

artpress

252

Dennis Adams : interview

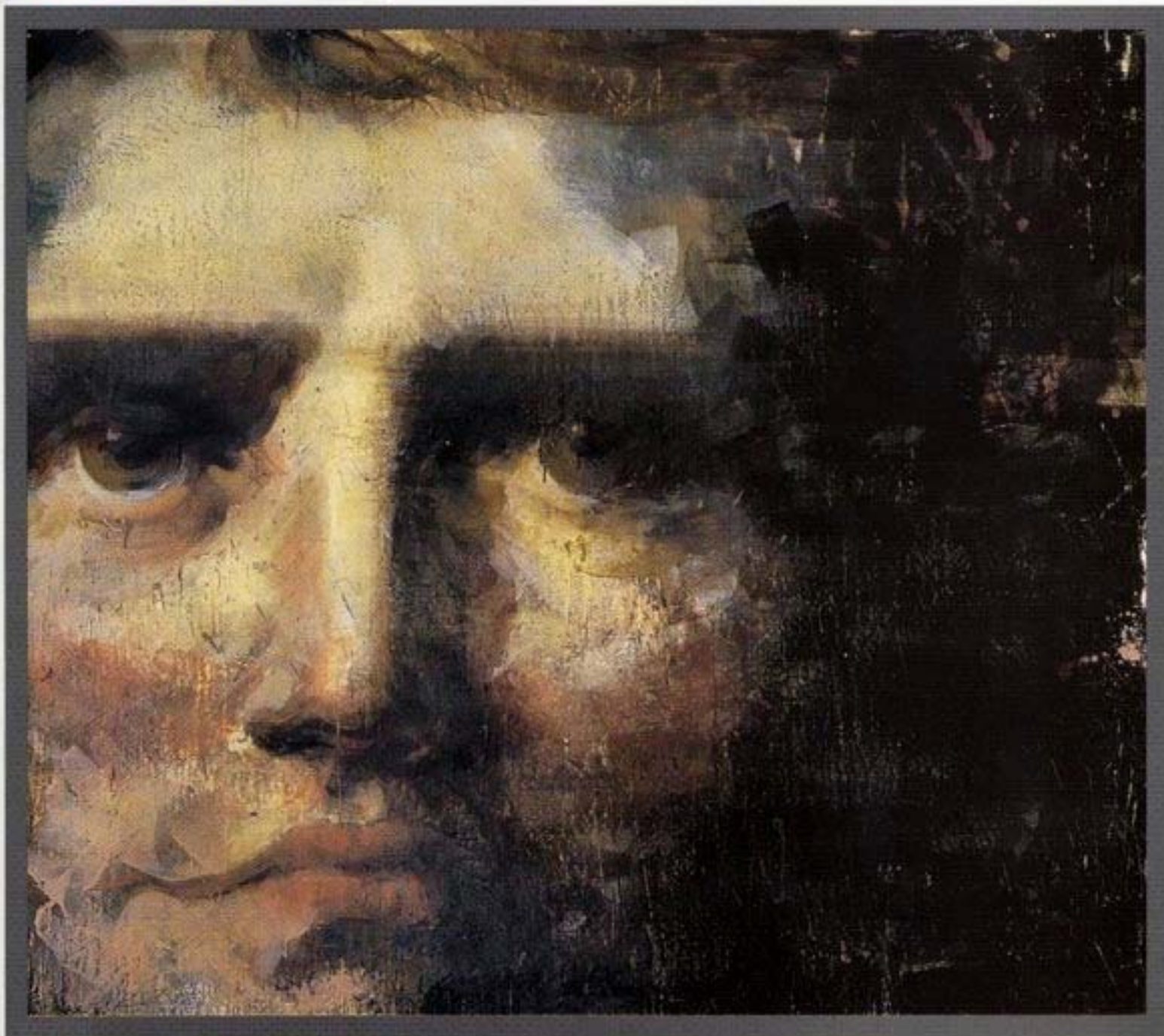
Peter Land Edward Hillel Berlin : un siècle d'art allemand Biennale d'Istanbul

