

Olivier Mosset : was Malerei nicht ist = what painting is not

Autor(en): **Pécoil, Vincent / Schmidt, Suzanne / Allen, Anthony**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 76: **Collaborations Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680394>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Was Malerei nicht ist



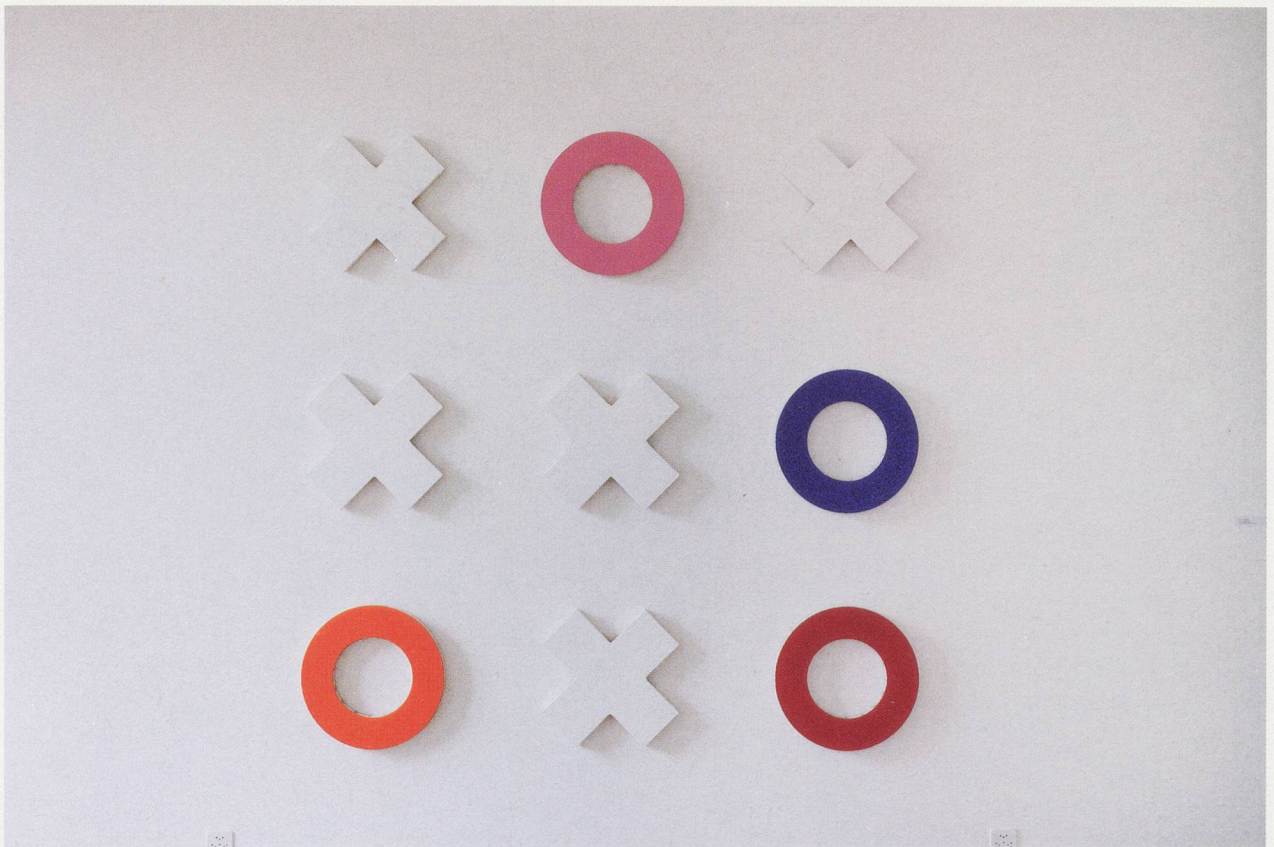
VINCENT PÉCOIL

Bei Olivier Mosssets ersten Bildern war oft vom *degré zéro*, einem Nullpunkt der Malerei, die Rede – zumindest im Sinne eines neuen Horizontes. Deren Motiv ist tatsächlich wie geschaffen für eine solche Anleihe bei Roland Barthes' Literaturtheorie¹⁾: In den Jahren 1966–1967 malt Mosset eine Serie weisser Leinwände, auf denen in roter Farbe lediglich der grosse

VINCENT PÉCOIL ist Kunstkritiker und Kurator. Er lebt in Dijon.

