

SEE galerie

Michel Duport

Exposition personnelle
du 3/10 au 16/11 2024

VU DANS L'ATELIER

La lumière du jour traverse la vitre de l'atelier dont les murs blancs s'allongent au fond jusqu'à une verrière. Sur un établi et des étagères, partout des volumes reposent et sèchent en silence. Des baguettes de bois dans les pots de plâtre s'activent, tournent et mélangent lentement la matière. L'artiste la coule, la moule et la sculpte.

Dans d'autres pots, Michel Duport travaille ses pigments avec intuition et savoir, pour faire naître de la couleur une énergie puisée autant dans son ombre que dans sa lumière. Ces pigments, déposés sur la toile, pénétrant la plâtre deviennent peintures sous les gestes de l'artiste, qui toujours précis dans la technique, se laisse toutefois aller à l'improvisation sous l'impulsion de la matière. Les couches s'entremêlent et se superposent, parfois à plusieurs années d'intervalles, portant chacune la sensibilité de l'artiste et de l'instant. La diversité des textures, l'éloquence des nuances, l'agilité des formes et la composition trouvant le juste équilibre, apportent aux œuvres de Michel Duport une éternelle vibration. Le spectateur lui, est aspiré, presque désorienté par le dynamisme abstrait de ces Formes en Tableaux.

Pauline Faivre

The light goes through the workshop window, where the white walls lengthen to the glass roof. On a workbench and on shelves, everywhere some shapes lay and dry silently. Some wood sticks move inside plaster pots, turn and slowly mix the material. The artist casts it, molds it and sculpts it.

Inside some other pots, Michel Duport works his pigments with intuition and experience, in order to give birth, from colors, to an energy found equally in colors' light and shadow. These pigments dropped on the canvas, penetrate the plaster thanks to the artist's gestures to become paintings. Usually precise with his technique, the artist allows himself to be intuitive with the guidance of material. Layers mix and overlap, sometimes for several years apart, all of them carrying the artist's sensitivity and memories of the instant. The variety of textures, the power of nuances, the dexterity of shapes and the composition reaching the right balance, give to Michel Duport' artworks an eternal vibration. The viewer is absorbed and disoriented by the abstract dynamism of these shapes as paintings.

Pauline Faivre

LES PEINTURES



FORME ÉTAGÈRE, 2005 - 2007, Acrylique sur toile, 196 x 147 cm



DEUX FORMES SUR LA TABLE, 2010, Acrylique sur toile, 185 x 146 cm

ET SANS CIEL
2006,
Acrylique sur toile
162 x 162 cm



SÉRIE NOIRE
2022
Acrylique sur toile
162 x 130 cm





DEUX FORMES FOND BLEU
2005
Acrylique sur toile
162 x 162 cm





FORMES FOND ROUGE (FAIT PENSER À), 2022, Acrylique sur toile, 162 x 130 cm



TROIS FORMES SÉRIE NOIRE, 2022, Acrylique sur toile, 162 x 130 cm



FORMES EN TABLEAU
2022
Acrylique et pigments sur toile
43 x 27 cm





FORMES EN TABLEAU, 2022, Acrylique et pigments sur toile, 36 x 30 cm



FORMES EN TABLEAU, 2022, Acrylique et pigments sur toile, 44 x 35 cm

INTERVIEW

Michel Duport
et
Victor Vanoosten

Michel Duport

Exposition personnelle
du 3/10 au 16/11

Formes en Tableau
Formant tableau

Entretien avec Michel Duport
Paris le 9 septembre 2024
Pour See Galerie, Paris.

Victor Vanoosten : Cette nouvelle exposition réunit un ensemble de peintures, bronzes et volumes peints représentatifs de votre travail des trente dernières années. On y retrouve les éléments constitutifs de votre langage fait de formes et de couleurs. Quel est le point de départ de la réalisation de ces œuvres ?

Michel Duport : La question récurrente est : que mettre dans un tableau, tout autant que pourquoi s'en tenir à ce support somme toute un peu trop conventionnel et chargé d'Histoire ? Or, selon moi, l'art dit abstrait n'est pas l'informel, c'est la forme qui définit l'abstraction. Chacune de mes peintures peut ainsi se comprendre comme un fond sur lequel je mets des formes de la même manière que l'on dresserait une table. Comme je travaille souvent à l'horizontale, certains tableaux ont d'ailleurs pour titre Table, les deux termes ayant la même racine étymologique. Sur cette surface, j'organise des formes peintes à l'aide de pochoirs ou des citations de manières de peindre.