Jean Lauxerois : culture et barbarie Danse : Boris Charmatz Musique : Luc Ferrari

DÉCEMBRE 99

40 FF US\$ 7 295 FB 12,50 FS 6,20 €

Breton, Desnos : ces rêveurs définitifs Daniel Foucard



Tony Scherman

L 9240 - 252 - 40,00 F



Tony Scherman

le paradigme de la mémoire

The Paradigm of Memory

Avec l'exposition présentée, du 20 octobre au 20 novembre, à la galerie Enrico Navarra en collaboration avec la galerie Daniel Tempion, les éditions Catleya publient Napoléon dévisagé. Utilisant les ressources plastiques de la cire, Tony Scherman se dégage de l'emprise de la peinture. Ses tableaux sont des empreintes où se manifestent les fantômes d'une histoire collective mais aussi toute personnelle. De cette maîtrise du matériau, on ne s'étonnera pas de voir émerger un paradigme de la mémoire au travail.

interview par
JACQUES HENRIC



«Bonaparte Dreaming of Napoleon», 1996-99. Cire et pigments / toile, 213 x 244 cm. (Court, galeries Daniel Tempion et Enrico Navarra, Paris). Wax + pigments/carvax

■ Pourquoi, depuis quelques années, utilises-tu la cire plutôt que l'huile ou l'acrylique ?

Je ne suis pas sûr que la peinture soit une pratique encore valable. Suis-je né peintre ? Je ne pense pas. Je dois d'abord évoquer mon recours à la pratique de la cire. Le choix de ce matériau en 1974 obéissait à cet impératif paradoxal : faire de la peinture avec quelque chose qui n'était pas de la peinture. L'histoire de la cire ou, disons mieux, le texte de la cire, n'est pas celui de l'art. C'était, en fait, pour moi une façon de me dégager d'une emprise de la peinture, par une simulation de celle-ci. Je voulais peindre avec une technologie ne me permettant à aucun moment de peindre. Mais, par ailleurs, j'ai toujours considéré que la peinture occidentale ne s'est pas arrêtée avec Manet. Elle a continué comme une rivière qui a disparu, qu'on ne voit plus, mais parce qu'elle est souterraine. Au 20^e siècle, c'est vrai, la peinture, surtout la peinture dite figurative perd de sa puissance et de son aura. Son corps est atteint de mollesse. Elle souffre d'un déficit de calcium et de fer. Le dessin faiblit. Or, à mes yeux, on ne peut pas peindre sans dessiner. Il n'y a pas là d'impératif moral ou même esthétique, c'est une question d'ordre structural. A force de ne plus être enseignée par des gens qui savent, la lignée génétique de la peinture dégénère... Frères, cousins, se reproduisent entre eux, les réseaux deviennent de plus en plus étroits. Ça commence à ressembler à des lignées d'alcooliques de plusieurs générations. J'ai l'air de plaisanter, mais il faut bien voir que ce qui passe pour la peinture figurative aujourd'hui, la mienne incluse, est d'une tenue structurelle très pauvre. J'ajoute que la simple technique de la peinture, dans les moments de son histoire où elle fut grande, et je ne dis rien de sa sémiologie, n'a pas encore été vraiment comprise par les historiens de l'art. Ils en sont encore à gratter la surface d'un Velasquez ou d'un Manet pour en découvrir les secrets.

Construire derrière la surface

Avant la cire, je crois savoir que tu peignais avec de l'acrylique. Le passage à la cire n'avait-il pas une autre raison que celle que tu avances ?

