

Olivier Mosset

Im Rahmen der Ausstellung

Edition Galerie Susanna Kulli

Olivier Mosset

Im Rahmen der Ausstellung

Künstlergespräch

**Im Rahmen der Ausstellung von Olivier Mosset
ein Künstlergespräch mit Rein Wolfs
in der Galerie Susanna Kulli am 22. April 1999**

Susanna Kulli: Olivier Mosset ist in Neuchâtel aufgewachsen. In jungen Jahren bereits verliess er die Schweiz mit dem Zug nach Paris, wo er 1968 seine erste Einzelausstellung hatte. Die Gruppe aus diesen Jahren, BMTP (Buren, Mosset, Toroni, Parmentier), ist bereits legendär. Weniger weiss man darüber, dass Olivier Mosset Mitglied im Motorrad-Club war, aus dem die „Hell's Angels“ von Paris hervorgehen sollten. Jetzt erzähle ich, wie es vor vielen Jahren zu meiner Zusammenarbeit mit Olivier Mosset gekommen ist. Mit John Armleder, Helmut Federle und Alfred Wirz fuhr ich nach einer unserer Ausstellungseröffnungen von St.Gallen nach Wien. Als ich im tiefen Polster von Federles Limousine am Steuer sass, sah es in diesem Auto so aus: John Armleder sass hinter mir im Fonds, die «New York Times» lesend, Wirz sass neben ihm, schlafend und mitunter schnarchend, Federle hatte auf dem Beifahrersitz seine spitzen Schlangenlederstiefel wie ein neumexikanischer Cowboy auf das Armaturenbrett gelegt. So kamen wir in Wien an. Spät abends in einer Bar erzählte ich Helmut und John, dass ich gerne die Arbeit von Olivier Mosset ausstellen würde. „No problem“, sagte John, „let's write him a postcard. Do you have one?“ Wir fanden eine. Herumalbernd kritzelten wir Sprüche darauf. Ich z.B.: „Bunt ist meine Lieblingsfarbe“, und Federle dazu: „Und ich leide darunter“. John schrieb den entscheidenden Satz: „You should show at Susanna's gallery“. Das war's dann. Die erste Ausstellung fand 1984 in meinen damaligen Räumen hinter dem Bahnhof statt. Wir zeigten ein grünes, monochromes Bild, 280 x 140 cm, sowie ein riesengrosses rotes Bild, ein gleichfalls monochromes, aber mit dem Format von 3 x 6 m, das exakt auf die längste Wand des Raumes passte. Später konnten Sie Streifenbilder von 1970 sehen, dazu Kreisbilder aus den späten sechziger Jahren, von denen es 250 Stück geben soll. An der Vadianstrasse zeigten wir «Shaped Canvases» und neue Streifenbilder. Die beiden grossen Bilder, die Sie jetzt sehen können, stammen von 1990, das grüne von 1992. Erst seit Olivier Mosset seine monochrome Malerei durchbrochen hat, gibt er seinen Arbeiten auch Titel. Fast aber wäre es früher schon einmal zu einem Titel gekommen. Für die Ausstellung von 1984 mussten wir die beiden Bilder mit einem Lieferwagen ausserhalb von Neuchâtel abholen. Als wir vor dem Bauernhaus, in dessen Scheune Olivier arbeitete, vorfuhren, stand da das grosse monochrome grüne Bild im Freien. Es sollte dort trocknen. Ein toter Schmetterling klebte an der noch feuchten Farbe. Olivier entfernte ihn, doch blieb die Spur des zarten Wesens darauf zurück und ist bis heute bei genauerem Betrachten der Oberfläche zu erkennen. Olivier hätte das Bild am liebsten neu gemalt, hatte aber keine Zeit dazu, da wir das Bild einpacken und mit nach St.Gallen nehmen mussten. Nach der Vernissage sassen wir beim Essen zusammen. Plötzlich sagte Olivier in bezug auf das Bild: „I should call it «Butterfly».“ Da rief Federle dazwischen: „«Butterfly Dying»!“ Ob die Titel der hier gezeigten Bilder auch auf so dramatische Weise entstanden sind wie dieser Titel, ist meine erste Frage an Olivier Mosset, mit der ich gerne das Gespräch zwischen ihm, Rein Wolfs und Ihnen eröffnen möchte: Now, Olivier, tell us a bit about the planets from which your paintings get their titles.

Olivier Mosset: I started to give titles in 1985 when I had the show at the Centre d'art contemporain in Geneva where I showed the paintings that came after the monochromes. Of course I had started with these early paintings, the circles, at the time of BMTP. Then I did these monochrome paintings and I guess I kind of tried to criticize or question the monochromes. The first title I gave to a painting was «A Step Backwards». It reflected in a way the idea that the monochromes might have been more advanced than the paintings I was doing then. There was also the idea of a distance, and to step backwards is the best way to

look at a painting. There is a quote by Ad Reinhardt, who is talking about sculpture and says: „sculpture is something you step on when you look at a painting“. Anyway, for a while I went on giving titles. The titles have most often nothing to do with the paintings. They are just a way to name them, remember them. Maybe the «Butterfly» painting was the first that actually got a title. To give titles makes it easier to know what we're talking about. Now I don't give titles anymore. And sometimes I don't even remember titles I gave to earlier paintings. The paintings here have titles: «Juke», «Wager». I had done a painting which was called «Second Harley». At the time I did the painting the idea was that if I could sell that painting, I would buy a Harley Davidson, and at one point I wanted to buy a juke-box, that's where the title «Juke» comes from. This other painting is called «A basso». I had done a painting with the Volkswagen sign, which means: Viva, though the title of that painting was «Valuepack», I guess because it was cheap, and once I saw the painting on a wall but the Viva-sign was reversed, which is called: «A basso». And Viva was an Andy Warhol superstar, whom I knew. Very often a painting or a title comes from an earlier painting, but titles tend to give a kind of literary reading to a painting, which of course is not what I want.

Susanna Kulli: Titles such as «Durex», «Hot Cakes» also remind me of a comic-strip.

Olivier Mosset: «Durex» is a brand of preservative. They had problems with these, they were unreliable... «Hot Cakes» of course comes from the expression „selling like hot cakes“.

Rein Wolfs: Are you afraid of giving up the mind of painting when you give titles?

Olivier Mosset: In a way titles are conventional. People kept asking: „what's the title?“ So it was easy to give them titles. For me, this title thing is kind of over, but I have the feeling that a title is also a little bit an attack on the painting.

Rein Wolfs: Looking at your paintings I always have the feeling that we are confronted with the first type of abstract painting. What do you think about abstract painting? I also have the feeling that there is more than just one reality in your paintings. Some invitation card shows a big painting and your Harley Davidson next to it. One gets the feeling that there is something very weird about these paintings, as well as in the paintings themselves. Something weird you don't see at first sight.

Olivier Mosset: Of course, my interest is abstract painting. What I actually think is that everything is a little bit weird and in a way only abstract painting is not that weird, but I understand what you're saying. Furthermore, Swiss abstract painting is called «concrete».

Rein Wolfs: And you, are you a «concrete» painter?

