

Are they monsters?

As an adolescent, Daniel Maillet was introduced to the technique of drypoint by his father, the painter Leo Maillet, born Leopold Mayer in Frankfurt am Main in 1902. In 1933, Mayer's expressionist work became suspect in the eyes of the Hitler regime, and in 1936 he was banned from practicing his profession as painter on national-socialist soil. Mayer had already prepared

for his exile and survival in the west, in Alsace and the Pyrenees, England and Provence. He was in France when the war struck.

A man without a country, he adopted the name Maillet. In French the name embodied a program of resistance: he escaped twice from the camps established by Pétain in the "Free Zone." He found refuge in Montreux in 1944. He wouldn't discover Italy until after the war. Forced out of the Canton du Vaud, he settled in Tessin. Compensated by the Federal Republic of Germany for the destruction and loss of his work, he was finally offered a house-atelier in Verscia, one of Dolf Schnebli's thrifty, "neo-brutalist" creations.

Why discuss the father when introducing the son's work? Because, undoubtedly his father, an excellent painter and engraver, wanted his son to continue his work one day and, in accordance with the butcher's adage, revealed the tricks of the trade to his son. In this case, however, the transfer would not be limited to recipes. For Maillet senior, the portrait represented the critical and loving genre of modern art: such was his admiration for Max Beckman and George Grosz.

In German, the term for drypoint is *Kaltnadel*, literally meaning the "cold needle." Antonymously, however, heat is used to create etchings, which smoke like Etna when the copper plate is immersed in the acid bath. In both cases, a copper plate serves as the support. The drypoint technique consists of cutting directly into the surface using a steel instrument, and is an irreversible operation. "Drypoint does not cut the metal but scratches it, scores it, wounds or furrows it...The rough patches of the copper, called burrs, rise up on either side of the line traced by the tip. These burrs create the characteristic effects of drypoint: the ink is held by these rough copper patches, creating a slight blurring along the engraved lines," writes Nicole Minder in her book on engraving

La gravure dans ses grandes lignes (Vevey, Cabinet cantonal des estampes, 1990).

If, according to Focillon's hypothesis, every artistic technique, in terms of the materials worked, the tools used and the manual dexterity required, entails an expressive orientation and implicit scheme, then the "predestination" of drypoint resides in the rapid definition of incised patterns, irreversibly recorded in an elementary, rude and dangerous gesture. What do we make of this line? The burin, a very slow and premeditated technique nourished by a watchmaker's precision – the friend of "official" iconography, stamps, bank bills, engraved medallions – lends itself to curvilinear parallels and coordinated wefts. Drypoint is a quick, expeditious technique. The gesture is the primary difficulty in determining the contour of the line. The incision is a wound, and lends itself to playing with the thickness of the line, from deeper or more superficial cuts to lighter scratches and accidental impurities.

Why this project on "the face of the architect"? Daniel Maillet, known for dealing with the poetics of the hyperrealist portrait (perhaps because hyperrealism is the opposite of the Expressionist tradition) confesses that in 1995 he received a commission for an engraved work, and that it presented an opportunity for him to take stock, to remember the paternal initiation of his adolescence. Would the son be as good? Would he succeed in braving the difficulties of drypoint? How could he insert this technique into his work as a hyperrealist portraitist? Whose portrait should he draw and engrave? Why architects rather than pharmacists, veterinarians or winegrowers? In retrospect, it would be possible to locate the origin of Daniel Maillet's interest in modern architecture in the three unique houses that played a part in his biography: the two houses of his mother Regina, located in the

Valteline, designed by the architect Willy Roettges from Basel, and his father's house-atelier in Verscio, constructed by Dolf Schnebli. It can be assumed that he respects architecture as a major art form. But he never hung around with architects: he knew their names through the media. In the spring of 1997 he met Fabio Reinhart, who became his first model, transformed into a Shakespearean character.