Je connaissais une sorte de blocage lorsque j'étudiais. J'étais au Royal College of Art, je travaillais sur une thèse, sous la direction de John Golding, lequel m'a conseillé de me mettre à peindre pour réussir l'année universitaire. Jusqu'alors, je ne faisais que des dessins. Comme je souhaitais travailler avec des crayons de cire, Golding m'a recommandé de m'intéresser au travail de Jasper Johns. J'avais une relative connaissance de ce travail mais pas la partie qui concernait le

travail avec la cire. Par ailleurs, personne n'était capable de me fournir le moindre renseignement sur cette technique. On m'a tout au plus expliqué qu'il suffisait de fondre de la cire et d'y mélanger des couleurs en poudre. Ce que j'ai fait, et l'effet a été étrange. C'est comme si j'avais peint dans l'eau, mais l'ensemble avait une consistance d'huile chauffée. J'ai étalé le mélange sur du papier et, dès ce moment, j'ai compris que je travaillerais ainsi toute ma vie. Ce fut comme une sorte d'appel métaphysique, mais aussi très physique : mon corps se réjouissait, mieux jouissait devant la chose obtenue. En même temps, s'ouvrait pour moi la dialectique fondamentale de la peinture, à savoir que pour déployer sa force métaphorique, il faut travailler la surface. Pour construire ce qui est derrière la surface, il convient de la contredire dans le même temps, pas dans un second moment, pas dans un autre temps. La cire me permettait d'exacerber cette dialectique, d'abord parce qu'elle n'est pas d'une très grande maniabilité, ensuite parce qu'elle n'est pas de la peinture. Je pouvais ainsi faire de la peinture sans en faire. Pour me résumer : j'étais né dans le moderne, mais je ne me pensais pas comme un moderne. Il me fallait me construire une sorte de garde-fou, à savoir qu'au cas où je chuterais, je ne devais pas me tuer. Ce garde-fou, ce fut la cire.

Passer derrière l'image

La tradition, un certain canon de la peinture, c'est un peu comme l'enclos qui retient prisonnier le cheval, mais vient le moment où le cheval, après avoir longtemps tourné, va franchir l'enclos et gagner sa liberté. Pareil pour l'artiste. Le moment où il abandonne tradition et canon est un grand moment de délire. Un moment à la fois effrayant et exaltant, où on pourrait penser que l'avant-garde existe dans l'éternité. La vérité, c'est que le cheval court un peu et s'arrête, il vient de retomber dans un autre pré autour duquel il faut reconstruire un nouvel enclos. En tout cas, j'ai pensé pour ma part, en ayant recours à la cire, que j'aurais une période de grâce avant d'être jugé.

N'y a-t-il pas, tout de même, un lien entre la technique de la cire et les thèmes de tes tableaux, et notamment la façon dont tu traites la mythologie et l'histoire ? Il y a longtemps que la peinture avait délaissé ces territoires-là...

A l'école, nos grands-parents apprenaient la mythologie grecque et romaine. Nos parents moins, nous encore moins... Le peu que, très petit, j'ai appris, c'est par le cinéma. J'ai vu *Hercule*, *Spartacus*, et de bien plus mauvais films. Quand j'ai commencé à peindre, on m'a proposé, un jour, d'illustrer

Tony Scherman uses wax to free himself of the constraints of paint and liberate pigment, giving a kind of spectral depth to the surface of his figures. His technical mastery flows naturally into a working paradigm of memory in which personal concerns meld with the restless specters of history.



«Liberty 1776: Gillian Anderson», 1996-97. Peinture à la cire / toile. 183 x 183 cm. Wax painting on canvas



«Liberty 1789: Gillian Anderson», 1996-97. Peinture à la cire / toile. 183 x 183 cm. Wax painting on canvas



«Liberty 1700: Gillian Anderson», 1996-97. Peinture à la cire / toile. 183 x 183 cm. Wax painting on canvas

Ovide. Plus tard, j'ai travaillé à partir des textes de Shakespeare, de *Macbeth* notamment. Plus de gens connaissent mieux, ou croient connaître mieux, Shakespeare que la mythologie, et ce sont ces déficits de connaissance qui m'ont intéressé et ont motivé pour une large part mon travail. J'ai pensé à Warhol, à ce qu'il a fait de singulièrement brillant pour ce qui concerne le 20^e siècle. Il a choisi des sujets particulièrement exploités, médiatisés, de véritables mythologies vivantes. Ainsi le personnage de Marilyn Monroe. Warhol rééditait d'une certaine façon le geste de Poussin quand celui-ci peignait cette scène archiconnue de son temps, *le Viol des Sabines*. Cette peinture opérait donc en tant que signe. Idem celle de Warhol. Avec mes tableaux ayant pour thèmes Napoléon et la Révolution française, je souhaitais remonter plus loin dans l'approche du signe. Aujourd'hui, j'ai le projet de traiter des personnages mythiques de notre temps, comme a fait Warhol, des vedettes de cinéma, par exemple, mais avec mon approche et mes techniques à moi. Pour tel personnage connu, il me faut travailler dans une sorte d'interface, passer derrière l'image connue, stéréotypée, révéler des vérités non vues.