VV : Pourquoi avoir choisi la technique du pochoir ?

MD : J'utilise des pochoirs pour dessiner précisément le contour des formes. C'est un souvenir lointain que j'avais expliqué à l'occasion d'une série de peintures intitulées humoristiquement Saint-Raphaël-Quinquina, 2009, puisque c'était une référence à la marque d'apéritif du même nom et en même temps une manière de citer le peintre Raphaël. J'avais observé un ami de mes parents qui réalisait les peintures des voitures publicitaires de cette marque. À l'aide de pochoirs, il peignait au pistolet sur la carrosserie des voitures des formes post-cubistes du peintre Charles Loupo aux couleurs rouge et blanche. Souvent, j'ai repris le principe. Je colle un papier comme un peintre en carrosserie, je découpe la forme dans le papier et je peins le vide. Une forme en définit une autre, par proximité, comme dans mes reliefs peints. Dans les années 1980, des images d'œuvres de Raphaël, de Georges Seurat et de sculptures africaines me servaient de pochoirs ; l'idée était de déposer la peinture à travers des formes historiques, des citations. Aujourd'hui, d'une manière générale mes formes ont souvent un rythme qui est comme un clin d'œil au

cubisme, une courbe retombant sur une droite et ainsi de suite.

VV : En procédant ainsi vous ne savez jamais ce qui va apparaître ?

MD : Je connais ma méthode, même si je ne sais pas par avance le résultat. Le hasard stimule l'invention et s'ajoute à cela l'incertitude des couleurs, car, quand je travaille, la couleur est encore humide et le rendu diffère une fois la couleur sèche. Un glacis final peut éventuellement accorder toutes les couleurs. Les tableaux, comme les volumes peints, sont des aventures.

VV : Ce rapport entre les formes et les couleurs vous permet de structurer l'espace du tableau et des volumes ?

MD : C'est le débat ancien entre la composition et la construction. La composition réside dans la répartition et la relation de formes sur une surface tandis que la construction est la création d'un espace par les formes. Mes œuvres se rapprochent de ce qu'on appelle historiquement la « nature morte » dont les formes sont choisies pour leur variété. Au XVIII^e siècle, la peinture de Chardin figure des objets, mais elle est surtout pour moi un jeu formel. Mes toiles et les volumes sont conçus de la même manière, mais à partir de formes exclusivement abstraites. Il y a une logique entre volumes peints et tableaux. Cela comprend les repentirs, tout autant que les décisions. Est-ce une figure symbolique de l'hésitation inhérente à l'expression ?

VV : Les formes que vous agencez ainsi ont-elles un sens particulier ?

MD : Pour un peintre, il me semble vain de construire des manifestes idéologiques comme ce fut le cas au début du XX^e siècle. Pour cela, d'autres médiums de l'art sont maintenant plus pertinents que la peinture. Les formes font écho à des figures qui préexistent, et toute forme peinte peut être une citation, même d'un autre artiste. Il est toujours question d'histoire

dans la pratique de la peinture, à la fois l'histoire du peintre à laquelle s'ajoute des clins d'œil à l'histoire de l'art, en particulier celle de la période moderniste dans mon cas.

VV : Quelles sont les références artistiques qui ont compté pour vous ?

MD : Au début d'une pratique c'est évidemment confus et peut-être contradictoire, le cubisme et le constructivisme bien sûr, mais aussi des peintres tels que Vuillard.

VV : Vuillard, pour la touche ?

MD : Oui bien sûr, celle du Nabis, mais aussi pour la construction de certains de ses tableaux. Le musée d'Orsay conserve un tableau de Vuillard, *Le Lit*, 1891, dont la composition est très surprenante. La scène peinte est structurée dans le fond en trois bandes de couleurs en aplats. Celle supérieure coupe le crucifix du mur de la chambre. L'importance de la composition l'emporte ici sur le motif. De plus, la ligne n'est pas tracée, c'est l'ouverture de la peinture qui délimite les aplats. Cette manière de construire le tableau correspondait à ce que je faisais dans les années 1970 et 1980 en cousant des morceaux de toiles. La couture faisait le dessin avec autorité sur le détail.

