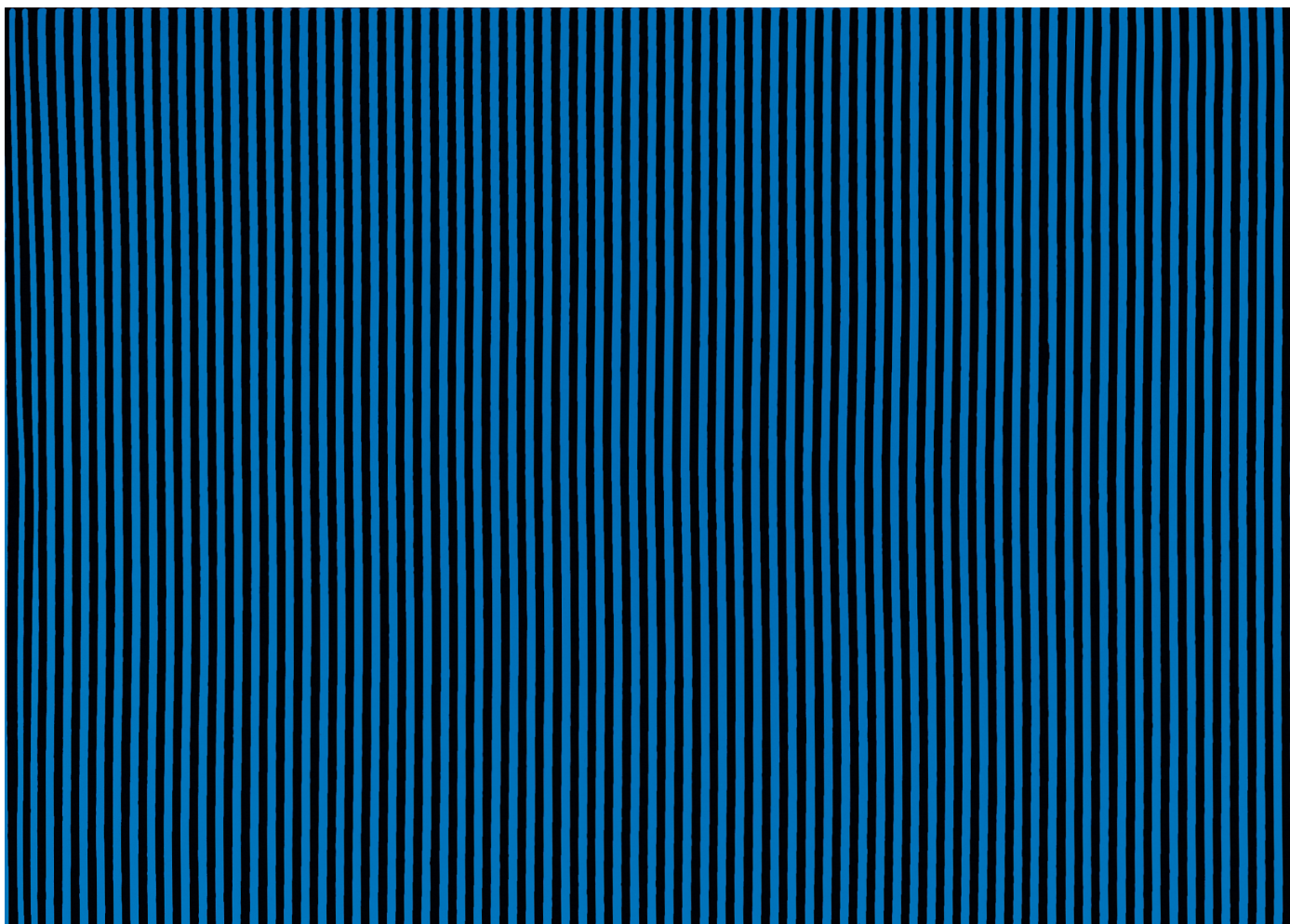


MAMCO
GENEVE

OLIVIER MOSSET
26.02-21.06.2020



DOSSIER
DE PRESSE

PARIS, 1964-1977

Marqué par l'art de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg, qu'il découvre dans une exposition à Berne en 1962, Olivier Mosset (*1944) prend la décision de devenir artiste et se rend à Paris au début de l'année 1963 pour être l'assistant de Jean Tinguely. Grâce à ce dernier, il est introduit auprès des autres artistes du Nouveau Réalisme – Mosset travaillera ainsi ponctuellement pour Niki de Saint Phalle ou Daniel Spoerri –, mais aussi des critiques d'art influents comme Otto Hahn ou Alain Jouffroy. C'est encore Tinguely qui lui permettra de rencontrer Andy Warhol à New York.

Par ces rencontres, Mosset se forge ainsi très vite une opinion sur les débats artistiques en cours: il est critique envers l'abstraction lyrique de l'école de Paris, circonspect face à l'art cinétique et attentif à l'émergence du Pop Art. La série de tableaux à cercles qu'il débute en 1966 est comme déduite de ces réflexions – réflexions qu'il partage alors avec Daniel Buren, Michel Parmentier et Niele Toroni. Les quatre peintres resteront célèbres dans l'histoire de l'art pour la série de «manifestations» qu'ils mèneront tout au long de l'année 1967.

