cache la mémoire de chaque chose exerce une fascination omniprésente chez Mireille Gros qui, à travers son œuvre, emprunte à ce puissant archétype les attributs symboliques. Par ses aspects troubles et ondulatoires, la peinture de Mireille Gros semble être une immersion dans un milieu aquatique, la proche surface d'un étang ou les profondeurs marines. Beaucoup de tableaux, *Eaux vives* par exemple, sont comme des réintégrations dans le monde préformel et équivoque de la préexistence. Des formes indistinctes des expressions de mouvement, des empreintes de couleurs se mélangent dans une solution d'où émerge la création et d'où ressurgissent des existences antérieures.

C'est, sans nul doute, pour toute la valeur symbolique de la féminité rattachée à l'eau, celle du ventre de la «terra mater, génitrice universelle, modèle cosmique de la femme» selon Mircea Eliade, que Mireille Gros a choisi de considérer cet élément comme source énergétique de son œuvre.

C'est d'abord à travers une véritable bibliothèque de carnets que l'on découvre le monde de Mireille Gros. Le murmure d'un coquillage, la mathématique d'une spirale, le mouvement d'une algue, le tourbillon d'une eau qui s'enfuit, le scintillement de la mer, des vagues en bouteille plastique, la noblesse d'un flacon de parfum, une rencontre africaine, l'accouchement d'une déesse mère, la trame d'un tissu, une réflexion de Léonardo, la chute d'une cheminée, la trace d'une branche, la structure d'un végétal, l'image furtive d'un organisme vivant sur une surface de mercure, l'expression d'une étoile, l'alphabet d'une couleur: l'artiste se livre à une cueillette permanente de tout ce qui suscite sa curiosité, pour conserver à l'aide d'un classement rigoureux, chaque idée propice à la germination de ses œuvres.

Cela forme un mélange complexe accumulant observations et indices provenant des lieux les plus divers, interrogations et morceaux de mystères échoués sur la planète, le tout recueilli dans une collection personnelle – «souvent, je trouve plus tard dans la nature ce que j'ai inventé moi-même».

Si les carnets relatent les découvertes et les étonnements face aux formes et aux couleurs, les dessins sont plus l'expression de gestes cosmogoniques de manifestations formelles au moment où, à la limite de l'eau et de la terre, apparaissent des formes de vie. Ils orientent l'imagination et la mémoire vers le centre d'intérêt primordial de Mireille Gros: la nature. Ce sont des créations pures qui intègrent son

mouvement. Ils sous-tendent une vision de continuité, de métamorphose, de lent processus de création et, au fond, une certaine attitude artistique qui culminera dans la peinture.

C'est un monde parfois végétal, parfois animal à différents stades d'évolution qui s'organise, choisit ses lignes, fait écho à des couleurs suggérées ou absentes qui s'expriment sur la surface supérieure d'une gamme de papier allant du plus ordinaire au plus rare. Pour Mireille Gros, le support du dessin, le papier, est déjà une expression qui donne une direction, un sens avant même le trait. Pour l'artiste, il est source d'inspiration et fait naître à son contact les sensations, les pulsions instinctives, des réactions innées. Sa couleur ou sa non-couleur donne une certaine énergie qui situera le dessin dans un certain équilibre. On ressent dans ses œuvres, l'écoute du message élaboré et sourd de l'univers et un geste qui procède de son mouvement. On devine des labyrinthes en formation symbolisant peut-être le voyage intérieur de l'âme personnelle à l'image de celle du cosmos, symbolisant également la procréation, la fécondité, un processus qui vient d'être engendré. Ce qui oriente Mireille Gros, c'est la logique intuitive de la nature. Elle en saisit d'abord les enseignements en classant certains indices à l'intérieur d'une réserve, sorte de grammaire nécessaire à l'expression de son imagination. L'artiste ne l'imité pas, elle s'y identifie en procédant avec la même énergie à la création des lignes nouvelles. Plus que l'intérêt des lignes et des figures que la nature engendre, elle conserve dans ses «réserves naturelles» leur structure et leur rythme. Ainsi, à l'observation intelligente vient se superposer une intuition artistique qui laisse entrevoir la possibilité de se substituer à une énergie naturelle qui se meurt. Les œuvres de Mireille Gros sont l'expression de l'esprit luttant contre la mort.

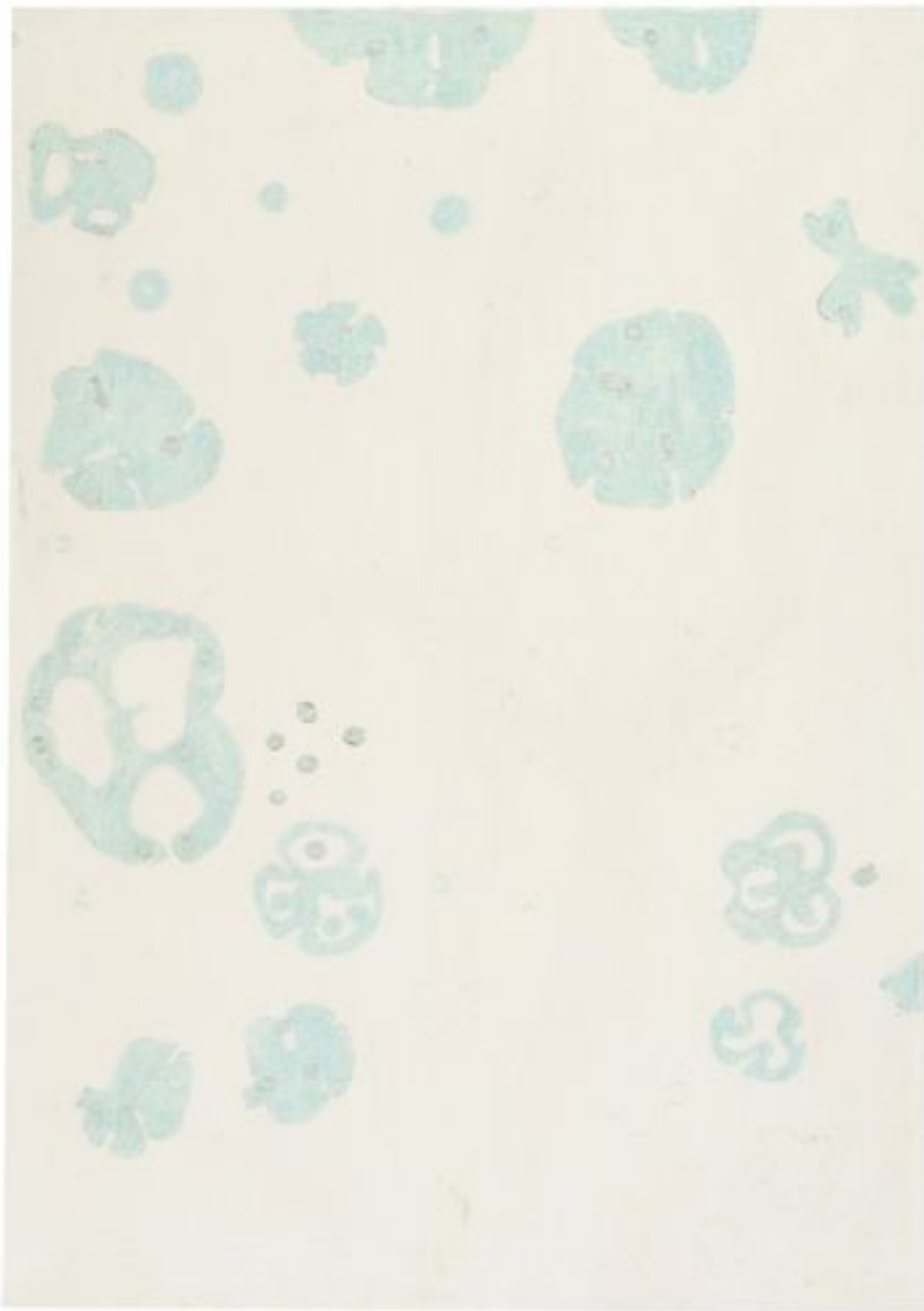
Pour Mireille Gros, la peinture est l'aboutissement d'un rituel quotidien, un moyen de transfigurer ses impressions et ses expériences personnelles. Elle renvoie également à notre propre mémoire et nous laisse deviner des réalités cachées.

Les tableaux ont été conçus avec une lenteur presque végétale, ils sont le contraire d'un état statique et mort, la peinture essaie de saisir la totalité d'une énergie. Les couches ont été appliquées progressivement comme les feuilles recouvrent le sol, comme la neige recouvre les feuilles. Certaines peintures ont nécessité plusieurs années avant d'aboutir à leur aspect final. Elles déploient une large gamme de couleurs réparties en dominantes et contrepoints, ce qui donne le sentiment qu'elles entretiennent des relations harmoniques entre elles et ont l'effet vibratoire d'une mélodie. Seules quelques formes végétales ou animales sont parfois invitées dans cet univers mais sans céder à l'évidence car tout reste ouvert, tout est livré à la réflexion et à la recherche du sens comme dans une quête de vérité. Si le tableau est limité par ses mesures, il s'impose de plus en plus aux yeux du spectateur, devient partie de son identité. Il l'invite à se mettre en phase, à plonger dans les couleurs. Mireille Gros désire avant tout laisser les couleurs s'exprimer selon leur propre langage universel afin qu'elles établissent une rencontre avec le spectateur. Les couleurs rentrent ainsi dans son intimité, réveillant en lui des images, des souvenirs, des sensations.

La plage est le lieu des processus dynamiques, le symbole du changement continu de la nature. C'est un état de la matière entre eau et terre, entre liquide et solide, entre vie et mort, entre rêve et réalité. Pendant des années, la démarche de Mireille Gros a été d'explorer ces états. Des groupes d'œuvres *Eaux Vives*, *Tour d'horizon*, *tour d'océan*, *entre 2 eaux – monde nano* illustrent bien le résultat de cette démarche, en évoquant pour le spectateur une nostalgie inexplicable de l'espace, d'horizons ouverts et de liberté.

Jean-Claude Thuret







Das «Museum» von Ferrante Imperato aus *Historia Naturale*, Venedig, 1672.

Le «musée» de Ferrante Imperato, tiré de *Historia Naturale*, Venise, 1672.

La nature de l'art, la science de la nature

«If you can paint one leaf, you can paint the world.» John Ruskin

On a souvent dit que le passé est la clé pour comprendre le présent et le futur. Bien que le passé ne puisse à lui seul expliquer l'œuvre de Mireille Gros, il nous aide cependant à mieux cerner l'importance et le contexte de son travail. La nature constitue une de ses principales sources d'inspiration, au même titre que la description scientifique et le décryptage des structures complexes de ce monde naturel. Ainsi, un aperçu historique des interactions entre l'être humain et la nature, et du rôle que jouent la science et les arts visuels dans ce processus, nous donnera la possibilité de mieux saisir la signification de son œuvre qui tente de dépasser la rupture entre une société techniciste de plus en plus aliénante et un monde naturel en voie de disparition.