Le choix des thèmes mythologiques et historiques a-t-il été parfois motivé par ta biographie ?

Mon enfance, quand j'y pense aujourd'hui, je ne sais plus si elle ressemble à un film de série A ou de série B. Sans doute aux deux. Je suis né à Toronto, mon père, qui était musicien, est venu en France avec ma mère et ma sœur, il a travaillé avec Pablo Casals. J'ai donc connu, très jeune, Casals, à Prades. Mon père s'intéressait également au jazz, il a beaucoup fréquenté le milieu des jazzmen américains. En 1959, ma mère s'est suicidée, à Paris. Je me suis retrouvé à Londres, avec mon père et une nouvelle mère. J'y ai vécu 20 ans, avec ma sœur, morte aujourd'hui. A cette époque, j'ai été exposé à toutes sortes d'influences, de tentations. Mon père travaillait avec les Beatles, il avait abandonné la musique «sérieuse», parce qu'il avait besoin de plus en plus de fric (en partie à cause de la femme avec qui il vivait...), et il participait aux sessions. C'était le début des années 60. Moi, au milieu de tout ça, je flotte un peu, je suis au lycée français, je prends des drogues, je fréquente Jimmy Hendrix, les Animals, je fais connaissance avec Ella Fitzgerald, John McLaughlin, le guitariste de

■ Why do you use wax instead of acrylic?

I'm not sure that painting is still a valid practice. Was I born a painter? I don't think so. I should begin by saying how I started using wax. My choice of this material in 1974 was a response to a paradoxical imperative: to make paintings with something that was not paint. The history of wax—or, rather, the text of wax—is not that of art. In fact it offered me a way of getting free of painting by simulating it. I wanted to paint with a technology that would never allow me to paint. But at the same time I have never thought that Western painting simply stopped with Manet. It continued, but like a river that goes underground, that you don't see. It is true that in the 20th century painting, and especially so-called figurative painting, lost its power and aura. Its body ran to fat. It lacks calcium and iron. Drawing weakened and, as I see it, you cannot have painting without drawing. There is no moral or even aesthetic imperative involved here; it's a structural question. After all these years of not being taught by people who know, the genetic inheritance of painting has degenerated. Brothers and cousins simply reproduce one another; the circles are getting steadily narrower. It's starting to be like a family of alcoholics over several generations. It may sound like I'm joking, but it has to be said that what is happening in figurative painting today, including my own, is structurally very indigent. I would add that the simple technique of painting in its moments of greatness—not to mention its semiology—still hasn't been properly understood by art historians.

Beneath the Surface

Before wax, I believe, you used to paint with acrylic. Wasn't there another reason for moving to wax, apart from the one you mention?

I had a kind of blockage when I was a student. I was at the Royal College of Art, doing a thesis supervised by John Golding. He advised me to start painting if I wanted to make a success of the academic year. Up to then I had only done drawings. As I wanted to work with wax crayons, Golding recommended that I take a look at the work of Jasper Johns. I knew a fair amount about Johns but not the work using wax. In fact, no one could tell me the slightest thing about the technique. All I learnt was that you just melted the wax and mixed in powdered pigments. So that's what I did, and the effect was very strange. It was as if I had painted in water but the stuff had the consistency of hot oil. I spread the mixture onto paper and that was when I realized that this was how I would work all my life. It was like a kind of metaphysical revelation, but also very physical: my body was thrilled, got a real kick from what had been obtained. At the same time, I now had access to the fundamental dialectics of painting, which means that to exploit its metaphorical force you have to work the surface. To build up what is beneath the surface, you have to simultaneously contradict it—a moment later or at another time won't do. With wax I was able to heighten this dialectic, firstly because it is not very easy to use, and