Plus généralement, les années 1960 à Paris sont marquées par un intense besoin de renouvellement culturel et politique dans la France conservatrice du Général De Gaulle. Ce sentiment s'exprime particulièrement dans le cinéma, où la Nouvelle Vague rejette les conventions traditionnelles de la narration. Mosset s'y intéresse de près et fréquente le milieu du cinéma expérimental parisien. Il participe ainsi à l'aventure Zanzibar, une maison de production dont les bureaux se situent rue de l'Echaudé, dans l'atelier même de Mosset, en plein «quartier latin». Par sa situation, c'est un lieu de ralliement privilégié pendant les événements de Mai 68, auxquels l'artiste participe.

Sur un plan artistique, son travail commence à être reconnu au début des années 1970, à tel point que le cercle devient sa «marque de fabrique». Pour y échapper, il commence alors une nouvelle série: les tableaux à bandes verticales, qu'il peint sans discontinuer jusqu'en 1977. Cette année-là, à cause notamment de ses engagements pendant Mai 68, Mosset ne peut pas renouveler sa carte de séjour et doit quitter la France. Il décide alors de partir s'installer à New York.

NOUVEAU RÉALISME

La rétrospective d'Olivier Mosset est l'occasion de présenter, pendant toute l'année 2020, une importante sélection d'œuvres du Nouveau Réalisme. C'est en effet au contact des membres du groupe, en tant qu'assistant de Jean Tinguely puis de Daniel Spoerri, qu'il débute sa pratique artistique.

Le terme de «Nouveau Réalisme» a été forgé par Pierre Restany, à l'occasion d'une exposition collective en mai 1960 à la galerie Apollinaire de Milan. En octobre de cette même année, un manifeste est signé par les artistes Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé – auxquels s'ajouteront, en 1961, César, Mimmo Rotella, puis Niki de Saint Phalle et Gérard Deschamps. Ensemble, ils déclarent sobrement: « le jeudi 27 octobre 1960, les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. » Sous la houlette de Restany, les artistes réaliseront un nombre important d'expositions collectives, avant de se dissoudre en 1966. En 1970, une série de manifestations se tiennent en Europe pour célébrer les dix ans du groupe. Pendant l'une d'entre elles, Tinguely dévoile l'une de ses sculptures autodestructrices devant le Dôme de Milan: un gigantesque phallus doré qui se consume en quelques minutes, dans un mélange de feux d'artifice et de fumée. Derrière la jubilation qui accompagne un tel outrage, l'œuvre célèbre également l'autodestruction du groupe.

Art du prélèvement, de l'assemblage et de l'accumulation, le Nouveau Réalisme s'envisage comme le « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire», ainsi que le définira postérieurement Restany. Cet intérêt pour la vie quotidienne, la consommation et les rebuts est proche de celui qui caractérise les œuvres des artistes anglo-saxons du Pop Art, auquel le groupe est souvent comparé. Ainsi, dès 1962, une exposition intitulée *New Realists* à la galerie new-yorkaise Sidney Janis rassemble autour des artistes français des figures telles que Andy Warhol, Roy Lichtenstein ou Claes Oldenburg.

Yves Klein avait signé le manifeste des nouveaux réalistes d'un «Yves le monochrome», quelques mois après avoir breveté son bleu outremer «IKB» (pour *International Klein Blue*), utilisé pour la réalisation de près de 200 tableaux. Sans doute plus mystique et conceptuel que les autres membres, Klein se dissocie des Nouveaux Réalistes dès 1961, une année à peine avant son décès précoce. Par certains aspects, sa pratique reste cependant proche des procédés de prélèvement et d'empreintes des Nouveaux Réalistes. Car outre l'application *all over* sur toute la surface du tableau, Klein utilise le bleu pour enregistrer des données climatiques (*Cosmogonie de la pluie*) ou des corps mis en scènes lors de performances (*Anthropométries*).

L'immense sculpture *Cercle et carré éclatés* (1981) de Tinguely permet de rappeler les liens forts tissés par l'artiste fribourgeois avec Mosset. Ce dernier l'a notamment assisté pour les grandes machines que furent le décor de *L'Eloge de la folie* de Roland Petit en 1966 et *Le Paradis Fantastique*, sculpture conçue pour le pavillon français de l'exposition universelle de Montréal en 1967. On décèle par ailleurs dans le titre une référence au constructivisme (*Cercle et carré* est à l'origine un groupe d'artistes du début du 20e siècle), comme «éclaté» par la mise en mouvement de la lourde machinerie métallique. Ce rapport ludique et anarchiste à l'avant-garde est partagé par Mosset; il offre peut-être une clé d'interprétation de ses premiers travaux.

PREMIERS TRAVAUX 1964-1966

En 1964, alors qu'il est assistant de Tinguely, Mosset peint ses tout premiers tableaux (aujourd'hui disparus), composés de mots: *The End* et *RIP*. Avec sobriété, ces premières œuvres indiquent déjà un rapport critique au médium pictural. La méditation du jeune artiste sur les propriétés du tableau se retrouve dans l'allusion bouddhiste de *Kōan* (1964): un cadre à fausse dorure, collé sur une plaque en bois, aujourd'hui recouvert d'un noir mat uniforme mais originellement peint en blanc (ce que l'on peut voir dans la série de photographies réalisées par l'artiste dans ces mêmes années).

En 1966, Mosset est invité par Jacques Villeglé au Salon Comparaisons. Il y montre pour la première fois un tableau avec la lettre «A», inaugurant une série d'œuvres qui cherchent à atteindre une sorte de «degré zéro» de la peinture. Suivront des peintures avec des points, des lettres, des chiffres, se déployant sur différents formats. Aucune de ses expériences n'apparaît vraiment satisfaisante pour l'artiste, avant qu'il ne commence à peindre son premier cercle en 1966.