Olivier Mosset: It depends on what that means. Surely not «concrete» in the Zurich sense of the term. But, in a very direct way, it is true that my paintings are pretty much concrete. The paintings after the monochromes came out of that idea of wanting to do abstract paintings. I did them in New York at a time when you had a kind of renewed interest for abstraction after the neoexpressionist figurative paintings. Abstraction is a good idea and monochrome is also a kind of abstraction. For me there is not much difference between a monochrome and a so-called abstract painting. On this painting here there is a line, so what? Is it a big deal because there is a line? In this series there are a couple of paintings which are monochrome and some have lines.

Rein Wolfs: But on this painting there is a composition inside which you can read. The painting has almost kind of a text inside. How abstract is that?

Olivier Mosset: I think it still looks like an abstract painting. In a way it is monochrome, it's done in one color but there are two colors because there is a line or a band on it. There is kind of a drawing in the work, it's true, but why would that not be OK? If I were as successful as I wish to be, this painting should be as good as a monochrome painting.

Rein Wolfs: Is the monochrome painting the altered abstract painting?

Olivier Mosset: Yes, in a way it is. And the abstract painting is an altered monochrome. You know, in fact, I'm never really happy with what I'm doing and when I look at a painting of mine I may see things that other people wouldn't see there. Monochrome paintings are also a form of abstract paintings, though often abstract paintings are not monochromes. Then a painting is on a wall, so the wall plays a role too. If you think of Robert Ryman, you have to look at the wall, and these are some of the problems I try to deal with.

Rein Wolfs: When Robert Ryman wanted to show that the painting has to hang on the wall before it becomes a painting, he also stressed the supports of the painting. He screwed them on the wall.

Olivier Mosset: I don't do that, but I still believe that you see the wall on the painting. In fact the first post-monochrome painting I did had a white band on three of its sides, which meant that at a certain distance you saw it as a monochrome and when you went closer you saw that it was painted. It was the one I called «A Step Backwards».

Rein Wolfs: How did you get to this kind of post-monochrome painting? I think it was the problem of the figure on the ground. There are almost no paintings as powerful as the three which hang here right now. They show this problem of figure and ground very clearly. I have a feeling it is a psychological problem, a problem which goes back to the Sixties, when the whole idea of unfiguring the ground was kind of a psychological problem. Many artists, like Bruce Nauman, dealt with this problem. What is the foreground now, and what is the background?

Olivier Mosset: I think that's exactly the kind of questions you deal with when you paint. In fact my first paintings, the circle paintings, already dealt with these problems. You had something on a background. The stripe paintings seemed to have had other meanings or people gave them other meanings, but they were dealing with the same problems. On a stripe painting, you don't know what the background is and what's painted on that background. The same thing is happening with the monochromes. I guess one problem of the monochromes is that the monochromes are never really monochrome, and that's what you try to deal with. Actually this is exactly what I'm interested in. After I did some abstract paintings I also did these shaped canvas paintings and from that I went back to the monochromes, but then I had a shape that was dealing with the wall and the wall was the background.

Rein Wolfs: And the psychological problem? I see creation as a kind of state of mind, a mental state of mind...

Olivier Mosset: Hofmann talked about a „push-pull“ problem. I have a feeling that between monochrome and non-monochrome paintings there is not that much difference. There is always that idea of a „push-pull“. We could also say that monochrome paintings are dealing

with a surface and non-monochrome paintings are dealing with a destruction of that surface, though in a way it is still the same problem.

Rein Wolfs: In that sense the surface is the problem.

Olivier Mosset: That's the only problem.

Rein Wolfs: But why?

Olivier Mosset: Because all the rest is something that's added by exterior discourse. The actual discourse is the surface.

Rein Wolfs: Then that means there is no psychological problem.

Olivier Mosset: No, unless you say so. I think that when you paint you don't really know what you're doing anyway. You do paintings because you started doing paintings and it's very possible that there are some other reasons (psychological or not) or other meanings for a painting, but the only problem is basically how to paint and this has to do with the surface. I would go as far as to say that even in a three dimensional work or a sculpture I'm interested in the surface.

Rein Wolfs: How automatically are you painting then? We were walking together through the show of Jackson Pollock in New York at the beginning of last December. When I listen to what you say about the surface, then I think surface is something which has to be painted. And how automatically do you paint? Is the painting, its definite structure well planned in a way?

Olivier Mosset: It is not well planned, or when you do a painting you tend to lose the plan you had. Even when you think you're in control, you still are going to be somehow surprised in the end, and then you realize „OK, that's what it is“. Through the actual making of a painting, somehow the paint takes over the plan. Often you get something which is certainly not what you had planned. I'm always surprised, even when I did the circle paintings. Actually I stopped doing those when I was not surprised anymore, though maybe it was because I was interested in something else.

Rein Wolfs: So, when you started to do the circle paintings in 1965 it was not only a question of circles. Was there any ideological impetus which made you do this «circle painting», a kind of political engagement?

Olivier Mosset: I don't think so. The interesting one was maybe not so much the first circle painting I did. I was just trying to do a painting. I think the second painting was more interesting than the first one, and of course it was exactly like the painting I did before. I guess I thought that this was interesting enough and that I could go on. Of course, there was some criticism of what a painting was at the time. In a way my circle paintings criticized the market and everything else around. Because I repeated the same thing over and over again it became pretty neutral, and at the same time it was a pretty radical solution. Everybody could do it. That's the kind of political reading you can have or the political aspect of these paintings.

Rein Wolfs: We are talking about the mid or late sixties and we are talking about the BMTP-group which Susanna mentioned: Buren, Mosset, Toroni, Parmentier...

Olivier Mosset: We all had our paintings or signs or subjects before we actually met each other. We all were doing certain types of paintings. Then we met and decided to do something together. I guess we were interested in each other's works.

Rein Wolfs: You went to Paris and met them there?

Olivier Mosset: I was already in Paris at that time, and I had already shown some of my paintings. Buren saw one painting at somebody's place and asked about me, and I met him. They had a small show somewhere. I guess in the beginning it was more my practice that brought me to the discourse we had. We met in 1966 and started to show in January 1967. Of course, when May 68 came I thought that it made sense because I had been interested in abstraction, and the Russians had done this kind of painting in 1915 and they had a revolution in 1917. It was the same thing. Of course, my understanding of what power relationships really were and what social relationships are was not what it was supposed to be. I was somehow a little bit off.

Rein Wolfs: What a life journey from Neuchâtel to Paris to New York to Tucson, Arizona! What is the reason for this kind of journey, and what has it to do with the practice of your painting?

Olivier Mosset: First, Neuchâtel is like Switzerland, it is a nice place to come back to. But at the time when I was growing up in Neuchâtel, Neuchâtel was a small place. I couldn't really talk to anybody about what I was interested in. So my first idea was to go to Paris. Of course, now you can go to Paris in three hours from Neuchâtel, but at the time it was something else. Well, after a while in Paris people were talking about New York. I had a feeling that that's the place where things were happening, so in a way it made sense to go to New York. And after being in New York for a while you realize that you don't really have to be there. It doesn't make much difference. Actually I did my first monochrome paintings in New York. Before I had some paintings that were close to the monochrome, but in Paris it was more difficult to do one-color paintings because, for instance, Yves Klein was such a presence. Whereas in New York, you had a lot of people working in this direction, and they had a different approach. I guess if somebody else could do it, you could do it too. It may mean that the place where you are may count for something...

