

2017

Géraldine Meyer: Archives intimes

In den Grafikkabinetten des Kunstmuseums Basel haben Sie vom 10. April bis zum 9. Juli die Möglichkeit, einen intimen Einblick in das künstlerische Schaffen von Mireille Gros (*1954) zu erhalten. Die Basler Künstlerin öffnet uns ihre persönlichen Archive, die sie in Form von kleinen Büchern während 28 Jahren pflegte und immerzu erweiterte. Die Serie „12 x 12 = 1 Gros“ umfasst insgesamt 144 Bände. In den systematisch nummerierten Büchern findet sich ein reiches Repertoire an Fotografien, Karten- und Papierausschnitten, sowie getrockneten Pflanzen, Zeichnungen und Aquarellen. Die kleinen Archive dienen der Künstlerin nicht nur zur Aufbewahrung von Eindrücken und persönlichen Erinnerungsstücken, sondern stellen auch eine wichtige Inspirationsquelle für ihr künstlerisches Schaffen dar. Manches ist in den Büchern bereits angelegt, was in ihren gültigen Bildfindungen wiederkehrt.

Nebst den Büchern präsentieren wir Zeichnungen von Mireille Gros aus der Sammlung des Kupferstichkabinetts, ergänzt mit aktuellen Werken, die wir als Leihgaben von der Künstlerin erhalten haben. Feine Gräser, zarte Blüten, geheimnisvolle Blätter erinnern an klassische Naturstudien. Tatsächlich sind es aber keine Pflanzen, sondern reine Erfindungen der Künstlerin, oder wie die Künstlerin selbst einmal dazu sagte „blosse Linien, die wachsen“.

Sowohl die mannigfaltigen Bucheinträge als auch die fragil anmutenden Zeichnungen veranschaulichen die künstlerische Herangehensweise von Mireille Gros: Durch kontinuierliches Suchen, Erkunden, Experimentieren und Kombinieren entwickelt die Künstlerin stets aufs Neue ihre ganz eigenen, entzückenden Bildfindungen.

© Kunstmuseum Basel, Anita Haldemann und Géraldine Meyer

MIREILLE GROS: Archives intimes, 11. April bis 9. Juli 2017 Kunstmuseum Basel

Mireille Gros öffnet in den Vitrinen der Grafikkabinette für die Dauer von drei Monaten ihr persönliches Archiv. Es besteht aus 144 kleinformatigen Büchern, die sie während 28 Jahren bearbeitete und wie Skizzenbücher zum Zeichnen, Notieren, Ausprobieren von Farben, aber auch zum Einkleben von Fotografien, Postkarten, Bildausschnitten oder getrockneten Pflanzen nutzte. Die Zahl 144 ist kein Zufall, denn 12 x 12 ergibt ein „Gros“ (ein Dutzend), den Namen der Künstlerin. Das Archiv dient ihr nicht nur zur Aufbewahrung von Eindrücken und persönlichen Erinnerungsstücken, sondern ist eine wichtige Inspirationsquelle, auf die sie immer wieder zurückgreift. Jedes dieser individuell in Stoff eingebundenen Bücher stellt ein Fundus an zufällig gefundenen oder gesuchten, gesehenen, gesammelten und auch erfundenen Formen dar. In den Büchern lässt sich aufbewahren und schliesslich auch ordnen, was wichtig ist oder werden könnte.

„Meine Bücher schöpfen aus dem Chaos oder entstehen zumindest absichtsfrei und absichtsfroh. Eine Art Ordnung entsteht im Moment der Entscheidung: Soll ich diese Bilder in die Bücher einkleben 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.“

Die kleinformatigen Bücher zeichnen sich nicht nur durch das intime Format aus, sondern sind auch intim weil sie einen Einblick in die Vorstellungswelt der Künstlerin geben. Sie sind eine Art künstlerisches Tagebuch. Sie zeigen, welche Bilder ihr Interesse geweckt haben und wie sie oft auf der gegenüberliegenden Seite des Buches darauf reagiert, sei dies mit ein paar Bleistiftlinien oder Farbproben. Einblick erhalten die Museumsbesucher nur beschränkt, denn es lässt sich pro Buch nur eine Doppelseite zeigen, ein paar Bücher sind geschlossen, so dass der Rest verborgen bleibt.

„Als Ausgangslage meiner Arbeitsweise dient weder Theorie, Konzept noch eine bestimmte Idee. Alle Ideen werden auf derselben Ebene gehalten ohne eine bestimmte Idee zu bevorzugen, um so lange wie möglich offen zu sein für den Gang der Natur, den Gang des Verhaltens. Von Moment zu Moment wird das jeweilige Potenzial einer Situation spontan ausgelotet. Was einer gegebenen Situation entspricht, wird erkundet, wobei sich die Bildtechnik ebenfalls jederzeit verändern kann.

Es gedeiht, was aus sich selbst heraus entsteht. (sponte sua = spontan)
Bilder werden zusammengebracht, die in der täglichen Wahrnehmung ausein- ander gehalten werden.

Es geht um ein Blättern und Gleiten von einer Buchseite (Universum) zur anderen, ein Eintauchen in die Arbeit, ein zweckfreies Vorgehen, ein Geschehen und Geschehen lassen...“

An den Wänden hängen im Kabinett beim Lift autonome Zeichnungen von Mireille Gros aus der Sammlung des Kupferstichkabinetts. Sie werden im zweiten Kabinett ergänzt durch aktuelle Werke aus dem Atelier der Künstlerin. Feine Gräser, zarte Blüten, geheimnisvolle Blätter erinnern an klassische Naturstudien. Tatsächlich sind es aber keine existierende Pflanzen, die sie darstellt, sondern reine Erfindungen, oder, wie die Künstlerin selbst einmal dazu sagte, Linien, die wachsen“.

Sowohl die mannigfaltigen Bucheinträge als auch die fragil anmutenden Zeichnungen veranschaulichen die künstlerische Herangehensweise von Mireille Gros: Durch kontinuierliches Suchen, Erkunden, Experimentieren und Kombinieren entwickelt die Künstlerin stets aufs Neue ihre ganz eigenen, entzückenden Bildfindungen.

2016

Annette Hoffmann: MIREILLE GROS

Wenn Mireille Gros aus dem Fenster ihres Ateliers schaut, sieht sie den Rhein. Nicht immer ist er ein ruhiger Fluss, und wer dieses lebendige Band vor Augen hat, lernt etwas über die Natur der Linie. Dass man sich von ihr woanders hin treiben lassen kann, dass sie verschiedene Geschwindigkeiten haben und sich ändern kann. Reisen war immer wichtig für die Basler Künstlerin, erst ging es nach Westafrika, dann nach China. Mireille Gros eignet sich nicht nur das Sichtbare an - sie sucht die Kultur zu verstehen. Das bleibt nicht ohne Einfluss auf ihr Werk. Die Selbstverständlichkeit, mit der Mireille Gros Malerei und Zeichnung verbindet, wird auch dadurch gestützt, dass im Chinesischen zwischen Malen und Zeichnen nicht unterschieden wird.

Ihre Serie „Time Line“ ist von grosser formaler Freiheit, auch wenn die Hängung der strengen Ordnung der Linie folgt. Die Linie ist ein Zeitstrahl, und zugleich lassen sich an den von ihr verwendeten Wabenkartons die verschiedenen Schichten des Entstehungsprozesses ablesen. Mireille Gros malt nicht nach der Natur - obwohl diese für sie ein wichtiges Thema ist - sie schafft Natur. Manchmal erfindet sie Pflanzen, um dem Verschwinden der Arten etwas entgegen zu setzen. Manchmal erkennt sie in ihrem Wachstum eine innere Natur. Für das „Durbachskript“ hat sie sich von den Weinbergen gegenüber dem Museum zu einer Wandinstallation inspirieren lassen, die die Anordnung der Rebstöcke in eine rhythmische Notation übersetzt und die ältere und neue Zeichnungen und Bilder vereint.

Annette Hoffmann

Museum für aktuelle Kunst – Sammlung Hurrle, 16. November bis 12. März 2017

In seinem Buch „Alte Pfade“ spricht der britische Autor Robert Macfarlane über das Verhältnis von uns Menschen zur Landschaft. Macfarlane, der leidenschaftlich wandert, ist ein Vertreter einer neuen Form von Naturschriftsteller und legitimer Nachfolger des Erfinders der Spazierwissenschaft, Lucius Burckhardt aus Basel.

„Seit Langem fasziniert mich, wie wir Menschen uns in Landschaftsbegriffen verstehen, in Topographien unseres eigenen Wesens, die wir in uns tragen und den Karten, mit denen wir uns durch diese inneren Landschaften bewegen. Wir denken in ortsbezogenen Metaphern, die unsere Gedanken nicht nur schmücken, sondern bisweilen aktiv formen. Landschaften können, um es mit George Eliot zu sagen, ‚das innere Reich, in dem wir uns bewegen, vergrößern‘. Mir scheint, dass Landschaften nicht wie ein Steg oder eine Halbinsel in uns hineinragen, bis zu einer bestimmten Tiefe und in begrenztem Umfang, sondern wie das flirrende, unkartierbare Sonnenlicht, das alles durchdringt und erhellt. (...) Seit einiger Zeit glaube ich zu wissen, dass es zwei Fragen gibt, die wir jeder Landschaft, die uns beeindruckt, stellen sollten. Die erste: Was weiß ich, wenn ich an diesem Ort bin, was ich nirgendwo sonst wissen kann? Die zweite, auf immer unbeantwortete: Was weiß dieser Ort von mir, was ich selbst nicht wissen kann?“

Als Mireille Gros das erste Mal nach Durbach kam, war es etwas später im Jahr als jetzt. Auf dem Weinberg gegenüber lag gerade so viel Schnee, dass die Mauern und Stiegen gut zu erkennen waren. Die Erde aber war zu einer weißen Fläche geworden mit parallel angeordneten Linien, die eine abstrakte Struktur bildeten. Das Foto, das sie von diesem winterlichen Weinberg machte, hing den ganzen Sommer in ihrem Basler Atelier am Rhein und stand allen Überlegungen zur Konzeption dieser Ausstellung voran.

In seiner Reduktion hätte es auch gut eine druckgrafische Arbeit der Schweizer Künstlerin sein können. Es bot eine Struktur, die vereinheitlichte, aber auch Abweichendem Platz einräumte. „Ordnungen erlauben mir, mich erneut ins Chaos zu stürzen“, hat Mireille Gros einmal gesagt und weiter: „Ordnung – Unordnung als Eintauchen in den Fluss des Lebens. Es gibt einen Rhythmus im Chaos“.

Als Betrachter nehmen wir auf den Tuscharbeiten vielleicht lediglich abstrakte Strukturen oder irgendwie Pflanzliches wahr. Doch Mireille Gros hat Begriffe wie Zeit und Raum auf ihr Werk übertragen. Die Linie, die essentiell für jeden Zeichnenden ist, wird bei ihr zu einer sowohl sinnbildlichen als auch formalen Leitidee. „Timeline“ heißt so auch eine ihrer zentralen Arbeiten. Der Titel bezieht sich einerseits auf den Arbeitsprozess. Der Bildgrund der meisten Arbeiten von Mireille Gros ist ein Industrieprodukt. Der Wabenkarton bietet der Impulsivität der Künstlerin einen Widerstand. An der Seite jedoch zeichnet sich die Timeline der Arbeit ab. Was die Oberfläche über den Arbeitsprozess verschweigt, verrät der Wabenkarton. Er ist Chronologie und Topografie zugleich. Wie sehr Mireille Gros die Linie andererseits als Ordnungssystem einsetzt, um ihre Arbeiten im Ausstellungsraum zu organisieren, zeigt sich auch an dieser Hängung.

Die Linie betont das Arbeiten von Mireille Gros‘ in Serien, was bereits alle erdenklichen Formen von Variationen einbezieht. Die Linie ist also kein starres Konstrukt, sie bindet die verschiedenen Erscheinungsformen ein – so wie Charles Darwin in seinem Stammbaum des Lebens eine Ordnung für die Evolution fand. Dass diese Denkbilder vom Stammbaum oder der Linie keinen Schutz bieten, wissen wir. Der Mensch reißt immense und nicht wieder gutzumachende Lücken in diese Ketten des Lebens. Mireille Gros hat diesem Artensterben etwas entgegengesetzt, das ein Denkanstoß sein könnte: durch Werkgruppen wie „Dschungelergänzungen“ und „(bio)diversity – to invent new plants as real ones become extinct“. Sie erfindet neue Arten auf der Grundlage einer geradezu dschungelmäßigen Schaffenskraft – um Kreativität einmal als Kreatürlichkeit zu verstehen.

Mittelbadische Presse, Freitag, 18. November 2016
Oscar Sala:

(...) Für Mireille Gros stellt die Linie ein wichtiges Element dar, das von der Künstlerin jedoch nicht nach strengen formalen Regeln eingesetzt wird. Ihre Arbeiten geben eine Art Lebens- und Weltrhythmus wieder, der von der Natur angeregt wird. Ihre Beobachtungen und Gedanken zum Prinzip des Werdens und Vergehens bewegen sich im Wechselspiel zwischen gegenständlicher und abstrakter Darstellung (...)

Inspirierende Reben

Das findet unter anderem Ausdruck in ihrem "Durbachskript", das den Blick aus dem Fenster des Museums auf die Rebberge aufgreift und künstlerisch in eine bildnerische "Symphonie" voller filigraner Kadenz transformiert. (...)

Die Künstlerin schafft nicht nach der Natur, sondern schafft eine "innere" Natur. Um dem Verschwinden der Arten etwas entgegenzusetzen, erfindet sie, gleich einem Herbarium neue "Pflanzen".

Badische Zeitung, Freitag, 18. November 2016

Susanne Ramm-Weber:

Mireille Gros erfindet Pflanzenwelten mit freien Strukturen und lässt sich von der Landschaft inspirieren. Das "Durbachskript" nennt sie eine Serien von kleinformatigen Arbeiten, die ihre Inspiration aus dem Museum gegenüberliegenden Rebbergen erhalten haben, Rebstöcke wie musterhafte Striche in der Landschaft rhythmisiert und abstrahiert. Die gezeigten Arbeiten sind von lyrisch-poetischem Charakter ebenso fein wie subtil und zurückhaltend. Man kann ihnen auch meditativen Charakter zuschreiben...

Rahel Beyerle:

HAUSERGALLERY freut sich, die Ausstellung „Time Line“ von Mireille Gros zu präsentieren. „Time Line“ – ein Zeitverlauf in Linienform: Nach diesem Leitmotiv ordnet Mireille Gros im Ausstellungsraum eine Gruppe neuer Werke an. Sie stehen innerlich und äusserlich miteinander in Beziehung aufgrund ihrer Entstehungsweise sowie der Betitelung mit „Time + Line“. Es handelt sich um zeichnerische Malereien. Auf jeder Bildoberfläche verfestigen sich Lichtpunkte und Leuchtspuren, wobei die jeweilige Grundierung und weitere nuancierte Farbschichten deren Initiierung prägen. Der Entwicklungsprozess, seine Chronologie und Permanenz bis zur bildfindenden Fügung, wird an den Aussenseiten jeder Wabenplatte erkennbar. Denn die spontanen bis konzentriert-kontrollierten Bewegungen der Künstlerin beim frontalen Auftrag des Kolorits flossen über in den selbständigen Weiterverlauf der Farbe bis hinter die Bildstirne. Dort durchdringt sie die zellenartige Vieleckstruktur des Trägerkerns aus recyceltem Papier und nistet sich geschmeidig darin ein wie eine Erinnerung im Gedächtnis. Diese Beobachtung offenbart uns gleichzeitig eine Querschnittansicht des Wabenplattenaufbaus, welcher die Leichtigkeit und Stabilität des üblicherweise industriell als Verpackungs- oder Werkstoff verwendeten Materials verantwortet.

Mireille Gros verbindet Sichtbares und Unsichtbares – unmittelbar Erlebtes mit geistiger Erfahrung. Die Künstlerin arbeitet nicht konzeptionell, sie entscheidet durchdacht, aber situativ und im Sinne des Geschehens und Gedeihens. Sie hütet sich davor, weder der Virtuosität noch der Routine nachzugeben.

Das Phänomen der Linie beschäftigte und beschäftigt Kunstschaffende, Geistes- wie auch Naturwissenschaftler/-innen gleichermaßen. Sujet-typische Differenzierungen zwischen Repräsentation und Selbstreferenzialität, Formkonturierung und Formgebung, reichen in der Geschichte der Kunst zurück bis in die Antike. Um die Jahrhundertwende von 1900 brach eine

nahezu obsessive Faszination für die Linie aus. Die Avantgarde fühlte diesem Gestaltungselement auf den Puls. Sie versuchte, ihm Fremdbezüge abzustreifen. Ziel war, in der Linie einen konstruktiven Formmotor und Ausdruck des Innern nach neuen gestalterischen Gesetzmässigkeiten zu entdecken. Mehrfach wurde die Linie als bewegter Punkt erklärt.

Mireille Gros' Linien strecken und biegen sich frei, konstruieren oder konturieren geometrische Gebilde, organische Formen, ornamentale Figuren. Sie zeichnen Schlenker, Spiralen, Streifen, Zellen, Pflanzenranken oder sogar einen wurzeltreibenden Baum. Unterscheidungen wie Figuration und Ungegenständlichkeit werden unwichtig. Im Wesentlichen konzentriert Gros in den Linien einen Bewegungsfluss, der das Gesetz des Wachstums, den Inbegriff von miteinander verbundener Lebendigkeit und Vergänglichkeit in sich trägt.

2015

Dr. Ines Goldbach: Time Line, 2015
Chinesische Tusche auf Wabenplatten

Für die Arbeit Time Line (solaris) verwendete Mireille Gros gleichformatige Wabenplatten, ein industrielles Material, dessen spezieller Aufbau an den Rändern einsehbar wird. Auf diesem leichten, aber sehr stabilen Malgrund trägt Gros in unterschiedlicher Dichte und Formation mit verschiedenen Malutensilien ihre feinen Farbschichten auf. Diese mal dichter, mal dünn und lasierend ausgeführten Flächen zeigen sich in ihrer Menge als Spur an den Rändern der Wabenstruktur.

Titel und Präsentation der Arbeit auf einer Linie unterstützen den fließenden Moment des Males, aber auch der Arbeit selbst. „Der Raum, die Linien, die Punkte auf den Oberflächen sollen, so die Künstlerin, „zum „leuchten“ gebracht werden“. Im Abschreiten und in der Bewegung vor den Arbeiten zeigen sich denn auch die unterschiedlichen Leuchtpunkte und -linien.

Mireille Gros ist bekannt für ihre Zeichnungen und frühen Videoarbeiten. Ihr Motive findet, wie die Künstlerin oftmals betont, intuitiv bei einem Spaziergang oder in der Auseinandersetzung mit Räumen. Die meisten ihrer Zeichnungen, Fotos, Bilder und Videos widerspiegeln, bereits gedachte, gemalte innere Bilder. Daher ist es naheliegend, dass sie unterschiedliche Techniken für das jeweilige künstlerische Vorhaben wählt. (IG)

2014

Alexandra Barcal Ouvrir les archives
Druckgraphische(s) Arbeiten von Mireille Gros

Die erste Bildsequenz überrascht auf Anhieb: die sich vor unseren Augen allmählich schliessende Türe steht nicht etwa als stimmiges Schlussbild, sondern ganz selbstbewusst im Vorspann des kurzen Filmes von Mireille Gros mit dem Titel *Taille douce*. Die gefilmte Bewegung dient hier als dramaturgischer Kunstgriff. Erhascht der Betrachter in den allerersten Aufnahmen gerade noch

einen Blick in einen dunklen Innenraum, registriert er darin verwundert die fröhlich leuchtenden Tablare eines mit lauter geheimnisvollen Utensilien gefüllten Gestells, so lenkt erst die sich kurz darauf präsentierende weisse Türfläche auf den Namen dieses „Tresors“. Atelier de gravure AJAC steht auf einer schlichten Tafel an der Wand. Dann wird der Filmtitel sowie der Künstlername und das Entstehungsjahr in verspielter Schnörkelschrift eingeblendet. Jetzt taucht man gespannt ein in die Schatzkammer des Tiefdrucks.

Wachsen und Gedeihen

Das Kunstvideo hat Mireille Gros 2001 realisiert, als sie sich im Rahmen einer gross angelegten Kampagne im genannten Druckatelier in Moutier aufhielt. Während einer längeren Phase arbeitete sie hier zusammen mit der Druckerin Michèle Dillier intensiv an einer umfangreichen Serie von experimentellen Drucken. Nicht zum ersten Mal kam da die in Aarau geborene und aufgewachsene Künstlerin für einen Druckauftrag ins Berner Jura. Bereits Mitte der 1990er Jahre nutzte sie die grosszügige Ausstattung und professionelle Betreuung in dieser inzwischen wohlbekannten Institution an der ruhigen Peripherie: für das Badener Trudelhaus konnte sie um 1996 ein Diptychon schaffen. Bald danach entstand der Wunsch, die hierbei erprobten Abläufe erneut anzuwenden und die ertüftelten Techniken weiter zu entwickeln. Lustvoll und voll Tatendrang entschied sich MG ein Jahr später gleich eine ganze Mappe im Eigenverlag herauszugeben. Die durchkomponierte Folge mit dem sinnigen Titel Auf Verderb und Gedeih umfasst zwölf inhaltlich dichte wie technisch eigenständige Blätter, die ihr interessiertem Vordringen in die Materie bezeugen. Die Drucke wirken frisch und feinfühlig zugleich, bestechen durch ihren spielerischen Zugang. Im regelmässigen Rhythmus wechseln sich bald hell leuchtende, wie still im Schnee liegende

Wiesenstücke, bald dunkel funkelnde Meerestiefen, allesamt in einem samtene, grünlichschwarzen Ton gedruckt füllen sie zusammen ein rundes Dutzend. Sind die gezeichneten Strukturen im ähnlich konzipierten Diptychon noch zaghaft, mit kindlicher Hand und Neugierde freimütig auf die Platte gesetzt, geht die Künstlerin nun klar souveräner vor. Wie eine versierte Komponistin tippt sie hier feine Saiten an oder greift bestimmt in die Tasten: fragile Strichätzung wird hier und da mit ausdruckstarker Kaltnadel akzentuiert, grosszügig geschabte Stellen erklingen neben mit dem Pinsel direkt geätzten Wolkenräumen, alles schliesslich mit einem Netz von feinsten Abdrücken im Weichgrund überzogen. Eine Platte wird nach dem ersten Druckverlauf gar weiterbearbeitet und kommt in zwei Zuständen vor. Offensichtlich lässt sich die Künstlerin durchs Beobachten leiten, bezieht ihre Impressionen laufend in neue überraschende Kombinationen ein. Nicole Minder, langjährige Leiterin des Cabinet des Estampes in Vevey, eine Förderin MG's druckgraphischen Schaffens und selbst eine ausgebildete Druckerin, findet in diesen Blättern „das Wesen der Radierung“ verdeutlicht. MG zeigt hier zweifellos einen ausgereiften Umgang, ja unergründliches Wissen um die Geheimnisse dieser Technik. Ganz der tiefsinnigen Bedeutung des Titels bzw. der darin enthaltenen Redensart eingedenk gibt sie sich ganz und gar, rückhalt- und bedingungslos diesem Unterfangen hin. Die hier ebenfalls anklingende pflanzliche Metaphorik kann auch in Bezug auf den schillernden Einsatz der Mittel verstanden werden: die positive Entwicklung, die beim „Gedeihen“ zu einem Wachstum, zu einem Fortschritt führt, konnte in diesem Zusammenhang in einem wahren Bouquet an verwendeten Techniken urbar gemacht werden – ohne Zweifel erwies sich hier das Druckatelier als eigentlicher Speicher von Möglichkeiten, wo die Künstlerin aus dem Vollen schöpfen konnte.

Das Atelier de gravure AJAC wurde 1973 von Max Robert und Max Kohler ins Leben gerufen. Nachdem es bis 2009 von der AJAC (Association Jurassienne d'Animation Culturelle) getragen wurde, wird das Atelier heute als Verein weitergeführt. Nach wie vor haben sich die Verantwortlichen vorrangig die Förderung druckgrafischen Schaffens, insbesondere der Techniken des Tiefdrucks zum Ziel gesetzt, den Künstlern steht jedoch auch der Bereich der Lithographie und

der Hochdruck offen. Seit einigen Jahren gilt das Atelier zudem als ein wahrer Hort der Heliogravüre. Die Pflege dieser auf dem photomechanischen Verfahren basierenden Tiefdrucktechnik ist auf das Engagement des Druckers Arno Hassler zurückzuführen. Mit Hilfe von Michèle Dillier – beide ebenfalls freischaffende Künstler – gelang es ihm, das Atelier in Moutier zu einer schweizweit einzigartigen Anlaufstelle für Künstler wie Cécile Wick, Max Matter oder Claudio Moser zu machen, die hier in dieser Technik wesentliche Fortschritte erzielt haben. 1981 als Lithograph eingestellt, hat Hassler seine Ausbildung im nicht fernen Séprais bei Nik Hausmann absolviert, wohingegen Dillier beim Zürcher Tiefdrucker Peter Kneubühler in die Lehre ging. Sie hat 1989 die Leitung des Bereichs Kupfer- oder Tiefdrucks übernommen, gleichzeitig trat sie die bis heute innehabende Dozentenstelle an der Schule für Gestaltung Bern und Biel an. Die Druckwerkstatt wird seit der Eröffnung seitens der beteiligten Kantone mit substantiellen Beiträgen finanziell unterstützt. Dieser Umstand bedeutete stets und zeitigt immer noch äusserst günstige Bedingungen für Künstler: sie können sich auch ohne direkte Aufträge einen mehrtägigen Aufenthalt leisten. Für MG ist dies aber nicht der einzige Grund, ihre Versuche gerade in diesem Labor voranzutreiben.

Nicht nur eröffnet sich hier für sie eine ganze Palette an verschiedenen technischen Ansätzen. MG kann darüber hinaus auf ein besonders tiefes Verständnis bauen, das das intime, auf Vertrauen basierende Verhältnis zwischen Künstler und Drucker erfordert, ist doch der Künstler bei der Herstellung von Druckgraphik zumeist dazu gezwungen, sein Werk ein Stück weit aus den Händen zu geben – die Qualität der Ergebnisse, ja das Umsetzen seiner Ideen ist ganz wesentlich von den beteiligten Fachleuten abhängig. Mit Michèle Dillier und Arno Hassler verbindet MG nun eine überaus intensive Zeit: alle drei besuchten von 1977 bis 1981 die gleiche Zeichenlehrer-Klasse an der damaligen Schule für Gestaltung in Basel. Die drei Schulfreunde blieben auch danach verbunden. Es ist nicht von ungefähr, dass MG als in erster Linie Malerin, darauf angesprochen, was für sie das Medium Graphik bedeutet, spontan „Freundschaften“ assoziiert. An den Schwerpunkten der Ausbildung kann es auf jeden Fall nicht gelegen haben, dass gleich alle drei eine Neigung zu Graphik entwickelt haben. 1971 wird in Zürich durch die Abspaltung von der Kunstgewerbeschule die legendäre F+F- Schule gegründet und „Form“ und „Farbe“ sind denn auch die modischen Schlagworte, die alsdann für die nächsten Jahrzehnte in der Kunst tonangebend bleiben sollten. Der kühle konzeptuelle Ansatz entspricht der feinfühligem Seismographin ganz und gar nicht. Obwohl MG auch eigene umfangreiche Farbstudien betreibt, konzentriert sie sich zuerst vor allem aufs Zeichnerische, widmet sich einer figurativen Malerei und geht kulturvergleichenden Fragen nach. Bereits 1977 entsteht eine erste Folge von radierten Blättern. Es handelt sich hierbei um gleichsam mit einem archaischen Instrument eingeritzte, zeitlose Zeichen, die wie prähistorische Felszeichnungen oder wie ein Alphabet ferner Kulturen anmuten- und ihre universelle Bedeutung im Raum schwingen lassen.

Zwar kann MG mehrere Radierkurse, später auch einen Kupferstich-Kurs in der Kunstgewerbeschule belegen, aber ihre Affinität zum Radieren hat noch andere, viel tieferliegende Ursprünge. Die Arbeit mit Metallplatten ist ihr von klein auf vertraut. Dank ihrem Vater, der ein gelernter Spengler war, pflegte sie seit Kindesbeinen einen regelmässigen Umgang mit diesem Material beim sonntäglichen Basteln. Erhalten sind einzelne rührende, sorgsam gehütete Objekte wie etwa ein eleganter Bügeleisenhalter. Geblieben sind aber auch zahlreiche Zinkplatten, die die Künstlerin bis heute für ihre druckgraphischen Arbeiten verwendet. Diese Platten aus den 1930er Jahren werden sparsamst eingesetzt, meist beidseitig bearbeitet. Immer wieder greift sie auf diese Druckformen, die weicher als die üblichen Kupferplatten sind, zurück – wie wenn sich daraus geheime Botschaften herauslesen lassen könnten, wie wenn Spuren einer glücklichen Kindheit eingelassen wären. Überhaupt scheint diese Phase ein ungeheures Reichthum an Erfahrungen zu bergen – aus diesem Urgrund vermag die Künstlerin immer wieder zu schöpfen. In konkretem Sinn etwa in Form von Sequenzen aus frühen Familienfilmen ihres Vaters, die sie in den eigenen Arbeiten einbaut, vor allem aber als prägende Erlebnisse, darunter etwa der unvergessliche Garten der Grossmutter. In diesem hortus conclusus fand das kleine Mädchen eine Welt für sich. Voller Stolz und Reinheit streckten hier die damals gleich grossen Gefährten ihre prächtigen Köpfe gegen den Himmel. Die zierliche Akelei oder der feuerrote Klatschmohn bescherten MG nebst den unschuldigsten Glücksmomenten der Kindheit auch die Vorlage für viele spätere Motive ihrer druckgraphischen Arbeiten, vor allem aber eine tiefe Verbundenheit mit der Natur. Grossmutter Crescentia, ganz wie

die Namensstifterin eine Hebamme und über ein tradiertes Wissen in der Pflanzenheilkunde verfügend, vermachte ihrer Enkelin nicht nur ihren Namen - der als zweiter Name der Künstlerin gegeben wurde -, sondern eben auch ihre Liebe zur Natur, ihre enzyklopädischen Kenntnisse, ja ein eigentliches Herbarium im Kopf.

Biomorphe Phantasien

Unter den präsentierten Instrumenten und Utensilien, die zum Tiefdruck gehören, sind im genannten *Taille douce*-Video vielleicht auch deshalb Pflanzen zu sehen: neben einer Presse und zahlreicher Druckplatten, zwischen all den Pinseln, Schabern, Lumpen, Flaschen und Dosen mit Druckerfarbe erblickt man da plötzlich wie ganz selbstverständlich auch ein getrocknetes Gewächs. In einer längeren Nahaufnahme widmet sich das Kameraauge verliebt und staunend zugleich einer gewöhnlichen Schafgarbe. Allerdings wirkt das zerbrechliche Skelett durch das wiederholte Drehen und Betrachten im raffinierten Schattenspiel, in der ästhetischen Negativ-Aufnahme ungleich faszinierend und suggestiv wie die Naturpflanze selbst. Derart verfremdet gerinnt das dürre Gestrüpp zu einer wahren Preziose. Natur als effektvolles Schauspiel? Es gibt ein Video von Werner von Mutzenbecher (geb. 1937), bei welchem MG in Basel Experimentalfilm studiert hat, das diesbezüglich erhellend sein kann: In *Vogelhaus* von 1984, das an der letzten Basler Regionale erneut gezeigt worden ist, tritt ein Mann in fünf aufeinanderfolgenden Sequenzen an eine natürliche Barriere. Immer wieder schreitet er etwa zum Balkon, an die verglaste Fensterfront oder auf die Anhöhe oberhalb einer Wasserfläche, verharrt und lässt den Blick schweifen – in wiederholter Abfolge. In allen Fällen werden die Szenen von der Geräuschkulisse eines tropisch anmutenden Vogelhauses untermalt. Diese erzeugt in Verbindung mit dem repetitiven Bildaufbau eine ähnlich hypnotische Stimmung wie der Tanz der Schafgarbe. Es ist dies ein meditativer Blick in und auf die Natur, der tiefergeben den immanenten Gesetzmässigkeiten nachspürt und auf Umwegen der Naturbetrachtung tief ins Unterbewusste eintaucht.