Buchstabe «A» abgebildet ist. Irgendwo muss man schliesslich beginnen und der Anfang des Alphabets scheint da durchaus angemessen. Und doch: ein Fehlstart, denn fast gleichzeitig malt er ein anderes Bild mit dem Wort «RIP» und ein weiteres mit den Wörtern «THE END», als wolle er seinem Parcours schon im Moment des Aufbruchs ein Ende setzen. Die Fortsetzung seiner Arbeit sollte ein getreues Abbild dieser Zirkularität sein: Mosset kehrt häufig zu vorübergehend verlassenen Baustellen zurück, so wie er heute beispielsweise die monochrome Malerei wieder aufnimmt, die er eine Zeit lang vollkommen aufgegeben hatte. In gewisser (retrospektiver) Hinsicht bildet diese Zirkularität schon 1967 das Motiv seiner vollkommen identischen Bilder: ein schwarzer Kreis im Zentrum einer weissen Leinwand von quadratischem Format. Mosset zieht nun in Betracht, ohne Ende dieses eine gleiche Bild zu malen, immer und immer wieder.

So schroff diese Anfänge wirken mögen, Mosset geht es nicht darum, den hypothetischen Zustand einer Tabula rasa zu erreichen. Die gemeinsamen *Manifestationen* aus den Jahren 1967–1968 – zusammen mit Daniel Buren, Michel Parmentier und Niele Toroni – sind sorgfältig darauf bedacht, neben anderen Illusionen auch jede Möglichkeit der Abstraktion von historischen, politischen oder sozioökonomischen Kontexten auszuschliessen. Gleichzeitig ist diese geschlossen präsentierte Arbeit (die vier Künstler hatten schon vor ihrem Zusammengehen zu



OLIVIER MOSSET, TIC TAC TOE, 2002, acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand,
Kunstmuseum St. Gallen. (PHOTO: STEFAN ROHNER)

ihrem minimalistischen Stil gefunden) samt den mit ihr verbundenen Diskussionen für Mosset eine erste, paradoxerweise negative Bestätigung dessen, was Malerei nicht ist. Der erste relativ autonome Schritt: In der Malerei geht es nicht um die Illusion, die Regeln der Komposition, die Darstellung von Gegenständen, Frauen, um Erotik oder den Vietnamkrieg...

Was tun, wenn es kein Sujet mehr gibt? Wenn es nicht mehr darum zu kämpfen gilt, das Sujet aufzugeben, wie es in der abstrakten Malerei noch der Fall war? Die Kreisbilder sind Gemälde nach dem Ende des gegenständlichen Sujets. Dieser seltsame Status – einer Malerei nach dem Ende der Malerei – wird Mosset nach und nach zu einer Strategie der Appropriation hinführen, die sich in erster Linie in einer

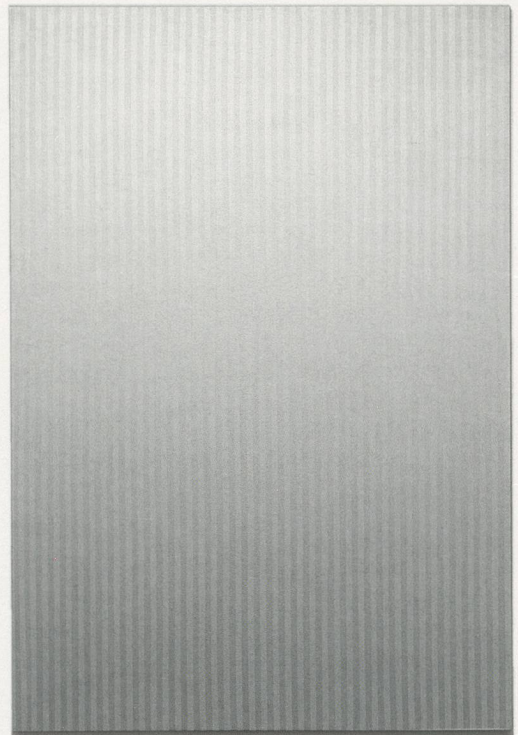
Auseinandersetzung mit der Arbeit seiner Künstlerkollegen niederschlagen wird; so macht sich Mosset zu Anfang der 70er Jahre, als er aufgehört hat gemeinsam mit Buren auszustellen, dessen Streifen zu eigen, jedenfalls beinahe. Kaum lässt er sich – nachdem er lange in Paris gelebt hat – 1977 in New York nieder, beginnt Mosset monochrome Bilder zu malen und nähert sich mehr und mehr der so genannten Radikalen Malerei an, einer Künstlergruppe, zu der unter anderen Günther Umberg, Joseph Marioni und Marcia Hafif gehören.

