



Diego MOVILLA

11 rue du nouveau calvaire - 37100 Tours

06 63 78 08 77

contact@diegomovilla.net

www.diegomovilla.net

SOMMAIRE

Démarche > p3

CV > p4

Œuvres > p5

Textes > p91

L'ensemble de mon travail récent est centré sur des images de l'Histoire de l'art en tant qu'elles appartiennent à la culture visuelle contemporaine et, par conséquent, en tant qu'images numériques en puissance. Il me semble que le propre des images contemporaines est l'instabilité par laquelle elles se manifestent, ainsi que leur statut éphémère. Les images numériques, sont davantage portées par leurs capacités à être partagées, que par le contenu qu'elles véhiculent ou qu'elles illustrent.

Porter ce regard sur des images de l'Histoire, qui ont circulé depuis des siècles et continuent à circuler sur nos écrans, est pour moi une réponse à la problématique de l'émergence des images actuelles. Si elles nous arrivent à la façon des ricochets que Jean-Christophe Bailly décrit dans *L'imagement**, c'est à dire comme des singularités permanentes, comme des points de rencontre ouvrant de nouveaux regards possibles, elles deviennent aussi anonymes et perdent leur singularité dans le flux auquel elles participent. C'est dans ce paradoxe que je cherche à placer mon travail.

* * Jean-Christophe Bailly, *L'imagement*, Éditions du Seuil, 2020, Chapitre 2, Envoi (Ricochets), p. 41-43.

Expositions Individuelles (Sélection)

- 2026** « Todos los desastres » L'Annexe. Saint Avertin (37)
« Tu vas voir » ANGLE. St Paul 3 châteaux.
- 2025** « après-----nature » Espace Chabrier. Saint Pierre des Corps
Commissaire associée Carin Klonowski.
- 2023** « RECTO / VERSO » Eglise Saint-Laurent. Beaulieu-lès-Loches
- 2021** « Foncer dans le décor » LA LAVERIE, lieu de cultures. La Riche
« Le fil perdu » Château de Champchevrier.
Commissariat d'Anne-Laure Chamboissier
- 2019** « Paysages dégomés » Galerie EXUO, Tours
- 2018** « Lieux de Passage » Centre d'art LES TANNERIES, Amilly.
Commissariat de Jérôme Diacre
- 2017** « Architectures dégomées » ARTBORETUM, Argenton/Creuse
- 2012** « Torsions » Galerie GSN. Pau. Dans le cadre du festival Accè(s).
Commissariat d'Ewen Chardronnet
« ON Y VA » ESBA TALM, site de Tours
- 2011** « jYin et jYang » avec Sanjin Cosabic. ARTBORETUM,
Argenton/Creuse
- 2010** « FAKING MEMORY » Ateliers Oulan Bator – POCTB, Orléans
« Espoir dans le placard » Galerie INTERFACE, Dijon
- 2008** « Espacio irreversible » CAB (Centre d'art Caja de Burgos),
Espagne
- 2006** « Limitro » Centre de création et Résidence La Caserne.
Joué-lès-Tours
- 2005** « REDS » Webcams Projet. CCC Tours

Expositions Collectives (Sélection)

- 2024** « Les temps changent » Artothèques de Caen et Vitry
et Galerie Drama, Rennes.
Miroirs de la nature. Le Miroir. Poitiers. Commissariat
de Jean-Luc Dorchies
- 2022** « SOLASTALGIA » Espacio Tangente. Burgos, Espagne
« PRIX MARIN » Galerie Julio Gonzalez. Arcueil.
Invité par Fabienne Verdier
Dissidents de Salon. La Morinerie Saint-Pierre-des-Corps.
Commissariat Bruit Contemporain
- 2021** « Le regard du temps » Paris.
Commissariat de Brigitte Saby avec Cultur Foundry
- 2020** « Living Cube #4 » Orléans. Commissariat d'Élodie Bernard
- 2019** « 45 artistes, 45 museos, 45 maletas ». Galerie Fucars. Almagro.
Espagne. Commissariat Norberto Dotor
- 2018** « El Presente será memoria ». Sede de las Cortes. Valladolid.
Commissariat de Kristine Guzman
- 2016** « Apéro Multiple ». Les Ateliers Vortex. Dijon

- « Médiums et fantômes ». Château du Rivau
« La candeur conquérante » Galerie RDV, Nantes,
« God save the queen » MUSAC, Leon, Espagne.
Commissariat de Koré Escobar
- 2015**
- 2014** « Allez vous faire influencer » - Metaxu / Toulon
Commissariat de Rémi Boinot / Jérôme Diacre / Yann Perol
- 2013** « Disgrâce » Le Générateur, Gentilly
- 2010** « A-Z (de la A a la Z) Proyecto Vitrinas. MUSAC, Leon, Espagne
Commissariat de Un Mundo Feliz
- 2008** « Uno más uno, multitud » dans le cadre de "Domestico", Madrid.
Commissariat de Tania Pardo
« TIME OUT, un buco nel muro »
Centro di Documentazione della Via Francigena. Berceto, Italie
- 2007** « Jeune Création » Paris
« L'UN / FOULE », Tours, Cloître de la Psalette.
- 2006** « Novembre à Vitry », Galerie municipale de Vitry / Seine
« Diversidades Formales (La Colección 7) » CAB. Burgos, Espagne
- 2005** « Patchwork Digital », Galerie 1ère Station (IESA).
Festival « NUIT BLANCHE », Paris
« 50e Salon d'art contemporain de Montrouge »
- 2001** « GÉNÉRATION 2001 ». Maison d'Amérique, Madrid.
Salle Rekalde, Bilbao. Espagne
- 2000** « Boursiers de BilbaoArte 2000 ». Salle d'exposition de Bilbaoarte,
Bilbao, Espagne

Aides et commandes

- 2026** Résidence de travail DRAWING FACTORY II
- 2023** Commande de une esquisse et 54 sérigraphies dans le cadre
de la commande "Les temps changent...". CNAP et ADRA.
Aide Individuelle à la Création DRAC Centre-Val de Loire
- 2022** Carte postale édité par Ctrl+P - Incident - Julie Morel
- 2018** Aide Individuelle à la Création DRAC Centre-Val de Loire
Aide à la production artistique Région Centre-Val de Loire
- 2017** Participation au projet Blazers Blasons. Collectif La Valise. Nantes
- 2013** « HIDDEN » Sculpture et mobilier pour la médiathèque de Cangé.
Saint-Avertin
- 2011** Aide Individuelle à la Création DRAC Centre
« Inside Landscape » Commande publique pour le TSJ de Burgos,
Espagne
- 2007** Aide Individuelle à la Création DRAC Centre
- 2000** Résidence de travail de Bilbaoarte. Bilbao

Oeuvres en Collections

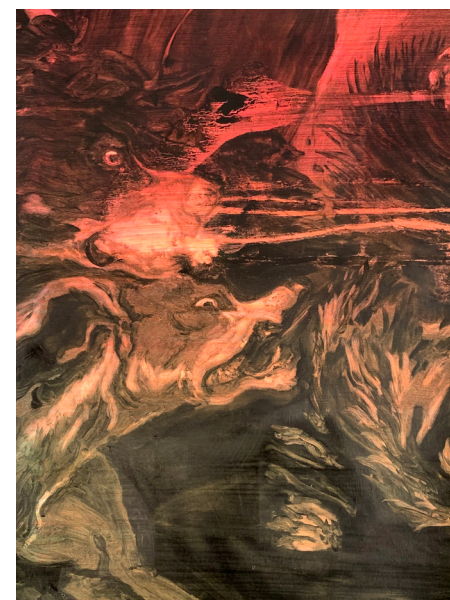
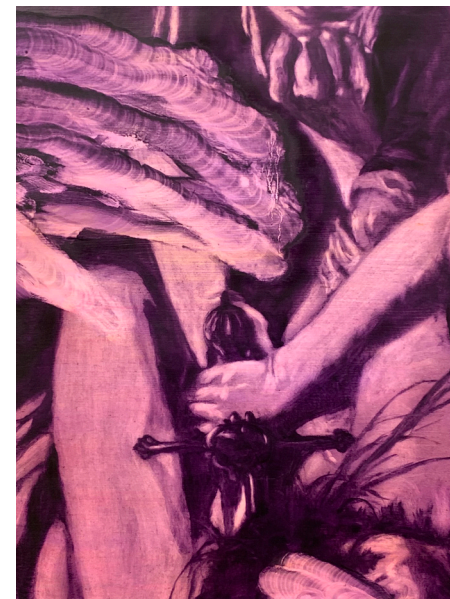
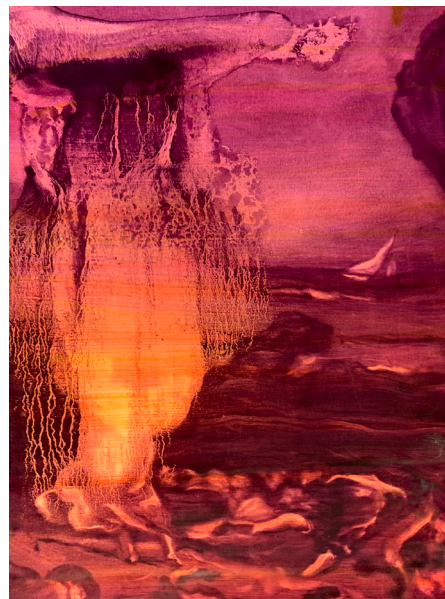
CNAP - MUSAC (Léon, Espagne) - CAB (Centre d'Art Caja de Burgos) - Fondation du Football Professionnel Espagnol
Université du Pays Basque - Fondation Mondariz-Balneario - Bilbaoarte - Freshfields Bruckhaus (Paris)



ŒUVRES

[illegible]

PISTES DE TRAVAIL EN COURS



PISTES DE TRAVAIL EN COURS

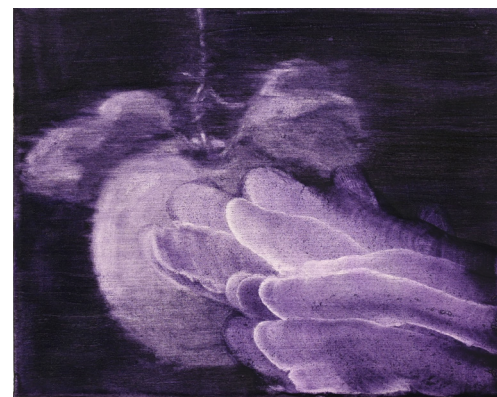
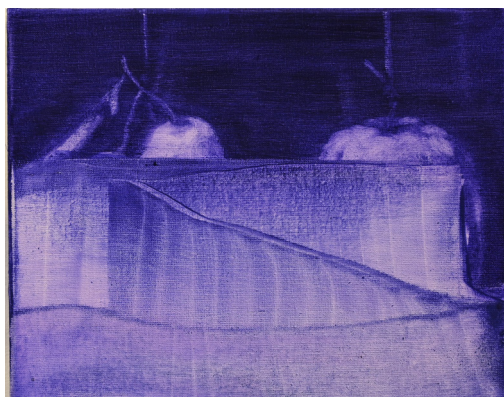


Todos los desastres
recherches de tirages au pigment à partir du procédé laser et eau-forte

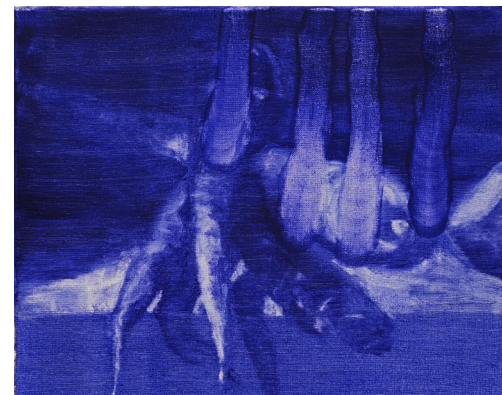
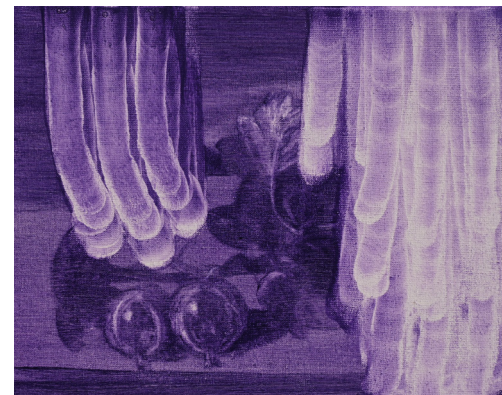


APRÈS ----- NATURE 2024

Une série de peintures qui explore des univers domestiques et domestiqués. Loin des scènes de tempêtes, de naufrages et de batailles, l'idée de catastrophe s'exprime ici par un quotidien altéré. Fruits, légumes, fleurs et animaux issus d'images de l'histoire de l'art manifestent un état d'étrangeté par l'usage de couleurs synthétiques, ou rappelant les filtres UV et rayons-x. La question des seuils de saturation, de visibilité, ou par moments de lisibilité, renforce les conditions précaires de perception de ces images - *still lifes* définitivement spectrales.