Rein Wolfs: Let's go back to the concrete tradition here. Do you see the same interest for surface in the concrete tradition?

Olivier Mosset: I was more interested in the Russian abstraction. First the early abstraction of the Dutch, the Russians, and then of course the American abstraction. I had once a conversation with Donald Judd, and he was very interested in the work by Richard P. Lohse. I realized that in Zürich something had happened. I'm still somehow interested in Max Bill, and Richard P. Lohse, and the other concretes, but it is something which came late to me. At the time in Paris, Buren, Toroni, Parmentier and myself we basically criticized everything. The idea was to question what painting was and to do this by doing paintings.

Rein Wolfs: I think in the Sixties especially the French situation was different from the rest of Europe.

Olivier Mosset: I discovered this little by little. The French situation that I knew at that time was the «New Realism». In a way one idea was to go back to do paintings because I had a feeling that one aspect of the «New Realism» was that it was figurative and painting was

abstract. I worked for Jean Tinguely and also for Daniel Spoerri, and for me the «object trouvé» was something that was very close to figuration. Furthermore I had a feeling that a painting could also be a kind of object, an object on a wall, but you had to do it yourself... I wanted to return to an abstraction without any morals, an abstraction seen as an object, an object which was specific but a special kind of object.

Rein Wolfs: Some pieces of your work are very much like objects, for example the «Red Star», the «Pink Star», the «Red Cross», etc. You also did a couple of «shaped-canvases».

Olivier Mosset: It is also something that I did not invent. Frank Stella was the first to shape his canvases and the paintings more like objects. In a way the «circle paintings» were already in that kind of tradition. One other aspect of the «shaped canvases» is also that they are paintings and that you can see whatever you want to see in them. Even in the end the picture plane and the boundary of the picture plane and the color of the canvas are the real meanings of that object. Anyway that's the only way I can deal with it.

Rein Wolfs: The «shaped canvases» stress this kind of object thing even more. It is also more obvious that they are placed in space.

Olivier Mosset: One of the problems is that it is some kind of invention, it could be just a trick.

Rein Wolfs: In the show in Zurich we are planning for this summer with you and Cady Noland you will show the «Freedom and ...» objects or sculptures.

Olivier Mosset: I had done a couple of three-dimensional pieces, and they felt right for that situation and that space. I guess the point is that this exhibition is done in discussion with Cady Noland. But I was interested in bringing back these pieces and also the fact that we will have paintings and three dimensional works together. In a way if you are a painter and you're doing sculptures, they are often painters'sculptures. Mike Kelley has this problem, for instance and some other people who are sculptors like Richard Serra. When they're doing drawings or paintings they're doing them like sculptures.

Rein Wolfs: Are your sculptures also about surface and space?

Olivier Mosset: Of course. They are 3-D, but they are also about surface, which is not a very original idea. Donald Judd's work is very much not sculptural, but something between sculpture and painting.

Rein Wolfs: Why?

Olivier Mosset: I guess he had problems with paintings... He started to do paintings and then his solution was to do 3-D pieces. For me they are very close to paintings.

Rein Wolfs: And the walls which you are going to show in Zürich?

Olivier Mosset: It is the same thing. We have a wall on which you could hang a painting and then you see it from the other side, and it just happens that you look at it almost as if you were looking at a sculpture.

Susanna Kulli: This wall here at the Gallery is a work of sculpture. These walls have been constructed by Gerwald Rockenschaub. It is a kind of permanent installation in use.

Rein Wolfs: You want to paint the walls in our show in Zürich.

Olivier Mosset: There is another show at the moment in Bellinzona where I painted the walls, and I put paintings on these walls. Some walls are painted in the same color as some of the paintings, and some paintings have different colors and are on the same walls.

Rein Wolfs: These paintings here at the gallery are painted to be put on a white wall. Could you imagine hanging them on a painted wall?

Olivier Mosset: No.

Rein Wolfs: There is right now a very painterly moment in St.Gallen. At the Kunstmuseum you can find a Segantini show, Olivier Mosset is right here, and there will be a Robert Mangold show at the Kunstmuseum St.Gallen in a few weeks. It is a year about painting in St.Gallen, and in St.Gallen much more than in other places in Switzerland. What do you think about painting at the end of this century? In the last years you didn't see many paintings anymore.

Olivier Mosset: I'm not worried. The talk about the death of painting has been going on forever. Of course painting never dies, or it goes on after it is already dead. There are always new solutions possible like just now, for instance, some people work with the computer. To paint is a pretty stupid activity and at the same time you have the possibility to look at works by Giotto, or Cézanne, or Pollock, etc.

Rein Wolfs: So it is still possible to look at Giotto, Pollock, and Mosset. What difference is there between Giotto, Pollock, and Mosset? Maybe we should talk about the physical quality of your work, about the dimensions, about the way how people can react to a painting, about what paintings do to people.

Olivier Mosset: We talked a little bit about it before. At one point with Buren, Toroni, and Parmentier we really had something to say. My own monochrome paintings were also a kind of statement. Today I have a feeling that the work is done in a much more private or egoistic way. I just do it for myself. Even the recent show in Bellinzona, they offered me to do something and in the end it is something I did for myself. I was interested in doing that, and I didn't care too much about what people would think or say about it. These paintings here for instance were sent to the gallery, and it was Susanna who did the installation. I didn't have to think about it. She did all the work, and when you're not that involved you can't be so proud about it. On the other hand you see the work like anybody else and that's interesting.

Susanna Kulli: At the Segantini exhibition in the Kunstmuseum St.Gallen they show this wonderful Triptychon, and this large 6 m painting of yours, here, is also composed like a Triptychon. There is a middle field which could be seen as the Madonna with a left and a right wing.

Olivier Mosset: I guess you could say that.

Rein Wolfs: A painting like this has its own dimensions and its own colors. It is a very physical painting. It works quite strong on you. I think that is very important for your paintings. These paintings here work different than the «circle paintings» worked which were

more objects themselves produced in a serial way. This work here can dominate the whole space. The title for this painting could be stolen from Barnett Newman's «Who Is Afraid of Red, Yellow, and Blue?», going like „Who Is Afraid of Blue and Pink?“

Olivier Mosset: If it is private for me, it can be private for other people, too. When somebody looks at these paintings, he or she comes with his or her own baggage, and they have their own reactions, or whatever. Art is a kind of system. You are part of a discussion. I go to see other people's works too. That's the way to deal with the system, in every tradition, whatever it is, abstraction or what's done today.

Public: I want to know if these paintings are rather like questions or rather like answers. Together with this goes the question what is more important for you, the concept of a work or the actual painting?