Genuine Dschungelgeräusche hat MG verwendet, als sie 2013 in der Künstlerwerkstatt in Freiburg in Breisgau eine Einzelausstellung konzipiert hat. Inspiriert von eigenen Naturstudien, die sie 1993 auf ihrer Reise in die Elfenbeinküste getätigt hatte, liess sie unter dem Titel *Biodiversity* ihre prägenden Eindrücke von damals neu aufleben und in das Ausstellungskonzept einfliessen. Neben Zeichnungen, Tusche-Malerei, Photographien und Papier-Objekten neueren und älteren Datums vermochte in der Schau auch eine Tonaufnahme das Ur-Klima eines der letzten Primärwälder der Erde zu evoziieren, wobei die ausgebreitete Vielgestaltigkeit dieses äusseren Dschungels in erster Linie auf die unergründlichen Verwicklungen unseres inneren Dschungels verweisen wollte. Dank der beinahe spürbaren vibrierenden Wärme bzw. riechbaren aromatischen Feuchtigkeit dieses Biotops wurde aber auch die eindruckliche Vielfalt seiner Fauna und Flora eindringlich zur (Bild-)Sprache gebracht. Das Panorama entsprang dabei einer taumelnden Gratwanderung zwischen atemloser Ergriffenheit ob der reinen Schönheit und arger Betroffenheit angesichts der Fragilität dieses Öko-Systems. Die bedrohte Vielfalt, die MG in Form von gesammelten Samen auch als Keime zu deren Rettung mitnehmen konnte, bewog die Künstlerin damals dazu, einen entscheidenden Schritt in ihren Schaffensprozess zu integrieren. Der geweckte Sinn für Naturformen regte sie gleichzeitig dazu an, die Arbeit der allzu langsamen Evolution quasi ideell weiterzuführen. Unter den in Freiburg ausgestellten Werken befanden sich auch zwei Radierungen, zusammengefasst unter der trotzigen Klarstellung *To invent new plants as real ones become extinct* – eine Bezeichnung nicht zuletzt für eine ganze Werkgruppe, bestehend aus diversen Medien und aus diversen Jahren stammend. Die hier aus dem weichen Grund der Radierplatte sich emporrankenden Pflanzentriebe scheinen tatsächlich eigentümliche Exemplare fast urzeitlicher Art zu sein. Sie erinnern zwar an wohlbekanntes Spezies, verfügen aber über überraschende Details. Wie wenn jemand mit einem Zauberstab der lahmdenden Schöpfung auf den Sprung geholfen hätte. Die Reise zurück zu den „Wurzeln der Natur“ symbolisierte für MG gleichsam einen Initiationsakt. Die 1990er Jahre bildeten den Auftakt zur intensiven Beschäftigung mit Fragen nach ursprünglichen Entwicklungsformen der Natur und in

diesem Zusammenhang mit Werken von u.a Paul Klee (1879-1940), Joseph Beuys (1921-1986) und Louise Bourgeois (1911-2010) Während Klee im Zwiegespräch mit

der Natur eine *conditio sine qua non* für den Künstler sah und mit Hilfe von seinem aussergewöhnlichen Sinn für die morphologischen Gesten der Natur sehr ergiebige Möglichkeiten fand, auch eigene Pflanzen quasi bis ins Unendliche zu erfinden, integrierte Beuys in seine Theorie von der „Sozialen Skulptur“ auch Pflanzendiagramme und zeigte dabei auf, dass das Urbild der Pflanze in allen lebendigen natürlichen Gebilden wie etwa im Menschen und dadurch auch in der Gesellschaft gefunden werden kann. Die französisch-amerikanische Künstlerin Bourgeois dagegen

konnotierte *le monde végétal* vor allem mit der Kunst des Form- und Baumschnitts in der Anspielung an ihre traumatische Kindheit und griff in ihren Werken wiederholt auf Pflanzen-Metaphorik zurück: so wird etwa in ihrer graphischen Folge *Homely Girl, A Life* (1992) das Scheitern einer Liebesgeschichte allein auf floraler Basis durchdekliniert. Die Suche nach dem Ursprung der Dinge, ja des Lebens und damit seiner Formen hat in der Kunst grosse Tradition: florale Erkundungen und Transformationen gehen zurück auf die Beschäftigung mit der Schönheit

und damit dem Topos der Vergänglichkeit und begleiteten die Künstler seit je. Auch MG beschäftigt sich durchaus mit den ästhetischen Qualitäten der Pflanzenwelt, jedoch bedeutet für sie die allgegenwärtige Natur vor allem den Boden für alle Erfahrungen und Bilder. Und genauso wie sie ein abstrahiertes Urbild der Pflanze mit Blüten-, Blatt- und oft auch Wurzel-Konstanten zum Grundstein ihrer floralen Phantasien legt, faszinieren sie die darin gleichzeitig enthaltenen, intuitiv zu entwickelnden Gestaltungsmöglichkeiten dieser ihr vertrauten Welt. So verlegt sie sich darauf, Natur insbesondere als unbeschränkten Motivvorrat zu nutzen. Nicht umsonst möchte die Künstlerin in der Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH, die einen Überblick über die in den letzten zwanzig Jahren hier zusammengekommenen Werke bieten soll, die bedeutendste Werkgruppe unter dem Begriff *Les diversités* oder *Amitiés végétales* zusammengefasst wissen. Unter dem Eindruck dieser Auseinandersetzung mit dem Naturbegriff entstand in den 1990er Jahren die umfangreiche Zeichnungsserie *Réserves naturelles*, die als eigentlicher Komplex im Gesamtwerk zu

lokalisieren ist und 1994 als Teil der Ausstellung *Projekt Schweiz II. Natur – Kultur* in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde. Stephan Kunz hat im begleitenden Katalog die verdiente „besondere Beachtung“ dieser filigranen Natur-Grammatik gerechtfertigt. Zeichnungen waren es im Übrigen auch, deren Kraft und Fragilität zugleich die Aufmerksamkeit wichtiger Protagonisten der institutionellen Förderung zu erregen vermochten: sowohl Paul Tanner, der Leiter der Graphischen Sammlung der ETH seit 1992, als auch von diesem angeregt Dieter Koeplin, Leiter des Basler Kupferstichkabinetts von 1967 bis 1999, entdeckten MG's Werk aufgrund von ihren unverwechselbaren Papierarbeiten. Elf Aquarelle waren denn auch die ersten Werke, die 1992 Eingang in den Bestand der Graphischen Sammlung fanden und den Grundstock zu einer heute umfangreichen Werkgruppe bildeten. Es sind feingliedrige Analysen einer bizarr anmutenden Biomorphologie, geschaffen mit einem ausgeprägten Gespür für Zufall: die skizzierten Nuklei von urzeitlichem oder aber zukünftigem Leben scheinen aus den sich verselbständigenden Papierstrukturen, aus den Strichen und Furch der expressiv grundierten, luziden Flächen geradezu geboren worden zu sein; viele dieser Blätter erinnern an muschelartige Gebilde. Dieses Inspirationsfeld liegt auch einem der ersten professionell betreuten Druckgänge von MG zugrunde. 1995 parallel zum von der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft (SGG) in Auftrag gegebenen Triptychon entstand auch eine Folge von vier Blättern. Als MG im Atelier von Peter Kneubühler die dafür vorgesehenen Platten bearbeitete, liess sie sich wie so oft von in ihren Zeichnungen „gefundenen“ Vorlagen inspirieren: für beide Arbeiten wählte sie deshalb linienbasierte Drucktechniken aus. Einmal kombinierte sie Strichätzung und *Vernis mou*, wobei der akkurate Nadelstrich bestens mit dem weichen Charakter der in den wächsernen Plattenbelag eingezeichneten, feinkörnigen Linie harmonierte. Das andere Mal beschränkte sie sich auf die Kaltnadel-Technik und zeichnete mit der Radiernadel direkt in das Metall. Während der kombinierte Ansatz mit den rotierenden, an stellare oder molekulare Kerne gemahnenden Wirbeln eine innere Dynamik zum Ausdruck bringt und hier besonders schön das Thema des vitalen Duos von Makro- und Mikrokosmos anklingt, erinnern die umrissbetonten Motive der anderen Folge an die

vollendeten Formen von Mikrofossilien. Bereits der deutsche Evolutionist und begabter Illustrator der eigenen Werke Ernst Haeckel (1834-1919), der mit seinem berühmten Standardwerk *Kunstformen der Natur* (1899-1904) einen problematischen Naturbegriff prägte, indem er Natur kurzerhand zur Kunst erklärt hatte, fühlte sich von der Vollkommenheit von Kleinstorganismen angezogen. Allerdings erlaubte er es sich, in seinen üppigen Bildtafeln von Schwämmen, Medusen und anderen maritimen Geschöpfen bestimmte natürliche Gegebenheiten an ästhetische Erwartungen anzupassen. Die Moderne verband die radikale Erneuerung der Formensprache mit einem ebenfalls erhöhten Interesse für organische Formen. So liess etwa Le Corbusier (1887-1965) den Aufenthaltsraum seines Pavillon Suisse (1929-1933) durch eine geschwungene Trennwand begrenzen und diese mit Fotofresken bedecken: die vegetabilen Motive, mikroskopische Nahaufnahmen und Strukturen von Materialien benötigten da aber keine Manipulation, im Gegenteil die Architektur hatte sich an den reinen Formen, am Leitbild der Natur zu orientieren. Integrierte Pablo Picasso ganze getrocknete Pflanzen in seine Collagen, fanden andere Künstler eher Gefallen an den „edlen“ Windungen von Conchylien. Sowohl für Hans Arp, Man Ray oder Max Ernst stellten Muscheln als komplexe und universell gültige Formen ein beliebtes Motiv dar. Auch für MG scheint in der Muschelspirale gleichsam der Ursprung des Schöpferischen eingefangen zu sein: ein immerwährender Zyklus, ein Anfang ohne Ende.
Vom Weben und Fliessen lassen

Ganzheitliche Erkenntnisse dieser Art wurden MG vor allem auf ihren zahlreichen Reisen zuteil. Verhalf die Expedition in den afrikanischen Urwald der weitgereisten Globetrotterin zu einem universellen Naturerlebnis, so vermittelten ihr die späteren Reisen nach Mali neben einem bereichernden Einblick in eine andere Kultur darüber hinaus eine elementare Bewusstseinsweiterung in Verbindung mit der Erfahrung von authentischen Werten. Beim westafrikanischen Volk der Dogon stiess sie etwa auf einen Mythos von der Entstehung der Welt, auf dem ein ganzer Werk-Komplex basiert. Der Volksstamm koppelt darin das allererste Bewusstsein von Sterblichkeit an die ursächliche Erfahrung von Sprache: bildlich gesprochen entspricht dies der traditionellen Vorstellung des „Webens“ von Atem und Wort in der menschlichen Kehle. Unter dem zusammenfassenden Titel *tisser la parole* breitet MG in der Folge ein ganzes Universum aus. Aus ersten Skizzen noch vor Ort entstehen später farbige Kugelschreiber Zeichnungen - in Anlehnung an die unumgänglichen mitgeführten Gastgeschenke -, später setzt MG die Thematik in weiteren Medien um. In ihrem ausgeprägten Sinn für serielles Arbeiten verdichtet sie das erfahrene Weltbild immer wieder von neuem, etwa auf ikonenhaften Holztafeln, sie schafft in Enkaustik ausgeführte, mit der Radiernadel gravierte Werke und entwirft wiederum eine mehrteilige, vornehmlich rotgedruckte Graphik-Serie. Gemeinsam sind den Werken die motivischen Konstanten: rhythmisch bewegte Strähnen und Bündel von Fäden, Richtungen und Gemeinsamkeiten angehend, daneben Netze und maskenartige Geflechte, Knoten und Verbindungspunkte bildend - hier nähert sich die Künstlerin mit dem einfachen Strich an die Verbildlichung der essentiellsten menschlichen Fähigkeit, hier manifestiert sich ihr ureigenes Interesse an Sprache. Dieses zeigt sich nicht zuletzt in einer wahren Sammelwut: die bunten Skizzenbücher spinnen an einem reichen Bildvorrat und weisen lange Textausschnitte, Zitate und oft auch assoziativ aufgebaute Wortketten auf. Auf der Suche nach dem grossen Zusammenhang, nach einer eigenen Kosmologie, die all die verschiedenen Wahrheiten vereinen würde, fliesst für MG das Wesentliche in der Wortfamilie von *text-* zusammen: zwischen Text und Textil verläuft hier im wahrsten Sinne ein roter Faden.

Nicht ohne Grund erinnern die in dieser Serie dominierenden geometrischen Formen auch an die Bildsprache von Louise Bourgeois. In der universellen Sprache der Geometrie suchte diese stets eine läuternde Linderung ihrer Leiden: etwa der die Künstlerin zeitlebens plagenden Schlaflosigkeit. Bourgeois, deren Mutter als Weberin antike Tapisserien zu restaurieren wusste, hatte ausserdem zeitlebens ein beinahe religiöses Verhältnis zum textilen Handwerk. Weben, Ausbessern und Nähen fungierten in ihren Arbeiten als Abwehr des eigenen Zerfalls, der Angst vor Trennung und des Traumas des Verlassenwerdens von der Mutter. Ein Rückgriff auf diese ur- weibliche Fertigkeiten sind denn bei ihr wie auch bei MG vielmehr im Kontext eines verständigenden Knüpfens, eines heilenden Zusammenfügens vom Disparaten zu verstehen. Mit dem Werk von Louise Bourgeois sieht die Künstlerin im Übrigen diverse Aspekte des eigenen Ansatzes verwandt: da ist eine allgemeine

Bewunderung für das Werk, die die erwähnte frühe Beschäftigung bewirkt hatte, aber auch die Feststellung von signifikanten Berührungspunkten wie etwa der Bedeutung der Kindheit. Neben eher oberflächlichen Indikatoren - dass beide viel und gerne allein mit roter Farbe in allen ihren Schattierungen gearbeitet haben -, finden sich Parallelen in der Wahl von Sujets - etwa der bevorzugte Bau von Spiral-Gebilden -, und in der eminenten Rolle der Sprache für beide künstlerischen Ausdrucksweisen. Beide Künstlerinnen zeichnet aber vor allem ein ausgesprochenes Flair für die Druckgraphik aus: beide kamen immer wieder auf die vielfältigen Möglichkeiten dieser Gattung zurück, die Druckgraphik bedeutete ihnen kein rein reproduzierendes Medium, sondern ein „ausserordentlich kreatives Abenteuer“ - wie es Bourgeois einmal ausgedrückt hatte. Sie versuchten sich in diversen Techniken und fanden das Pendant zu ihren Anliegen am Ende im Tiefdruck: im Ritzen und Ätzen von Metall. Allerdings gestaltet sich der rein praktische Zugang ungleich aggressiv: MG würde nie wie Bourgeois Nägel in eine Radierplatte einschlagen. Viel näher ist ihr aber der intuitive Schaffensprozess der Grande Dame des 20. Jahrhunderts. So wie diese geht MG bei ihren Werken von nichts Konkretem, von keiner bereits vorgefassten Idee des Entstehenden aus, sondern folgt ganz einer situativen Energie, einem spontan einzufangenden, fließenden Sich-Einstellen eines Bildes. Dieser, sich aus dem Flow konstituierende gestalterische Grundsatz soll sich ganz gegen das von der Künstlerin formulierte „IDEA-FORMA“-Konzept der klassischen Kunst richten, die lediglich Werke nach einem bestimmten Bauplan vorsah.

Der passiv-intuitionsgesteuerte Ansatz von MG scheint ihre vollumfängliche Entsprechung in der chinesischen Kultur gefunden zu haben. Als MG ein iaab-Stipendium der Christoph Merian-Stiftung gewinnt, öffnen sich für sie mehr als neue kulturelle Horizonte. Den gemeisterten Spracherwerb einmal beiseite gelassen, gewinnt durch ihren Aufenthalt u.a. in Peking auch ihre künstlerische Arbeit an wesentlichen Impulsen und neuen gedanklichen Dimensionen. Die Beschäftigung mit der Tatsache von heterogenen, nebeneinander und unabhängig voneinander existierenden Kultursystemen lässt sie nicht nur auf den von Michel Foucault geprägten Begriff Heterotypie stossen, sondern auch den gerade durch die Andersartigkeit Chinas ermöglichten Ortswechsel des Denkens gemäss François Jullien nachvollziehen. Aber auch die Lektüre von Zhuang Zi, der ca. 360-280 v. Chr. noch im alten China gelebt hatte, erweist sich als richtungsweisend. Der chinesische Philosoph und Dichter leitete aus der Vorstellung eines kosmischen Fließens, das in allen Dingen wirkt, das Lebensprinzip des Weisen ab, der nicht in die Dinge eingreift, und prägte die Wertbegriffe der Einfachheit, Ruhe und Leere als bildende Elemente des Schönen bzw. des Guten. In seiner Preisung der Selbstvergessenheit und der Offenheit für den unergründlichen, wahrheitsvollen Gang der Natur erkennt MG das ureigene Schaffensprinzip, das den Schaffensprozess im Endeffekt als naturgegebenen Vorgang, ja als Naturgesetz begreift. Hier weiss sie auch Parallelen zum eigenen, westlich geprägten Kunstbegriff zu ziehen und mit dem Credo eines ihrer wichtigsten Vorbilder zu verbinden. Denn auch im Verständnis von Eugène Delacroix (1798-1863) spielt die Rückbesinnung auf eine unerklärliche, vereinende Kraft im grossen Ganzen eine herausragende Rolle, wie einer der Einträge in seinem Tagebuch zeigt: „Wenn wir die uns umgebende Natur betrachten [...] so bemerken wir zwischen den Gegenständen eine Art Verbindung [...], die jedes Objekt sozusagen an einer Art allgemeiner Harmonie teilnehmen lässt.“

Dieser inneren Verbindung spürt MG auch in ihren in China entstandenen Arbeiten nach. Im Land selbst kann sie allerdings keine Graphik fertigen, dafür setzt sie nach ihrer Rückkehr die vor Ort gemachten Digitalphotographien als unglaublich stimmungsvolle, aufwendig hergestellte Pigmentdrucke um. So handelt ein Blatt im Stille der Fabel vom Eigensinn einer Pflanze, die ganz im Geist des berühmten Bonmots von Horaz trotz anderer Absichten ihres Besitzers, eines Künstlerkollegen, ihren ganz eigenen Weg die Mauer empor sucht; so entfalten in der Serie Xiamen die samtigen Farnfächer der südchinesischen Vegetation ihren Farbreigen und scheinen in der lichtdurchsetzten Schwüle in ein verschwörerisches Wispern einzustimmen. Grossen Aufwand betreibt die Künstlerin aber auch im Beschaffen von Arbeitsmaterial, etwa im gezielten Aufkauf von chinesischem Papier. Ganze Bestände aus Manufakturen oder staatlichen Läden, die kurz vor der definitiven Auflösung stehen, gelingt es ihr zu erwerben und mit dem Schiff in die Schweiz zu schaffen. Bei aller bedenklichen finanziellen Belastung tut sie dies in der klaren Vorstellung, die unterschiedlichen, qualitativ hochstehenden China-Papiere in neue Arbeiten einzubeziehen, in der

Absicht, sich einen Fundus anzuschaffen, um umgekehrt auch den neu erweiterten Stock an Erfahrungen auswerten zu können.

Die Arbeit am Archiv

Auf die ausserordentliche Relevanz der Beschaffenheit des Bildträgers im Werk von MG ist bereits hingewiesen worden: Farbe und Struktur des Papiers bilden wesentliche Gestaltungsmittel. Einerseits versichert sich die Künstlerin somit gegen einen drohenden Automatismus in ihrem Schaffensprozess. Durch die Wahl immer neuer Papiersorten ist sie immer wieder gezwungen, jedes Mal von neuem eine adäquate Bildsprache zu finden. Andererseits wirkt hier ein besonderer Spürsinn für den das Werk und dessen Idee tragenden Untergrund, nicht zuletzt für den Boden der eigenen Schaffenskraft, den daraus zu bergenden Bildschatz. Die Künstlerin hat in diesem Zusammenhang ihr Vorgehen auch schon als „Strandgang“ bezeichnet: wie Schwemmgut sammelt sie die ihr zuteil gewordenen Formen, wie Spuren im Sand kann sie diese aus der Zone zwischen zwei Aggregatzuständen herauslesen. Ganz ähnlich zeichnet auch ihre Arbeit im Bereich der Graphik eine hohe Sensibilität für das zufalls- und basisbezogene Denken aus. Dort, wo die blank polierte Metallplatte Ausgangspunkt für alle weiteren Schritte bildet, wo sie alle Möglichkeiten bereits in sich birgt, da kommt es drauf an, empfänglich für feinste Nuancen sein. Immer wieder legt es MG deshalb darauf an, neue Techniken, neue Kombinationen und Zugänge auszuprobieren, um keinem bestimmten Rezept zu verfallen, aber auch um diese Anhaltspunkte stets von neuem erkennen zu können.

Nach der beschriebenen Eingangsszene und der Aufzählung des benötigten Instrumentariums im erwähnten Kurzfilm lässt MG weitere Stationen ihrer Arbeit folgen. Sie lässt den Betrachter an ihrem Findungsprozess teilhaben, öffnet den Blick für den oft verborgenen Druckprozess, der bei ihr charakteristischerweise Teil des kreativen Prozesses ist. In der nächsten Sequenz sieht man kleinste flaumige Pflanzenteile frei verstreut auf einer Unterlage liegen. Sie scheinen eine Inspirationsquelle darzustellen. Wie MG diesen Film macht, verfügt sich bereits über vielfältige Erfahrungen in der Tiefdrucktechnik. Aber ihre Experimente sollen weitergehen. Im Hinblick auf die grosse Übersichtsausstellung 2001 im Kunstmuseum Bern entsteht eine ganze Reihe von komplexen Blättern. Zusammen mit Michèle Dillier erfindet sie auf der Basis ihrer älteren Arbeiten einen neuartigen Pflanzendruck, den sie später über die Jahre hinweg weiterentwickelt - etwa für den Verein für Originalgraphik oder 2011 für die Louvre-Edition. Im Rückgriff auf die anfangs erwähnte Mappe Auf Verderb und Gedeih kommt hier ein kombiniertes Tiefdruck-Verfahren zum Tragen, allerdings beschränkt sie sich dieses Mal auf einzelne, grosse Pflanzen, die wie bei den berühmten Photokompositionen von Karl Blossfeldt klassisch eingemittelt aus dem imaginären Boden spriessen. Unkonventionell und spontan entscheidet MG dafür laufend über mögliche Varianten: bezieht die natürlichen Oxidationsspuren der alten Zinkplatten ein, lässt mit Hilfe von verschiedenfarbigen chine collé-Lagen Tiefe des Bildraums erzeugen, arbeitet mit handkolorierten Überdrucken. Überraschungen sind ausdrücklich willkommen. Tatsächlich erzeugen die teilweise direkt in den Vernis mou gedruckten Pflanzenteile unvorhergesehene Effekte: einzelne Teile bleiben im klebrigen Weichgrund haften und verursachen statt des üblichen dunklen Umrisses weisse Stellen auf dem Papier - so vermittelt das auch als Nachtblume betitelte Blatt den Eindruck eines Negativdrucks. Gleich den allerersten Photogrammen, die ebenfalls Pflanzen zum Gegenstand hatten, scheinen die Stauden in den folgenden Filmaufnahmen von Säurebad einfach auf die Druckplatte gelegt worden zu sein. Prickelnd steigen die Bläschen aus dieser Ursuppe als Ausdruck eines scheinbar natürlichen Vorganges auf. Die Resultate dieses „Naturselbstdruckes“ sehen denn auch wie Abdrücke im Lehm aus, zwar mit raffinierten Ergänzungen versetzt, aber in einer ursprünglichen Gestalt - wie an den Tag geförderten fossile Überreste liegen die geätzten Linien da. Nicht ohne Grund gemahnen da die geöffneten Schubladen in der Abteilung der erdwissenschaftlichen Sammlungen der ETH, die die einzigartigen Funde des Paläobotanikers Oswald Heer beherbergen, an diese urtümlichen Gewächse. Die kostbar eingefassten Gesteinsproben mit den Zeugen der urzeitlichen Flora bewahren wie die Druckplatten von MG einen Abdruck einer schillernden Welt, genauso Betritt man die geräumige, von drei Seiten mit langen Fensterreihen gesäumte

Druckwerkstatt in Moutier, so umfängt uns eine äusserst inspirierende Atmosphäre. Hier wollte MG ihre druckgraphischen Versuchsreihen fortsetzen, als es darum ging, ein Blatt für die Vorzugsausgabe dieser Publikation zu entwerfen (vgl. Insert im Buch). Gemäss den peinlich genau notierten Einträgen in ihrem sogenannten Rezeptbuch konnte sie - zum ersten Mal mit Arno Hassler - die Weiterführung ihrer zurückliegenden Experimente aufnehmen. Geplant waren vielfältige Variationen älterer Themen. Die alten, vor Ort gelagerten Zinkplatten wurden wieder hervorgenommen, durchgesehen, ausgewählt und teilweise weiterbearbeitet: die direktgeätzte, aus den effektiv verlaufenden Pinselstrichen erstehende Mohn-Blüte erfuhr so sowohl eine farbliche als auch motivische Variante. Interessante Ergebnisse zeitigte aber auch die sorgfältige Papierwahl: obwohl sich einige der mitgebrachten China-Papiere nicht für den Tiefdruck zu eignen schienen, belohnte ihre beharrliche Experimentierfreude die beiden Collaborateure mit satten und höchst kraftvollen Drucken. Erweiterte Wirkung ergab auch eine Färbung der Papiere - diese wurde explizit auf den hellblauen Anstrich des Ausstellungsraumes in der Graphischen Sammlung der ETH abgestimmt. Neben diesen gezielten Eingriffen wurden aber immer wieder auch allerlei Umwege in den Entstehungsprozess einbezogen. So verlegte sich MG wie so oft auf die Verwertung von sogenannten Ghostprints: ohne dass die Druckfarbe von der Platte nach dem ersten Abzug restlos weggewischt worden wäre, wurde die Platte nochmals durch die Presse gezogen und ein matter Abdruck erreicht. Solche „Echos“ wurden danach bevorzugt teils anderen Motiven, teils dem gleichen Motiv, aber spiegelverkehrt bei aufs Feinste abgemischten Farbtönen unterlegt, so dass alle diese Unikate von der hohen Kunst der Verdichtung zeugen. The use of the useless nennt die Künstlerin dieses Prinzip. Ob bei der Erwägung des nächsten Arbeitsschrittes oder bei der Auswahl eines Werkes: die ausgemusterten Exemplare werden nie einfach aussortiert, sondern lediglich beiseite gelegt, um später vielleicht eine neue Bestimmung zu finden. Dies entspricht auch ganz ihrer prozesshaften Arbeitsweise: sortieren, einordnen, gruppieren, benennen, ausschliessen, neu zusammenstellen - dies sind elementare Tätigkeiten, die die Künstlerin in ihrer intensiven Arbeit an ihrem Werk, in ihrer Arbeit am eigenen Archiv der Urformen zyklisch vorzunehmen hat, um gültige Ausdrücke ihres künstlerischen Schaffens zu erlangen. Es ist diesbezüglich bezeichnend, dass bereits 1987 im kurzen Essay von Roman Kurzmeyer vom Foucault'schen Begriff des Archivs die Rede war. Viele Künstler zeigen grosse Faszination für Bibliotheken, für die Organisation von Wissen und damit auch von Wissenslücken, sie legen sich Bildvorräte, ja ganze Atlanten an, werten Archive aus. Hierbei geht es jedoch nie primär um eine rein historische Dimension von gesammelten Daten. „Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann,“ hielt Foucault in seinem

methodologischen Hauptwerk fest. Die vielfältigen Beziehungen der Dinge stehen da wie dort im Fokus. Und so wie ein Archiv nicht einfach linear wächst, so zeigt sowohl die Gedankenwelt als auch die Arbeitsweise von MG im Endeffekt strukturalistisch-geprägte Züge: ein Werk ist stets die Summe von gleichzeitig einwirkenden Elementen. Diese Maxime ist nicht zuletzt in einem ihrer zentralen Werke nachzuvollziehen, das in der Ausstellung zum ersten Mal vollständig präsentiert werden kann: die seit den 1980er Jahren begonnene Serie von Künstlerbüchern. Anfangs noch als Colorbooks bezeichnet, erhielten die exquisiten Büchlein-Unikate mit der Zeit den Titel La vie en gros - in Anlehnung an den ursprünglichen Waldenser-Namen der Künstlerin: zwölf mal zwölf mussten es werden, damit ein gefühltes Ganzes gefüllt wäre. Und blicken wir nun ins Innere, sei es ins geöffnete Buch oder in den nun offengelegten Bestand der Graphischen Sammlung der ETH, schauen wir, was alles da ist, so stellen wir ein pralles Füllhorn an valablen Optionen fest, die eine schier unendliche Menge an zukünftigen Formationen bieten.

Die zeichnerische Dimension

Kunsthalle Palazzo Regionale 15 kuratiert von Rolf Bismarck und Claudia Spinelli

Was ist eine Zeichnung? Die Ausstellung führt Werke zusammen, die mit den Möglichkeiten des Mediums spielen und im Spannungsfeld von Punkt, Linie, Fläche, realem und virtuellem Raum Neues ausloten: «Die zeichnerische Dimension».

Gezeigt werden sieben grosszügig inszenierte Setzungen, die teilweise extra für den Ort gemacht oder für den spezifischen inhaltlichen Kontext weiterentwickelt wurden. Die Ausstellung, welche die herkömmliche Zeichnung von den Rändern her aufbrechen und aus einer neuen Perspektive verstehen will, ist bewusst Generationen übergreifend konzipiert: Vertraute Positionen und neue Ideen stehen Seite an Seite.

Künstlerliste: Esther Ernst, Tobias Nussbaumer, Philipp Gasser, Lena Kis, Mireille Gros, Kathrin Borer, Susanne Fankhauser

Die Ausstellung «Die zeichnerische Dimension» führt Werke zusammen, die mit den Möglichkeiten des Mediums Zeichnung spielen und Neues ausloten im Spannungsfeld von Fläche, realem und virtuellem Raum. Gezeigt werden sieben grosszügig inszenierte Setzungen, die teilweise extra für den Ort geschaffen oder für den spezifischen inhaltlichen Kontext weiterentwickelt wurden. Die Ausstellung, welche die herkömmliche Zeichnung aufbrechen und eine Vielfalt aufzeigen will, ist bewusst Generationen übergreifend konzipiert. Vertraute Positionen und neue Ideen stehen Seite an Seite: Fast drei Jahrzehnte Lebenserfahrung trennen die jüngsten und die ältesten Kunstschaffenden der Ausstellung voneinander. Ist es den Werken anzusehen? Die Lust sich zeichnend einen Platz in der Welt zu erobern und dabei – sei es selbstbewusst oder tastend – das Eigene zu finden und darauf zu beharren, ist eine Konstante, die sich durch die gesamte Ausstellung zieht.

Mireille Gros «(BIO) DIVERSITY – to invent new plants as real ones become extinct»

Vor bald drei Jahrzehnten begann Mireille Gross, fast täglich neue Pflanzensorten zu entwerfen. Eine Kampfansage an das Artensterben! Mittlerweise hat die Sammlung enzyklopädische Ausmasse angenommen, die den Vergleich mit dem Werk der grossen Vorgängerin Maria Sibylla Merian nicht zu scheuen brauchen. Während bei jener trotz einem gewissen Mass an künstlerischer Freiheit naturwissenschaftliche Kriterien massgebend geblieben sind, hat der „äussere Naturbegriff“ für Mireille Gros keine Relevanz mehr: Der Urwald, den sie kultiviert, ist subtiler Kreativität und inneren Bildern entsprungen.

Simon Baur:

Kunsthalle Palazzo, Auf der Suche nach dem neuen Strich

Claudia Spinelli und ihr Partner Rolf Bismarck kuratieren die Regionale in der Kunsthalle Palazzo und haben sich etwas Mutiges einfallen lassen. Ihre Ausstellung «Die zeichnerische Dimension» bringt Werke nach Liestal, die mit den Möglichkeiten des Mediums spielen und Neues ausloten. Sieben Künstlerinnen und Künstler sind zu sehen, deren Kunst thematisch etwas miteinander gemein hat und die unterschiedlichen Altersgruppen angehören. Die besten Voraussetzungen also für einen profunden Einblick in die Systemerweiterungen eines Mediums mit langer Tradition.