X-ray-suite
Huile sur toile
Série de peintures de 19 x 24 cm - 2024



X-ray-suite
Huile sur toile
Série de peintures de 19 x 24 cm - 2024



Nature morte avec lièvre
d'après Jan Weenix
Huile et acrylique sur toile - 54 x 65 cm - 2024



Nature morte avec lièvre
d'après Chardin
Huile et acrylique sur toile - 54 x 65 cm - 2024



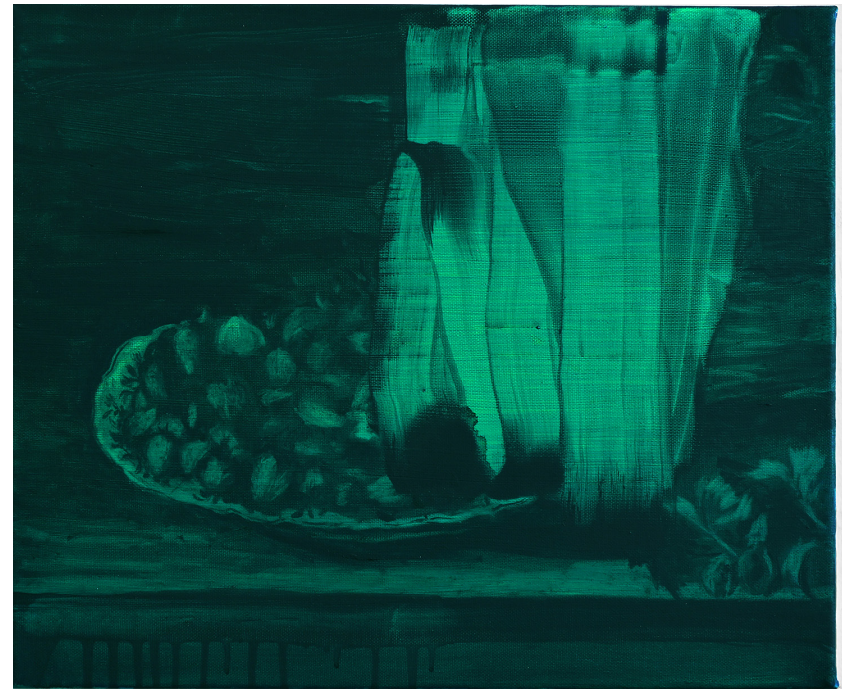
Nature morte avec corbeille à fruits
d'après Fede Galizia
Huile sur toile . 22 x 27 cm. 2024



Nature morte avec corbeille à fruits,
d'après Fede Galizia
Huile sur toile . 54 x 65 cm. 2024



Fraises
d'après Renoir
Acrylique et huile sur mdf - 21,5 x 39,5 cm . 2024



Nature morte avec fraises
d'après Loyise Moillon
Huile et acrylique sur toile . 36 x 48 cm . 2024



Nature morte de fraises
d'après Adriaen Coorte
Huile et acrylique sur toile . 48 x 36 cm . 2024



Nature morte avec fraises
d'après Renoir
Acrylique et huile sur mdf - 21,5 x 55,5 cm . 2024



Vase de fleurs
d'après Jan Davidsz de Heem
Huile sur mdf . 92 x 73 cm . 2024



Deux chiens
d'après Jacopo Bassano
Huile sur toile . 130 x 162 cm . 2024



Vue d'atelier
Septembre 2024



Vue d'atelier
Septembre 2024



FONCER DANS LE DÉCOR

2021-2022

Un travail autour de la peinture de paysage française du XVII^e siècle. L'harmonie de l'homme et la nature et le retour à l'idéal classique sont mis en désordre par des interventions plastiques déconstruisant l'image. L'utilisation d'un filtre pictural, rappelant l'esthétique des caméras de vision nocturne, porte un regard technologique sur l'histoire de la peinture paysagère et la rationalisation de l'environnement naturel.



Paysage pastoral
d'après Claude Le Lorrain
Huile sur toile - 190 x 250 cm - 2022

Le jugement
d'après Claude Le Lorrain
Huile sur toile - 200 x 180 cm - 2021





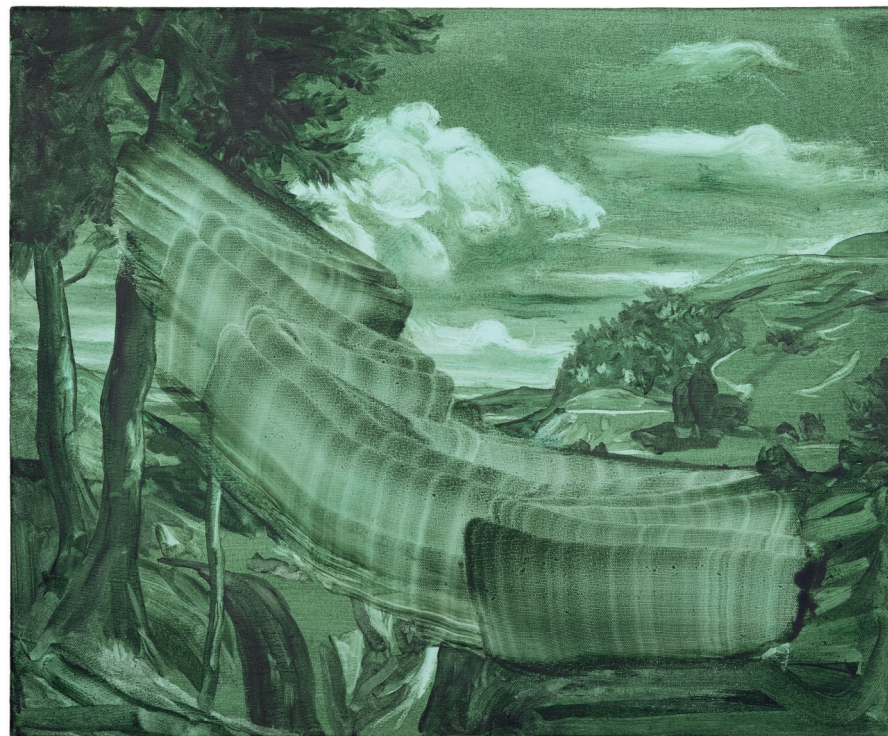
Paysage sans figures
Huile sur toile - 200 x 180 cm - 2021

Apollon sans les muses
d'après Claude Le Lorrain
Huile sur toile - 200 x 180 cm - 2021



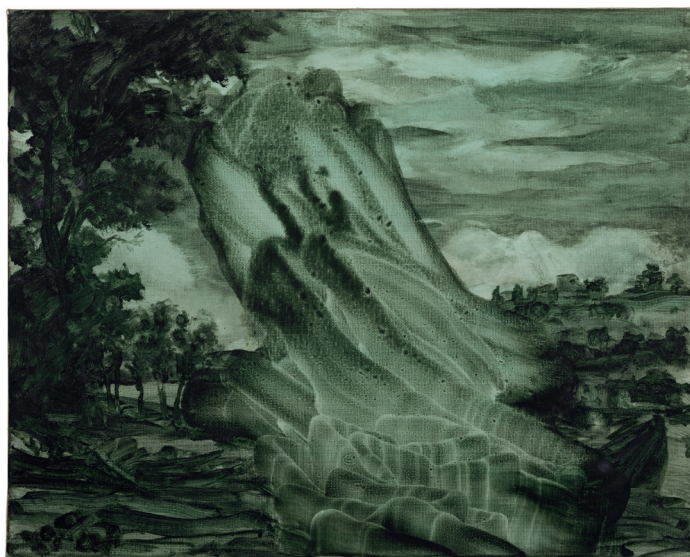


La source
d'après Pierre-henri de Valenciennes
Huile sur toile - 130 x 162 cm - 2021



Paysage pastoral
d'après Claude Le Lorrain
Huile sur toile - 54 x 65 cm - 2021

Paysage par temps calme
Huile sur toile - 54 x 65 cm - 2021



Glissements
Huile sur toile
série de peintures de 33 x 41 cm - 2021



Foncer dans le décor (Paysage idéal)
d'après Nicolas Poussin - Fusain et gomme sur papier - 370 x 550 cm - 2021



Nuages
Fusain sur papier.
Série de 24 dessins de 65 x 50 cm - 2021



Présentoir pour l'ensemble de la série Nuages



Foncer dans le décors
LA LAVERIE - La Riche . 2021



Foncer dans le décors
LA LAVERIE - La Riche . 2021



Foncer dans le décors
LA LAVERIE - La Riche . 2021



L'ARRIÈRE-PLAN

2023-2024

Cette série de peintures fait suite au travail sur le paysage français du XVII^e, abordé dans "Foncer dans le décor". Le geste de glissement révèle ici des dégradés peints en arrière-plan du sujet. Le traitement des ciels, préoccupation de certains peintres majeurs de l'époque tels que Claude Lorrain, est ici actualisé. Son traitement lisse à l'acrylique rappelle en effet les outils numériques, où aucun détail ne vient briser l'homogénéité colorée.



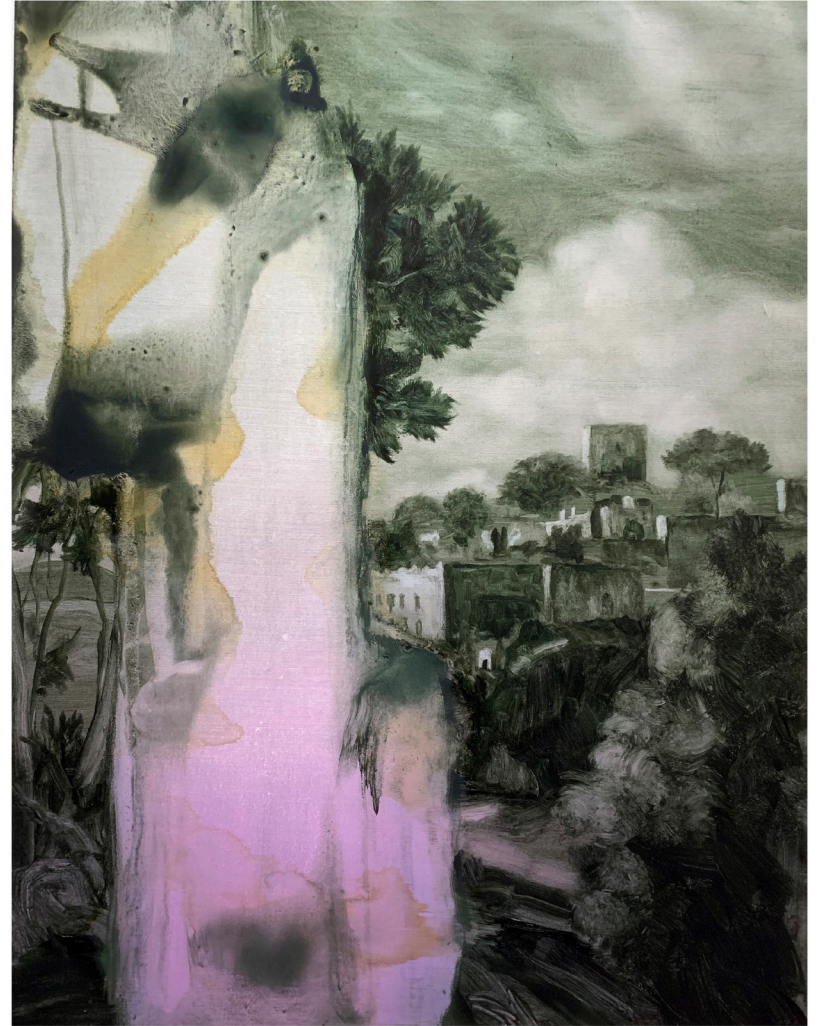
Paysage pastoral
d'après Le Lorrain
Huile et acrylique sur toile . 162 x 130 cm . 2024



Paysage pastoral
d'après Claude Le Lorrain
Huile et acrylique sur papier - 70 x 100 cm - 2023



Paysage pastoral
d'après Claude Le Lorrain
Huile et acrylique sur papier - 70 x 100 cm - 2023



Paysage pastoral
d'après Claude Le Lorrain
Huile et acrylique sur papier - 65 x 50 cm - 2023



Paysage sans figures
d'après Claude Le Lorrain
Huile et acrylique sur papier - 65 x 50 cm - 2023



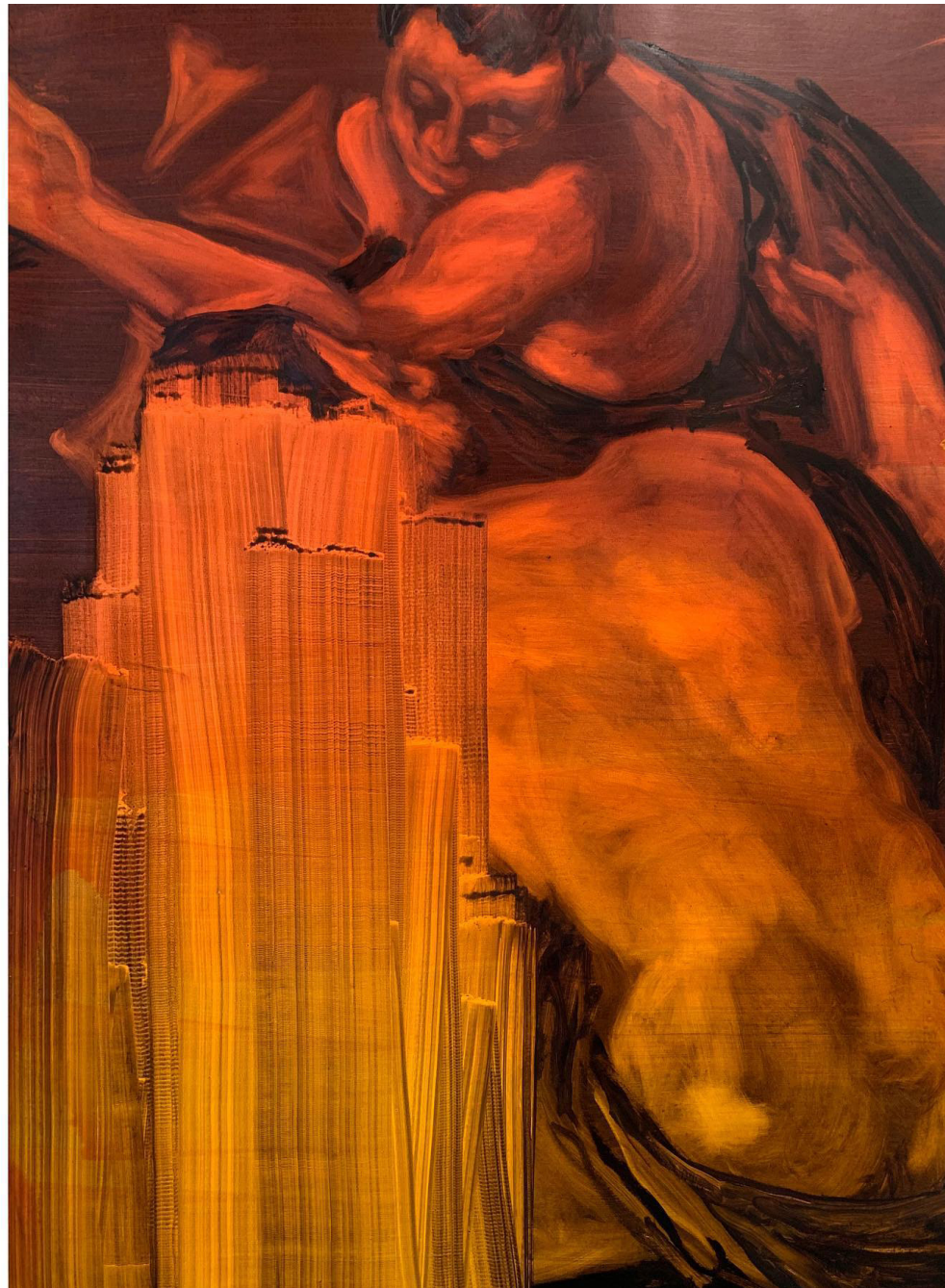
Paysage pastoral
d'après Claude Le Lorrain
Huile et acrylique sur papier - 65 x 50 cm - 2023