BUREN, MOSSET, PARMENTIER, TORONI 1967

En 1966, par l'intermédiaire du critique d'art Otto Hahn, Mosset fait la rencontre de Daniel Buren, Niele Toroni et Michel Parmentier. Les quatre peintres se découvrent des préoccupations communes: la quête d'une certaine neutralité picturale, la critique de «l'auctorialité», la répétition et une forme d'expression minimaliste. Ils se voient alors régulièrement et décident d'exposer ensemble sous la forme de «manifestations». Il est important de préciser que leur association ne s'est jamais faite sous la forme d'un groupe d'artistes – l'appellation B.M.P.T. est une création ultérieure de la critique et ne sera jamais revendiquée par les peintres eux-mêmes.

Leur première manifestation a lieu à l'occasion du Salon de la jeune peinture, en janvier 1967. Le jour du vernissage, ils peignent leurs tableaux en présence du public, révélant leur mode opératoire. Puis, avant la fin du vernissage, ils les décrochent, ne laissant qu'une bande-roule où il est écrit «BUREN, MOSSET, PARMENTIER, TORONI N'EXPOSENT PAS».

Ils diffusent ensuite une lettre contre les Salons qui constitue la manifestation n°2. Le «scandale» propulse instantanément les peintres sur le devant de la scène artistique parisienne. La manifestation n°3 se déroule le 2 juin 1967, dans la salle de spectacle du musée des Arts décoratifs de Paris. Quatre tableaux sont sobrement accrochés sur le fond de la scène. Après avoir attendu une heure un «happening» qui ne verra pas, le public, qui avait payé pour rentrer dans la salle, recevait finalement un tract sur lequel on pouvait lire: «Il ne s'agissait évidemment que de regarder des toiles de Buren-Mosset-Parmentier-Toroni».

La manifestation n°4 a lieu pendant la Ve Biennale de Paris qui se tient entre septembre et novembre. Là encore, quatre tableaux sont accrochés au mur tandis qu'une bande-son et un diaporama moquent les illusions de la peinture pour mieux affirmer, par contraste, que les tableaux des quatre peintres y échappent.

Dès la manifestation suivante, en décembre, des désaccords apparaissent entre les membres qui mettent fin à leur activité commune. Ainsi s'achève cette collaboration qui, si elle n'aura duré qu'une année, a marqué considérablement l'histoire de l'art des années 1960.

TABLEAUX À CERCLES 1966-1974

Entre 1966 et 1974, Mosset a peint entre 150 et 200 cercles d'une épaisseur de 3.3 cm, centrés sur des châssis de 100 × 100 cm – ainsi qu'une dizaine sur des formats plus grands. Cette composition minimale, sans titre, non signée, formule une sorte d'idéal pictural indépassable pour l'artiste, qui ne voit pas de raison de peindre autre chose.

Déconcertante par sa radicalité, cette série demeure l'une des plus commentées de la peinture abstraite de l'après-guerre. Car, au-delà du détachement qu'ils manifestent par leur quête de neutralité, ces tableaux peuvent s'envisager également dans un rapport critique au monde de l'art et à la société de consommation en général. Cette répétition engage l'abstraction dans une voie ouverte par le Pop Art américain: la multiplication quasi industrielle - du même motif renvoie non seulement aux cibles de Jasper Johns mais également aux tableaux sérigraphiés d'Andy Warhol.

Perversion des expérimentations cinétiques omniprésentes de l'époque – dont on trouvera un exemple monumental dans l'œuvre de Tinguely exposée ici, les cercles semblent comme «immobilisés» par la peinture et dépossédés de toute intentionnalité par leur incessante reproduction.

ZANZIBAR 1968-1970

Au début de l'année 1968, Mosset rencontre Sylvina Boissonnas, puis Serge Bard et participe avec eux à l'aventure cinématographique de ce qui deviendra Zanzibar. Issue d'une grande famille de mécènes, Boissonnas va mettre à la disposition de jeunes cinéastes amateurs des moyens considérables, animée par l'idée «de conquérir la liberté de faire» – garantissant ainsi une totale liberté pour le scénario, la technique ou le montage.

Pierre Clémenti, Jackie Raynal, Patrick Deval et Philippe Garrel réaliseront leurs premiers films autour de Mai 68 dans ce contexte particulier de production. Leurs films sont passés à la postérité pour leur caractère prémonitoire des événements de Mai 68 et pour leur esthétique singulière (forme de synthèse entre la Nouvelle Vague parisienne et les expérimentations cinématographiques de la Factory new-yorkaise).

Fun and Games for Everyone de Serge Bard, capte en prise directe le vernissage de la première exposition de Mosset à la galerie Rive Droite en décembre 1968. On y aperçoit une foule d'artistes et d'acteurs: César, Salvador Dali, Amanda Lear, Mijanou Bardot, Patrick Bauchau ou encore Peter Stämpfli, Jacques Monory, Jean-Pierre Raynaud, dont les silhouettes sont comme «brûlées» par le grain particulier de l'image excessivement contrastée – comme si la photographie s'était étalonnée sur les peintures à cercles elles-mêmes. La bande-son, improvisée par le saxophoniste Barney Wilen, achève de plonger ces «mondanités» dans un chaos sonore.