Experimentelles zum Anfang

Nur sehr entfernt haben die Bilder von Hillary Clinton und Angela Merkel von Susanne Fankhauser mit Zeichnungen zu tun. Der Schematismus der durchgängig schwarz gemalten Bilder erinnert an zeichnerische Vorgehensweisen. Ähnlich verhält es sich bei Philipp Gassers Video in Form einer zeichnerischen Animation. Eine Person schiebt von links weiss bemalte Hausmodelle auf ein Brett, während sie rechts wieder herunterfallen. Das Ganze erinnert an einen Zeichentrickfilm und berührt durch seine Simplizität. Auch bei Lena Kiss geht es weniger um das Medium der

Zeichnung, als um die Behauptung des Zeichens. Etwas platzieren, auch wenn es nur eine Röhre aus Pappe ist, ist immerhin eine Aussage. Interessant diese Weiterentwicklungen des Themas Zeichnens. Man würde sie sich gerne etwas weiter hinten im Ausstellungsparcours wünschen, wenn das eigentliche Thema etwas klarer definiert ist. Die übrigen Beteiligten Kathrin Borer, Mireille Gros, Esther Ernst und Tobias Nussbaumer machen den Kern der Ausstellung aus und zeichnen tatsächlich.

Esther Ernst zeichnet seit 13 Jahren, Mireille Gros schon seit zwei Jahrzehnten. Jeden Tag erfindet sie neue Pflanzensorten und hat dabei ein zeichnerisches Herbarium enzyklopädischen Ausmasses entwickelt. Einige kennt man vielleicht aus eigener Naturbetrachtung, andere aus Träumen oder eigenen Fantasien. Dass sie ihre Zeichnungen an dieser schönen grauen Wand mit grell-farbenen Papieren hinterlegt, gibt ihren Zeichnungen eine spezielle Aura. Diese findet sich ebenso in den Malereien von Mireille Gros. Diese sind in Liestal leider nicht zu sehen, doch gerade sie hätten gezeigt, wie sich Zeichnung in anderen Medien entwickeln lässt. Der Kunstcredit Basel-Stadt hat gut daran getan, einige Blätter der Werkgruppe zu erwerben.

Dagmar Brunner in Programmzeitung Okt 2014 Seite 11

...Die Ausstellungsräume im oberen Stock des ehemaligen Bahnhofsgebäude werden mit einer grossformatigen Arbeit von Mireille Gros eröffnet, einem wunderbaren Pflanzenportraits auf Reispapier; weitere malerische und druckgrafische Werke dieser Künstlerin huldigen mit sparsamen, filigranen Gesten der Natur und verbreiten eine meditative Stimmung die gut zu fernöstliche Philosophie passt.

Suzanne Kappeler, 27. Mai 2014 NZZ
Im Reich der floralen Phantasiegebilde
Graphische Sammlung der ETH

Entwicklungsformen der Natur, Pflanzen und Pflanzenteile bestimmen das grafische Werk der Schweizer Malerin und Videokünstlerin Mireille Gros. Neben Radierungen und Zeichnungen werden in der ETH erstmals ihre 144 Künstlerbücher präsentiert.

Das Werk von Mireille Gros wurde mehrfach ausgezeichnet und 2001 mit einer Einzelausstellung im Kunstmuseum Bern und im Musée Jenisch in Vevey geehrt. Als Hymne an die Natur erscheint es vor unseren Augen im Bild, als Hymne an die Pflanzenwelt mit ihren Blüten, Blättern, Samen und Wurzeln, aber auch an Muscheln, Meerschnecken oder Seesterne, an Versteinerungen und andere geologische Formen. Die Beschäftigung mit den Fragen nach ursprünglichen Entwicklungsformen steht im Zentrum dieser Auseinandersetzung.

Fremde Kulturen

it ihren Reisen und Aufenthalten in Mali 2002 und in China 2009 wird das Naturerlebnis erweitert durch die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen. In der Werkgruppe «Tisser la parole» (2001–

2003) wird dieses Universum zu einem zeichenhaften Bilderteppich aus Punkten, Strichen und Rhythmen verwoben. Mit über hundert Werken ist Mireille Gros prominent in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich vertreten; viele davon sind in Moutier im Atelier de gravure zusammen mit der Druckerin Michèle Dillier entstanden.

Auf den dunklen Wänden im Ausstellungsraum der ETH leuchten Mireille Gros' meist dezent farbige Radierungen besonders intensiv. Das 2001 realisierte Video «La taille douce» dokumentiert die Arbeitsschritte des Druckvorgangs im Atelier de gravure. Wir blicken in einen dunklen Innenraum und sehen eine Presse, Druckplatten, Dosen mit Farben und dazwischen getrocknete Pflanzen. Hier entwickelte die Künstlerin den «Naturselbstdruck» mit teilweise direkt in den Weichgrund der Zinkplatte gedruckten Pflanzenteilen, die sie dann zu Phantasiegebilden erweitert, oder auch handkolorierte Überdrucke und andere Experimente.

Unterschiedliche Bildträger, Farbe und Struktur des Papiers bilden weitere Gestaltungsmittel. Das Blatt «The use of the useless» (2011) zeigt feingliedrige, verstreute Pflanzenteile, gedruckt über einem farbigen Aquarell. In «Nachtblüher» (2005), einem grossformatigen Naturselbstdruck in Rot, ist das pflanzliche Ausgangsmaterial nur noch erahnbar, man fühlt sich an einen Negativdruck oder ein Fotogramm erinnert. In den drei Radierungen der Serie «Überwinder» (2001) arbeitet die Künstlerin mit Aussprengverfahren. Neben einem Einzelblatt in Grünschwartz (2013) hängt ein «Ghostprint», ein zweimaliger Druck der gleichen Platte, bei dem das Motiv im Papier beinahe zu verschwinden scheint. Besonders eindrucksvoll ist die Viererserie mit Mohnblüten «Coquelicot» (2005). Es sind Druckätzungen in Rosa und Blau, die verschiedene Druckzustände und einen Probedruck zeigen. In der zwölfteiligen Arbeit «Auf Verderb und Gedeih» (1997) kombiniert die Künstlerin unterschiedliche Tiefdruckverfahren und erzielt in den variierenden Helligkeitsstufen einen spannungsvollen Wechsel von Dynamik und Ruhe.

Eingewobener Mythos

Einen Höhepunkt der Ausstellung bildet die mehrteilige Arbeit «Tisser la parole» (2001–2003). Kaltnadelradierungen unterschiedlicher Grösse wechseln sich mit Wachsmalereien auf mit Lack versiegelten Holztafelchen ab. Motive sind Knoten, Linien, Fäden und netzartige Strukturen, die ein dichtes oder lockeres Geflecht bilden. Inspiriert dazu wurde Mireille Gros von den gewebten Teppichen des Volks der Dogon in Mali, die bei ihnen die Stelle von Schrift und Sprache einnehmen. Darin eingewoben findet sich der Mythos von der Entstehung der Welt. Die von der Künstlerin verwendeten Farben Rot und Gelb sind auch für diesen afrikanischen Stamm als Ausdruck des Lebens zentral. Aus noch vor Ort entstandenen farbigen Kugelschreiberzeichnungen entwickelt sie ein ganzes Universum, eine erzählte und erlebte Welt aus Verbindungspunkten und Strichen.

Auf 144 Bände angewachsen ist inzwischen das Langzeitprojekt der Künstlerbücher, das Mireille Gros seit den achtziger Jahren verfolgt. Erstmals sind Ausschnitte aus der «La vie en gros» genannten Folge in der grossen Korridorvitrine der ETH zu sehen. Mit zwölf mal zwölf ist die Serie dieser exquisiten Unikate nun abgeschlossen.

Es öffnet sich dem Betrachter ein opulenter Fundus an Zeichnungen, Texten, Reminiszenzen aus ausgedehnten Reisen, aber auch an getrockneten Pflanzen, Abbildungen von Samen und Zellen in verschiedenen Wachstumsstadien. Die Einbände sind aus handbemalten, farbenprächtigen Tüchern gefertigt. In der Vitrine wirken die aufgeschlagenen Büchlein wie eine Installation. Mit dem «Archiv der Urformen», Gesteinsproben urzeitlicher Flora und der in China entstandenen, mehrteiligen Arbeit «Xiamen» (2010), farbigen Pigmentdrucken nach vor Ort entstandenen Digitalfotos, wird die Ausstellung abgerundet. Die von spärlichem Licht erhellten Farnwedel im Dunkel des Waldes haben eine magische Ausstrahlung.

Dagmar Brunner in Programmzeitung Okt 2014

Die Ausstellungsräume im oberen Stock des ehemaligen Bahnhofsgebäude werden mit einer grossformatigen Arbeit von Mireille Gros eröffnet, einem wunderbaren Pflanzenportraits auf Reispapier; weitere malerische und druckgrafische Werke dieser Künstlerin huldigen mit sparsamen, filigranen Gesten der Natur und verbreiten eine meditative Stimmung die gut zu fernöstliche Philosophie passt...

Suzanne Kappeler, 27. Mai 2014 NZZ

Im Reich der floralen Phantasiegebilde
Graphische Sammlung der ETH

Entwicklungsformen der Natur, Pflanzen und Pflanzenteile bestimmen das grafische Werk der Schweizer Malerin und Videokünstlerin Mireille Gros. Neben Radierungen und Zeichnungen werden in der ETH erstmals ihre 144 Künstlerbücher präsentiert.

Das Werk von Mireille Gros wurde mehrfach ausgezeichnet und 2001 mit einer Einzelausstellung im Kunstmuseum Bern und im Musée Jenisch in Vevey geehrt. Als Hymne an die Natur erscheint es vor unseren Augen im Bild, als Hymne an die Pflanzenwelt mit ihren Blüten, Blättern, Samen und Wurzeln, aber auch an Muscheln, Meerschnecken oder Seesterne, an Versteinerungen und andere geologische Formen. Die Beschäftigung mit den Fragen nach ursprünglichen Entwicklungsformen steht im Zentrum dieser Auseinandersetzung.

Fremde Kulturen

it ihren Reisen und Aufhalten in Mali 2002 und in China 2009 wird das Naturerlebnis erweitert durch die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen. In der Werkgruppe «Tisser la parole» (2001–2003) wird dieses Universum zu einem zeichenhaften Bilderteppich aus Punkten, Strichen und Rhythmen verwoben. Mit über hundert Werken ist Mireille Gros prominent in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich vertreten; viele davon sind in Moutier im Atelier de gravure zusammen mit der Druckerin Michèle Dillier entstanden.

Auf den dunklen Wänden im Ausstellungsraum der ETH leuchten Mireille Gros' meist dezent farbige Radierungen besonders intensiv. Das 2001 realisierte Video «La taille douce» dokumentiert die Arbeitsschritte des Druckvorgangs im Atelier de gravure. Wir blicken in einen dunklen Innenraum und sehen eine Presse, Druckplatten, Dosen mit Farben und dazwischen getrocknete Pflanzen. Hier entwickelte die Künstlerin den «Naturselbstdruck» mit teilweise direkt in den Weichgrund der Zinkplatte gedruckten Pflanzenteilen, die sie dann zu Phantasiegebilden erweitert, oder auch handkolorierte Überdrucke und andere Experimente.

Unterschiedliche Bildträger, Farbe und Struktur des Papiers bilden weitere Gestaltungsmittel. Das Blatt «The use of the useless» (2011) zeigt feingliedrige, verstreute Pflanzenteile, gedruckt über einem farbigen Aquarell. In «Nachtblüher» (2005), einem grossformatigen Naturselbstdruck in Rot, ist das pflanzliche Ausgangsmaterial nur noch erahnbar, man fühlt sich an einen Negativdruck oder ein Fotogramm erinnert. In den drei Radierungen der Serie «Überwinder» (2001) arbeitet die Künstlerin mit Aussprengverfahren. Neben einem Einzelblatt in Grünschwartz (2013) hängt ein «Ghostprint», ein zweimaliger Druck der gleichen Platte, bei dem das Motiv im Papier beinahe zu verschwinden scheint. Besonders eindrucksvoll ist die Viererserie mit Mohnblüten «Coquelicot» (2005). Es sind Druckätzungen in Rosa und Blau, die verschiedene Druckzustände und einen Probedruck zeigen. In der zwölfteiligen Arbeit «Auf Verderb und Gedeih» (1997) kombiniert die Künstlerin unterschiedliche Tiefdruckverfahren und erzielt in den variierenden Helligkeitsstufen einen spannungsvollen Wechsel von Dynamik und Ruhe.

Eingewobener Mythos

Einen Höhepunkt der Ausstellung bildet die mehrteilige Arbeit «Tisser la parole» (2001–2003). Kaltnadelradierungen unterschiedlicher Grösse wechseln sich mit Wachsmalereien auf mit Lack versiegelten Holztäfelchen ab. Motive sind Knoten, Linien, Fäden und netzartige Strukturen, die ein dichtes oder lockeres Geflecht bilden. Inspiriert dazu wurde Mireille Gros von den gewebten Teppichen des Volks der Dogon in Mali, die bei ihnen die Stelle von Schrift und Sprache einnehmen. Darin eingewoben findet sich der Mythos von der Entstehung der Welt. Die von der Künstlerin verwendeten Farben Rot und Gelb sind auch für diesen afrikanischen Stamm als Ausdruck des Lebens zentral. Aus noch vor Ort entstandenen farbigen Kugelschreiberzeichnungen entwickelt sie ein ganzes Universum, eine erzählte und erlebte Welt aus Verbindungspunkten und Strichen.

Auf 144 Bände angewachsen ist inzwischen das Langzeitprojekt der Künstlerbücher, das Mireille Gros seit den achtziger Jahren verfolgt. Erstmals sind Ausschnitte aus der «La vie en gros» genannten Folge in der grossen Korridorvitrine der ETH zu sehen. Mit zwölf mal zwölf ist die Serie dieser exquisiten Unikate nun abgeschlossen.

Es öffnet sich dem Betrachter ein opulenter Fundus an Zeichnungen, Texten, Reminiszenzen aus ausgedehnten Reisen, aber auch an getrockneten Pflanzen, Abbildungen von Samen und Zellen in verschiedenen Wachstumsstadien. Die Einbände sind aus handbemalten, farbenprächtigen Tüchern gefertigt. In der Vitrine wirken die aufgeschlagenen Büchlein wie eine Installation. Mit dem «Archiv der Urformen», Gesteinsproben urzeitlicher Flora und der in China entstandenen, mehrteiligen Arbeit «Xiamen» (2010), farbigen Pigmentdrucken nach vor Ort entstandenen Digitalfotos, wird die Ausstellung abgerundet. Die von spärlichem Licht erhellten Farnwedel im Dunkel des Waldes haben eine magische Ausstrahlung.

Dagmar Brunner in Programmzeitung Okt 2014 Seite 11

... Die Ausstellungsräume im oberen Stock des ehemaligen Bahnhofsgebäude werden mit einer grossformatigen Arbeit von Mireille Gros eröffnet, einem wunderbaren Pflanzenportraits auf Reispapier; weitere malerische und druckgrafische Werke dieser Künstlerin huldigen mit sparsamen, filigranen Gesten der Natur und verbreiten eine meditative Stimmung die gut zu fernöstliche Philosophie passt...

2013

Dr. Ines Goldbach 2013-10-06, Kunsthaus Baselland

Making Visible!

Arbeiten mit der Sammlung Neue Medien Baselland dotMov.bl

Die Ausstellung Making Visible! zeigt Werke aus der Sammlung Neue Medien Baselland dotmov.bl. Mit dotmov.bl verfügt der Kanton über eine wichtige (Studien-)Sammlung der Medienkunst, die kontinuierlich um weitere Ankäufe erweitert wird. Seit Ende der 1990er Jahre engagiert sich der Kanton mit dieser Sammlung für die Sicherung, Veröffentlichung, Dokumentation, Erforschung und Vermittlung eines noch jungen Mediums und trägt damit auch der Pionierleistung der Schweizer Videokunst in Basel und im Baselbiet Rechnung. Erstmals wird nun im Rahmen einer Ausstellung mit dieser wichtigen Sammlung regionaler Medienkunst gearbeitet, begleitet durch ein umfangreiches Vermittlungs- und Rahmenprogramm u.a. aus Filmabenden, Gesprächen und Künstlerworkshops.

Die Ausstellung vereint eine erste Auswahl an wichtigen Werken, die sowohl historisch als auch in der Wahl des Mediums repräsentativ sind für die Entwicklung der Schweizer Videokunst in Basel-Stadt und Baselland. Zentral bei der Ausstellung im Kunsthaus Baselland ist es, die ausgewählten Arbeiten werkgerecht, d.h. in einer adäquaten Präsentationsform zu zeigen (Röhrenmonitor, Projektion, Grossbildschirm, Mehrkanal-Präsentation etc.). Dies ist zum Teil nur durch die (technische) Mithilfe der eingeladenen Künstler möglich.

Vertretene Künstler sind Erich Busslinger, Enrique Fontanilles, Herbert Fritsch, Claude Gaçon, Mireille Gros, Bettina Grossenbacher, Esther Hunziker, Vadim Jendreyko, Tadeus Pfeifer, Reinhard Manz, Muda Mathis, Barbara Naegelin, Guido Nussbaum, Christoph Oertli, René Pulfer, Pipilotti Rist, Max Philipp Schmid, Stefan Schwietert, Lena Maria Thüring, Käthe Walser, Anna Winteler, Rémy Zaugg und Sus Zwick.

Mireille Gros lichten, 2004
5.35 min, SW, 4:3, stereo
Produktion: Mireille Gros

„Die Originalaufnahmen entstanden spontan, intuitiv bei einem Spaziergang in Irvington New York. Das Sonnenlicht wurde in einem dahinter liegenden Wasserreservoir gebrochen und durch das Gehölz reflektiert. Es entspricht so einem hereinbrechenden Unterlicht. Die Originalaufnahmen waren in schwarzweiss.

Die meisten meiner Fotos und Videos widerspiegeln, bereits gedachte, gemalte innere Bilder. Meine Arbeiten fließen von einer Technik in die andere. Sie beeinflussen und bereichern sich gegenseitig. Deshalb ist das Video Lichten – ähnlich wie meine aktuellen Tuscharbeiten – nicht wirklich in schwarzweiss gehalten. Nachträglich habe ich 2% gelb hinein „gerendert“, in vager Erinnerung an die Silberbromid Substanz in alten Fotos. Wenn auf Silberbromid Licht fällt, zersetzt es sich in Silber und Brom“. (Mireille Gros)

Stefan Tolksdorf in Badische Zeitung

Sensibles Herbarium, Künstlerwerkstatt im Freiburger L6.

"Biodiversität" – das sperrige, hierzulande nie ganz heimisch gewordene Wort steht schlicht für "Artenvielfalt", jenes intakte Zusammenspiel unterschiedlichster Ökosysteme, das im weitesten Sinn Leben bedeutet. Kaum zu glauben, aber wohl wahr: Täglich sollen an die 100 Tier- und Pflanzenarten die Welt für immer verlassen – mehr als je zuvor in der Geschichte des Planeten. "Biodiversität" – als Titel einer Ausstellung in der Freiburger Künstlerwerkstatt im L 6, bezeichnet das Wort die Vielfalt floraler Ausdrucksformen im Werk der Schweizer Künstlerin Mireille Gros: ein sehenswertes Zusammenspiel von Vielfalt und Fragilität.

"Elfenbeinküste", schon im Namen des westafrikanischen Staates steckt die Tendenz zur rücksichtslosen Naturausbeutung. Von den einst dichten Urwäldern ist dort nur einer geblieben. Wenn die zierliche Künstlerin über ihren Aufenthalt dort berichtet, kann man sich der in jedem ihrer Sätze nachschwingenden Faszination nicht entziehen. Auch wenn ihr Besuch schon zwei Jahrzehnte zurückliegt – der Eindruck bedrohter Üppigkeit, einer faszinierenden floralen Überfülle hat ihre Arbeit entscheidend geprägt.

Inspiziert von eigenen Naturstudien machte sich die originäre Zeichnerin daran, fast täglich neue Pflanzensorten zu entwerfen, dem Artensterben gleichsam bildnerisch Paroli zu bieten. Dabei gehe es ihr nicht um einen "äußeren Naturbegriff", betont Mireille Gros, sondern um ein empathisches Verhältnis, das die Grenzen zwischen Objekt und Betrachter zerfließen lässt – um "unseren inneren Urwald". Kunst-Natur als Meditationsobjekt? Eher wie ein stilles Ballett.

Ihre zartgliedrigen Pflanzengestalten, ihre Samen und Fruchtstände spielen in diesem sensiblen Herbarium die Rollen von Statisten, folgen absichtslos der spontanen Kreativität des Pinsels, Blei- und Buntstifts. Der Pflanzenvielfalt – Schachtelhalme, Gräser, gefiederte Gewächse, Samen, Sprossen und Keimlinge – entspricht die Vielgestalt der künstlerischen Mittel: Wasserfarben- und Ritzzeichnungen, Graphit und fotografisches Material, auch Skulpturales: ein Beerengespinst und reale Mitbringsel aus Westafrika.

Ein Satz von Christian Morgenstern beschreibt treffend die Intention: "Ganze Weltalter von Liebe werden notwendig sein, um den Tieren und Pflanzen ihre Dienste und Verdienste an uns Menschen zu vergelten."

2011

Jahresbericht Kunsthaus Baselland

(...) wenn Mireille GROS von ihrer aktuellen Ausstellung im Kunsthaus Baselland <The Use of the Useless> erzählt, kommt sie über kurz oder lang auf den chinesischen Philosophen Zhuang Zi zu sprechen.

(...) Selbst der Titel ist der Textsammlung <Das Buch der Spontaneität: Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit> des Weisen entlehnt der im dritten vorchristlichen Jahrhundert lebte. (...)

Ein grösserer Kontrast zu ihrer Ausstellung, die derzeit gemeinsam mit Yang Fudongs Zyklus <Seven Intellectuals in the Bamboo Forest> und Werken von Sun Xun im Rahmen von Culturescapes in Muttenz gezeigt wird, ist kaum denkbar. Zwei Mal war sie bereits in China einmal als Stipendiatin, das andere Mal auf eigene Kosten! seit drei Jahren lernt sie Chinesisch. Ihre grosse Papierarbeit die im Kunsthaus Baselland frei-aufgehängt ist, zeugt davon. Wer genau hinsieht, kann auf den einzelnen Notizzetteln chinesische Schriftzeichen erkennen. Pflanzenranken ziehen sich über Fläche wie Efeu über ein Mauerwerk. Als Stadt-Land beschreibt Mireille GROS die beiden Seiten dieser Arbeit.

Annette Hoffmann, Basler Zeitung vom 28.10.2010

The use of the useless

“The use of the useless I/II“ sind inspiriert von der Auseinandersetzung der Künstlerin mit China und insbesondere mit dem chinesischen Dichter und Philosophen Zhuang Zi (ca. 369 - 286 v. u. Z.). Einer seiner Textsammlungen ist der Titel der neuesten Arbeiten für den VFO entnommen: „Das Buch des Spontaneität: Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit“. Die Texte haben die Künstlerin zu einer neuen Strategie ihres künstlerischen Handelns angeregt: die neuen Werke zeigen vermehrt eine experimentelle, spontane und dem Zufall Raum gebende Haltung. Das vermeintlich Nutzlose wird in seiner Nutzlosigkeit hinterfragt.

Die zwei Grafiken präsentieren zarte, fragile Strukturen. Bei beiden Blättern handelt es sich um Pflanzenfragmente aus China. Für Mireille Gros sind es keine Abstraktionen, denn sie geht vom Nichts aus, das sie so lange auslotet, bis es zu „Etwas“ wird. Die Farben der fernöstlichen „Blütenaura“ - bei „Use of the useless II“ huschen sie dezent über das Papier - wurden vor dem Druck mit feinen Aquarellfarben auf das Chine-collé-Papier aufgetragen und stammen ebenfalls aus China.

Verein für Original Graphik Zürich 2011

2010

Sabine Schaschl : Mireille Gros : The use of the useless

Eine Kooperation mit Culturescapes 19. September – 14. November 2010

Mireille Gros zeigt im Kunsthaus Baselland eine Einzelausstellung, die unter dem Einfluss ihrer Auseinandersetzung mit China und im speziellen mit dem chinesischen Philosophen Zhuang Zi entstanden ist. Die Künstlerin studierte in Basel an der Kunstgewerbeschule bei Werner von Mutzenbecher und Werner Jehle sowie in New York an der Cooper Union bei Vito Acconci und Hans Haacke. Mireille Gros verbrachte längere Zeit in New York, Liverpool und Barcelona. Reisen nach Italien, Norwegen und vor allem jene nach Westafrika waren für ihr Schaffen ebenso wichtig.

In den letzten Jahren richtete sich der Fokus von Mireille Gros' künstlerischer Auseinandersetzung fast ausschliesslich auf China, nachdem ein Stipendium der Christoph Merian Stiftung einen ersten längeren Aufenthalt dorthin ermöglichte. Gros beschäftigt sich seither mit dem Erlernen der chinesischen Sprache und Kultur und stiess dabei auf das Werk des Dichters und Philosophen Zhuang Zi. Das nach dem Philosophen benannte Buch, das u.a. die berühmten Textsammlungen „Das wahre Buch vom südlichen Blütenland“ und „Das Buch der Spontaneität: Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit“ beinhaltet, wurde zur wichtigsten Anregungsquelle der Künstlerin. Sie entdeckte darin eine neue Grundstrategie des künstlerischen Handelns, die mehr Spontaneität zulässt und auch das vermeintlich Nutzlose neu belebt bzw. es in seiner Nutzlosigkeit grundsätzlich hinterfragt. Im Gegensatz zu ihren früheren Zeichnungen und Malereien dominiert in den jüngsten Werken eine experimentelle, spontane und dem Zufall Raum gebende Haltung. In ihren Malereien und Zeichnungen verwendet die Künstlerin traditionelle chinesische Materialien wie beispielsweise handgeschöpftes Chinapapier als Bildträger oder die klassische China Tusche als Malmittel.

In ihren Werken werden oftmals Gesten und/oder Materialien ausbalanciert: Dort wo sie etwas wegnimmt, fügt sie etwas anderes wieder hinzu; oder der einen Bewegung stellt sie eine entsprechende Gegenbewegung gegenüber. So entstanden mit den Fingerkuppen ausgeführte

Malereien, aber auch solche, die durch das Herausritzen mit Nägeln oder ähnlichem ihre Form erhalten. Die Bilder erinnern trotz ihres spontanen Entstehungsprozesses oft an Wiesen, Blumen, Gräser, Geäst oder Flüsse und Reisfelder. Schon in ihren früheren Arbeiten interessierte sich die Künstlerin nicht für das Abstrahieren; vielmehr ist für sie alles figürlich. Sie lotet das „Nichts“ so lange aus, bis es zu „Etwas“ wird, anstatt von etwas Figürlichem auszugehen und dieses bis zu einem bestimmten Punkt zu abstrahieren. Diese Vorgangsweise findet sich auch in den jüngsten Werken wieder, jedoch gepaart mit einer auf Spontaneität bedachten Haltung.

Auch in den Fotografien ist diese grundsätzliche Haltung spürbar. Die Momentaufnahme eines Schattens oder die letzte Ruhestätte ausgedienter Buddhafiguren (männlichen und weiblichen!) werden festgehalten: Das Schnelle steht dem Langsamen nicht zuletzt aus thematischer Perspektive gegenüber.

In einer räumlich konzipierten Arbeit greift Mireille Gros auf zahlreiche Blätter zurück, die über einen langen Zeitraum hinweg entstanden, wobei das Erfassen der chinesischen Kultur über seine Schriftzeichen im Mittelpunkt stand. Zusammengeklebt und als Zeichengrund wiederverwendet, gibt die Künstlerin dem vermeintlich Nutzlosen etwas Wertvolles zurück: als Träger von festgehaltenen Worten und Gedanken wird das Ensemble zu einer raumgreifenden Installation, in welcher sich der Rezipient im Detail verlieren kann. Auch hier werden Erinnerungen an frühere Arbeiten wach, in denen die Künstlerin das ganze Universum als Ansatzpunkt für ihre Arbeiten verwendet. Das Hin- und Her-Zoomen von Mikro- zu Makrokosmos, von „Gros“ zu „Detail“ bleibt weiterhin ein wichtiger Ausgangspunkt in ihrem Werk.

Kunstbulletin

Annelise Zwez : Kulturlandschaft China

Basel/Muttenz –Die Filme, Zeichnungen, Fotografien und Malereien von Yang Fudong, Sun Xun und Mireille Gros, die im Rahmen von „Culturescapes“ im Kunsthaus Baselland gezeigt werden, reflektieren China von innen wie von aussen. Die Kombination zweier in Shanghai resp. Hangzhou lebender, chinesischer Künstler mit einer Schweizer Künstlerin, die sich intensiv mit der philosophischen Tradition Chinas befasst, gibt der Ausstellung eine Dimension, die über die Werke hinausgeht. Das fünfteilige Filmepos „... in the bamboo forest“ von Yang Fudong (geb. 1971) und die Zeichnungen und Animationsfilme von Sun Xun (geb. 1981) vertreten eine Chinas Gesellschaft spiegelnde, erzählerische Haltung. Die malerisch-zeichnerischen sowie fotografischen Blätter, Drucke und Leinwände der Basler Künstlerin Mireille Gros (geb. 1954) hingegen drücken eine abstrakt-spirituelle Haltung aus. Die Gegensätzlichkeit der westlichen Rezeption Chinas als aufstrebende Wirtschaftsmacht einerseits, als Land Jahrtausende alter Philosophie und Kultur andererseits, tritt so markant in Erscheinung. Wobei, ein Detail, im landwirtschaftsnahen Teil 3 von „bamboo forest“ unverhofft florale Einstellungen auftauchen, wie sie es sie als Zeichnungen auch bei Mireille Gros gibt. Erlebte „bamboo forest“ seine Uraufführung bereits 2007 in Venedig, wird der schwarz-weiße Animations-Film „21g“ von Sun Xun erstmals gezeigt, zusammen mit einer grossen Zahl der dem Film zugrunde liegenden Zeichnungen, die insbesondere durch die Lichtführung auch für sich überzeugen. Es handelt sich um eine fantastische, dunkle Szenenfolge, in welcher ein Magier das Szepter führt. Der Einfluss William Kentridges ist offensichtlich, die Vision einer Gesellschaft, die nichts so sehr liebt wie die Lüge, dennoch eigenständig.