How should he approach the others? The rules of the game would be simple: telephone and propose the execution of a portrait during a first interview that would last two hours. After Reinhart, and in chronological order, he engraved the heads of Luigi Snozzi, Mario Botta, Alfred Roth and Ernst Gisel. You might imagine that at each encounter, the model advised Daniel: "You should choose X, Y, and Z to complete the collection." But his telephone approach, at once cavalier and ingenuous, left him open to refusals, absences and chance. Over two years he united a gallery of twenty-five portraits, but this collection in the form of an architectural constellation proposes neither a historic list of achievers nor a polemic based on inclusion and exclusion. The selection occurred through hearsay, according to the seasons and telephonic intervention. The portraitist could not automatically mandate the selection and invest in an adventure whose meaning he would one day hope to discover. A collection of twenty-five portraits lends itself to an exhibition. The architect's "mug" is a face whose typed exterior varies like a seascape or mountain view. But the real question concerns the possible existence of a contemporary portrait outside of photography. Maillet's method and technique of representation is out of the ordinary. Imagine a copper plate measuring thirty square centimeters, which the engraver unabashedly sets before the scrutinized head. Do their eyes meet? Is it a magic mirror or an escape into the unknown? The criterion of resemblance is immediately excluded because Daniel Maillet visualizes a portrait-encounter "on site" that will be printed "backwards." The first proof can be retouched only within miniscule limits, and the result takes us back to the genre of pictorial portraiture and its difficulties. How should the expression be interpreted? How should the hair be treated? What attributes should be chosen in support of the personality? Without falling into caricature, up to what point should he force the features and ruin the portrait? What should be done about previous images? Can the beautiful "South Americans" be forgotten, as Blaise Cendrars said, or the German expressionists? When should he choose a profile, a three-quarter or frontal pose? Should it be pleasing or not? Will there ever be a second Gertrude Stein, so he can declare that she will grow to resemble her portrait?

In all, Daniel Maillet's portraits form a violent, contrasting series. An actor himself, he chooses and dresses a company of protagonists who resemble monsters, in the Medieval French sense of the term, designating legendary beings from comedy and tragedy: animals, saints, and especially demons. We are free to recognize the Gorgon or Vulcan, the trophy head brandished on a pike, the joker or the queen of hearts, the smile of the Sphinx or the gaze of Venus.

Jacques Gubler, Lausanne, 1999

Sont-ce des monstres ?

Adolescent, Daniel Maillet est initié à la technique de la *pointe sèche* par son père, le peintre Leo Maillet, né à Francfort sur le Main en 1902 sous le nom de Leopold Mayer. Dès 1933, l'oeuvre «expressionniste» de Mayer devient suspecte aux yeux du régime hitlérien. En 1936, interdiction lui est signifiée d'exercer le métier de peintre sur le sol national-socialiste. Mayer s'était déjà préparé à sa condition d'exil & de survie plus à l'ouest, entre Alsace & Pyrénées, Angleterre & Provence. La guerre le frappe en France. Apatride, il adopte le nom de Maillet. Ce nom contient en français un programme de résistance. Des camps installés par Pétain dans la «Zone Libre», il s'évade par deux fois. Il parvient à se réfugier à Montreux en 1944. La découverte de l'Italie ne deviendra possible qu'après la guerre. Expulsé du canton de Vaud, il s'établira dans le Tessin. Dédommagé par la «Bundesrepublik Deutschland» pour la destruction & la perte de ses oeuvres, il s'offrira finalement une maison-atelier à Verscio, oeuvre économe & «néo-brutaliste» de Dolf Schnebli.

Pourquoi parler du père quand il s'agit de présenter le travail du fils? Sans doute parce que le père, excellent praticien de la peinture & de la gravure, voulait que le fils pût un jour continuer l'oeuvre, selon l'adage du boucher qui dévoile à son fils les secrets d'une fabrication contrôlée. De fait, cette transmission ne se limitera pas aux recettes de cuisine. Pour Maillet père, le portrait constitue le genre critique & amoureux de l'art moderne: telle est son admiration pour Max Beckmann & George Grosz.

Pointe sèche se dit en allemand «Kaltnadel», littéralement l'aiguille froide. Par antonymie, la chaleur désigne l'*eau-forte* qui fume comme l'Etna lorsque la plaque de cuivre s'immerge dans le bain acide. Dans les deux cas, le support est une plaque de cuivre. La technique de la *pointe sèche* consiste à tailler directement dans la surface au moyen d'un outil d'acier, opération irréversible. «La *pointe sèche* ne coupe pas le métal mais l'égratigne, le raye, le blesse ou le laboure. (...) Des aspérités du cuivre appelées barbes, se soulèvent de chaque côté du trait tracé par la pointe. Ce sont les barbes qui créent l'effet caractéristique de la *pointe sèche* : l'encre, retenue par les aspérités du cuivre, forme un léger flou le long des lignes gravées», rapporte Nicole Minder dans son texte sur *La gravure dans ses grandes lignes* (Vevey, Cabinet cantonal des estampes, 1990).