Das Problem der Weiterführung der Malerei nach ihrem Ende stellt sich in einer Form, die das Wissen um die damit verbundenen Schwierigkeiten mit einschließt, insbesondere auch das Wissen um die Tatsache, dass die abstrakte Malerei nunmehr eine

Geschichte hatte, was die Ausgangslage radikal verändert. Schliesslich ist es diese Schlussfolgerung, die seine *found abstractions*²⁾ unterstreichen sollten. EXIT (1986) aus dem monochromen Bild; tatsächlich hat der Künstler die Monochromie 1985 aufgegeben, aber es handelte sich um einen provisorischen Ausstieg, denn heute hat er sie wieder aufgegriffen. Da sich in der Entwicklung seiner malerischen Tätigkeit gewisse Affinitäten zur Logik der Arbeiten von Leuten wie John Armleder, Peter Halley oder Sherrie Levine erkennen lassen, wird Mosset eine Zeit lang mit der Neo-Geo-Bewegung in Verbindung gebracht.

In *Other Criteria* hat Leo Steinberg einst auf die wichtigste Erschütterung der Kunst in den 50er und 60er Jahren hingewiesen, nämlich die Verlagerung des Gegenstandes aus dem Realismus der Natur in die Kultur.³⁾ Diese Feststellung macht auch vor gewissen konkreten realen Objekten nicht halt, wie etwa den abstrakten Gemälden, denn auch sie sind selbst niemals so voraussetzungslos, wie gern behauptet wird. Die konkreten Formen sind von nun an Bestandteil der Kultur – und damit des von den Malern verwendeten Formrepertoires. Die abstrakte Malerei ist selbst zum historischen Gegenstand geworden oder zu einem Formrepertoire, das man sich aneignen kann, wodurch die Abstraktion vom Phänomenologischen ins Konsumkritische kippt... Die einmal gefundene Abstraktion erscheint von nun an als besonders überzeugendes Mittel zur Überwindung der – von manchen der brilliantesten Essayisten der 80er Jahre (wie Yve-Alain Bois) diagnostizierten – aktuellen Endspielsituation, wobei sie diese gleichzeitig zum Bestandteil ihres eigenen Konzeptes macht. Die Malerei nimmt zugleich Bezug auf sich selbst, auf ihre geschichtliche Situation und auf die Realität ihrer unmittelbaren Umgebung. In jüngster Zeit hat Mosset verschiedene Arbeiten geschaffen, die sich – wie Tic-Tac-Toe-Spielkombinationen – aus mehreren *shaped canvases* in O- und X-Form zusammensetzen: eine Möglichkeit, das «Spiel» im Anschluss an die Endspielproblematik der 80er Jahre ins Unendliche zu verlängern.

Muss man daraus schliessen, dass Mosssets Weg unstet verläuft? Nein, nur spielt Mosset nicht den Schlaumeier. Er schreitet gemessenen Schrittes voran, umsichtig, und er passt seine Arbeit der jewei-



OLIVIER MOSSET, *SECONDARY MARKET*, 1988,
acrylic on canvas, 121 1/2 x 83" / SEKUNDÄRMARKT,
Acryl auf Leinwand, 304 x 211 cm.
(PHOTO: GALERIE SUSANNA KULLI, ZÜRICH)

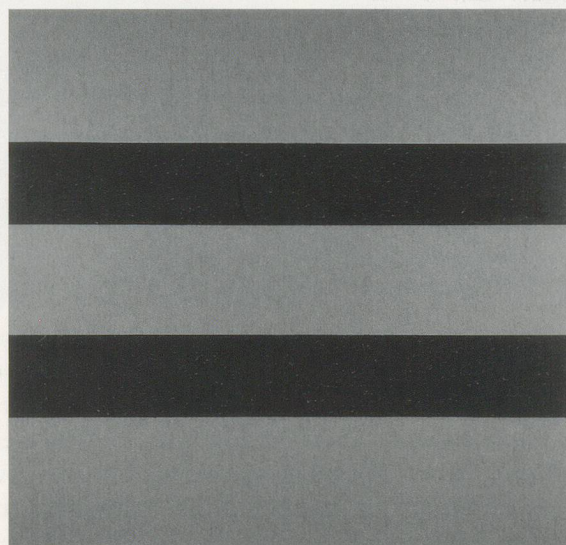
ligen Situation an, einem kulturellen Kontext, der *per definitionem* ständig im Wandel begriffen ist. Wenn es ihm notwendig erscheint, kommt er auf seine Schritte zurück oder weicht von einem Weg ab, der sich in einem bestimmten Kontext als Sackgasse erweist. Sein Vorgehen ist nur scheinbar chaotisch. Denn bei genauer Betrachtung aller Umstände, und wie er selbst Jeanne Siegel anvertraut hat: «... sie [Buren, Toroni] haben sich verändert. Ich bin im Grunde bei dem geblieben, was wir damals taten.»⁴⁾ Auch nach dem Ende seiner Zusammenarbeit mit Buren, Parmentier und Toroni bleibt Mosset weiterhin darauf bedacht, schon bei der Konzeption jeder Arbeit die Umstände ihrer Entstehung und ihren Bestimmungsort mit einzubeziehen. Der gegenstandslose Realismus von Mosssets Malerei ist selbst eine Kritik der Umstände seines eigenen Auftretens und darüber hinaus seines Im-Umlauf-Seins. RED