«La Vendée». 1996-98. Cire et pigments / toile, 152 x 152 cm. ©Coll. Owen B. Shirre, Toronto. Wax + pigments/canvas

jazz était un très bon ami. Il venait à la maison pour prendre des drogues avec nous, et il m'a enseigné la guitare. J'étais plutôt laissé à moi-même. Dès 12 ans, je faisais ma cuisine. Un peu plus tard, les girlfriends de mon père voulaient coucher avec moi.

Voir de près la pourriture

Ma vie alors était un véritable bordel. Ça peut paraître attrayant, cette vie d'artiste, comme on dit. En vérité, tout ce était assez pourri. J'ai vu beaucoup de personnes assassinées autour de moi. Quatre amis proches sont morts ainsi. Oui, je peux dire, j'ai vu autour de moi, et de près, la pourriture. Et c'est cette pourriture qui, d'une certaine façon, se retrouve dans mon œuvre. En même temps, ce fut par certains côtés une vie assez drôle. Tout cela se retrouve dans mes peintures. Quand je peins le viol de lo, je me rappelle de mon enfance, les femmes sortant des toilettes de la maison après avoir passé la nuit avec mon père et venues me rejoindre le matin. Dans ma vie, j'ai vu beaucoup de gens monter, puis descendre. J'ai vu ma mère monter, et descendre, pareil pour des amis, à cause des drogues notamment. J'ai, depuis, en moi, une sorte de radar qui me permet de repérer les gens qui vont monter et inéluctablement descendre. En ce moment, je peins madame Bovary, et je peins Gilian Anderson comme Bovary. Connaissant celle-ci, je peux faire ce rapprochement. Je suis sensible à la montée et à la chute.

J'ai fait des photos de Gilian Anderson, mais elle ne sait pas ce que je vais en faire dans ma peinture. Et ce qu'elle en pensera, je dois dire que je m'en fous. J'ai le projet de faire des portraits de Marilyn Monroe, mais une autre Marilyn Monroe que celle qu'on connaît, une Marilyn Monroe que je connais moi, parce que j'ai connu des femmes comme elle, qui ont vécu et sont mortes comme elle. Si je peins Saint-Just à l'âge de 9 ans, ou si je titre un tableau *la Vie cachée de Robespierre*, ce n'est pas que je sais qui ils sont l'un et l'autre, du point de vue de l'anecdote biographique, c'est que j'ai assisté à des événements et connu des êtres qui m'aident à comprendre un peu de l'intérieur la personnalité des deux responsables de la Terreur. Encore un souvenir personnel : j'avais 7 ans, nous vivions alors dans une villa à Hossegor, un matin je me suis réveillé et il y avait un homme avec moi, couché dans mon lit, un voisin. Je lui ai demandé ce qu'il faisait dans mon lit, il m'a répondu qu'il m'avait entendu crier dans la nuit et qu'il était venu pour me réconforter. Ma mère était à l'étage au-dessus, mon père absent, je suis allé prendre un grand couteau et ai tenté de le tuer, parce que je

savais qu'il m'avait fait quelque chose, quoi exactement ? je n'aurais pas pu le dire... Je te dis là des choses très personnelles, mais c'est pour faire comprendre que lorsque je pense à Saint-Just, j'imagine qu'une part de son action politique, de sa violence, peut venir de traumatismes de l'enfance. Bien sûr, il y a de ma part des projections de caractère fantasmatique, mais elles me sont transparentes. Elles sont pour moi nécessaires à mon travail de peintre, je ne les considère pas moins avec la distance et l'objectivité voulues. Je ne soutiens pas que ce qui m'est arrivé à moi est arrivé à Saint-Just, non, mais je peux tout simplement être en empathie avec des gens qui ont eu dans leur vie passée des moments qui leur sont obscurs, incompréhensibles, pas maîtrisables, en particulier tout ce qui relevait de la sexualité. Reconnaître qu'être en empathie avec Saint-Just, évidemment...