Annette Hoffmann: Alchemie des Moments

Basler Zeitung, 28. Oktober 2010

Möglichst offen wollte die Basler Künstlerin Mireille Gros an ihre Ausstellung im Kunsthaus Baselland herangehen. Entstanden ist ein Dialog zwischen Europa und Asien. Wenn Mireille Gros von ihrer aktuellen Ausstellung im Kunsthaus Baselland «The Use of the Useless» erzählt, kommt sie über kurz oder lang auf den chinesischen Philosophen Zhuang Zi zu sprechen. Meist über kurz. Selbst der Titel ist der Textsammlung «Das Buch der Spontaneität: Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit» des Weisen entlehnt, der im dritten vorchristlichen Jahrhundert lebte. Mireille Gros teilt ihre Begeisterung gerne mit. Beim Künstlergespräch vergangene Woche konnten die Zuhörer lang mutmassen, was sich wohl in der riesigen Tasche verbarg, die die zierliche Baslerin mit sich herumschleppte. Etwa Kataloge? Weit gefehlt. Verschiedene Übersetzungen der Geschichten von Zhuang Zi, wissenschaftliche Abhandlungen über die Kulturgeschichte Asiens und chinesische Comics. Die 54-jährige Künstlerin ist ein Glücksfall für jedes Stipendium. Bereits ihr Arbeitsaufenthalt in Bamako in Mali brachte Werke hervor, die sich intensiv mit der afrikanischen Kultur und den vorgefundenen leuchtenden Farben auseinandersetzte. Ein grösserer Kontrast zu ihrer Ausstellung, die derzeit gemeinsam mit Yang Fudongs Zyklus «Seven Intellectuals in Bamboo Forest» und Werken von Sun Xun im Rahmen von Culturescapes in Muttenz gezeigt wird, ist kaum denkbar. Zwei Mal war sie bereits in China, einmal als Stipendiatin, das andere Mal auf eigene Kosten, seit drei Jahren lernt sie Chinesisch. Ihre grosse Papierarbeit, die im Kunsthaus Baselland frei aufgehängt ist, zeugt davon. Wer genau hinsieht, kann auf den einzelnen Notizzetteln chinesische Schriftzeichen erkennen. Pflanzenranken ziehen sich über die Fläche wie Efeu über ein Mauerwerk. Als «Stadt-Land» beschreibt Mireille Gros die beiden Seiten dieser Arbeit. FARBiG? Obgleich fast alle der Bilder und Zeichnungen Chinatusche und Grafit enthalten, sind es für Mireille Gros farbige Bilder. Auf eine grossformatige Papierarbeit zugehend, über die sich zarte Schlieren ziehen, Chlorophyll, Grafitreste von gespitzten Bleistiften und Gummi Arabicum, zählt sie die Materialien auf. Bei eine anderen Arbeit treibt ein Stängel pinkfarbene Blüten. Häufig variiert sie Strukturen in verschiedenen Techniken, mal als Zeichnung, mal als Bild, mal als Fotografie. Ihre Fotografien liess sie in Peking auf Chinapapier drucken, so dass sie fast wie Zeichnungen aussehen. Mireille Gros, die in Basel und in New York an der Cooper Union studierte, schätzt das Materielle der Kunst. Sie selbst nennt ihr Verhältnis zur Farbe «alchemistisch». Viele ihrer aktuellen Werke sind Übermalungen älterer Arbeiten. Manchmal erkennt man an der Bildkante noch den früheren Zustand. Mireille Gros ist dieses Verhältnis von Tiefe und Oberfläche wichtig, auch, dass sich auf der Oberfläche Spontaneität, eine fast kindliche Neugierde auf den Moment, ereignen kann. Nicht zuletzt dank Zhuang Zi und seine listigen Geschichten.

NZZ- 2020-09-19

Mireille Gros: The use of the useless.

Kunsthaus Baselland, Muttenz, bis 14.11 2010

In den letzten Jahren stand für die 1954 in Aarau geborene Künstlerin die Auseinandersetzung mit China im Zentrum ihere Arbeit. Sie studierte Sprache und Philosophie des Landes und war mehrere Male dort. Malereien und Zeichnungen, aber auch Fotografien werden zu einer Suche nach dem Gleichgewicht zwischen wider strebenden Impulsen. Wo etwas weggenommen wird, muss anderes hinzugefügt werden, jede Geste braucht ihren Widerpart. Nichts ist so unwichtig, das es verlohren gehen dürftfe. Die Ausstellung gibt einen ersten Ueberblick über den neuen Werkaubschnitt.

zsz

Ingeborg Ströle BASELLAND Samstag, 18. September 2010 MZ 36

Im Kunsthaus Baselland werden heute in Kooperation mit Culturescapes drei von Sabine Schaschl kuratierte Einzelausstellungen eröffnet, die mit zwei chinesischen Künstlern aktuelle Entwicklungen in der Kunst Chinas präsentieren und Einflüsse von Chinas Kunst auf Arbeiten einer Schweizer Künstlerin zeigen. ...

MIREILLE GROS setzte sich in den letzten Jahren intensiv mit China auseinander. Sie zeigt – in Schwarz-Weiss – Zeichnungen, Gemälde und Fotografien, die aufgrund der Beschäftigung mit dem chinesischen Dichter und Philosophen Zhuang Zi der Spontaneität und dem Zufall mehr Raum zugestehen.

Der auf ZHUANG ZI zurückgehende Ausstellungstitel «The use of the useless» wird von Gros auch materialbezogen umgesetzt, in dem sie bereits bemalte Leinwände als Bildträger für neue Bilder verwendet. Spuren der alten Bemalung bleiben sichtbar. Stimmig gruppiert zeigt sie neben weitgehend abstrakten, flächigen Gemälden Zeichnungen und Bilder, die weitgehend auf die Wirkung der spontanen grafischen Linie reduziert sind und häufig florale Motive anklingen lassen. Die den Bildern zugeordneten Fotografien, die auf Reisen durch China entstanden, zeigen überraschende formale wie inhaltliche Bezüge.

Irène Zdoroveac : Felicità, 2010

Chinatusche auf Hartfaser, 6-teilig, je 24 x 30 cm

Wie der Titel FELICITÀ bereits erahnen lässt, hat Mireille Gros die beiden Werkgruppen speziell für die Ausstellung im CentrePasquArt geschaffen. Drei grossformatige Zeichnungen auf fragilem Büttenpapier werden einer Serie von kleinformatigen Arbeiten auf Hartfaser gegenüber gestellt. Trotz der Gegensätze bezüglich Format, Papier und Ausführung ist die Gemeinsamkeit nicht zu übersehen: alle wurden mit ein und derselben strahlend roten Chinatinte gemalt. Die Tusche ist eines der zahlreichen Fundstücke, welche die Künstlerin auf Reisen zusammengetragen hat und welche nicht selten in der einen oder anderen Form Eingang in ihr Werk finden.

Während sich Mireille Gros in der Vergangenheit wiederholt für längere Zeit in Afrika aufhielt und sich mit der lokalen Kultur und Themen wie beispielsweise der Migration oder der oralen Tradierungsformen auseinandersetzte, ist es seit ihrem iaab-Atelieraufenthalt 2009 in China wieder vermehrt ihre langjährige Faszination für das Reich der Mitte, die das Werk der Künstlerin prägt. Bei der Entstehung der beiden FELICITÀ - Ensembles liess sich die Künstlerin von zwei sich scheinbar widersprechenden Vorgehensweisen leiten: Einerseits ging sie von einem Thema - der Idee des Glücks - aus und suchte die geeignete Darstellungsweise. Indem sie aber die rote Chinatusche zum Ausgangspunkt wählte, entwickelte sie andererseits die Idee aus der Technik heraus. Dieser verschränkte Prozess führte zu Arbeiten, die den Begriff des Glücks nicht illustrieren wollen, sondern sich aus der Verinnerlichung des Glücksgefühls entwickelt haben. Obwohl sie von einer unglaublichen Kraft zeugen, wird – vor allem bei den grossformatigen Bildern mit den filigranen Farbspuren – auch die Fragilität des Glücks sichtbar.

2009

Annina Zimmermann : Mireille Gros : ON LINE, 2008

1.22 min, Farbe, Stereo. Kategorie: Videokunst

Ein abstraktes Bild erst, federleichte Rosatöne, eine schwarze Linie und Flecken, die zu Vögeln werden. Die Handkamera zittert dem Kabel entlang. Die Vögel scheinen übergross. Das Gegenlicht klebt alles aneinander, das perspektivische Bild zerfällt, verwirrt die Lesbarkeit von Proportionen. Allmählich lösen sich Hausdächer, Kamine, Antennen aus der Silhouette und es zeigt sich im Dunst eines frühen Morgens die Basler Rheinpromenade. Wir kennen, was wir sehen, und sehen doch zugleich auch Malerei, Eislandschaft, Unvertrautes.



on line (2008)

Kunstvideo, 1'20", Mini DV, 4:3

Ein abstraktes Bild erst, federleichte Rosatöne, eine schwarze Linie und Flecken, die zu Vögeln werden. Die Vögel scheinen übergross. Das Gegenlicht klebt alles aneinander, das perspektivische Bild zerfällt, verwirrt die Lesbarkeit von Proportionen. Allmählich lösen sich Hausdächer, Kamine, Antennen aus der Silhouette und es zeigt sich im Dunst eines frühen Morgens die Basler Rheinpromenade. Wir kennen, was wir sehen, und sehen doch zugleich auch Malerei, Eislandschaft, Unvertrautes.



lichten (2004)

Kunstvideo, 5'11", Mini DV, 4:3

Eine Waldlichtung in Irvington New York. Zwischen schwarzen Tannenstämmen funkelt Wasser. Die Kamera bleibt fix eingestellt, Wind in den Zweigen, vermutlich Wolken transformieren den Lichteinfall wie im Zeitraffer. Alles scheint durchdrungen von Licht und dem Geräusch der Grillen. Die Linse lässt Sonnenstrahlen sich materialisieren im Streiflicht, in den Prismen der Lichtreflexe im Wasser, in der Überbelichtung, die das Bild für Augenblicke auslöscht. Licht wird tastbar, Zeit kommt fließend zum Stillstand



les marèlles (2000)

Kunstvideo, 3'35", Video 8/Mini DV, 4:3

Blick von oben in einen schmalen Pariser Hinterhof. Mit Kreide malen zwei Mädchen an einem riesigen Hüpfspiel: Doppelspuren, Querverbindungen und auch ihre Namen: Corinne et Charlene. Sollen Sie weiterfahren? Sonst könnten die Nachbarn sagen, sie wären langsam. Das Hüpfen als Ziel ist dabei längst aus den Augen verloren, die Zeichnung zeichnet sich wie von selbst und – zu zweit – wie aus einer Hand. Gefilmt in Schwarz-Weiss, scheinen die freihändig gezogenen, raumgreifenden Linien über dem Asphalt zu schweben.

So malen die beiden an der schier unendlichen Himmelsleiter, bis dass die Mutter zum Essen ruft.

2008

Sabine Schaschl : Kunsthaus Baselland, Museumsnacht Basel 18. Januar 2008

Eva & Adam vs. Darwin: Auseinandersetzung der Kunst
Ein Filmprogramm kuratiert von Sabine Schaschl

Mireille Gros, Natural History, 2004, Video, 2:25

Die Künstlerin Mireille Gros schildert in ihrem Video ein Observation während eines Besuches des Museum of natural history in New York: ein Vater läuft mit seinem Baby durch die zur Schau gestellten Naturarrangements und bestaunt die Affenfamilie. Die evolutionäre Affinität zwischen Affen- und Menschenfamilie wird für einen kurzen Moment auf unaufdringliche, humoristische Weise offensichtlich.

"Eva & Adam vs. Darwin: Auseinandersetzungen der Kunst", kuratiert von Sabine Schaschl, Kunsthaus Baselland, mit Elodie Pong, Smoke, 2003; Manuel Graf, Die aus der Zukunft fließende Zeit, 2006; Mireille Gros, Natural History, 2004; René Pulfer, Olivier, 1986; Mireille Gros, Antennen, 1997; Michel Blazy, Green Pepper Gate, 2004.

Rudolph Velhagen : Sommergäste

Mireille Gros & Fränzi Madörin: Tiden,Wetter und anderes

Jahresprogramm Museum Langmatt Baden

Die Impressionisten-Sammlung des Museums Langmatt beherbergt zahlreiche Werke, die unter freiem Himmel entstanden sind. Der Widerspruch zwischen geschlossenem Ausstellungsraum und Freilichtmalerei stand für die Zeichnerin Mireille Gros (* 1954 in Aarau) und die Musikperformerin Fränzi Madörin (* 1963 in Basel) am Beginn ihrer Arbeit als Sommergäste.

Ausgehend von der Werkgruppe von Eugène Boudin (1824-1898) holen die Künstlerinnen in 'emotionalen Landschaften' die Unberechenbarkeit der Witterung in die wohlgeordnete Industriellenvilla. In assoziativem Dialog erkunden sie auf zeichnerischer und tonkünstlerischer Ebene instabile Anordnungen - Klima, Wandel in der Natur, Stimmungen - und deren Zusammenhänge. Audioguides, heute in Museen zur kunsthistorischen Wissensvermittlung eingesetzt, rüstet Fränzi Madörin mit Musik, Texten und Sounds aus und macht sie damit zu einem eigenen Ausstellungsteil. In der Arbeit von Mireille Gros beschreibt der Begriff des chaotischen Systems sowohl die Arbeitsweise wie auch die Art, wie die installativ gehängten Tuschezeichnungen Wind und Wetter Form geben und den Lauf der Dinge darstellen.

Die Impressionisten-Sammlung des Museums Langmatt beherbergt zahlreiche Werke, die nach der Natur entstanden sind. Der Widerspruch zwischen geschlossenem, lichtgeschütztem Ausstellungsraum und der angestrebten Freilichtmalerei der Impressionisten steht für die diesjährigen Sommergäste, die Zeichnerin Mireille Gros und die Musikperformerin Fränzi Madörin, am Beginn ihrer Arbeit.

Rudolph Velhagen : Pressetext

Ausgehend von Eugène Boudins (Honfleur 1824-1898 Deauville) kleinformatigem Gemälde Wäscherinnen am Ufer der Touques (1895, Öl auf Holz, 24 x 35 cm), dessen rauchende Schornsteine im Hintergrund auf die zunehmende Industrialisierung in Europa am Ende des 19. Jahrhunderts hinweisen, holen die Künstlerinnen in «emotionalen Landschaften» die Unberechenbarkeit und Flüchtigkeit der Witterung in die organisierte Welt der Industriellenvilla. In Form eines assoziativen Dialogs, zu dem ebenfalls Wandzeichnungen mit zwei Spiegelungen des besagten Boudin-Bildes zählt, erkunden sie auf zeichnerischer und tonkünstlerischer Ebene instabile Anordnungen – Wetterzustände, Wandel in der Natur, Stimmungen – und deren verborgenen Zusammenhänge. Die Ausstellung widmet sich somit den letztlich nicht wissenschaftlich exakt messbaren und fassbaren Dimensionen von «Zeiträumen und Raumzeiten» (M. Gros): Es ist das Unbestimmte, von den Wissenschaftlern mit dem Begriff «fuzzy logic» (dtsch. Unschärfen-Logik) umschrieben, welches die Künstlerin beschäftigt: «Nicht deshalb, weil ich die Welt so haben möchte, sondern weil ich die Welt so erlebe.» Die Erkundung von «Zwischenräumen» und «Zwischenzeiten» durchzieht das gesamte Œuvre von Mireille Gros, welches neben Zeichnungen ebenfalls Gemälde, Video-Arbeiten und Installationen umfasst: so bildete das Ufer und der Strand als (Zwischen-)orte, wo sich Wasser und Erde begegnen oder die Morgen- und Abenddämmerung als (Zwischen-)zeiten, wo sich Nacht und Tag treffen, schon in früheren Werkgruppen ein zentrales Thema: «Im Weiss hat es immer ein bisschen Schwarz und im Schwarz hat es immer ein bisschen Weiss, es ist eine ständige Begegnung der Extreme. Es ist eben fließend, nicht absolut, das heisst nicht ‚entweder oder‘, sondern ‚sowohl als auch‘.»

Rudolf Velhagen (RV) im Gespräch mit den Sommergästen Mireille Gros (MG) und Fränzi Madörin (FM).

Das Gespräch fand am 7. August 2008 in Basel statt.

Mireille Gros & Fränzi Madörin: Tiden, Wetter und anderes.

Sommergespräch

das un stabile

das verunsichernde

alles im fluss, alles im wandel

fuzzy logic und das chaos

das wetter hat system, es ist ein chaotisches system

M. Gros und F. Madörin

RV: Das Konzept der Sommergäste-Ausstellungen besteht darin, dass sich die geladenen Künstlerinnen und Künstler während mehrerer Monate mit den reichen Sammlungsbeständen des Museums Langmatt befassen. Es zeichnete sich bei Euch rasch ab, dass ihr von einem Gemälde ausgehen wolltet, nämlich Eugène Boudins 1895 entstandene Wäscherinnen am Ufer der Touques – ein Gemälde, das Sidney und Jenny Brown während ihrer Hochzeitsreise 1896 erworben hatten und das den Grundstein für ihre Bildersammlung bildete¹.

FM: An der Auswahl des Bildes war ich nicht beteiligt, für mich war es jedoch eine gute Wahl, weil es ein äusserst inspirierendes Bild ist. Das Bild beinhaltet viele Geschichten, die auf den damaligen gesellschaftlichen Umbruch verweisen. Ich finde es auch interessant, dass dieses «Wäscherinnen-Bild» mit den rauchenden Fabriken im Hintergrund als Zeichen der kommenden Industrialisierung in dieser üppigen Villa hängt, deren Bewohner ja selber Industriegeschichte geschrieben haben. Bei den dargestellten Wäscherinnen denke ich auch an die Wäscherinnen der Villa Langmatt, denn die Familie selbst wird wohl kaum selber gewaschen haben. Ich finde es im übrigen überraschend, dass Sidney und Jenny Brown dieses Bild auf ihrer Hochzeitsreise erworben hatten ...

MG: ... wobei wir bei unserer Wahl nicht gewusst haben, dass dieses Bild den Grundstein der Bildersammlung bildete.
Ich habe mich der «Langmatt» intuitiv angenähert. Zunächst ist mir das Bild nicht wirklich aufgefallen, da es etwas «versteckt» in der Bibliothek hing. Einmal entdeckt, sprach mich dieses kleine Bild spontan an und es war mein umgehender Wunsch, mit Fränzi zusammenzuarbeiten: Ich finde, dass Zeichnungen ebenso wie Video einen Klang verdienen. Das Bild zeigt Wäscherinnen, die sich vielleicht am Fluss Geschichten erzählen. Es ist unter anderem die Idee des «Geschichtenerzählens», die mich faszinierte.

RV: In einem ersten Schritt hattest Du beschlossen, das Boudin-Bild zu spiegeln, so dass wir zwei Versionen ein und desselben Bildmotivs haben. Diese beiden Versionen finden wir in Form von zwei Wandmalereien im Gang des ersten Stocks, wo sie den eigentlichen Auftakt der Ausstellung bilden.

MG: Bei diesem Bild gingen Fränzi und ich von einem Klima aus. Bei unserer ersten Begegnung war uns klar, dass wir etwas Einfaches, ja Simples schaffen wollten. Das Bild beinhaltet

Kontraste und Widersprüche. Da ich beidhändig bin, war es ein spielerischer Schritt, das Bild einmal nach rechts und einmal nach links zu spiegeln, um herauszufinden, wie sich das Bild verändert.

RV: Fränzi, wie bist Du in das Projekt eingestiegen?

FM: Wir haben uns mehrmals getroffen und miteinander geredet, wir haben uns sozusagen in diese Welt hineingeredet. Auf diese Weise haben wir eine gemeinsame Atmosphäre, ein Klima erschaffen, aus der heraus jede von uns «ihre Sache» machte.

RV: Mireille, wie bist Du mit den Ausstellungsräumen mit ihren unterschiedlich farbigen Wänden und den Tapetenmustern umgegangen?

MG: Es war uns von Anfang an klar, dass uns die Üppigkeit der Villa Langmatt zwingt, so simpel als möglich vorzugehen. Nachdem sich Christian Vetter letztes Jahr intensiv mit der Familiengeschichte und dem Haus befasst hatte, wollten wir die Enge des Hauses verlassen und uns «ins Freie» begeben - Boudin war ja einer der ersten Freilichtmaler überhaupt. Die Üppigkeit und Schwere sollen dabei kein Hindernis sein, sondern dazu überleiten, etwas Simples zu machen, zum Beispiel sich mit der Farbigkeit der Räume einverstanden zu erklären und konsequenterweise auf zusätzliche Farbe zu verzichten und vielmehr mit Non-couleurs oder «farbigen» Grautönen zu arbeiten. Es handelt sich dabei allerdings nicht um Schwarzweiss Malerei. Weiss enthält ein bisschen Schwarz und Schwarz ein bisschen Weiss; es ist eben fließend, nicht absolut, das heisst nicht «entweder oder», sondern «sowohl als auch. Es ist wie das Bild am Fluss, im Fluss.

FM: Mit meiner Musik schaffe ich zusätzliche Räume, eine zusätzliche Welt, die sich mit in den Fluss begibt und sich mit den Bildern von Mireille verweben soll. Dabei arbeite ich ebenfalls sehr intuitiv und assoziativ.

MG: Es geht ja auch um verschiedene Zeiträume, denn zwischen dem Bild von Boudin und unserer Ausstellung sind über hundert Jahre vergangen. Zeiträume – Raumzeiten, diese Dimensionen müssen nicht linear sein – und das gehört ja auch zum Wetter, welches letztlich ein chaotisches System ist. Es ist diese Unschärfe, von den Wissenschaftlern als fuzzy logic bezeichnet, die mir entspricht; ich schaffe deshalb auch keine schwarzweisse Welten. In meinen Zeichnungen gibt es viele Zwischentöne. Es ist für mich eine Herausforderung, im Kleinen das Grosse zu entdecken. So habe ich auf kleinen Papieren beobachtet, wie die Wasserfarbe ihren eigenen Weg findet. Vieles ist ohne mein Zutun entstanden. Eine Hilfe war auch die mit Fränzi erschaffene Atmosphäre, ein bestimmtes Klima mit einer Erzähldimension.

RV: Es fällt ja auch auf, dass Du das Boudin-Bild sehr frei interpretierst. So kommen in Deinen Arbeiten Motive vor – beispielsweise Angler, Schiffe -, die im Bild nicht zu sehen sind. Wie hast Du diese Assoziationsketten entwickelt?

MG: Das Bild bildete zweifellos die wichtigste Quelle. Ich habe mich in das Bild hineinversetzt und auch Eugène Boudins Biographie gelesen. Es hat mich unter anderem fasziniert, dass Boudin bereits als Zehnjähriger seinen Vater als Schiffsjunge begleitete und sich Wind und Wetter auslieferte. Es spiegeln sich deshalb in meinen Arbeiten neben persönlichen Vorstellungen auch biographische Begebenheiten Boudins wider.

RV: Fränzi, wie war es bei Dir? Haben Dich sowohl das Bild als auch die Zeichnungen von Mireille inspiriert?

FM: Grundsätzlich bin ich sehr wild im Assoziieren. Dann ist etwas da wie die Gespräche mit Mireille, die Biographie von Boudin, die Spiegelungen des Bildes, die Zeichnungen, die Villa und so weiter und aus all dem ergibt sich ein Klima, mit dem ich zu arbeiten beginne.

- RV: Beim Betrachten der Zeichnungen ist mir aufgefallen, dass Du eine Natur zeigst, die nicht nur «lieb» ist. So sehen wir auf zahlreichen Arbeiten schwere, dunkle Wolken, Stürme, hohe Wellen und so weiter. Manifestiert sich hier eine gewisse Besorgnis über unser Klima?
- MG: Ich kann besser zu meiner «kleinen Welt», das heisst dem Zeichnen selbst etwas erzählen. Wenn ich zeichne, geschieht dies in einem sensiblen Gleichgewicht: Ich reagiere immer wieder neu auf sich ständig verändernde Situationen. Deshalb verwende ich auch verschiedene Papiere – nicht aus ästhetischen Gründen, sondern um mich selbst zu überlisten, nicht virtuos zu werden und unvoreingenommen aus dem Moment heraus arbeiten zu können. Da wird einem die Qualität des Momentes selbst bewusst, nämlich die Qualität unserer Zeit, die sich auf einem kleinen Blatt Papier widerspiegelt. Der Moment selbst wird zum Autor und hinterlässt «Spuren unserer Zeit».
- RV: Welchen Platz nimmt die Zeichnung in Deinem Werk ein, welches ebenfalls Gemälde, Videos und Installationen umfasst?
- MG: Zeichnen ist vom Denken und Fühlen her sehr direkt, da zwischen der zeichnenden Hand und dem Papier keine grosse Distanz besteht.
- RV: Fränzi, welche Instrumente hast Du für Deine Kompositionen verwendet? Sind es elektronische Beiträge oder hast Du auch andere Tonquellen benutzt?
- FM: Ich arbeite mit unterschiedlichen Sachen, mit Geräuschen, Instrumenten, Stimme und Computersounds. Ich komme ja vom Erzählerischen her, vom Song, deshalb ist Sprache ein wichtiges Medium für mich. Ich bin keine elektronische Klangtüftlerin, ich feile nicht stunden- und tagelang an einem Sound herum – ich bin vielmehr am Komponieren und daraus ergibt sich, was ich brauche und das stelle ich dann her, nehme es auf und bearbeite es.
- RV: Ihr habt immer wieder betont, dass Eure Beiträge wie Steine in einem Bach sind ...
- MG: ... es geht um verschiedene Geschwindigkeiten, um Bewegungen. Und auf diese Weise ist auch der Ausstellungstitel entstanden. Wir haben eine Liste mit Wörtern erstellt, die Bewegung ausdrücken: Ebbe und Flut (Tiden); dann gab es noch weitere Aspekte, die wir mit dem Begriff «anderes» umschreiben wollten ...
- FM: ... das Wort «anderes» schränkt nicht ein, da ist noch so vieles – eben «anderes» - in den Bildern und in den Tönen zu entdecken.
- MG: So können wir aus der Fülle schöpfen und Welten erschaffen ...
- RV: ... und dies auch dank Boudin, der in einem einzigen Bild verschiedene Geschichten erzählt.
- MG: Es war eine Chance für uns, ein weniger bekanntes Bild aufzugreifen und genauer hinzuschauen.
- FM: Ein solches Bild birgt neben einer positiven Kraft ebenfalls zerstörerische Elemente ...
- MG: ... es ist kein harmloses Bild. Bilder Erschaffen bedeutet ja auch immer, sich mit Haut und Haar, quasi bei «Wind und Wetter» zu riskieren.
- RV: Es ist mir weiter aufgefallen, dass ihr bei der Vorbereitung zu dieser Ausstellung immer wieder vom Prinzip des «Gastgebers» und des «Gastes» spricht.
- MG: Wir sind «Sommer-Gäste» und das Museum Langmatt ist der Gastgeber. Beide Begriffe bedingen sich, denn ohne Gastgeber gibt es keinen Gast. Das «Sowohl-auch Prinzip»

durchzieht wie ein roter Faden die gesamte Ausstellung. Es hat auch unsere Arbeitshaltung geprägt: so ist der Ton Gast bei den gastgebenden Zeichnungen und umgekehrt sind die Zeichnungen Gäste des Tones.

FM: Die Ausstellungs-Besucherinnen- und Besucher wiederum sind unsere Gäste, so dass wir nach Eröffnung der Ausstellung selber Gastgeber werden. Im Verlaufe des Projektes gibt es somit unterschiedliche Gastgeberinnen- und Gästerollen.

Suzanne Kappeler, Neue Zürcher Zeitung : Im Reich der Zwischenwelten

Seit drei Jahren lädt das Museum Langmatt in Baden Künstler als Sommergäste ein. Dieses Jahr war die Reihe an der Zeichnerin und Malerin Mireille Gros und der Musikerin Fränzi Madörin.

Als Ausgangspunkt ihrer Arbeit in der Badener «Langmatt» wählten Mireille Gros und Fränzi Madörin ein kleines Bild von Eugène Boudin aus dem Jahr 1895. Es zeigt Wäscherinnen am Ufer der Touques, wobei rauchende Schornsteine im Hintergrund der idyllischen Szene Industrialisierung als ferne Drohung andeuten. Das Bild in der Bibliothek der Villa enthält für die 1954 geborene Mireille Gros zum einen die Idee des Geschichtenerzählens, die auch in ihrem Werk eine zentrale Rolle spielt, zum andern beschäftigt es sich mit Kulturlandschaft und Natur.

Gros arbeitete in den farbigen Räumen der Villa Langmatt mit «Noncouleurs» oder «farbigen» Grautönen. Boudin, als einer der ersten Freilichtmaler, setzte das Thema: Wetterphänomene, Zwischenzeiten und Zwischenorte, wo sich Tag und Nacht, Wasser und Erde treffen. – Mit Audioguides, die eine musikalische Dimension erschliessen, rüstet die 1963 geborene Fränzi Madörin die Museumsbesucher aus. Sie öffnet damit Räume, erschafft eine eigenständige Welt, die sich mit der Bilderwelt von Mireille Gros verwebt. Die Musikperformerin, bekannt auch durch die Band Les Reines Prochaines, verwendet neben Geräuschen mit Instrumenten und Computersound vor allem Sprache und Stimme. Als Annäherung beginnt die Musik ruhig mit einer Anrede an die Hörer und steigert sich zu Stürmen und Wassergewalt, bevor sie wieder als tröpfelndes Geräusch abflacht. Ebbe und Flut, die Tiden, die im Ausstellungstitel stehen, werden mit spiralförmigen musikalischen Läufen eingefangen.

«Der Anfang», eine Szenerie mit aufgewühlten Wellen, hängt nun anstelle des Boudin-Bildes in der Bibliothek der «Langmatt» und nimmt die Pleinairmalerei der Impressionisten auf. Ein Höhepunkt im assoziativen Dialog zwischen Gros und Boudin sind die als grossformatige Wandzeichnungen ausgeführten Spiegelungen des Motivs der Wäscherinnen im Gang des Obergeschosses. Sie zeigen zwei unterschiedliche Versionen des Boudin-Bildes und betonen einmal die Naturlandschaft, ein andermal die Fabrikschlote.

Afrikazyklus im Trudel-Haus

Eindrücklich ist die grosse, in Bienenwachsmalerei ausgeführte Arbeit «Tiden, Wetter und anderes», die als Nachbild Vögel auf abgestorbenen Bäumen, sozusagen in einer Welt des Übergangs, darstellt. Gleissende Sonne, Heiterkeit und Spiel, drei Angler am Strand sind im gelben, mit «Mittag» überschriebenen Raum zu sehen. Im letzten, dem grauen Raum bricht plötzlich die Gewalt des Wassers, brechen Gewitter und Zyklone in die Strandidylle ein. Die meisten Zeichnungen sind mit Chinatusche und Bleistift ausgeführt, wirken als subtile, jede kleine Änderung in der Atmosphäre registrierende Interventionen. Einige sind gerahmt, andere lassen die Wassermassen sozusagen aus dem Bild hinausfliessen. In der Bibliothek sind ausserdem in zwei Vitrinen inmitten kostbarer Porzellanobjekte einige von Mireille Gros' Notizbüchern ausgestellt, von denen sie inzwischen über hundert mit Zeichnungen gefüllt hat. Vor sieben Jahren lebte Mireille Gros als Stipendiatin der Basler Christoph-Merian-Stiftung einige Zeit in Bamako, der Hauptstadt von Mali. Im Hans-Trudel-Haus, in der Altstadt von Baden, wird dazu auf drei Ebenen ein fröhlich farbiger Bilderkosmos ausgebreitet, bei dem die Migration von Zugvögeln und Menschen im Zentrum steht. Mit Kratzen und Bemalen schafft die Künstlerin auf kleinen Tafeln Bilder aus Punkten, Strichen und Rhythmen. Wie in den Tuschzeichnungen in der «Langmatt» steht auch hier das Erzählerische, das Kommen und Gehen im Vordergrund. Die Bildzyklen wirken wie gewebte Teppiche und beziehen sich so auf die Ausdrucksform des Webens, das beim Stamm der Dogon sozusagen die Stellung von Schrift und Sprache einnimmt. Rot und Gelb, die Farben von Mireille Gros' Bildern, sind in Form von Schiffslack und Blut als Farbe des Lebens auch bei diesem afrikanischen Stamm zentral. Mit den Zeichnungen in der Langmatt verbinden die Bilder aus Mali die Neugierde auf eine fremde Kultur, aber auch das Nachdenken über Phänomene, seien diese gesellschaftlicher oder atmosphärischer Natur.

Simon Baur in Kunst und Auktion #21

2008-10-24

Baden: Museum Langmatt

Mireille Gros, Fränzi Madörin: Tiden , Wetter und anderes

Das Museum Langmatt ist der ehemalige Wohnsitz der Industriellenfamilie Brown im schweizerischen Baden, einen Katzensprung von Zürich entfernt. Seit 2006 lädt Direktor Rudolf Velhagen jeweils im Sommer Künstlerinnen und Künstler ein, die sich, so sein Konzept, wärend mehrerer Monate mit den Sammlungsbeständen des Museums, vorwiegend Impressionisten, aber auch etwas venezianische Malerei, befassen.