STAR (Roter Stern, 1990) etwa ist ein impliziter Kommentar zu den revolutionären Ansprüchen der abstrakten Malerei, die mittlerweile zum festlichen Symbol oder Turnschuh-Markenlogo verkommen ist; CORPORATE (Korporativ, 1987) ist eine Anspielung auf das Schicksal der abstrakten Kunst als dekoratives Element der Empfangshallen von Grosskonzernen; SECONDARY MARKET (Sekundärmarkt, 1988): wenn intellektuelle Spekulation und Risikoanlage aufeinander treffen; oder CHALLENGER (1986), die an der Eroberung des Raums Gescheiterten – hier ist «Raum» durchaus mehrdeutig gemeint: die freien Formen, die sich aus dem Flächenraum gelöst haben und in der amerikanischen Raumfahrt ihre unerwartete Entsprechung finden.

Im Zusammenhang mit Jessica Stockholder hat Mosset auch den Gedanken formuliert, dass die Kunst am Bau sich möglicherweise als eine der radikalsten Formen heutiger Malerei erweisen könnte. Und tatsächlich weisen etliche seiner eigenen Arbeiten auf ein solches Zusammentreffen von malerischem Konstruktivismus und Malerei am Bau hin, nur dass er vom bereits Gebauten ausgeht und die zukünftige Realität nicht zunächst in Gedanken aufbaut. Hierher gehören etwa das Projekt der dreihundert fotografierten Türen in der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern⁵⁾, das invertierte, graue Wandbild im Migrosmuseum Zürich, oder auch das neuere Beispiel der gelb überstrichenen Wand im Albright Knox Museum in Buffalo. Bei solchen Gelegenheiten macht Mosset oft lieber einen Schritt seitwärts statt nach vorn, das gilt auch für seine Installation im Cinéma Rex in Neuchâtel, 1983: Dort stellte Mosset zwei monochrome Leinwände im Cinemascope-Format aus, die sich seitlich über die gesamte Länge des Kinosaals erstreckten, nicht als Konkurrenz zur Filmvorführung und auch nicht an deren Stelle. Eine Installation in Form eines Kommentars darüber, was die Abstraktion im Verhältnis zu ihren neuen Rivalen, etwa dem Kino, nicht ist: «... etwas, was nichts darstellt, spielt

zwangsläufig mit dieser Vorstellung von Spektakel», meinte Mosset kürzlich, und die Abstraktion liesse sich nun vielleicht verstehen als «ein Film oder eine Geschichte, die eigentlich nur von Formen und Farben erzählt». ⁶⁾ Gewiss bleibt noch ein langer Weg zurückzulegen, bevor man wird sagen können, «in der Malerei gesehen», so wie man sagt, «im Fernsehen gesehen» – auch wenn ABC (1997) wohl genau dies schon andeutet. Tatsächlich hat die Malerei im Lauf des vergangenen Jahrhunderts nie aufgehört, sich im Verhältnis zu dieser unfairen Konkurrenz zu definieren. Wie Mosset selbst sagt, «... ist es nicht unmöglich, dass der Film die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist. (...) Heute sind Realität und Spektakel vollkommen ineinander verheddert, das Flusstal ist ein Denkmal, der Berg eine Reklame, der Eiffelturm eine Postkarte, die Montagne Sainte-Victoire ein Gemälde, New York ist eine Kinokulisse und seine Einwohner fungieren als Statisten. Dass manche auf dieser Klaviatur spielen, ändert nichts an der Sachlage.» ⁷⁾ Ich möchte ergänzend hinzufügen: Karniese oder Panzersperren sind zu Skulpturen von Mosset geworden, einschliesslich jener Exemplare, denen man auf Schweizer Wiesen begegnet, und deren Nutzniessung Mosset erworben hat, quasi im Sinne eines invertierten Readymades. Und noch ein invertiertes Readymade: Vor einigen Jahren hat Mosset drei Türvorleger anfertigen lassen, und zwar im

OLIVIER MOSSET, CHALLENGER, 1986,
acrylic on canvas, 78 3/4 x 83" /
Acryl auf Leinwand, 200 x 210 cm.





OLIVIER MOSSET, *L-SHAPE*, 1996, acrylic on canvas, 71 x 47 1/4" / *L-FORM*, Acryl auf Leinwand, 180 x 120 cm.

