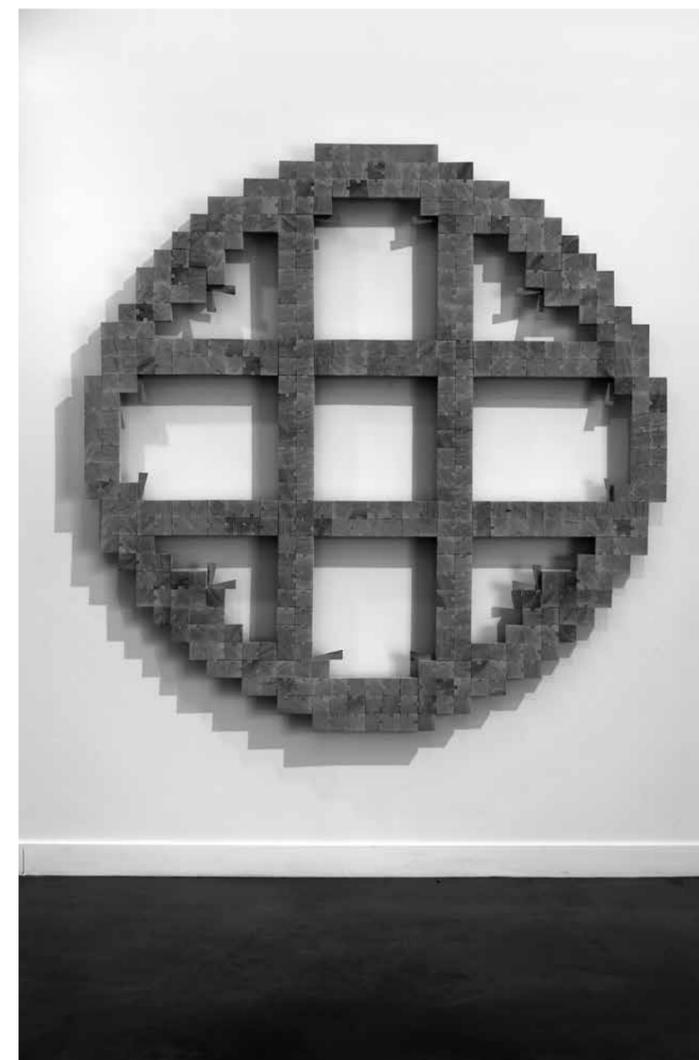


DOSSIER

LIEUX DE PASSAGE

DE

DIEGO MOVILLA



Que signifie dessiner et délimiter un territoire dans un paysage ? Quelles relations la peinture et le dessin ont développées avec la représentation des espaces naturels ? A la fois illustration du pouvoir politique et économique et évocation d'un paradis perdu, à la fois utopie et exploitation sans vergogne, Diego Movilla souligne ce qui peut ressembler, aujourd'hui, à une certaine désorientation et rappelle que nous avons l'histoire de l'art et de la peinture pour nous y retrouver.

Ce porte-folio présente une série d'images des œuvres et de l'exposition de Diego Movilla aux Tanneries d'Amilly, travaillant les questions de dessins, traçages, impressions... autrement dit de lignes et d'espaces... L'œuvre et l'exposition comme "lieux de passage".