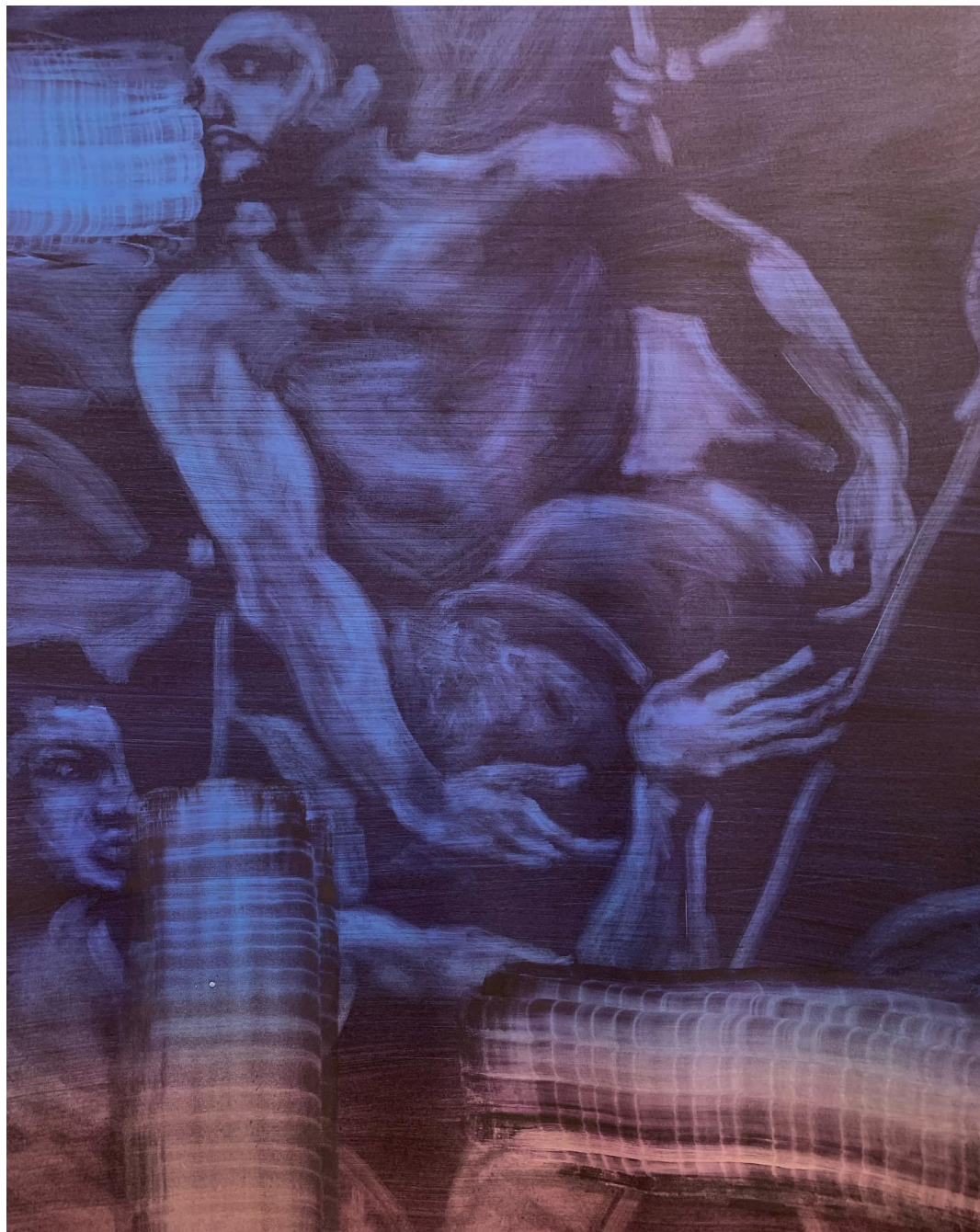
DÉTAILS DU MARTYRE DE ST LAURENT D'APRÈS BRONZINO 2023

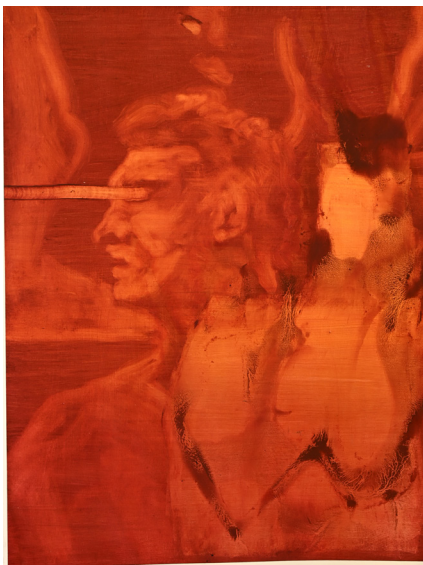
Le Martyre de Saint Laurent de Bronzino est une peinture chorale du XVI^e siècle. La scène compte de nombreux personnages et scènes secondaires dans une atmosphère proche de la *rave party*. Il est ici question d'accentuer les exagérations chromatiques déjà présentes dans la peinture originale, et de décomposer cette dernière en de multiples détails. Ce geste de fragmentation est accompagné par diverses interventions et décalages : symétries, liquéfactions, brûlures chromatiques...

Détail - Le martyre de Saint-Laurent
d'après Bronzino
Huile et acrylique sur papier - 100 x 70 cm - 2023



Détail - Le martyre de Saint-Laurent
d'après Bronzino
Huile et acrylique sur papier - 100 x 70 cm - 2023





Détail - Le martyre de Saint-Laurent
d'après Bronzino
Huile et acrylique sur papier
65 x 50 cm - 2023



RECTO / VERSO
Eglise Saint Laurent - Beaulieu-lès-Loches . 2023



RECTO / VERSO
Eglise Saint Laurent - Beaulieu-lès-Loches . 2023



RECTO / VERSO
Eglise Saint Laurent - Beaulieu-lès-Loches . 2023



RECTO / VERSO
Eglise Saint Laurent - Beaulieu-lès-Loches , 2023



RECTO / VERSO
Eglise Saint Laurent - Beaulieu-lès-Loches . 2023



LIEUX DE PASSAGE

2018-2020

[...] 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'oeuvre d'un.e autre. Il dessine en noir et blanc à partir d'oeuvres existantes où sont représentés des portraits et des paysages classiques. L'artiste vient gommer le premier plan du dessin [...].

Julie Crenn



Saint Jean à Patmos
d'après Poussin

150 x 200 cm. Fusain et gomme sur papier. 2018



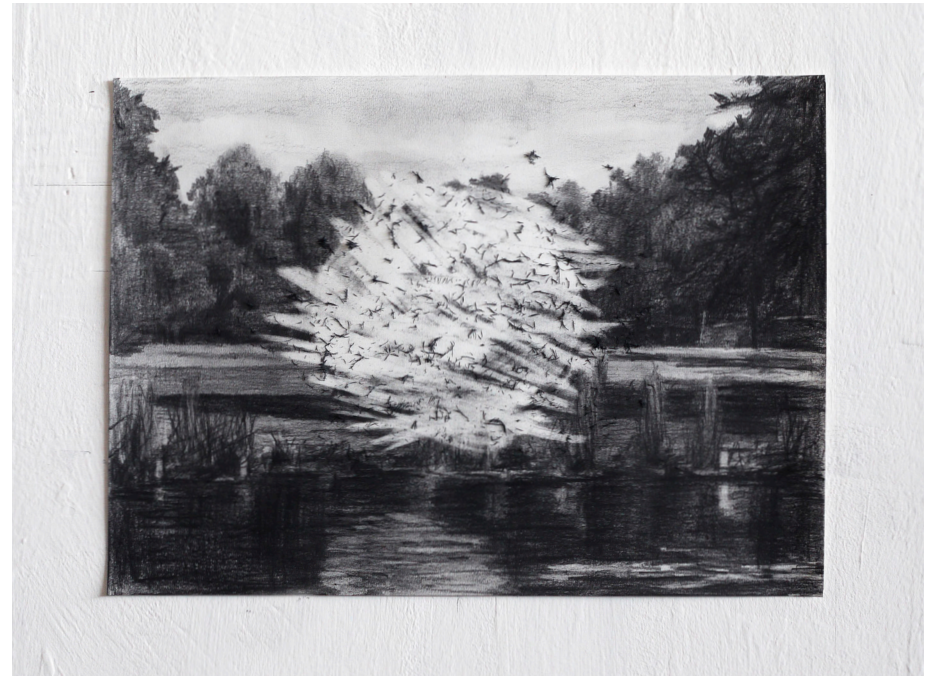
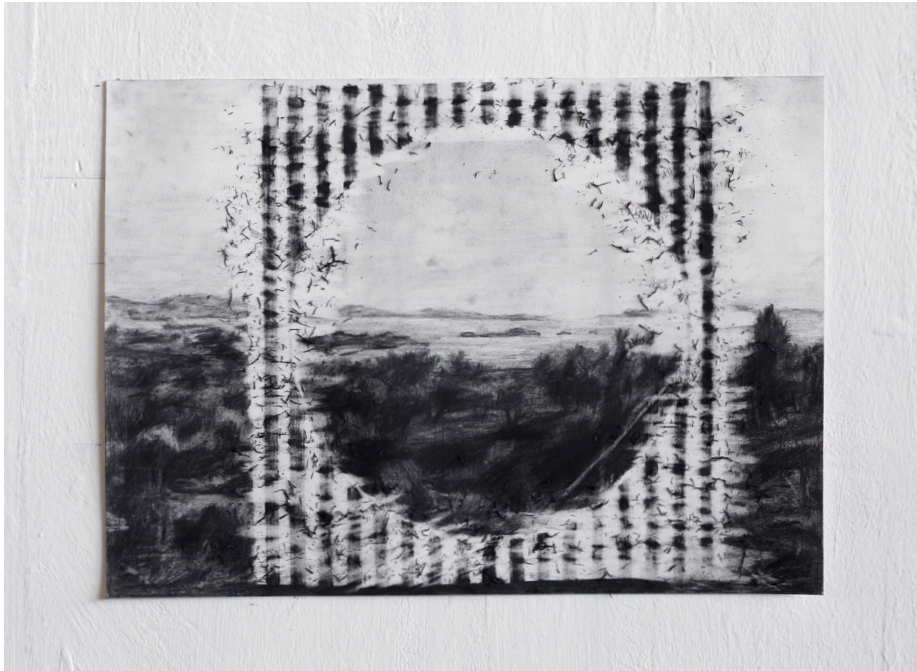
Baile a orillas del Manzanares
d'après Goya
130 x 150 cm. Fusain et gomme sur papier. 2018



Principe Baltasar-Carlos borrado
d'après Vélazquez
75 X 110 cm. Fusain et gomme sur papier. 2017



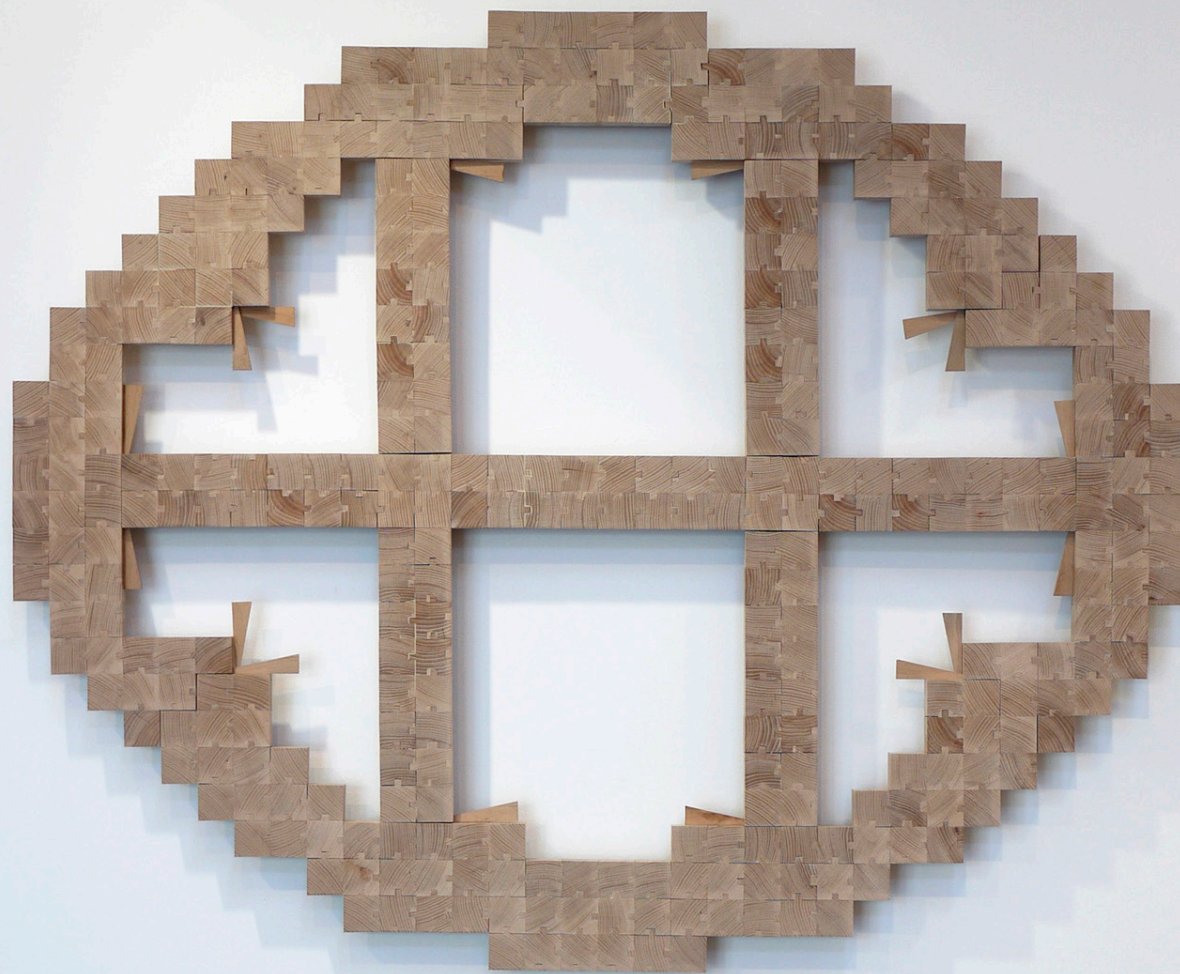
Conde-Duque borrado
d'après Vélazquez
200 X 150 cm. Fusain et gomme sur papier. 2017