Le début de la botanique et de la zoologie comme disciplines scientifiques est communément situé au XVI^e siècle.¹ A cette époque, l'herbier médiéval, avec sa concentration de plantes à usage culinaire ou médicinal, est remplacé par les premières véritables publications botaniques où les plantes sont soigneusement recopiées d'après nature et assorties de descriptions scientifiques.² La plupart des premiers botanistes sont actifs dans les mêmes aires géographiques que les savants humanistes (aux Pays-Bas, au sud de l'Allemagne et en Suisse, plus particulièrement à Bâle). La pensée humaniste encourage en effet une prise de conscience des beautés de la nature et de la richesse de la vie humaine, liée au travail intellectuel et à une érudition reposant à la fois sur les arts et les sciences, ceci afin de mieux louer Dieu à travers la création humaine et les publications savantes. Cette époque voit également l'émergence des premières artistes femmes à avoir bénéficié d'une reconnaissance internationale.³

Les changements s'accélérent aussi bien dans les arts que dans les sciences au cours du XVII^e siècle, et les illustrations botaniques et zoologiques forment une sorte de lien par osmose entre ces deux domaines. La science connaît des progrès remarquables, avec des savants comme Robert Boyle (1627–1691) et Isaac Newton (1642–1727), la fondation de la *Royal Society* en Grande-Bretagne en 1662⁴ et celle de l'*Académie Royale des Sciences* en France en 1666, ainsi que la parution du premier journal scientifique annuel, le *Philosophical Transactions of the Royal Society*, ceci dès 1665. La botanique et la zoologie subissent une évolution rapide avec des spécialistes en systématique des plantes comme Robert Morison (1620–1683), John Ray (1628–1705) et Pierre Magnol (1638–1715), qui tentent d'ordonner le chaos qui résulte du nombre toujours croissant de données, ou encore le Hollandais George Everhard Rumphius (1628–1702). Ce dernier est le premier naturaliste à observer les invertébrés (les mollusques à coquilles) dans leur milieu naturel et à relever de façon systématique l'endroit où les spécimens (en l'occurrence les coquillages) sont ramassés.⁵ Le réseau grandissant des routes marchandes et des territoires explorés révèle de nouveaux spécimens de plantes, d'insectes, de coquillages, d'oiseaux et d'animaux empaillés et autres raretés à la curiosité insatiable des collectionneurs et à un corps grandissant de scientifiques dont le statut social est en voie ascendante. Le nombre de musées privés augmente de façon exponentielle,⁶ et amène en 1677 à l'ouverture du premier «musée» public au monde depuis l'Antiquité, l'*Ashmolean* d'Oxford. Le

1 Pour ne citer que quelques noms dans ce domaine: Rembert Dodoens (1517–1585), Charles de l'Écluse (1526–1609), qui fut l'un des premiers à établir une description scientifique détaillée des plantes, et Mathias de l'Obel (1538–1585) ont tous trois publié des ouvrages majeurs aux éditions Plantin d'Antwerp, avec une grande partie des illustrations exécutées d'après nature par Pierre van der Borch. Autres noms à retenir, Andrea Cesalpino (1524–1603), qui fut l'un des premiers à tenter une classification taxinomique des plantes, ainsi que Conrad Gessner (1516–1565) et Joachim Camerarius (1534–1598), qui utilisèrent tous deux leurs propres dessins d'après nature.

2 L'*Herbarum Vivae Eicones* de Otto Braunfels (1530–1536), avec des gravures sur bois tirées d'aquarelles de Hans Weiditz, et le *De Historia Stirpium* de Leonhart Fuchs (1542), avec des gravures sur bois tirées de dessins d'Albrecht Meyer.

3 Par exemple Sofonisba Anguissola (1532/35–1625), Lavinia Fontana (1552–1614), Fede Galizia (1578–1630), Caterina van Hemesen (1527/28–c.1566) et Levina Teerlinc (c.1520–1576).

4 Son nom original était *The Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge*.

5 Georgius E. Rumphius (traduit par E.M. Beekman), *The Ambonese Curiosity Cabinet*, New Haven/London 1999.

6 Parmi les «musées» privés les plus connus du XVII^e siècle, citons celui de l'empereur Ferdinand II, le *Museum Franc Calceolari* de Vérone, le *Museum Tradescantianum* d'Oxford et le *Museum Wormianum* d'Amsterdam; les publications basées sur ces collections font office de premiers catalogues de musées.

mélange d'art et d'histoire naturelle exposé dans ces collections (ill. 113) illustre clairement les liens étroits qui existent entre la science et les arts visuels dans le développement de la vie intellectuelle et culturelle de ce siècle et du suivant. La qualité des illustrations scientifiques croît de façon marquée à la fois dans les catalogues de collections privées et dans les publications des corpus de plantes et d'animaux nouvellement étudiés en Europe et de par le monde.⁷

Maria Sibylla Merian (1647–1717), une des artistes scientifiques les plus remarquables de son temps, se révèle être une pionnière dans ce domaine. Elle est la première à étudier scientifiquement puis à illustrer des insectes aux différents stades de leur développement et de leur métamorphose parmi les fleurs et les feuilles. En 1679, elle publie le premier volume d'une trilogie (les volumes deux et trois sont publiés respectivement en 1683 et 1717) consacrée aux insectes d'Europe et illustrée de ses propres gravures, dont certaines sont coloriées de sa main. En 1699, elle part avec sa fille Dorothea pour la Guyane hollandaise (Amérique du Sud),⁸ et passe près de deux ans à collectionner et à dessiner des insectes et des fleurs. Le résultat de leurs recherches est publié à Amsterdam en 1705 sous la forme d'un magnifique ouvrage, le *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (ill. 114). Les gravures coloriées à la main qui sont exécutées d'après les aquarelles de Merian sont d'une telle qualité qu'elles serviront plus tard à Carl von Linné (1707–1778) pour établir la nomenclature de nouvelles espèces de plantes et d'insectes. À la suite de Maria Sibylla Merian, de nombreuses artistes femmes seront attirées par l'illustration botanique, certaines en qualité d'amateurs, d'autres en tant que professionnelles, ceci à une époque où les femmes étaient encore confrontées à d'importants obstacles et préjugés dans le monde des beaux-arts. À titre d'exemple on peut citer Elisabeth Blackwell, artiste et graveuse du *A Curious Herbal*, 1737–39, Madeleine Basseporte (1701–1780), qui succède à Aubriet en 1735 comme *Peintre du Roy*, ou encore Geneviève de Naugis Regnault (1746–1802) qui illustre l'ouvrage de François Regnault *La Botanique* (1774).

Tandis que la professionnalisation croissante de la pratique artistique éloigne celle-ci de la nature, les avancées spectaculaires dans le domaine des sciences mènent à un véritable «âge d'or» de l'intérêt pour le monde naturel, ce dont témoigne notamment le parcours d'un des plus grands scientifiques de tous les temps, Carl von Linné (Linnaeus). Largement reconnu comme le père fondateur de l'histoire naturelle moderne, il est également connu sous le nom de «second Adam» à cause de son activité à nommer ou renommer des milliers⁹ d'espèces de plantes, d'animaux, d'oiseaux, de poissons, d'insectes, de mollusques, etc.¹⁰ Il invente (avec Peter Artedi) le système binominal, où le premier terme désigne le genre et le second l'espèce. Depuis la publication du *Species Plantarum* en 1753, de la 5^e édition du *Genera Plantarum* en 1754,¹¹ et de la 10^e édition du *Systema Naturae* en 1758,¹² c'est ce système qui forme la base de toutes les nomenclatures taxinomiques modernes des différentes espèces de plantes et d'animaux. Le système classificatoire de Linné regroupe toutes les espèces en classes, ordres et genres. Ce système binominal en latin, accompagné de descriptions détaillées de chaque espèce et des sources déjà publiées à son sujet, permet des avancées révolutionnaires tant en botanique qu'en zoologie. En effet, il est dès lors possible aux scientifiques de différents pays de comparer et de différencier rapidement les descriptions publiées de plantes ou d'animaux à l'aide d'une nomenclature simple permettant de savoir s'ils sont déjà connus ou s'il s'agit de nouvelles découvertes. Avant Linné, la botanique comme la zoologie se trouvaient freinées par une accumulation confuse d'«espèces», réelles ou imaginaires, qui étaient décrites et désignées à l'aide d'une nomenclature non standardisée, ce qui rendait les noms et les descriptions incomparables.¹³ L'irruption du nouveau système fait ainsi l'effet d'un véritable séisme et stimule aussi bien les naturalistes professionnels que les amateurs à conduire des recherches sur les plantes et les animaux de leur région ou d'autres contrées plus exotiques. Linné établit également un système de classification des plantes basé sur leurs organes sexuels,¹⁴ s'inspirant des travaux de botanistes français



114
Maria Sibylla Merian, *Citrus aurantium* aus *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705.

Maria Sibylla Merian, *Citrus aurantium* tiré de *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705.

⁷ Voir par exemple Basilius Besler, *Hortus Eystettensis* (1613) et Daniel Rabel, *Theatrum Florae*, (1622).

⁸ Aujourd'hui Suriname.

⁹ Près de 7700 plantes et 4400 animaux.

¹⁰ Linné était avant tout un botaniste, mais il a également collectionné et classifié de façon détaillée des poissons, des insectes et des mollusques.

¹¹ Première édition en 1737.

¹² Première édition en 1735.

¹³ Par exemple, *Plantago foliis ovato-lanceolatis pubescentibus, spica cylindrica, scapo tereti* est remplacé par *Plantago media* Linné.

¹⁴ La référence aux organes sexuels des plantes provoque des réactions indignées de la part de certains «prudes», mais également des manifestations d'humour grivois de la part de Linné et de ses confrères.

de la fin du XVII^e siècle comme Sébastien Vaillant (1669–1722), Antoine de Jussieu (1686–1758) et surtout Joseph Pitton de Tournefort (1656–1708), ainsi que d'autres éminents botanistes de Hollande, d'Angleterre et d'Allemagne. Ce système, bien que n'ayant été utilisé que durant un siècle,¹⁵ a suscité un énorme intérêt pour la botanique, comme il permettait pour la première fois une identification rapide de la plupart des plantes. Pour sa classification des animaux, Linné s'est largement inspiré des travaux de l'anglais John Ray. Parmi les noms d'espèces créés par Linné figure celui d'*Homo sapiens*; ainsi le deuxième Adam s'est-il nommé lui-même. Il inventa également des termes comme la flore, la faune, les primates et les mammifères, qui font tellement partie du langage courant aujourd'hui qu'il est difficile de concevoir qu'ils n'existent que depuis deux siècles. Linné considérait son travail comme une mission divine; décrire, nommer et classer des espèces revenait à rendre hommage au miracle de la création en lui donnant un sens et un ordre. Linné a contribué à susciter un plus grand intérêt et une plus grande fascination pour le monde naturel, alors que le nombre de botanistes et de zoologistes professionnels ou amateurs allait toujours grandissant, et que de nouvelles sociétés scientifiques comme la *Royal Society of Edinburgh* (1783) ou encore la *Linnean Society of London* (1788) voyaient le jour. La science était considérée comme l'un des moyens pour comprendre, contrôler et ordonner la nature pour la gloire de Dieu et le bien de l'humanité.¹⁶

L'impact de Linné sur des penseurs et des scientifiques peut être retracé entre autres dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), qui lui-même convainquit Jean-Baptiste de Monet de Lamarck (1744–1829) d'étudier la botanique. Lamarck, lui aussi admirateur de Linné, se tourne vers l'étude des invertébrés et élabore sa théorie de l'évolution qui devait plus tard influencer Charles Darwin (1809–1882). *La Botanique* de Rousseau (1805) et le *Tableau Encyclopédique et Méthodique* de Lamarck sont tous deux illustrés par le même artiste: Pierre-Joseph Redouté (1759–1840), dont les aquarelles d'une finesse remarquable sont également reproduites sous forme de gravures coloriées à la main dans plusieurs autres publications botaniques célèbres.¹⁷ Un élève de Linné, Daniel Carl Solander (1736–1782), accompagne des expéditions du naturaliste anglais Sir Joseph Banks (1743–1820) et du Capitaine Cook (1728–1779) dans le Pacifique, avant de devenir bibliothécaire au *British Museum*, un musée créé en 1759 à partir des collections d'antiquités, de curiosités et de spécimens naturels de Hans Sloane (1660–1753).