VV : Les couleurs de ce tableau de Vuillard ne sont pas sans faire également écho aux tonalités de vos tableaux.

MD : Oui, la peinture des débuts de Vuillard est plus sèche, plus grise. Il n'y a pas de couleurs puissantes comme chez Bonnard. Ces valeurs correspondent aux tonalités de mes tableaux qui sont rarement éclatants de couleur. Je chargeais à l'époque mes couleurs en poudre de carbonate de calcium qui est une sorte de plâtre inerte. La poudre me permettait d'obtenir une fragilité de la peinture plus facile à poncer ou à décapier. La surface ainsi travaillée donnait une matière de vieux murs aux publicités peintes dont les restes en écailles étaient comme des touches de peintures.

VV : À travers cette manière de faire, on découvre que vous avez la particularité de fabriquer vous-même vos couleurs.

MD : En effet, je fabrique ma peinture pour ne pas

utiliser la peinture des marchands pour artistes, car autrement je ferais la peinture des autres. J'utilise des pigments que je mélange à divers types de liants. À travers cette démarche, il y avait aussi le souci de (re) commencer la peinture par l'expérience de sa fabrication très expérimentale, hasardeuse même, économique aussi !

VV : La peinture a toujours été une chimie.

MD : On connaît un grand nombre de livres qui détaillent des recettes pour fabriquer des couleurs avec des ingrédients maintenant introuvables. Chaque peintre a sa « chimie » personnelle adéquate à sa manière de peindre.

VV : Comment appliquez-vous la couleur sur la toile ?

MD : Dans les années 1970 - 1980, sur des panneaux de bois, je tendais des toiles que je peignais, que je décapais et que je cousais ensuite, avant de les tendre sur un châssis. Aujourd'hui, je peins directement sur des toiles tendues de grand format. Les gestes d'application de la peinture varient en fonction des « outils » utilisés : Hans Hartung et les peintres américains de l'expressionnisme abstrait en ont fait la démonstration.

VV : Pourquoi avoir utilisé la technique du décapage ?

MD : Le recours au décapage me permettait d'obtenir des touches de peinture sans avoir à les faire à la main. Voyez à Pise, les vestiges des fresques du Campo Santo, l'ancien cimetière qui a brûlé dans un bombardement en 1944, et dont il ne reste que des fragments peints altérés par le temps. Cette référence est une autre justification de ma démarche où se croisent mon histoire, l'histoire de la fabrique de la peinture et l'histoire de l'art.

VV : Vos peintures sont ainsi des palimpsestes ?

MD : Inévitablement, encore que cette figure ne soit pas mon projet. Une couleur est toujours une suite de colorations et ne peut s'obtenir du premier coup. C'est le résultat de couches superposées.

VV : Faut-il donner à vos couleurs une signification particulière ?

MD : Non, il n'y a là aucune allusion symbolique ou herméneutique. Le choix d'une couleur est plutôt une manière d'ouvrir des possibilités de rapports colorés. J'ai, par exemple, peint en 1991 une suite de tableaux intitulés *Rouge Raisonnable*, parce que le pigment ocre rouge se dilue très bien dans différents médiums. On peut ainsi « raisonner » à partir de cette « adaptation » du pigment.

VV : En décapant la surface peinte de vos toiles, votre geste n'est pas celui du pinceau traditionnel, mais vous restez néanmoins attaché au travail de la surface.

MD : Je n'élimine pas pour autant le pinceau, car j'ai sans doute encore en tête une conception « Bonnardienne », voir Seconde École de Paris de la peinture. Cela m'empêche de quitter radicalement la peinture et la question de la touche. Cet aspect de la pratique picturale m'intéresse particulièrement. Joaquín Sorolla, Édouard Manet, John Singer Sargent, Giovanni Boldini sont d'une habileté inouïe. Ils ont un rapport à la peinture-matériau qui fait que leur touche est leur expression. Au-delà du sujet, la peinture peut se définir comme une présence : c'est juste ou c'est faux. Ça fonctionne, disait Fernand Léger.