CATALOGUE N°1 1968

En 1968, grâce à la mécène Sylvina Boissonnas, Mosset publie le catalogue d'une exposition qui n'existe pas, ce qui lui permet, par l'intermédiaire de Serge Bard, de placer sa démarche sous des auspices à la fois nihilistes et conceptuels.

Dans un compte rendu publié dans *Opus International*, le critique d'art Alain Jouffroy, qui a écrit quelque temps auparavant *L'Abolition de l'art*, voit dans ce catalogue la mise en pratique de ses positions théoriques. Pour lui, la publication constitue à elle seule «la plus grande exposition de peinture qui ait eu lieu à Paris ces derniers temps».

Cette substitution du livre à l'exposition n'est pas sans évoquer les expériences conceptuelles menées aux Etats-Unis par Seth Siegelaub qui publie la même année le *Xerox Book*, un livre-exposition composé d'œuvres réalisées en photocopie par des artistes.

GALERIE RIVE DROITE 1968/1969

Les deux premières véritables expositions monographiques de Mosset à Paris auront lieu à la galerie Rive Droite de Jean Larcade, à un an d'intervalle, en décembre 1968 puis en décembre 1969. Absolument identiques, elles présentent une dizaine de cercles chacune. Si l'exposition de 1968 reçoit un grand nombre de visiteurs (ce que montre le film *Fun and Games for Everyone* projeté ici), celle de 1969 est en revanche désertée. Cette dernière est cependant l'occasion de la publication d'un second catalogue, à la couverture rouge, dans lequel un texte du philosophe Jean-Paul Dollé, aux forts accents marxistes, insiste sur la dimension politique des peintures à cercle. Dollé y voit une problématisation de l'œuvre d'art en «posant la question de ses conditions réelles d'existence, autrement dit de ses modes de production». La peinture à cercle se fait étendard révolutionnaire.

TABLEAUX À BANDES 1974-1977

En 1973, après avoir peint près de 200 tableaux identiques et acquis une véritable notoriété, Mosset prend conscience que le cercle fait désormais office de signature. Ainsi «fétichisé», le motif n'est plus valable pour sa neutralité. Se souvenant des manifestations menées avec Buren, Parmentier et Toroni, Mosset décide alors de «s'emparer» des rayures de Buren, devenues elles-mêmes indissociables de leur auteur. Ce faisant, Mosset cherche de nouveau à disparaître et assumer une perte d'identité de sa peinture.

Entre 1974 et 1977, Mosset peint ainsi une cinquantaine de tableaux à bandes verticales de formats similaires. D'abord grises et blanches, les bandes se colorent à partir de 1975. Comme pour la série des cercles, Mosset va exposer deux fois ces tableaux à bandes dans des configurations quasi identiques à la galerie Daniel Templon, en 1974 et en 1976.

La première exposition s'ouvre dans une atmosphère tendue: un faux carton d'invitation circule désignant l'exposition comme un «hommage à Daniel Buren». Puis la veille du vernissage, c'est une fausse lettre ouverte de Daniel Buren qui est envoyée à différentes personnalités du milieu de l'art. La confusion est totale lorsque Buren envoie à son tour un démenti qu'il souhaite voir affiché dans la galerie – ce qui ne sera pas fait. Si l'auteur de ces contrefaçons n'a jamais été officiellement, «l'affaire» met en avant un certain nombre de questions soulevées par «l'appropriation» – dont les tableaux à bandes sont un exemple précoce – telle que la pratiqueront, une décennie plus tard, des artistes comme Sherrie Levine ou Richard Prince.

ECART 1976

En novembre 1976, Mosset est invité à exposer à Ecart à Genève. Il y présente un seul tableau à bandes blanches sur fond blanc. Mosset s'en expliquera ainsi plus tard: «Je pensais amener dans un espace un peu *underground* quelque chose du cube blanc d'une galerie commerciale. L'ensemble me permettait de jouer sur tous les tableaux: introduire ce qui se voulait du *high art* dans un milieu qui s'en fichait; critiquer un certain sublime de la peinture, par le geste "nouveau réaliste" de la galerie vide; critiquer ce geste même par un objet spécifique, une peinture et par ce qui, en dernière analyse, ne regardait que moi – des problèmes de surface.»

Les bandes sont devenues quasi invisibles et le tableau, à la lisière du monochrome, marque une nouvelle étape dans le travail. Quelque temps plus tard, Mosset réalisera une autre peinture à bandes blanches sur fond blanc puis deux tableaux à bandes grises sur fond gris, présentées à Neuchâtel, à la galerie Média, juste après l'exposition de Genève.

NEW YORK, 1977-1986

Arrivé à New York en 1977, Mosset y retrouve Grégoire Müller, un ami artiste suisse avec lequel il partage pour un temps un atelier à SoHo. Mosset redécouvre la grande peinture abstraite américaine – Pollock, Newman, Still, ou plus proche de lui, Stella. Sa rencontre avec Marcia Hafif en 1978 et les discussions autour du groupe *Radical Painting*, l'inciteront aussi à repenser son approche de la peinture en interrogeant les paramètres de la couleur et du format du tableau.

Jusqu'en 1986, il ne réalisera ainsi que des monochromes, qu'il expose une première fois à la galerie Tony Shafrazi en 1979. Installé aux Etats-Unis, Mosset revient souvent en Europe; en 1980, il fait ainsi sa première exposition à la galerie Marika Malacorda à Genève, avec laquelle il collaborera pendant une dizaine d'années.