Des questions sans réponses

D'autant plus que tu ne peins pas que les terroristes de la Révolution française ou Napoléon, tu peins les hauts dirigeants nazis... Tu viens d'expliquer les raisons personnelles, subjectives, intimes,

secondly because it is not paint. So I was thus able to paint without painting. To sum up, I was born into the modern, but I didn't see myself as a modern. I needed to make a kind of safety net for myself, so that if I fell I wouldn't be killed. This safety net was wax.

The tradition and the canons of painting are a bit like a paddock which imprisons a horse. There comes a time when, after much trotting up and down, the horse finally breaks out of the paddock and gains its freedom. It's the same for an artist. The moment when he breaks with tradition and the canon is an intensely heady moment, a moment that is both frightening and exhilarating, when it seems like the avant-garde is eternal. The truth, though, is that the horse just runs for a bit then stops. It finds itself in a new meadow round which a new paddock will have to be built. Anyway, I thought that by using wax I would enjoy a honeymoon period before people started judging me.

Still, isn't there a link between wax technique and the themes of your works, and particularly your way of treating mythology and history? Painting abandoned those territories years ago.

At school our grandparents learnt Greek and Roman mythology. Our parents less so, ourselves even less. The very little I know I picked up from the movies. I saw *Hercules*,



«Marat», 1997. Cire et pigments / toile, 102 x 102 cm. (Col. privée). Wax + pigments/canvas.

qui ont pu te pousser à choisir ces personnages historiques-là. Au-delà d'eux, as-tu d'autres motivations, disons d'ordre idéologique et politique, voire moral ? Souhaites-tu donner à penser sur quelques-uns des grands événements tragiques de l'histoire ? J'ai lu beaucoup de livres sur la Révolution française, avant de commencer ce travail. Pour comprendre ce qui a pu se jouer, humainement, au cours de ces années décisives pour l'histoire de la France et au-delà d'elle. Dans un interview qui clôt le livre sur ces récentes séries peintes, je me demande si demain le troisième monde ne va pas venir frapper à notre porte. Et pas nécessairement de façon pacifique. Et sommes-nous à l'abri de nouvelles têtes coupées ? On se demandera pourquoi, surtout si l'on est un humaniste qui aide ce troisième monde... L'histoire se concentre toujours sur les exceptions, et les exceptions ce sont toujours les paradigmes. Comme dans le domaine de l'art. Les artistes dits normaux sont vus, eux, comme ratés. Quand on pense à la Révolution, on se polarise sur les personnages exceptionnels et c'est ainsi qu'on pourrait considérer, en voyant mes peintures et en lisant ce livre, que je me livre à une critique de droite de la Révolution. En vérité, mes peintures sont à

prendre comme des questions, pas des réponses. Robespierre me regarde autant que je le regarde ? Pareil pour Napoléon, Hebert, David, Speer... Mon livre sera dédié à Hubert Robert, et à Max Jacob. Deux artistes, et deux artistes trahis. Le premier, en 1793, à cause d'une signature, le second, en 1944, à cause de l'absence d'une signature. Le premier, royaliste, fut enfermé sur l'instigation de David. Le second fut arrêté par les nazis, une pétition a alors été lancée par des écrivains et des artistes, pétition que Picasso, son ami, aurait refusé de signer... Je dédie donc ce livre à des hommes perdus. ■

TONY SCHERMAN

Né en / born 1950

Vit à / lives in Toronto (Canada)

Expositions récentes / Recent shows :

1996 Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montreal.

1997 Galerie Haas & Fuchs, Berlin ; Galerie Daniel Tempion, Paris ; Galerie Barbara Farber, Amsterdam.

1998 Edwin A. Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Kansas ; Turner-Rumyon Gallery, Dallas ; Soma Gallery, La Jolla, California.

1999 Winston Wächter Fine Art, Seattle ; Galerie Enrico Navarra en collaboration avec la galerie Daniel Tempion, Paris (octobre - novembre)

2000/2001 Exposition itinérante dans divers musées aux USA (accompagnée du livre *Chasing Napoleon*, textes de Hans Belting, David Moos et Jacques Hérich).