Raté d'après Nature 1 et 2
Mine de plomb et gomme sur papier
29 X 42 cm. 2018



Le sacrifice
Sérigraphie à la poudre de graphite
13 tirages de 29,7 X 42 cm. 2018

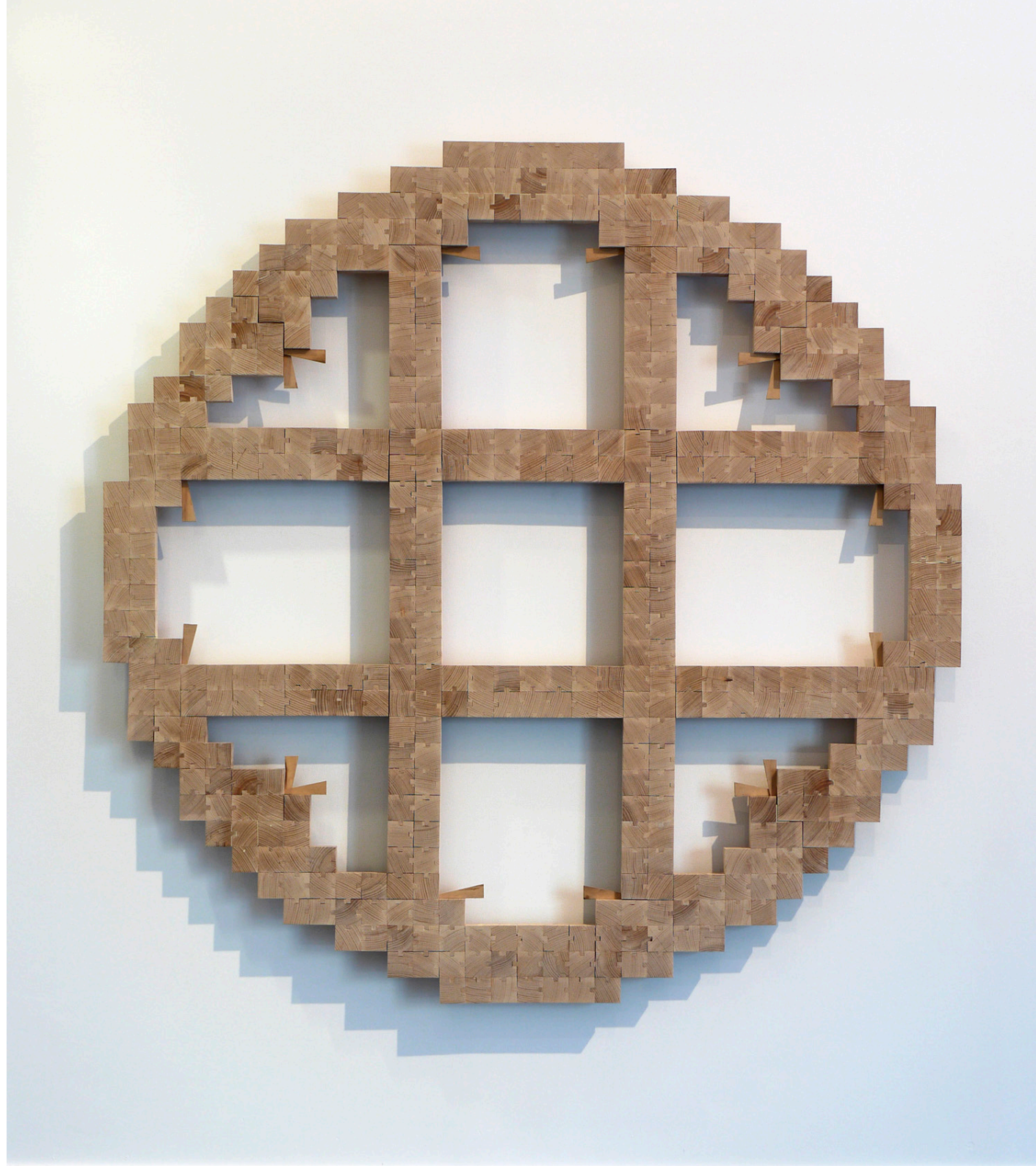


« CHÂSSIS – PIXEL (CIBLE) – 1 »

152 x 186 cm. Assemblage en bois d'hêtre. 2018

« CHÂSSIS – PIXEL (CIBLE) – 2 »

186 x 186 cm. Assemblage en bois d'hêtre. 2018



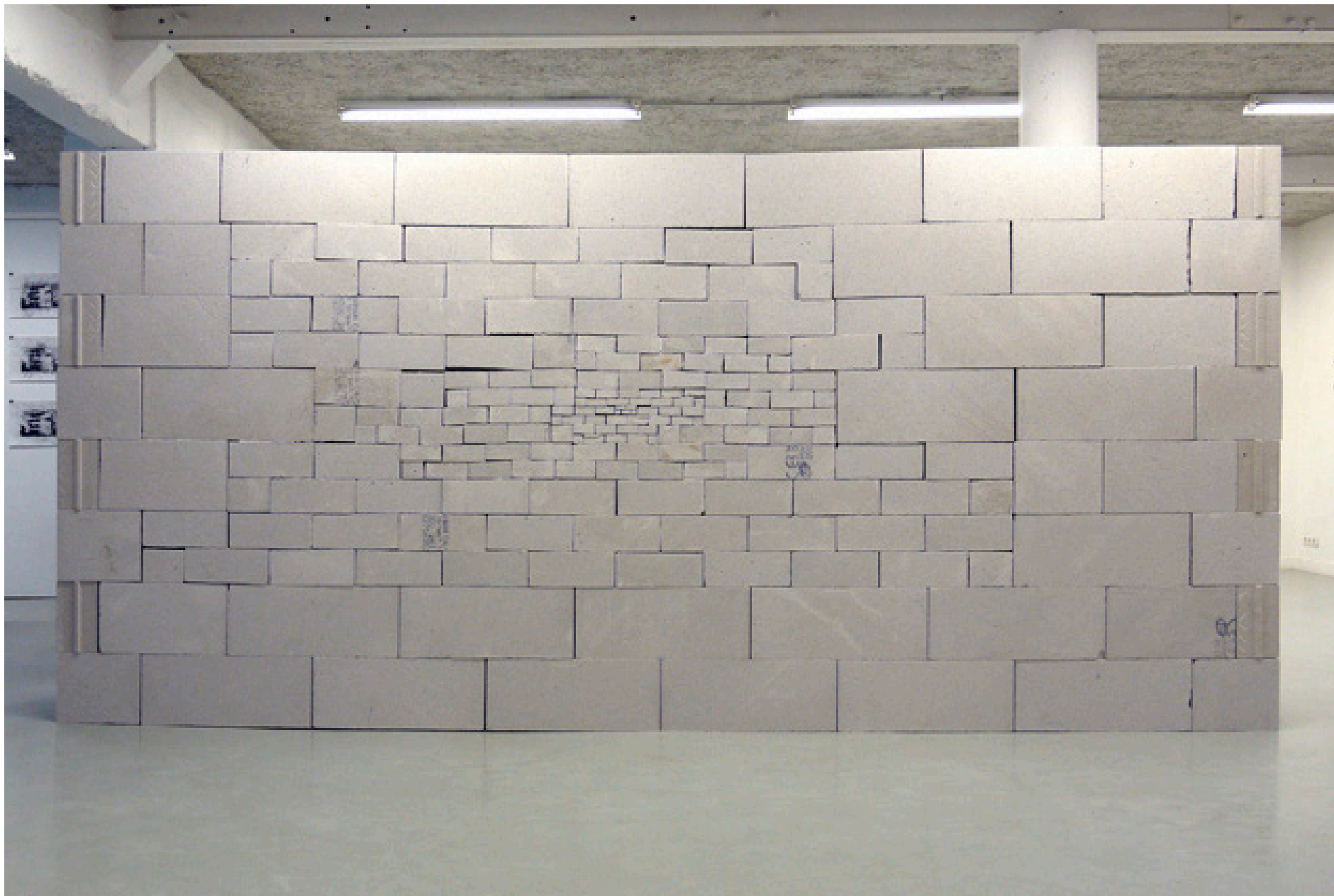


« CATALUNYA RESCALFADA »

Impression et découpe laser sur PMMA rechauffé. 2018

Man on the Moon • Néon • 90 x 65 cm • 2012





Un mur en parpaing et quelques métaphores. Béton cellulaire. 200 x 400 cm. 2016



Lieux de passage
Centre d'art LES TANNERIES - Amilly - 2018



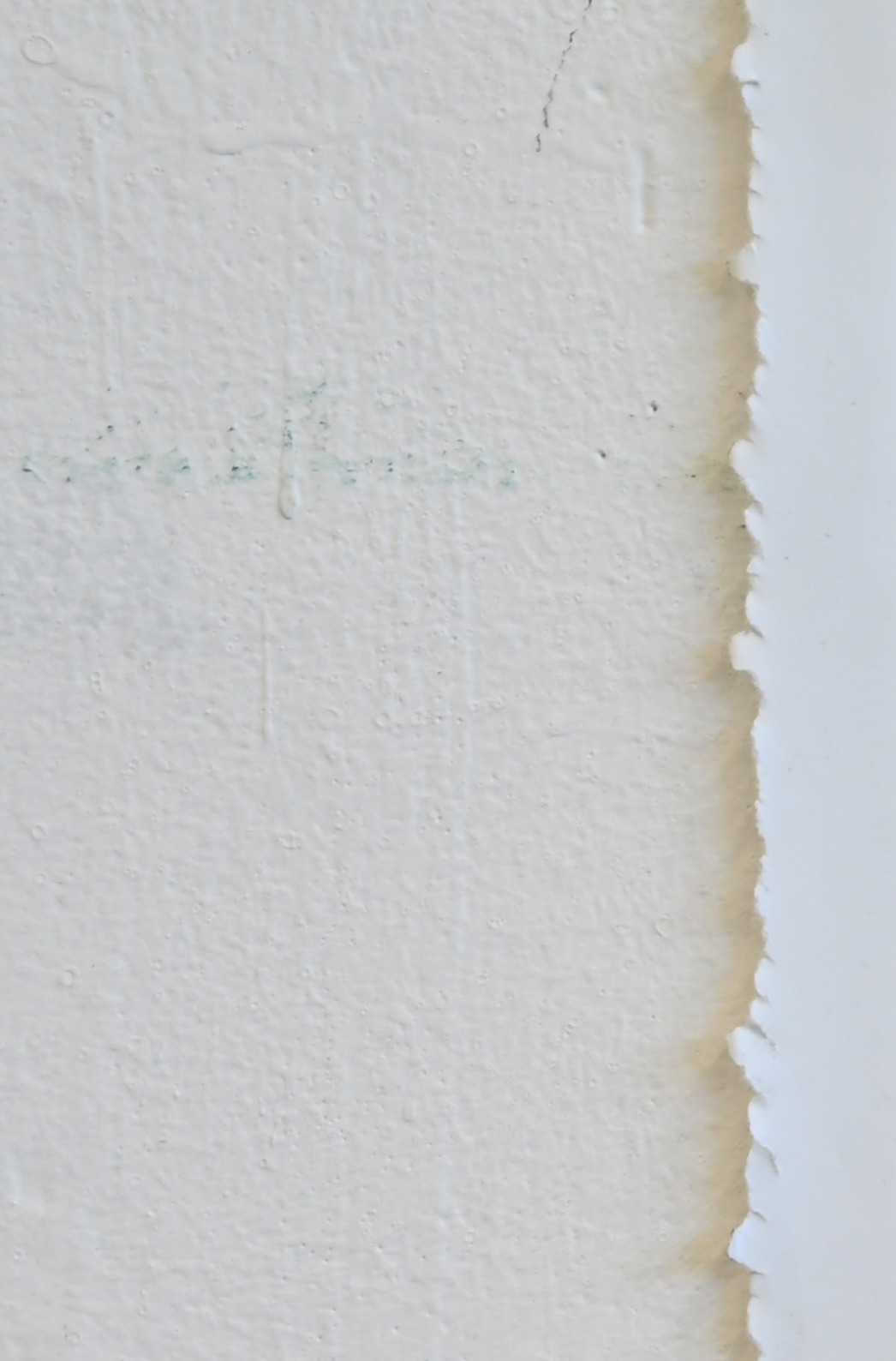
Lieux de passage
Centre d'art LES TANNERIES - Amilly - 2018



Lieux de passage
Centre d'art LES TANNERIES - Amilly - 2018



Lieux de passage
Centre d'art LES TANNERIES - Amilly - 2018



HUILES SUR PAGES ARRACHÉES

2023-2024

Des interventions à la peinture à l'huile pratiquées directement sur des pages arrachées de livres d'art. Un rideau qui part en flammes, mettant en évidence l'indifférence bourgeoise de la femme romantique ; des chiens s'enrageant face à leur maître en tenue de chasse ; un verre qui se brise dans une nature morte de Chardin. Autant de micro-catastrophes qui surgissent dans des détails *rapportés*.