Je parle et la société
65 x 50 cm. Crayon et gomme sur papier. 2018

Chassis - Pixel (cible) - 2
186 x 186 cm. Assemblage en bois d'hêtre. 2018

LIEUX DE PASSAGE - LES TANNERIES.
Amilly - 2018



PAUSAGES DÉGOMMÉS

Par **Julie Crenn**

En 1953, Robert Rauschenberg gomme entièrement un dessin de Willem de Kooning. Avec l'accord de ce dernier, Rauschenberg efface les traits d'une œuvre à jamais métamorphosée. Une fois gommé, le dessin figuratif se fait totalement abstrait. Erased De Kooning Drawing atteste non seulement d'une appropriation, d'une transformation, mais aussi d'une remise en question du statut de l'auteur. Le geste inédit marque l'histoire de l'art contemporain. Caviarder, recouvrir, raturer, gommer une image et/ou un texte sont des gestes censeurs. Ces actions ne sont pas innocentes, elles informent d'une volonté, d'un engagement, d'une transgression, d'une prise de position. Elles manifestent une émotion, une réaction spontanée, agressive. Le plus souvent, la colère, l'indignation, l'incompréhension ou le désarroi sont les moteurs de ces gestes radicaux. Caviarder, recouvrir, raturer, gommer participent à réduire au silence une parole, à altérer une image, à diminuer un discours. Les gestes impliquent par ailleurs un contre-mouvement à ce silence et à cette altération puisqu'ils sont aussi nourris d'une nécessité de résistance. Caviarder, recouvrir, raturer, gommer une image et/ou un texte c'est aussi mettre en lumière ce que l'image et/ou le texte ne nous disent pas, ce qu'ils nous cachent, ce qu'ils évitent soigneusement.

En découvrant les Paysages Dégommés de Diego Movilla, la question de la résistance s'impose avec évidence. Les dessins, réalisés à la poudre de fusain sur papier, ouvrent une lecture plurielle où l'image, la représentation, le pouvoir, l'autorité sont rudement remis en cause. Au départ, l'artiste s'approprie l'œuvre d'un.e autre. Il dessine en noir et blanc à partir d'œuvres existantes où sont représentés des portraits et des paysages classiques. L'artiste vient gommer le premier plan du dessin. Maurice Fréchuret écrit : « Il est vrai que dans le domaine des arts identifiés comme visuels, l'acte d'effacer évoque le plus souvent l'erreur, l'échec ou le sacrilège. Ce geste, foncièrement négatif et par définition contre-productif, peut a contrario être appréhendé comme processus créatif exemplaire et faire l'objet d'une réévaluation complète. »¹ Les gommages fonctionnent de manières plurielles, ils engendrent plusieurs lectures du geste. Diego Movilla gomme la surface des dessins non pas pour les effacer, mais pour en approfondir la composition et le sens. La gomme, au même titre que le fusain, apparaît comme un outil à part entière. La scène réaliste (au fusain) cohabite avec une composition abstraite ou bien des motifs tracés à la gomme.

Le passage de la gomme sur le fusain ajoute une couche de sens. S'il ne cite pas les auteurs.e.s, Diego Movilla nous informe des titres des œuvres reproduites : Le Jugement de Paris, Figures buvant à la fontaine, Narcisse, Le peintre et son modèle dans un paysage. Les titres font écho aux mythologies antiques, à l'académisme et au classicisme qui structurent l'art européen, et plus largement occidental. Un art qui s'est, au fil des siècles,

organisé, conditionné, formaté selon des schémas, des classements, un ordre, une hiérarchie artistique. Les œuvres empruntées sont au départ des portraits, plus spécifiquement des portraits de figures de pouvoir (rois, reines, généraux, papes, dieux, déesses). Diego Movilla gomme les sujets, le plus souvent situés au premier plan et au centre de la composition. En ôtant la représentation humaine, la figure qui incarne un pouvoir politique, l'artiste donne à voir ce qu'il reste, un paysage dont la présence anecdotique démontre qu'il était jusque-là envisagé comme le simple décor d'une mise en scène. Les majestés sont défigurées et déchues. Dans cette hiérarchie historique des arts et des genres artistiques, il est intéressant d'observer que Diego Movilla choisit de mettre en avant les paysages. Si l'on se réfère au classement établi au XVII^e siècle, le paysage (avec la nature morte), sous la peinture d'histoire, le portrait et la scène de genre, appartient au bas de la pyramide. André Félibien (architecte et historiographe) proclamait : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres... »² Le paysage en tant que tel, comme le dessin, n'est en aucun cas considéré comme un genre noble. La représentation humaine fait loi.