(PHOTO: GALERIE SUSANNA KULLI, ZÜRICH)

Format und den Farben der drei monochromen Gemälde von Alexander Rodtschenko aus dem Jahr 1921 – die letzten Bilder der Geschichte (vor den später folgenden), als wolle er ihnen nachträglich einen Gebrauchswert verleihen. «Malewitsch und die anderen wollten gleichzeitig malen und sich der Malerei entledigen. In dieser Tradition hiess für mich der nächste Schritt, ein monochromes Tafelbild zu schaffen, das nützlich sein musste, ohne dabei seine malerischen Qualitäten zu verlieren: Warum also nicht eine Fussmatte? Auf dem Boden wäre sie vielleicht nützlicher als ein Carl Andre.»⁸⁾

Derselbe Carl Andre war es auch, der bemerkte, ein Ding sei ein Loch in einem Ding, das es nicht ist.⁹⁾ Das wäre heute eine mögliche Definition von Kunst: Die Kunst ist ein Loch in einem Ding, das sie nicht ist. In diesem Fall wäre die Kunst das, was innerhalb der Kulturindustrie nicht Kulturindustrie ist. Und die «relative Autonomie» der Kunst, die Mosset als unabdingbaren Horizont seiner Malerei betrachtet, egal ob «made in USA» oder «made in China», hat etwas damit zu tun: sich selbst seine eigenen Regeln vorgeben, sein eigenes Prinzip, während das, was aus der Kulturindustrie hervorgeht, oder

aus dem Spektakel, wie immer man diesen Gegenpart nennen will, offensichtlich Regeln oder Prinzipien gehorcht, die nicht seine eigenen sind; denn das Gesetz der Industrie ist nun einmal jenes der maximalen Wirtschaftlichkeit. Die Malerei von Olivier Mosset ist in jüngerer Zeit für einige Leute zu einer rentablen Sache geworden. Ein verspäteter Wertzuwachs, den SECONDARY MARKET bereits vorweggenommen hat. Am Ende ist das nur gerecht, denn «wir sind auf jeden Fall Gefangene der Vergnügungsindustrie – *Entertainment, Business* – oder der Freizeitpolitik.»¹⁰⁾ Doch zunächst gilt es, sich dessen bewusst zu sein ... und dieser Tatsache Rechnung zu tragen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris 1953; deutsche Übersetzung: *Am Nullpunkt der Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.

2) Laut Mosset (in einem Gespräch mit dem Autor) haben Tricia Collins und Richard Milazzo diesen Ausdruck im Zusammenhang mit seiner Kunst verwendet.

3) wörtlich: «...the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture» (die radikalste Verschiebung des künstlerischen Gegenstandes, die Verschiebung von der Natur in die Kultur). Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London/New York 1972, S. 84.

4) «...I think they [Buren, Toroni] changed. I stuck basically to what we were doing at the time.» Jeanne Siegel, «Painting after the End: An Interview with Olivier Mosset», *Arts Magazine*, vol. 64, Nr. 9 (Mai 1990), S. 75–79, Zitat: 76.

5) Olivier Mosset and Susanne Bieri, *300 Türen – portes – porte – portas* (Bern: Graphische Sammlung der Schweizerischen Landesbibliothek, 2002).

6) Olivier Mosset im Gespräch mit dem Autor im November 2005, veröffentlicht in: *La revue 02*, Nr. 36 (Winter 2005/2006), Zoogalleries, Nantes, S. 22–25.

7) Olivier Mosset, «Sans illusions», in: Marc-Olivier Gonseth und Jacques Hainard (Hrsg.), *L'art c'est l'art*, Ausst.kat., Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1999, S. 180; erneut abgedruckt in: Lionel Bovier (Hrsg.), *Olivier Mosset – deux ou trois choses que je sais d'elle: écrits et entretiens 1966–2003*, Musée d'art moderne et contemporaine (Mamco), Genève 2005, S. 243 (Zitate aus dem Franz. übers.).

8) Olivier Mosset im Gespräch mit Muriel Marasati und David Perreau, September 1996; erneut abgedruckt in: *Olivier Mosset – deux ou trois choses que je sais d'elle*, op. cit. (Anm. 6), S. 213–214.

9) Überliefert von Robert Smithson in seinen «Anmerkungen zur Erschliessung eines Flughafengeländes», in: *Smithson, Gesammelte Schriften*, Kunsthalle Wien/Walther König, Köln 2000, S. 84 («Towards the Development of an Air Terminal Site», *Artforum*, Jg. 6, Nr. 10 (Juni 1967)).

10) Olivier Mosset, «Sans illusions», op. cit. (Anm. 6), S. 243.