Cave canem
Huile sur pages de livres arrachées
22 x 30 cm . 2024



Cave canem (détails)
Huile sur pages de livres arrachées
22 x 30 cm . 2024



Cave canem
Huile sur pages de livres arrachées
22 x 30 cm . 2024



Le départ (1 et 2)
Huile sur pages de livres arrachées
29 X 22,5 cm. 2019



d'huitres (repr. p. 89) de Frans Van Mierts l'Anscien. Ici, il se peut cependant que le peintre ait de plus voulu faire allusion, selon l'interprétation du « Physiologus », un livre animalier datant du III^e siècle après J.-C., mettant moralement, en 55 chapitres, le comportement des animaux en relation avec l'enseignement chrétien, au contenu sensuel religieux du coquillage que l'on avait symboliquement associé à Marie, ayant donné le jour à la précieuse « perle » (au Christ).¹⁶

Très analogue de caractère, on peut évoquer les *Natures mortes de desserts* de Clara Peeters (1594 après 1657, repr. p. 94), qui était aussi originaire d'Anvers, mais devait s'installer plus tard à Amsterdam (1612) et à La Haye (1617). Comme Beert, dont elle semble avoir repris les objets, rendant l'établissement d'un ordre des œuvres signées plus hardies, elle allège, évitant des entrecouplements, les fruits et les noix, les sucreries, les biscuits en forme de lettres et les délicieuses théières et coupes sur pieds en groupements additifs. Sur le tableau, actuellement à Munich, la table, strictement parallèle au bord du tableau, recouverte d'une nappe blanche damassée, forme un fond propre à augmenter la force de contraste par rapport aux objets.

Georg Hagen (1566-1638)
Nature morte de desserts, non daté
Huile sur bois, 22 x 28 cm
Munich, Alte Pinakothek

91



Jean-Baptiste Siméon Chardin
Verre d'eau et pot, vers 1760
Huile sur toile, 32,5 x 41 cm
Pittsburgh (PA), Museum of Art,
Carnegie Institute

de genre académiques ne correspondent que de manière limitée à l'expérience et la pratique artistiques – il faut tout de même reconnaître qu'un tableau historique, en général de grand format, demandait en règle générale plus de qualités sur les plans de la conception, de la composition, et de la quantité de travail, qu'une nature morte – est mis en évidence par des témoignages de peintres de l'époque ayant précédé son établissement. C'est ainsi que Vincenzo Giustiniani nous rapporte que Caravaggio, auteur de la *Corbeille de fruits* (vers 1596), depuis tellement admirée (p. 8; cf. aussi chap. 9), aurait dit qu'il était aussi difficile de peindre une bonne toile avec des fruits qu'un tableau représentant des personnages humains.¹⁷ Dans une telle déclaration, on lit l'intérêt de l'artiste à percevoir des choses et à se comprendre soi-même, ce qui ne concordait qu'en partie avec les conceptions des exigences publiques rapportées par les théoriciens d'art. Le chemin fut long avant qu'eux aussi, en tant que porte-parole du public, ne fussent prêts à accepter ce que beaucoup d'artistes faisaient continuellement passer dans leurs commentaires à leur propre sujet : qu'en effet, du point de vue esthétique et technique, l'objet que l'on peignait était par principe insignifiant – qu'il fût supérieur ou trivial – étant donné que la performance artistique était au fond la même dans les deux cas. Ainsi, Denis Diderot, qui au début, dans ses conversations de salons, acceptait le système hiérarchique des genres sans poser de questions, ne remarqua plus tard dans ses

9



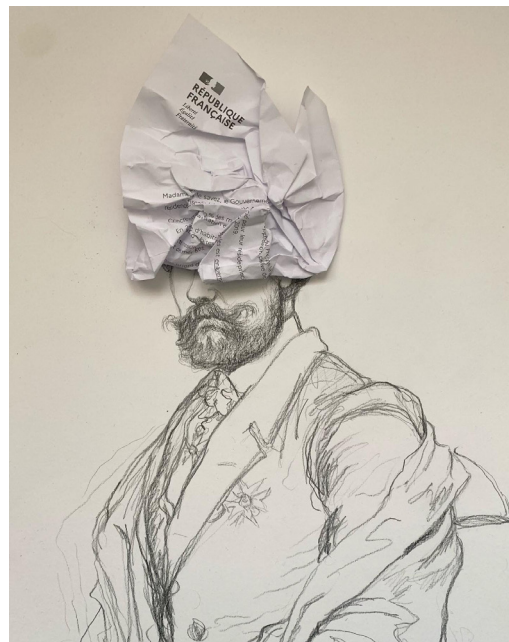
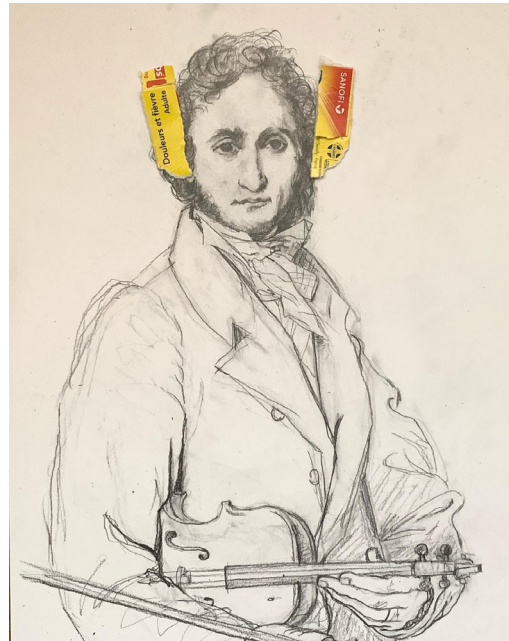
Éclat (détail)
Huile sur pages de livres arrachées
27 X 19,5 cm. 2019



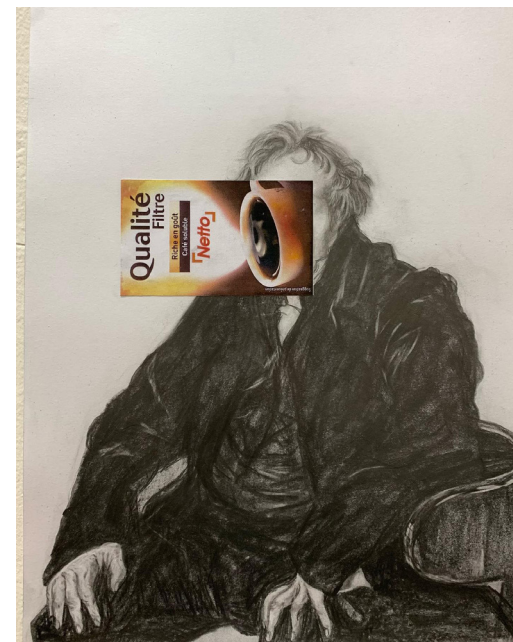
PORTRAITS - INGRES

2020

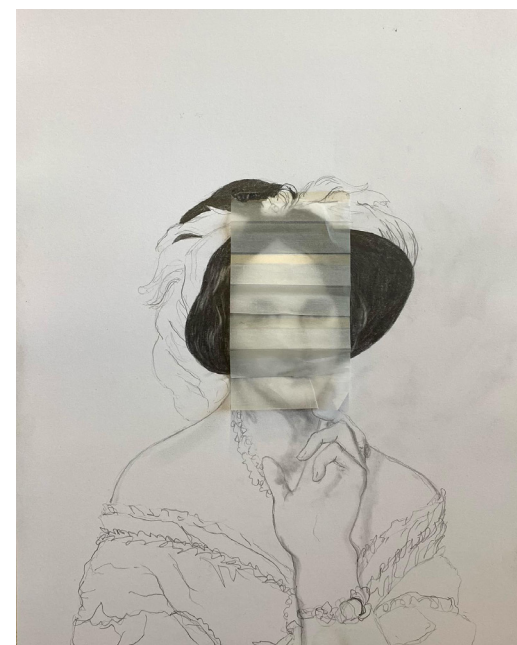
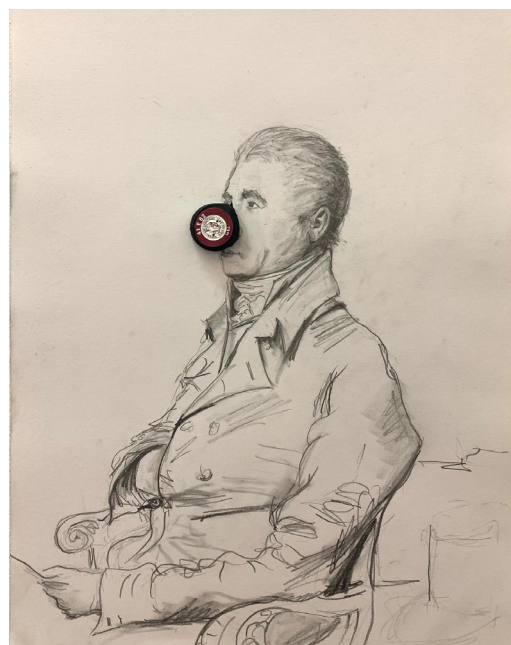
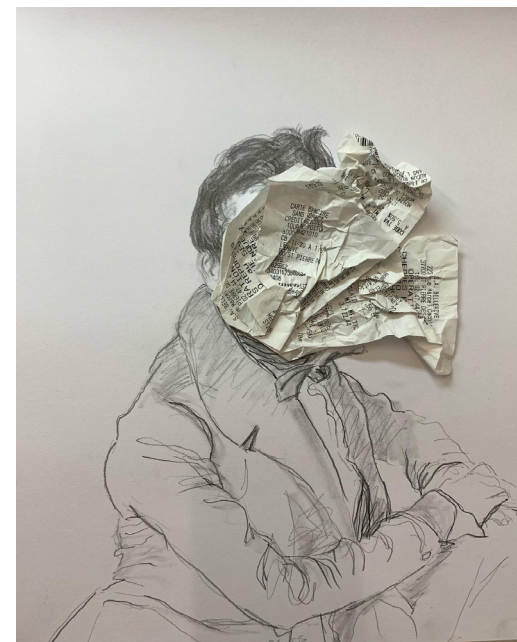
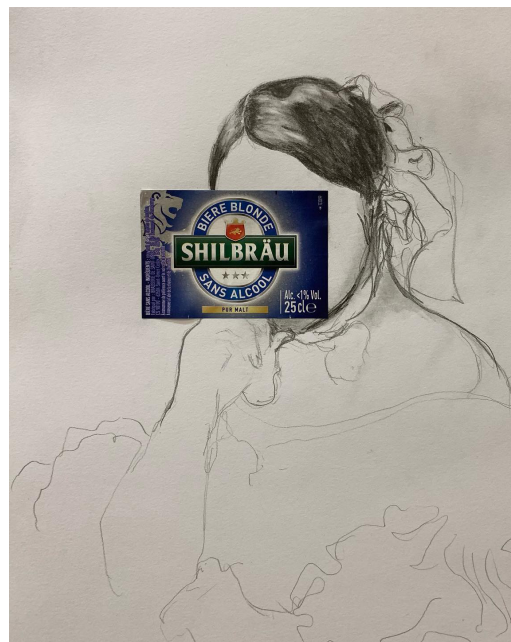
Une série de dessins reprenant les portraits de la bourgeoisie qu'Ingres réalisa au XIX^e siècle. Les produits industriels, avec son packaging à l'esthétique douteuse, viennent compléter les dessins par la stratégie du collage. Un lien se produit entre le dessin et l'objet collé, entre les notables du XIX^e et les produits que l'industrie portée par les fortunes de nos jours génère.



Portraits d'après Ingres
Mine de plomb et collages sur papier.
Série de 32 dessins de 29,7 x 42 cm - 2020



Portraits d'après Ingres
Mine de plomb et collages sur papier.
Série de 32 dessins de 29,7 x 42 cm - 2020



Portraits d'après Ingres
Mine de plomb et collages sur papier.
Série de 32 dessins de 29,7 x 42 cm - 2020



LE FIL PERDU

2021

Le château de Champchevrier compte dans sa collection les tapisseries de la suite des "Amours des Dieux". Cette série issue des cartons de Simon Vouet est a priori complète. Cependant, la thématique des "Amours des Dieux" compterait d'autres sujets traités par Vouet. Un doute s'installe et l'hypothèse de l'image manquante invoque la tentation de compléter la série. Je mène alors une sorte d'enquête imaginaire et établis un "terrain de jeu" autour de l'image et du visuel. La conclusion finale, en grand format, est riche d'informations, mais celles-ci sont d'une certaine façon abimées, pixelisées, à mi-chemin entre la haute et la basse définition. Le motif se trouve quelque part brouillé par le passage du temps, décrit avec les codes du 21^e siècle.



Le fil perdu
Dessin, acrylique et huile sur papier
Dimensions variables . 2021



Le fil perdu (La mort de Didon et Drapé)
Graphite sur papier
42 x 29,7 cm - 2021



Le fil perdu (S'en mêler et Vierge à l'enfant)
Huile sur photocopie.
29,7 X 21 cm. 2019



Le fil perdu (Drapé et Paysage)
Huile sur photocopie
29,7 X 21 cm. 2019



Le fil perdu
Château de Champchévrier - 2021





BROKEN

2018

Sur toute la longueur de la verrière du centre d'art Les Tanneries, j'interviens en apposant une dentelle de plexiglas noir opaque. Feignant le bris de verre, c'est un autre paysage qui est invoqué ici : le paysage urbain et ses dimensions sociologique et psychologique, telles que James Q. Wilson et George L. Kelling les ont étudiées au début des années 80 ("Broken Windows" in *The Atlantic Monthly* – 1982).