Les Paysages Dégommés s'inscrivent dans la continuité de séries précédentes telles que les Portraits Dégommés (2013) ou encore Velazquez Borrado (2017), à travers lesquelles l'artiste attaque littéralement et symboliquement les représentations du pouvoir dans différents domaines. Il gomme ainsi les portraits de la famille royale espagnole du XVII^e siècle, de Benoit XVI, du prince Charles et de Lady Diana, de Picasso, Margaret Thatcher ou encore Barack Obama. L'artiste circule entre les époques et les contextes culturels pour mettre en lumière une continuité dans la mise en scène glorificatrice des hommes et des femmes ayant une influence politique, esthétique, morale, économique. La gomme en tant qu'outil – dans un usage plastique – engage l'affirmation d'un langage politique. En effet, gommer, au sens propre comme au sens figuré, est une arme utilisée par un système dominant prenant les visages du patriarcat, des religions, du colonialisme ou encore du libéralisme. Il s'agit de gommer par la voie de l'indifférence les différences et les dissidences. Alors, quand Diego Movilla reproduit au fusain un sujet classique de l'art européen et qu'il décide ensuite de le dégommer, il produit un discours critique vis-à-vis des éternelles hiérarchies, soumissions et oppressions. Son refus

de l'autorité de l'art rejoint « le refus de l'autorité des images, de la figure du génie ou de la notion de chef-d'œuvre. »³ Le dégomme constitue un moyen d'échapper au contrôle des images et aux injonctions normatives. À son tour, l'artiste altère et efface partiellement les dessins pour souligner un carcan qui peine à exploser. Le gommage peut en ce sens être compris comme un geste radical, générant autant l'effacement que le dessin, et s'inscrivant dans une pensée critique et féministe. Par ses choix plastiques de l'artiste explore la dimension autoritaire de l'histoire de l'art occidentale : sexiste, raciste, classiste. Une histoire elle-même basée sur l'effacement intentionnel de celles et ceux assigné.e.s aux marges.

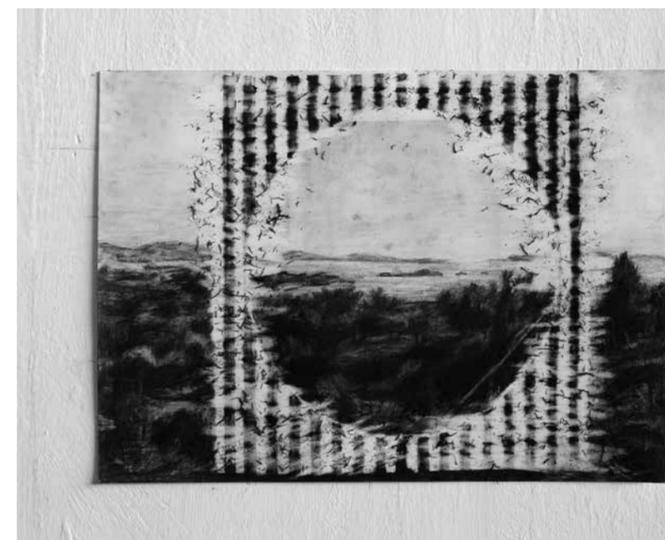
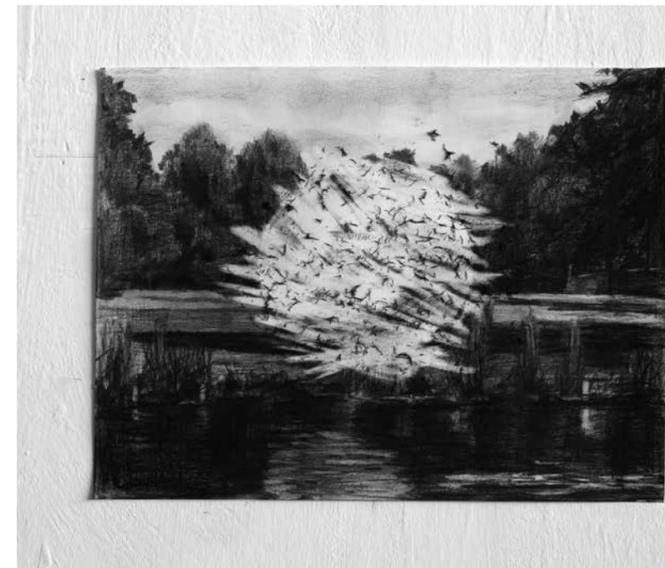
Les Paysages Dégommés soulèvent une réflexion critique et un engagement politique vis-à-vis des mécanismes de pouvoir, de sa théâtralité et de sa réception. Diego Movilla reprend au fusain les portraits de peintres mâles, de bourgeois, de reines, de miliaires, de princesses, de rois et d'hommes religieux dont il gomme avec fureur les visages et les corps. Privées de leur sujet central, les compositions font peau neuve. Les paysages en arrière-plan cohabitent avec les fantômes de personnalités magnifiées, idéalisées, glorifiées, qui ont tout simplement été effacées du champ visuel. Le gommage fabrique un espace instable où la représentation est défaite. Les figures imposées disparaissent au sein de ce trouble qui apparaît comme l'espace d'un renouveau possible. Le gommage des portraits souligne peut-être une volonté d'en finir avec l'anthropocentrisme hégémonique et dominant. Alors, il reste les paysages, une nature libérée, des espaces déshumanisés et sans frontières où finalement tout est à repenser et à reconstruire. Fabrizio Terranova, paraphrasant Donna Haraway, écrit : « Il nous faut inventer de nouveaux récits ». Des récits trouble-fêtes « qui dérangent l'ordre des choses et les hiérarchies de la parole ». Des récits créateurs, « portés par de nouveaux corps, de nouveaux narrateurs humains et non-humains, de nouveaux possibles surtout, qui fabriquent un avenir conscient (...) fait d'alliances, de soins et de secrets. »⁴