Olivier Mosset: I think it is the actual painting. Picasso said: „I don't search, I just find“. In a way the next painting still includes a question about the painting I just did. But when a painting is done, it becomes a fact. Maybe in the beginning there could have been the question of what kind of a painting I was going to do, but I don't really think so: I just had to do these paintings. Doing a painting is like closing a door, and then you have to deal with what is there or not there. I would even go as far as to say that I'm not the one, who did that painting, the painting happened by itself. The concept is just an idea, and what happens when you do a painting is that at one point the material takes over. It escapes you. Somebody questioned me once about the circles, how did I relate to them, and I said, „You know, when I see them now, it is as if somebody else had done them“. They exist. I don't relate that much to them anymore.

Public: I have heard very little about color but a lot about surface. I assume that color is an inferior concern for you. How do you choose colors? Do they come out of reflection, of practice, or of emotion? How does this work?

Olivier Mosset: When I said that the surface is the solution, then maybe it is the color. The circles were black and white but in a way, when I was trying again to do paintings, I had a feeling that color was what painting actually was about. Even if the painting is white, it is about color.

Public: What made you move from monochrome to abstraction, from simplicity to more complicated works?

Olivier Mosset: I showed works together with some other painters in New York, with painters doing monochrome paintings. I have a feeling that we were doing this at a time when we were not part of what was happening. In the late Seventies and the early Eighties, the figure came back, expressionism came back with Schnabel, Salle, the German and the Italian painters. Though we didn't have much space to deal with our problems or to discuss them with people and we were kind of under-recognized. Somehow we were accepted and somehow what we were doing became almost academic, which was kind of boring. So, I guess, I had some problems with the paintings I was doing. I remember looking at a painting once, and there was a shadow of a window across that painting and I thought, „Well, there is something interesting here because this is a monochrome painting but it looks like it has two colors“. Then, from that experience I did a painting which had two tones. I saw it not as another monochrome but as the destruction of a monochrome surface. In France there was a show way back. Its title was «Fracture du monochrome». This is basically what I'm interested

in. Recently I started again a series of one-color paintings, in a way they work better as a series, shown together, than as individual panels with one color each.

Public: We had the surface, we had the color, what about the size? The relation of the painting to the viewer is certainly focussed by the size.

Olivier Mosset: I think bigger sizes are actually easier to do than smaller paintings because bigger paintings have a kind of presence in themselves. In front of smaller paintings somehow the viewer takes over. The big size relates to color too. Matisse said that a 10 cm² of blue is not as blue as 1 m² of blue, or something like that, and it is true. The size of the painting gives the color its quality. At the same time you can also go to classical paintings in France and to the tradition of the Salon, even to Courbet and you find large sizes. There are, of course, historical reasons for smaller sizes. The Impressionists had to work outdoor. If you do that, you can't paint big paintings. At the same time, Monet, and he was very important for the American Expressionism, went back to big sizes. I have a painting which looks like the idea of doing a Mondrian with an American size.

Public: Donald Judd went into the third dimension.

Olivier Mosset: That's what I meant by saying that the painting takes over... Another thing is that I was trying to be serious about painting. I guess the size helps that because it is much more difficult to be ambitious on a smaller scale.

Susanna Kulli: I see a funny relation to your own paintings and the works of other artists in your private collection which are mostly very small sizes.

Olivier Mosset: I have a couple of large pieces, Steven Parrino, Ford Beckman or medium sizes, Peter Halley, Mark Dagley – but you know that Carl Andre is cheaper when it is small. Doing art you have a weird relationship to the market. The big painting discussion is part of that. Big sizes are always a problem. Even museums don't like big paintings that much.

Public: Is it true that you met Meret Oppenheim on your way to Paris? What was your experience with Meret Oppenheim?

Olivier Mosset: The first time I left for Paris, I was seventeen and I took the train. In my compartment were these two ladies with short hair, all dressed in black leather, and I was kind of impressed. Later I discovered that one of them was Meret Oppenheim, and I mentioned that to her. She said it was possible it was her, but she didn't remember that trip.

Public: Did you also question her surrealist approach?

Olivier Mosset: Well, she is part of art history and she is also from Bern. This is what I thought was interesting.

Public: If everything referring to painting is a question of the surface, is this then a contemporary formula of a „l'art pour l'art“ position?

Olivier Mosset: No. I guess it is art, but more something like „la surface pour la surface“.

Public: What is the difference between the modern monochromism of the Russians, the Dutch or later the American monochromes and your own monochrome paintings?

Olivier Mosset: I guess Rotchenko's monochromes were signaling the end of painting, which is not something I believe in. Mine are more like a fact, like normal abstract paintings. Some other historical monochromes were kind of spiritual, even mystical, mine are materialistic. What makes them interesting is that they are in fact not that interesting.

Public: In Paris in the Sixties, did the Hell's Angels get along well with the Flower Power Movement or was there also an Anti-Flower-Power mentality among the Hell's Angels, like in the States where the Hell's Angels tried to interrupt demonstrations against the war in Vietnam?

Olivier Mosset: Well, in the Sixties, in France, you didn't have the Hell's Angels yet. You had bikers, les Anges Noirs de Montreuil, les Anges de Crimée, whom I knew, Malak (from Malakoff), whom I knew too, and Bastille, the group I was part of, because Bastille was where my studio was. You had République and St Denis, with whom we had fights. The early „blousons noirs“ didn't really like long-haired intellectuals, though the group I was part of were mostly leftists or anarchists because this happened after 68. Actually though they didn't ride Japanese motorcycles, they didn't have Harleys either. I was the only one who had a Harley-Davidson. Then things changed. We didn't talk too much about politics anyway, but some of us and some guys from Malakoff joined Crimée in the 19th arrondissement, and they had certainly a very different political orientation, and they had Harleys. It is this group that became the Paris Hell's Angels, but I was never an Angel because this happened after I was already in the USA. Though, at the time, we had contacts with the Angels in Zürich. I was anti-Vietnam war, but I was never too much in that hippie-love-thing.

Public: Being a member of the Hell's Angels, what did you think about the movie «Easy Rider»?

Olivier Mosset: As I said, I was never a Hell's Angel. In that movie, of course, I like the motorcycles, the landscape and the sound track, which certainly was an important part of its success. On the other hand, as Jack Nicholson says, „How can you be free if you are bought or sold?“

Susanna Kulli: We were talking about the biography of Jean Genet, written by Edmund White, and the most interesting sentence in the whole book for you was where Jean Genet writes about putting on stage a spectacle about «Werther», using a motorcycle in the place of Charlotte. Can you tell us a bit more about that and your idea how you would do the spectacle? As far as I know, Jean Genet never gave instructions how he would have done it, and therefore the piece never found a director to put it on stage.

Olivier Mosset: In this biography about Jean Genet at one point Edmund White says that Jean Genet had this idea by doing „an update of Goethe's „The Sorrow of young Werther“, except now the beloved would be a motorcycle instead of Charlotte“. It was supposed to be an „audio-visual-oratorio“ that would have been projected on the façade of the Centre Pompidou in Paris. I thought this was funny, or interesting, and one day I mentioned that to François Barré whom I met in a plane and who at the time was the director of the Beaubourg. He said that we should try to do it. So who knows, maybe this will happen but I don't know how, and of course now François Barré is not at the Beaubourg anymore.