VV : Dès lors, vous ne vous contentez pas de peindre des monochromes tout en aplats uniformes. La surface vibre dans vos œuvres, alors que dans les années 1970 et 1980 le monochrome était une des normes prépondérantes.

MD : Je suis sensible aux effets de la peinture tout en lui imposant un certain nombre de contraintes. Un aplats lisse est pour moi trop conceptuel. Chez Robert Ryman, la référence vibratoire est pourtant perçue comme une démarche conceptuelle.

VV : On touche ici la spécificité de votre pratique qui reste profondément attachée à la peinture et au tableau, alors que ces notions ont été remises en question à partir du tournant des années 1970. On déclarait alors que la peinture était morte et le tableau faisait l'objet d'une déconstruction de ses éléments constitutifs. En France, les artistes proches de Supports/Surfaces en ont été les fers de lance.

MD : Oui, l'idéologie du rejet du tableau n'était pas la mienne. J'ai toujours voulu faire un tableau, un « vrai » tableau, c'est sans doute encore une illusion

voire un reste de naïveté. Les toiles cousues de ces années-là résumaient la question du tableau dans sa forme tandis que le dessin était donné par les coutures et la repeinture de parties.

VV : Pourquoi rester ainsi fidèle au tableau, alors que la plupart des peintres utilisaient des toiles libres ?

MD : Le tableau est le territoire du peintre. Clément Greenberg disait qu'une toile blanche tendue sur un châssis est déjà une peinture. Mais ce n'est pas forcément une bonne peinture, ajoutait-il. Supports/Surfaces voulait rompre avec cette conception traditionnelle. Claude Viallat l'a fait avec autorité. On s'est toujours opposé sur ce point. Il considérait que j'étais dans la tradition. Pierre Buraglio l'a fait avec plus d'ironie. Daniel Dezeuze avec sérieux et humour à la fois. Jean-Pierre Pincemin est, quant à lui, revenu au châssis au cours des années 1980.

VV : Vous restez attaché à l'usage de toiles tendues sur châssis, mais vous en réinventez la forme en donnant au tableau une structure non conventionnelle ou en assemblant plusieurs châssis parfois bloqués avec du plâtre.

MD : Oui, la forme du tableau n'est pas forcément rectangulaire, ses références historiques le prouvent, prenons par exemple les retables.

VV : Pourquoi utiliser du plâtre ?

MD : C'est dans une logique d'assemblage qui est la même que dans la construction des volumes en plâtre peints.

VV : Qu'a apporté le travail en volume dans votre démarche ?

MD : J'ai d'abord fait des tableaux dont l'encadrement en biais était peint afin de révéler la tranche du tableau. Montrer le volume du tableau me permettait de faire venir le tableau vers le spectateur, alors que dans la tradition de la peinture héritée de la Renaissance celui-ci se définit par la profondeur du point de fuite de la perspective. À partir du début des années 1980, j'ai créé des volumes en plâtre que je peins et qui sont les Tableaux-Volumes, certains des années 1990 font partie de l'exposition. En plus de quitter la question de l'illusionnisme et de la perspective, le

volume offre une multiplicité de regards. Alors que d'ordinaire, devant une peinture, il faut se placer à un endroit précis, ici le spectateur peut bouger. Ironiquement, en faisant référence à Cézanne, « je peins sur le motif », mais le motif, je le construis en volume.

VV : Votre manière de peindre ces volumes est à nouveau une manière de citer les pionniers de la modernité que furent entre autres Pablo Picasso, Fernand Léger, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevitch, Katarzyna Kobro, Teo van Doesburg.

MD : J'aime affirmer qu'à travers mon travail s'accomplissent des confrontations improbables telles que la rencontre de Malevitch et de Matisse, le voisinage de Jean Arp avec Serge Poliakoff, l'affrontement entre Henri Laurens et Fernand Léger ou encore une partie de cartes opposant Paul Cézanne et Frank Stella. Ces confrontations m'ont permis de résoudre l'instabilité de ma démarche, en associant des citations qui rassurent et qui pourraient justifier à posteriori le travail accompli. Je pense aussi à la peinture américaine des grands abstraits dont les gestes et les attitudes nouvelles ont enrichi le vocabulaire du peintre.