1. FRERUCHET, Maurice. *Effacer-Paradoxe d'un geste artistique*. Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p.29

2. FELIBIEN, André. *Conférence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris (1669), p.144

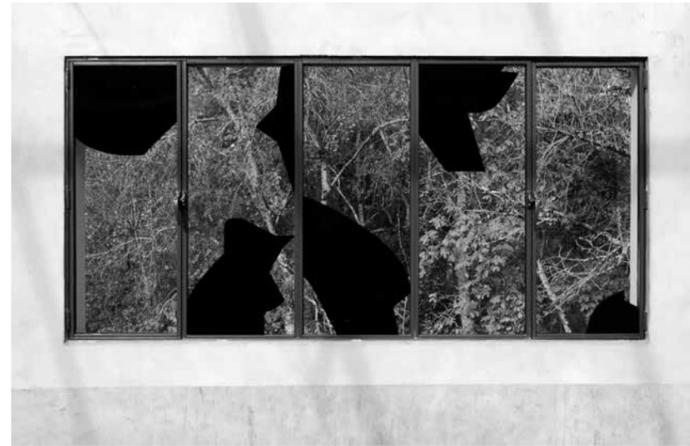
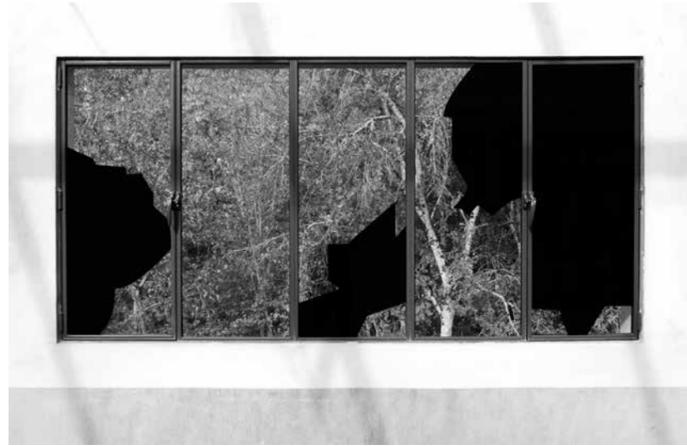