Lettre d' Olivier Mosset

Cher Buren, de retour de Paris, où j'ai vu l'exposition du Consortium à Baubourg, je suis passé par New York. J'ai pu admirer ces installations au Guggenheim (downtown) et cette toile posée au sol (uptown), ou un petit coin en bois permettait même de rétablir l'horizontalité de l'oeuvre dans ce musée en pente. Downtown, une conversation avec un garde, furieux de devoir porter ce gilet (this traffic vest) „made my day“.

A Paris, on m'a offert cet entretien publié chez Flammarion qui m'a rappelé deux ou trois choses que j'avais un peu oubliées et puisqu'on me demande d'écrire un petit texte, je me suis dit que je pouvais peut-être en profiter pour préciser certains points de cette aventure de la fin des années soixantes.

Je fais ça pour moi, parce que je me rends bien compte que tout ceci n'intéresse pas grand monde. Mais venons en aux faits, c'est vrai qu'en décembre 66 vous nous avez invités (vous les Français, nous les Suisses) à participer au salon de la Jeune Peinture au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mais même si je n'avais pas eu d'exposition personnelle, avant ça, j'avais tout de même déjà montré des toiles dans quelques salons parisiens ainsi que dans l'accrochage d'une galerie qui, plus tard, deviendra prestigieuse. J'avais été mentionné dans le „Combat“ du lundi ce qui à l'époque, m'avait-on dit, comptait. Il y avait eu un article dans un quotidien suisse et j'avais vendu quelques toiles, dont une d'ailleurs à ce critique qui allait nous faire nous rencontrer. L'exposition où, pour la première fois j'ai vu vos peintures (qui m'ont d'ailleurs tout à fait impressionné) était celle de la rue du Bac, où vous exposiez avec certains de ceux qui plus tard feront partie du groupe Support/Surface ou ont été associés à Support/Surface. Même si j'avais vu la biennale de Venise, celle de 64 où on parlait de Rauschenberg, mais où les colorfields de l'école de Washington étaient eux aussi montrés, je me souviens de votre exposition comme de quelque chose d'assez exceptionnel dans le climat de cette époque. Mais bon, je n'avais pas obtenu de prix, ni n'avais eu d'expositions personnelles, ça n'est pourtant pas tout à fait vrai de dire que je n'avais jamais exposé.

Quant à la manifestation du Musée des Arts Décoratifs, il me semble que c'est parce qu'un scénographe nous avait contactés pour participer à un spectacle (à cause de sa lecture erronée de l'événement du salon de la Jeune Peinture) que nous avons concocté cet anti-happening. J'avais oublié, ou je n'avais jamais vraiment su qu'on avait été protégé de lanceurs de tomates par les Renseignements Généraux. Ça m'aurait amusé de m'en souvenir quelques années plus tard lors de contacts (pas vraiment sollicités) avec cette organisation. Certains artistes se font expulser du pays où ils habitent, d'autres reçoivent des décorations, je suppose que ça fait partie de l'ordre des choses. Que Duchamp soit passé au Musée des Arts Décoratifs ne m'a pas étonné outre mesure, en effet, à cause de Niki, je connaissais un peu la petite fille de Matisse chez qui il habitait.

J'aimerais aussi revenir sur l'exposition de la rue Monfaucon qui fut la fin de notre aventure à quatre. Si trois d'entre nous ont exposé chacun sa toile et les toiles des deux autres qu'il s'était appropriées, on devrait tout de même préciser qu'on avait échangé nos toiles et qu'on avait évidemment pas peint la toile de l'autre. C'était à la fois plus simple, tout à fait possible et même peut-être intéressant, en dernière analyse il s'agissait plus d'une affaire d'appropriation que d'autre chose. Ce qui était hypocrite dans tout ça, c'est qu'on ne l'aie pas dit. En passant, ça n'est par amitié pour moi que Janine de Goldsmith nous avait prêté l'ancienne Galerie J, mais à cause de l'intervention d'un jeune critique que tu connaissais bien et qui était un de ses amis. Je crois que c'est grâce à lui aussi qu'un autre critique, lui très

établi, parlera à la galerie milanaise qui t'exposera plus tard. Je me rapelle aussi vaguement que nous avons eu des divergences à propos d'un texte dont je ne me souviens malheureusement plus du propos. Ou était-ce un texte de ce critique, membre de ta famille, qui devait, estimais-tu, défendre nos positions. Entre parenthèses, dans l'exposition de la Galerie J, le fait que nous n'ayons pas actuellement réalisé ces travaux, marque une différence d'avec les travaux des jeunes artistes „appropriationistes“ des années quatre-vingt, dont l'attitude m'a tout l'air d'avoir été peut-être plus radicale que ce qu'à l'époque nous avons pu dire (on faisait ça entre nous). Encore que je pense qu'il faut tenter d'aller au-delà de cette forme d'illustration, même si on risque de se retrouver en deça d'une position dite d'avant-garde. A part ça d'ailleurs, paradoxalement, une de ces toiles que tu t'étais appropriée est redevenue la toile d'un autre, au moment où tu l'as vendue, puisque tu as dit à ce collectionneur que si c'était ta toile, elle serait plus chère.

Tout ça touchait un peu à l'idée de propriété intellectuelle et n'était pas forcément inintéressant. J'ai été confronté à nouveau à ces problèmes lors de l'exposition de peintures à bandes verticales. En dehors des polémiques qui ont accompagné cette exposition et dont je n'ai jamais connu l'origine (on m'a parlé d'un de tes amis, ce type qui se promenait avec un bâton, qui aurait vu des photos de ces toiles chez le photographe qui les avait prises) ce qui est certain, c'est qu'à part ce photographe, ceux qui avaient vu ces toiles, sans qu'on ait cherché à en faire un secret, étaient peu nombreux, à part toi, le premier à les avoir vues, c'était le marchand qui a accepté de les montrer, un autre marchand qui n'a pas voulu les montrer et un critique de mes amis. Je n'ai pas enquêté sur cette histoire, qui de même qu'elle n'intéresse personne, ne m'intéresse pas vraiment non plus. Ces toiles elles-mêmes sont ce qu'elles sont et je suis un peu vieux pour me remémorer tout ça. Evidemment quand tu as envoyé cette directrice de galerie me dire de fermer cette exposition sans quoi j'allais être poursuivi en justice, ça m'a plutôt amusé. Mon problème, c'était en peinture, un problème formel de fond et de forme et grâce aux réflexions du moment de la rue Monfaucon, j'ai pu réaliser une nouvelle série de peintures. Il me semble que toi aussi à un moment tu as résolu certains problèmes formels en déplaçant le recouvrement de peinture blanche des bords de la toile, d'une bande colorée à l'espace entre les bandes ou en imprimant des bandes sur papier.

Bien sûr qu'il n'y a pas vraiment eu de groupe et que ce sont les critiques qui après coup ont inventé ça. Sauf peut-être au moment de notre dissolution... puisqu'il existe un texte qui dit que ce groupe n'existe plus. Il n'y a d'ailleurs pas eu non plus d'association (association culturelle? sans but lucratif?), je me demande d'où vient ce terme; simplement quatre artistes qui se sont rencontrés, qui ont un peu parlé et qui ont exposé ensemble à un moment donné.