Des modèles d'influence et des connections similaires apparaissent au XIX^e siècle. Pour ne citer que quelques exemples, Charles Darwin, qui expose ses théories sur l'évolution en compagnie d'Alfred Russell Wallace (1823–1913) lors d'une réunion de la *Linnean Society of London*, inspire le biologiste et philosophe Ernst Haeckel (1834–1919). Les travaux de ce dernier vont à leur tour trouver un écho dans l'œuvre de photographes allemands des années 1920–1930 comme Karl Blossfeldt (1865–1932), Albert Renger-Patsch (1897–1966) ou encore Alfred Erhardt (1901–1984).¹⁸

Nombre de ces connections et de ces liens trouvent une résonance dans la vie et l'œuvre de Mireille Gros. Le travail de cette artiste est suffisamment différent de l'art produit durant ces dernières années pour qu'on puisse y voir une manifestation de courage et d'individualité, puisqu'elle élabore un langage visuel qui n'est pas immédiatement assimilable au goût du marché. Son choix d'images inspirées de la nature révèle son aspiration à dépasser le superficiel et à intégrer des éléments qui relèvent à la fois d'une beauté picturale et d'un intérêt scientifique. A l'école, Mireille Gros est déchirée entre son amour de l'art et sa passion pour la biologie. Condamnée à choisir entre les deux, elle décide de se tourner vers l'étude des beaux-arts, mais elle trouvera une manière de lier ses passions pour la science et la nature en faisant d'elles les thèmes fondamentaux de son impulsion créatrice.

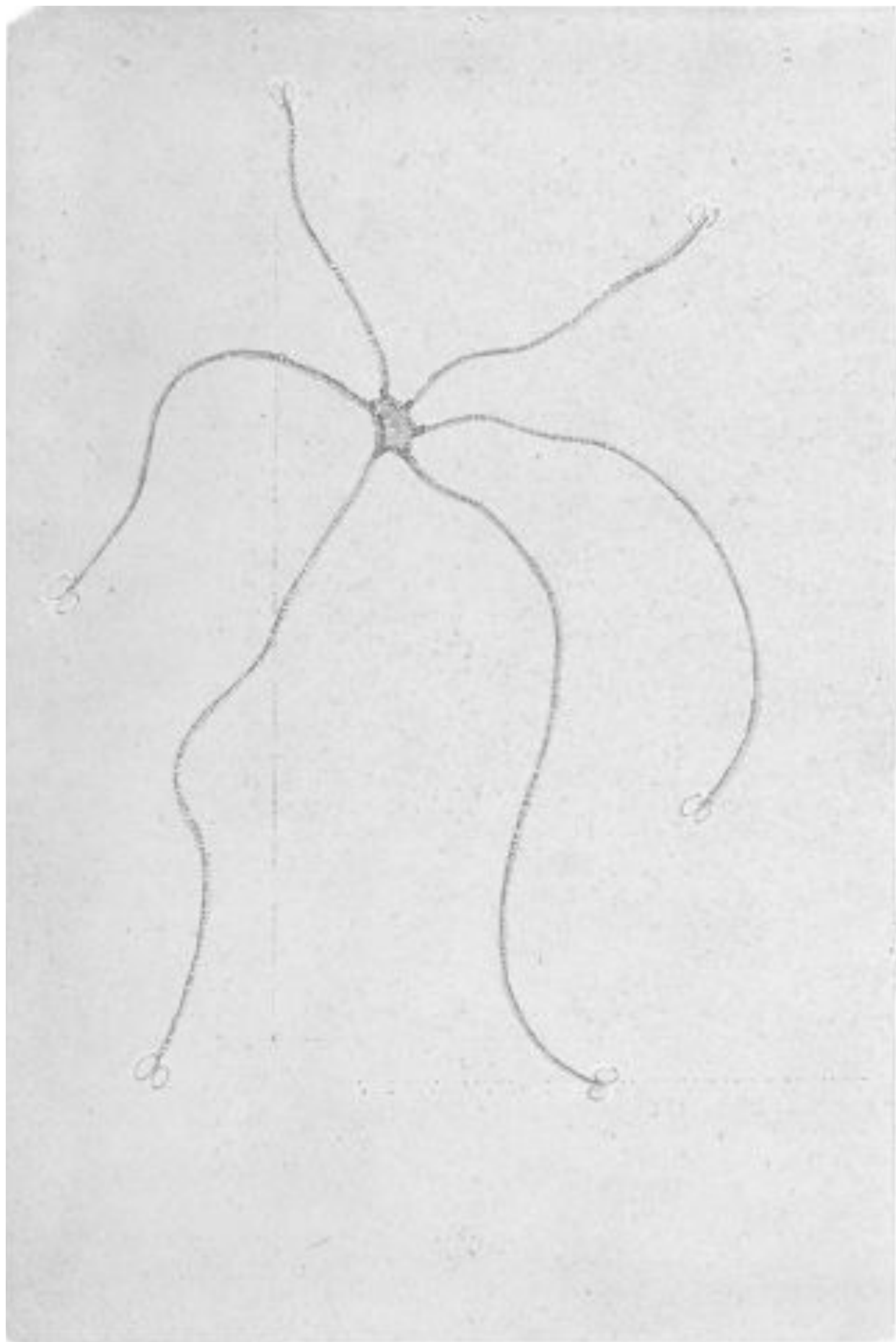
Mireille Gros n'est évidemment pas la première artiste moderne à s'intéresser à la nature. Delacroix (1798–1863) et Manet (1832–1883) ont peint d'innombrables

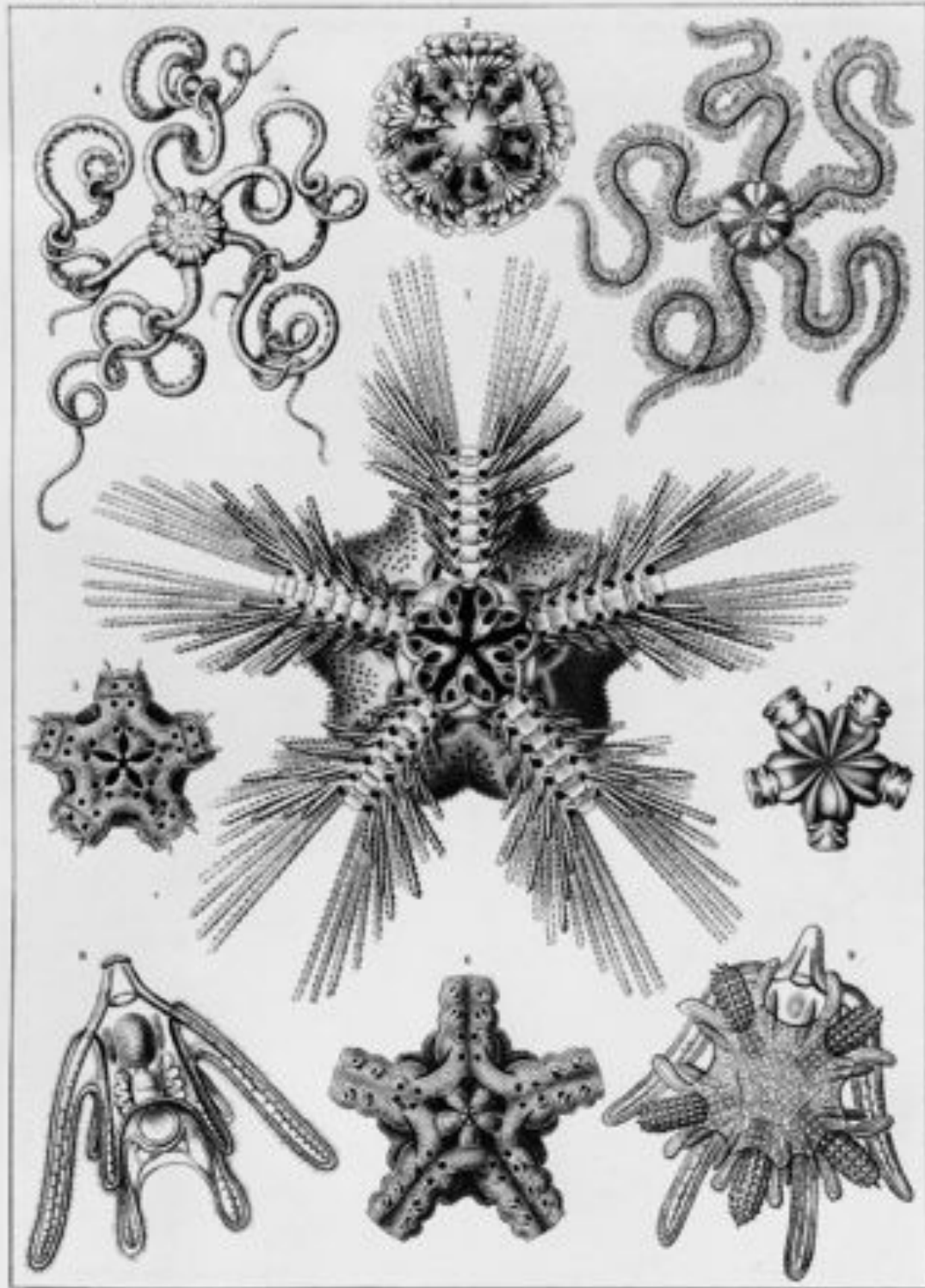
15 Le système sexuel de Linné a été peu à peu abandonné entre 1805 et 1830 en faveur d'un système plus «naturel» qui incluait un plus grand nombre de caractéristiques morphologiques.

16 Un des plus beaux ouvrages de Linné est son *Hortus Cliffortianus* (1738) illustré par George Dionysius Ehret (1708–1770). Ce dernier est également le premier à illustrer le système de classification des plantes basé sur leurs organes sexuels en 1736. Parmi les autres illustrateurs scientifiques de renom, citons Claude Aubriet (1665–1742) et Francis Bauer (1758–1840), un des premiers à illustrer les grains de pollen (cf. Wilfrid Blunt & William T. Stearn, *The Art of Botanical Illustration*, Woodbridge/Kew 1994, p. 230), ainsi que son frère Ferdinand Bauer (1760–1840).

17 Parmi celles-ci on trouve le *Jardin de Malmaison* (1803–04) de Ventenat et la *Description des Plantes rares cultivées à Malmaison et à Navarre* (1812–17) de Bonpland, deux ouvrages financés par Joséphine Bonaparte, ainsi que les *Plantes Grasses* (1798–1829) de Candolle et *Les Liliacées* (1802–16) et *Les Roses* (1817–24) du même auteur.