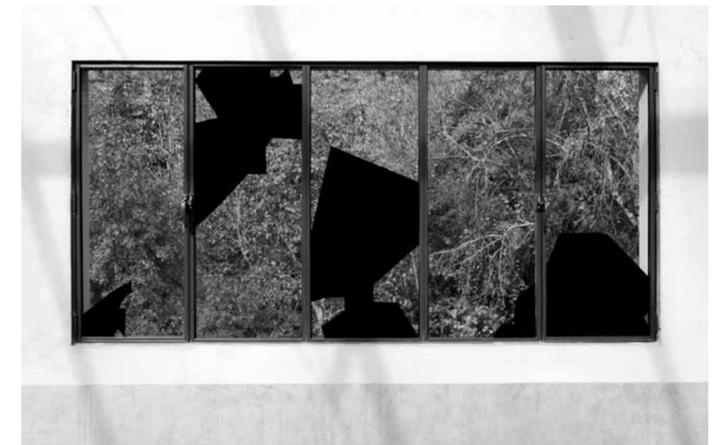
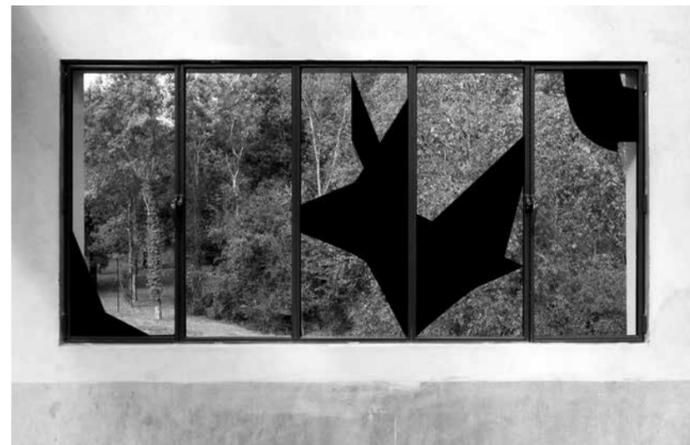
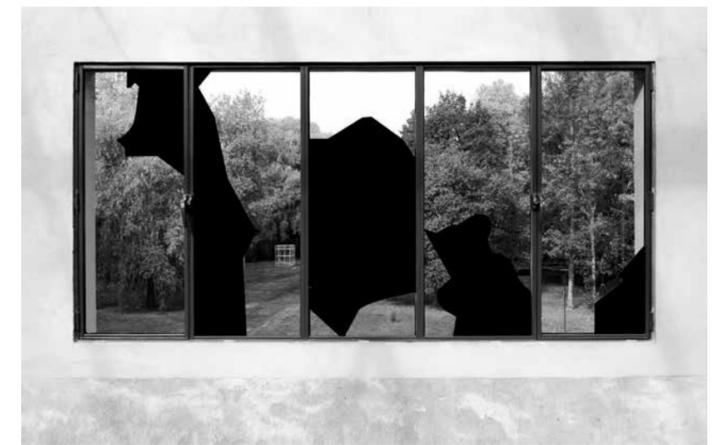
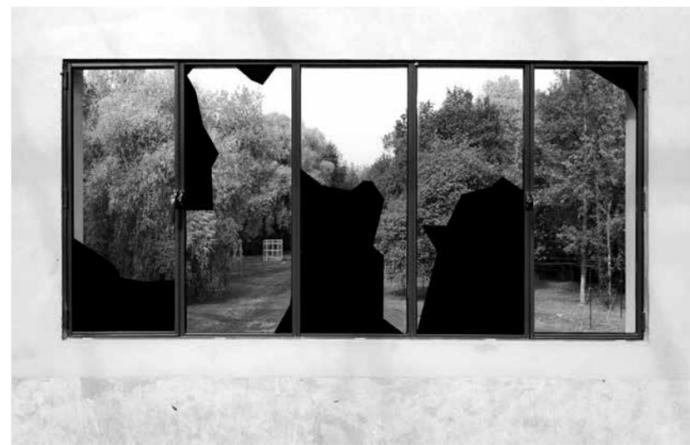
3. Les citations de l'artiste sont extraites d'échanges de messages électroniques datés des mois d'août et septembre 2018.