Si c'est vrai que c'est la critique qui a créé ce fantasme de groupe, il n'y a pas de quoi en faire un drame. Ce qui aurait pu m'énerver un peu, c'était, par exemple, la présentation de la banderole du salon de la Jeune Peinture (ou sa réplique) dans une exposition en Allemagne ou alors la publication de textes co-signés sans qu'on en soit averti. Quand on sait combien certains sont vigilants quant à l'utilisation de leur nom, on aimerait bien qu'ils traitent les autres comme ils aimeraient être traités. Sans parler de ce coup de fil à quelqu'un qui s'intéressait à ce que je faisais... Certainement que les aventures de cette bande de quatre fait partie de l'histoire de l'art parisienne. Si cette affaire n'a pas vraiment pris de dimensions internationales, c'est aussi parce qu'il y en a qui ont tout fait pour que cela ne se fasse pas. Cela aurait pu gêner des positions individuelles que semble-t-il il fallait protéger. Ce sont là, je suppose, des stratégies qui font partie du monde de l'art.

Au fond on sait bien que n'importe quoi peut être de l'art et l'art contemporain, ce sont précisément ces formes artistiques un peu radicales, performances, installations, objets

trouvés ou abstractions (aussi bien d'ailleurs que des formes plus conventionnelles) qui pour certains posent problème, mais si cette affaire n'est pas forcément appréciée, elle est tout de même en place. D'ailleurs cette situation récente est aujourd'hui nouvelle en particulier pour la génération qui a justement lutté pour imposer ces formes. Peut-être que, sans avoir réellement réussi, cette génération a tout de même obtenu quelque chose, c'est à dire d'avoir imposé la conception de l'art qui était la sienne. C'est cette réussite elle-même qui rend des attaques d'arrière-garde, en général, ridicules. On n'a pas à défendre le ready-made. Même si, à mon goût, il est un peu figuratif (comment ne le serait-il pas), c'est évidemment un de ces gestes incontournables qui pose la question de la nature de l'objet d'art, de sa fonction et des conditions de son existence. C'est aussi un de ces gestes, dont la relecture dans les années soixantes marque ces passages tout à fait intéressants à un art qui finira par faire l'économie de son objet. Quelque chose qui se définissait comme une formalisation amènera une visualisation plus pure de ce qui est à voir en peinture. De la spécificité de cet objet à sa matérialité, de sa forme aux processus de sa fabrication jusqu'à son matériau, cette fois sans forme, donc à ce qui le contient, c'est bien l'espace du lieu ou il est appréhendé qui est mis en évidence. Pour échapper aux contraintes de ce lieu (la galerie), certains artistes iront travailler dans les déserts. Cette réflexion en poussera d'autres à questionner l'existence même de ces pratiques de l'objet et à les remplacer par des performances, des installations ou mieux, par les discours qui les établissaient. Ces questions ne pouvaient pas non plus ignorer les conditions de la consommation de l'objet d'art, de son marché et finalement de la forme de la société dans laquelle on vit. Il faudrait se souvenir tout de même que si la pratique de l'art est peut-être politique, une oeuvre d'art même si elle n'est pas un dîner de gala, n'est pas non plus la révolution. Ce sont peut-être ces moments qui ont fait que l'un d'entre nous cesse sa production et ce sont ces mois (de mai) et leurs suites qui ont aussi fait que certaines illusions se sont écroulées et c'est cela qui marque peut-être la fin d'une espèce de modernisme qui était encore pour nous notre manière de penser (jusqu'à la destruction de ce mur). Mais il n'est pas impossible non plus, que ce que signalaient ces réflexions, c'était le passage d'une société industrielle à une société de services ou la transformation d'une économie de produits en une économie de signes. Cela dit, ces moments étaient exceptionnels et exceptionnelle fut l'histoire que ces pratiques ont développée.

C'était dans ce climat que se définissaient nos propres pratiques. Evidemment sans vraiment se transformer, elles ont évolué. L'un d'entre nous s'arrêta puis arrêta de s'arrêter, même si aujourd'hui la présentation de son travail est relativement discrète. En passant, il faudrait féliciter celui que tu connais bien, dont les écrits nombreux, des expositions spectaculaires et l'oeuvre "polymorphe" et "protéiforme" lui assure un succès à la fois commercial et officiel qui, je suppose, doit faire des envieux. Quant à celui dont le geste semble avoir conservé la nature immuable qu'il avait au départ, je pense que son travail a également évolué. Lui aussi semble aujourd'hui s'intéresser aux recoins du lieu de l'institution, simplement il le fait d'une manière plus tranquille. Quant à moi ... au fond, il me semblait qu'une peinture matériellement limitée à ses composantes, si elle était vue pour ce qu'elle était, renvoyait par elle-même à ses modes de productions et au système qu'ils induisaient, quitte à devoir réajuster son contenu qui semblait se modifier à cause des lectures successives. Que dire des oeuvres elle-mêmes? Rien, parce qu'il n'y a pas grand chose à en dire. Si ce n'est qu'elles me semblent fonctionner par séries, ce qui était le moyen de répéter ces réajustements. Je ne crois plus aujourd'hui que cette peinture questionne quoi que ce soit. De même que les utopies des années soixantes me semblent fonctionner par séries, ce qui était le moyen de répéter ces réajustements. Je ne crois plus aujourd'hui que cette peinture questionne quoi que ce soit. De même que les utopies des années soixantes me semblent avoir été facilement neutralisées et cette affaire en dernière analyse un échec, ces questionnements me semblent n'avoir aujourd'hui que peu d'intérêt, parce que ces problèmes sont sans solutions ou que les

solutions sont ailleurs. J'ai dit quelque part, je crois, (reprenant une citation connue) que c'était les autres qui faisaient la peinture. Aujourd'hui je ne pense plus vraiment ça, même si les autres peuvent compléter un travail, la vérité c'est plutôt que la peinture se fait elle-même. Comme le derrière du chanoine Kir, c'est pas parce que vous ne l'avez pas vue qu'une peinture n'existe pas. C'est même peut-être parce qu'on ne la voit pas qu'elle existe et c'est au moment où elle est montrée qu'elle disparaît. Au fond, je pense que la peinture est invisible et je suppose que ceci règle la question du rendre visible et de l'artiste qui pense qu'il donne à voir. Ce que la peinture permet, c'est peut-être à certains de se poser des questions, mais ailleurs, non pas sur le lieu même de la peinture. À part ça, la seule chose qui reste à faire, c'est peut-être quand même encore de peindre, un peu parce qu'on dit que c'est impossible. On a aussi dit que la peinture était objectivement réactionnaire et il me semble qu'en effet, bien souvent, ce que fait l'art, c'est, sous différentes formes, de perpétuer son marché, ceci dans une économie qui n'est pas forcément son goût. Ce qui est toujours là, ce sont des problèmes techniques (par exemple comment peindre), ils sont ce qui me pousse à continuer. C'est bien peut-être totalement injustifiable et je ne vais pas chercher à me justifier. Exposer, permet de mieux voir ce que l'on fait et même si cela n'est tout à fait indispensable, ça aide à résoudre certains problèmes techniques, ceux justement qui m'intéressent. Quant à vendre, c'est un peu nécessaire si on veut continuer sa pratique. Cézanne disait, je crois, que pour être un bon peintre, il fallait avoir une rente de son papa. La vente de son travail reste l'alternative qui vous permet de poursuivre ces activités si on ne dispose pas de ce genre de revenus. Je suis reconnaissant à ces marchands ou ces collectionneurs qui pour quelques raisons que ce soient m'ont permis de continuer à faire ce que je voulais faire, même si tout ça n'a pas trop de sens.