VV : Quels sont les aspects de la peinture de Matisse et de Malevitch qui vous intéressent ?

MD : Matisse, c'est la liberté, la couleur, le frottis « mal peint », il n'y a pas d'aplats neutres dans ses œuvres. En revanche, Malevitch incarne la construction, la géométrie et le débat moderniste, issu du cubisme, et qui a imposé à l'espace du tableau une organisation faite d'horizontales, de verticales et de courbes. Ces formes géométriques représentent une nouvelle conception utopique du monde. Nous savons que les créations du suprématisme étaient inspirées des avions biplans qui s'envolent. Le modernisme s'est fondé sur une nouvelle vision politique du monde. L'art construit dans ses différents mouvements a inventé l'économie de la modernité, constitué par l'environnement des formes dans lesquelles nous vivons encore aujourd'hui et qui se caractérise par le goût minimaliste. Je me situe toujours entre ces deux pôles de l'art moderniste, sans tomber dans la suggestion poétique de la tâche et la fausse rigueur de la géométrie convenue.

VV : Et quant à Jean Arp ?

MD : Ses reliefs en bois découpé sont absolument merveilleux. Par ailleurs, sa méthode qui consistait à prendre des papiers découpés qu'il disposait sur une surface et qu'il jetait finalement sur sa table en disant que c'était aussi bien, est, à mes yeux, une attitude d'artiste formidable qui fait confiance au regard plus qu'au faire.

VV : Cette manière de s'en remettre au hasard vient également du surréalisme. Ce mouvement vous a-t-il intéressé ?

MD : Les productions des surréalistes ne m'intéressent guère, à l'exception du cinéma. Un chien andalou, 1928, de Luis Buñuel est à mon avis le chef-d'œuvre du surréalisme.

VV : Les surréalistes ont, cependant, ouvert de nombreuses voies nouvelles, mais celles-ci concernent, en effet, moins la peinture au sens où vous l'entendez.

MD : Oui, les surréalistes ont surtout recherché des figures d'un éventuel imaginaire de l'inconscient. En affirmant que l'inconscient est lié à la sexualité, Sigmund Freud a révélé que la sexualité domine la pratique artistique. Freud avait défini la tendance polymorphe perverse du nouveau-né pour qui tout est objet de plaisir. Chaque zone du corps peut ainsi être « érotisée ». Pour faire un parallèle un peu audacieux avec la peinture, je dirais que le peintre érotise la surface du tableau en la faisant vibrer. Le tableau devient un objet qui s'anime au sens de l'Éros primordial. Cette animation serait donc une érotique qui donne vie aux formes et couleurs. La manière dont le peintre dépose la couleur, sa « touche », me semble ainsi constituer son véritable message singulier.

ENGLISH VERSION

SHAPES AS PAINTING

Victor Vanoosten : This new show brings together a body of paintings, bronzes and painted shapes that largely reflect your work these past thirty years. We observe the main features of your language designed by shapes and colors. How did you start working on creating these artworks ?

Michel Dupont : The common question is : what to put in a painting, as well as why sticking with this media perceived as conventional and historical ? Whereas for me, abstract art isn't informal, it's the shape that defines abstraction. Each of my paintings can be seen as a background on which I set shapes the same way we set a table. As I mostly work horizontally, some paintings are actually named Table, both names, table and painting, having the same etymological roots. On this surface, I organize some painted shapes with stencils or quotes referring to painting methods.

VV : Why did you choose the technic of stencils ?

MD : I use them to draw precisely the edges of shapes. It's a far away memory that I developed for a series of paintings humanistically named « Saint-Raphaël-Quinquina », 2009, because it was a reference to the aperitif brand with the same name and a way to refer to the painter Raphael too. I had watched one of my parents' friends who used to do the paintings for the advertising cars of this brand. With stencils he spray-painted cars structures with post-cubic shapes from the painter Charles Loupoaux in red and white. I often used this technic. I stick a paper like a painter on the car structure, I cut the shape into paper and I paint into the whole. A shape leads to another like for my painted reliefs. In the 80s, I used some pictures of Raphael' artworks, of George Seurat and some African sculptures, as stencils. The idea was to drop some paint into some historical shapes, into some quotes. Nowadays, my shapes usually have a rhythm which refers to cubism, a curve falling on a line and so on.