Broken Windows
Installation sur la verrière du centre d'art Les Tanneries
Plexiglas . Découpé numérique. 2018



Broken Windows
 Installation sur la verrière du centre d'art Les Tanneries
 Plexiglas . Découpé numérique. 2018



BROKEN 1, 2 et 3 • Découpe laser sur plexiglas • 560 x 720 cm • 2013



TEXTES

D' après peintures, d'après le fait qu'elles sont des images, d'après l'idée qu'elles sont mobiles.

L'article manque

et

tout se dérobe.

L'espérée fixité de la représentation fond comme cire au soleil (température 2700-3000K), les fruits sont déjà pourris, la cellophane n'y peut rien

pourtant,

« the best things in life come in [it] » (en 1953).

goût de pétrole

couleur hexadécimale

le prix augmente et le poids se compresse.

Vertige. Valeur d'usage vs valeur d'échange. L'idée indigeste donne la vision nocturne. Nausée X-Ray

du mal à admettre le négatif des objets du décor:

des mains invisibles touchent la vaisselle

la faire (tout) disparaître, la longueur d'onde des fleurs, improbable,

bris de vase & continuum spectral. La lésion est dans l'œil, le réel (ou ce qu'il renvoie) ??!

Le liquide qui suinte émet un rayonnement sulfureux,

sa lumière, rassurante Normalité de la toile de verre ne fait plus effet, se décolle du mur assume son propre

trompe-l'œil.

Placoflam® image plutôt que barrière,

repeint le monde en rose Phos-Chek® pour retarder

le pire. Compense, stocke, duplique compulsivement et gave de contenu de fraises dans des boucles de feedback, l'attention décroche : mon chien a la rage et mon chat est mort. La

bodega empeste, un court-circuit a dû griller la ventilation.

Je ne sais pas comment rattraper le coup, sature d'une accumulation de détails qui empêche de (se) représenter l'ensemble. Sortir la tête est

difficile

d'en décoller les yeux prendre la mesure des dégâts.

On verra après-trop de mal à dormir,

les images s'agitent. Trop même hors de la vue ; il faut qu'on se calme un peu. Un verre d'huile d'œillette, déjà ramolli c'est bon signe. Le gras remonte, tache, révèle.

après

Diego Movilla après —nature

Commissariat : Carin Klonowski

31 janvier - 26 mars 2025

**Galerie Le Passage,
Saint-Pierre-des-Corps**

avoir mis à l'épreuve la représentation du paysage et ses enjeux autoritaires (*Lieux de passage*, 2018), puis son idéalisation au XVII^e siècle (*Foncer dans le décor*, 2021), Diego Movilla poursuit, avec *après—nature*, un travail sur l'instabilité de l'image, ses conditions d'apparition et ses seuils de visibilité. Peignant *d'après* les grands maîtres de l'histoire de l'art, il affirme dans des gestes de dilution, d'effacement et de repentir, la dimension circulatoire et transitaire de l'image. Celle-ci serait alors prompte à enregistrer, dans sa matérialité physique comme numérique, ses multiples déplacements techniques et médiatiques, indexant par là même troubles, fractures et glissements du monde.

Le paysage a longtemps été le genre pictural privilégié pour mettre en scène les bouleversements humains et naturels. Cependant, ces derniers excèdent aujourd'hui une représentabilité distanciée : la mélancolie s'actualise en urgence, le sublime est toxique et les écrans tactiles ne protègent pas des catastrophes en cours. C'est cette proximité, dissimulée par (dans) de multiples formes d'addictions et de consommation, que Diego Movilla entreprend ici d'interroger. Comme fraîchement sorties du Léthé, coagulant ce qui est déjà en partance, ses peintures traquent leur propre spectre, cherchent l'origine du drame. Il se précipite alors dans un genre historiquement plus *ordinaire* et *familier*, trop proche pour faire le point : à la maison, derrière nos cloisons en BA13 et sous la peau d'un citron, dans la prétendue tranquillité domestique (et domestiquée) de la *minoris picturae*.

Télécharger le texte complet ici :

https://www.diegomovilla.net/wp-content/uploads/2016/03/apre%CC%80s_nature_texte.pdf



LES TEMPS CHANGENT...

Diego Movilla

Le Jugement de Pâris, d'après Claude Gellée dit Le Lorrain, 2023
par Aude Bodet*

Texte publié dans le catalogue de la commande publique du CNAP « Les temps changent... » 2023

* Directrice du pôle Collection, Cnap

Depuis des années, Diego Movilla s'approprie des images appartenant au déferlement iconographique de notre époque ou à l'histoire pluriséculaire de la peinture, qu'il regarde avec ironie, avec férocité ou avec mélancolie : ses «Paysages dégomés» sont ainsi, comme leur nom l'indique, des peintures auxquelles il impose l'effacement – le sujet de son travail, dit-il. Son projet n'est toutefois pas iconoclaste et s'inscrirait, s'il fallait le préciser, plutôt dans la tradition de la reprise destructrice/construtrice des Ménines, de Diego Velázquez, par Pablo Picasso que dans celle d'un iconoclasme duchampien.

Sa sérigraphie revisite le célèbre Jugement de Pâris (1645-1646) de Claude Gellée, dit Le Lorrain, qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery of Art, de Washington. Diego Movilla utilise toutes les ressources de la technique : un fond en dégradé de pourpre réalisé à la main, qui évoque un crépuscule d'apoca-

lypse, une trame fine qui reproduit fidèlement l'image du Lorrain, la trace de l'intervention presque sauvage du racloir sur l'esquisse peinte à l'huile, qui dissipe le motif principal avant qu'il ait eu le temps de sécher.

Dans l'expression «les temps changent», Diego Movilla entend deux constats. Les mentalités évoluent: la compétition entre Héra, Athéna et Aphrodite n'a plus lieu d'être, les concours de beauté ont vécu, #MeToo est passé par là et Pâris se retrouve seul avec sa pomme d'or... Le temps change : le bel ordonnancement du paysage classique du Lorrain, où la scène biblique ou mythologique est souvent un prétexte à la représentation du paysage qui l'abrite, a cédé sous les nuages toxiques et le réchauffement climatique. L'image de ce paysage abîmé semble se décomposer mais, comme l'écrit Diego Movilla, peut s'offrir également «comme un terrain d'exploration à la recherche de nouvelles relations à l'environnement».

FONCER DANS LE DÉCOR

par Anne Kerner*

Texte publié dans le catalogue de l'exposition «Foncer dans le décor» à La LAVERIE, Lieu de Cultures. La Riche. 2022

* Anne Kerner est Journaliste et critique d'art (AICA).
Fondatrice d'Artvisions.fr

« Le tout devient en fait une matière à travailler dans un processus où l'image et la matière se confondent ». Diego Movilla.

glitch

« J'aime bien dire aujourd'hui que je fais une sorte de glitch du 17^e siècle ».

Toujours dans une création ininterrompue, nourrie par la rauxa de ses ancêtres, Diego Movilla poursuit une aventure sans frontières ni interdits d'une écriture qui se déploie dans une aire de jeu et d'échanges avec les chefs d'œuvres de l'histoire de l'art. Et de la grande Histoire. Et flirte peut-être un peu plus avec la peinture de cour espagnole. « Malgré moi, l'histoire de l'art de mon pays est ancrée quelque part. C'est dans la logique de l'attraction-répulsion. C'est quelque chose qui m'émerveille et que je repousse à la fois. Il y a là un hommage et une critique de l'autorité ».

Un glitch donc. L'imprévisible ou l'inattendu qui saisit l'image et la piège. Et appelle d'autres expériences. Fondamentales. Fondatrices. Nécessaires. Celle de Robert Rauschenberg en 1953, avec « Erased De Kooning Drawing », osant détruire un dessin de son ami William de Kooning en le gommant un mois durant. Celle de Marcel Broodthaers en 1969, où dans « La Pluie », l'artiste écrit sous des trombes d'eau emportant l'encre des mots. Celle de Claudio Parmiggiani en 2002, incendiant la bibliothèque du musée Fabre de Montpellier pour ne laisser sur les murs rien que l'ombre des livres. Reste seule l'empreinte du corps, de l'être, de la vie. La trace. La Mémoire ? « Cette idée de l'effacement est le sujet du travail. Ce n'est pas une remise en cause mais le moyen d'arriver à quelque chose, le but ultime ». Que se passe-t-il donc là ? Un questionnement commencé par Diego Movilla il y a presque dix ans. « Une interrogation sur le repentir, longtemps réfléchi », dit-il.

construction

Démarre son travail sur la construction et la déconstruction de l'image. Et l'artiste ne cesse de puiser certes dans l'histoire de l'art et de la peinture, mais aussi dans toutes les représentations du monde. Reproductions, presse, photographies.... Et pour l'exposition, le voilà lancé dans un immense Poussin. Le mythe comme humus. La perfection comme sollicitation. Sur vingt-cinq feuilles de 75x110 centimètres, dessinées, raccordées, pièce par pièce, il a reconstruit au fusain le « Paysage Idéal » du maître du classicisme français dont il aime tant la miraculeuse harmonie entre l'homme et la nature. Le voilà parti, comme à son habitude, dans une folle aventure. L'œil dicte la main qui s'amuse et s'anime dans les jeux d'ombres et de lumières, s'éclate dans les détails les plus fins, les plus fous. La passion de l'art transpire dans le fusain et le geste vif, alanguiné, minutieux... Attention... Ephémère.

Diego Movilla représente aussi la princesse Diana, le Prince

Philip, Obama, un focus insatiable sur tous les puissants d'aujourd'hui. L'incarnation du pouvoir, de l'oppression, de la domination. L'incarnation de l'insupportable domine le choix de ses sujets peints. L'insupportable cadre de l'art également et de cette soi-disant fenêtre ouverture d'Alberti sur le monde codée et surcodée. Ce « décor » dont parle le titre de l'exposition. Un spectacle suranné, vieillot, usurpé. Déshumanisé. Un appareil dont l'artiste comme tout Homme veut se délivrer pour retrouver sa liberté. Sa vie. Sa conscience. Sa présence au monde.

vertige

« La construction, ce travail de dessin un peu classique n'a pas de sens, si le but ultime n'est pas la déconstruction, l'effacement. Ce qui est important pour moi est la rencontre de ces deux énergies différentes et contradictoires. C'est dessiner avec des techniques différentes. ».

Le repentir arrive donc. Comme une censure, un blâme, un interdit. Et l'artiste d'entrer dans le vertige. Cette sensation que cherchait déjà Cézanne. Et tant d'autres. Celle d'un Monet se noyant dans ses nymphéas. Celle d'un Pollock dansant au-dessus de sa toile. Celle d'un Michaux perdant enfin la notion d'écriture. Et sur d'autres continents encore, dans d'autres temps, celle du moine Shitao qui dans le vide trouve le plein. « Ce Vide qui est grandeur. Il est tel l'oiseau qui chante spontanément et s'identifie à l'Univers ». Mais l'occidental comme l'hispanique Diego Movilla a bien autrement besoin d'une tension qui monte, d'une effervescence, d'une impatience qui gonfle jusqu'à l'explosion. Car le refus est le moteur de cette agression du vivant contre la négativité qui l'entame. « Peut-être est-il nécessaire que mes efforts apparaissent dans le tableau. Peut-être sont-ils une façon de témoigner de cette recherche fébrile due à mon, à notre aveuglement, écrit Antoni Tapiès le catalan, dans ses Mémoires toujours aussi actuelles parues en 1981, dans ce pays et à cette époque, une façon aussi de témoigner de notre aspiration à la lumière et à la liberté ».

effacement

« Plutôt que d'effacer les choses, je fais apparaître les choses. Que j'efface à la gomme ou à la main, par cet acte de l'effacement, il y a des choses qui se révèlent. Et c'est cette révélation qui m'intéresse davantage ».

Et Diego Movilla part en campagne, gomme à la main sur le fusain ou white-spirit et chiffon sur la peinture, et en dans son seul mouvement mêle réflexion, rigueur et jouissance. Le geste biffe, marque, griffe. L'artiste se lance dans de longs traits verticaux et horizontaux qui quadrillent la grande œuvre de Poussin. Son geste plus souple, plus rond, enveloppant, couvre deux œuvres à l'huile du Lorrain comme dans un nuage de gestes géants. Vitesse et douceur, mouvements pulsatifs, tendus, dynamiques, sereins aussi, livrent enfin l'œuvre vers son achèvement. La trajectoire du corps, du geste, de la main et de l'esprit suspend le temps et renverse les codes. Grâce au déséquilibre de son renversement et le geste brut qui le barre, ce corps à corps avec le papier ou la toile, la puissance plastique ne faiblit pas. Au contraire. Elle rejette son œuvre vers l'exploration de la texture et la découverte de l'image. Captifs de la matière et n'existant plus qu'en elle et par elle, les figures sont de même nature que les marques qui renvoient à la plénitude de l'œuvre. Leur amplification et leur opacité se confondent. Et se neutralisent. Elle ne s'affirme que pour se nier et inversement. Parce que le sens a été exténué, par la dérive et l'invention, le dessin réapparaît, absous de toute fonction technique, expressive ou esthétique.

Diego Movilla, regagne librement l'origine de la chaîne, épurée, libérée désormais des raisons qui depuis des siècles semblaient justifier la reproduction graphique d'un objet reconnaissable. Il va au cœur du sujet et de la matière et fait éclater toutes les digues. Parce qu'elles « rentrent dans le décor », ses œuvres sont des épreuves de vérité.



PAYSAGES DÉGOMMÉS

par Julie Crenn*

* Julie Crenn est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante française

En 1953, Robert Rauschenberg gomme entièrement un dessin de Willem de Kooning. Avec l'accord de ce dernier, Rauschenberg efface les traits d'une oeuvre 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'oeuvre d'un.e autre. Il dessine en noir et blanc à partir d'oeuvres 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 auteur.e.s, Diego Movilla nous informe des titres des oeuvres 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 oeuvres 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^{ème} 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^{ème} 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 sys-

tème 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'oeuvre. »³ Le dégommage 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 militaires, 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, Etaïnn, « La survie du monde est possible », Usbek&Rica, 20 décembre 2016



LE FIL PERDU

Entretien avec Anne-Laure Chamboissier
Dans le cadre du projet « Le fil perdu »
Chateau de Champchévier. 2021

1- Je t'ai invité à réaliser un projet in situ au Château de Champchévrier. Qu'est-ce qui a suscité chez toi l'intérêt pour ce lieu ?