«La liberté 1795», 1995-97. Cire et pigments / toile, 102 x 102 cm, "Freedom: 1/95." Wax and pigments/canvas

Spartacus and much poorer films too. One day, when I had just started painting, somebody suggested that I illustrate Ovid. Later I worked from Shakespeare's plays, notably *Macbeth*. Most people know, or think they know Shakespeare better than mythology, and it was these gaps in knowledge that interested me and inspired a lot of my work. I thought of Warhol and his uniquely brilliant way with the 20th century. He chose much-exploited, high-profile subjects, living myths. Like Marilyn Monroe. In a way Warhol was repeating Poussin's gesture when he painted what, for the time, was a really well-known scene, *The Rape of the Sabines*. That painting functioned as a sign. So did Warhol's. In my paintings on the theme of Napoleon and the French Revolution I was trying to travel further back in this approach to the sign. Today, I am planning to work on mythical figures of our age, as Warhol did—movie stars, for example, but with my own approach and techniques. For every famous person I need to work at a kind of interface, to go behind the known, stereotyped image and reveal previously unseen truths.

Close to Decay

Were there sometimes biographical reasons behind your choice of mythological and historical themes?

Today, when I think back to my childhood, I couldn't say whether it's like a B movie or a full-blown feature. I was born in Toronto. My father, a musician, came to France with my mother and sister and worked with Pablo Casals. So when I was very young I met Casals in Prades.⁽¹⁾ My father was also a jazz fan and spent a lot of time with American jazzmen. In 1959 my mother committed suicide in Paris. I ended up in London with my father and a new mother. I lived there for 20 years with my sister, who is now dead. In those days I was exposed to all kinds of influences and temptations. My father was working with the Beatles. He had given up "serious" music because he needed more and more money (partly because of the woman he was living with) and he was involved in the recording sessions. This was the early '60s. There I was amidst all this, adrift. I was going to the Lycée Français, taking drugs and hanging out with Jimmy Hendrix and The Animals, meeting Ella Fitzgerald and John McLaughlin, the jazz guitarist, who became a very good friend. He came to the house to take his drugs with us, and he taught me to play guitar. I was left to my own devices. I started cooking for myself aged 12. A bit later, my father's girlfriends wanted to sleep with me.

My life was a real mess. This kind of artist's life, as they call it, may look like fun, but in fact it was all pretty wretched. I saw a lot of people around me get killed. Four close friends died that way—not bad, eh? Yes, I can say that I saw decadence and corruption, and at close quarters too. It is this corruption, this decadence that comes through in a way in my work. At the same time, my life was in some

respects a lot of fun. This all comes out in my paintings. When I am painting the *Rape of Io*, I remember my childhood, the women coming out of the toilet after spending the night with my father, and coming to be with me in the morning. In my life I've seen a lot of people get up high then come back down. I saw my mother on a high and then on a downer, and my friends too, for one thing because of drugs. At the moment I am painting Madame Bovary, I am painting Gillian Anderson as Bovary. I can make the parallel because I know her. I am sensitive to people's rise and fall. I have made photographs of Gillian Anderson but she doesn't know what I'm going to do with them in my painting. And I must say I couldn't care less what she thinks. I am planning to do portraits of Marilyn Monroe, but not the Marilyn Monroe people know, a Marilyn Monroe I know, because I have known women like her, who lived and died the way she did. If I paint Saint-Just aged nine, or if I entitle a painting "The Hidden Life of Robespierre" (*La Vie cachée de Robespierre*), this is not because I know who they are, in terms of biographical anecdotes, but because I have seen events and known people that help me in some way to understand these men who were responsible for the Terror from the inside. Another personal memory: I was seven, we were living in a villa in Hossegor, and one morning I woke up to find a man with me in my bed, a neighbor. I asked him what he was doing there and he said he had heard me shouting in the night and had come to comfort me. My mother was on the floor above, my father was away. I went and got a big knife and tried to kill him because I knew he had done something to me. But what exactly? I couldn't have said. These are very personal things I'm telling you, but they show that when I think about Saint-Just I imagine that some of his political actions, his violence, might have originated in childhood traumas. Of course, I am projecting fantasies here, but they are perfectly clear to me. They are necessary to my work as a painter but I still treat them with the necessary distance and objectivity. I am not saying that what happened to me happened to Saint-Just, but I can empathize with people who in the past have experienced moments that are obscure, incomprehensible and out of control, particularly ones that have to do with sexuality.