La radicalité picturale de Mosset n'empêche pas les collaborations avec des artistes venus d'autres champs. Dans un New York dévasté par la crise immobilière, SoHo a les dimensions d'un village. Mosset est proche de la New Wave cinématographique et musicale et son atelier accueille régulièrement concerts et tournages. Il fera ainsi la connaissance de Fred Brathwaite, alias Fab Five Freddy, musicien et graffeur très actif dans les débuts du Hip Hop. Ensemble, ils réaliseront une série de tableaux, aujourd'hui disparus, qui marqueront profondément un peintre comme Christopher Wool. En 1982, à la Olsen Gallery, Mosset expose avec Sarah Charlesworth et se rapproche des artistes de la Pictures Generation, en particulier de Sherrie Levine et Cady Noland.

Au milieu des années 1980, une série d'expositions menées par les commissaires indépendants Collins & Milazzo et Bob Nickas vont faire émerger une nouvelle génération d'artistes parmi lesquels on compte Jeff Koons, Peter Halley, Philip Taaffe, Louise Lawler, Wallace & Donohue, Laurie Simmons, Haim Steinbach ou Steven Parrino (avec qui Mosset partagera longtemps un atelier à Brooklyn). Les pratiques de ces artistes, malgré toutes les différences qui les séparent, rencontrent un certain succès commercial et critique, notamment sous l'appellation de Néo Géo. Par l'entremise de Nickas et Collins & Milazzo, et alors même qu'il continue à peindre des monochromes, Mosset se trouve associé à cette nouvelle génération dans des expositions de groupe. Dans ce contexte, ses monochromes se chargent d'une certaine ironie, loin de l'engagement qui anime les peintres de *Radical Painting*. Mosset entrevoit un nouveau champ s'ouvrir à lui et envisage désormais un retour à la composition géométrique.

RADICAL PAINTING 1978-1984

En septembre 1978, la peintre Marcia Hafif publie un long article dans *Artforum* intitulé «Begining Again». Elle y fait le constat du manque d'intérêt pour la peinture, abstraite en particulier, volontiers jugée dépassée. Elle propose alors de redonner sens au médium en empruntant une voie plus analytique et une forme de retour aux fondamentaux de l'abstraction. Après avoir lu l'article, Mosset contacte Hafif et lui propose de réunir un groupe de peintres préoccupés par des questions similaires.

Une première rencontre a lieu en octobre 1978. Les peintres, dont le nombre varie, se retrouveront ainsi, une à deux fois par mois, jusqu'à en 1983. Outre Mosset et Hafif, se croisent dans ces réunions Stephen Rosenthal, Doug Sanderson, Jerry Zeniuk, Phil Sims, Raimund Girke, Carmengloria Morales, Robert Ryman, Susanna Tanger et Howard Smith.

Ensemble, ils vont publier des textes, organiser des colloques et réaliser quelques projets, jusqu'à l'exposition *Radical Painting* organisée par Thomas Krens, au printemps 1984, au Williams College Museum of Art (Williamstown). Pour le catalogue, chaque artiste a écrit un court texte. Celui de Mosset exprime déjà une certaine lassitude pour ces recherches fondamentales. L'exposition du Williams College marque donc plutôt la fin du groupe que sa reconnaissance.

Le groupe *Radical Painting* aura peut-être rencontré davantage d'écho en Europe qu'aux Etats-Unis. Il reste comme l'une des tentatives les plus convaincantes de résistance de la peinture abstraite à la déferlante figurative qui s'abat sur le milieu de l'art dans les mêmes années.

RED 1986

Pour la X^e Biennale de Paris qui se tient en 1977, Mosset réalise un gigantesque tableau à bandes rouges sur fond rouge (300 × 600 cm), de façon à pouvoir recouvrir l'intégralité du mur qui lui est proposé. Pendant l'installation, le tableau est endommagé et c'est en le repeignant que Mosset décide d'abandonner les bandes, réalisant ainsi son premier monochrome. Il réalisera par la suite plusieurs autres monochromes rouges de grand format.

En juin 1986, le commissaire d'exposition Bob Nickas réalise, sur une idée de Mosset, une exposition à la galerie Massimo Audiello à New York qui s'intitule *The Red Show*. Le principe est simple: il s'agit de réunir des tableaux et quelques sculptures rouges réalisés par des artistes new-yorkais contemporains. Nickas s'en expliquait ainsi: «Toute œuvre dans cette exposition est rouge, mais la couleur n'est pas le thème. En effet, dans une pièce pleine de tableaux et d'objets rouges, rien ne peut vraiment paraître rouge. La couleur devient un masque qui légitime la présentation d'un ensemble d'œuvres qui, autrement, serait improbable (et, pour certains, qui peut rester problématique)».

Tout en s'appuyant sur l'exposition de Nickas, la présente salle diffère dans son principe: au lieu de montrer les œuvres rouges de différents artistes réalisées au même moment, sont ici présentées les œuvres rouges d'un même artiste, Olivier Mosset, mais de différentes périodes.

STEVEN PARRINO / CADY NOLAND

Olivier Mosset rencontre Steven Parrino (1958-2005) à la galerie Nature Morte de New York en 1984. Dès lors, un dialogue continu s'instaure entre les deux artistes, jusqu'au décès accidentel de Parrino en 2005 – dialogue dont a pu rendre compte, par exemple, le *duo show* organisé en 1990 à la galerie Pierre Huber à Genève.