In diesem Jahr war die aus dem Kanton Aargau stammende und in Basel und Paris lebende Künstlerin Mireille Gros Sommergast. Sie arbeitet seit Jahren in den Medien Malerei, Photographie, Zeichnung und Film, wobei ihr Thema das der Natur im weitesten Sinn ist die Vegetation, das Wasser klimatische Veränderungen und mittlerweile auch der Mensch. Für ihr zeichnerisches Konzept - es sind vor allem Zeichnungen in Tusche, in Kirschgummigraphit, in Chinatusche und in Bleistift - ist es wichtig, dass sie zusammen mit Klängen, mit Musik gezeigt werden. Deshalb hat Mireille Gros die Musikerin und Sängerin Fränzi Madörin zu einer Kooperation in das Museum Langmatt eingeladen. In der Schweizer Musikszene ist ihr Name bekannt, seit Jahren singt sie zusammen mit Muda Mathis, Sus Zwick, Barbara Naegelin und Michèle Fuchs in der aristokratischen

Frauenband „les reines prochaines“, der jahrelang auch die Videokünstlerin Pipilotti Rist angehörte. Gast und Gastgeber bedingen einander. Gros versteht diese als ein daoistisches Prinzip, schließlich werden dadurch auch Relation-en aufgebaut. Ihr gesamtes Werk basiert auf solchen Beziehungen und den Aspekten, die dazwischen liegen. Das hat auch zum Titel „Tiden, Wetter und anderes“ geführt. Was die Wissenschaft als „fuzzy logic“, als Unschärfen-Logik, bezeichnet, interessiert die Künstlerin: die Ebenen, die zwischen Ebbe und Flut, zwischen Tag und Nacht, zwischen Himmel und Erde, zwischen Gast und Gastgeber liegt.

Auf ihren Streifzügen durch die Sammlung von Sidney und Jenny Brown, wo die wohlklingenden Namen Cézanne, Monet, Pissarro, Renoir, Degas ebenso vertreten sind wie Corot und Mary Cassatt, hat Mireille Gros in der Bibliothek ein kleines Bild von Eugène Boudin entdeckt: „Wäscherinnen am Ufer der Touques“, das sie zum Angelpunkt ihrer Ausstellung gemacht hat. Die Sammler haben es am 29. Oktober 1896 auf ihrer Hochzeitsreise in der Galerie Georges Bernheim in Paris erworben. Damit bildet es den Grundstock der Sammlung. Mireille Gros war einerseits an der Wassermetaphorik des Bildes, andererseits an den Personen der Wäscherinnen interessiert. Bestimmt erzählen sie sich während der Arbeit Geschichten, und das war deshalb spannend, weil im Geschichtenerzählen das Potential für neue, unbekannte Bilder steckt. Vor die eigentliche Ausstellung im Obergeschoss des Gebäudes stellt Mireille Gros deshalb ein Wandbild, auf dem sie Boudins Bild spiegelt. Zwei Wandzeichnungen zeigen, dass die Verdoppelung nach links die Idylle verstärkt, nachts rechts aber den Rauch der Kamine ballt und die Wäscherinnen zusammen rücken lässt. In dieser Kammer bewegt sich die gesamte Ausstellung.

Gros dazu: „Boudin war ja einer der ersten Freilichtmaler überhaupt. Die Üppigkeit und Schwere sollen dabei kein Hindernis sein, sondern dazu überleiten, etwas Simples zu machen, zum Beispiel, sich mit der Farbigkeit der Räume - jeder Raum der Villa Langmatt ist mit einer eigenen Farbe ausgemalt - einverstanden zu erklären und konsequenterweise auf zusätzliche Farbe zu verzichten und vielmehr mit Non-couleurs oder ‚farbigen‘ Grautönen zu arbeiten. Es handelt sich dabei allerdings nicht um Schwarzweiss-Malerei. Weiss enthält ein bisschen Schwarz und Schwarz ein bisschen Weiss; es ist eben fließend, nicht absolut, das heisst nicht ‚entweder oder‘, sondern, sowohl als auch‘. Es ist wie das Bild am Fluss, im Fluss... In der Ausstellung geht es ja auch um verschiedene Zeiträume, denn zwischen dem Bild von Boudin und unserer Ausstellung sind über hundert Jahre vergangen. Zeiträume - Raumzeiten, diese Dimensionen müssen nicht linear sein - und das gehört ja auch zum Wetter, welches letztlich ein chaotisches System ist. Es ist diese Unschärfe, die mir entspricht: ich schaffe deshalb auch keine schwarzweißen Welten. In meinen Zeichnungen gibt es viele Zwischentöne. Es ist für mich eine Herausforderung, im Kleinen das Große zu entdecken. So habe ich auf kleinem Papier beobachtet, wie die Wasserfabe ihren eigenen Weg findet. Vieles ist ohne mein Zutun entstanden.“

Die gut fünfzig Arbeiten auf Papier thematisieren in einer sehr losen Verwandtschaft die Motive des Bildes von Boudin: Meereswogen, Wanderer im Watt, leere Priele bei Ebbe, Flüsse aus der Vogelperspektive, Abendgewitter, Boote, aber auch fließendes Wasser. Die schwarz-weißgrauen Blätter schaffen einen spannungsreichen Gegenpart zu den farbigen Räumen des Museums und setzen durch ihre spezielle Pleinair-Technik, die reichen Kontraste und die Verwandtschaft zur chinesischen Malerei die Bilder der Impressionisten in ein neues, bisher ungesehenes Licht.

Die Musikerin Franzi Madörin gibt diesen Arbeiten mit ihrer Musik eine zusätzliche Ebene. Mit MP3-Playern wandern die Besucher durch die Ausstellung und hören dabei den rund zwanzig Minuten dauernden Loop mit Texten wie „Stellen Sie sich vor, Sie kommen die Treppe hoch und alles ist voll Wasser. Sie schauen nur und sie freuen sich, weil Wasser ist

doch gut. Sie ziehen ihre Schuhe aus, Sie stellen sie auf die oberste Treppenstufe, dann ziehen Sie ihre Socken aus und legen sie in die Schuhe rein. Die Füsse sind angenehm warm." In diesem suggestiven Stil

geht es weiter, beispielsweise mit der Aufforderung, sich ganz auszuziehen und den Fleck auf dem Unterhemd im warmen Wasser zu waschen oder sich auf den Rücken zu legen und so schwimmend die Räume zu erkunden. Durch ihre eingängigen Melodien, die sich auch wiederholen, suggeriert Fränzi Mädorin

dem Besucher sich in einem märchenartigen Zustand und nicht in einem Museum zu befinden.

Fränzi Madörin und Mireille Gros haben damit ein Konzept geschaffen, das in den Museen der Welt bestimmt Nachahmer finden wird. Die Kombination von Kunst, Malerei und Zeichnung mit Sprache und Klang evoziert neue Bilder und ein neues Sehen im Museum. Kunst bekommt in dieser Dualität eine ganz neue Bedeutung, wirkt symbiotisch, suggestiv, aber auch sehr experimentell.

Zweiz in Aargauer Zeitung 16. 09. 2008 :

Mireille Gros in Langmatt und Hans Trudel Haus Baden 2008 :

Mit den Vögeln unterwegs über das weite Meer

Mireille Gros hat mit zwei parallelen Ausstellungen in Baden einen grossen Auftritt. Die Akzente in Langmatt und Hans-Trudel-Haus sind freilich nicht dieselben.

Am Anfang war zwei Mal die gleiche Idee: Die in Basel und Paris lebende Aargauer Künstlerin Mireille Gros (geb. 1954) für eine Ausstellung zu gewinnen. Nach erstem „leer schlucken“, entschlossen sich Rudolf Velhagen (Museum Langmatt) und Brigitta Rosenberg (Galerie Hans-Trudel-Haus) indes für ein Doppelpack. Mit Gewinn, denn Gros realisierte zwei Ausstellungen, die durch die Hintertüre einen spannungsreichen Dialog führen.

Dass die Langmatt Mireille Gros einlädt, als Sommergast 2008 auf die Impressionisten-Sammlung der Industriellen-Familie Brown zu reagieren, liegt auf der Hand, denn die Natur ist sowohl für die Plein-air-Maler wie für Mireille Gros ein wichtiges Thema, nur je ganz anders. Die seit Aufenthalten in Mali (2002) verstärkt soziale Aspekte integrierende Künstlerin wählte als Ausgangspunkt bezeichnenderweise nicht ein Paradiesstück, sondern die „Wäscherinnen am Ufer der Touques“ von Eugène Boudin von 1895; ein Kleinformat, das eine Fluss-Landschaft, im Hintergrund jedoch auch die rauchenden Kamine der Industrialisierung zeigt.

Ihr Konzept stellt Gros gleich an den Anfang. Sie ersetzte das in der Bibliothek hängende Boudin-Bild durch eine schwarz-weiße Pinselfeinstrichzeichnung mit aufgewühlten Wellen. Damit kontrastiert sie die Üppigkeit der Impressionisten und der Innenausstattung der Villa durch einen Rückzug auf farbreduzierte, fragmentarische Beobachtungen.

Diese Vorgehensweise zieht sie durch und zwar keineswegs nur affirmativ, sondern immer wieder Fragen stellend, sich dem Regen aussetzend, das Gesicht des Meeres hinterfragend; bei Tagesanbruch ebenso wie bei Nacht.

Ein zweiter „Coup“ gelang Gros mit der Idee Boudins Bild zu spiegeln. Zwei Wandzeichnungen zeigen, dass die Verdoppelung nach links die Idylle verstärkt, nach rechts aber den Rauch der Kamine ballt und die Frauen zusammendrängt. Dieses überraschende Fazit spiegelt sich in den Zeichnungen. Und auch die von Gros unkonventionellerweise zur Kooperation eingeladene Fränzi Madörin, Sängerin der Basler „Reines prochaines“, evoziert dieselbe Atmosphäre, wenn sie in ihrem „Audio-Guide“ einerseits das Wasser elektronisch an- und abschwellen lässt und an anderer Stelle rät, die Räume „auf dem Rücken schwebend“ zu erkunden.

Die Wäscherinnen von Toques finden sich in einem Video im Hans-Trudel-Haus als geschäftige Afrikanerinnen in den Strassen von Bamako in Mali wieder. Forderte der Reichtum der Langmatt von der Künstlerin eine Reduktion der Mittel, erlaubt ihr die Kargheit Malis eine farbige Antwort. Der Schlüssel der Kombination liegt im (Mode)-Begriff „Migration“, der hier freilich das „Va-et-Vient“ der Zugvögel meint und zeigt, auf einer Metaebene aber auf Gros' eigene Reise nach Mali sowie alle Ströme von einer Kultur zur anderen verweist.

„Es empfiehlt sich, das Orakel zweimal zu befragen“ heisst die Ausstellung, denn als der weisse Fuchs der Dogon erstmals für sie übers Zeichenfeld ging, fanden die Deuter keine Antwort und hiessen sie wieder kommen. Die drei Stockwerke bedeuten drei Kapitel. Im obersten geht es um das Erscheinen von „Kouma“, dem Wort. Mireille Gros zeigt indes keine Schriftbilder, sondern in Schichten versiegelte Holztäfelchen mit zeichenhaft herausgekratzten Linien, Punkten, Rhythmen als Sinnbilder für Anfänge und Zusammenhänge. In der Mitte dann die „Migration“, die Vogelneuste da, die Züge dort, das Sein und das Fliegen in Farben. Im Parterre schliesslich der Gegensatz zwischen Stadt und Land, die Spannung zwischen rauchenden Schornsteinen (wie bei Boudin), geschäftigem Treiben, Reisfeldern und dem Vogelorakel.

Basler Zeitung Kulturmagazin 2008-10-01

Simon Baur :Zwischen Ebbe und Flut

Seit 2006 lädt der Direktor des Museums Langmatt, Rudolf Velhagen, Künstler ein, die sich mit der Impressionisten-Sammlung des Museums befassen sollen.

Mireille Gros, hat ihr Ausstellungskonzept am 1895 entstandenen Bild Wäscherinnen am Ufer der Touques des Plenairisten Eugène Boudin ausgerichtet. Das ist kein Zufall: Seit Jahren befasst sich Gros mit Themen der Natur, des Wassers und des Himmels.

Und sie ergänzte ihr Konzept mit einer einfachen Idee von grosser Tragweite. Da ihrer Meinung nach nicht nur Videos, sondern auch Zeichnungen mit

Musik gezeigt werden sollen, lud sie die in Muttenz lebende Musikerin Fränzi Madörin zur Zusammenarbeit ein. Diese ist in der Schweizer Musikszene ein klingender Name als Mitglied der Frauenband "Les reines prochaines".

Zwischenwelt. Das hat auch zum Titel "Tiden, Wetter und anderes, geführt. Was die Wissenschaft als Unschärfe-logik bezeichnet, interessierte die beiden, das Andere, das zwischen Ebbe und Flut, zwischen Tag und Nacht, zwischen Regen und Schnee liegt.

Vor die eigentliche Ausstellung stellt Mireille Gros ein Wandbild, auf dem sie Boudins Bild spiegelt. Die Verdoppelung nach links verstärkt die Idylle, nach rechts zeigt sich der Rauch der Fabrikschlote und die darunter arbeitenden Wäscherinnen. Die darauf folgenden 50 Arbeiten auf Papier thematisieren in einer sehr losen Verwandtschaft Boudins Motive: Wogen des Meeres, Wanderer im Watt, Flüsse aus der Vogelperspektive, Abendgewitter, Boote, aber auch fliessendes Wasser, zeigt Mireille Gros in einer Bildsprache, die man von ihr bisher nicht gekannt hat.

Fränzi Madörin setzt diesen Arbeiten mit ihrer Musik eine Dimension hinzu. Mittels MP3-Playern wandern die Besucher durch die Ausstellung und hören sich Texte an, die suggerieren, die Räume seien voller Wasser, und dazu auffordern, auf dem Rücken durch die Räume zu schwimmen. Durch die süffigen Melodien schafft Fränzi Mädorin eine zusätzliche betörende Bewusstseinssebene. Und in der Kombination der Medien entsteht eine neue Art der Bildwahrnehmung.

Annelise Zwez: Adventsbrief 2008

..... Es gehört ja auch zu meinen Adventsbriefen, dass ich erzähle, was mich im Laufe des Jahres subjektiv besonders beeindruckt hat. Welche Ausstellung zum Beispiel. Das ist schwierig heuer, ist es jene von Boris Rebetez in der Abbatiale de Bellelay, jene von Franticek Klossner und Victorine Müller in Solothurn? Ist es Lisa Hoever in Winterthur oder Rolf Winnewisser in Aarau? Ist es Lex Vögtli in Olten oder Mireille Gros in Baden?

Annelise Zwez Saur Lexikon

Gros Mireille, Schweizer Zeichnerin, Malerin, Foto- und Videokünstlerin. * 28.3.1954 in Aarau. Lebt in Basel. Durchläuft die Schulen bis zur Matura in Aarau. Prägend für die Kinder- und Jugendzeit ist das Familienleben. Der Vater filmt und nimmt sie mit in die Museen, die Grossmutter führt sie ins Wissen um die Natur ein. Zeichnet täglich. 1977-1980 Ausbildung an der Schule für Gestaltung in Basel. In der lokalen Kunstszene herrscht Aufbruchstimmung. Gros zeichnet, fotografiert, befasst sich mit Video. 1979 Förderpreis des Aargauischen Kuratoriums, Teilnahme an der Jahresausstellung im Aarg. Kunsthaus; Ankauf der Werke durch das Museum. 1980/81 mit einem Stipendium an der „School of Arts“ der Copper Union in New York (Klasse Vito Acconci). Der Aufenthalt ist Befreiung. Tanzt und malt u.a. grosszügig bewegte Szenen in kontrastbetonten Farben. Kehrt aus Geldmangel nach Basel zurück, arbeitet u.a. als Aktmodell an der Schule für Gestaltung. 1982/83 erste Einzelausstellungen in Aarau und Basel. Werkbeitrag des Aargauischen Kuratoriums. Lebt in Basel, Liverpool, Paris, Barcelona, Altamira, Norwegen, Japan; reist mit einem Basler Stipendium an die Elfenbeinküste (1993). Kann sich im Ausland besser entfalten als in der Schweiz. Findet in Spanien und später in Afrika zu jenem „animistischen“ Weltbild, das sie und ihr Werk fortan prägen. Ob Muschel, (Meeres)-Pflanze, Worte oder Zeichenpapier, in allem sucht sie die „Seele“, subtil, reduziert, kleinformatig. Nicht das Abbild interessiert, sondern das Zwiegespräch mit dem Schöpferischen, dem sich unendlich wiederholenden Moment, da etwas entsteht; „Anfangenfangen“ ist der Titel eines Kataloges (2001). Zyklen auf Papier zwischen filigraner Zeichnung (u.a. mit Leuchtpigmenten) und zeichnerhaftem Aquarell dominieren. Wichtig sind Künstlerbücher, die sie „Color books“ nennt: visuelle Tagebücher mit Skizzen, Fotos, Worten, Fundstücken. Gros erfindet sich ihr eigenes Universum. Ab 1988 entstehen zusätzlich reich strukturierte Malereien auf Leinwand, die gleichsam den Farb-Meeren entsprechen, aus denen das Leben steigt. Ihr introvertiertes Werk findet Eingang in kuratierte Sammlungen, insbesondere des Aargauer Kunsthauses, des Kupferstichkabinetts des Kunstmuseums Basel, aber auch zahlreicher Bankhäuser; im privaten Kunstmarkt ist der Nachhall bescheiden. Ab den 1990er-Jahren entstehen als weitere Ausfächerung zahlreiche Video-Arbeiten; mehr oder weniger bearbeitete Dokumentationen kleiner Erlebnisse: spielende Kinder, Naturphänomene (Licht, Wasser), Reisebeobachtungen. Wie die an Bedeutung gewinnenden, oft doppelt belichteten Naturfotografien stehen sie in Wechselwirkung mit Erkenntnissen aus der Welt der Papierarbeiten. Ab 1994 oft in Paris, aber auch in New York. Unter dem Titel „Emergence“ finden 2001/02 im Kunstmuseum Bern und im Musée Jenisch in Vevey Einzelausstellungen des zeichnerischen Werkes inklusive Fotografien und Grafikarbeiten statt. In der Folge wird Gros' Schaffen vermehrt international gezeigt. Zukunftsprägend ist 2003 ein Aufenthalt in Mali (Austausch-Atelier der Christoph Merian Stiftung). Gros fühlt sich „zuhause“, was in allen genutzten Medien zu einer Annäherung an das Leben

führt. „Migration“ wird zum zentralen Thema, sei es als Stadt/Land-Thematik, als „Vogelzüge“, als Beschäftigung mit spirituellen Themen. Im Figürlichen wie im Naturnahen und Abstrakten bleibt die bewusste Reduktion auf zeichenhafte Begebenheiten, das Repetitive sowie der freie Umgang mit Grössenverhältnissen; 2008 exemplarisch aufgezeigt in einer Doppelausstellung im Museum Langmatt und in der Stiftung Hans-Trudel-Haus in Baden. Erhält für 2009 von der Basler Christoph Merian Stiftung ein Atelier-Stipendium für Peking.

2007

Claudia Pantellini S T A D T S P I T A L W A I D- Kunst und Bau

Mireille Gros hat das Werk "Gedankengänge" im Rahmen eines Studienauftrages für die Cafeteria des Stadtspital Waid ausgeführt. Es handelt sich hierbei um ein Wandbild in Fresco- und Secco-Technik. Insbesondere der in Fresco-Technik ausgeführte Teil (Kratztechnik im feuchten Verputz) ist kaum zu beschädigen und bedarf laut der Künstlerin keines Unterhalts und keiner Reinigung. Bei den auf den trockenen Verputz gezeichneten Teilen kann mit der Zeit ein Verblässen der Farbe nicht ausgeschlossen werden. Dieser Prozess ist allerdings bei zeichnerischen und malerischen Arbeiten im Allgemeinen bekannt. Durch geeignete restauratorische Massnahmen kann das Werk wieder in seinen Originalzustand versetzt werden. Zum gegebenen Zeitpunkt wird in Absprache mit der Künstlerin und der Kunstsammlung der Stadt Zürich darüber zu entscheiden sein, welche Massnahmen für das Werk in der Cafeteria geeignet sind. Im Weiteren wurden im Vertrag mit der Künstlerin die urheberrechtlichen Bestimmungen festgelegt.

Das Werk wurde anlässlich des Bauabschlussfests des Stadtspitals Waid am 31. August 2007 der Öffentlichkeit übergeben. Auf ein formelles Protokoll der Übernahme wurde verzichtet. Einer Auszahlung des Restbetrages für die geleistete Arbeit an die Künstlerin Mireille Gros steht nach Ansicht der Projektleiterin Kunst und Bau und des Projektleiters Bau nichts im Wege.

Hubert Bächler:

Die Gedanken und Wünsche der Patienten und Besucher in der Cafeteria richten sich auf Genesung und neue Aussichten. Auf dieser Überlegung aufbauend hat Mireille Gros (*1954, lebt und arbeitet in Basel) die Arbeit «Gedankengänge» entwickelt, die das Schweifen der Gedanken als Linien umsetzt. In einem aus der Mitte gerückten Zentrum verlaufen die Linien vertikal über die Wand. Nach links und nach rechts werden sie kontinuierlich stärker gebeugt, durch die Reihung erhalten sie Dynamik und Perspektive. Sie können abstrakt, als figürlich, als innere oder äussere Landschaften gelesen werden.

Für ihre wandfüllende Zeichnung hat Mireille Gros auf das Sgraffito zurückgegriffen, eine althergebrachte Freskotechnik, die in der Schweiz vor allem aus dem traditionellen Hausbau im

Engadin bekannt ist. Dabei werden mindestens zwei Schichten eines eingefärbten Unterputzes auf Sumpfkalkbasis auf der Wand angebracht. Diese werden von zwei Schichten des ungefärbten Sumpfkalks zugedeckt. Sobald diese Schichten fertig sind, beginnt das Abtragen der Konturen der Zeichnung, um die farbige Schicht freizulegen. Diese Arbeit wurde von der Künstlerin in einer konzentrierten Zeitspanne von 48 Stunden ausgeführt, denn danach sind die Schichten getrocknet und können nicht mehr weiter bearbeitet

werden. In einem zweiten Arbeitsgang hat Mireille Gros die in die Wand geritzten Linien mit gemalten ergänzt. Die Farbe, ein warmes Terrakottarot, nimmt den Ton der Aussenfassade im Hof auf und schafft gleichzeitig komplementär zum kühlen Grün der Glaselemente ein farbliches Gleichgewicht im Raum.

Die Zeichnung ist eine Weiterentwicklung im Repertoire von Mireille Gros' Linienzeichnungen, mit der sie wohlüberlegt auf den Ort und seine Funktionen eingeht. Die Wandarbeit fügt sich ins bestehende Ensemble, ohne sich ihm unterzuordnen. Dem ruhigen Entwurf gelingt es in verschiedener Hinsicht, einen Kontrapunkt zur übrigen Gestaltung zu finden, bezüglich der Materialien und der

Farbigkeit ebenso wie hinsichtlich der Technik, wo den industriell gefertigten Glaselementen der Wände die in traditioneller Handarbeit in den Gips eingeschriebene Zeichnung gegenübergestellt wird. Für die Patienten und

Besucher kann die Zeichnung mit ihren warmen, fließenden Linien einerseits als Anregung zum genaueren Betrachten und zum Schweifen der Gedanken dienen, andererseits als entspannendes, warmes Farbfeld.

Hubert Bächler

KUNST Mireille Gros (*1954), Gedankengänge,
fresco/secco, 2007

ARCHITEKTUR Itten + Brechbühl AG, Zürich
Eigentümerin Stadt Zürich, Immobilien-Bewirtschaftung,
vertreten durch Amt für Hochbauten

ADRESSE Tièchestrasse 99, 8037 Zürich

KONTAKT Claudia Pantellini, Stadt Zürich, Amt für Hochbauten

Kunst und Bau / öffentlicher Raum, Lindenhofstrasse 21, 8021 Zürich

2006

Monika Brunner: Mireille Gros

*28.3.1954 Aarau. Zeichnungen, Radierungen, Malerei, Videos, Fotografien

1977 bis 1980 Schule für Gestaltung Basel. Unterricht u.a. bei Werner Jehle und Werner von Mutzenbecher. 1978 erste öffentliche Präsentation von Zeichnungen und Polaroid Fotos (Aargauer Kunsthaus, Aarau). 1981/82 Stipendium an der Cooper Union (New York), Studium bei Vito Acconci (Videokünstler). Herbst 1983 Präsentation von Zeichnungen im Drawing Center (New York).

1986 Reisepreis des Basler Kunstvereins

Ab 1986 Beginn mit Darstellungen von Pflanzen, Meerestieren und Mollusken.

1990er Jahre vertiefte Beschäftigung mit der Druckgrafik, als Resultat erscheint 1997 das Portfolio Auf Verderben und Gedeih, eine Kombination von unterschiedlichen druckgrafischen Techniken.

Ein Stipendium der Christoph Merian Stiftung ermöglicht eine Reise nach Mali. 2002 Weitere

Aufenthalt an der Elfenbeinküste (1993) und in Bamako 2002, wo u.a. Videoarbeiten entstehen.

Pflanzenzeichnungen aus der Serie Réserves naturelles werden 1994 in der Kunsthalle Basel ausgestellt.

Unter dem Titel émergence widmen ihr das Kunstmuseum Bern 2001 und das Musée Jenisch Vevey 2002 die erste grosse Einzelausstellung.

2004 Anerkennungspreis des Kunsthaus Baselland / Basellandschaftliche Kantonalbank

Daniela Hardmeier, Zürich 2006

Gewerbemuseum Winterthur

Positionen zeitgenössischer Druckgrafik, 17. September bis 22. Oktober 2006

Der Verein für Originalgraphik ist zum 31. Mal zu Gast im Gewerbemuseum Winterthur. Anders als in früheren Jahren wird in der aktuellen Ausstellung nicht ein Querschnitt über die Produktion der Jahre 2005 und 2006 gegeben, vielmehr sind es lediglich sechs Künstlerinnen und Künstler, die gezeigt werden. Mit Mireille Gros, Matias Spescha, Vreni Spieser, Dominik Stauch, Annelies Štrba und Uwe Wittwer arbeitet der VFO regelmässig zusammen. Die Konzentration auf wenige Kunstschafter ermöglicht es, neue Werke im Kontext älterer Arbeiten zu zeigen. Gleichzeitig gibt die Ausstellung einen spannungsvollen Einblick in die Vielfalt des zeitgenössischen druckgrafischen Schaffens in der Schweiz. Jedem der sechs Künstlerinnen und Künstler ist eine eigene Koje gewidmet; durch unterschiedliche Ein- und Durchblicke ergeben sich jedoch Bezüge, die zu anregenden, irritierenden oder auch unvorhergesehenen (Neu-)Betrachtungen führen können. Mireille Gros, geboren 1954 in Aarau, lebt und arbeitet in Basel und Paris. 2002 Reise nach Westafrika, Besuch des letzten Primärurwaldes, der ihr Schaffen nachhaltig prägt. Mireille Gros findet viele ihrer Themen in der Natur, wobei die vitalen biologischen Zyklen (Entstehen – Vergehen, Migration – Installation) einen grossen Stellenwert einnehmen. Ihre Blütenbilder und zellartigen

2005

L'entretien dans l'entre deux, Alliances française Buenos Aires argentinia und Montevideo, Uruguay

Die Natur und die ihr innewohnende zyklischen Vorgänge sowie die Frage nach dem Ursprung des Schöpferischen sind für Mireille Gros zugleich Inhalt ihrer Kunst wie Erklärung für den eigenen künstlerischen Prozess. Ihre tastende Annäherung an die Natur spiegelt sich in den Zeichnungen, die sich durch eine reduzierte farbliche und filigrane Gestaltung kennzeichnen. Das zeichnerische Werk funktioniert dabei häufig als Entwürfe zur Malerei.

Die Künstlerin sammelt und illustriert ihre Beobachtungen, Ideen und Entwürfe in Form von Fotografien, Skizzen, Texte, Collagen in ihren seit 1973 angefertigten Künstlerbüchern (la vie en gros).

Die Farbe und die Struktur des Papierträgers sind für Gros die wesentlichen Gestaltungsmittel. seit 2002 Enkaustikmalerei Ihre Beobachtungen und Gedanken zum Prinzip des Werden und Vergehens setzt die Künstlerin in pflanzlichen Motiven um. Dabei verbindet sie das Wachsende mit dem Weiblichen.. Den Réserves naturelles liegt dagegen der Gedanke der Vergänglichkeit zu Grunde. Gros versteht diese pflanzlichen Neuschöpfungen als Antwort auf die bedrohte organische Welt. So schreiben sich in ihren Radierungen die Naturmotive in den Papierträger ein, und gleichen darin Versteinerungen, in denen die Natur konserviert ist.

Gros setzt die metamorphisch geprägten Naturvorgänge in Analogie zum künstlerischen Schaffen. Am Strand, wie im Malprozess, verbinden sich flüssige mit festen Elementen. Genauso wenig ist die Zeichnung nur ein Abbild der Wirklichkeit, sondern illustriert das Resultat des Wachsens von Linien. Die Serie émergence ex maris veranschaulicht die Faszination für das Wasser und dessen Lebewesen; gleichzeitig ist sie Sinnbild für die schöpferische Kraft. Dieser Gedanke des „In-

Erscheinung-Tretens“ manifestiert sich in den leer belassenen Stellen auf dem Papier und der durchscheinenden Malweise.

In ihren neusten Arbeiten widmet sich Mireille Gros dem Thema Migration, das sie motivisch u.a. durch einen Vogelzugnester, sowie durch ein geordnetes oder verschlungenes Liniengefüge zum Ausdruck bringt.

Anneliese Zwez: Bieler Tagblatt

Anneliese Zwez: Bei den Roberts fliegen die Vögel

«Pigeon vole!» ist der französische Name für das Kinderspiel «Alli Vögel flüged us». Eine Art Spiel ist darum auch die so benannte Ausstellung in der Sammlung Robert im Museum Neuhaus.

Anneliese Zwez

Hélène Cagnard, die frühere Vizedirektorin des Centre PasquArt, hat für die Stiftung Sammlung Robert eine Kunstaussstellung mit zeitgenössischen Antworten auf die Vogelwelt von Léo-Paul und Paul-André Robert kuratiert: «Pigeon vole!». Wer erinnert sich an das Spiel? Sagt der Spielleiter «alli Elefante flüged us», so gilt es, ungerührt mit den Händen weiter auf den Tisch zu trommeln, sagt er aber «alli Vögel flüged us», so ist Flattern die richtige Reaktion.

Analog muss man sich die Ausstellung mit acht Positionen aktuellen Schweizer Kunstschaffens nicht als eindimensionale Vogelversammlung vorstellen, sondern als doppel- und trippelbödig Interpretationen zum Thema. Da beklagt sich Leda, der Schwan, dass er ausgestopft ist und im Licht nur ein Schatten seiner selbst (Véronique Zussau). Da wandelt sich ein Nistkasten in minimaler Drehung zur Überwachungskamera (René Zäch). Und dort verunsichern riesige Staren-Schwärme ansässige Krähen durch ihre Flugschau (Mireille Gros).

Zeitsprung

Ob sich die Roberts, die ihre Vögel zu Beginn des 20. Jahrhunderts malten, zeichneten und ausstopften, darüber gefreut hätten? Sicher nicht ohne erklärende Worte, denn der Zeitsprung von fast 100 Jahren ist eklatant. Während es den Roberts um das «Wunder» der Vogelwelt ging, setzen die Künstler und Künstlerinnen, die Hélène Cagnard nach Biel eingeladen hat, die Vogelwelt in mannigfaltigen Bezug zum Menschen. So nennt Mireille Gros ihr Vogelzug-Video «Migration - Installation» und weist damit auf die Spannung zwischen den sesshaften Krähen und den in Schwärmen einfallenden Staren. Und Robert Ireland nimmt Bezug auf Konrad Lorenz' Vogeltest-Reihen; zum Beispiel auf die Frage, wie lange ein Vogel eine Form noch als Ei akzeptiert.

«Es ging mir nicht darum, rote Fäden zu den Roberts zu spannen», sagt die Kuratorin, «wichtiger waren mir klare Positionen heutigen Denkens und Schaffens». Das ist ihr gelungen; mit illustren Namen von Kunstschaffenden von Genf bis St. Gallen. Die Künstlerliste trug sicher dazu bei, dass die Vernissage vom Samstag ein nationales Stelldichein war und so en passant die Vogelwelt der Malerdynastie Robert erstaunten Künstlern und Kunstinteressierten bekannt machte. Was nicht zuletzt zeigte, dass die Bieler Roberts in der Kunstwelt immer noch grosse Unbekannte sind. Die Dauer-Ausstellung der Sammlung Robert mit zeitgenössischen Äusserungen zu konfrontieren, ist mutig und sinnvoll, auch wenn die Grösse der Wechsel-Ausstellung die Bescheidenheit der räumlichen und finanziellen Mittel deutlich zeigt. Es ist eine kleine Schau.