Questions without Answers

Yes, and then you don't just paint French Revolutionary terrorists or Napoleon, you also do portraits of Nazi leaders. You have just explained your personal, subjective, intimate reasons for choosing these historical figures. Apart from these, do you have other motivations of, let us say, an ideological, political or even moral kind? Do you set out to make people think about some of the tragedies of history?

I read a lot of books about the French Revolution before starting on this work, in order to understand what must have happened in human terms during those years that were decisive for French history and beyond. In an interview at the end of the book



«About 1789 - La sale Aurichienne». 1998. Encaustique, crayon, cire : 85 x 91 cm. "The Dirty Austrian." Encaustic, crayon, brown wax

on these new painted series,(2) I ask if tomorrow the third world will come knocking at our door. And not necessarily peacefully. Are we safe from a new guillotine? And if we are then we might ask why, especially if we are humanists who help the third world.

The Betrayed

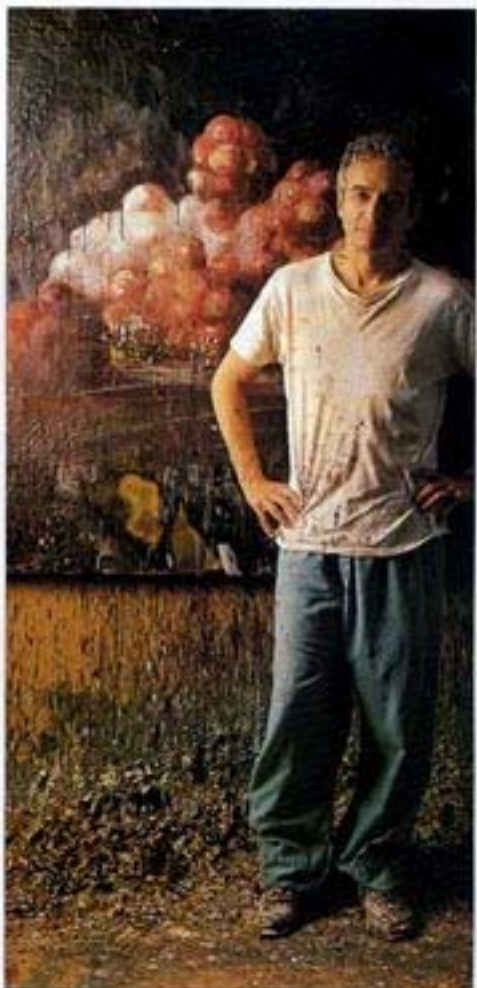
History always concentrates on exceptions and exceptions are always the paradigms. It's the same in the artistic sphere. So-called normal artists are seen as failures. When we think of the Revolution we focus on the outstanding figures and that is why one could assume from my pictures that I am making a right-wing criticism of the Revolution. In fact, my paintings should be read as questions, not answers. Robespierre is looking at me just as much as I am looking at him. It's the same for Napoleon, Hébert, David, Speer, etc. My book will be dedicated to Hubert Robert and Max Jacob, two artists who were betrayed. To the first it happened in 1793, because of a signature, and to the second in 1944, because of the lack of a signature. The first, a Royalist, was put in prison at the promptings of David. The second was arrested by the Nazis and a petition was started up by writers and artists, a petition which his friend Picasso reportedly refused to sign. I dedicate this book to these lost men. ■

Translation, C. Perwarden

(1) The Pyrenean village where he founded a music festival.

(2) *Napoléon déviagé* (Editions Catleya).

Tony Scherman's work is on show at Galerie Enrico Navarra (20 October-20 November).



TONY SCHERMAN. (Ph. J. Eissart)