À part le fait que les expositions vous permettent de mieux vous rendre compte de ce que vous faites, elle sont aussi la publicité qui aide à établir ce marché et rassure des amateurs qui ont besoin d'être rassurés. D'ailleurs à ce propos, les certificats ou autres contrats, même s'ils peuvent parfois bloquer une vente, me semblent en définitive aussi être quelque chose de rassurant pour ceux qui acquièrent quelques œuvres. Rassurant également parce qu'ils semblent permettre de conserver un certain contrôle sur ce que l'on fait dans un marché dont on sait combien il peut être fluctuant. Malheureusement en ce qui me concerne, cette bureaucratie me semble bien trop pesante et il est pour moi difficile de faire des efforts pour essayer de suivre une situation qui ne m'intéresse pas vraiment, mais j'ai certainement tort. Enfin... je laisse aux galeries et aux marchands avec lesquels je travaille le soin de s'occuper de tout ça. À propos de publicité, il est intéressant de constater que de même qu'un objet mis dans un musée devient de l'art, de l'art sur un panneau publicitaire devient de la publicité. D'une manière plus évidente même, en effet plus que le musée lui-même, c'est une décision ou un discours qui fait d'un objet commun de l'art. L'objet commun qu'on achète au BHV devient de l'art si on dit que c'est de l'art. La galerie ou le musée pourra simplement créer un consensus qui finira par faire qu'on a même plus besoin de dire que c'est de l'art pour qu'il ait ce statut. Encore que, des motos peuvent être exposées au Guggenheim et rester des motos, alors qu'une moto compressée, elle, peut devenir une sculpture si on le décide. D'ailleurs en acquérant son nouveau rôle, cette sculpture garde son statut d'objet normal. Une pelle à neige peut être un objet d'art, ce qui ne l'empêche pas de rester une pelle à neige. Le panneau publicitaire renverse cette dialectique. Du papier imprimé sur un panneau, tout en restant de l'art, devient de la publicité pour ce qu'il est ou pour celui qui l'a fait et ceci de manière quasi immédiate. Cela d'autant plus facilement puisque de toutes façons c'est dans la nature des choses et surtout des œuvres d'art d'être publicitaires. Évidemment à la publicité illégale s'attachent tous les problèmes que l'illégalité confronte... Mais ces processus sont en définitive bien plus faciles et plus rapides que celui du discours de l'art, surtout s'il cherche à établir un consensus ou le doute ne serait plus permis. Le discours de l'art, celui qui se

confirme par des textes et des reproductions prend du temps. Evidemment le soutien des institutions réduit ces difficultés. L'avantage de la toile peinte, c'est que cet objet fait partie d'une tradition qui l'établit comme oeuvre d'art quasi même avant qu'elle ne soit touchée. Au fond le problème de l'art, de même que celui de sa reconnaissance ne m'intéresse pas tellement. Il s'agirait, en effet, plutôt d'oublier la question de la définition de l'art. Je dirais même que la toile peinte soit de l'art ou pas, n'est pas le problème. Les qualités esthétiques d'un objet sont toujours intéressantes, c'est seulement dans la peinture qu'elles le sont moins.

J'aimerais aussi revenir sur la question de l'atelier, bien sûr que l'on a pas besoin d'avoir un atelier pour faire de l'art. D'ailleurs certains artistes vivent dans des châteaux ou ont des lofts à New York (ce sont parfois les mêmes), d'autres vivent dans leur atelier ou à l'hôtel et d'autres encore sont sans domicile fixe. C'est comme ça, même si ça n'est pas forcément glorieux. Dans son atelier pourtant, encore plus que dans la rue, on peut faire ce que l'on veut, sans l'accord de personne, contrairement à la galerie ou au musée ou on a toujours à faire à un directeur ou à un conservateur (même si c'est parfois grâce à ces collaborations que l'oeuvre pourra être vue dans des conditions qui lui permettent d'exister). Malgré tout, à mon avis, c'est dans l'atelier que l'oeuvre fonctionne le mieux, que ça soit un prote bouteille, un dripping, une phrase ou un monochrome et c'est en général lorsque l'oeuvre est dans le monde que ça se gâte. A part ça, je suppose que certains s'intéressent plutôt à la réception d'un travail alors que pour d'autres, le problème c'est sa production. Quant à la visualisation de l'oeuvre, c'est peut-être dans la dialectique entre l'atelier, lieu privé et la galerie, lieu public, qu'elle s'établit.

Je ne sais pas si la clé de voûte de l'idéologie de l'art, c'est l'autonomie de l'oeuvre. Pendant longtemps, l'art semble avoir été la communication d'une vision du monde, religieuse, aristocratique ou bourgeoise et la représentation à travers des techniques illusionniste d'événements, de situations ou d'émotions ou alors l'expression de différentes individualités. En tous cas, on ne séparait pas l'art d'un sujet plus ou moins facilement reconnaissable. En ce qui concerne aujourd'hui l'autonomie de l'art, cette autonomie n'est certainement pas l'idée que l'oeuvre puisse être montrée dans n'importe quel contexte. Quant on parle en art d'autonomie, ce dont il s'agit, c'est bien sûr de l'autonomie de la forme et non pas du fait qu'on puisse transporter un tableau ou pas. Même si cette autonomie est relative (la peinture ne tombe pas du ciel et elle n'existe pas en dehors d'un contexte), c'est ridicule de la mettre en parallèle avec l'individualisme de l'artiste. Il s'agit justement du contraire, c'est l'autonomie qu'elle possède qui coupe les relations qu'une oeuvre pourrait avoir avec celui qui l'a fait. De même que son autonomie détache l'oeuvre d'une réalité qui ne serait pas sa propre réalité, c'est à dire d'une représentation de la réalité, elle la sépare aussi de ce qui n'est pas la peinture. C'est ce qui permet à la peinture d'assumer son existence en tant que surface autonome et en tant que pratique autonome qui explore des propres conventions à l'intérieur de limites spécifiques. C'est parce que cette peinture n'est qu'elle-même et qu'elle ne cherche pas à signifier quoi que ce soit, qu'elle permet peut-être ailleurs une lecture signifiante de ce qu'elle ne recouvre pas.