4. ZWER, Etainn, "La survie du monde est possible", *Usbek&Rica*, 20 décembre 2016



Raté d'après Nature
Mine de plomb et gomme sur papier.
29 X 42 cm. 2018

Raté d'après Nature 2
Mine de plomb et gomme sur papier.
29 X 42 cm. 2018



BROKEN WINDOWS
INSTALLATION DANS
LA VERRIÈRE DES TANNERIES
2018



OEUVRE HISTOIRE ART POLITIQUE

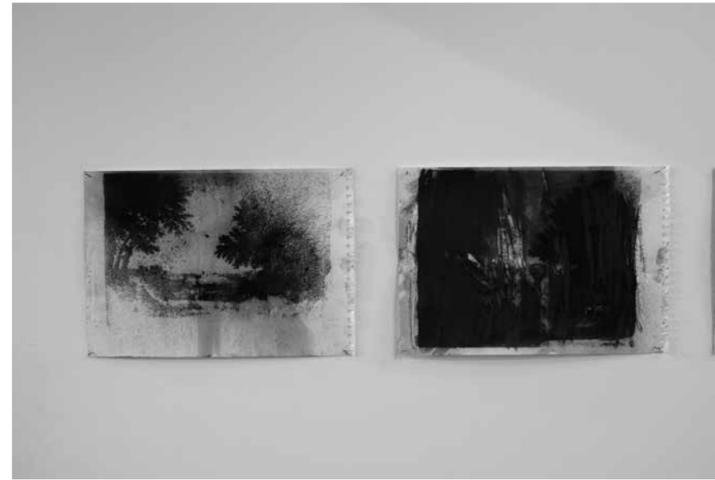
Par Jérôme Diacre

HISTOIRE D'HISTOIRES

« Lieux de passage » s'appuie sur une installation qui interpelle l'histoire de cet étrange et compliqué dialogue entre l'art, la recherche de formes et l'histoire de l'art. Durant l'été 1990 à Berlin, les organisateurs de l'exposition Die Endlichkeit der Freiheit ont demandé à des artistes d'intervenir pour manifester l'événement de la chute du mur entre les deux Allemagnes. Christian Boltanski proposa à des étudiants de travailler sur la mémoire des lieux disparus. L'œuvre, intitulée : La maison manquante, consistait dans deux endroits de l'ex Berlin Est à investir des espaces détruits par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Parmi les deux installations, la seconde est frappante : dans une clairière envahie par la végétation, les étudiants et l'artiste nettoyaient l'espace qui correspondait à l'emplacement d'un musée. Furent installées des vitrines, en pleine nature – au milieu des bois – qui contenaient une somme importante d'archives, documents originaux, photocopies, photographies collectés notamment parmi la population locale. Pour accéder à l'installation, les visiteurs devaient emprunter un vieil escalier en granite usé par le temps. Ce lieu offrait un « dernier asile aux reliques de quelques habitants défunts de l'ancien Berlin-Est ; l'histoire réelle des individus qui avaient disparu était reconstruite au sein des ruines de toutes les histoires réunies. Forte de ces échos multiples, l'installation de Boltanski était très émouvante. C'était de nouveau pour lui l'occasion d'effectuer une de ses reconstitutions où l'art et la vie sont inextricablement liés. »