Mehr als bilingue Spannend ist, dass sie nicht nur deutsch- und französischsprachige Kunstschaffende zusammenführt, sondern effektiv die germanophile und frankophone Kultur aufeinander treffen lässt. So ist die Direktheit, mit welcher im deutschen Raum auf Themen zugesteuert wird, ebenso ablesbar wie die Lust der Romands auf intellektuelle Pirouetten. Pascal Landry (Genf) zum Beispiel irritiert zunächst mit seinen teils durchgepaust wirkenden Zeichnungen - eines Spatzen auf einer Zigarette, eines sexuell erregten Engels oder einer spitz durchbohrten Kassette. Erst wenn man «Pigeon vole!» mitdenkt, wird klar, dass es hier und dort um Täuschungsmanöver geht - gerade so wie in unserer (Werbe-)Gesellschaft auch.

Da ist im Vergleich das Video der Solothurnerin Luzia Hürzeler, das Tauben und Spatzen zeigt, die mit ihren Schnäbeln eine Brot-Skulptur formen, sehr viel unmittelbarer. Sie weckt auch als Einzige direkte Assoziationen zu den Roberts, filmt die Künstlerin doch die Szene perspektivisch so, dass der mit Körnern gespickte Brotkubus und die pickenden Vögel überdimensioniert erscheinen und sich damit formal direkt zur urbanen Szenerie im Hintergrund in Bezug setzen. Auch Léo-Paul Robert nutzte dies bereits, indem er seine Vögel oft überproportioniert in die Natur-Landschaft setzte. So ergibt sich zwischen Robert und Hürzeler ein spannender Stadt-Natur-Dialog. Mit

pointierten Werken sind auch Alex Hanimann und Vincent Chablais vertreten. Die Künstlerliste, die sich verlängern liesse, zeigt - wohl für viele überraschend - wie präsent die Vogelwelt im zeitgenössischen Kunstschaffen ist.

Die Vögel der Roberts

Die Dauer-Ausstellung in der Fondation Collection Robert wurde in ihrer jetzigen Form vor einem Jahr im Rahmen von Science et Cité eröffnet. Sie zeigt die Wechselwirkung von Wissenschaft und Kunst im Schaffen von Léo-Paul Robert und seinem Sohn Paul-André. Erfreulicherweise kann die Attraktion des letzten Sommers, die Web-Cam zu den Mauer-Seglern in der Stadtkirche, demnächst wieder aktiviert werden, sodass den Seglern beim Brutgeschäft zugeschaut werden kann. Auch das bereits für letzten Herbst angekündigte Buch zur Ausstellung soll noch vor den Sommerferien erscheinen.

Isabel Zürcher : „madame cadeau madame bic“

Monika Dillier, Mireille Gros

Monika Dillier und Mireille Gros bespielen gemeinsam den Ausstellungsraum Klingental. Aus dem Fundus der beiden Ateliers entwickelt sich eine lockere Symmetrie, wobei in den seitlichen Nischen jede Position einzeln Einblicke bietet und es in der Mitte zu Begegnungen und Berührungen kommt.

Unter dem Begriff „migration“ (frz. / engl. „der Vogelzug“) fasst Mireille Gros ihre jüngste Werkgruppe zusammen. Das Bild des Zugvogels erlaubt zahlreiche Perspektivwechsel und trägt der Zeichnerin Nester, Landschaften, Pflanzen, die Spur von Flugbahnen oder die Skyline einer Stadt zu. Das Zeichnen selbst scheint auf als ein Registrieren von globalen Bewegungslinien. Auf der Leinwand, die im langsamen Arbeitsprozess mit Wachs beschichtet wird, schreibt sich freihändig und in einem Zug ein flatternder Vogelschwarm ein. Ebenso wie in den Zeichnungen mit feinen Stiften gewinnen die Arbeiten ihre räumliche Perspektive auch aus den Farbkontrasten, die sich in afrikanischen Teppichen am Boden fortsetzen und intensivieren.

Zeichnung ist überall: am Himmel, im Baum, am Boden, in Afrika oder auf den Pflastersteinen eines Pariser Innenhofs.

2005

Eva Korzija

Schweizerische Künstlergraphik im 20. Jahrhundert

Herausgegeben von der Graphischen Sammlung der ETH Zürich

Schwabe Verlag 2005

Paul Tanner: Drucken um 2000- noch immer unterwegs

...Ein vorgegebenes Thema, das sie über Jahre hinweg verfolge, helfe ihr, die verschiedenen Ausdrucksmittel zu vereinigen, erklärte Mireille Gros in einem Interview. Zeichnungen; Gemälde, Photographien, Objekte, Videos und Radierungen aus den Jahren 1993-2001 unterordnete sie dem Leitgedanken "émergence", den die Künstlerin als ein "Anfangseinfangen" verstanden haben will. Motive aus der Mikrobiologie, Keimzellen und vegetabile Formen, die das Potenzial zu neuem Leben

beinhalten, setzt Gros in jeder Technik um. Dabei zieht sie für die Bildfindung jeweils Nutzen aus den spezifischen Eigenschaften des Materials und seiner Handhabung. Das kann bei der Zeichnung die Farbe und die Struktur des Papiers sein oder- wie im Falle der Druckgraphik- die Beschaffenheit einer Zinkplatte. Die Flecken einer unpolierten Metallplatte (Abb 187a-c) inspirieren sie einerseits zu ihren Kaltnadelradierungen, die sie ohne Vorzeichnung mit der Nadel graviert. Andererseits sind die Unregelmässigkeiten fester Bestandteil der gefundenen Kompositionen. Zudem ergeben die unterschiedlichen starken Verunreinigungen im Druck dann eine Nuancierung des gräulich-grünen Plattentons.

2004

Johannes Stückelberger : Mireille Gros, lichten, 2004

Das Video entstand für die von der Lukasgesellschaft organisierte Ausstellung „Mireille Gros – lichten“ in der Predigerkirche Basel, 15. Oktober – 27. November 2004. Die Ausstellung bestand aus drei Teilen, wovon das Video ein Teil war. Es wurde auf die Rückwand einer der Lettnerkapellen in der Kirche projiziert und lief in einer endlosen Schlaufe. Der nachfolgende Text von Johannes Stückelberger bezieht sich auf die ganze Ausstellung.

„Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war wüst und wirr, Finsternis lag über der Urflut, und Gottes Geist schwebte über dem Wasser. Gott sprach, es werde Licht. Und es wurde Licht.“ Gemäss dem biblischen Schöpfungsbericht begann die Erschaffung der Welt damit, dass es Licht wurde. Vom Licht – oder besser vom Lichten - handelte Mireille Gros' Ausstellung in der Predigerkirche in Basel.

Die Ausstellung bestand aus drei Teilen. An der Aussenwand der Kirche waren acht Plakate angebracht, sieben davon am Chor, eines neben dem Haupteingang. Den Plakaten lagen Aufnahmen zugrunde, die in der Predigerkirche entstanden waren. Sie zeigen Lichtspiele und Lichtspiegelungen in der Kirche, Situationen, wie sie jede Besucherin und jeder Besucher bei entsprechenden Verhältnissen in der Kirche vorfinden und entdecken kann: wie das Sonnenlicht die Mauern aufbricht, dynamisiert, beseelt. Es sind Bilder, die die Kirche als lebendigen, atmenden, pulsierenden Organismus, als etwas Bewegtes interpretieren.

Das zweite Element der Intervention war eine Videoprojektion. Als Ort dafür wählte die Künstlerin eine der kleinen, zum Kirchenschiff hin geöffneten Lettnerkapellen. Das Video zeigt in einer unendlich sich wiederholenden, knapp fünfminütigen Bildsequenz einen Wald, zwischen dessen Bäumen hindurch die Wasseroberfläche eines Sees glitzert. Die Bildeinstellung bleibt die ganze Zeit ungefähr die gleiche, was sich ändert, ist, wie der See das Sonnenlicht reflektiert. Es ist ein Licht, das, zunächst nur als schmaler Streifen sichtbar, allmählich stärker wird und in den Wald einzudringen oder auszustrahlen beginnt, bis es die Bäume gänzlich überflutet. Doch im nächsten Moment zieht es sich wieder zurück und wird schwächer. Die Künstlerin sagt dazu: Das Bild geht auf und wieder zu.

Das dritte Element war eine Bildtafel, die im rechten Seitenschiff der Kirche, neben dem Eingang zur Sakristei, an der Wand lehnte. Formal und farblich nahm die Tafel Bezug auf die Reihe von Grabplatten, die in den beiden Seitenschiffen stehen. Während jene jedoch in Stein gehauen sind, ist Gros' Tafel ein in Enkaustiktechnik gemaltes Bild, motivisch inspiriert von Nordlichtern, jenem atmosphärischen Phänomen, das in nördlichen und südlichen Breitengraden als farbiges Licht am Nachthimmel zu sehen ist, und das sich bis heute einer eindeutigen Erklärung entzieht. Als der Polarforscher Robert Scott zum ersten Mal Polarlichter sah, äusserte er: „Es ist unmöglich, Zeuge eines solchen Phänomens zu sein, ohne dabei Ehrfurcht zu empfinden. Es wendet sich sogleich an die Phantasie, weil es eine spirituelle Quelle zu haben scheint.“

Die dreiteilige Arbeit von Mireille Gros, für den Ort der Predigerkirche entstanden, nahm auf diesen Bezug, trat mit ihm in einen Dialog. Die Intervention zeugte von einer grossen Ehrfurcht der Künstlerin vor dem Raum und seiner Geschichte und war in ihrem Auftreten zurückhaltend. Es schien, als wollte die Künstlerin dem Raum etwas von dem zurückgeben, was sie von ihm erhalten hatte. Mit ihrer Arbeit hielt Mireille Gros dem Raum einen Spiegel vor Augen und lieferte eine Deutung des Raumes. Umgekehrt funktionierte der Raum seinerseits als Spiegel ihrer Arbeit. In diesem Sinn fand hier ein Dialog statt.

Ein wichtiges Element der dreiteiligen Intervention war das Aufeinanderbezogensein von Draussen und Drinnen. Die Plakatserie draussen verwies auf das Drinnen, umgekehrt arbeitete die Videoprojektion drinnen mit Elementen von draussen. Kirche in der Perspektive dieser Arbeit ist ein offener Ort, an dem ein Dialog zwischen Innen und Aussen stattfindet. Der Auftritt aussen war jedoch nicht marktschreierisch, sondern leise, er verwies auf jene geheimnisvollen Seiten, die vielleicht die Kirche in unserer Gesellschaft so unverzichtbar machen.

Kirche in der Wahrnehmung von Mireille Gros ist zweitens ein Ort, an dem sich etwas bewegt, an dem es Licht wird und wieder dunkel, ein Ort, der atmet und lebt. Darauf verwies nicht zuletzt der Titel der Ausstellung: „lichten“. Das Wort findet in unserer Sprache Verwendung in der Bedeutung von hell werden (das Dunkel lichtet sich), zum andern in der Bedeutung von leicht machen (den Anker lichten). Mireille Gros interpretiert die Kirche als Ort, an dem es hell wird, aber auch als Ort, an dem die Anker gelichtet werden, an dem aufs Meer hinausgefahren wird, an dem die Erfahrung von grosser Weite, von Unterwegssein, von Freiheit und gleichzeitig die Erfahrung von Geborgenheit und Schutz gemacht werden kann.

Drittens deutet Mireille Gros die Kirche als einen Ort mit einer langen, bewegten Geschichte. Wieviele Kinder mögen in dieser Kirche getauft worden sein? Wieviele Paare verheiratet? Wieviele Menschen sind hier zusammengekommen, um sich von einem verstorbenen Mitmenschen zu verabschieden? Die Kirche hat viele Menschen auf ihrem Lebensweg begleitet. Es ist ein Ort, der einen riesigen Bogen spannt von der Wiege bis zum Grab, worauf nicht zuletzt die Bildtafel in der Reihe der Grabplatten verwies. Zu der Geschichte dieses Ortes gehört auch, dass hier im 14. Jahrhundert der Mystiker Johannes Tauler gewirkt hat, dessen mystische Spiritualität in den Arbeiten von Mireille Gros nachzuklingen schien oder zumindest einen Widerhall fand.

Die Ausstellung spiegelte ein bestimmtes Bild von Kirche. Umgekehrt wurde die Kirche ihrerseits zu einem Spiegel von Mireille Gros' Arbeit. Stärker als in einem neutralen Museums- oder Galerieraum war in dieser dreiteiligen Intervention die spirituelle Qualität von Mireille Gros' Kunst spürbar, ihr Anliegen, mit ihren Arbeiten Energien, auch spirituelle Energien sichtbar zu machen. Auf der Türe zu einem ihrer ersten Ateliers stand der Spruch: „Mehr Autonomie – wir sind die Energie (Die Farben)“.

Gros' Arbeiten handeln von jenen Grundfragen des Lebens, auf die auch die Religionen und Kirchen Antworten zu geben versuchen: Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir? „Anfang einfangen“ heisst eine ihrer Publikationen. Mit ihren Arbeiten will die Künstlerin das Geheimnis der Schöpfung ergründen, erforschen, wie etwas anfängt. Andere Arbeiten von ihr tragen Titel wie „Emergence (Auftauchen)“ oder „Epiphanies“. Mireille Gros fragt nicht nur nach den Anfängen, sondern auch nach dem Wiederauftauchen von längst Vergessenem, nach dem Erscheinen von Totgeglaubtem. Schöpfung interessiert sie als Ereignis, das immer wieder neu stattfindet.

Gemäss dem biblischen Schöpfungsbericht begann Schöpfung damit, dass es Licht wurde. Auch am Anfang und im Zentrum von Mireille Gros' Schaffen steht das Licht, als Naturphänomen gleichermassen wie als spirituelle Erfahrung.

Sabine Schaschl

Medienmitteilung der Basellandschaftlichen Kantonalbank

BLKB - Kunstpreis an Mireille Gros

Im Rahmen der „Regionale 5“ hat die Basellandschaftliche Kantonalbank die Künstlerin Mireille Gros mit einem Preis ausgezeichnet. Mireille Gros wird prämiert für eines ihrer Werke, das sie während der Regionale 5 im Kunsthaus Baselland in Muttenz ausstellt.

Remo Ponti

Das grenzüberschreitende Ausstellungsprojekt „Regionale“ findet dieses Jahr bereits zum fünften Mal statt. Zwischen 28. November 2004 und 2. Januar 2005 erhalten die Besucherinnen und Besucher in 11 Häusern einen vielfältigen Einblick in das Schaffen zeitgenössischer Kunst im Dreiländereck.

Die erste Preisträgerin : Mireille Gros

Bei der diesjährigen Regionale wird erstmals ein Preis von der Basellandschaftlichen Kantonalbank (BLKB) vergeben, der in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Baselland konzipiert worden ist. Der BLKB-Preis soll an eine oder einen der Kunstschaaffenden gehen, die ihre Werke im Rahmen der „Regionale 5“ im Kunsthaus Baselland in Muttenz ausstellen. Als erste Preisträgerin des BLKB-Kunstpreises 2004 ist Mireille Gros (*1954) gewählt worden.

Sie zeigt in der „Regionale 5“ eine Reihe ihrer jüngsten Enkaustik-Bilder, bei denen Bienenwachs als Bindemittel für die Farbpigmente eingesetzt wurden. Auf zahlreichen Reisen, die Mireille Gros sowohl im Geiste als auch real getätigt hat, sammelt die Künstlerin Motive in Form von Zeichnungen, Malereien, Zeitungsausschnitten und Fotografien, welche mittlerweile 103 Bücher füllen, um sie für ihre Werke zu verwenden.

Nominiert wurde die Preisträgerin durch eine Jury, bestehend aus Sabine Schaschl-Cooper (Direktorin und Kuratorin des Kunsthaus Baselland), Manuela Eichenberger (Präsidentin des Kunstverein Baselland), Paul Nyffeler (Präsident der Geschäftsleitung BLKB) und Peter Bläuer (Leiter „The Young Art Fair“ und Preisträger des Kunstpreises BS 2004).

Die Verleihung des BLKB-Kunstpreises an Mireille Gros ist für die Basellandschaftliche Kantonalbank ein weiterer Schritt in ihrem Engagement bei der Kulturförderung.

zeichenmeer – mehr zeichnungen und mehr
Ausstellung des Kunstvereins Reutlingen Hans Thoma-Gesellschaft
Kunstverein Reutlingen

Clemens Ottnad : mireille gros - Presseinformation

Aus in der Natur Gesehenem und dem Naturerleben selbst trägt Mireille Gros ein Formenvokabular zusammen, das sie in eigenen Vorstellungen und inneren Visionen weiterentwickelt. Damit versucht sie, unbewusstes Wissen, das Menschen sich über Jahrtausende und verschiedene Kulturen hinweg angeeignet haben, sowie die sichtbare Wirklichkeit in Übereinstimmung zu bringen.

Die Vegetationszeichnungen oder Zeichnungsvegetationen von Mireille Gros imitieren dabei nicht Natur, sondern fühlen derselben „absichtsfrei und absichtsfroh“ – wie sich die Künstlerin selbst ausdrückt – nach. Da das Ausdrucksmedium zunächst zweitrangig erscheint, geschieht dies ebenso mittels Papierarbeiten, wie in Malereien, Fotografien, Video-Arbeiten oder Text-Installationen.

clemens ottnad

an der mündung des zeichnemeeres fließen natur- und urgeschichte zusammen.
geheime und allenthalben doch sichtbare zeichen stellen sich gleichzeitig ein beim in die sonne blinzeln, leise worte murmeln hören, dem tiefen rauschen des atemschöpfens und dem befolgen der handlinien des scheinbar fremden, das auf den kontinenten des wirklichen wie denen des vorgestellten erkundet wird.

in der zusammenschau die evolution der zeichensprache: die rasche abfolge der sammlungsbücher, voller fundstücke, bildnerische und begriffliche notate, die grundstimmen der einfälle, die den fluss fortwährender entstehungen, verwandlung, rückgänge, im schnellen seite um seite blättern, jahr um jahr ahnbar, so nicht fassbar erscheinen lassen. in einem endlos eingefangen, was alles geschehen ist, und neue ideenentwürfe fortpflanzend, beginn und verrinnen von lebenszeit miteinander verschleifend in einen kreis vorzeitlich unbewusster bildgedächtnisse, die mireille gros in geringen wie in großen dingen herauf beschwört.

aus in der natur gesehenem und dem naturerleben selbst wird ein formenvokabular zusammen getragen, das sie im innensehen zu einer selbständigen bildarchetypik mit fortdauernder gültigkeit weiterentwickelt. damit versucht sie, unbewusstes wissen, das menschen sich über jahrtausende und verschiedene kulturen hinweg angeeignet haben, sowie die sichtbare wirklichkeit in übereinstimmung zu bringen. vegetationszeichnungen oder zeichnungsvegetationen imitieren dabei nicht natur, sondern fühlen derselben „absichtsfrei und absichtsfroh“ – wie sich die künstlerin selbst ausdrückt – nach. stille beobachterin der heimlichen hochzeiter untersucht sie das liebesleben der pflanzen und fängt die nachkommenschaften alter erkenntnis in übertragenen zeichen ein. sie kehrt damit zu anfängen, ursprüngen, gestirnen zurück, die sie mit der gegenwart verwebt, als grenzüberschreitungen der intuition, die einem heimlichen pfad von zurück nach jetzt und weiter folgt.

Geheimnisse bergen viele Artefakte nicht nur der Gegenwartskunst, sondern der Bildenden Kunst insgesamt, das ist allenthalben zu sehen, wenn auch häufig nicht unmittelbar sichtbar. Zu den bloßen Alltagsmysterien gehören dagegen für den Künstler und sein unmittelbares Arbeitsumfeld – die Mitarbeiter in Museen, Galerien oder eben Kunstvereinen – das Entstehen einer Ausstellung, der Ausstellungsaufbau und das Drumherum ohnehin. Aus der ersten Inaugenscheinnahme der Ausstellungsräume, dem ersten Abtasten der Möglichkeiten, den Skizzen, Plänen, Notizen und Fotos entwickelt sich allmählich ein „Bild“ der Präsentation am fremden Ort, zu dem die Bilder aus dem Atelier reisen. Aus wiederholten Besuchen, den Wechselbädern von Vorfreude, Skepsis und Auf-den-Tag-Zuarbeiten scheinen sich Konzeptionen klar herauszukristallisieren, die imaginäre Ausstellung bedarf nur noch praktischer Umsetzung. – Kaum sind die Exponate dann an ihrem Zielhafen angelangt, treten

sie aber mit einer ausgeprägter Eigendynamik in Dialog mit dem Bestimmungsort, den vorhandenen Wänden, Einbauten und Blickachsen. Sie werden mitunter eigenwillig.

Auf den ersten Blick Rätselhaftes trug sich nun in der Vorbereitung der Ausstellung von Mireille Gros in den vergangenen Tagen zu: Die Bildtitel der zu zeigenden Arbeiten – Zeichnung, Malerei und Fotografie – machten sich selbständig von ihren eigentlichen Besitzern, den Bildern, und versammelten sich unten im Eingangsbereich der ersten Etage, wo sie – an seidenen Fäden von einem sie wärmenden Heizungsrohr baumelnd – quasi die Mündung ins Zeichenmeer der Schweizer Künstlerin markieren. Mäander, Nebenflüsse, Kanäle, Rinnsale oder schneller fließende Gewässer führen in die anderen Räume des Bilderozeans weiter, ohne dass Namen notwendig wären. Jedem Ausstellungsbesucher, der dieses Zeichenreich bereist, bleibe – so Mireille Gros – anheimgestellt, aus den unten gesellig versammelten Bildtiteln die jeweils gewünschten, gesehenen oder empfundenen den ausgestellten Arbeiten zuzuwidmen; „liebesbotschaften“, „zwischenland“, „mitternachtstraum“ und selbstverständlich „zeichenmeer“ sind dort zu finden. Sollte gar die Veräußerung eines Stückes erfolgen, so solle der Käufer selbst einen der Bildtitel zur erworbenen Arbeit auswählen und diesen vom Faden abschneiden, damit keine Bildbezeichnung einsam und alleine – ohne Bildpendant – hier in Reutlingen zurückbliebe.

„Zeichenmeer, mehr Zeichnungen und mehr“ titelt vieldeutig die Ausstellung von Mireille Gros und besagt doch eindeutig, dass alle Arbeiten in einen großen Fluss, in ein artverwandtes Tun zusammengehören. Das sind die Zeichnungen selbst, ältere und eben vermehrt um erst jüngst entstandene Blätter, genauso aber auch die Malereien, in deren Wachsoberflächen feinlinige Zeichen und Zeichnungen geritzt erscheinen. Mehr noch sind Fotografien vertreten, da Naturphänomene, vielgestaltige Verästelungen von Baumwipfeln und ihre Spiegelungen in Wasserlachen Zeichen sind, vegetative Zeichnungen der Natur. Und schließlich kehren wir selbst in Video-Arbeiten der Künstlerin wieder unmittelbar zum handwerklich-technischen Medium der Handzeichnung eigentlich zurück, die uns gewissermaßen als Überflutung im Zeichenmeer begegnet: In „100 colour books“ sind Seite um Seite einhundert Skizzenbücher – vielleicht sollte ich besser „Zeichensammelbücher“ sagen – gefilmt, die zwischen 1986 und 2004 entstanden sind; 100 Bücher, 18 Jahre Zeichenarbeit, abertausende Zeichnungen sind im Zeitraffer auf 15 Minuten Zeitkonzentrat zusammengeballt und dienen dem Betrachter als „Instinktverstärkungselixier“, um in der Terminologie von Mireille Gros zu bleiben. Diese Zusammenschau mutet als eine Evolutionsgeschichte der Zeichensprache an, voller Fundstücke, Auffindungen, Notate jedweder Art, eingefangene Grundstimmungen von vielen verschiedenen Orten, die Aufzeichnung fortwährender Entstehungen, Verwandlungen, Rückgang, in einer Endlosschleife eingefangen, dessen, was geschehen ist, aber neue Ideenentwürfe wieder fortpflanzend, Anfänge und Verrinnen von Lebenszeit in Kreise vorbewusster Bildgedächtnisse verwebend.

In Aarau geboren, Uferanrainerin in transjurassischen Gebieten, lebt sie in Basel, wo die Gemälde entstehen, und in Paris, von woher sie die Zeichnungen mitbringt. Ihre Wege führen aber weiter, was die zahlreichen Erkundungsreisen und Arbeitsaufenthalte – in die Sahara oder den Primär-Dschungel – belegen, sehr bald auch zu Ausstellungen in Argentinien und Uruguay, um nur Beispiele zu nennen. Ihre Reisen führen aber auch in andere Reiche, die in Entfernungen der eigenen Vergangenheit wie der anderer Kulturen liegen. Zum Einen begibt sie sich auf den Weg in die eigene Kindheit, um die Ursprünglichkeit kindhaften Wissens und Erkenntnisse auszuloten, zum Anderen erforscht sie die Ursprünglichkeit, Naturnähe und das mit Spiritualität erfüllte, intuitive Wissen alter Kulturen, wie das etwa der Kelten. Kaum verwunderlich, dass hier die Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Themen und Disziplinen Vorrang genießt. – Aus dem Erfahrenen, Gesehenen und (Re-)Imaginierten wird folgerichtig ein Zeichenvokabular zusammengetragen, das in eigene Bildvorstellungen und innere Visionen weiterentwickelt wird. Damit versucht sie, unbewusstes Wissen, das Menschen sich über Jahrtausende und verschiedene Kulturen hinweg angeeignet haben, und die sichtbare Wirklichkeit der Jetztzeit in eine Übereinstimmung zu bringen. Natur- und Urgeschichte fließen zusammen, offenbaren ihre geheimen Zeichen, die gleichzeitig in der Natur doch sichtbar sind. Bezeichnend bleibt aber auch hier, wie es im Vorspann einer weiteren Video-Arbeit formuliert erscheint, das ein Bild „sich zeichnet“, „es sich abzeichnet“, also ein unbewusstes Tun, unbewusste Handlungen wesentliche Einflüsse auf die Bildwerdung, Form und Zeichen nähmen. Spinnweben bewegen sich dort im Wind, das Gespinnst glitzert von Taufäden, besitzt klare grafische Gestalt in relativer Ruhe, wird heftig bewegt verschwommen zum reinen Lichtnetz; das Gewirke der Natur wird so ihr „text“,

„kon_text“ und „textil“; aus der Natur auch die merkwürdigen Geräusche, Lebewesen abgelautet und verstärkt, Melodien eines unbekanntes Alltags.

„Absichtsfrei und absichtsfroh“ nennt Mireille Gros ihre Vorgehensweise, Grundhaltung als Voraussetzung des Arbeitens, und gibt damit ihrer Zeichnungsvegetation – respektive den Vegetationszeichnungen – den fruchtbaren Nährboden. Wie in einem „Herbarium“ – so die untergründige Bezeichnung dieses Ausstellungsraumes, in dem wir uns befinden – sind die Pflanzenwesen in Arten und Gattungen gruppiert zu sehen, die auf Entstehung oder den jetzigen Standort, ihren Garten sozusagen – wie z.B. das Kupferstichkabinett Basel – verweisen. Da jeden Tag eine Pflanzenart aussterbe, hat die Künstlerin kurzerhand beschlossen, jeden Tag eine neue zu erfinden; sie behebt den Missstand mit eigener Leichtigkeit und stellt das biologische Gleichgewicht in ihrem „Globalgarten“ umgehend wieder her. Die heimlichen Hochzeiter beobachtet sie im Stillen – gemeint ist das Liebesleben der Pflanzen – und sorgt für reiche Nachkommenschaft alter Erkenntnisse und den übertragenen Zeichen. So kehrt sie zu Anfängen und Ursprüngen zurück, die sie in die Gegenwart sichtbarer Wirklichkeit einwebt, als Grenzüberschreitungen der Intuition.

Ein Herbarium stellt gewissermaßen auch ein Katalog dar. Zugegebenermaßen eher selten geschieht es, dass ein Ausstellungskatalog, der vor wenigen Jahren erst erschienen ist, vergriffen ist. Beim Katalog zur Präsentation der Arbeiten von Mireille Gros im Kunstmuseum Bern und dem Musée Jenisch in Vevey 2001/2002 war dies der Fall. Umso glücklicher muss der Umstand gewertet werden, dass der Katalog – aktualisiert und mit einem eigenen kleinen Booklet versehen, das sich auf die aktuelle Ausstellung bezieht – zumindestens als CD-ROM ab heute wieder zugänglich ist. Alle beteiligten Institutionen und Autoren zeigten sich einverstanden und befürworteten diese Unternehmung sehr, was der nicht eben geringen Wertschätzung der Arbeiten von Mireille Gros Ausdruck verleiht. Damit, aber vor allem hier und heute in der Ausstellung können wir abtauchen ins Zeichenmeer.

Kunstabulletin

Isabel Zürcher : Basel / Könitz: 2 x Kunst in der Kirche

Zwei Ausstellungen, initiiert von der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche, suchen ortsspezifisch die Auseinandersetzung mit dem sakralen Raum. Im Innen- und Aussenraum reagieren Mireille Gros und Esther van der Bie auf die architektonischen, kunst- und kulturhistorischen Bedingungen der christkatholischen Predigerkirche in Basel bzw. der römisch katholischen Kirche Sankt Joseph in Könitz. „lichten“ nennt Mireille Gros ihre Intervention und benennt mit der zarten Wortschöpfung den immateriellen Kern ihrer Arbeit: Lichtspiele im gotischen Kirchenraum stellen sich als wundersame Erscheinungen heraus, die - fotografisch aufgezeichnet und vergrössert – an der Aussenwand der Kirche öffentlich werden. Gleichzeitig trägt die Künstlerin Lichtphänomene aus der freien Natur in den Innenraum und zeichnet diesen mit einer neuen Durchlässigkeit aus. Esther van der Bie befragt die mariologische Bildtradition im Hinblick auf ein Hier und Heute: In überlebensgrossen Fotografien auf halbtransparenten Flaggen versammelt sie Frauen aus Könitz und Umgebung, die den Vornamen Maria tragen. Die „Marias von Könitz“, im Titel gleichsam geadelt, gehören bei Tageslicht ganz ihrem Alltag an und zeigen sich mit einem Attribut, mit dem sie sich am liebsten portraitiert sehen. Bei Nacht treten unter den besonderen bildlichen und räumlichen Lichtverhältnissen ihre Silhouette hervor; ein stiller Nachweis, dass die Zugehörigkeit zum Sakralen im Bild ganz nahe liegt.

Johannes Stückelberger :
Mireille Gros – lichten

Eine Intervention in drei Teilen, Predigerkirche Basel, 15.10 – 27.11.2004

Vom Licht – oder besser vom Lichten - handelt auch Mireille Gros' Intervention in der Predigerkirche in Basel.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen. Ein erster Teil sind jene acht Plakate, die an den Aussenwänden der Kirche angebracht sind, sieben davon am Chor, eines neben dem Haupteingang. Diesen Plakaten liegen Aufnahmen zugrunde, die Mireille Gros in den Sommermonaten in der Predigerkirche gemacht hat. Sie zeigen Lichtspiele und Lichtspiegelungen in der Kirche, Situationen, wie sie jede Besucherin und jeder Besucher bei entsprechenden Verhältnissen in der Kirche vorfinden und entdecken kann. Faszinierend, was das Sonnenlicht mit diesem Bauwerk aus Stein anstellt, wie es die Mauern aufbricht, dynamisiert, beseelt. Die Kirche wird in diesen Bildern als lebendiger Organismus wahrgenommen, der atmet und pulsiert. Diese Deutung gelingt den Bildern nicht zuletzt dadurch, dass sie uns veranlassen, dauernd den Fokus zu variieren, sie versetzen auch uns als Betrachterinnen und Betrachter in Bewegung. Aus der Nähe erkennen wir auf den Bildern kleinste Details der Mauerstrukturen, die Lichter hingegen vermögen wir besser zu sehen auf Distanz.