Je crois que c'est la nature même de ce lieu qui m'a attiré avant tout, c'est à dire un château qui est, presque par définition, un lieu habité de patrimoine. Et qui raconte une histoire qui lui est propre. Les interventions ponctuelles d'art contemporain sont de plus en plus courantes dans les lieux patrimoniaux, mais ceci ne modifie, à mon avis, que très rarement l'essence du lieu. On est le plus souvent confronté à une histoire scénarisée, selon des codes bien définis. Les objets, le mobilier, les œuvres d'art, sont là pour donner corps à une narration tout en respectant le sens de la visite. Les hiérarchies sont relatives, les styles se mélangent, les époques se superposent et l'imaginaire se nourrit de l'ensemble. Dans ce système établi, le contemporain a peu de place (à l'exception de son apport technique ou pédagogique), car il n'est pas en mesure de convoquer « le vrai » au sens attendu et de la narration en place. Il est très rare, par exemple, de trouver lors de la visite que l'on peut faire d'un lieu; un portrait contemporain des propriétaires du château ou une valorisation d'événements récents. Alors qu'un événement daté, relatant la nuit passée sur place d'un membre de la famille royale quelques siècles auparavant, est forcément un élément clé de l'intérêt porté au lieu. La question n'est pas tant de lier passé et présent, mais de préserver, comme en suspens, une idée du temps passé dans le présent et ceci par la magie de l'artifice. La connotation historique et patrimoniale sous le prisme

du "vraie" doit être valorisée, renforcée et appuyée par l'ensemble du dispositif. On ne transforme pas cette réalité – quand bien même on serait tenté de le faire – par une simple intervention artistique. En effet, on se glisse dans un système en place, on fait des clins d'oeil, on casse les rythmes, on joue à l'intrus. J'arrive avec mon dispositif à Champchévier comme le dernier élément d'un ensemble, quelque part illégitime et inattendu. Mais en tant qu'« invité d'honneur » entrer en pur contraste avec le contexte, cela me correspond plutôt pas mal. Et me permet d'envisager ce projet comme un terrain de jeu et de transformation de codes, avec un sentiment de grande liberté.

Après avoir vu les tapisseries de Simon Vouet dans la collection du château, j'ai eu l'intuition qu'il y avait une idée à creuser. Cet ensemble de tapisseries est tout simplement magnifique ! Ce sont des images très vives et dynamiques, mais fragiles en même temps.

Je suis donc parti du principe qu'un enjeu du contemporain pouvait s'y jouer, un enjeu proche du numérique dans la conception de l'image et de sa fragilité, ainsi que la question de la présence et de l'absence et de la possibilité de sa disparition aussi. C'est cette rencontre dynamique avec l'image qui m'intéresse, ce que la réception de l'image produit, ces « ricochets » que Jean-Christophe Bailly décrit à merveille dans L'imagement* et dans lesquels je pourrais m'y glisser très confortablement.

2- Dans ton regard sur les tapisseries remarquables de la suite des « Amours des Dieux » de Simon Vouet, tu as fait le choix dès le début de ne pas être dans un rapport illustratif au sujet, j'aimerais que tu nous en parles plus précisément. Et de quelle manière as-tu conçu Le fil perdu ?

Oui, ce rapport n'est pas illustratif puisqu'il s'agit de construire un propos différent, une nouvelle proposition par rapport au sujet d'origine. Comme je l'ai énoncé plus haut, le point de départ réside dans la nature même de la construction des images dans les tapisseries. En effet, l'apparition de l'image à partir du fil comme unité de construction et la logique qui en découle, est assez proche de celle du pixel. Si l'on prend des détails de ces tapisseries, on se retrouve rapidement plongé dans des formes très graphiques, très fortes et contrastées, et en même temps douces et un peu brouillées, comme peuvent l'être les images numériques malmenées par les joies de la basse définition. Cette fragilité vient sans doute des fils ; la construction est longue et solide, mais porte en elle-même un système de destruction.

* Jean-Christophe Bailly, L'imagement, Éditions du Seuil, 2020, Chapitre 2, Envoi (Ricochets), p. 41-43. « Ce qui se passe alors est comparable à ce qui a lieu quand une pierre plate ricoche à la surface d'une eau tranquille : l'effleurement est l'événement à partir duquel tout commence, la rencontre entre un projectile et une surface produit sur celle-ci des éclaboussures et des ondes qui sont son émotion. {...} c'est l'image qui devient projectile et le sujet (le regardeur) qui devient surface d'impression. {...} Bien qu'elle soit présente à la façon d'un dépôt immobile retiré du corps du temps, toute image contient le récit de sa provenance et de son envoi, toute image a été lancée {...} toutefois la seule expérience que nous puissions faire avec les images est celle qui advient quand nous les rencontrons, tout le reste étant imaginaire (devant être imaginé). Or c'est cet imaginaire que l'on appelle l'histoire de l'art...»

Tirer métaphoriquement – ou malicieusement – un fil pourrait invoquer un glitch dans l'image, la faire bugger et disparaître. Si l'on part de ce postulat, la question du statut de l'image, de sa présence, de son absence ou de sa disparition a bien plus d'importance que les sujets mythologiques représentés dans ces tapisseries. Simon Vouet a conçu plusieurs séries de la suite des "Amours des Dieux", celle présentée à Champchevrier est complète. Mais la tentation m'est venue d'imaginer qu'un ou plusieurs sujets pourraient être manquant, ainsi la question de l'absence trouve sa place par cette voie.

D'autres séries de Vouet comptent, par exemple, une tapisserie sur Aurore et Céphale, et ce thème n'est pas traité à Champchevrier. J'ai alors pris ceci comme un terrain d'exploration et fait des croquis de dessin, peinture, collage, tout en m'inspirant de Vouet et du contenu des tapisseries. J'ai ainsi travaillé la question du drapé, de la figure, du végétal, du paysage mais aussi celle de la trame ou encore des bordures qui sont propres au travail de l'artiste.

J'ai joué de cette idée qu'une nouvelle tapisserie pourrait trouver forme dans une projection mentale de son propre devenir, bien plus que dans une production concrète et manufacturée. En fin de compte, il y a à peu près une série de 70 dessins préparatoires pour l'installation finale qui prendra la forme d'une sorte d'assemblage murale composé d'éléments superposés.

3- Tu aimes construire tes oeuvres par strates, jouer de l'effacement d'une image ou encore de repentirs. Tu utilises à nouveau ces différents procédés dans cette vaste installation composée de dessins et

peintures accumulés les uns sur les autres, dont on ne perçoit que des fragments d'images. Pourquoi ce choix d'une forme d'instabilité de ce que tu nous invites à voir?

Ce que j'invite à voir est précisément cette instabilité, dont tu parles, dans les images, mais aussi dans la façon de les construire. Quand je travaille un dessin, j'aime l'idée que tout puisse basculer à un moment donné, que la question de l'achèvement ne tienne qu'à très peu. Il peut y avoir un temps de travail relativement long, mais en fin de compte, tout se joue sur ce laps de temps très court où un changement s'opère dans le rythme. Je cherche par ailleurs à échapper à l'idée d'image "unique", d'image absolue. Je préfère me placer dans l'ambiguïté, dans l'entre-deux ou dans le déséquilibre et j'utilise ces stratégies pour tenter d'y parvenir. Le repentir, la rature, ou l'effacement sont devenus mes moyens de construction. Je fonctionne par une logique de correction et de rattrapage, par des rustines et des patches posés sur ce qui m'échappe d'une façon ou une autre. J'aime imaginer que tout cela puisse générer une forme de tension entre le regardeur et l'image; un lien dynamique se met en place entre l'un et l'autre.

4 - Dans ton travail, un dialogue s'installe entre le passé de l'art et les recherches, pratiques de ton temps. Est ce une façon pour toi de questionner notre temps présent à travers le prisme de notre mémoire de l'histoire de l'art? Et par cela expérimenter de nouvelles formes?

C'est une logique qui a mis du temps à s'installer dans mon travail, car depuis longtemps, il y a chez moi une forme de gêne à concevoir de nouvelles images et à les assumer. La question du choix y est pour beaucoup ; quelle image mérite d'émerger ? Pourquoi celle-ci et pas une autre ? Qu'apporte t-elle ? Que raconte t-elle qui ne puisse être raconté par une image déjà existante ? De quelle mesure n'est-elle pas anecdotique du moment qu'elle se trouve noyée dans l'ensemble d'images qui nous sont proposées quotidiennement ? Comment peut-elle réussir à rejoindre une forme d'imaginaire collectif, alors qu'elle a déjà du mal à trouver sa propre autonomie ?... Toutes ces problématiques propres au statut de l'image sont au cœur de mes questionnements plastiques. Parler de l'instabilité de l'image propre de nos jours à partir d'un portrait de la famille royale espagnole peint par Velázquez au XVIIe, me permet aussi bien de m'at-

taquer aux valeurs inhérentes à l'œuvre originale, en tant que chef d'œuvre ou représentation d'une figure d'autorité, que d'apporter une lecture contemporaine sur la problématique de la transmission et de la réception des images numériques au sens large. Par ailleurs, les pratiques actuelles de l'image ont autant d'impact sur l'immédiat et l'éphémère que sur ce qui est installé depuis des siècles. Je pense qu'à partir du moment où l'on est devenu des consommateurs boulimiques de matières visuelles, on ne peut plus regarder les œuvres du passé avec la même intensité.

Concernant la question d'expérimenter de nouvelles formes, il est bien plus compliqué pour moi de m'exprimer sur ce point. En effet, je pense qu'elles émergent indépendamment de mes intentions. J'espère en effet en avoir croisé quelques-unes, mais ce n'est pas une question que je me pose à l'avance. Je préfère partir de problématiques générales, comme la question du « repentir » chez Velázquez ou du portrait chez Ingres et les mettre en contraste avec l'idée d'effacement, d'accumulation ou d'hybridation. Ensuite, si ce sont de véritables nouvelles formes, il me faudra du temps pour les voir venir.



LIEUX DE PASSAGE

par Alberto Martin*

Texte publié dans le catalogue de l'exposition
«Espacio Irreversible» au CAB de Burgos, Espagne. 2008.

* Alberto Martin est professeur de l'université de Salamanca, critique d'art et commissaire d'exposition.

Deux éléments de la pratique picturale actuelle semblent incontournables. Le premier est l'attitude consciente de l'histoire du genre, de sa généalogie. Le second est l'évidence que toutes les pratiques artistiques s'insèrent dans un monde d'images qui oblige à affronter de façon inéluctable un vaste domaine de références visuelles.

Ces deux éléments obligent à mettre en place des processus continus de réélaboration, d'échange, de déplacement, de re-composition ou de réappropriation. Dans ce sens, la peinture se réévalue de plus en plus dans un espace où le visible prend de l'importance dans le contexte actuel de surexposition médiatique. La réalité et le système de signes et de structures visuelles nous entourant ont fini, pour ainsi dire, par se confondre et devenir égaux. Le jeu d'écrans et de reflets qui relie la réalité avec le spectateur domine le visible, la réalité nous parvient décomposée à travers de nombreux moyens.

Cependant, nous n'accédons plus seulement au monde extérieur grâce à ces multiples images se renouvelant et se trans-

formant tous les jours, mais aussi à travers une image de ce qui nous entoure créée technologiquement, qui apparaît aussi mélangée et synthétisée avec l'immense « fichier » d'images préexistantes. Toutes les conditions de construction du visible se fondent donc dans une même problématique : leur statut, leur support et leur circulation; la nature et la position du regard du spectateur; le spectacle médiatique; le rôle joué par les images préexistantes cohabitant avec celles de la nouvelle génération. Bien évidemment, toute la peinture produite aujourd'hui ne traite pas de ce type de dialogue critique avec le monde contemporain – le régime de visibilité étant l'un des domaines fondamentaux d'actualisation critique de notre présence dans le monde. Pourtant, il est remarquable qu'une grande partie de la pratique picturale actuelle la plus intéressante s'oriente résolument vers ce domaine. Ceci implique – même si les résultats ne sont pas convaincants – une actualisation nécessaire des stratégies critiques au sein de la peinture – tant au niveau du visible qu'au niveau du moyen lui-même – ainsi qu'un développement de positions de résistance et de subversion par rapport au regard et au territoire, lequel se déploie entre l'image et le spectateur.

Diego Movilla travaille dans ce domaine. Dans des déclarations parues dans le catalogue IMAGE(N) IN(E)STABLE, lequel contient des œuvres de l'artiste réalisées entre 2004 et 2006, il exprime catégoriquement quelques-unes de ses préoccupations : l'incorporation de l'interférence comme mécanisme d'obstruction visuelle sur l'image de base ou de fond contenue dans le tableau; l'utilisation de formes géométriques; l'intérêt pour les médias, et spécialement la télévision et Internet; le dialogue conscient avec la propre tradition picturale, et finalement, le développement de processus d'un point de vue photographique, sculptural et même numérique.

Dans ces œuvres, antérieures à 2007, nous percevons déjà quelques-unes de ces procédures critiques déjà citées : dans des pièces comme Parade II, Espacios de espera, World Games II ou Hoy me encuentro ausente y ocupado, entre autres,

l'artiste construit une tension entre l'image et le signe, entre la réalité et le symbole. Cette tension résout l'opposition entre la figuration et l'abstraction,

20> Traduction française

déjà obsolète. L'image de fond, résolument figurative, renvoie à une réalité extérieure partiellement masquée par des formes géométriques utilisant des couleurs simples. L'insertion de cet élément formel perturbe l'ordre de la représentation et de la signification, ce qui met en évidence la prolifération de signes et de signaux qui entrent en collision avec l'ordre établi à partir du domaine du virtuel et du technologique.