Partageant le même atelier, Mosset et Parrino ont en commun un intérêt pour le monochrome, les pratiques radicales ainsi que la sous-culture «biker». Cela se traduit notamment chez Parrino par ses tableaux à plis qui évoquent autant une forme de destruction de la peinture du 20e siècle que des carrosseries automobiles froissées. L'utilisation de laques industrielles (voire d'huile de moteur) ajoute froideur et distance à cette forme de violence suggérée. A leur sujet, Fabrice Stroun, qui avait organisé la rétrospective consacrée à Steven Parrino au MAMCO en 2006, expliquait: «Au début des années 1980, alors que la sentence publique proclamait la mort de la peinture, Parrino, plutôt que de se joindre aux funérailles, prit le parti de la «nécrophilie».»

Tous deux préoccupés par la recherche d'un geste pictural réduit à son «degré zéro», Mosset et Parrino réaliseront plusieurs collaborations, sous la forme de diptyques monochromes qui refusent toute identification du tableau à son auteur. Sur l'un de ces diptyques, *Sans Titre (66/88)*, de 1989, figure la lettre «A» répétée sur chaque panneau – clin d'œil aux premiers travaux de Mosset dont ils reprennent l'un des motifs. Inscrit dans un cercle, ce «A» prend également une autre signification symbolique et place cette collaboration sous les auspices de l'anarchie.

Les nombreuses expositions de groupe organisées par Bob Nickas sont aussi l'occasion pour Mosset de se rapprocher des artistes de la *Pictures Generation*, et notamment de Cady Noland. Faisant l'examen critique et politique de l'«American way of life», les œuvres de Noland se rapprochent de celles de Parrino par leur violence latente. Les deux pièces présentées ici, qui font à nouveau allusion aux cercles et aux «A» de Mosset, rappellent l'exposition commune de Noland et Mosset au Migros Museum de Zurich en 1999.

Ces collaborations croisées dessinent les contours d'une certaine communauté artistique, mue par des principes de radicalité hérités tant des avant-gardes historiques que de la contre-culture, et dont elle cherche à perpétuer l'esprit en creusant un sillon qui leur soit commun.

AMF 1994/1995/2001

A l'ouverture du MAMCO en 1994, trois salles reconstituaient chacune une exposition de John M Armleder, d'Olivier Mosset et de Sylvie Fleury. Le principe d'une exposition jouant, comme au second degré, le rassemblement des trois artistes sera repris l'année suivante, dans les mêmes salles, sous le titre de *AMF2*. Chaque artiste était présent par une œuvre d'un mètre sur un mètre (une peinture de « coulées » pour Armleder, un cercle noir sur fond blanc pour Mosset et un monochrome en fausse fourrure pour Fleury); le triptyque ainsi composé était répété sur chaque mur, comme un statement résumant une œuvre. Enfin, en 2001, dans le cadre d'une série d'expositions intitulée *Répertoire (Replay)* qui réinterprétait seize expositions passées, les trois artistes étaient à nouveau rassemblés pour *AMF3*.

C'est cette collaboration qui est ici reconstituée. Jouant de l'ambiguïté du sigle AMF (constitué de leurs initiales mais qui renvoie également à plusieurs compagnies actives dans l'assurance ou l'exploitation de bowlings aux Etats-Unis), le compagnonnage des trois artistes suisses s'envisage comme une version post-moderne de celui de BMPT.

OMAGGIO 1989

A l'occasion de son exposition à la galerie John Gibson de New York en 1989, Mosset réalise, pour la première fois de sa carrière, une installation spécifique. Il s'agit d'un gigantesque canapé surmonté de miroirs et d'un encadrement de type Western. Mosset a, en réalité, déplacé le montant d'un comptoir de bar qui se trouvait dans son atelier de Brooklyn, recouvert le piètement par une frise à bandes et construit une banquette avec un grand monochrome rouge détoilé.

Aux éléments directement prélevés dans le vocabulaire formel de l'artiste s'ajoutent des miroirs qui reflètent les autres peintures de l'exposition. On trouve également une référence à l'œuvre d'Allan McCollum dont les *Plaster Surrogates* apparaissent ici en « trompe-l'œil ». L'ensemble n'est pas sans évoquer les *Furniture Sculptures* de John M Armleder. Le titre suggère que ces appropriations s'envisagent comme un hommage à deux artistes qui ont, chacun à sa manière, interrogé le « devenir-objet » de l'œuvre d'art.

TIMES SQUARE SHOW 1980

En juin 1980, Mosset participe au *Times Square Show*, la « première exposition radicale des années 1980 » selon le *Village Voice*. Organisée par le collectif Collaborative Projects Inc., appelé aussi Colab, elle se tient dans un ancien salon de massage situé sur la septième avenue, à quelques encablures de Times Square. Ouverte 7 jours sur 7 et 24 heures sur 24 pendant tout le mois de juin, la manifestation réunit une centaine d'artistes, venus d'horizons divers, mélangeant l'art, le graffiti, la mode, la musique, le film expérimental et la performance. Tableaux et sculptures côtoient des fripes, des posters en cours de réalisation (il y a un atelier de sérigraphie) ou des pastiches de bibelots touristiques vendus dans un magasin de souvenirs.

Le *Times Square Show* manifeste ainsi clairement son irrévérence envers le monde de l'art établi. Par ailleurs, un certain nombre d'évènements prennent place dans cet environnement chaotique, transformant l'exposition en espace de rencontres et de discussions.