Je n'ai peut-être pas très bien compris ce que nous avons fait à quatre ou à trois ou alors j'ai compris autre chose, mais si on a commencé notre action en disant que nous n'étions pas peintres, qu'on l'a continuée en disant qu'il s'agissait de regarder et terminée en annonçant que la peinture commençait avec nous, ce que j'avais compris, c'était que la peinture, justement dans son autonomie, commençait parce que nous n'étions pas peintres. Qu'on ait fait ceci ou cela, que quelqu'un d'autre fait, tout cela n'avait pas tellement d'importance, il suffisait de regarder. Les attaques que nous faisons contre l'art en général étaient plutôt

dérisoires. Ce qu'on voulait dire, c'était, je crois, qu'il y avait une sorte de peinture qui n'était plus possible. Cette affaire-là avait été réglée, il fallait passer à autre chose.

En ce qui concerne, ça n'était pas tant le „dernier tableau“ que l'on montrait, mais plutôt le „premier tableau“, même si dans sa répétition il n'allait pas changer ou se perfectionner. Ce premier tableau rejetait en effet tout ce qui était questionnable dans la peinture telle qu'on la connaissait, même si ça avait été ce que nous avions aimé. „Each man kills the things he loves“ chante Jeanne Moreau (en citant Oscar Wilde). A part ça, le contexte est évidemment important, mais dans son rapport à la peinture trop y insister pose des problèmes, parce que en dernière analyse, soit l'art ne représente rien (et c'est ce que je fais), soit il illustre une situation. Je n'ai personnellement rien contre le papier peint ou imprimé, ou contre ceux qui le collent, ni non plus contre quelque aménagement du territoire, mais qu'un discours, une manifestation ou la présentation d'un travail mette en évidence un objet (une peinture), c'est une chose, qu'un travail (une peinture) signale quelque chose, c'est autre chose et si la présentation du travail devient le travail, c'est encore une autre chose. Une peinture ou il n'y a rien à voir renvoie peut-être ailleurs, mais quand le travail c'est la présentation du travail „le musée comme musée“, ça risque de créer des problèmes pour ce travail lui-même. Tout ça n'a certainement pas grand chose à voir avec ce que j'essaie de faire et quand on parle de supplément d'âme, de notion de beauté ou de haute spiritualité, ça n'a réellement plus rien à voir avec ce que je fais.

J'ai le sentiment que tu es très occupé à parcourir le monde et on comprend très bien que tu n'aies pas le temps de t'intéresser vraiment aux travaux des autres. Notre rencontre a été, pour moi, importante, si tu veux que nous en parlions, je suis toujours prêt à le faire, ou tu veux, quand tu veux (I never look for trouble, but I never rear). En ce qui concerne ce que j'ai pu faire avant cette rencontre et pour ce que j'ai fait après ces manifestations communes, au fond le mieux serait que tu m'oublies. Ce genre de publicité ne m'intéresse pas et ton silence me permettrait de me taire. Salut.

J'ai écrit ces mots en 1998. Un éditeur m'avait demandé quelque chose qu'il n'a finalement pas voulu publier. Aujourd'hui évidemment je ne dirais pas la même chose, d'abord Parmentier est décédé, ce qui nous a tous touchés. A cette occasion, Buren m'a contacté et je lui en suis reconnaissant, en plus il semble avoir donné mon adresse à un collectionneur qui s'intéressait à nos travaux et je l'en remercie. La disparition de Parmentier met définitivement fin à une histoire qui évidemment était terminée depuis longtemps. Susanna Kulli avait voulu ajouter à notre entretien un texte dont elle avait le manuscrit (Mutisme et Abstraction), mais ce texte avait déjà été publié ailleurs (Rue Descartes/16, PUF 1977) et j'ai pensé qu'il était plus amusant de publier ce texte-là, même s'il est certainement un peu daté et qu'il ne correspond plus aujourd'hui à ce que sont mes sentiments.

Olivier Mosset, geboren 1944 in Bern, lebt und arbeitet in Tucson, Arizona.

Die Ausstellung von Olivier Mosset dauerte vom 6. April bis 8. Mai 1999.

Einzelausstellungen von Olivier Mosset fanden in der Galerie Susanna Kulli 1984, 1987, 1989, 1994, 1996, 1999 und 2004 statt.

In der Galerie Susanna Kulli waren Arbeiten von Olivier Mosset auch in folgenden Ausstellungen zu sehen: John M Armleder, Helmut Federle, Joel Fisher, Marco Gastini, Gerhard Merz, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Henri Spaeti, Giuseppe Spagnulo, Bernard Tagwerker, Günther Wizemann (1988); Helmut Federle, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Adrian Schiess (1990); «ECART», curated by John Armleder: Helmut Federle, Pierre-André Ferrand, Sylvie Fleury, Christian Floquet, Jeanine Gordon, Herbert Hamak, Karen Kilimnik, Jean-Luc Manz, Christian Marcley, Thom Merrick, Olivier Mosset, Cady Noland, Erik Oppenheim, Steven Parrino, Gerwald Rockenschaub, Adrian Schiess, Michael Scott, John Tremblay (1993); «Teppiche», John M Armleder, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Rudolf Stingl (1994); «Teppiche – in neuen Räumen», John M Armleder, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Rudolf Stingl (1995); «selected works by: John M Armleder, Sylvie Fleury, Gaylen Gerber, Thomas Hirschhorn, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Adrian Schiess» (1999); «works on paper», Ernst Caramelle, Olivier Mosset, Adrian Schiess (2000); «Armleder – Mosset – Rockenschaub», John M Armleder, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub (2001)

Rein Wolfs, born 1960 in Hoorn (NL), lives and works in Rotterdam. Rein Wolfs has been the Director of Exhibitions at Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam since 2001. His major exhibitions at Boijmans include Rirkrit Tiravanija, John Bock, Fischli/Weiss, Bas Jan Ader, Erik van Lieshout and Urs Fischer. Before he was the founding director of the Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (est. 1996), where he curated exhibitions with and purchased significant works by John Baldessari, Ugo Rondinone, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Douglas Gordon, Sylvie Fleury and Juan Munoz among many others. Wolfs writes articles for magazines, catalogues and newspapers and was the founding publisher of «Material», a Swiss art magazine. In 2003 he curated the Dutch Pavillion at the 50th Venice Biennale with 'We Are The World', which included a.o. Carlos Amorales, Alicia Framis and Meschac Gaba.

© 2007 Galerie Susanna Kulli

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Galerie Susanna Kulli

Lektorat: Prof. Dr. Siegfried Wyler,

Fotografien: Heinz Köppel

Gesamtherstellung: Druckerei Odermatt AG, 6383 Dallenwil

Galerie Susanna Kulli, Dienerstr. 21, CH-8004 Zürich

Telefon: 043 / 243 33 34, Fax: 043 / 243 33 35

www.susannakulli.ch

ISBN

Künstlergespräche

Marianne Müller mit **Patrick Frey**

Thom Merrick mit **Corinne Schatz** und **Florian Vetsch**

Thomas Hirschhorn mit **Dorothea Strauss** und **Max Wechsler**

Gerwald Rockenschaub mit **Yvonne Volkart**

Adrian Schiess mit **Christian Kravagna**

Peter Z. Herzog mit **Stefan Banz**

Adrian Schiess mit **Marcel Baumgartner**

Olivier Mosset mit **ReinWolfs**

John M Armleder mit **Bice Curiger**