

Gianni Motti

“Draft”



22 octobre - 19 décembre 2015

mardi – samedi, 11h – 19h

GALERIE PERROTIN

76 RUE DE TURENNE, 75003 PARIS



"Draft", 2015. Installation - Fil barbelé, lames de rasoir / Razor barbed wire.

Gianni Motti

"Draft"

Galerie Perrotin, Paris

22 octobre - 19 décembre 2015

Pour sa deuxième exposition à la Galerie Perrotin, Gianni Motti a conçu un nouveau et singulier projet qui occupe les trois salles de l'espace St Claude, au titre éluif "Draft":

Tenter une description sommaire (dans le cas où le projet nous était connu) ou essayer de deviner ce qu'il pourrait être (dans celui où nous l'ignorons) serait une tentative tout à fait inutile dans le cas de Motti. On sait qu'avant sa présentation publique, chaque exposition peut jusqu'au dernier moment subir des variations. Chaque chose peut être déplacée, transférée d'un lieu à un autre, voire éliminée de la scène. À ce stade, rien n'est encore définitif, établi une fois pour toutes. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit dans le cas de Gianni Motti.

Dans les interventions de Gianni Motti, de fait, il n'y a jamais de plan qui précède l'œuvre, et dont elle ne serait que l'accomplissement. Il n'y a jamais quelque chose qui puisse en anticiper les prémisses ou négocier les rapports sémiotiques avec l'extérieur. On entre directement dans le jeu ou on en est exclu. Chacune de ses œuvres est plutôt le théâtre temporaire d'un événement: le *hasard* ou le risque que quelque chose se développe en temps réel à l'intérieur, passe à travers comme dans un interstice, une lacune. Et, comme dans tout événement, là aussi quelque chose advient sans que l'auteur puisse en dominer les effets imprévus ni l'évolution. En ce sens chaque nouveau travail de Motti est aussi et toujours une *expectative* sur son propre travail. C'est pourquoi ça ne commence jamais par sa présentation

For his second exhibition at the Galerie Perrotin, Gianni Motti has created a new and singular project that will occupy the three rooms of the St Claude space with the elusive title of "Draft".

With regard to Motti, it would be completely pointless to attempt a summary description (where the project is known) or to try to imagine what it might be (where it is still unknown). What we do know is that, before its public presentation, every exhibition project, as such, can undergo variations up to the very last minute. In substance: in this phase, nothing is definitive and determined once and for all. But this is not the case with Motti.

In effect, in Gianni Motti's projects there is never a plan that precedes the work nor is the work ever just the completion of a plan. There is never anything that can anticipate the premises or mediate the semiotic relationships with the outside. You either enter into the game directly or are excluded. Every piece of work is rather a temporary theatre of an event: the risk or hazard is that something is developed within it in real time, that something passes through it as through a gap or a lacuna. And, as in every event, here too something happens without the author being able to dominate the unexpected outcomes and its evolution. In this sense, every new work by Motti is also and always an expectation of his very work. For this reason, it never begins with an effective presentation or exhibition as such but starts at a distance, involving the audience's systems of *expectation* – its forms of reception, its perceptive codes,

effective ou par l'exposition en soi, mais part de plus loin, impliquant le système d'attente des publics: ses formes de réception, ses codes de perception, ses conventions rassurantes. Dans la plupart des cas, c'est le public lui-même qui se transforme de spectateur en objet d'observation