Das zweite Element von Mireille Gros' Intervention ist eine Videoprojektion. Als Ort dafür wählte die Künstlerin eine der kleinen, zum Kirchenschiff hin geöffneten Lettnerkapellen. In einer unendlich sich wiederholenden, etwa fünfminütigen Bildsequenz sieht man einen Wald, zwischen dessen Bäumen hindurch die Wasseroberfläche eines Sees glitzert. Die Bildeinstellung bleibt die ganze Zeit ungefähr die gleiche, was sich ändert, ist die Art und Weise, wie der See das Sonnenlicht reflektiert. Es ist ein Licht, das zunächst nur ganz verhalten als schmaler Streifen sichtbar ist, das dann jedoch wächst und in den Wald einzudringen oder auszustrahlen beginnt, bis dass es die Bäume gänzlich überflutet, um im nächsten Moment sich wieder zurückzuziehen und schwächer zu werden. Die Künstlerin sagt dazu: Das Bild geht auf und wieder zu.

Das dritte Element der Arbeit ist eine Bildtafel, die im rechten Seitenschiff der Kirche, neben dem Eingang zur Sakristei steht. Formal und farblich nimmt die Tafel Bezug auf die Reihe von Grabplatten, die in den beiden Seitenschiffen angebracht sind. Während jene jedoch in Stein gehauen sind, ist das Bild in Enkaustiktechnik gemalt. Es stellt Nordlichter dar, jenes atmosphärische Phänomen, das in nördlichen und südlichen Breitengraden als farbiges Licht am Nachthimmel zu sehen ist, und das sich bis heute einer eindeutigen Erklärung entzieht. Als der Polarforscher Robert Scott zum ersten Mal Polarlichter sah, äusserte er: „Es ist unmöglich, Zeuge eines solchen Phänomens zu sein, ohne dabei Ehrfurcht zu empfinden. Es wendet sich sogleich an die Phantasie, weil es eine spirituelle Quelle zu haben scheint.“

Die dreiteilige Arbeit von Mireille Gros ist für diesen spezifischen Ort der Predigerkirche entstanden. Sie nimmt auf den Ort Bezug, tritt mit ihm in einen Dialog. Die Kirche dient der Künstlerin nicht als neutraler Ausstellungsort, weshalb es auch kein Schriftband gibt, das über der Strasse oder über dem Eingang auf die Ausstellung hinweist. Die Intervention versteht sich als Teil der Kirche, ihr Auftritt ist entsprechend zurückhaltend, er zeugt von einer grossen Ehrfurcht vor dem Raum und seiner Geschichte. Es scheint, als wolle die Künstlerin dem Raum etwas von dem zurückgeben, was sie von ihm empfangen hat. Mit ihrer Arbeit hält sie dem Raum einen Spiegel vor Augen, liefert sie eine Deutung dieses Raumes. Umgekehrt ist der Raum seinerseits ein Spiegel ihrer Arbeit. In diesem Sinne findet hier ein Dialog statt.

Welches die Themen dieses Dialogs sind, das heisst, wie die Künstlerin den Raum wahrnimmt, und wie umgekehrt dieser auf ihr Werk zurückwirkt, das soll hier nur angedeutet werden, nicht zuletzt deshalb, weil es ja noch einen dritten Partner in diesem Gespräch gibt: die Besucherinnen und Besucher, mit Ihren eigenen Fragen und Beobachtungen. Ein aus meiner Sicht wichtiges Element der Arbeit von Mireille Gros ist das Aufeinanderbezogenheit von Draussen und Drinnen. Die Plakatserie draussen verweist auf das Drinnen, umgekehrt arbeitet die Videoprojektion drinnen mit

Elementen von Draussen. Kirche in der Wahrnehmung von oder in der Deutung durch Mireille Gros ist ein offener Ort, an dem ein Dialog zwischen Innen und Aussen stattfindet. Der Auftritt in der Öffentlichkeit ist dabei nicht marktschreierisch, sondern leise, er verweist auf jene geheimnisvollen Seiten, die es vielleicht sind, die die Kirche in unserer Gesellschaft so unverzichtbar machen.

Kirche in der Wahrnehmung von Mireille Gros ist zweitens ein Ort, an dem sich etwas bewegt, an dem es Licht wird und wieder dunkel, ein Ort, der atmet und lebt. Darauf verweist nicht zuletzt der Titel der Ausstellung: „lichten“. Das Wort wird in unserer Sprache zum einen verwendet in der Bedeutung von hell werden (das Dunkel lichtet sich), zum andern in der Bedeutung von leicht machen (den Anker lichten). Mireille Gros interpretiert Kirche nicht nur als Ort, an dem es hell wird, sondern auch als Ort, an dem die Anker gelichtet werden, an dem aufs Meer hinausgefahren wird, an dem die Erfahrung von grosser Weite, von Unterwegssein, von Freiheit und gleichzeitig die Erfahrung von Geborgenheit und Schutz gemacht werden kann.

Drittens deutet die Intervention von Mireille Gros die Kirche als einen Ort mit einer langen, bewegten Geschichte. Wieviele Kinder mögen in dieser Kirche getauft worden sein? Wieviele Paare verheiratet? Wieviele Menschen sind hier zusammengekommen, um sich von einem verstorbenen Mitmenschen zu verabschieden? Die Kirche hat viele Menschen auf ihrem Lebensweg begleitet. Es ist ein Ort, der einen riesigen Bogen spannt von der Wiege bis zum Grab, worauf nicht zuletzt Mireille Gros' Bildtafel verweist. Zu der Geschichte dieses Ortes gehört auch, dass hier im 14. Jahrhundert der Mystiker Johannes Tauler gewirkt hat, dessen mystische Spiritualität in den Arbeiten von Mireille Gros nachzuklingen scheint oder zumindest einen Widerhall findet.

Die Intervention von Mireille Gros sagt etwas aus über den Raum, in dem sie realisiert wurde. Umgekehrt sagt dieser Raum aber auch etwas aus über diese Intervention. Der Raum gibt Antwort auf die Fragen der Künstlerin, er wird seinerseits zu einem Spiegel ihrer Arbeit. Was in dieser Kirche sicherlich stärker zum Tragen kommt, als in einem neutralen Museums- oder Galerieraum, das ist die spirituelle Qualität von Mireille Gros' Kunst. Die Künstlerin will mit ihren Arbeiten Energien sichtbar machen, auch spirituelle Energien. Auf der Türe zu einem ihrer ersten Ateliers stand der Spruch: „Mehr Autonomie – wir sind die Energie (Die Farben)“.

In einen Dialog mit der Kirche tritt Mireille Gros mit ihren Arbeiten auch ein durch die Fragen, die sie mit und in ihrer Kunst stellt. Ihre Arbeiten handeln von jenen Grundfragen des Lebens, auf die auch die Religionen und Kirchen Antworten zu geben versuchen: Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir? „Anfangeinfangen“ ist der Titel einer ihrer jüngeren Publikationen, in dem dieses Anliegen zum Ausdruck kommt: das Anliegen, das Geheimnis der Schöpfung zu ergründen, zu erforschen, wie etwas anfängt. Andere Arbeiten heissen „Emergence (Auftauchen)“ oder „Epiphanies“. Die Künstlerin fragt nicht nur nach den Anfängen, sondern auch nach dem Wiederauftauchen von längst Vergessenem, nach dem Erscheinen von Totgeglaubtem. Schöpfung interessiert sie nicht nur als Urakt, sondern als Ereignis, das immer wieder neu stattfindet.

Laut dem biblischen Schöpfungsbericht begann Schöpfung damit, dass es Licht wurde. Auch am Anfang und im Zentrum von Mireille Gros' Schaffen steht das Licht, als Naturphänomen gleichermassen wie als spirituelle Erfahrung.

Johannes Stüchelberger : Mireille Gros – lichten

Die in Basel wohnhafte Künstlerin Mireille Gros zeigt in der Predigerkirche in Basel eine dreiteilige Arbeit zum Thema „lichten“, inspiriert von Lichtspielen in der Kirche sowie in der Natur.

Die Predigerkirche in Basel ist gleichsam Mireille Gros' Hauskirche. Die Künstlerin wohnt ihr gleich gegenüber. Zur Vorbereitung der Ausstellung hat sie sich mehrere Tage in der schönen, ehemaligen Klosterkirche der Dominikaner, heute die Kirche der Christkatholiken in Basel, aufgehalten und ist mit ihr, ihrer Architektur und ihrer Geschichte in einen intensiven Dialog getreten. Besonders faszinierten sie die Wechsel des Lichts in dem Raum.

Ihre Arbeit mit dem Titel „lichten“ besteht aus drei Teilen: aus einer Videoarbeit, aus Malerei und Fotografie. Die auf eine Wand projizierte Videoarbeit basiert auf Aufnahmen, die draussen in der Natur entstanden sind. Das künstlich projizierte Licht aus dem Aussenraum tritt in einen Dialog mit den Lichtverhältnissen im Kircheninnenraum. Das zweite Element der Arbeit ist eine in Enkaustiktechnik gemalte Bildstele, die formal und farblich Bezug nimmt auf die in der Kirche befindlichen, entlang der Seitenwände aufgestellten Grabplatten. Auf dieser Bildstele sind Erlebnisse der Künstlerin mit Nordlichtern verarbeitet, jenem atmosphärischen Phänomen, das den Nachthimmel plötzlich in farbiges Licht taucht. Der dritte Teil der Arbeit ist eine Serie von acht Plakaten, mit Fotografien von Motiven und Lichtspiegelungen, die die Künstlerin im Kircheninnenraum aufgenommen hat. Die Plakate hängen in den leeren Grabnischen auf der der Strasse zugekehrten Aussenwand der Kirche.

Die drei Teile der Installation beziehen sich auf komplexe Weise aufeinander. Während in der Videoprojektion das Draussen nach drinnen geholt wird, wird umgekehrt in der Plakatserie das Innere der Kirche nach draussen gebracht. Aufeinander Bezug nehmen auch die Bildstele und die Plakate in den Grabnischen. Beidemal haben wir einen Rahmen oder einen Bildträger, der mit Tod konnotiert ist, während wir die auf Lichtspiegelungen basierenden Motive des Bildes und der Plakate mit Leben in Verbindung bringen, mit Gegenwart, mit Situationen im Hier und Jetzt. Mireille Gros interessiert das Licht als ein aktives Element, worauf auch der Titel der Ausstellung hinweist. Mit dem Wort „lichten“ verbindet sich sowohl die Vorstellung von hell werden (das Dunkel lichtet sich) als auch die Vorstellung von leicht machen (den Anker lichten).

Im Kontext der Kirche weckt das Thema „lichten“ unzählige theologische Assoziationen. Auch tritt die Arbeit in einen Dialog mit der Geschichte der Predigerkirche und spiegelt ausserdem deren Platz in der heutigen Gesellschaft. Wieviele Menschen mögen in dieser Kirche zusammengekommen sein, um sich von einem verstorbenen Mitmenschen zu verabschieden? Wie oft mag hier von Auferstehung gepredigt worden sein? Inwieweit ist an diesem Ort noch immer etwas von der mystischen Spiritualität eines Johannes Tauler spürbar, der hier im 14. Jahrhundert gewirkt hat? Und wie wird diese Kirche heute wahrgenommen, neben dem Spital, an einem Platz, der Totentanz heisst, an der Ecke zweier stark befahrener Strassen? Solche Fragen sind in die Arbeit aufgenommen und schwingen bei deren Betrachtung mit.

Mit Mireille Gros' übrigem Schaffen hängt das Werk insofern zusammen, als es der Künstlerin immer um Grundfragen des Lebens geht. Wie entsteht Leben? Wie tradiert sich Leben? Jüngere Arbeiten oder Publikationen von ihr tragen Titel wie „Anfangenfangen“, „Emergences“, „Epiphanies“. Die Künstlerin fragt nach den Anfängen, nach dem Auftauchen von längst Vergessenem, nach dem Erscheinen von Totgeglaubtem. Darum geht es auch in der Arbeit „lichten“.

2003

Katrien Reist : Génies d'eau

Maoua Koné (Mali) und Mireille Gros (Schweiz)

Rauminstallation und Videoarbeiten

Vernissage: Do 23.10. 19.00h

Mit einer Performance von Maoua Koné im Schlachthaus Theater (Keller)

Im von starken Traditionen geprägten kulturellen Leben Malis nimmt die Malerin, Musikerin und Schauspielerin Maoua Koné (geboren 1958, lebt und arbeitet in Bamako) eine besondere Position ein. Seit 1997 leitet sie ihre eigene Marionettentheatergruppe Mongnon, was soviel bedeutet wie Fackel der Freiheit. Das Marionettentheater ist eine weitverbreitete Volkskunst in Mali und noch wie vor Männerdomäne. In ihren Stücken versucht Maoua Koné das Publikum, gross und klein, für sozial brisante Themen zu sensibilisieren: die Ausbeutung der Kinder, die Prostitution, den Machtmissbrauch der Marabus, die Korruption u.a.

Mireille Gros (geboren 1954, lebt und arbeitet in Basel) ist Malerin und Videokünstlerin und hatte zahlreiche (inter)nationale Ausstellungen, u.a. im Kunstmuseum Bern. Mireille Gros war 2002 als Austauschkünstlerin der iaab (Internationale Austausch Ateliers Region Basel) in Mali und hat Maoua Koné dort kennengelernt. Maoua Koné wurde in diesem Jahr für einen Gegenbesuch in die Ateliers nach Basel eingeladen.

Die Installation in den Kellergewölben des Schlachthaus Theaters wird von den KünstlerInnen speziell für Afrique noir geschaffen.

2001

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. Da 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 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. 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. 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?
- 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 Fliesen, 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 einführend 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. 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.

Nicole Minder: 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 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. 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. 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 einfühlbarer 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. Darunter befindet sich ebenfalls ein erstaunliches Blatt, das mit seinem Solarisationseffekt dem Negativ einer Fotografie gleicht. Tatsächlich handelt es sich hier nicht um ein eingeschwärztes Relief, sondern um eine klassische Weichgrundradierung mit tief eingeeätzten 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. 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. Den zweiten Druckvorgang führt sie manchmal ohne Einfärben

der Platte aus, 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. Folglich ergibt sich der Gesamtzusammenhang dieses Werks aus der gegenseitigen Bereicherung der Mittel.

Maurizio Falanga. 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, bei-nahe 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.

Passage

Andreas Langenbacher: Mireille Gros

Wenn sie nicht gerade im Rahmen einer grösseren Ausstellung in Paris, New York oder Bern unterwegs sind, stehen sie buntscheckig nebeneinander aufgereiht in ihrem Basler oder Pariser Atelier: die kleinformatischen, aber mit den Jahren zu einer grossen Familie und zu einer Enzyklopädie herangewachsenen Color Books von Mireille Gros. Mit ihren farbigen Einbänden haben sie etwas von einer eben aus den Weiten des Himmels gelandeten Schmetterlingschule an sich - ihre Flügel grazil zusammengefaltet, doch bereit, uns staunen zu lassen ob ihrer vielfältig fragilen Bilderfracht.

Vor über zehn Jahren hat die 1954 in Aarau geborene Künstlerin Mireille Gros damit begonnen, ihre Eindrücke und Ideen anhand von Skizzen, Collagen, Fotos und Notizen in handtellergrösse Büchlein einzutragen, aufzuzeichnen, einzukleben - fast möchte man meinen: einzupflanzen. Und heute sind daraus schon 131 durchnummerierte Büchlein geworden, nicht nur eine organisch weiterwachsende Bibliothek, sondern ein wunderbar in alle Richtungen expandierender kleiner Kosmos von Bildern, Spuren und Fährten.

Ein Universum, das im bildlichen Sinn seine eigenen Hintergrundgeräusche erforscht, und eine Erkenntnistheorie als Fortsetzungsroman, der von der Gegenstandswelt her in das Aufkeimen der Darstellung führt. Gleichermassen getrieben und zusammengehalten von der Hefe eines einmal distanziert musternden, dann wieder emphatisch teilnehmenden Blicks für Analogien, Korrespondenzen, Konvergenzen, Interferenzen, Allusionen, ja sogar figurale Alliterationen zwischen organisch gewachsener und künstlich geformter Welt -: wie es etwa die Gegenüberstellung von gläsernem Dessertgeschirr und einer geometrischen Darstellung der physikalischen Expansion unseres Kosmos suggeriert. Nachtschiff und Nachthimmel- pythagoreische Tafelmusik -, ein Fragment des Unendlichen als Muster eingepreßt im profansten Geäss. Wer möchte nicht aus solchen Tellerchen essen, in solch tellurisches Geschehen aufgenommen werden.

Als intime Tagebücher und strukturalistische Analysen zugleich besiedeln Mireille Gros' Künstlerinnenbücher das fragile Dazwischen: zwischen Sehen und Gesehenem, Sandkorn'und Düne, Auge und Hand, Idee und Bild, Figur und Objekt. Jede Seite eine Art Spore, Samentäschchen, das auf den Lidschlag unseres Auges oder den Luftzug unseres Atems wafet, um aufzufliegen, davongetragen zu werden, sich einzunisten, weiterzuwachsen im allerkonkretesten platonischen Geschehen.

Berner Kunstmitteilungen : Marc Fehlmann : Mireille Gros : émergence

Mireille Gros wurde 1954 in Aarau geboren, verlebte dort ihre Jugend und begann ihre künstlerische Ausbildung an der Schule für Gestaltung in Basel.

1981 bis 1983 folgte ein Studienaufenthalt in New York, wo sie Schülerin von Vito Acconci war und sich mit Rita und Peter Blum befreundet hat. 1984 folgte ein mehrmonatiger Aufenthalt in Liverpool, worauf sie 1985 nach Basel zurückkehrte. Heute ist Mireille Gros in Basel tätig.

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 den gewichtigsten Teil einnehmen, gehören sie in einen grösseren, bislang weitgehend unbekanntem Zusammenhang. Diesem Umstand will die Ausstellung Mireille Gros . émergence entgegenwirken, weshalb sie zum ersten Mal das Werk der Künstlerin in all seinen Facetten präsentiert. Die rund 150 Exponate aus den letzten 25 Jahren wurden in enger Zusammenarbeit mit Mireille Gros ausgewählt und umfassen neben den Zeichnungen Gemälde, Video- Arbeiten, Objekte, Radierungen und Photographien. Obgleich sie formell eine überraschende Vielfalt aufzeigen, sind sie alle auf das zentrale Thema gerichtet, mit dem sich die Künstlerin seit Jahrenauseinander setzt: « émergence ».

Gros versteht *émergence* umfassend und verwendet daher den Begriff möglicherweise ausserhalb der ethymologisch gesicherten Bedeutungen in ihrem persönlichen, künstlerischen Kontext. *émergence* ist ein Vehikel, mit dem sie ihre grundlegenden inhaltlichen und kreativen Interessen benennen und ihr zyklisches Denken im natürlichen Verlauf der Dinge einordnen kann; *émergence* ist damit mehr als ein Wort mit zahlreichen Bedeutungsebenen, *émergence* ist ein Lebensgefühl, das im Zentrum ihrer Suche einer ureigenen Weltstruktur steht. Immer wieder kehrt Mireille Gros dorthin zurück, wo alles anfängt, zum Beginn aller Anfänge, zu Mikro- und Nanowelten, zur kleinsten und fragilsten Einheit, woraus Leben und Sein entstehen. Formell verfolgt sie konsequent die organische Fortsetzung eines subtilen Minimalismus, der sich auch in ihren fotografischen Arbeiten fortsetzt und bis in ihren Videos zu verträumten, malerischen Lösungen findet. Ihre vegetabilen und amorphen Formen erreichen dabei eine poetische Präsenz, die nicht das Hässliche und Brutale in der Welt reflektiert, sondern die Gegenseite davon: Schönheit, Harmonie, positive Werdenskraft, Ursache und Sinn von Liebe und Leben. Damit nimmt Mireille Gros eine stille, aber bestimmte Gegenposition zu den Auswüchsen der zeitgenössischen Konsum- und Leistungsgesellschaft ein. Ihre Werke sind allesamt von einer reflexiven Haltung geprägt, die ihre tief religiöse Ehrfurcht vor der Natur offenbart. Sie zeigen Gros' Auseinandersetzung mit dem Ursprung von Leben, mit dem Anfang, dem Aufbruch und dem Fluss der Dinge innerhalb zyklischer Abläufe, welche die Künstlerin zwischen einer mikroskopischen Kleinteiligkeit und dem Unendlichen einschreibt und gleich fossilen Spuren als Archetypen formuliert.

EMERGENCE _ WERKE AUF PAPIER

5. Juni bis 9. September 2001

Mit einer Auswahl von rund 160 Zeichnungen, Fotos, Videoarbeiten, Druckgraphiken und Buchobjekten wurde das Schaffen der Schweizer Künstlerin Mireille Gros erstmals umfassend und stimmig präsentiert. Gros, die seit 1999 mit bedeutenden Zeichnungen in der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Bern vertreten ist, zählt neben Miriam Cahn und Silvia Bächli zu den führenden Zeichnerinnen unseres Landes, weshalb sich eine Gesamtschau seit langem aufdrängte. Obgleich die Exponate formell eine überraschende Vielfalt aufzeigten, waren sie alle auf das zentrale Thema gerichtet, mit dem sich die Künstlerin seit Jahren auseinandersetzt: «*émergence*. Diesen Begriff verwendet Gros ausserhalb der ethymologisch gesicherten Bedeutungen in ihrem persönlichen Kontext, quasi als Vehikel, mit dem sie ihre grundlegenden inhaltlichen und kreativen Interessen benennen und ihr zyklisches Denken im natürlichen Verlauf der Dinge einordnen kann. *émergence* ist ein Lebensgefühl, das im Kern ihrer Suche einer ureigenen Weltstruktur steht. Immer wieder kehrt Gros dorthin zurück, wo alles anfängt, zum Beginn aller Anfänge, zu Mikro- und Nanowelten, zur kleinsten und fragilsten Einheit, woraus Leben und Sein entsteht. Die Ausstellung wurde zusammen mit dem Cabinet cantonal des Estampes, Musée Jenisch, Vevey, organisiert und ab Januar 2002 ebendort gezeigt. Dazu erschien ein reich illustrierter, zweisprachiger Katalog in Deutsch und Französisch mit Beiträgen von Marie-Laure Bernadac, Marc Fehlmann, Nicole Minder u.a.

2000

Markus Stegmann : FLEURS
SAH EIN KNAB ...BLUMEN, BLÜTEN, KUNST UND KRAUT

....

Womit wir bei einer weiteren künstlerischen Haltung wären: die Blume als Erscheinung, als Erfindung. Nicht die Abbildung des Aeusseren interessiert, nicht die Steigerung des Sichtbaren wie eben noch, sondern im Gegenteil die Visualisierung des Inneren, der ganz persönlichen, fast intimen Vorstellung von etwas Blumenhaftem. In den Werken von Silvia Bächli, Mireille Gros, Serge Hasenböhler, Irene Naef, Annelies Strba und Cécile Wick lassen sich derlei Stimmungslagen auffinden. Natürlich: Das Spektrum ist gross; alle Abstufungen, Zwischenzonen und letztlich nicht einzuordnenden persönlichen Auffassungen liegen vor. Neben Mireille Gros ist Silvia Bächli die einzige Künstlerin der Ausstellung, die im "traditionellen" Medium der Zeichnung arbeitet. Ihre blumenhaften Pflanzungen entspringen unmittelbar der inneren Empfindung, entfalten sich frei übers Format und darüber hinaus und dürfen als zarte Boten psychischer Befindlichkeiten gelesen werden. Auf kleinen Formaten keimen die inneren Halme von Mireille Gros, bilden sich manchmal blütenartig aus, spitzen sich pointiert zu mikrokosmischen Formen zu und verweben sich in einem inneren Dialog mit den Fasern und Strukturen des papiernen Trägers. Aehnlich wie bei Silvia Bächli finden wir in anderen Grössendimensionen innere Blumenerfindungen, mögen diese da und dort Bezugspunkte nach aussen unterhalten oder aber sich ganz und gar inneren Schwingungen verdanken.

1997

Kunstmuseum Basel 20.September bis 18. Januar 1998
111 Zeichnungen von 111 Künstlern
Werke aus dem Kupferstichkabinett Basel im Wandel
vom 16. Dezember 1997 bis zum 18. Januar 1998 wird ein vielfältiges Werk von Mireille Gros
gezeigt.

Kurator Dieter Köpplin

In dreierlei Beziehung weicht die Ausstellung vom Gänigen ab: Zum einen sollen die ausgewählten Zeichnungen und Aquarelle, die aus der Zeit vom 15. bis zum 20. Jahrhundert stammen, relativ klar für sich allein stehen, sie erscheinen nicht in Gruppen eingebunden. Zur Verdeutlichung dieses Prinzips wird an einer Stelle der Ausstellung exemplarisch auch der Kontrast vorgeführt: Beispiele von Zeichnungs-Serien, die als ein Werk geschaffen wurden.

Die zweite Besonderheit: Die Blätter werden für einmal nicht nach den entwicklungsgeschichtlichen Kriterien gruppiert, die in den Kunstmuseen fast ausnahmslos gelten - aus plausiblen Gründen, weil die Schulen und Perioden, am ehesten objektive und informative Kriterien sind. Das will nun nicht heissen, dass die Werke, die ja doch irgendwie Seite an Seite an den Wänden dargeboten werden, aus der musealen Grundsituation der Vergleichsmöglichkeit entlassen wären. Doch diesmal mögen die Zusammenstellungen freier, gewiss auch spielerischer sein. Die Zeichnungen zeigen als einzelne Kunstwerke, dass es viele Möglichkeiten der Gegenüberstellung gibt.

Zur Betonung des sozusagen freiheitlichen Grundcharakters jedes guten

Kunstwerks - dies ist die dritte Unüblichkeit werden alle vier Wochen etliche Zeichnungen durch andere ersetzt. Die Ausstellung verwandelt sich also periodisch in gewissem Grad. Damit sagt sie von sich: Ich kann auch anders aussehen und bemühe mich selbst verständlich stets um ein gutes Aussehen; aber eigentlich will ich gar nicht so sehr eine eigene Sache, ich will auf alle Fälle kein System sein, vielmehr eine Versammlung freier Kunstlebewesen im Gespräch.

Mit der letzten Häutung unserer Ausstellung werden zwei Räume ein ganz anderes Gesicht bekommen. Vom 16. Dezember bis zum Schluss der Ausstellung am 18. Januar werden diese beiden Räume ein einziges, vierteiliges und wachsendes Werk von Mireille Gros aufnehmen: die schüzig bis heute entstandenen, bisher noch nicht ausgestellten kleinen Bücher mit unzähligen Zeichnungen und Collagen.

Dia-Projektionen ermöglichen es, mehr aus den Büchern als die gerade aufgeschlagene Doppelseite kennenzulernen.

Dr. Dieter Köpplin

Sehr geehrte Damen und Herren

Beim letzten Wechsel in der Ausstellung der "111 Zeichnungen von 111 Künstlern und Künstlerinnen" gibt es einige Neuauftritte (zum Beispiel Carstens, Schwind, Klimt, Ikemura), Austritte (zum Beispiel Schlemmer und Beuys), Verschiebungen (zum Beispiel Baldung, Altdorfer, Bock, Werner, Runge, Millet, Seurat, Klee, Anzinger) und Auswechslungen (von Rosemarie Trockel wird ein anderes Werk gezeigt, jetzt eingefügt im Raum der frontalen Köpfe). Vor allem aber wurden heute - in Zusammenarbeit mit der Künstlerin - die schon anfangs angekündigten "COLOR Bücher" und Diaprojektionen von Mireille Gros in zwei Räumen der Ausstellung installiert.

Die in Basel und Paris tätige, 1954 in Aarau geborene Mireille Gros hat 1973 angefangen, Bücher anzulegen, sie mit Zeichnungen, verbalen Notizen und Bildausschnitten unterschiedlichster Herkunft zu füllen. Die eingeklebten Bilder und Bildausschnitte konnten sein: Ausschnitte aus Zeitschriften und Büchern, eigene Photographien, zerschnittene eigene Radierungen, Zeichnungen von organischen Gebilden (oft Muscheln und neuerfundene Pflanzen), "Farbtastaturen", fremde Schriftzeichen und Piktogramme, gepresste Pflanzen, Maximen (etwa: "Das Chaos der Zielvorstellungen endet mit dem Anfang", "... und nichts überrascht, doch alles erstaunt", "Japanische Künstler haben mehrmals in ihrem Leben ihren Namen gewechselt, um ihre Freiheit zu bewahren"), Gedichte oder Ansätze dazu ("Wenn an ihren Fingern Saturnringe stecken könnten?"), Listen wohlklingender Namen (beispielsweise von den Lebewesen der Meere oder "Die schönsten Pigmentnamen" über mehrere Seiten hinweg), notierte Wahrnehmungen (immer wieder über das Farblicht und über die Elemente), vielstufige Transformationen von Bildmustern und Sprachformen, Aufzeichnungen zu musikalischen Intervallen und Schwingungsverhältnissen (mit Musik hat Mireille Gros künstlerisch ebenso früh angefangen wie mit den bildnerischen Gestaltungen; ihre ersten Berufswünsche waren: Musikerin, freier Tanz inbegriffen, oder Tiefseetaucherin).

Die 66 Bücher haben das Format von 15 cm in der Höhe und 10 cm in der Breite, sie sind etwa 3 cm dick, meist quellen sie ein bisschen über. Die zwischen 1973 und 1981 entstandenen, über zwanzig Bücher hat Mireille Gros zerstört, weil sie merkte: Das war allzu privat, die Unterscheidung zwischen privat und persönlich war noch nicht genügend vollzogen. 1986 begann sie auf neuer Basis wiederum mit einem Buch 1. Jetzt stellt sie die seither entstandenen 66 "COLOR-Bücher" erstmals aus.

Für Mireille Gros sind die Bücher Dokumente ihrer "geistigen Buchhaltung". Immer hatte sie dabei zu entscheiden: Was behalte ich, welche Dinge muss ich verabschieden, welche sollen aufgenommen werden und weiterwirken? Das Aufgenommene bildet die Nährsubstanz für die gemalten Bilder, die Zeichnungen, die Radierungen, die Videos und die anderen photographischen Werke. Die

Bücher behalten aber auch ihre Autonomie, sie besitzen ihre eigene gültige Gestalt, die besonders eindrücklich ist.

Wir empfinden es nicht als einen Nachteil, dass die 66 Bücher von Mireille Gros nur sozusagen als Kleinplastiken in einer von vielen möglichen Erscheinungsformen gezeigt werden können, an einer Stelle aufgeschlagen, oder auch geschlossen. Die Bücher wurden verteilt in acht Vitrinen als ein 'work in progress'- übrigens nicht der chronologischen Bandzählung gemäss: Die Querverbindungen im Ganzen sind die Relativität der Zeit waren der Künstlerin wesentlich. Immerhin veranlasste unsere Ausstellungssituation Mireille Gros dazu, 2 x 80 Seiten und Doppelseiten aus den 66 Büchern zu photographieren und die Aufnahmen durch zwei Diaprojektoren in einem verdunkelten Nebenraum in sich überlagernden Rhythmen an die Wand werfen zu lassen. Auch hier sollte das Prinzip der fortwirkenden Einheitlichkeit herrschen. Es gibt keine den Buchseiten gemässe Abfolge, vielmehr Öffnung und Bewegung auf ein zu betrachtendes Ganzes hin, das ein kontinuierlicher Entstehungsprozess ist.