18 Cf. Deren van Coke, *Avantgarde Photography in Germany 1919–1939*, New York 1982.



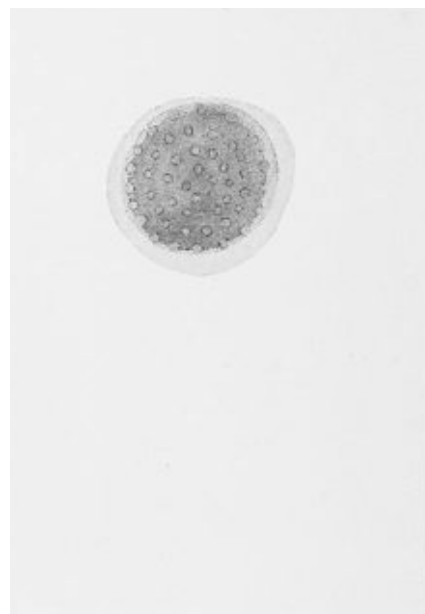


Ophiodea. — Schlangensterne.

natures mortes de fleurs pour échapper à la pression de la vie moderne, tandis qu'Odilon Redon (1840–1916) a été initié au monde des plantes et des fleurs par le botaniste Armand Clavaud. On voit qu'une fois de plus, un scientifique a encouragé un artiste, et Redon n'était jamais aussi heureux que dans un jardin ou un atelier entouré de verdure.¹⁹ Pour ce qui est du XX^e siècle, Max Ernst (1891–1976) a produit une série d'œuvres portant des titres comme *Histoire Naturelle* (1926), *Feuilles* (1925), *La Forêt* (1927), ou *Fleurs-coquillages* (1928), tandis que Paul Klee (1879–1940) commence à introduire des motifs de plantes et d'animaux dans ses œuvres peu après 1910.²⁰ Parmi les artistes plus contemporains qui se sont inspirés de la nature, on trouve Georgia O'Keeffe (1887–1986) et Philip Taaffe (*1955).²¹ Quant à Paul Armand Gette (*1927), il s'est inspiré du système de nomenclature et de classification des plantes et des animaux élaboré par Linné pour un grand nombre de ses travaux exécutés depuis les années 1970.²² Mais si de nombreux artistes prennent pour sujet la nature ou des représentations scientifiques de plantes ou d'organismes, c'est souvent en parallèle à d'autres thématiques, alors que Mireille Gros s'investit entièrement et avec passion dans le monde qu'elle représente et les images qu'elle choisit.²³ Son amour de la nature est manifeste dans le soin qu'elle met à la représenter dans son œuvre.

Mireille Gros a développé un langage visuel composé entre autres d'éléments tirés du monde microscopique de la nature (pollens, diatomées, etc.), ou encore de plantes et de coquillages macroscopiques, ce qui n'est pas sans rappeler les organismes illustrés par Haeckel (*ill. 115 et 116*). Si ce langage n'est pas totalement novateur, il faut cependant souligner l'insistance et la persévérance avec laquelle Mireille Gros tente d'y allier les vues artistiques et scientifiques de la nature. Cela lui permet de créer des mondes, à la fois macro et nano, agencés grâce à une richesse d'images unique. Son travail est sensible, ouvragé avec soin, et révèle aussi bien l'attention minutieuse qu'elle porte aux détails que son sens aigu de la couleur influencé par les théories de Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) et de Joseph Albers (1888–1976). Un trait à la fois fin et sûr caractérise ses dessins. Ses peintures explorent des motifs similaires à ceux des dessins, mais enrichis par la texture et la couleur du matériau. Elles lui permettent d'explorer les possibilités créées par la superposition de «couches» d'images, un peu comme si l'on imaginait de plonger son regard dans une mare couverte de végétation ou dans une flaque à travers une loupe. Les photographies de Mireille Gros comportent elles aussi cette élaboration par «couches» successives, de même qu'un aspect presque magique puisque des images que nous croyions connaître sont prises depuis un angle tellement inattendu ou à une échelle tellement inhabituelle qu'elles nous amènent à de nouvelles découvertes (*ill. 106–109*). Le monde de plantes, de coquillages et d'êtres microscopiques inventé par Mireille Gros s'apparente ainsi à celui de Linné, le «second Adam». Mais au lieu de donner des noms aux plantes et aux animaux déjà existants et de les «créer» ainsi scientifiquement, elle crée des plantes et des organismes sur le papier ou la toile à partir de sa propre imagination. Ces créatures n'ont pas de noms, et elles n'en ont pas besoin; il est inutile d'avoir recours à la science pour les décrire et les déchiffrer, puisqu'il ne tient qu'à nous, spectateurs et spectatrices de son œuvre, de faire sens de son travail.

Ainsi, Mireille Gros dégage la nature du système organisateur établi et imposé par Linné, dans une tentative de redécouvrir l'essence de la nature elle-même. Depuis que Linné et ses successeurs ont entrepris de décrire, de nommer et de classer les éléments du monde naturel, le mystère et la force de la nature semblent avoir progressivement disparu. C'est un peu comme si en nommant et en étudiant la nature, on avait aussi volé son âme. Mireille Gros semble vouloir restituer cette âme à la nature en redécouvrant son mystère et sa beauté spirituelle, et en privilégiant l'imaginaire à la description scientifique objective. Cependant, son utilisation d'illustrations scientifiques, en particulier de vues microscopiques, aide à réintégrer la science dans ce processus de guérison.



117

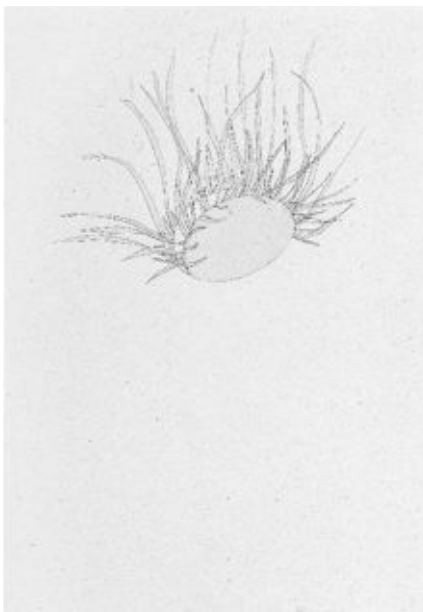
19 Pour les relations entre Redon et la science, voir Jerome Viola, «Redon, Darwin and the Ascent of Man» in: *Marsyas* (1962–64), pp. 42–57.

20 Cf. Karin Orchard et Jörg Zimmermann, *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, cat. expo., Sprengel Museum Hannover, Freiburg im Breisgau 1994.

21 Cf. Philippe Taaffe, *Composite Nature. A Conversation with Stan Brakhage*, New York 1998.

22 Par exemple dans *La nomenclature binaire. Hommage à Carl von Linné, 1757*. Cf. Alain Frontier, «Paul Armand Gette. Poète et grammairien» in: *Voilà: le monde dans la tête*, cat. expo., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2000, p. 20.

23 Les œuvres d'artistes contemporains représentées dans l'exposition *Fleurs* à Schaffhouse donnent un aperçu des diverses façons d'aborder les thèmes de la nature. Cf. Markus Stegmann, *Fleurs. Blumen in der zeitgenössischen Kunst und Naturkunde*, cat. expo., Museum zu Allerheiligen, Schaffhouse, Bâle 2000.

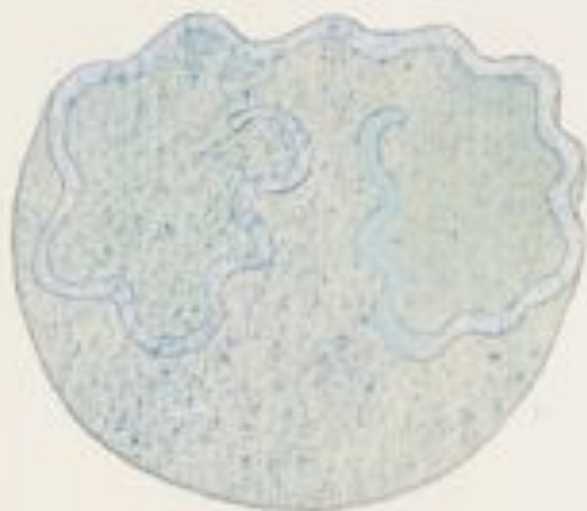


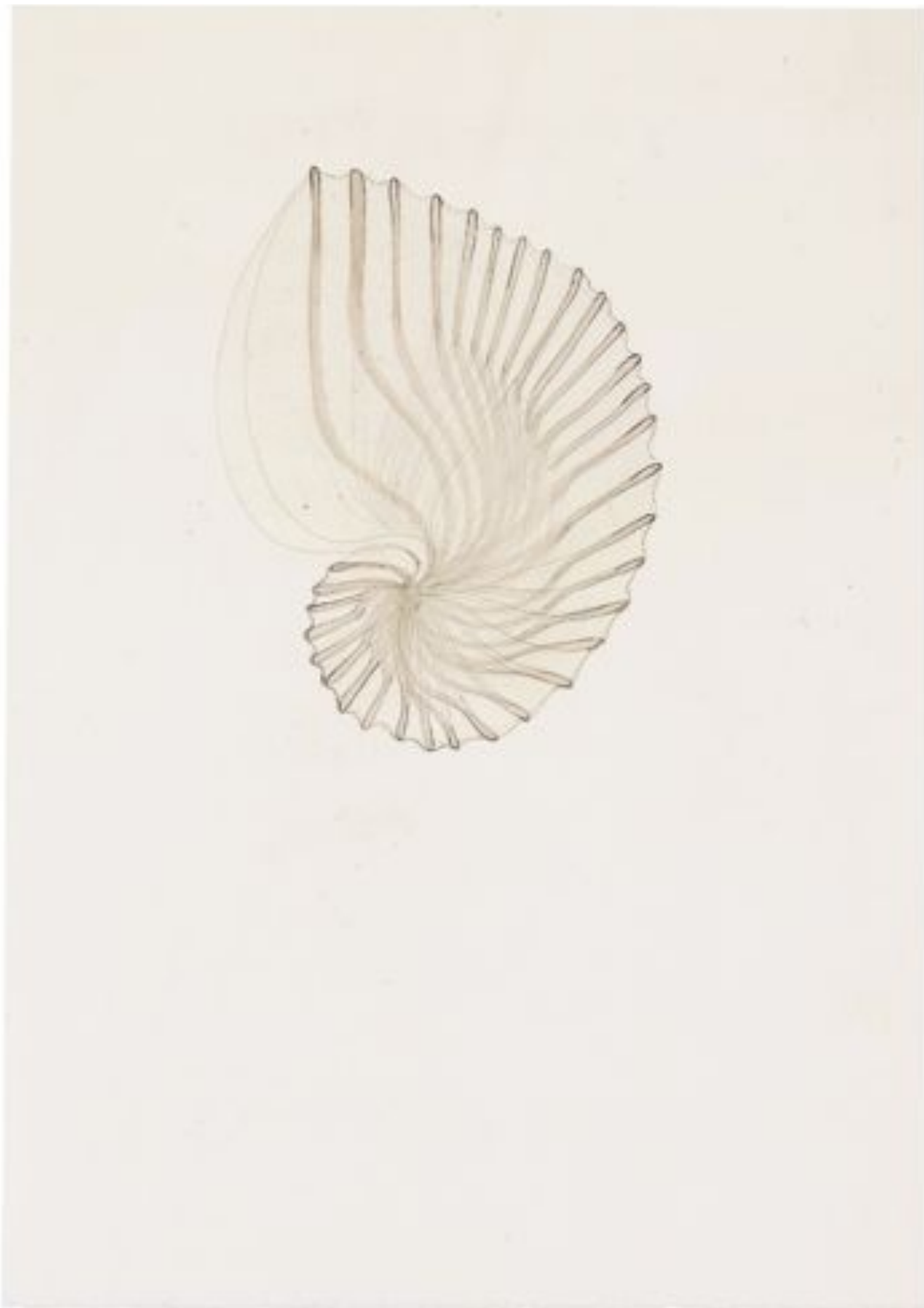
118

Mireille Gros travaille au rétablissement des liens entre l'art, la science et la nature. Nous vivons dans un monde où la globalisation et les pressions économiques à large échelle sont en train de mener à l'extinction d'espèces de plantes et d'animaux à une vitesse fulgurante. L'indifférence générale du monde de l'art pour ce désastre écologique devrait être une source de honte, mais ne semble pas l'être. Certains artistes continuent à démembrer des animaux, même s'ils appartiennent à des espèces en voie de disparition, afin de créer des œuvres d'une moralité douteuse, et contribuent ainsi à aliéner l'art et ses spectateurs de la nature; pour de nombreux scientifiques, les plantes et les animaux ne représentent rien de plus que de simples dépôts de gènes. Fort de ce constat, il s'agit de ré-établir et de renforcer les liens entre artistes, scientifiques et le monde naturel afin d'encourager un art plus approprié aux réalités d'un XXI^e siècle caractérisé par une destruction de la nature et des changements climatiques au niveau global. La tendance, inaugurée aux XVI^e et XVII^e siècles et qui va en s'accroissant depuis 1850, de communautés artistiques et scientifiques isolées les unes des autres devrait être inversée. Dans ce sens, l'art de Mireille Gros peut être considéré comme une tentative de clore un cycle en nous ramenant à une meilleure estime et à un plus grand respect de la nature, et à retrouver ainsi le sens profond de son mystère.