VV : In proceeding this way, you never guess what is

MD : I know my methods even though I am not sure what is going to happen. The hasard stimulates the creation and adds to it the uncertainty of colors, because, while I am working, the color is still wet and the result is different once that the color dries. A glaze, at least, can harmonize all colors. The paintings just as the painted shapes are adventures.

VV : Does this link between shapes and colors allow you to structure the space of the artworks and of the volumes ?

MD : It's the old debate between composition and construction. The composition exists in the repartition and the relationship of shapes on a surface, whereas the construction is the creation of a space through shapes. My artworks are close to what we use to call « still life » with shapes chosen from their differences. In the 18th century, Chardin's painting includes objects, but it mostly is a formal game for me. My canvas and my volumes are conceived the same way, but from abstract shapes. « Painted volumes » and paintings on canvas make sense together. They're about regrets as well as decisions. Is it a symbol part of hesitating inherent to expression ?

VV : Do the shapes that you create have a special meaning ?

MD : As a painter, it seems to me vain to build ideological manifests as it occurred in the early 20th century. For this purpose, other art media are now more powerful than painting. The shapes echo preexisting figures and any other painted media is a quote, even from another artist. Painting is always related to history, both the painters' own story and art history references, especially the modern era in my case.

VV : What are the art references that matter the most for you ?

MD : At the beginning of a practice, it is obviously unclear and contradictory, the cubism and the constructivism for sure, but also painters such as Vuillard.

VV : Vuillard for the touch ?

MD : Yes, of course, the « Nabis » reference, but also for the way some of paintings are built. The Orsay

museum keeps a painting from Vuillard called *The Bed*, 1891, with a surprising composition. The painted scene is structured in the back with three flat strips. The upper one cuts the crucifix of the bedroom wall. The compositions matter more than the patterns in that case. Moreover, lines aren't traced, it's the opening of the painting that defines the flats. This way to make paintings is the one I used to apply in the 70s and 80s in sewing canvas pieces. The sewing was then replacing the drawing and above details.

VV : The colors of the Vuillard painting you mentioned echo the tones of your own paintings too.

MD : Yes, Vuillard's early artworks were drier, grayer. There wasn't any no strong color like in Bonnard's artworks. These values are similar to my paintings nuances which are rarely bright. At that time, I used a lot of calcium carbonate, a kind of inert plaster. The powder obtained allowed me to get a fragile material say to sand, to strip. Then the surface prepared gave the effect of some old walls with painted advertisements with the left pieces in scales were like paint touches.

VV : Through this way, we discover that you make your own colors.

MD : Indeed, I create my paint instead of using the paint from artists suppliers, because otherwise, I'd be making other's paintings. I use pigments that I mix with various binders. Via this method, there was as well the worry of (re)starting painting through the experimentation of its experimental making, hazardous even, inexpensive too !

VV : Painting has always been like chemistry.

MD : We know tons of books documenting recipes for making colors with ingredients that are now unfindable. Each painter has his own chemistry, the one suitable for his way to paint.

VV : How do you apply paint on the canvas ?

MD : In the 90s - 80s, on wood boards, I stretched canvases to paint them, to then strip and sew them, before to stretch them on frames. Nowadays, I paint directly on large prepared canvases. The gestures to apply paint vary according to the tools used : Hans Hartung and the American painters from abstract

expressionism demonstrate this point.

VV : Why did you use the stripping method ?

MD : Using stripping helped me to get touches of paint without having to create them by hand. Check in Pisa whenever you have a chance, the remains of Campo Santo frescoes, the old cemetery that burnt during bombings in 1944, and from which only remain old painted fragments altered by time. This reference is another explanation of my concept where my own experience meets history of making paintings and art history.

VV : Your paintings are in this vein some palimpsests ?

MD : Inevitably, even though this idea isn't my plan. A color is always a succession of colorations and cannot be obtained at once. It's the result of layers.

VV : Should we give a special meaning to your colors ?

MD : No, there is no symbolic reference nor hermeneutic. The choice of a color is a way of opening possible and colorful relationships. For example, I painted in 1991 a series of paintings called « reasonable red » because the red ochre pigment dilutes itself very well in various binders. So we can « reason » from this pigment adaptation.