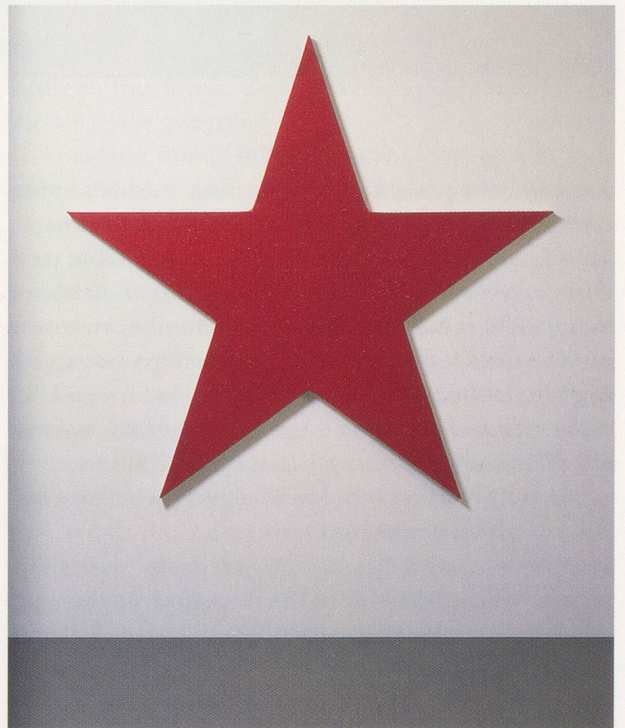
What Painting Is Not

VINCENT PÉCOIL

Olivier Mosset's early paintings have often been described as a kind of "zero degree" of painting—such a reduction would, at least, be their ultimate goal. The phrase, originating in Roland Barthes's literary theory,¹⁾ fits Mosset's work perfectly: in 1966–1967, Mosset painted a series of white canvases featuring nothing but the capital letter "A" in red. One has to start somewhere, and the beginning of the alphabet must have seemed as good a starting point as any. But this proved to be a false start: at about the same time, Mosset made a painting with the letters "RIP," and another one with the words "THE END," thus promptly bringing to a close the trajectory he had just launched. This circular motion also reappears in later works, as Mosset often returns to projects he once left aside. (Today, for example, he is returning to monochrome painting.) In retrospect, circularity was already present in 1967, in the repeated motif of his series of identical paintings: a black circle in the center of a white square canvas. At the time, Mosset thought he would only remake this one painting again and again, indefinitely.

As abrupt as these beginnings might seem, Mosset was not attempting to reach a hypothetical *tabula rasa*. The "demonstrations" of 1967–1968 with Daniel Buren, Michel Parmentier, and Niele Toroni clearly

VINCENT PÉCOIL is an art critic and curator. He lives in Dijon.



OLIVIER MOSSET, *RED STAR*, 1990, acrylic on canvas,

80 3/4 x 80 3/4" / *ROTER STERN*, Acryl auf

Leinwand, 5 x 205 cm.

(PHOTO: MIGROS MUSEUM, ZÜRICH)



OLIVIER MOSSET, *B4*, 2003, wall painting, and DONALD JUDD, UNTITLED, 1989 / *B4*, Wandmalerei, und OHNE TITEL, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunstmuseum, St. Gallen. (PHOTO: STEFAN ROHNER)

dismissed the possibility of operating outside any historical, political, or socio-economical contexts as an illusion. Still, their collaborative work from that period (though the four artists had developed their own minimal vocabulary separately) and the conversations around it were, for Mosset, a first paradoxically negative assertion of what painting is not. They represented the first step towards a relative autonomy of painting: painting is not about illusion, composition, the representation of objects, women, sexuality, or the Vietnam War.

What does one do when subject matter has disappeared, when the fight for the demise of subject matter—abstract painting's erstwhile goal—has become obsolete? The circle paintings are paintings made after the end of subject matter. This peculiar state—of painting after the end of painting—progressively led Mosset to a strategy of appropriation, which he primarily aimed at the work of his colleagues. (He more or less appropriated Buren's stripes in the early 1970s, after they had stopped exhibiting together.) In 1977, when he moved to New York after years of living in Paris, Mosset began painting monochromes and became involved with the Radical Painting

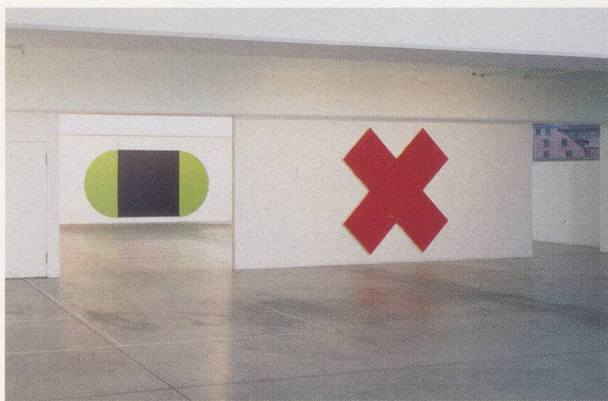
group that included artists like Günter Umberg, Joseph Marioni, and Marcia Hafif.