Histoire et oubli

« Lieux de passage », en 2018 propose aux visiteurs de redécouvrir un bâtiment industriel converti en Centre d'art tel qu'il fut laissé à l'abandon pendant des décennies lorsque l'entreprise de tannerie a cessé son activité. En plaçant des plaques de plexis noir sur les vitres de la grande verrière, l'artiste espagnol réactualise les vitres cassées du bâtiment abandonné. Mais cette fois, à la mémoire s'appuie sur une autre expérience de la perception : le souvenir de la ruine joue avec l'immédiate satisfaction de voir un lieu marquant du paysage urbain et économique local renaître de ses cendres. Lieu de passage devient un trope : la verrière brisée comme indice du bâtiment historique. Là encore s'exprime une de ces « reconstitutions où l'art et la vie sont inextricablement liés ». Les anciens, le Maire... témoins d'une époque désormais révolue, ont pu évoquer cette superposition de strates temporelle... forme d'accomplissement d'une culture en mouvement. Quel mouvement ? Pour reprendre les analyses de Freud, principalement dans Malaise dans la civilisation, le « lien inextricable » qui pointe du doigt l'expérience de la « construction mnésique » par laquelle cohabite une permanence du souvenir et son surgissement par « retour » alors même que l'attention ne cesse de se concentrer sur les causes de l'oubli et sa nécessité salvatrice.



HISTOIRE DE GESTES

Mais « Lieux de passage » entretient aussi une relation avec l'Histoire de l'art comme reprise, dialogue et intégration renouvelée dans le champ contemporain. Ces vitres cassées dessinées par des plaques de plexis noir font directement référence à l'œuvre de Gordon Matta-Clark : Window blow-out (1976). Lorsque l'Institut d'architecture et d'urbanisme de New York a invité l'artiste pour une exposition de groupe autour de la thématique « Idea as Model », c'est d'abord briser les vitres pour ouvrir l'espace entre l'intérieur et l'extérieur qui motive l'action. Ensuite, c'est dessiner par les contours des lignes brisées. Or c'est peut-être parce que Diego Movilla est d'abord un peintre que ce second motif l'intéresse plus particulièrement. En plaçant ces découpes de plexis, il recadre le paysage, le parc du Centre d'Art, en faisant apparaître une vue – en réserve -. Cette réserve, ce retrait, jouent métaphoriquement avec les contraintes que l'homme impose aux espaces naturels (réserves naturelles) et simultanément relativise le point de vue du regardeur puisque les parties obstruées renvoient celui-ci à sa présence dans le bâtiment. Forme de scénographie, théâtralité immédiate, l'artiste souligne l'artificialité de la nouvelle vocation de cette friche industrielle reconverte récemment en Centre d'art. Par ce jeu critique, en ajoutant de la théâtralité à l'illusion d'une nature distincte de l'action humaine (bâtiment industriel), il souligne la mainmise globale anthropocentrique.

1. Le sacrifice
Sérigraphie à la poudre de graphite. 29 X 42 cm. 2018

2. Venissage de l'exposition, réalisation de sérigraphies pour une œuvre collective



HISTOIRE URBAINE

Il est vrai que cette illusion et la mise en scène globale de l'environnement par l'homme est tenace. Une théorie sociologique des « vitres brisées » sert de guide pour les – politiques de la ville – depuis les années 70 et notamment l'état de délabrement des quartiers du Bronx et de Harlem à New York. Georges Kelling et James Q. Wilson ont développé au début des années 80 puis une décennie plus tard cette hypothèse qui sert aujourd'hui au maintien de l'ordre dans les villes. En substance, cette théorie préconise une tolérance zéro sur les bris de verre, fenêtres cassées et toute autre forme de vandalisme urbain, car dans les semaines qui suivent, la contagion est systématique. Si une ville néglige une rue

ou un quartier en ne « réparant » pas les dégradations, celles-ci se propagent très vite. C'est une théorie prise très au sérieux en sociologie urbaine et en criminologie. Si l'on ajoute à cela les politiques urbaines de conservation et restauration des villes (muséification, implantation d'œuvres et façadisme) nous sommes bien au cœur d'un théâtre qui fait face à un autre théâtre : les zones / réserves naturelles et autres « espaces verts ». Ce qu'il reste au peintre pour gagner en vérité, ce sont les lignes, les coupures ; lignes de faille qui donnent à voir autrement à partir de la matérialisation d'une coupe, une tranche.