VV : In stripping the painted surface of your paintings, your gesture isn't the traditional one of painting with brushes, but you remain attached to the work of the surface.

MD : I don't eliminate brushes, as I probably have a « Bonnardian » conception in mind (Paris Second school of painting). It doesn't prevent me to radically abandon painting and the matter of touch. I am very much interested into this aspect of the picture method. Joaquín Sorolla, Édouard Manet, John Singer Sargent, Giovanni Boldini are highly skilled. They have a relationship to paint as a material that transforms their touch into expression. Above the topic, the painting can be defined as a presence : it's correct or false. It works as Fernand Léger used to say.

VV : Therefore, you don't only paint monochrome as

consistent flats. The surface vibrates in your artworks, whereas in the 70s and 80s the monochrome was one of the main trends.

MD : I am sensitive to the impact of the painting while imposing to it many constraints. A consistent flat is too conceptual for me. For Robert Ryan, the vibrating reference was nevertheless perceived as conceptual.

VV : We reach here the essence of your practice which remains deeply tied to the paint and the painting, whereas these notions have been questioned around the 70s. We used to declare that painting was dead and that the painting was subject to deconstruction of its constitutive elements. In France, the artists close to the « Support-Surfaces » movement were the leaders of this trend.

MD : Yes, the idea of reject the painting didn't seduce me. I have always wanted to create a painting, a real painting, maybe it's an illusion or even more a remainder of naivety. The sewing canvases from these years summed up the entire question of the painting whereas the drawing was created through the sewing and the repainting of some parts.

VV : Why remain loyal to the painting, while most painters used unstretched canvases ?

MD : The painting is the painter's territory. Clément Greenberg used to say that « a white stretched canvas on a frame is already a painting. But not necessarily a good one ». « Support-Surfaces » wanted to break with this traditional concept. Claude Viallat did it with authority. Him and I always disagreed about it. To him, I was traditional. Pierre Burgglio did it more ironically. Daniel Dezeuze did it with both seriousness and humor. Jean-Pierre Pincemin came back to working with frames during the 80s.

VV : You remain attached to using stretched canvases on frames, but you reinvent the shape in giving to the painting an unconventional structure or in assembling many frames sometimes with plaster ?

MD : It only allows a logic of assembling, the one I use for building the painted volumes in plaster too.

VV : What did working with volumes bring to your concept ?

MD : I initially made some paintings with frames in bias which were painted to reveal the edges of the paintings. By enhancing the volume of the painting, I made it closer to the viewer, whereas in the tradition inherited from the Renaissance, it was defined by how deep was the perspective. From the early 80s, I created volumes in plaster that I paint and which are some « paintings-volumes », some of them from the 90s are part of the current show. In addition to leave the questions of illusion and perspective, the volume offers many ways to see the painting. By contrast, usually, in front of a painting, we must stand at a specific place ; here the viewer can move. Ironically, in referring to Cézanne, « I paint on the pattern », but the pattern, I build it in 3D.

VV : Your way to paint these volumes is again a way to quote the modern pioneers who were among others, Pablo Picasso, Fernand Léger, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevitch, Katarzyna Kobro, Teo van Doesburg.

MD : I like to affirm that in my work unexpected confrontations happen such as Malevitch meeting Matisse, Jean Arp and Serge Poliakoff co-existing, Henri Laurens and Fernand Léger fighting, or even a card game between Paul Cézanne and Frank Stella. These confrontations allowed me to resolve the instability of my concept by associating reassuring quotes that could justify the accomplished work afterwards. I also think of the American painting of the major abstract painters whom the gestures and new behaviors enrich the painter's vocabulary.

VV : What aspects of Matisse' and Malevitch' works are you interested in ?

MD : Matisse, it's the freedom, the color, the spontaneous gesture, there is no neutral flat in his artworks. By contrast, Malevitch personifies the construction, the geometry, and the modern debate resulting from cubism, which imposed to the painting a rigor with vertical lines and curves. These geometrical shapes represent a new utopic conception of the World. We know that the creations of supremacism were inspired by flying biplanes. Modernism was based on a new political vision of the World. The art built in its various trends invented the economy of modernity, constituted by the environment of the shapes still surrounding us nowadays and characterized by a

preference for minimalism. I keep belonging to both poles of modern art, without falling into the poetic suggestion of the stain and the fake rigor of agreed geometry.