S'il s'agit là de la première exposition d'artistes tels que Jean-Michel Basquiat ou Keith Haring, s'y trouvent également des figures plus établies, comme David Hammons, Jenny Holzer, Joel Shapiro, Walter Robinson, Alex Katz ou Kiki Smith. Mosset y présente un monochrome noir, quelque peu perdu dans le « *open air fashion lounge* », au milieu de vêtements et juste à côté du premier tableau de Basquiat exposé au public.

DEPUIS 1986

Entre 1966 et 1986, l'œuvre de Mosset a connu peu de variations: aux cercles ont succédé les peintures de bandes puis les monochromes, dans une quête de distanciation et de neutralité. Paradoxalement, par son mutisme même, la peinture de Mosset a encouragé une réception polysémique: l'œuvre fut ainsi tour à tour qualifiée de minimale, conceptuelle, «appropriationniste», radicale ou «néo-géo». Mosset n'a pas contesté cette emprise du contexte: au contraire, à rebours des dogmes modernistes, elle l'amène à relativiser l'autonomie picturale. La peinture se réfère simultanément à elle-même et à la réalité qui l'entoure.

En 1983, cette «autonomie relative» amène l'artiste à exposer deux grands monochromes dans la salle de cinéma Rex de Neuchâtel à l'occasion de la sortie de *Octopussy*, le James Bond de l'époque, «de façon à ce que les gens venus voir un film à grand succès puissent, éventuellement, voir de la peinture ». Il n'est pas tant question de critiquer le spectacle que de faire éprouver au spectateur deux régimes de regard – une alternative que manifeste symboliquement la double flèche d'une œuvre comme *Rustoleum*. Mosset ne cessera par la suite d'ajuster son travail selon les contingences sociales ou matérielles de sa réalisation et de sa réception.

L'exposition au Centre d'art contemporain de Genève en 1986 est l'occasion d'un nouveau tournant. Conscient que l'abstraction a dorénavant une histoire et que chaque tableau abstrait est déjà une «image» de l'abstraction historique, Mosset abandonne (pour un temps) le monochrome et revient à des compositions géométriques. Par ailleurs, et pour la première fois, les peintures qu'il présente sont pourvues de titres. Ce «pas en arrière», pour reprendre l'un d'entre eux, lui ouvre un nouveau répertoire de formes et de pratiques.

Dans les années qui suivent, il va ainsi jouer avec les composantes fondamentales du tableau. D'abord avec ses dimensions : représentant la Suisse à la Biennale de Venise, il réalise de gigantesques tableaux aux proportions architecturales. Ensuite avec sa forme: à partir des années 1990, il produit des *shaped canvases*, considérant le tableau en lui-même comme un «objet» – conception qui l'amènera jusqu'à la sculpture. Enfin avec la matière picturale: s'il se contentait jusqu'ici de l'acrylique ou de l'huile, il va s'essayer au formica, au polyuréthane et à différentes laques industrielles.

Les compositions font apparaître des citations de l'histoire de l'art ainsi que des motifs plus triviaux (ce que Collins & Milazzo ont appelé des «abstractions trouvées»). S'y retrouvent également les motifs antérieurs de son propre travail: lettres, cercles et bandes sont revisités comme autant de citations adaptées aux goûts du jour. Ce «remake» induit en dernier ressort une certaine circularité de l'œuvre, comme pouvait nous y préparer les cercles noirs des années 1960.

A STEP BACKWARDS 1986

Au début de l'année 1986, Mosset présente une série de tableaux de grands formats au Centre d'art contemporain de Genève. Pour la première fois, l'un d'entre eux, peint en 1985, porte un titre: *A Step Backwards [Un pas en arrière]*. Ce titre semble expliciter son abandon du monochrome et son «retour» à la composition, aussi minimale soit-elle. Le tableau en question est encadré en haut et sur les côtés par une bande blanche. Mosset dit s'être inspiré des buts de football dessinés sur les murs d'une cour de prison. Ce retour à la composition s'envisage ainsi dans un rapport ludique à l'illusion.

Ce «pas en arrière» indique également une prise de recul sur vingt ans de pratique. Parmi les autres tableaux présentés au Centre d'art, *G's Mission* se compose de cercles blancs sur un fond blanc, comme si l'artiste avait rassemblé tous ses tableaux peints entre 1966 et 1974. Par la distance qu'elle manifeste avec les travaux antérieurs, notamment par l'ajout de titres aux tableaux, l'exposition de Genève marquait un tournant dans l'œuvre de Mosset en ouvrant le champ des possibles picturaux.

BIENNALE DE VENISE 1990

Mosset représente la Suisse à la Biennale de Venise en 1990. Il réalise pour l'occasion six peintures monumentales qui prennent la mesure de cette forme de consécration. La réflexion sur l'échelle des tableaux, amorcée avec les premiers monochromes, atteint ici son paroxysme. Gigantesques, ces tableaux induisent un rapport particulier au corps du spectateur et invitent à une certaine intimité avec la matière picturale.

Cependant, la simplicité de leur composition dégage aussi une certaine froideur. Cette distance met en péril tout héroïsme, toute «déclaration humaniste et métaphysique de l'art abstrait classique» pour reprendre les mots du peintre. Jean Baudrillard, dans le catalogue qui accompagne l'exposition, parle à leur propos de «peintures qui n'en sont pas» tant celles-ci déjouent les attentes traditionnelles de la peinture, et y voit comme un «instrument de vengeance [qui] ridiculise tout le pathos ambiant de signes et de messages».