By questioning the purpose of continuing to paint after the end of painting, Mosset indicated his awareness of its inherent difficulties, especially in light of abstract painting's long history. His "found abstractions" (to use an expression coined for Mosset's work by Tricia Collins and Richard Milazzo) later underscored this fact. Out, therefore, with the monochrome (*EXIT*, 1986), which he abandoned in 1985, though not permanently, since he has recently started making monochrome work again. For a time, Mosset was associated with the Neo-Geo movement because of certain discernible affinities—in the logic and evolution of his pictorial practice—with the work of artists such as John Armleder, Peter Halley, or Sherrie Levine.

In *Other Criteria*, Leo Steinberg remarked that the 1950s and 1960s saw "the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture."²) The statement is also valid for abstract paintings, those real, concrete objects that are never as simple as they appear: for concrete forms are now part of culture, part of the repertoire of forms used

by painters, and abstract painting itself has become a historical object, a collection of forms open to appropriation. Abstraction has shifted from phenomenology to commodity critique, and found abstraction therefore appears like a particularly compelling means of overcoming the endgame situation of the 1980s (as described by some of the best art historians of the period, such as Yve-Alain Bois). But at the same time, it integrates the very concept of endgame in its elaboration. Painting simultaneously refers to itself, its historical status, and the reality around it. Recently, Mosset made a series of works consisting of O- and X-shaped canvases, like tic-tac-toe combinations, that seemed to prolong the “game” indefinitely following the endgame problematic of the 1980s. They were also a way of drawing out, as well as winding up, the series of circle paintings from the 1960s.

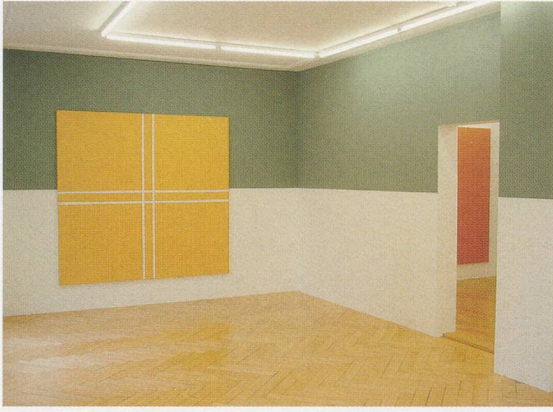
Are we therefore to conclude that Mosset’s trajectory has been erratic? No. Mosset doesn’t fool around: he proceeds one step at a time, with circumspection, adjusting his work to situations and cultural contexts that are, by definition, constantly shifting. He retraces his steps if necessary, or abandons a path that a particular context has turned into an impasse. His practice only appears to be chaotic. As



OLIVIER MOSSET, *BLACK SQUARE*, 1990, oil and acrylic on canvas, 84 x 168 1/4", *RED CROSS*, oil on canvas, 85 x 85" / *SCHWARZES QUADRAT*, Öl und Acryl auf Leinwand, 213 x 427,5 cm, *ROTES KREUZ*, Öl auf Leinwand, 215,5 x 215,5 cm, exhibition view / *Ausstellungsansicht*
Galerie Susanna Kulli, St. Gallen.
(PHOTO: GALERIE SUSANNA KULLI, ZÜRICH)

he told Jeanne Siegel: “I think they [Buren, Toroni] changed. I stuck basically to what we were doing at the time.”³⁾ From his work in common with Buren, Parmentier, and Toroni, Mosset retained the necessity of conceptually integrating the conditions of the work’s production and reception within the work itself. The subjectless realism of his paintings becomes a critical analysis of their conditions of production and, beyond that, of their circulation. *RED STAR* (1990), for example, is an implicit commentary on abstract painting’s once revolutionary aspirations, and its manifestation today as a festive symbol or as the logo of a brand of sneakers. *CORPORATE* (1987) alludes to the destiny of abstraction, now a decorative element in the lobbies of large corporations. *SECONDARY MARKET* (1988) imagines the alliance of intellectual speculation and high-risk financial investment. *CHALLENGER* (1986) evokes the failed conquest of space—an unexpected connection between free forms, detached from planar space, and the US space program.