Si chaque technique artistique, en fonction de la matière qu'elle travaille, de l'outillage & des tours de main, comporte une orientation expressive & des schèmes implicites, selon l'hypothèse de Focillon, la «prédestination» de la *pointe sèche* réside dans la conduite rapide de réseaux incisés sans retour possible, geste élémentaire, fruste & périlleux. Que faire de la ligne? Le *burin*, technique très lente & préméditée, nourrie d'une précision de manufacture horlogère, amie de l'iconographie «officielle», timbres, billets de banque, médaillons gravés, se prête à des réseaux parallèles & coordonnés en courbure. La *pointe sèche* est une technique expéditive. La détermination du geste affronte la difficulté première de la ligne contour. Si l'incision se donne par blessure, elle se prête à jouer sur l'épaisseur de la ligne, à combiner les coupures plus ou moins profondes, les griffures plus légères & les «impuretés» accidentelles.

Pourquoi ce travail sur «le visage de l'architecte»? Daniel Maillet, dont on savait qu'il parcourait la poétique du portrait «hyperréaliste» (peut-être parce que «l'hyperréalisme» se place à l'antipode de la tradition expressionniste) avoue qu'il a été confronté en 1995 à une commande qui portait sur un travail de gravure, occasion pour lui de faire le point, de rappeler l'initiation paternelle reçue en son adolescence. Le fils serait-il assez «brave»,

comme l'on dit en italien? Réussirait-il à braver les difficultés de la pointe sèche? Comment insérer cette technique dans son oeuvre de portraitiste «hyperréaliste»? De qui tirer & gratter le portrait? Pourquoi des architectes plutôt que des pharmaciens, des vétérinaires ou des vigneron? Rétrospectivement, il serait possible de prouver l'intérêt de Daniel Maillet pour l'architecture moderne en fonction de la qualité singulière de trois maisons entrées dans sa biographie: les deux maisons de sa mère Regina, sises en Valteline, oeuvres de l'architecte bâlois Willy Roettges & la maison-atelier de son père à Verscio, construite par Dolf Schnebli. On peut en déduire qu'il respecte l'architecture en tant qu'art majeur. Mais il n'a guère fréquenté les architectes: il connaît leurs noms par la presse. Il a rencontré Fabio Reinhart qui, au printemps 1997, devient son premier modèle, traduit en un personnage shakespearien.

Comment approcher les autres? La règle du jeu sera simple: téléphoner, proposer l'exécution du portrait lors d'une première entrevue qui durerait deux heures. Après Reinhart & dans l'ordre chronologique, il grave la tête de Luigi Snozzi, Mario Botta, Alfred Roth, Ernst Gisel. On imagine assez qu'à chaque rencontre, le modèle conseille à Daniel: «Tu devrais choisir X, Y, Z pour compléter la collection.» Mais on comprend aussi que le mode d'approche par téléphone, à la fois cavalier & ingénu, s'expose au refus, à l'absence, à l'aléatoire. En deux ans, il réunit une galerie de 25 portraits. Mais cette réunion en forme de constellation architecturale ne propose ni un palmarès historique ni une polémique fondée sur l'inclusion & l'exclusion. La sélection s'opère par ouï-dire, au gré des saisons & de l'entremise téléphonique. Le portraitiste ne saurait s'automandater indéfiniment & investir dans une aventure dont il voudrait bien découvrir un jour le sens. Une collection de 25 sujets se prête à l'exposition. La «tronche» de l'architecte est une bille de bois dont l'écorce typée varie à la façon d'un paysage de mer ou de montagne. La vraie question est celle de l'existence possible du portrait aujourd'hui, en dehors de la photographie.

Le mode et la technique de représentation sortent de l'ordinaire. Imagine-t-on cette plaque de cuivre, carré de quelque 30 centimètres, que le graveur interpose devant la tête scrutée sans pudeur? Les yeux se rencontrent-ils? Est-ce le miroir partagé ou la fuite dans l'inconnu? Le critère de ressemblance est exclu d'emblée parce que Daniel Maillet visualise «à l'endroit» un portrait-rencontre qui sera imprimé «à l'envers». Le premier résultat sur épreuve ne pourra se retoucher que dans des limites infimes et ce résultat nous renvoie au genre pictural du portrait et à ses difficultés. Comment interpréter le regard? Comment traduire le système pileux? Quel attribut choisir en support de la personnalité? Jusqu'où forcer le trait & abîmer le portrait sans tomber dans la caricature? Que faire des images déjà parcourues? Peut-on oublier les belles «Sud-Américaines», comme disait Blaise Cendrars, ou l'«expressionnisme» allemand? Quand choisir le profil, le trois quart ou la face? Faut-il plaire ou déplaire? Trouvera-t-on jamais une seconde Gertrud Stein pour déclarer qu'elle ressemblera un jour à son portrait?