1996

Dieter Koeplin

Die Ausstellung erschliesst die Eigenart und den Reichtum der Wasserfarbenmalerei, der Aquarelle, fast ganz aus der Sammlung des Basler Kupferstichkabinetts. An bestimmten Punkten - bei Turner und Cézanne - treten einige bedeutende Leihgaben hinzu. Die ältesten Werke der Ausstellung sind farbige Pinselzeichnungen oder aquarellierte Linienzeichnungen- beispielsweise Blätter von Martin Schaffner und Hans Holbein Vater und Sohn. Bei den barocken Blumendarstellungen von Maria Sibylla Merian wird die Grenze zwischen durchsichtiger und deckender Malweise überspielt. Die Aquarelle der Schweizer Kleinmeister und ihrer deutscher Zeitgenossen -Woll Aberli, Dunkel Brandouin, Winterlin, Carus und viele andere - wirken »sonntäglich« durchlichtet und aufgeräumt. Aquarelle leben nicht nur von den Möglichkeiten des Flüssigen, sondern auch von der Lichthaltigkeit der Farben auf dem durchscheinenden weissen Papier.- Mit Füssli und manchen Aquarellisten des 19. Jahrhunderts zieht ein anderer Geist auf. In verstärkter Weise gilt dies für die neueste Zeit. Aquarelle von Cézanne, Rodin, Gauguin, Redon, Signac, Kandinsky, Nolde, Kirchner, Macke, Moilliet, A. Müller, Meyer-Amden, Arp, Dubuffet, Wols, Oppenheim, Oldenburg, Clemente, Vyakul, Paladino, Thomkins, Raetz, Penck, Baselitz, Polke, Immendorff, Palermo, Dahn, Trockel, Anzinger, T. Rollins + K.O.S., Disler, Stalder, Kielholz, Gros und anderen sind intime Zeugnisse eines neuzeitlichen Spiritualismus jenseits aller Dogmatik. Als Paul Klee, der in der Ausstellung breit vertreten ist, in seinen Tunis-Aquarellen von 1914 eine transparente Farbigekeit von grösster Leuchtkraft entwickelte, bekannte er: „Die Farbe hat mich, ich und die Farbe sind eins“, jetzt sei er - moderner - Maler geworden. Für Joseph Beuys zählte bei seinen Wasserfarbenarbeiten besonders das dynamische Prinzip: Flüssigwerden als eine über die traditionelle Kunst hinausgehende Gestaltungsweise.

arb

(...) So wird gleich zu Beginn die streng stilgeschichtliche Reihung aufgebrochen, um auf zeitliche Konstanten der Naturästhetik im Aquarell aufmerksam zu machen: So können Maria Sibylla Merians barocke Blumen- und Schmetterlingstudien aus dem exotischen Surinam in einem subtilen Dialog mit den geheimnisvollen Pflanzenmatamorphosen der jungen Baslerin Mirielle Gros treten. (...)

Elke Keiper : Eaux Vives

Sicherlich ein ungewöhnliches Unterfangen: Da werden von Mireille Gros für ihre künstlerische Arbeit die unterschiedlichsten Medien benutzt und gemeinsam in dieser Ausstellung präsentiert.

Trotz der offensichtlichen Disparität der gewählten Medien, erzeugt Mireille Gros über die Unterschiede der jeweiligen Ausdrucksmittel hinweg eine eigene Gestimmtheit, die alle Arbeiten miteinander verbindet.

Alle Ölbilder sind über einen Zeitraum von fünf Jahren entstanden. In einem stetigen malerischen Prozess werden die Bilder entwickelt. Zunächst werden die verwendeten Pigmente von Mireille Gros sorgfältig ausgewählt und die Ölfarbe von ihr selbst gemischt. Differenzierte Farbschichtungen und Überlagerungen, ein ständig variiertes Farbauftrag und der gezielte Einsatz der benutzten Pigmente erzeugen Bilder von eigener Intensität. Mit jeder neuen Farbschicht werden die Bilder weiterentwickelt.

Kleine, für sich genommen scheinbar unbedeutende Farbpunkte und feine Oberflächenstrukturen - sich überlagernd oder nebeneinanderschwingend- lassen durch ihren Gesamtklang Bilder von ungeheurer Tiefe entstehen. Eine Assoziation an die Seerosenbilder von Monet, an deren differenzierte

Farbschichtungen und scheinbar endlose Farbüberlagerung stellt sich hier ein. Auch Monet hat - ebenso wie Mireille Gros - über mehrere Jahre hinweg an seinen grossen Seerosenbildern gearbeitet.

Ist die Natur für Monet noch Anlass und Ausgangspunkt für seine Malerei, so verhält es sich bei den Arbeiten von Mireille Gros genau entgegengesetzt. Als Künstlerin des ausgehenden Jahrhunderts geht sie zunächst von malerischen Fragestellungen aus: Wie funktioniert Farbe, wie entstehen Farbklänge, wie kann Farbe Bildräume schaffen und welche Schwingungen entstehen durch differenzierten Farbauftrag. Welche energetischen Prozesse werden durch den gezielten Einsatz von Farbe und Pigmenten in Gang gesetzt; kurz: Wie entsteht ein Bild?

Als Ergebnis dieses malerischen Prozesses entstehen Bilder, bei deren Betrachtung man unwillkürlich Naturhaftes assoziiert. Aber hier wird das „Naturerlebnis“ nicht durch die Darstellung des Gegenstands „Natur“ erzeugt, sondern durch die Intensität eines Farb-Raums provoziert, der von allen bekannten räumlichen und zeitlichen Bezügen frei ist. Eine Landschaft entsteht, die aus reiner Malerei entwickelt als gleichsam „virtuelle Natur“ dem Blick des Betrachters begegnet.

Es zeigt sich eine Welt voller Abgründe und Tiefen, uferlos, verwunschen und voller Überraschungen. Eine Welt, die wir aber auch in uns selbst erkennen, unsere persönliche innere Welt, die wir über die Grenzen von Zeit und Raum hinweg mit allen Menschen teilen.

Elke Keiper 18 - 10 - 1996

1995

Eva Korazija: Sphärenferne

„Die zweite Sprache des Malers“ ist die Radierung auch schon genannt worden. Das Radieren erlaubt nämlich eine Beweglichkeit der Linienführung, ähnlich der leichten Niederschrift beim Skizzieren. Und so bewahrt die Radierung oft etwas von der graphologischen Offenheit einer Handzeichnung, auch wenn die verschiedenen recht verschiedenartigen Möglichkeiten der Aetztechnik schliesslich ihr Erscheinungsbild bestimmen. Neben der scharfen mit der Radiernadel gezogenen Linie bietet etwa die Weichgrundradierung Lösungen mit der porösen Wirkung eines Bleistiftstrichs. Diese beiden Möglichkeiten hat die Malerin Mireille Gros in ihrer ersten druckgraphischen Artikulation kombiniert. Weichgrundradierung (auch Vernis mou) heisst die Anwendung, weil der Aetzgrund, mit dem eine Kupferplatte belegt wird, nicht wie sonst beim Radieren zäh, sondern besonders weich und elastisch sein muss; dazu eignet sich zum Beispiel Wachs. Gezeichnet wird dann nicht in dieser Schicht, sondern auf ein Papierblatt, das vorher daübergelegt wurde. Unter dem Druck der Stiftspitze bleibt Aetzgrund am Papier haften und wird mit diesem abgehoben, so dass das Kupfer an den bezeichneten Stellen blankgelegt ist; anschliessend wird geätzt. Das feinkörnige Strichbild des Abdrucks rührt von der Struktur des aufgelegten Zeichenpapiers her. Abgebildet ist ein Probedruck aus einem Tiptychon, in dem sich, wie Mireille Gros sagt, Nahes und weit Entferntes begegnen. Die Endlosschleife, hier, ist eine Figur, welche die Künstlerin für etwas wie Sphärenferne setzt. Man darf beim Betrachten der linearen Komposition aus kreisender Spiralbewegung und rotierenden Knäueln an planetenähnliche Konstellationen denken. Nicht unwillkommen ist dieser stellaren Vorstellung gemäss nicht einmal das Eigenleben des Grundes, zu dem die zufälligen Unreinheiten im Metall der unbearbeiteten Plattenfläche führten. Denn was den wiederum absichtsvoll einbezogenen Plattenton im abgezogenen Bild sprenkelt, sind nichts anderes als die kleinen Sterne am grossen Himmel.

Schweizer Monatshefte 75.JAHR HEFT 5

Oliver Wick 1995 : Aus den Tiefen einer Zaubermuschel ...

Der Packungsbescrieb nimmt sich etwas pragmatischer aus: Artificial Water Flower, Wonder Shell, Attractive Colourful. Eingeklebt in eines der vielen Kompendien der Künstlerin Mireille Gros, jenen gerade zu alchemistisch anmutenden Sammlungen stofflicher Erscheinungen in kleiner Buchform, erhält besagte Muschel allerdings ein eigenes Leben. Und doch ist es nicht allzu weit von jenen erwartungsvollen Kinderträumen entfernt, mit denen sie in ein grosses Glas Wasser gegeben wurde. Über Nacht löste sich der kleine Papierstreifen und eine wahre Wunderwelt entsprang dem Muschelinnern. Ein kleines ozeanisches Reich war geboren, wogte leicht in der Thermik des Wassers und war von papierener Vergänglichkeit. Die Farbigkeit war dabei mindestens so reich wie die Vorstellung des entfernten Meeresrauschen im Muscheltrichter, den man sich an die Ohren hielt.

Die phantastische Reise, die Tour d'Horizon solcher Muschelkinder ist in einem Video der Künstlerin von 1992 nachgezeichnet. Tour d'Horizon - Tour d'Océan ist als eine imaginäre, verschlüsselte Nachricht aus dem Zwischenreich zu verstehen. Dabei erscheint einem nicht werkkundigen Betrachter das Medium Video fremd für eine Künstlerin, deren fragile Zeichnungen und Farbtafeln in so völliger Gegensätzlichkeit daneben zu stehen scheinen. Zum einleitenden Verständnis sei auf die frühere Aeußerung vom Strandgang als Farbgang verwiesen, mit der Mireille Gros geradezu

gleichnishaft den Grenzbereich von Wasser und Land, von flüssig und fest meint, den sie mit jenem geheimnisvollen Dazwischen gleichsetzt, das sich ihr zwischen Pigment und Malmittel eröffnet. Es ist das Thema der reinen Malerei, das nicht abbildhafte Malerische, auf das ihre Malerei ausgelegt ist. Dahingehend ist auch der Satz sich von der Malerei adoptieren lassen zu verstehen. Dies gilt nicht nur für die Hingabe der Künstlerin an ihr Medium, sondern ebenfalls für den rezipierenden Betrachter.

Das Video nun verbildlicht diese Wanderung an der Grenze, und in seiner ganz anderen Art verkörpert es ein gewaltiges strukturelles Kompendium, ein akribisches Sammeln von intuitivem, visuellem Fundgut- wie dies zu eines Strandgängers Leidenschaft werden kann. Anders als die Bilder, ist das Video in seiner Helligkeit von bewußt blasser Farbe und spielt umso deutlicher mit Spiegeleffekten. Licht und Wasser sind seine stillen Kontrahenten, die sich immer wieder auf irdischer Fläche verbinden. So malen die Wolken in einer Pfütze, Regentropfen in Blütenstaub, Terpentin im Wasser, wird eine PET-Flasche zum synthetischen Binnenmeer, scheint das gewölbte Flaschenrund Horizonte eines alten Weltbilds auferstehen zu lassen: Spiegelungen, Reflexe-Effekte, die in ihren fließenden Nuancierungen malen. Die Zaubermuschel entfaltet sich, maritime Fundstücke bilden unerschöpfliche Réserves Naturelles und selbstgefertigte Wunderkammerobjekte transfigurieren sie zu jenen Reichtümern, deren Wert jenseits des Materiellen liegt. Tour d'Horizon und Tour d'Océan finden schließlich im Goldfischglas zueinander, womit sich der Bilderbogen an der Grenze zum - malerischen - Zwischenreich schließt.

Dem Betrachter wird dies ebenso wie der Künstlerin bei der Adoption durch die Malerei, beim Eintauchen in ihren analog fließenden Entwicklungsstrom Momente der Referenz bieten. Nicht von ungefähr stellt sie sich die Frage: Wo hört der Fluss auf und wo beginnt das Meer. Bei Abschluss des Malprozesses, der nicht selten Jahre dauern kann und oft in Serien angelegt ist, breitet sich die Farbtafel in der unerschöpflichen Weite und den wandelbaren Reichtümern eines Ozeans aus.

Betrachtet man die schmale, hohe Tafel von Nocturne (1991-94), die eine Art pair impaire zu Changer à Abobo Doumé darstellt und aufgrund der identischen Bildhöhe auch zu dieser Gruppe gehört, eröffnet sich der farbliche Reichtum, der malerische Fluss unmittelbar direkt. Zart, weisslich - gelb grün, erhellt eine sichelartige Form, eine Blüte, eine Knospe, ein Gestirn die dunkeltonige Nachtlandschaft. Schimmernde, schwebende Helligkeit geht davon aus, umgibt silbern die Form und verliert sich alsdann auf nicht nachvollziehbaren Bahnen in das dunkle Gewebe gesättigter Erd- und Grüntöne. In dieser Schattenwelt scheint immer wieder dunkles Violett auf, ergeben sich vibrierende Mischungen ins Lilaoder Rosabraun, die sich schleierartig über oder in den Untergrund legen. Damit sind sie niemals wirklich fassbar. Einzig eine Bewegungsrichtung, ein Aufwärtsströmen stellt sich ein. Beim Betrachten zucken da und dort helles Grün, eine Erdfarbe, vergraute Mischfarben auf. Die einzelne Pinselhandschrift ist nicht mehr kenntlich. Die vertikalen Garben werden aus der Nähe betrachtet, durch Farbgrate und -täler, Spachtelspuren, Kratzer und körnige Ballungen strukturiert, betont oder in horizontaler Richtung unterbrochen. Die Stofflichkeit ist vielfach durchgestaltet. Düninflüssige Farblasuren ziehen ihre Flisspuren in wechselnden Richtungen, dann wieder schliesst sich die Oberfläche im verriebenen Farbmateriale zu mattwächsernem Glanz. Kleine ultramarinblaue Gabelpflänzchen erwachsen dieser Landschaft. Sie richten ihr helles, serenes Blau, das zuweilen wie ein Hauch in der Dunkelheit nachhallt, zur gelben Sichelform.

Das Ozeanische ist im Werk von Mireille Gros immer wieder präsent; in zweifachem Sinne als verdichtete Zeichen primärer, urzeitlicher Naturhaftigkeit und als Umschreibung der Weite und Tiefe ihrer Farbmalereien.

„Am Morgen klagte das taubenfarbene Meer wie eine Turteltaube in geheimer Unruhe, und am Abend kräuselte es sich, ohne dass man eine Brise wahrgenommen hätte, in einer Stufenfolge von rauchgrau, erzgrau, perlgrau, alles ganz sanfte Schattierungen, das Gemüt mehr ansprechend als der frühere Glanz. ... Auch die Stimmung Ligäas Veränderte die Farbe: sie ging vom Glanz zur Gemütswärme des Grau über.... Sie spielen auf ihren Muscheln, sie rufen Ligäa zu den Festen des Sturms.' Dieser Sturm packte uns in der Morgendämmerung des 26. August. ... Das Meer unter uns barst auseinander, die erste Woge kam heran, mit weissem Schaum gekrönt. 'Lebe wohl Sasà. Du

wirst nicht vergessen.' Die Sturzwelle brach sich am Felsen, die Sirene warf sich in die hochaufsprudelnde, regenbogenfarbene Flut. Ich sah sie nicht untertauchen; es war, als löse sie sich im Schaum der Welle."

Najaden haben sich vereinzelt auch in die Seiten von Mireille Gros' Arbeitsbücher gelegt und manchmal scheint es, als schimmerten ihre klugen, spitzen Zähnlein aus den Tiefen ihrer Bilder zu uns auf.

1994

Stephan Kunz : Réserves naturelles

Die Zeichnungen von Mireille Gros verdienen besondere Beachtung. Bisher waren sie nur wenigen bekannt, und die Malerin hat sie, wenn überhaupt, nur ganz vorsichtig in kleineren Ausstellungen gezeigt. Es ist charakteristisch für die Künstlerin, dass sie bei aller persönlichen Spontaneität und Offenheit in ihrer Kunst zurückhaltend bleibt, zurückhaltend nicht in der Hingabe, mit der sie sich einer Sache widmet, sondern gegenüber der Öffentlichkeit. Die Feinheit der Zeichnung, ihre Fragilität hatten Mireille Gros vielleicht noch mehr zögern lassen, ehe sie die Tore zu diesem geheimnisvollen, verborgenen Garten öffnen konnte.

In der (nicht hierarchischen) Ordnung des Werkes von Mireille Gros bilden die Zeichnungen eine Art Zwischenstufe zwischen den Farbbüchern, in denen die Malerin primäres Anschauungsmaterial sammelt, Recherche betreibt und auf diese Weise ihr künstlerisches Konzept mit intuitiver Sicherheit formuliert, und den Farbtafeln, in denen sie die gesammelten Erfahrungen synthetisiert.

Mit den Farbbüchern verbindet die Zeichnungen die Suche nach Ausdrucksformen für die Geheimnisse des Lebendigen und die künstlerische Haltung des Forschens und Sammelns. Die Zeichnungen beinhalten aber auch ein Potential, das in den grossen Farbtafeln erstrahlt. Sie sind wie die Knospen zur Blüte, und sie haben eine besondere Aura, die in der Malerei in fast heiliger Erhabenheit kulminiert. Die Zeichnungen sind autonom; sie verdeutlichen aber, wie die intensive Auseinandersetzung mit der Natur auch zu einem gewandelten Verständnis von Malerei führt. Die Zeichnungen erzählen vom künstlerischen Weg zwischen Beobachtung und Imagination, zwischen Erinnerung und Vision.

In ihrer künstlerischen Arbeit erschliesst sich Mireille Gros die Natur. Die Zeichnungen offenbaren das, was die Malerin als das Geheimnis der natürlichen Welt staunend entdeckt. Und aus dieser Kenntnis entwickelt sich eine besondere Liebe. In ihren Farbbüchern schafft sich die Künstlerin ein Inventar, in den Zeichnungen formuliert sie ein schier unbegrenztes Alphabet, das sie zu immer neuer Weltdeutung animiert.

Die Filiation der Formen und Gebilde vermittelt Kontinuität und Metamorphose im Prozess natürlicher Generation und wird zum besonderen Ausdruck für den schöpferischen Akt der Kunst. Die Zeichnungen beziehen ihre Faszination aus der Vielzahl der Möglichkeiten, die in ihnen angelegt sind -jedes Gebilde hat dadurch Teil an einem grenzenlosen Ganzen.

Mireille Gros benützt die Natur als unerschöpflichen Motivvorrat sie versucht in ihrer Kunst, Natur zu deuten, und sie will die Kunst renaturieren - nicht, um die definierende Trennung aufzuheben, sondern um von einem Potential zu profitieren. Sie leistet in ihrer Kunst ein Stück Trauerarbeit Die Liebe zur Natur kennt den schmerzlichen Verlust. Aber in der Hoffnung, durch die Imagination ein neues Gleichgewicht zu finden, liegt die utopische Dimension dieser Kunst. Die Vorstellung einer künstlerischen Harmonie parallel zur Natur findet hier eine komplementäre Relation:

“Jeden Tag verschwindet eine Pflanze, eine Blume.Jeden Tag erfinde ich eine neue Pflanze.”
(M.G., Farbbuch, Nr. 29)

Mireille Gros pflückt die Pflanzen aus Monets wunderbarem Garten und legt sich ein neues Giverny an. Sie weiss um die reflexive Dimension des Seerosenteiches, um die Modernität der Nymphéas und richtet ihren Blick mehr in die Tiefe, um anderen Grund zu entdecken. Die Schichten in ihrer Malerei, das Wechselspiel von vorne und hinten, innen und aussen oder die bedeutungsvollen Samen ihrer Zeichnungen sind Ausdruck für einen anderen Blick in die Natur und für ein anderes Sehen. Die Künstlerin arbeitet nicht mehr im geschützten Bezirk, die Natur ist ihr kein Spiegel, sondern mit dem Innenleben verbunden. Die Rückbesinnung auf die Kräfte und den Reichtum der Natur ist auch eine Rückbesinnung auf die eigenen Kräfte. Mireille Gros vertraut sich dem Fluss der Dinge an und schafft in ihren Zeichnungen eine Grammatik der „Réserves naturelles“. In der schöpferischen Auseinandersetzung verbindet sich Natürliches mit Künstlichem, bildende Kunst und Naturgeschichte erschliessen ein neues Weltbild.

1993

Tonio Passlick

Mireille Gros - Strandgängerin im Grenzland

Die raue Umgebung der Friedlinger Industriebauten als künstlerisches Atelier

Der Gegensatz könnte nicht größer sein. Wer die Schweizer Künstlerin Mireille Gros in ihrem Atelier in Friedlingen besuchen will, begibt sich mitten hinein in eine futuristisch anmutende Landschaft. Wie Ruinen von verblichenen Film-Kulissen ragen baufällige Baracken aus den Kies- Kratern, hinter den Kuppen aufgehäufter Erdwälle die Fassade eines neuen Kapitels dieses ehemaligen "Fabrikneests", wie die alten Einwohner des Weiler Stadtteils ihr Friedlingen gerne nennen: Schön begrünt pflanzt sich optimistisch in blau und weiß gefärbt die neue Wohn- und Geschäftszeile an der Hauptstraße in Richtung Rhein, wo eine riesige Einkaufsstadt die alte Textilfärberei Schetty unter sich begraben hat. In der Mitte steht als Relikt der damaligen industriellen Revolution ein Wasserturm und gleich daneben der knallig gelbe Rest einer Shedhalle mit einem Jeansmarkt und der stilistisch einfühlsam eingepaßte Neubau eines Technologiezentrums. Farben führen uns zu Mireille Gros, die sich in einem kleinen hellen Atelier umgeben hat mit hunderten von kleinen Dosen, selber hergestellten Farben, Elixieren wie Stimulantien ihres künstlerischen Talentes, das sich durch zahlreiche Ausstellungen und Auszeichnungen bis nach Paris oder gar New York herumgesprochen hat.

"Die Farbtafeln von Mireille Gros strömen eine Üppigkeit aus, die den Keim einer verhaltenen Pracht in sich trägt", führt ein Katalogtext in eine der vielen Ausstellungen mit Mireille Gros ein. "Geschaffen aus einer unendlichen Zahl von eng miteinander verwobenen Farbspuren zeigen sich Farbschichten hinter Farbschichten, die einen tiefen, rätselhaften Farbraum aufbauen. Ahnungen von

unendlicher Tiefe wechseln mit Zonen grosser Nähe. Der Wechsel ist nicht abrupt, die Bildtiefe scheint in der Nähe auf. Samtenes Licht scheint darin zu schwingen. Und noch nie geschaute, kaum benennbare Farben bauen sich aus den Interferenzen auf. Auslöser dieser Malerei sind für die Künstlerin Farbanalysen, die sie in der Natur, vor einem Video-Bildschirm, vor einem Bild macht und in tagebuchartigen Büchern festhält. Im Überlagern einzelner Analysen verdichten sie sich zur Malerei ". Die Listen ihrer internationalen Ausstellungen und der Veröffentlichungen über ihr Werk füllen viele Seiten. Die Kunsthalle Basel zeigt im Frühjahr 1994 ihre Zeichnungen.

Das hat mitnichten zu einer Entäußerung ihrer künstlerischen Anlagen geführt. Im Gegenteil. Studienaufenthalte in West-Afrika, Japan, Paris oder New York bestärkten eine Verinnerlichung ihrer schöpferischen Arbeitsprozesse, die in ihrer Formulierung "Strandgang als Farbgang" vielleicht den schlüssigsten Begriff gefunden hat. Die Malerin versteht ihr Schaffen als Strandgang: "Der Strand ist das Zwischenreich zwischen flüssig und fest. Der Malprozeß findet im Zwischenreich zwischen flüssig und fest statt." Ein Kenner beschreibt diese schöne Annäherung. "Was sie interessiert, ist eine Malerei, die die Vielschichtigkeit der Realität erfasst, die, metaphorisch gesprochen, die Tiefen des Meeres auslotet, Grund sichtbar macht und zugleich den Himmel wiedergibt, der sich im Wasser spiegelt ... "

1992

Stephan Kunz

Vernissage-Rede anlässlich der Ausstellung von Mireille Gros in der Galerie im Rathaus Aarau am 8. Mai 1992

Die Ausstellung von Mireille Gros in der Galerie im Rathaus Aarau ist für die Künstlerin ein Heimspiel: Mireille Gros ist in Aarau geboren und aufgewachsen. Heute lebt sie in Basel und hat an Aarau Erinnerungen, die sie immer wieder erwähnt, ohne dabei sentimental zu werden. Für die Ausstellungsbesucher ist die Ausstellung eine Begegnung mit einem reichen künstlerischen Werk. Ich freue mich, dass Mireille Gros hier ausstellt, und ich möchte ihr zu dieser Ausstellung gratulieren.

Bereits die Einladungskarte mit der Aufnahme aus dem Atelier erzählt viel von Mireille Gros und ihrer Malerei. Die Fotografie zeigt einen stimmungsvollen, leuchtenden Augenblick. Sie ist von einer spontanen Frische (wie Mireille Gros) und zugleich geradezu programmatisch: Der Schatten an der Rückwand ist als Abbild ganz allgemein eine Art Urbild der Kunst. Im Besonderen zeigt er uns ein Selbstbildnis der Künstlerin. Die Schattenzeichnung lässt aber offen, ob Mireille Gros hier (was logisch ist) ins Atelier blickt und fotografiert, oder ob sie (nun imaginativ) mit einer Hand als Blende ins Licht schaut, dorthin wo die Quelle ihres Schaffens liegt, Die Aufnahme aus dem Atelier zeigt weiter malerische Lichtreflexe und Farbimpressionen. Malerei auf Zeit, aber von faszinierender Schönheit - Zu sehen ist ein Werkplatz mit Mal-Utensilien; das Atelier ist aber auch ein Studienraum mit verschiedenen Bildern an der Wand und einer Bibliothek. Das Bild der Einladungskarte umfasst also die verschiedenen Bereiche, die in der Kunst von Mireille Gros zusammenkommen: Wer ihre Kunst betrachtet, erkennt, wie die Künstlerin fasziniert unmittelbar auf die Erscheinungen der sinnlichen Welt reagiert, und erfährt, wie intensiv sie daran arbeitet, sich aus Ideen und Fakten der Menschheitsgeschichte ein eigenes Weltbild aufzubauen - ein Weltbild, das nicht umfassend genug sein kann. Mireille Gros gibt bei all dem viel von sich selbst = ihre Bilder,

Zeichnungen und Bücher sind immer auch eine Art Selbstbildnis, oder besser: Zeugnisse ihrer Existenz - Tagebücher, Lebensbilder.

Die Malerin Mireille Gros kennt man hier schon länger: Vor zehn Jahren hatte sie in der Klamt-Galerie in Aarau eine Einzelausstellung, und seit langem beteiligt sie sich an den Jahresausstellungen der Aargauer Künstlerinnen und Künstler.

1989 nahm sie an der Gruppenausstellung "Höhe x Breite x Farbe" im Aargauer Kunsthaus Aarau teil. Diese Ausstellung stellte Werke verschiedener junger Malerinnen und Maler einander gegenüber, welche die Farbe als wesentliche Herausforderung annehmen und sie zum eigentlichen Bildthema machen. Mit den in der damaligen Ausstellung gezeigten 'Farbtafeln' hat Mireille Gros eine eigene künstleische Sprache gefunden. "Farbtafeln" zeigt sie auch hier, zusammen mit feinen und feinsten Zeichnungen und den spannenden Farbbüchern, die für mich zu den wunderbarsten Künstlerbüchern zählen, die ich kenne.

Die Farbe ist - ich erwähnte es bereits - das zentrale Thema der Kunst von Mireille Gros: Ihre Gemälde tragen Namen nach den verwendeten Pigmenten; in ihren Zeichnungen werden die sich an Fauna und Flora orientierenden Formen zu fein differenzierten Farbwesen; und die Materialbücher nennt die Künstlerin Color- Bücher. Diese sind besondere Zeugnisse der Beschäftigung mit Farbe weit über den Bereich der Kunst hinaus. In diesen Materialsammlungen sind in freier Kombination Farbstudien, Drucke, Fotografien, Kunstreproduktionen, farbige Papiere und viele andere Fragmente gesammelt, die vor allem wegen ihres Farbwertes von Interesse sind. Es sind auch Reisetagebücher, die Lichterscheinungen in der Arktis, in Pompej oder in Asien festhalten. Farbe ist nicht an einen bestimmten Träger gebunden, überall ist Farbe. Mireille Gros ist auch stolze Besitzerin einer Bibliothek über Farblehre und Farbtheorie, in Gesprächen zitiert sie oft Goethe; Delacroix und Josef Albers.

In der Diskussion der malerischen Positionen im 20. Jahrhundert wird die Befreiung der Farbe als eine Basis für die abstrakte Kunst betrachtet. Die Farbe wird aus ihrer rein dienenden Funktion befreit, gegenüber anderen Bildmitteln akzentuiert und zum Eigenwert des Bildes gemacht. Die Geschichte der Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Farbe zeigt aber, dass die Farbe weit mehr ist als ein autonomes Bildmittel: Die Farbe ist nicht einfach Mittel- einer peinture pure in der Farbe materialisiert sich das Licht, die Farbe ist Ausdrucksmittel und Energieträger. Sie ist, und das gilt für das künstlerische Konzept von Mireille Gros besonders, im Wesentlichen kommunikativ, eingebunden in ein vielseitiges, oft polares und deshalb auch universales Wechselspiel.

Die Malerei von Mireille Gros pulsiert und ist von Leben durchwirkt. Ueber einen vielfarbigem Malgrund legt die Künstlerin mit dem Spachtel oder den Fingern Schicht über Schicht und vereinheitlicht den Farbklang zunehmend, bis sie eine fast monochrome Oberfläche erreicht- Die "Farbtafeln" sind dünn wie eine Haut und liegen flach an der Wand. So dass der Eindruck entsteht, Mireille Gros hätte die Farbe al fresco direkt aufgetragen, in die Wand gerieben. Diese Malerei strahlt

Ruhe aus und ist Ausdruck des Erhabenen. Das Bild ist aber kein abstraktes Gegenüber sondern ein lebendiger Organismus: Feine Farb-Adern durchziehen die Bildfläche, und durch die Farbschichten wächst Pflanzliches. Diese Kunst lebt und hat einen Körper, wenn auch einen sehr fragilen.

Die Spannung zwischen der geheimnisvollen Erhabenheit und der ewigen Lebendigkeit des Ausdrucks ist charakteristisch für diese Malerei. In den Zeichnungen greift Mireille Gros in vieler Hinsicht bedeutungsvolle Formen und Zeichen auf : Wir kennen frühere Zeichnungen der Künstlerin, in denen immer wieder Gefässe dargestellt waren. Jetzt beschäftigt sich Mireille Gros vor allem mit dem Formenreichtum der Muscheln, die als Attribut der Venus nichts von ihrem al-ten Symbolwert

einbüßen. Zum einen sind die Muscheln ein Hinweis auf die Wunder der Natur, vor denen wir heute staunend stehen bleiben, zum andern haben die vielseitig ausgreifenden oder in sich abgerundeten Formen eine grosse bildnerische Aussagekraft. Sie sind Sinnbilder für das Leben und die Liebe, Ausdruck verschiedener Lebensenergien, in deren Felder wir uns täglich bewegen

Die Werk-Schau hier im Rathaus ist ein Versuch, die drei Medien: Buch, Zeichnung und Malerei zusammen auszustellen. Als solches ist diese Ausstellung eine Premiere: Noch nie hat Mireille Gros diese Medien kombiniert. Ich glaube, dass das Experiment geglückt ist, und dass die Bücher, Zeichnungen und Bilder hier, in dieser schwierigen räumlichen Situation sinnvoll präsentiert sind. Die Ausstellung beginnt im dunkelsten Teil des Hauses mit dem Arbeitsmaterial, führt über das fruchtbare Gegenüber von Zeichnung und Malerei zum Licht, dorthin, wo sich die Malerei in voller Pracht entfalten kann.

1991

Hedy Graber : Le musée imaginé

Mit Mireille GROS' Arbeiten betreten wir das Territorium der Farbe, Farbe nicht pur, sondern aus unzähligen Nuancen gemischt. Die organisch hergestellten Farben verweisen auf die sich auf der Bildoberfläche abzeichnenden organischen Formen. Schicht um Schicht bemalt die Künstlerin die Leinwand bis eine krustenartige Oberfläche entsteht.

Mireille GROS zeichnet seit Jahren Skizzenbücher in Tagebuchform: Farben und ihre Zuordnungen zu organischen Elementen (ein oft wiederkehrendes Sujet ist die Muschel) werden festgehalten; in langer Arbeit versucht Mireille GROS die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Farben herzustellen; als "vivre la couleur, (die Farbe leben) könnte man ihren Schaffensprozess bezeichnen. Sie interessiert sich jedoch nicht nur für die Farben, sondern auch für ihre Perzeption in den verschiedenen Kulturkreisen. So hat sie beispielsweise nach einer Japanreise im Frühling 1991 festgestellt, dass für die Japaner die Farbe orange (genannt Akane, d. h. Farbe des Zwieblights), im Gegensatz zur westlichen Kultur, sehr präsent ist, und dieses Thema in den hier präsentierten Arbeiten aufgegriffen.