Prague 2003, (*Blitz*). Par l'effet de la main invisible de Motti, un détachement des forces armées américaines occupe illégalement et sans préavis les passerelles de la National Gallery à l'occasion de l'inauguration de la première édition de la biennale tchèque. Tenues de camouflage, fusil à l'épaule et jumelles à la main, cinq militaires tiennent sous observation le public qui, passant d'un espace à l'autre ne peut se soustraire à leur surveillance. Personne n'aurait imaginé alors que cette situation allait se révéler aussi familière dans les années à venir, personne non plus, peut-être, n'avait compris combien cette opération mettait en lumière un des ganglions cachés de la gouvernementalité moderne. Celle-là même qui trouve dans le musée ou dans l'exposition une des dynamiques du contrôle contemporain qui, sous la promesse de liberté et de créativité, parvient à canaliser et à organiser le consensus social. De fait, si pour Motti il n'y a pas de médium privilégié sur lequel intervenir, c'est parce que chacune de ses actions se situe toujours dans le lieu même qu'il entend destabiliser: celui de l'opinion publique. Il peut s'agir d'un extrait télévisé de la demi-finale des internationaux de France à Roland-Garros, (*Roland Garros*, intervention, 2004) ou de la lecture hebdomadaire de l'horoscope sur Canale 3 Toscana, (*Oroscopo*, 2001). De même qu'il peut s'agir d'une page de la *Neue Luzerner Zeitung*, de la *Tribune de Genève*, (*Reviews*, 2000/2008) d'*El Espectador* de Colombie (*Nada por la fuerza, todo con la mente*, 1997) ou encore d'une biennale comme celle de Venise (2005) ou Manifesta (2002). La méthode bien établie de Motti a été définie comme une «stratégie d'infiltration»: Si le dispositif change, l'idée clé de s'adresser à des publics (au pluriel, donc) ne varie pas, ces publics sont désormais réunis par une économie de l'information. Ce qui se joue, en effet, c'est le nivellement et l'uniformité des modes de vie et de comportement social induits par la médiatisation (presse, publicité, télévision, réseaux informatiques, expositions) avec en son centre l'hégémonie de la production sémiotique et normative de la société de la communication. Voilà pourquoi son travail s'avère toujours défini *par* le temps et *dans* le temps. Difficile à saisir, il se situe toujours ailleurs que là où on l'attend.

Même lorsque l'intervention de Motti se concentre dans un lieu adéquat (galerie, musée, foire ou biennale), son œuvre n'est jamais située là où elle le devrait, ni là où on présume qu'elle devrait a priori se trouver. Rien n'est accroché aux murs, rien n'est posé sur le sol, aucune vitrine qui contienne quelque chose, aucun objet à regarder, aucun bruit à écouter. Il y a toujours un espace vide qui semble contrevenir à un des principaux slogans sur lesquels le système de l'exposition a fondé par statut son rapport avec le spectateur: *tout regarder et ne rien toucher*. Quelques exemples?

2004, *Plausible Deniability* au Migros Museum à Zürich: un corridor long de 600 mètres, fait de panneaux de bois qui remplit tout entier le vaste espace du musée et canalise le public depuis l'entrée jusqu'à la cour, située à l'arrière du bâtiment Löwenbräu.

its reassuring conventions. In many cases, it is the audience that transforms itself from spectators into objects of observation.

Prague 2003 (*Blitz*). As a result of Motti's invisible hand, a detachment of the American armed forces illegally, and without warning, occupied the internal landings of the National Gallery during the opening of the first edition of the Czech Biennial. Camouflage uniforms, rifles ready and binoculars in their hands, five soldiers kept under observation the public who, despite moving from one space to the other, was unable to avoid their monitoring. No-one could have imagined, at the time, that this situation would turn out, over the years, to be so familiar and neither, possibly, would they have understood just to what degree this operation would reveal the hidden ganglia of modern governmentality, one that in the museum or exhibition space, calls into play certain dynamics of contemporary control which by promising freedom and creativity, manage to channel and organise social consent.

In fact, if for Motti there is no preferred medium on which to intervene, this is because every one of his actions is always sited in the very place he intends to undermine. It may be a television scene from the semi-finals of the French Roland Garros International Championships (*Roland Garros*, intervention, 2004) or from the weekly reading of the horoscopes on the Tuscan Canale 3 (*Oroscopo*, 2001). Just as it may also be a page of the *Neue Luzerner Zeitung*, of the *Tribune de Genève* (*Reviews*, 2000/2008) or the Columbian *El Espectador* (*Nada por la fuerza, todo con la mente*, 1997), or it might be a Biennale such as Venice (2005) or Manifesta (2002). Motti's tried and tested method is that which has been defined with the expression "strategy of infiltration". If he mutes the display he does not mute, however, the key idea of addressing publics (in the plural, therefore) who find themselves by now bound together by the information economy. What is in play is, in fact, the levelling and rendering uniform of the ways of life and social behaviour induced by mediatisation (the press, advertising, television, IT networks, exhibitions) at the centre of which is the hegemony of semiotic production and the rules of communication society. For this reason, his work is always defined by time and in time. It is difficult to capture and is always located somewhere other than expected.

However, even where Motti's intervention is concentrated in an assigned location (a gallery, museum, fair or biennial), his work is never where it should be or where it is presumed to be. There is nothing hanging on the walls, nothing standing on the floor, no glass cabinet containing something, no object to be observed, no sound to be heard. There is always an empty space that seems to contravene one of the main slogans on which the exhibitory complex has based, by statute, its relationship with the audience: *look at everything and touch nothing*. Some examples?