Au total, les portraits de Daniel Maillet forment une série violente & contrastée. Acteur lui-même, il capte et dresse une compagnie de protagonistes qui ressemblent à des monstres, si l'on se souvient que ce terme, dans le français du moyen âge, désignait des êtres légendaires de comédie & de tragédie, des animaux, des saints & surtout des démons. Libre à nous de reconnaître la gorgone ou Vulcain, le trophée, tête coupée brandie sur la pique, le joker ou la reine de coeur, le sourire du sphinx ou le regard de Vénus.

Jacques Gubler, Lausanne, 1999

Che siano mostri?

Adolescente, Daniel Maillet viene iniziato alla tecnica della puntasecca dal padre, il pittore Leo Maillet, nato a Francoforte sul Meno nel 1902 col nome di Leopold Mayer. A partire dal 1933, l'opera espressionista di Mayer diventa sospetta agli occhi del regime nazista e, nel 1936, gli viene notificato il divieto di esercitare il mestiere di pittore sul suolo nazionalsocialista. Mayer si era già preparato alla sua condizione di esilio e sopravvivenza più a ovest, tra l'Alsazia e i Pirenei, l'Inghilterra e la Provenza.

La guerra lo sorprende in Francia. Apolide, assume il nome di Maillet: tale nome racchiude, in francese, un programma di resistenza. Dai campi creati da Pétain nella Zona Libera, evade due volte. Nel 1944 riesce a rifugiarsi a Montreux. (La scoperta dell'Italia non sarà possibile che dopo la guerra). Espulso dal cantone del Vaud, si stabilirà in Ticino.

Risarcito dalla Repubblica Federale Tedesca per la distruzione e la perdita delle sue opere, si concederà infine una casa-studio a Verscio, opera essenziale e "neo-brutalista" di Dolf Schnebli. Perché parlare del padre per presentare il lavoro del figlio?

Senza dubbio perché il padre, eccellente adepto della pittura e dell'incisione, voleva che il figlio potesse un giorno continuare la sua opera, secondo l'adagio del macellaio che svela al figlio

i segreti di una fabbricazione controllata. Di fatto, questa eredità non si limiterà alle ricette di cucina. Per Maillet padre, il ritratto costituisce il genere critico e amorevole dell'arte moderna: tale

è la sua ammirazione per Max Beckmann e George Grosz.

In tedesco, puntasecca si dice Kaltnadel, letteralmente "ago freddo". Per antonimia, il calore designa l'acquaforte che fuma come l'Etna quando la lastra di rame si immerge nel bagno acido. In entrambi i casi, il supporto è una lastra di rame. La tecnica della puntasecca consiste a intagliare direttamente la superficie con uno strumento d'acciaio, operazione irreversibile: "La puntasecca non taglia il metallo ma lo graffia, lo scalfisce, lo ferisce o lo solca. [...] Asperità di rame chiamate sbavature si sollevano da entrambi i lati del segno tracciato dalla punta. Sono queste sbavature a creare l'effetto caratteristico della puntasecca: l'inchiostro, trattenuto dalle sbavature di rame, forma una sfumatura leggera lungo le linee incise", scrive Nicole Minder nel suo testo *La gravure dans ses grandes lignes* (Vevey, Cabinet cantonal des estampes, 1990).

Se ogni tecnica artistica – in funzione della materia che lavora, dello strumento e dell'abilità dell'artista – comporta un orientamento espressivo e degli schemi impliciti, secondo l'ipotesi di Focillon, la "predestinazione" della puntasecca risiede nella definizione rapida di trame incise senza possibilità di ritorno, gesto elementare, rude e pericoloso. Che fare della linea? Il bulino, tecnica estremamente lenta e premeditata, alimentata da una precisione da artigiano orologiaio, amica dell'iconografia "ufficiale" (francobolli, banconote, medaglioni incisi), si presta

a trame curvilinee parallele e coordinate. La puntasecca è una tecnica sbrigativa. La definizione del gesto incontra la difficoltà primaria della linea di contorno; l'incisione è una ferita inflitta alla lastra che permette di giocare sullo spessore della linea, di combinare tagli più o meno profondi, i graffi più leggeri e le impurità accidentali.