Nigel Thew

Traduit de l'anglais par Nicole Schweizer













Verzeichnis der ausgestellten Werke

Liste des œuvres exposées

Werke ohne Standortangabe sind im Besitz der Künstlerin

Les œuvres sans indication de lieu se trouvent dans la collection de l'artiste

1. **Hexe/Sorcière, 20. 8. 1962** Abb./ill. 4
Pastell auf Papier/pastel sur papier
21,2×15 cm
2. **Wolken/Nuages, 1977** Abb./ill. 42
Radierung/eau-forte
Platte: 13,2×13,6 cm, Blatt: 24,6×21,5 cm
U. l. mit Bleistift nummeriert: «1/1», u. r. mit
Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 77»
Unikat, 2. Zustand von 3, gedruckt an der Schule
für Gestaltung Basel
3. **Bäume/Arbres, 1977** Abb./ill. 44
Radierung/eau-forte
Platte: 13,2×11,2 cm, Blatt: 18,9×16,8 cm
U. l. mit Bleistift nummeriert: «1/4», u. r. mit
Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 77»
3. Zustand von 4, gedruckt an der Schule für
Gestaltung Basel
4. **Ich als Nymphe/Moi, en nymphe, 1982**
Aus der Serie/de la série «Blendwerke»
Bleistift auf Papier über Karton/crayon sur papier
sur carton
Papier: 23,5×15,4 cm, 25,6×17,7 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «M.G. F», Verso mit
Bleistift bezeichnet: «Blendwerke 1982/ ich als
Nymphe»
5. **Der Pianospiele/Le pianiste, 1982**
Aus der Serie/de la série «Blendwerke»
Zeitungsausschnitt, Bleistift und Buntstift auf
Papier über Karton/coupage de journal, crayon
et crayon de couleur sur papier sur carton
Papier: 19,5×14,6 cm, 25,6×17,7 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Blendwerke 1982/
Der Pianospiele»
6. **Beim Milchstrassenschein/A la lueur de la
Voie lactée, 1984**
Aus der Serie/de la série «Blendwerke»
Bleistift, Feder und Aquarell auf Papier über Kar-
ton/crayon, plume et aquarelle sur papier sur
carton
Papier: 21,6×15,1 cm, 25,6×17,7 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «Blendwerke», Verso
mit Bleistift bezeichnet: «Blendwerke 1984/ beim
Milchstrassenschein»
7. **Geste, 1984**
Aus der Serie/de la série «Blendwerke»
Bleistift auf Papier über Karton/crayon sur
papier sur carton
Papier: 22,5×16,7 cm, 25,6×17,7 cm
U. mit Bleistift bezeichnet: «Blendwerke []
lichte Augenblicke für augenblickliche Augen-
lichter», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Blend-
werke 1984/ (Geste)»
8. **Ohne Titel/Sans titre, 1986**
Bleistift über Gouache auf Buchseite 156 aus
Friedrich Bodenstedts «Kunst und Leben»/
crayon sur gouache sur la page 156 du livre
«Kunst und Leben» de Friedrich Bodenstedt
19,8×13,9 cm
Verso mit Bleistift datiert: «86»
9. **Ohne Titel/Sans titre, 1986**
Bleistift über Gouache auf Buchseite aus Fried-
rich Bodenstedts «Kunst und Leben»/
crayon sur gouache sur une page du livre «Kunst
und Leben» de Friedrich Bodenstedt
23,6×15,5 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros
1986»
10. **Ohne Titel/Sans titre, 1986** Abb./ill. 8
Bleistift und Aquarell über Gouache auf Buch-
seite aus Friedrich Bodenstedts «Kunst und
Leben»/crayon sur aquarelle sur gouache sur une
page du livre «Kunst und Leben» de Friedrich
Bodenstedt
19×14,1 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 86»
11. **Ohne Titel/Sans titre, 1991**
Bleistift und Aquarell auf grau-grünem
Papier/crayon et aquarelle sur papier gris-vert
21×14,8 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstich-
kabinett, Inv. 1992.37
12. **Muschel/Coquillage, 1991**
Bleistift und Aquarell auf Buchrückseite/crayon
et aquarelle sur le verso d'une page de livre
20,4×14,1 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros/91/
Mireille/ GROS/ 1991»
Privatsammlung Bern/collection particulière, Berne
13. **Ohne Titel/Sans titre, 1992** Abb./ill. 16
Aquarell auf einer Buchrückseite/aquarelle sur le
verso d'une page de livre
20,4×14,2 cm
Verso: u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille
Gros», u. r. datiert: «92»
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstich-
kabinett, Inv. 1993.144
Geschenk/cadeau Dr. Dieter Koepplin
14. **Ohne Titel/Sans titre, 1992**
Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et
crayon sur papier
20,5×15 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 92»
Bezeichnet mit Bleistift auf Verso: «Réserves na-
turelles. 8 Zeichnungen einen bestimmten Stand-
ort fixierend/rückend einkreisend alte Schleuse
Hunningue 1978 Titel: Schattengewächse». Dar-
über Stempel: «Tour d'horizon – tour d'océan».
Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.027
Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
15. **Muschel/Coquillage, 1992** Abb./ill. 28
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aqua-
relle sur papier
20,8×14,9 cm
Verso: u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/
Gros 92, 4 (in Kreis)»
16. **Tour d'horizon – tour d'océan, 1992** Abb./ill. 98–104
7 Objekte aus Ton, Gips, Modelliermasse und
Holz/4 objets en terre glaise, plâtre, pâte à mo-
deler et bois
Alle ca. 15×21×4 cm
17. **Tour d'horizon – tour d'océan, 1992** Abb./ill. 105
Objekt aus Glasplatten und Holz/objet fait de
plaques de verre et de bois
15×21×4 cm
Privatsammlung Basel/collection particulière,
Bâle
18. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Teil 1 einer 5er-Gruppe/1^{re} partie d'un groupe de
cinq
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
20,4×14 cm
Nicht bezeichnet
Galerie semina rerum, Zürich

19. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Teil 2 einer 5er-Gruppe/2^e partie d'un groupe de cinq
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
20,9×14,2 cm
Nicht bezeichnet
Galerie semina rerum, Zürich
20. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Teil 3 einer 5er-Gruppe/3^e partie d'un groupe de cinq
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
20,8×14,6 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 1993»
Galerie semina rerum, Zürich
21. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Teil 4 einer 5er-Gruppe/4^e partie d'un groupe de cinq
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
20,6×14,6 cm
Nicht bezeichnet
Galerie semina rerum, Zürich
22. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Teil 5 einer 5er-Gruppe/5^e partie d'un groupe de cinq
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
20,9×14,7 cm
Nicht bezeichnet
Galerie semina rerum, Zürich
23. **Ohne Titel/Sans titre, 1993** Abb./ill. 115
Bleistift und Deckweiss auf Papier/crayon et gouache sur papier
21,3×14,1 cm
Verso datiert u. r.: «93»
Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv. 5347
24. **Ohne Titel/Sans titre, 1993** Abb./ill. 117
Bleistift und Aquarell (in zwei Lagen) auf Papier/crayon et aquarelle (en deux couches) sur papier
21,3×15 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros» und datiert: «93»
Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv. 5352.
25. **Ohne Titel/Sans titre, 1993** Abb./ill. 118
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
21,3×15 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros» und datiert: «93»
Aargauer Kunsthaus Aarau, Inv. 5354
26. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Bleistift und Aquarell auf einer Buchrückseite/crayon et aquarelle sur le verso d'une page de livre
20,8×14,5 cm
Verso: u. M. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 1993»
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1993.147
Geschenk/cadeau Dr. Dieter Koepplin
27. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
21,3×14,7 cm
Verso: u. M. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93»
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1993.425
Erworben mit Mitteln der Max Geldner-Stiftung
28. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
20,9×14,9 cm
Verso: u. M. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93»
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1993.426
Erworben mit Mitteln der Max Geldner-Stiftung
29. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
Verso: u. M. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93»
21×14,8 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1993.432
30. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Aquarell und Bleistift auf Buchrückseite/aquarelle et crayon sur le verso d'une page de livre
21,1×14,2 cm
Verso: u. M. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93»
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1994.1
Geschenk der Künstlerin/cadeau de l'artiste
31. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
20,9×14,8 cm
Verso: u. M. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93»
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1994.6
Geschenk/cadeau Dr. Dieter Koepplin
32. **Ohne Titel/Sans titre, 1993** Abb./ill. 33
Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
21×15 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93»
Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.022
Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
33. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
14,9×21,1 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 1993»
Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.030
Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
34. **Ohne Titel/Sans titre (Nautilus), 1993** Abb./ill. 120
Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
21×15 cm
Privatsammlung Genf/collection particulière, Genève
35. **Ohne Titel/Sans titre (blauer Schwamm/ Eponge bleue), 1993** Abb./ill. 119
Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
21×15 cm
Privatsammlung Genf/collection particulière, Genève
36. **Ohne Titel/Sans titre, 1993** Abb./ill. 1
Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40,8×30 cm
Privatsammlung Genf/collection particulière, Genève
37. **Ohne Titel/Sans titre, 1993**
Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
40,4×29,7 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93/12»
Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.042
Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
38. **Ohne Titel/Sans titre, 1993** Abb./ill. 60
Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
40×29,8 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93/13»
Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.043
Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats

39. Abb./ill. 54
Ohne Titel/Sans titre, 1993
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 93/19»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.049
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
40. Abb./ill. 65
Ohne Titel/Sans titre, 1994
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles»
 Bleistift und Chlorophyll auf Papier/crayon et chlorophylle sur papier
 42,7×49,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet:
 «Mireille/GROS/94», rechts davon «Réerves naturelles, 5»
 Privatsammlung Bern/collection particulière, Berne
41. Abb./ill. 18
Ohne Titel/Sans titre, 1994
 Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
 21×14,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «ML (in Kreis)/ Marc 1/3 (in Kreis)/ Mireille/ Gros 94»
42. Abb./ill. 27
Ohne Titel/Sans titre, 1994
 Bleistift und Aquarell auf Buchrückseite auf Karton/crayon et aquarelle sur le verso d'une page de livre sur carton
 21,4×14,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «ML (in Kreis)/ 11 (in Kreis)/ Mireille 94»
43.
Ohne Titel/Sans titre, 1994
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 21×14,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «ML (in Kreis)/ Mireille/ Gros 94/ A»
44. Abb./ill. 31
Ohne Titel/Sans titre, 1994
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 20,7×14,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 94»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.024
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
45.
Triptychon/Triptyque, 1994
 a) 1. Blatt/1^{re} feuille
 Strichätzung und Vernis mou in Ocker und Schwarz/cliché-trait et vernis mou (ocre et noir)
 Platte: 20,8×14,8 cm, Blatt: 38×27 cm
 U. l. mit Bleistift nummeriert: «3/125», u. r. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros»
 Gedruckt von/imprimé par Peter Kneubühler, Zürich
 Jahresgabe 1994 der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft,
 Kunstmuseum Bern, Inv. S 1995.3
- b) 2. Blatt/2^e feuille
 Strichätzung und Vernis mou in Ocker und Schwarz/cliché-trait et vernis mou (ocre et noir)
 Platte: 23,6×17 cm, Blatt: 38×27 cm
 U. l. mit Bleistift nummeriert: «3/125», u. r. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros»
 Gedruckt von/imprimé par Peter Kneubühler, Zürich
 Jahresgabe 1994 der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft,
 Kunstmuseum Bern, Inv. S 1995.4
- c) 3. Blatt/3^e feuille
 Strichätzung und Vernis mou (2-farbig, ocker/schwarz)/cliché-trait et vernis mou (ocre et noir)
 Platte: 12,9×9 cm, Blatt: 38×27 cm
 U. l. mit Bleistift nummeriert: «3/125», u. r. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros»
 Gedruckt von/imprimé par Peter Kneubühler, Zürich.
 Jahresgabe 1994 der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft,
 Kunstmuseum Bern, Inv. S 1995.5
46. Abb./ill. 13
Hängende Gärten/Jardins suspendus (auch «RHODOPA»), 1995
 Öl auf Leinwand/huile sur toile
 Verso bezeichnet: «Mireille Gros/Rhodopa/Hängende Gärten/94/95»
 155×220 cm
 Sammlung Dr. Dieter Koeplin, Basel/collection Dr. Dieter Koeplin, Bäle
47.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Karton/aquarelle sur carton
 40×30 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/1»
 darunter: Aquarell und Bleistiftzeichnung
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.031
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
48.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/2»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.032
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
49. Abb./ill. 61
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Tusche auf Papier/encre de Chine sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/3»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.033
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
50.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40,4×29,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/4»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.034
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
51.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch: «Pariser Gruppe»)
 Aquarell, Bleistift, Kohle auf Papier/aquarelle, crayon, fusain sur papier
 40×30 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/5»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.035
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
52.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch Pariser Gruppe)
 Farbstift auf Papier/crayon de couleur sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/6»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.036
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
53.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40×30 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/7»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.037
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
54.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40,4×29,7 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/8»,
 darunter Farbstiftskizze
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.038
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
55. Abb./ill. 52
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/9»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.039
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
56.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réerves naturelles» (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/10»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.040
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats

57. Abb./ill. 62
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/8»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.041
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
58.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Farbstift auf Papier/crayon de couleur sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/14»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.044
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
59. Abb./ill. 56
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Tusche auf Papier/encre de Chine sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/15»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.045
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
60.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Farbstift auf Papier/crayon de couleur sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/16»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.046
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
61. Abb./ill. 59
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40,4×30,4 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/17»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.047
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
62. Abb./ill. 53
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/18»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.048
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
63. Abb./ill. 58
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Buntstift auf Papier/crayon de couleur sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/20»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.050
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
64.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/21»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1995.051
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
65.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/22»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.052
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
66. Abb./ill. 55
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/23»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.053
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
67.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Farbstift auf Papier/crayon de couleur sur papier
 40×30 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/24»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.054
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
68.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40,4×30,0 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/25»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.055
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
69.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40,3×29,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/26»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.056
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
70. Abb./ill. 57
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40,4×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/27»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.057
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
71.
Ohne Titel/Sans titre, 1995
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 (auch «Pariser Gruppe»)
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40,4×29,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 95/28»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.058
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
72.
Ohne Titel/Sans titre, 1996
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 Bleistift, Chlorophyll, Kaffeesatz mit Zucker auf Papier/crayon, chlorophylle, marc de café et sucre sur papier
 41,9×29,7 cm
 Verso: o. M. mit Bleistift bezeichnet: «96/Mireille/Gros/96»
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1997.443
 Erworben mit Mitteln des Birmann-Fonds
73.
Ohne Titel/Sans titre, 1996
 Aus der Serie/de la série «Réserves naturelles»
 Tusche und Chlorophyll auf Papier/encre de Chine et chlorophylle sur papier
 41,7×30 cm
 Verso: o. M. mit Bleistift bezeichnet: «96/ Mireille/ Gros/96»
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1997.444
 Erworben mit Mitteln des Birmann-Fonds
74.
Ohne Titel/Sans titre, 1996
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 21,5×14,2 cm
 Verso: signiert und datiert mit Bleistift: «Mireille Gros 1996»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.025
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
75. Abb./ill. 34
Ohne Titel/Sans titre, 1996
 Bleistift und Aquarell auf Karton/crayon et aquarelle sur carton
 20,8×14,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 96»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.029
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
76.
Ohne Titel/Sans titre (Blatt/feuille), 1996
 Bleistift und Aquarell auf Buchrückseite/crayon et aquarelle sur le verso d'une page de livre
 20,2×13,5 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 96/ P 6 A»
77. Abb./ill. 69
Ohne Titel/Sans titre, 1996
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40,2×39,4 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Bordeaux/ML/Ni/P1, Radierung M1 A/ Mireille/Gros 1996»

78. Abb./ill. 19
Ohne Titel/Sans titre, 1996
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 21×15 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Buch 5/2 (in Kreis)/Mireille 97»
79. Abb./ill. 32
Ohne Titel/Sans titre, 1997
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 21×14,3 cm
 Verso: signiert und datiert mit Bleistift: «Mireille Gros 97»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.023
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
80.
Ohne Titel/Sans titre, 1997
 Aquarell und Bleistift auf Karton/aquarelle et crayon sur carton
 20,5×14,8 cm
 Verso: signiert und datiert mit Bleistift: «Mireille Gros 97»
 Verso: Bleistiftzeichnung
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.026
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
81.
Ohne Titel/Sans titre, 1997
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 21×14,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 97»
 Auf Verso: Bleistiftzeichnung
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.028
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
82. Abb./ill. 15, 43, 45, 46
Auf Verderb und Gedeih, 1997
 Portfolio mit 12 Radierungen in Grün und Schwarz auf Zerkall/Portfolio contenant 12 gravures en vert et noir sur vélin de Zerkall
 Alle Platten: 17,7×23,2 cm, alle Papiere: 37,6×51,8 cm
 Bei allen Drucken u. l. in Bleistift nummeriert: «8/10», u. Mitte in Bleistift bezeichnet «Mireille/GROS», rechts davon in Bleistift datiert: «97»
 Auflage von 10 Exemplaren, gedruckt von/édition de 10 exemplaires, imprimée par Michèle Dillier (AJAC, Moutier)
 Cabinet cantonal des estampes, Musée Jenisch, Vevey, Inv. VD 998–0036.1–998–0036.12
83.
Ohne Titel/Sans titre, 1998
 Aquarell und Bleistift auf Papier/aquarelle et crayon sur papier
 21×15 cm
 Verso: signiert und datiert mit Bleistift: «Mireille Gros 98»
 Kunstmuseum Bern, Inv. A 1999.021
 Erworben mit Mitteln des Jöhr-Legats
84. Abb./ill. 72.
Ohne Titel/Sans titre, 1998
 Tusche auf Papier/encre de Chine sur papier
 40×30 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS 98»
85. Abb./ill. 82
Ohne Titel/Sans titre, 1999
 Feder und Leinenöl auf Papier/plume et huile de lin sur papier
 40×29,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 99»
 Privatsammlung/collection particulière, Zürich, courtesy Galerie semina rerum, Zürich
86.
Ohne Titel/Sans titre, 1999
 Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
 40,4×29,6 cm
 Verso: u. r. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros/1999»
 Galerie semina rerum, Zürich
87.
Ohne Titel/Sans titre, 1999
 Bleistift auf Papier/crayon sur papier
 40×29,4 cm
 Verso: u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros 99»
 Galerie semina rerum, Zürich
88. Abb./ill. 73
Ohne Titel/Sans titre, 1999
 Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
 40×29,8 cm
 Verso: u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Markus St., Marc M1/Mireille/GROS 99»
89.
Ohne Titel (Baum)/Sans titre (arbre), 1999
 Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
 40×30 cm
 Verso: u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Bordeaux ML/Ni/M1 A/Mireille/GROS 99»
90. Abb./ill. 71
Ohne Titel/Sans titre, 1999
 Tusche auf Papier/encre de Chine sur papier
 40,3×30 cm
 Verso: u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Markus St., Marc/Mireille GROS 99»
91. Abb./ill. 80
Ohne Titel/Sans titre, 1999
 Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
 40×30 cm
 Verso: u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille GROS 99»
92. Abb./ill. 67
Ohne Titel/Sans titre, 1999
 Bleistift und Aquarell auf Papier mit Blütenblättern/crayon et aquarelle sur papier (enrichi de pétales de fleurs)
 41,2×30,5 cm
 Verso Federzeichnung, u. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS 99»
93. Abb./ill. 74
Grashalme/Brins d'herbe, 1999
 Bleistift auf Papier mit Gräsern/crayon sur papier (enrichi de brins d'herbe)
 40×30,4 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 99»
94. Abb./ill. 17
Ohne Titel/Sans titre, 2000
 Bleistift, Pigmente und Öl auf Papier/crayon, pigments et huile sur papier
 20,5×15,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «1 (in Kreis), rote Doppelseite/Mireille/Gros Sept. 00»
95. Abb./ill. 20
Ohne Titel (Tigermuschel)/Sans titre (coquillage), 2000
 Bleistift, Aquarell und Lack auf Papier/crayon, aquarelle et laque sur papier
 21×14,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «5/Mireille/Gros Sept. 00»
96. Abb./ill. 21
Ohne Titel/Sans titre, 2000
 Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
 20,9×14,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «12/Mireille/Gros 00»
97. Abb./ill. 22
Ohne Titel (rote Muschel)/Sans titre (coquillage rouge), 2000
 Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
 20,9×15 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros Sept. 00»
98. Abb./ill. 23
Ohne Titel/Sans titre, 2000
 Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
 21×14,5 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros Sept'00»
99. Abb./ill. 24
Ohne Titel/Sans titre, 2000
 Bleistift und Gouache auf Papier/crayon et gouache sur papier
 21×14,6 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros Sept' 00»
100. Abb./ill. 25
Ohne Titel/Sans titre, 2000
 Bleistift, Pigmente und Öl auf Papier/crayon, pigments et huile sur papier
 21×15,2 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «p 9 (in Kreis)/Mireille/Gros Sept. 00»
101. Abb./ill. 26
Ohne Titel/Sans titre, 2000
 Bleistift, Aquarell und Öl auf Papier/crayon, aquarelle et huile sur papier
 20,9×14,8 cm
 Verso mit Bleistift bezeichnet: «6 (in Kreis)/Mireille/ Gros Sept' 00»