2004: *Plausible Deniability* at the Migros Museum in Zürich: a 600 metre long corridor made from wood panels that filled the entire, vast space of the museum and channelled the audience from the entrance to the courtyard behind the Löwenbräu building.

2008, *Think Tank* au Centre d'Art Contemporain La Criée à Rennes : une immense surface recouverte de pavés non fixés sur le sol, ce qui rend presque impossible la traversée de la pièce, ou même le simple fait de s'y tenir debout.

2012 : dans l'espace BPS 22 à Charlevoix le vide est encore plus consistant, accompagné seulement d'une plaque noire avec le mot SWAP et son cartel mentionnant : « L'artiste a consacré la totalité du budget de production de l'exposition à l'achat de "BTP Italia", des titres d'État de la dette publique italienne, déposés sur le compte UBS portant le n°024-753181. MIF ».

Mais, dans les conventions du contexte artistique, l'aspect principal que Motti s'emploie à miner est l'atemporalité idéologique présumée du dispositif d'exposition lui-même, selon lequel, citant Brian O'Doherty « l'art existe dans une espèce d'éternité de l'exposition ». Pour fixer l'heure de sa performance Motti, dans une de ses récentes expositions, indiquait une temporalité totalement aléatoire : « entre le 18 septembre et le 13 décembre 2015 », un intervalle durant lequel tout aurait pu arriver. C'est, précisément cette indétermination constitutive, où chaque moment peut être le bon, qui est au cœur du sens du temps de l'artiste : un temps *potentiel*, jamais définitivement *actuel*. Sans quoi, ses actions télépathiques, ses incursions dans l'immatériel et dans la physique des particules infinitésimales ne seraient pas explicables. Elles resteraient incomprises. Et pourtant, ce travail subversif sur les régimes de visibilité est en mesure de confisquer ce qui nous a été soustrait par les nouveaux dispositifs de pouvoir et de restituer aux subjectivités les facultés d'en faire usage, d'agir. À un journaliste qui l'interrogeait sur ses séries de revendications de catastrophes naturelles et sur son ironie vis à vis de l'artiste-héros, Motti répondait : *J'ai passé mon enfance entre la Dolce Vita et le terrorisme. C'étaient les années de plomb, je voyais presque chaque jour dans les journaux les revendications des divers groupes politiques. Je me disais que moi aussi peut-être un jour, je pourrai revendiquer quelque chose... L'avantage de la revendication des phénomènes naturels, c'est que « dieu » est un peu ton assistant...*

Marco Scotini

**Gianni Motti participe à l'exposition
"PerformanceProcess" au Centre Culturel Suisse,
Paris du 18 septembre au 13 décembre 2015 .**

2008: *Think Tank* at the Contemporary Art Centre La Criée in Rennes in France: an immense floor surface made from cobblestones not fixed to the floor, making it almost impossible to cross the area if not even to just stand up on it.

2012: in the BPS 22 space in Charlevoix, the emptiness was even more consistent and was accompanied only by a simple, black slab bearing the word SWAP and a label stating: "*The artist devoted the entire production budget for the exhibition to the purchase of BTP Italia, government bonds for the reduction of the Italian public debt, deposited in UBS account n. 024-753181. MIF*"

However, the main aspect that Motti aims to undermine in the conventions of the artistic context is the presumed ideological atemporality of the very exhibition machine for whom, to quote Brian O'Doherty, art "exists in a sort of eternity of display". In fixing the time of his performance in a recent art festival, Motti indicated an entirely random temporality: "between 18 September and 13 December 2015", a period in which anything could happen. It is precisely this constitutional indeterminacy, where every moment could be the right one, that is at the heart of Motti's sense of time: a *potential* time that is never definitively *actual*. Without this, his telepathic actions, his incursions into the immaterial and the physics of infinitesimal particles cannot be explained – they would remain misunderstood. Nonetheless, it is precisely this subversive work on regimes of visibility that is able to confiscate that which has been removed from the new devices of power and to return to subjectivities the ability to use and to act. To a journalist who was asking him about his series of claims in relation to natural disasters and his ironic comments on the heroic-artist, Motti replied: *I spent my childhood between the Dolce Vita and terrorism. They were the 'years of lead', almost every day I saw the claims of the various political groups in the papers. I told myself that, possibly, I too, one day, would be able to claim something... The advantage of claims about natural phenomena is that 'god' is something like your assistant...*

Marco Scotini

**Gianni Motti is part of the group exhibition
"PerformanceProcess" at the Centre Culturel Suisse,
Paris from September 18 to December 13, 2015.**