Ce trait gagne de l'autonomie et de l'efficacité dans une série de peintures postérieure à 2007, *Splums*, où, plutôt qu'une insertion visuelle, il pratique un vrai prélèvement de l'image. Ici, l'artiste ne prétend plus cacher ni masquer, comme il le faisait dans *Espacios de espera*, mais plutôt provoquer une transformation ou métamorphose grâce à la projection d'un moule ou empreinte visuelle sur la surface picturale. La création se centre, donc, sur des opérations entraînant la réapparition de la figuration sous de nouvelles conditions, ainsi que la création d'autres visibilitées, dont celles dérivées de la transposition de l'image d'un contexte à un autre et des effets et des traces de ce processus. Dans un autre groupe d'oeuvres, comme *La puerta*, *Download* ou *The River*, l'artiste montre le désir de faire des recherches sur la multiplication du plan pictural, soit à travers sa projection sur l'espace d'exposition, soit en fournissant une qualité picturale à plusieurs objets et matériaux. C'est là que devient évidente l'incorporation de plusieurs disciplines – dont spécialement la sculpture – à l'extension de la peinture pratiquée par Diego Movilla depuis quelques années.

En effet, l'utilisation dans ses expositions d'éléments quotidiens – des portes, des chaises, des tubes fluorescents, etc. – et de figures géométriques qui renvoient d'une certaine façon à la signalétique, ainsi que leur disposition dans l'espace de l'exposition, ouvre le travail de l'artiste à un dialogue avec d'autres disciplines comme l'architecture ou le design. Bref, ce contact

et cette ouverture interdisciplinaire permettent à son oeuvre de s'étendre vers l'exploitation et la récréation des phénomènes visuels qui nous entourent.

Dans ce sens, le projet *Espacio irreversible*, présenté par Diego Movilla dans une installation spécifique pour le CAB de Burgos, est un pas en avant, d'autant plus qu'il aide à parfaire ces approches et stratégies critiques. Nous pouvons retrouver au moins trois voies de développement dans ce projet. La première approfondit dans les concepts d'espace et de perception; la deuxième réfléchit sur la nature et sur la genèse de l'image, et la dernière se centre sur la propre pratique de la peinture, ainsi que sur l'utilisation des formes picturales géométriquement réduites.

Le nouveau projet de Diego Movilla a lieu dans un espace rectangulaire unique, dans lequel il dispose plusieurs pièces. En passant parmi la soit disante diversité d'oeuvres présentes, il devient évident que le but ultime du montage est de combiner les différentes propositions de façon à construire une ambiance visuelle qui incorporerait et envelopperait le spectateur. C'est justement dans l'hétérogénéité et dans le flux, dans la transparence et dans la multi sensorialité, que l'on retrouve un des chemins pour agrandir le champ de force où se développe la peinture. Les axes de résistance qu'une stratégie comme celle-ci doit affronter sont l'homogénéisation, les hiérarchies et la stabilité de la perception spatiale. Il s'agit, donc, de les décomposer en activant chez le spectateur un jeu de transferts et de flux entre supports, images et significations, et en introduisant dans l'espace un courant de stabilité. Ce qu'*Espacio irreversible* offre donc, c'est une série de rencontres provoquées par la présence des oeuvres, lesquelles jouent le rôle de champs de projection et d'activation visuelle chez le spectateur.

Les oeuvres les plus strictement picturales du projet (des acryliques et des peintures à l'huile sur toile) offrent aussi ce caractère autoréflexif cité auparavant et pointent vers la nature et le processus de formation de l'image. Tant dans les modèles de motifs de cravate et de pull-over que dans la série de peintures

à l'huile Cabezas, le symbolisme et la quotidienneté des motifs graphiques choisis ressortent nettement.

Cependant, l'opération n'est pas banale du tout. Les aspects développés dans ces deux groupes d'oeuvres ont une grande répercussion et sont en accord avec quelques-uns des soucis les plus actuels de la pratique picturale : l'introduction de formes dérivées du design industriel ou de l'esthétique informatique dans les supports traditionnels; la contamination produite par une imagerie globale provenant de la télévision ou d'Internet; les effets visuels de la numérisation ou de la pixelisation de l'image; l'utopie de la technologie et de la consommation.

Pour sa part, la traduction de ces sujets en termes picturaux n'est pas moins intéressante. D'abord, ils ont surtout réactivé les principes de construction de l'abstraction et ils ont créé un vaste domaine de recherche grâce à celle-ci et à la représentation à travers le schématisme et l'actualisation de l'une des tendances les plus intéressantes des dernières années du XXe siècle : la réduction géométrique et la répétition. Les variations et les transferts entre la figure et le signe, ainsi que les flux entre les différentes esthétiques et références socioculturelles font partie de cette trame, à laquelle participe résolument le travail de Diego Movilla. Cependant, on peut retrouver encore plus d'implications chez ce groupe d'oeuvres, notamment avec des motifs de cravate et de pull-over.

Comme nous l'avons déjà signalé, la pratique picturale critique doit développer la capacité de décomposer les principes d'homogénéité et de hiérarchisation. L'un d'entre eux, d'ailleurs fondamental pour comprendre l'évolution de la propre abstraction, opère en décomposant la relation entre les compositions décoratives, ornementales, figuratives et abstraites. L'altération de la charge symbolique et de la signification à travers des formules comme la réduction géométrique et la répétition -des opérations déjà citées - est l'une des voies utilisées par Diego Movilla dans ses tableaux.

L'un d'entre eux nous offre un exemple parfait de ce qu'implique cette stratégie. Il s'agit de *Modelo para motivo de cor-*

bata (50 euros), où nous retrouvons, schématisé et répété, l'un des éléments graphiques apparaissant dans les billets de 50 euros. Il suffit de mettre cette pièce en parallèle avec les commentaires de Mauricio Lazzarato à propos du fonctionnement de la monnaie dans le capitalisme pour voir la représentativité de l'action contenue dans cette peinture :

« Dans ce cadre, ce qui nous intéresse est le rapport entre ligne abstraite non figurative et production de figure, puisque, dans le capitalisme, la monnaie fonctionne exactement de la même manière. La monnaie d'investissement, la monnaie en tant que capital, est un flux indifférent à toute substance, à toute matière, à tout sujet. Flux absolument abstrait, non figuratif qui peut donner lieu à n'importe quelle figure (à n'importe quelle production). (...) La monnaie qui circule dans les banques, qui est inscrite dans le bilan des entreprises, n'est pas du tout la même monnaie que nous avons dans nos poches ou que nous touchons en salaires ou allocations. Ces deux monnaies, la monnaie d'échange et la monnaie de crédit, appartiennent à deux régimes de puissances différentes. »

En outre, il existe deux pièces spécialement remarquables dans ce projet. La première domine l'espace d'exposition car elle occupe une position centrale. Il s'agit d'une colonne formée par 71 châssis sur les côtés desquels l'artiste a réalisé une série d'incisions. Cette oeuvre renvoie d'une certaine façon à une autre antérieure, déjà commentée, qui semble avoir été conçue avec la même intention. Il s'agit de *Download*, qui se compose d'un panneau blanc sur lequel plusieurs cales de châssis ont été clouées.

Le cas de la colonne nous montre le clair contraste qui s'établit entre l'archaïsme et le conventionnalisme – en termes picturaux – des châssis et les références visuelles contemporaines et quotidiennes des oeuvres l'entourant. Les incisions sur la colonne, comme les cales clouées sur le panneau-tableau de *Download*, jouent le rôle d'un signe de l'agression ou perturbation picturale, gérée dans cette proposition à travers la contamination, le transfert, le flux et l'hétérogénéité : des stabilités face à des

instabilités.

Finalement, pour fermer l'espace où se développe la proposition, nous voyons une installation qui condense d'une certaine façon tout ce que nous avons signalé auparavant. C'est Bandera, une combinaison d'acrylique et de peinture à l'huile sur bois à grand format qui apparaît partiellement percée et qui se trouve en face d'un mur complètement couvert avec un miroir. Ce que le spectateur voit, c'est la partie de derrière, et lorsqu'il s'approche des trous et qu'il regarde à travers eux, il voit le reflet de la propre peinture sur le miroir. Celle-ci répète en grande partie la stratégie et le contenu des motifs de cravate et de pull-over, des signes à forte charge symbolique qui sont schématisés, réduits et répétés.

D'un côté, on concrétise et explicite l'idée d'une peinture déployée et étendue qui imprègne tout ce qui l'entoure. De l'autre, nous pouvons considérer le miroir comme un substitut du tableau, et même de l'objet. Cependant, il est possible d'envisager la pièce par rapport à Duchamp, non seulement parce qu'elle cite occasionnellement l'oeuvre de celui-ci, mais aussi pour sa connexion avec une généalogie de la peinture actuelle (peu explorée et justement identifiée par Christine Buci-Glucksmann). En effet, cet auteur serait à l'origine d'une stratégie basée sur la transformation de l'apparence en apparition.

C'est ainsi que la peinture doit découler et établir une dialectique entre l'évidence et l'opacité, le symbole et la représentation, la figuration et l'abstraction, l'ornement et la signification, la présence et la distance, la surface et la projection spatiale. Cette pluralité de trajets et de devenirs – des lieux de passage, comme Gilles Deleuze l'a bien signalé – est indispensable lorsque « la carte de virtualités tracée par l'art se superpose à la carte réelle dont elle transforme les parcours ». Des lieux de passage qui établissent de nouveaux tracés et de nouvelles trajectoires.



LIGHTSPEED

par Jérôme Diacre

Texte publié dans le catalogue de l'exposition «FAKING MEMORY» au POCTB - Orléans. 2010.

Diego Movilla présente une nouvelle série d'oeuvres conçues et réalisées pour occuper l'espace d'exposition du POCTB comme une suite d'expérimentations graphiques au parfum Pop'. À la manière d'un jeu de société, le visiteur est conduit de tableau en tableau. La gageure pour un peintre est audacieuse. Mais elle fonctionne parfaitement. Le langage des signes est essentiellement rétinien. Pour entrer, il faut avancer et trouver sa place. L'observation attentive est nécessaire. Les motifs fonctionnent sur le mode de l'apparition et de la dissimulation. La série des Masques jaunes en sont l'expression la plus évidente. On peut ne pas les percevoir, on peut les voir sans s'en rendre compte. L'effet de matière qui produit ces masques de catcheurs est ténu. La place occupée par le visiteur en fonction de la direction de la lumière est décisive. Inversement, Faking est une oeuvre qui joue avec la superposition d'écrans. Des tâches de couleurs vives se recouvrent et dessinent un motif de camouflage absolument visible comme l'on peut en rencontrer dans des bandes dessinées S. F. De la même façon que les Masques introduisaient le jeu de l'apparition et de la dissimulation, du fantomatique et de l'évanescent, Faking dissimule en faisant trop voir, en saturant l'oeil. On imagine bien ces sortes de patrons orner l'uniforme d'une garde exclusivement féminine au service d'un tyran halluciné.

L'univers des comics américains est très présent. Les châssis exposés, sans toile tendue, sont décrochés du mur et jouent avec l'espace. Sur un côté, le bois est découpé à la manière d'un éclatement en étoile,

comme une explosion. On pense à une oeuvre de Robert Smithson, hommage à Carmen Miranda, dont Diego aurait conçu une déclinaison en volume. Dans une autre logique du jeu, Toc est une série de tableaux qui traquent l'illusion optique. Le rapport à l'espace passe par les effets immédiatement rétinien de la répétition. Le noir et blanc, découpé en petits triangles droits, scintille aussi, comme les Masques, mais de façon plus irritante comme d'innombrables pointes hérissées. Alors la sensation visuelle offre une perception tactile virtuelle. Si l'on s'approche des oeuvres pour les regarder en détail, un élément manquant surgit comme un parasite. Une coulure, une tache « troue » la régularité millimétrée du motif. Une fois de plus régularité et accident jouent avec la disparition et l'effacement.

Sublime shoots est explicitement érotique. Des taches de sperme souillent un paysage naïvement impressionniste. L'ovale de ces tableaux est encadré par une épaisse couche de cuir noir fixée par des clous. Le visiteur est convié à pénétrer dans un univers où pièges, codes et illusions se succèdent jusqu'aux Mur, sorte de marqueterie de parpaings tirée en affiche et Ctrl+Z, statment blanc sur un allover noir, qui semblent clore le jeu, – ultime effacement pour un retour nécessaire.



BIOGRAPHIE RÉSUMÉE

Diego Movilla (1974) est un plasticien espagnol diplômé de l'École des Beaux-Arts de Bilbao. Depuis son arrivée en France en 2002, il a exposé son travail entre autres au centre d'art LES TANNERIES à Amilly, au Miroir de Poitiers, au centre d'art contemporain du Grand Châtellerauld, au Château du Rivau à Lémeré, à l'ARTBORETUM à Argenton sur Creuse, au festival Accè(s) à Pau, aux Galeries RDV à Nantes et Pascal Vanhoecke à Cachan, au Générateur à Gentilly et au Centro di Documentazione della Via Francigena à Berceto en Italie. En Espagne, il a été accueilli au festival DOMESTICO à Madrid, au MUSAC, au CAB et à la galerie FUCARES. Il a également collaboré et exposé avec des associations comme Arty Farty à Lyon, Cultur Foundry à Paris, Groupe Laura et Mode d'emploi à Tours, Le POCTB à Orléans ou Interface et Ateliers Vortex à Dijon.

Depuis 2020, il enseigne les pratiques du dessin à l'ESAD TOURS-TALM

DEMARCHE

Entretien avec Stéphane Doré :

<https://www.diegomovilla.net/wp-content/uploads/2016/03/APNT18vp1.mp3>

En associant les pratiques traditionnelles de création d'œuvres visuelles (peintures, sérigraphies, dessins, collage) et les nouvelles technologies de production d'objets (gravure laser, impression 3D, machine CNC), Diego Movilla développe une pratique artistique qui questionne les formes actuelles de la représentation du monde. Images d'objets, objets de peintures, il se sert de la peinture et d'œuvres en volume pour interroger notre mémoire de l'histoire de l'art et notre perception du temps présent. Toutes ses œuvres dialoguent à la fois avec le passé de l'art et les recherches des pratiques et techniques de son temps. Il expérimente ainsi de nouvelles formes qui se construisent par strates, effacements, repentirs et palimpsestes. Il intervient aussi sur des matériaux bruts comme les vitres cassées, les parpaings, les briques... pour déterminer des agencements et des formes qui dialoguent avec les arts appliqués, l'artisanat d'art.