102. Abb./ill. 29
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
21×14,9 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros Sept. 00»
103. Abb./ill. 30
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift, Aquarell und Lack auf Papier/crayon, aquarelle et laque sur papier
21×14,9 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros Sept. 2000»
104.
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
21×15 cm
Verso in Bleistift div. Skizzen, nicht bezeichnet
105. Abb./ill. 92
Ohne Titel (Knospe)/Sans titre (bourgeon), 2000
Tusche und Bleistift auf Papier/encre de Chine et crayon sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov' 00»
106.
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
40×29,6 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille III'00»
107. Abb./ill. 84
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift, Aquarell und Leuchtpigmente auf Papier/crayon, aquarelle et pigments lumineux sur papier
40,2×29,7 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 00»
108. Abb./ill. 85
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Perlmuttpigmente auf Papier/crayon et pigments de nacre sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Cover Katalog/Kat BB/Mireille Okt'00»
109. Abb./ill. 41
Ohne Titel (Kaktus)/Sans titre (cactus), 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille' 00»
110. Abb./ill. 89
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Silberpigmente auf Papier/crayon et pigments argentés sur papier
40×29,5 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS Okt' 00»
111. Abb./ill. 38
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×29,8 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS Okt' 00»
112. Abb./ill. 83
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Leuchtpigmente auf Papier/pigments lumineux sur papier
40×29,2 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov'00»
113. Abb./ill. 78
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Leuchtpigmente auf Papier/pigments lumineux sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Vermè moi , M1/ Mireille VII'00»
114. Abb./ill. 75
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×29,8 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/ Nov' 00»
115. Abb./ill. 97
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Okt'00»
116. Abb./ill. 77
Ohne Titel (Sternengruppe)/Sans titre (constellation d'étoiles), 2000
Leuchtpigmente auf Papier/pigments lumineux sur papier
40×29,6 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS Okt' 00»
117. Abb./ill. 86
Ohne Titel (Keimling)/Sans titre (germe), 2000
Leuchtpigmente und Aquarell auf Papier/pigments lumineux et aquarelle sur papier
40×30,4 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS Okt'00»
118. Abb./ill. 94
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/Gros Okt' 00»
119. Abb./ill. 90
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Perlmuttpigmente auf Papier/crayon et pigments de nacre sur papier
40,3×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov'00»
120. Abb./ill. 93
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Leuchtpigmente auf Papier/pigments lumineux sur papier
40×29,6 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov'00»
121.
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/ GROS Okt' 00»
122. Abb./ill. 68
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Tusche auf Papier/encre de Chine sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille '00»
123. Abb./ill. 88
Ohne Titel (Blüte)/Sans titre (fleur), 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40,2×29,8 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille GROS/ 00/ Oktober»
124. Abb./ill. 91
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Tinte in Olivgrün auf Papier/encre vert olive sur papier
40×29,6 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille III'00»
125. Abb./ill. 63
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40,2×29,8 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille III'00»
126. Abb./ill. 64
Ohne Titel (Blatt)/Sans titre (feuille), 2000
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
40×29,8 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille VII'00»
127. Abb./ill. 66
Ohne Titel (sich «Küssende»)/Sans titre (le baiser), 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov' 00»
128. Abb./ill. 76
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Leuchtfarbe auf Papier/crayon et couleur lumineuse sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS Okt'00»
129. Abb./ill. 87
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift, Aquarell und Leuchtfarbe auf Papier/crayon, aquarelle et couleur lumineuse sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/ GROS Okt'00»

130. Abb./ill. 70
Ohne Titel (Blatt)/Sans titre (feuille), 2000
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
40×29,8 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov'00»

131. Abb./ill. 79
Ohne Titel (Blüte)/Sans titre (fleur), 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40,1×29,9 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/GROS Okt'00»

132. Abb./ill. 81
Ohne Titel (Koralle)/Sans titre (corail), 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
40×30 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov'00»

133. Abb./ill. 9
Ohne Titel/Sans titre, 2000
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
39,9×29,6 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Nov'00»

134.
Ohne Titel (Sternblumen)/Sans titre (asters), 2000
Gouache auf Papier/gouache sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 2000»

135.
e · émergence, 2001
Gouache und Bleistift auf Papier/gouache et crayon sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille e · émergence 2001»

136. Abb./ill. 122
Ranken/Vrilles, 2001
Bleistift, Feder und Aquarell auf Papier/crayon, plume et aquarelle sur papier
90×67 cm
Nicht bezeichnet

137. Abb./ill. 121
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Weisse Kreide auf Papier/craie blanche sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «M VEK», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01 01»

138.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Bleistift und Buntstift auf Papier/crayon et crayon de couleur sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01 01»

139.
Keimling/germe, 2001
Feder in Schwarz auf Papier/plume et encre noire sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «M», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01-01, ML (in Kreis)»

140.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Bleistift und Aquarell auf Papier/crayon et aquarelle sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01 01»

141.
Kaktus/Cactus, 2001
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «VB/M M2», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02 01»

142.
Grashalm/Brin d'herbe, 2001
Bleistift auf Papier/crayon sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02 01»

143.
Ranken/Vrilles, 2001
Feder in Blau und Schwarz und Gouache auf Papier/plume et encre bleue et noire, gouache sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02-01, ML (in Kreis)»

144.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Feder und Aquarell auf Papier/plume et aquarelle sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02-01»

145.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Bleistift und Aquarell auf Papier/plume et aquarelle sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «MvB», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02-01»

146.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «MvB», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02-01, ML (in Kreis)»

147. Abb./ill. 123
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «MKB», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02-01, ML (in Kreis)»

148.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Chlorophyll und Aquarell auf Papier/chlorophylle et aquarelle sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «MK V1B», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02-01»

149.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Feder und Leinöl auf Papier/plume et huile de lin sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «MV», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 02-01, ML (in Kreis)»

150.
Ohne Titel (Fingerabdrücke)/Sans titre (empreintes digitales), 2001
Aquarell auf Papier/aquarelle sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille Gros 02-01»

151.
Blumen/Flours, 2001
Bleistift, Feder und Gouache auf Papier/crayon, plume et gouache sur papier
90×67 cm
U. r. mit Bleistift bezeichnet: «MB», Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 03-01»

152.
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Gouache auf Papier/gouache sur papier
90×67 cm
Verso mit Bleistift bezeichnet: «Mireille/ April 01»

153. Abb./ill. 47
Ohne Titel/Sans titre, 2001
Direktätzung in Grün und Schwarz auf Zerkall/morsure directe en vert et noir sur vélin de Zerkall
Platte: 39, 6×29,8 cm, Blatt: 76×54,5 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01 E.A.»
Probeabzug, gedruckt von Michèle Dillier (AJAC, Moutier)

154. Abb./ill. 48
e · émergence, 2001
Vernis mou in Türkis auf Zerkall/vernis mou en turquoise sur vélin de Zerkall
Platte: 69, 4×49,4 cm, Blatt: 104,2×74,6 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «e · émergence/ Mireille 01 E.A.»
Probeabzug, 1. Zustand, gedruckt von Michèle Dillier (AJAC, Moutier)

155. Abb./ill. 49
e · émergence, 2001
Vernis mou in Türkis auf Zerkall/vernis mou en turquoise sur vélin de Zerkall
Platte: 69, 4×49,4 cm, Blatt: 105,5×74,6 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «e · émergence/ Mireille 01 E.A./Geisterdruck 2»
Probeabzug, 2. Zustand von 3, gedruckt von Michèle Dillier (AJAC, Moutier)

156.
e · émergence, 2001
Vernis mou und Polierstahl in Aubergine auf Zerkall/vernis mou et polissoir en aubergine sur vélin de Zerkall
Platte: 69, 4×49,4 cm, Blatt: 106×76,8 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «e · émergence/ Mireille 01 E.A./Geisterdruck 2»
Probeabzug, 2. Zustand von 2, gedruckt von Michèle Dillier (AJAC, Moutier)

157. **e • émergence, 2001**
Direkt- und Strichätzung auf Zerkall/morsure directe et gravure sur vélin de Zerkall
Platte: 69,4×49,4 cm, Blatt: 102×74,2 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01 E.A/ e • émergence»
Probeabzug, 2. Zustand von 2, gedruckt von Michèle Dillier (AJAC, Moutier)
158. **Ranken/Vrilles, 2001**
Direkt- und Strichätzung in Braun auf Zerkall/morsure directe et gravure sur vélin de Zerkall
Platte: 69,4×49,4 cm, Blatt: 105,6×76 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01 E/A»
Probeabzug, 2. Zustand von 2, gedruckt von Michèle Dillier (AJAC, Moutier)
159. **Feldmohn/Coquelicot, 2001**
Direktätzung in Rosa und Chine collé auf Zerkall/morsure directe en rose et Chine collé sur vélin de Zerkall
Platte: 69,4×49,4 cm, Blatt: 105,6×76,8 cm
U. l. mit Bleistift bezeichnet: «Mireille 01 E/A»
Probeabzug, 2. Zustand von 2, gedruckt von Michèle Dillier (AJAC, Moutier)
160. **Ohne Titel/Sans titre, 1986–2000**
Öl auf Leinwand/huile sur toile
100×80 cm
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille GROS 1986/100×80/Öl auf Leinwand/1986–2000»
161. **e • émergence, 2001**
Enkaustik auf Leinwand/ encaustique sur toile
100×70 cm
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille/GROS/ e • émergence/ Enkaustik auf Leinwand/ 2001»
162. **e • émergence, 2000–2001**
C-print auf Plexiglas/photographie en couleur sur plexiglas
100×70 cm
Nr. 1/4
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille/GROS/ e • émergence 2001»
163. **e • émergence, 2000–2001**
C-print auf Plexiglas/photographie en couleur sur plexiglas
100×70 cm
Nr. 1/4
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille/GROS/ e • émergence 2001»
Sammlung Peter Blum, New York/collection Peter Blum, New York
164. **e • émergence, 2000–2001**
C-print auf Plexiglas/ photographie en couleur sur plexiglas
100×70 cm
Nr. 1/4
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille/GROS/ e • émergence 2001»
165. **e • émergence, 2000–2001**
C-print auf Plexiglas/photographie en couleur sur plexiglas
100×70 cm
Nr. 1/4
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille/GROS/ e • émergence 2001»
166. **e • émergence, 2000–2001**
C-print auf Plexiglas/photographie en couleur sur plexiglas
100×70 cm
Nr. 1/4
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille/GROS/ e • émergence 2001»
167. **e • émergence, 2000–2001**
C-print auf Plexiglas/ photographie en couleur sur plexiglas
100×70 cm
Nr. 1/4
Bezeichnet auf der Rückseite: «Mireille/GROS/ e • émergence 2001»
168. **Vidéographie, 1992–2000**
1992 Tour d'horizon-tour d'océan 16:00 min.
1997 Antenne 1:30 min.
1999 e • émergence 7:00 min.
Sicht von dieser Seite 8:40 min.
Angelus Silesius 2:30 min.
397 en couleur 5:30 min.
Gummitwist 5:15 min.
storia d'amore 1:00 min.
2000 Les marelles 1:00 min.
e • émergence II 9:00 min.