VV : What about Jean Arp ?

MD : His cut-out reliefs in wood are absolutely fantastic. Additionally, his concept which consisted in using cut-out papers that he set on a surface before to simply throw them on a table while saying it was just as good, is, to me, a wonderful behavior for an artist trusting more his look and vision than the doing.

VV : This way to rely on hazard comes from the surrealism as well. Did you like this trend ?

MD : I am not interested in the works of the surrealists, except for the cinema. « An Andalusian dog », 1928, by Luis Buñuel is to me a master piece of surrealism.

VV : The surrealists open, none of the less, many new ways, but these ones are indeed less related to the painting according to your definition.

MD : Yes, the surrealists mostly looked for figures of a possible imaginary of the subconscious. By affirming that the subconscious is tied to sexuality, Sigmund Freud revealed that sexuality overlooks the artistic practice. Freud defined the polymorphous perversity of babies and children who channel sexual energy and pleasure into objects. In that sense, sexual pleasure isn't merely genital but can be directed to any part of the body. In order to audaciously compare this theory to painting, I would say that painting eroticize the surface of the painting in making it vibrating. The painting becomes an animated object following the primary meaning of Eros. This animation would then be erotic, giving life to shapes and colors. The way the painter applies the color, his or her touch and style, constitute according to me, his or her unique and genuine message.

LES VOLUMES STAFF & PLÂTRES

VOLUME ÉTAGÈRE
2017
Plâtre staff, pigments fixés, bois calciné
45 x 43 x 11 cm



SÉRIE NOIRE DEUX FORMES,
2022 , Plâtre staff et pigments fixés,
44 x 30 x 6 cm
30 x 15 x 6 cm





NOIR SUR VERT, 2016, Plâtre staff et pigments fixés, 38 x 26 x 9 cm



TABLEAU ÉTAGÈRE, 2015 - 17 - 24, Plâtre staff et pigments fixés, 37 x 31 x 14 cm

SÉRIE NOIRE
2022
Plâtre staff et pigments fixés
31 x 40 x 16 cm



LES BRONZES

VOLUME EN BOITE
2014
Bronze peint
15 x 19,5 x 7cm



POURQUOI PAS CHAISE
1994
Bronze patiné et peint
23 x 13 x 9 cm

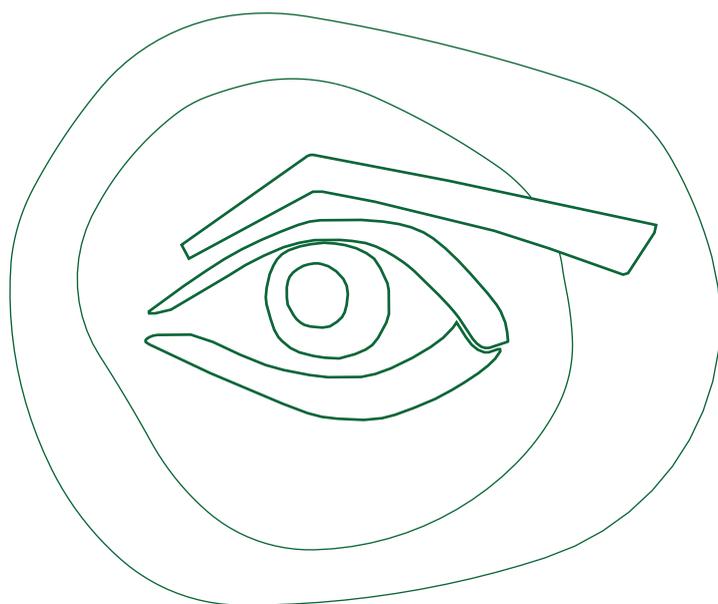


TABLE
1994
Bronze patiné et peint,
25 x 27 x 20



ASSEMBLAGE TROIS FORMES
2013
Bronze peint
20 x 25 x 13 cm





SEE Galerie

@seemaraiparis
www.see-marais.com

84 rue du Temple, 75003 Paris