Perché questo lavoro sopra "il volto dell'architetto"? Daniel Maillet, che si sapeva percorrere la poetica del ritratto iperrealista (forse perché l'iperrealismo si colloca agli antipodi della tradizione espressionista) confessa di essersi trovato, nel 1995, ad affrontare una commissione che riguardava un lavoro di incisione, occasione per lui di fare il punto, di ricordare l'iniziazione paterna ricevuta in adolescenza. Il figlio sarebbe stato abbastanza "bravo", nel senso particolare del termine che significa "coraggioso"? Sarebbe riuscito ad affrontare le difficoltà della puntasecca? Come inserire questa tecnica nella sua opera di ritrattista iperrealista? Di chi tracciare e graffiare il ritratto? Perché degli architetti e non

dei farmacisti, dei veterinari o dei vignaioli? A posteriori, sarebbe possibile provare l'interesse di Daniel Maillet per l'architettura moderna in funzione della singolare qualità delle tre case che sono entrate nella sua biografia: le due case della madre Regina, site in Valtellina, opera dell'architetto di Basilea Willy Roettges, e la casa-studio del padre a Verscio, costruita da Dolf Schnebli.

Se ne può dedurre che Maillet rispetta l'architettura come arte maggiore. Ma non ha affatto frequentato gli architetti: conosce i loro nomi dalla stampa. Ha incontrato Fabio Reinhart che, nella primavera del 1997, diventa il suo primo modello, trasformato in personaggio shakespeariano.

Come avvicinare gli altri? La regola del gioco sarà semplice: telefonare, dunque proporre l'esecuzione del ritratto nel corso di un primo incontro di due ore. Dopo Reinhart e in ordine cronologico, incide il volto di Luigi Snozzi, Mario Botta, Alfred Roth, Ernst Gisel. È piuttosto facile immaginare che a ogni incontro il modello consigli a Daniel: "Dovresti scegliere X, Y, Z per completare la collezione". Ma si capisce anche che il contatto telefonico, al tempo stesso ardito e ingenuo, è esposto al rifiuto, all'assenza, all'aleatorio. In due anni, raccoglie una galleria di 25 ritratti. Questa raccolta sotto forma di costellazione architettonica non propone né un albo storico né una polemica fondata sull'inclusione e l'esclusione: la selezione è operata per sentito dire, secondo le stagioni e attraverso il telefono. Il ritrattista non potrebbe autoconferirsi all'infinito un mandato e investirsi in un'avventura di cui vorrebbe, un giorno, poter scoprire il significato. Una collezione di 25 soggetti si presta a essere esposta. La "testa" dell'architetto è un pezzo di legno la cui corteccia nodosa varia come un paesaggio marino o montano. La vera questione è quella della possibile esistenza, oggi, del ritratto, al di là della fotografia.

Il modo e la tecnica rappresentativi esulano dall'ordinario. Si può immaginare questa lastra di rame, un quadrato di una trentina di centimetri, che l'incisore frappono davanti alla testa impunemente scrutata? Gli occhi si incontrano? Si tratta di uno specchio condiviso o della fuga verso l'ignoto? Il criterio di somiglianza è immediatamente escluso perché Daniel Maillet visualizza "al diritto" un ritratto-incontro che sarà poi stampato "a rovescio".

Il primo risultato su bozza non potrà essere ritoccato che entro limiti ristretti e questo risultato rinvia al genere pittorico del ritratto e alle sue difficoltà. Come interpretare lo sguardo? Come tradurre il sistema pilifero? Quale attributo scegliere a sostegno della personalità? Fino a che punto forzare il tratto e rovinare il ritratto senza scendere nella caricatura? Che fare delle immagini già percorse? Si possono dimenticare le belle "Sudamericane", come diceva Blaise Cendrars, o l'espressionismo tedesco? Quando scegliere il profilo, il "tre quarti" o il "di fronte"? Si deve piacere o non piacere? Si troverà mai una seconda Gertrud Stein per dichiarare che assomiglierà, un giorno, al suo ritratto? Nel loro insieme, i ritratti di Daniel Maillet formano una serie violenta e ricca di contrasti. Lui stesso attore, individua e riunisce una compagnia di protagonisti che assomigliano a dei mostri, se

si ricorda che, nel francese medievale, questo termine designava esseri leggendari della commedia e della tragedia: animali, santi e soprattutto demoni. Sta a noi cercare di riconoscere la Gorgone o Vulcano, il trofeo (testa mozzata brandita sulla lancia), il jolly o la regina di cuori, il sorriso della Sfinge o lo sguardo di Venere.

Jacques Gubler, Lausanne, 1999