HISTOIRE DE TERRITOIRES

"Catalunya Rescalfada" 2018 est une grande carte de plus d'un mètre réalisée dans le même plastique que les cartes géographiques scolaires dont on se sert pour dessiner le contour et localiser les villes importantes. Elles ont traditionnellement blanches ou oranges. Cette fois, celle de la Catalogne est en très grand format. Elle a été chauffée au point d'avoir adopté des plis, des torsions qui la transforment en volume. La cartographie en surchauffe donc. L'histoire a beau rappeler que le nationalisme est né de fictions, notamment au XIXème siècle, il n'en demeure pas moins – et les espagnols connaissent bien le sujet / Diego Movilla a fait ses études aux Beaux-Arts de Bilbao – que l'histoire est génétique ; elle produit de la réalité. La situation de la Catalogne n'est pas une caricature. Elle est une véritable tension qui crée des plis, des replis et des accidents... comme autant d'épreuves nouvelles qui défigurent une des capitales européennes de l'anarchisme historique. Dans son exposition au Jeu de Paume à Paris en 2012-3, une affiche d'Antoni Muntadas affirmait : « ATENCION / LA PERCEPCION REQUIERE PARTICIPACION ». C'est sans doute cette même formule qui est proposée aux Tanneries : percevoir, c'est s'engager / c'est participer. Concrètement, Diego Movilla a créé au sein même de son exposition un espace d'expérimentation, un atelier. Dans cette installation d'un lieu de travail, il accueille des intervenants, et notamment dix artistes, à qui il a proposé d'intervenir sur une sérigraphie réalisée lors du vernissage. Ces œuvres retouchées, corrigées, retravaillées sont exposées avec les œuvres de l'artiste, dans un dialogue complice. La proposition n'est pas anodine : elle manifeste cette « participation » qui est au cœur des échanges, dialogues, que mènent l'artiste avec l'espace des Tanneries, l'histoire de l'art et ses contemporains. ♦



Vues d'exposition, LIEUX DE PASSAGE - LES TANNERIES. Amilly - 2018

HISTOIRE DE LIGNES

L'œuvre « Mur Brisé » (2015) matérialise à proprement parler la fissure. Grâce au Fun Lab de Tours Diego Movilla a fait graver au laser une fissure sur un mur de briques. Geste anodin tant il a été opéré depuis Gordon Matta-Clark. Mais cette fois, la fissure est pixelisée. De petits carrés dessinent la fente qui court de haut en bas. Ce n'est pas la première fois que l'artiste tente cette expérience. En 2015 une série de découpe laser reprenait plusieurs œuvres de Lucio Fontana. Ce dialogue est alors autre : lorsque Fontana cherche un nouvel espace grâce à ses fentes ou à ces perforations de toiles, il cherche à transformer ce qui est image en objet ; Diego Movilla, lorsqu'il dessine et creuse au laser des objets, il les fait devenir image. Jeu de formes et de perceptions pour un appareillage contemporain de la création. Signe des temps, ce chiasme révèle une nouvelle perception

du monde : « Partout règne un impitoyable esprit de sérieux et se déploie une activité de façade ». Cette « vie mutilée » prise dans des « activités de façade » dont parle Adorno peut-elle être encore évoquée sans provoquer quelques sourires en coin ? Nous nous sommes habitués aux leurres qui structurent notre économie, notre sensibilité et nos engagements ? Si l'on en croit L'enrichissement de Christian Boltanski et Arnaud Esquerre qui viennent de découvrir ce que les auteurs de la revue allemande Krisis expliquent depuis quarante ans, c'est-à-dire depuis que les thèses de Guy Debord sur la « Société du spectacle » et « la nouvelle critique de la valeur », alors oui, l'esprit de sérieux s'est déployé sans conteste. Les artistes le savent et beaucoup, comme Diego Movilla interrogent sans cesse cet état.