GRILLES

A partir du milieu des années 1980, Mosset peint à nouveau des tableaux à bandes, un principe formel qui lui permet de s'acquitter des problèmes de fond et de forme dans la composition. Contrairement aux bandes des années 1970, celles-ci ont différentes épaisseurs et couleurs, et se déploient sur différents formats. La répétition de bandes fines peut rappeler les expériences des artistes optiques, tandis que les grilles renvoient à un motif privilégié de la modernité.

Mais, là encore, ces références à une histoire de l'abstraction sont comme tenues à distance. Les entrelacs font parfois apparaître des croix suisses (*Sophie's Choice*); ailleurs ce sont les titres qui, sans exprimer de liens directs avec les tableaux, indexent l'œuvre à différents contextes, insistant sur l'autonomie relative de la peinture abstraite.

Ainsi *Pool* et *Second Harley* sont les titres respectifs de deux tableaux de composition similaire, mais peints pour différentes raisons. «Pool» renvoie au billard qui se trouvait dans l'ancien atelier du peintre et nous ramène directement à la réalisation du tableau; «Second Harley» se réfère à la moto que Mosset avait envisagé de s'acheter s'il vendait le tableau, renvoyant la peinture à sa valeur d'échange.

LETTRES 1985-1990

En 1985, Mosset réalise une peinture rouge sur laquelle trois bandes laissent apparaître un «Z» et qui porte pour titre le sigle C.B.G.B. D'une part, en faisant apparaître un signe sur le monochrome, le peintre renoue avec ses tout premiers tableaux marqués d'un «A». D'autre part, le titre renvoie au mythique club new-yorkais éponyme, haut lieu de la scène punk des années 1970 et 1980. Enfin «CBGB» est également l'anagramme de «BCBG», une manière discrète pour l'artiste de souligner la dimension «acceptable» de ces nouvelles compositions après la radicalité des monochromes.

« Même une peinture qui souhaiterait se limiter à sa réalité matérielle, en tant que peinture, entretient toujours une relation avec l'idée de représentation », expliquait alors Mosset. Il jouera à plusieurs reprises de cette ambiguïté entre composition géométrique et signe linguistique (voire logotypique), toujours à partir de bandes verticales, horizontales et obliques. Ainsi *Valuepack* laisse entrevoir un «W» tout en faisant allusion au logo d'une célèbre marque automobile.

CIMAISES

Prenant acte de la dimension «objectale» de ses tableaux, Mosset a effectué ponctuellement, depuis le début des années 1990, «des pas de côté dans la troisième dimension» en réalisant des sculptures. Parmi elles, *Cimaises* (1993) demeure sans doute la proposition la plus radicale. Il s'agit de cinq parallélépipèdes identiques, alignés comme une œuvre d'art minimale, rappelant les œuvres de Donald Judd ou Carl Andre. Les modules de la sculpture ont les dimensions et les matériaux des cimaises d'un musée, comme en attente d'accrochage. La sculpture nous incite à envisager les murs du bâtiment comme des peintures à part entière, créant une équivalence visuelle entre l'œuvre et ce qui l'entoure.

Cette équivalence se trouve reformulée par la double flèche de *Rustoleum*, qui dirige le regard vers ce qui se joue à côté du tableau. «Shaped canvas» peint à la laque, ce tableau possède en lui-même une réelle dimension sculpturale. Mosset ne cessera par la suite de composer des œuvres aux formes spécifiques et à la matérialité non conventionnelle (polyuréthane, formica...).

|A|B|S|T|R|A|C|T|I|O|N|S| |T|R|O|U|V|É|E|S|

Mosset réalise ses premiers «shaped canvases» au début des années 1990, actualisant une pratique déjà accréditée par des peintres comme Frank Stella ou Ellsworth Kelly. A la lisière de la sculpture, ce jeu avec le format traditionnel du tableau permet à Mosset une réinterprétation de certains de ses motifs (comme le cercle ou l'étoile), mais aussi un hommage à d'autres artistes. Ainsi son *Black Square*, tout en faisant référence à Malevitch, prend les contours arrondis des «Blp», l'emblème formel de Richard Artschwager.

Particulièrement attentif au «devenir image» d'une abstraction qui a désormais près d'un siècle d'histoire, il va multiplier les références dans et hors du champ de la peinture. Dans les années 1990, Mosset va ainsi réaliser un certain nombre d'«abstractions trouvées» (selon l'appellation de Collins & Milazzo), reprenant les compositions géométriques de logotypes (*FAX* ou *Corporate*), mais aussi graphiques issues du quotidien (*Green Card*). Agencé en polyptique, même un monochrome semble désormais n'être que la représentation de lui-même.

PARTENAIRES EXPOSITION SAISON PRINTEMPS 2020

Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative
Fondation de bienfaisance du groupe Pictet
Fondation Bonhôte pour l'art contemporain
Brownstone Foundation
MANOR

Sponsors principaux



Sponsors

la Mobilière



LENZ & STAEHELIN

Fondation genevoise
de bienfaisance
Valeria Rossi di
Montelera

Donateurs

MANOR



Fondation Coromandel

RICHEMONT

Partenaires

brownstonefoundation



CHRISTIE'S

Sotheby's

Partenaire hôteliers



Partenaires médias

'AGEFI

LE TEMPS



Partenaires prestataires

Arthur's Bar

Belsol



ReproSolution

ComputerShop

AXA XL



teo jakob