Biographie

1954 geboren in Aarau, Schweiz
lebt und arbeitet in Paris and Basel

Auszeichnungen und Preise

- 1979 Förderpreis Kuratorium des Kanton Aargaus, CH
- 1982 Werkbeitrag Kuratorium des Kanton Aargaus , CH
- 1982 Künstlerstipendium des Kanton Basel-Stadt , CH
- 1983 Ehrenpreis New York State Council, USA
- 1983 Cité International des Arts, Paris
- 1986 Reisepreis des Basler Kunstvereins, CH
- 1986 Gleyre Stipendium, CH
- 1988 Basler Künstlerstipendium, CH
- 1994 Kunstförderpreis Markgräflerland, D
- 1995 Freiburger Stipendium, D
- 1995 Förderpreis der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft, CH
- 2002 Atelierstipendium der Christoph Merian Stiftung für Mali, Basel, CH

Einzelausstellungen

- 1991 Galerie Susann Mäusli, Zürich, CH
- 1992 Rathaus Aarau, CH
Bildraum Zürich, CH
- 1993 Naturalia et Mirabilia, Galerie ist, Burgdorf, CH
- 1994 semina rerum Zürich, CH
- 1995 Freiburger Stipendium, Freiburg, D
- 1996 Kunstraum Alter Wiehrebahnhof, Freiburg, D
Ruth Bachhofner Gallery, Santa Monica, USA
Galerie im Trudelhaus, Baden, CH
- 1997 Auf Gedeih und Verderb, semina rerum, Zürich, CH
- 1998 damALS WIR WERden, Kunstverein Emmendingen, D
entre 2 eaux-monde nano, Galerie François Rivier, Vevey, CH
- 1999 tour d'horizon - tour d'océan, Galerie Tony Wüthrich, Basel, CH
ANFANGEINFANGEN, semina rerum, Zürich, CH
- 2001 émergence, Kunstmuseum Bern, CH
- 2002 émergence, Musée Jenisch, Vevey, CH
émergence, Galerie DWLV, Vevey, CH
- 2003 hydrordyh, Circolo de bellas artes, Madrid, E
tisser la parole, Artforum Künstlerkreis Offenburg, D
- 2004 zeichenmeer - mehr zeichnungen und mehr,
Kunstverein Reutlingen Hans Thoma-Gesellschaft, D
Lichten Predigerkirche, Basel, CH
Les raisons et les etres, angle art contemporain, St.Paul-3-chateaux, F
- 2005 Gros-détails, davel 14, Cully, CH
Les raisons et les etres, Alliances française, Buenos Aires, Argentinien

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 1983 Selection 22, Drawing Center, New York City, USA
Übersicht, Aargauer Kunsthhaus, Aarau, CH
- 1988/89 Line and Image, Travelling exhibition by ICI (Independent Curator Inc.)
University of Arizona, Museum of Art, Tucson, Arizona, USA
Bass Museum of Art, City of Miami Beach, Florida, USA
Santa Fe Gallery, Santa Fe Community College, New Mexico, USA
- 1989 Große Formate, Cham, CH
Höhe mal Breite mal Farbe, Aargauer Kunsthhaus, Aarau, CH
- 1989/90 Unikat und Edition, Künstlerbücher der Schweiz, Helmhaus Zürich, CH
Kunstmuseum des Kanton Thurgau, Warth, CH
- 1990 De Coloribus, Berowergut, Riehen, CH
- 1991 Kunstzone im Hof, Luzern, CH
Basler Kunsthalle Palazzo, Liestal, CH
- 1992 Sortiment, Basel, CH
Handzeichnungen, Städtische Galerie Schwarzes Kloster, Freiburg, D
- 1993 De la nature du paysage I, C.R.A.C. Altkirch, F
x-Mal, Bildraum, Zürich, CH
- 1994 Where the music comes from, Kunstraum Aarau, Aarau, CH
Projekt Schweiz II, Kunsthalle Basel, Basel, CH
Eine fiktive Sammlung, Kunsthalle St. Gallen, St. Gallen, CH
De la nature du paysage II, Künstlerkreis Ortenau, Offenburg
und Museum Haus Löwenberg, Gengenbach, D
Balance, Universität Basel, Basel, CH
Rundschau, Galerie Henn, Maastricht, NL
- 1995 Neuerwerbungen, Kunstmuseum Basel, Basel, CH
De la nature du paysage III, Schloss Ebenrain, Sissach, CH
Salon Kunsthalle Palazzo, Liestal, CH
- 1996 Drawings, Margarete Roeder Gallery, New York, USA
Aquarelle, Kunstmuseum Basel, Basel, CH
- 1997 Marc 16, Temple St. Etienne, Mulhouse, F
Omnia tempus habent, Kloster Kappeln am Albis, CH
Im Dunkeln zum Licht, semina rerum, Zürich, CH
Naturdesign, Museum für Gestaltung Basel in Weil, Weil am Rhein, D
2nd Egyptian International Print Triennale, Cairo, Ägypten
- 1998 Saxifrage, Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg, CH
Saxifrage, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Sion, CH
111 Zeichnungen von 111 Künstler und Künstlerinnen,
Kunstmuseum Basel, Basel, CH
- 1998 husch, husch, der schönste Vokal entleert sich, Künstlerbücher,
Galerie im Trudelhaus, Baden, CH
Auferstehung, Evangelische Stadtkirche, Offenburg, D
- 1998/99 Im Auftrag, Galerie Kornfeld, Bern, CH
Civica Galleria d'Arte Villa dei Cedri, Bellinzona, CH
Cabinet Cantonal des Estampes, Musée Jenisch, Vevey, CH
- 2000 Fotografie als Prozess in der Malerei, Galerie Tony Wüthrich, Basel, CH
Villa Aichele, Lörrach, D
Fleurs, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, CH
Épiphanies, Centre d'art d'Evry, Cathédral d'Evry, F
- 2001 Up in the sky, Kunsthhaus Grenchen, Grenchen, CH
Premio d'arte, Città di Lissone, I
Flechtknoten, Carte Blanche à Dieter Koeplin,
Ausstellungsraum Klingental, Basel, CH
Flash 24, Kunstverein Freiburg, Freiburg, D

- 2002 Premi d'art Ciutat de Lissone, Fons d'art Olot, Olot, E
Uniques, Cabinet Cantonal des estampes, Vevey, CH
- 2003 Impression expérimentation II, Musée Jurassien des arts, Moutier, CH
Echoloten, Graphisches Kabinett des Kunstmuseums Solothurn
in Zusammenarbeit mit dem Institut für digitale Medien, Solothurn, CH
Vallon des Allyssas, Angle Art Contemporain, St. Paul-3-châteaux, F
just arrived, Kaskadenkondensator, Basel, CH
shift, Kaskadenkondensator, Basel, CH
gravures aujourd'hui demain, Musée des beaux-arts, Le Locle, CH
les suites des nuits, Musée d'histoire des sciences, Genève, CH
Künstlerbücher, Unikate, Galerie Trudelhaus, Baden, CH
festival afrique noire, Schlachthaus Theater, Bern, CH
ganaart, photo festival Seoul, Seoul, Korea
Regionale, Fabrikculture, Hegenheim, F
Taille douce, Werkstattgalerie, Aarau, CH
le destin est plus vieux que l'homme, Museum der Kulturen, Basel, CH
- 2004 Salon Kunsthalle Palazzo, Liestal, CH
art basel, film, Stadtkino Selection, Basel, CH

Kataloge

- 1981 Prospekt '81, Junge Schweizer Kunst, Raum für aktuelle Schweizer Kunst,
Luzern, CH
- 1984 Arte attuale svizzera disegni, Galleria Fina Bitterlin, Firenze, I
Blomster Til Vejle, Vejle Kunstmuseum, DEN
- 1987 Sélést'art, Régio 87, Séléstat, F
- 1988 Mireille Gros, Galerie Fabian Walter, Basel, CH
Helvet'Art, 6. Biennial of Swiss Art, St. Gallen, CH
- 1989 Höhe Mal Breite Mal Farbe, Aargauer Kunsthhaus, Aarau, CH
Unikat und Edition, Künstlerbücher der Schweiz,
Helmhaus Zürich, Zürich, CH
- 1990 De Coloribus, Berowergut, Riehen, CH
- 1991 Kunstzone im Hof, Kunst im Gebiet der Kirche, Luzern, CH
Basler Kunsthalle Palazzo, Liestal, CH
- 1994 Orte, Wegweisende Kunst, Basel, CH
De la nature du paysage, Centre Rhénan d'Art Contemporain, Altkirch, F
- 1994 Projekt Schweiz II, Natur – Kultur, Kunsthalle Basel, Basel, CH
- 1995 Mireille Gros, Freiburger Stipendium, D
Von der Natur der Landschaft 2, Kunstverein Baselland, Sissach, CH
Von der Natur der Landschaft 3, Künstlerkreis Ortenau, Offenburg und
Museumsarbeitskreis Haus Löwenberg, Gengenbach, D
- 1996 Aquarelle, Kunstmuseum Basel, Basel, CH
- 1997 Saxifrage le-désespoir-du-peintre la tendance expressive dans la peinture
Suisse, Fribourg / Sion, CH
- 1998 Im Auftrag, Druckgraphik 1918 bis 1998, Schweizerische Graphische
Gesellschaft, Zürich, CH
- 1999 Schenkung zum Dank an Dieter Koepplin, Richter Verlag, Düsseldorf, D
Wolken – Wasser – Steine, semina rerum, Zürich, CH
Épiphanies, Centre d'art d'Evry ANAS, Evry, F
Fleurs, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schwabe Verlag, Basel, CH
Émergence, Kunstmuseum Bern und Musée Jenisch, Vevey, CH
ANFANG EINFANGEN, Künstlerbuch, Edition der Tage, Wettingen, CH
Premio d'arte, Città di Lissone, Lissone, I
- 2002 Unique, cabinet cantonal des estampes, Musée Jenisch, Vevey, CH
- 2003 Hydro, Cícolo de bellas artes, Madrid, E

2004 Kunst BL, Die Kunstsammlung des Kantons Basel-Landschaft 1990-2003,
Liestal, CH

Kunst im Öffentlichen Raum

1996 Bank Julius Bär, Zürich, CH
1999 Friedhof Liebfels, Eingangshalle des Krematoriums, Baden, CH
2000 Öffentliches Schwimmbad Sesselacker CMS, Basel, CH

Videographie

1989	Die Schusterinsel	26:00
1992	In und um mein Laboratorium herum	29:00
	Tour d'horizon – tour d'océan	12:27
1996	Die hängenden Gärten	07:00
	Eaux Vives	05:00
1997	Antennen	01:32
1998	damALS WIR WERden	02:00
	New Nouilleville	02:00
	Imago	02:53
1999	Gummitwist	03:12
	émergence	06:06
	storia d'amore	01:00
	un nuage	02:08
	Sicht von dieser Seite	05:39
	Angelus Silesius	01:40
2000	Les marèlles de Corine et Charlene	03:35
2001	ANFANGEINFANGEN (Trilogie)	05:00
	397 encouleur	05:06
	Emerchance	04:37
2003	Génies d'eaux	08:27
	Happy Jack	01:38
	Bamako Zeichentrickfilm	00:38
	Le jardinier de Magnambougou	04:25
	Magnambougou Wereda	02:00
	Bamako	04:40
	Sévaré	01:53
	Conte de Fées	01:44
	le destin est plus vieux que l'homme	15:15
2004	Midnight movie	01:51

Abbildungsnachweis

Sources photographiques

Aargauer Kunsthaus Aarau:
12, 115, 117, 118

Mireille Gros, Basel:
2, 3, 5, 6, 10, 11, 13, 35, 37, 98, 99, 100, 101, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 124

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstich-
kabinett (Martin Bühler): 14, 16

Kunstmuseum Bern (Peter Lauri):
15, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 42, 44, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 82,
110, 112, 116, 121, 122, 123

Ilmari Kalkkinen, Genf:
1, 119, 120

Tino Zurbrügg, Diview AG, Köniz:
4, 8, 9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 38, 41, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 97

Rita Blum-König, New York:
7

Maurizio Falanga, Rom:
95, 96

Musée Jenisch, Vevey:
43, 45, 46

Frontispiz:
Piet Meyer, Zürich/Paris

Zentralbibliothek, Zürich:
113