Speaking about Jessica Stockholder, Mosset proposed the idea that industrial painting might be one of the most radical forms of painting today. And in fact, a number of his works evince this correspondence between pictorial constructivism and construction painting—with the difference that, rather than erecting in his mind a reality to come, Mosset proceeds from the reality already built. Consider for example the photographs of the three hundred restored doors at the National Library in Bern,⁴⁾ the “inverted” gray wall painting at the Migros Museum in Zürich, or, more recently, the segments of wall painted yellow at the Albright-Knox Gallery in Buffalo, New York. Rather than forging ahead, Mosset often operates laterally, as with his 1983 installation at the Cinema Rex in Neuchâtel, Switzerland. There, Mosset placed two monochrome paintings the size of movie screens on the side walls of the movie theater: neither facing nor replacing the show, the paintings existed on the side. This particular installation functioned as a comment about what abstraction is not, when considered in relation to its new rivals like film. According to Mosset, “... a thing that is not necessarily representational plays with the idea of the spectacle,”⁵⁾ and therefore abstraction may be



viewed as “a movie or a story that actually only talks about forms and colors.” To be sure, the time has yet to come when the phrase “As Seen In Painting” (as suggested, perhaps, by a work like *ABC*, 1997) becomes as common as “As Seen On TV.” And indeed, during the past century, painting has never ceased to define itself against these unfair competitors. As Mosset himself claimed, “... film is possibly the cardinal art form of the twentieth century... Reality and entertainment are inextricably connected today: a valley is a monument, a mountain is an advertisement, the Eiffel Tower is a postcard, Mont Sainte-Victoire is a painting, New York is a movie set, and its inhabitants are extras. The fact that some artists play with this doesn’t change a thing.”⁶⁾ I would add that certain objects, like picture rails or anti-tank concrete blockades, have become Mosset sculptures—including the concrete blocks that can still be found in the Swiss countryside, some of which Mosset has acquired the right to use like an inverse readymade. A few years ago, Mosset made another inverse readymade, when he ordered three doormats of the same size and color as the three monochromes painted by Rodchenko in 1921 (the last paintings of history, before the next ones), thus effectively giving Rodchenko’s paintings a use-value. “Malevich and the others wanted both to paint and to let go of painting. In this tradition, the next step for me was to make a monochrome picture that, while retaining its

pictorial qualities, could also be of some use: therefore, why not a doormat? Once on the floor, it might even work better than a Carl Andre sculpture.”⁷⁾

It was Carl Andre, incidentally, who noted (as reported by Robert Smithson) that “a thing is a hole in a thing it is not.”⁸⁾ This might be a fitting definition for art today: art is a hole in something art is not. Indeed, art is what, within the cultural industry, is not the cultural industry; art’s “relative autonomy,” which Mosset considers the essential goal of his painting, means that, whether it is “made in USA” or “à la chinoise” (to speak like Godard), art grants itself its own rules, its own principles, in spite of the fact that what counts as the cultural industry or entertainment (however one chooses to identify art’s “other”) follows a different rule: the principle of maximum profitability. Olivier Mosset’s work has recently become a profitable proposition for some. This is a late form of surplus value, which had been anticipated by *SECONDARY MARKET*. And after all, it is only fair, since “we are all caught up in the entertainment business or in the politics of leisure anyway.”⁹⁾ The point is to be aware of this entanglement and to take it into account.

(Translation from the French by Anthony Allen)

1) Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, translated by Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1977).

2) Leo Steinberg, *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 84.

3) Jeanne Siegel, “Painting after the End: An Interview with Olivier Mosset,” *Arts Magazine*, vol. 64, no. 9 (May 1990), p. 76.

4) Olivier Mosset and Susanne Bieri, *300 Türen – portes – porte – portas* (Bern: Graphische Sammlung der Schweizerischen Landesbibliothek, 2002).

5) Olivier Mosset in conversation with Vincent Pécoil, November 2005, published in: *La revue 02*, no. 36 (winter 2005/2006), Zoogalleries, Nantes, pp. 22–25.

6) Olivier Mosset, “Sans illusions” in: Marc-Olivier Gonseth and Jacques Hainard (eds.), *L’art c’est l’art*, exhib. cat., Musée d’ethnographie, Neuchâtel, 1999, p. 180; reprinted in: Lionel Bovier (ed.), *Olivier Mosset – deux ou trois choses que je sais d’elle: écrits et entretiens 1966–2003*, Musée d’art moderne et contemporaine (Mamco), Geneva, 2005, p. 243.

7) Olivier Mosset in conversation with Muriel Marasati and David Perreau, September 1996 in: *Olivier Mosset – deux ou trois choses que je sais d’elle*, *ibid.*, pp. 213–214.

8) Robert Smithson in: “Towards the Development of an Air Terminal Site,” *Artforum*, vol. 6, no. 10 (June 1967), pp. 36–40.

9) Olivier Mosset, “Sans illusions,” *op. cit.* (note 6), p. 243.