

TONY SCHERMAN

PORTRAITS

GALERIE DE BELLEFEUILLE

TONY SCHERMAN

PORTRAITS

GALERIE DE BELLEFEUILLE

INTRODUCTION

Tony Scherman est aimanté par les sujets, qui s'impreignent sur la psyché humaine, ravivés par la littérature et la mythologie à travers l'histoire. Il peint pour assimiler les imprévus de notre monde inspirés de films, photographies, de magazines et parfois même de la vie, bien qu'il ne privilégie aucune de ces sources.

Les facettes complexes du travail de Scherman sont exclusivement fondées à partir de son médium favori : l'encaustique. Bien que ce dernier soit l'objet d'une longue tradition, Scherman accroît ce potentiel matériel avec une approche contemporaine. Il décrit sa technique comme un moyen d'accélérer l'information visuelle révélant le "comment" pour accomplir un résultat qui "ne peut être prévu". Dans un clin d'oeil au *Bon Mot* le plus célèbre de Marshall McLuhan, le message de Scherman réside dans son médium en un lexique unique. En parallèle, Scherman ne s'éloigne aucunement de l'histoire de la peinture ; il récupère ce qu'il considère comme important.

Le Portrait fait parti du répertoireⁱ des oeuvres de Scherman depuis le début des années 1990 et sert plusieurs intentions. L'une d'entre elles se traduit par le personnage qui témoigne de son époque et qui de plus en plus, au fil du temps, exprime une approche théorique. Le personnage est séparé de l'anecdote et parfois de la chair. La "singularité" n'est pas un effet de style mais emmène le spectateur au-delà ce qu'il voit du monde, ce que son œil emmagasine quotidiennement ainsi allège "le texte" des tableaux. Il s'agit ici de l'approche philosophique de l'œuvre de Tony Scherman, l'histoire de l'être et le débat philosophique qui tend à s'accumuler avec le temps (se construisant littéralement, raclé à la surface du tableau). Scherman ne peint pas la philosophie, il négocie ces propositions comme des relais dans lesquels il se voit lui-même comme sujet du signal transmis.

Tony Scherman invite davantage au conflit qu'à un acte de transgression afin d'identifier et faire ressurgir des profondeurs les angoisses constituées par la condition humaine. La relation constante entre l'image et le savoir est mise en exergue par le philosophe allemand Georg W.F. Hegel (1770-1831) : "La réalité repose au-delà de la sensation immédiate et des objets que nous voyons tous les jours... Seulement ce qui y existe est réel et l'Art creuse un abysse entre l'apparence et l'illusion de ce monde périssable, d'une part, et le véritable contenu des événements, d'autre part, afin de revêtir ces événements et phénomènes d'une réalité légitime issue de la pensée".ⁱⁱ

Dr. Ihor Holubizky
McMaster Museum of Art
McMaster University

ⁱ J'utilise le terme « répertoire » dans le sens de retour de Scherman à certains sujets qui offrent une complexité renouvelée dans la « lecture » plutôt qu'une maîtrise de la composition.

ⁱⁱ Linda Nochlin *Realism* (London: Penguin Books, 1971): 13-14

INTRODUCTION

Tony Scherman is drawn to subject matter that imprints itself on the human psyche—through history and reflected in literature and mythologies. He paints to understand the contingencies of our world with source material that is extracted from the public domain of film, photography, magazines—and sometimes from life—although he does not privilege any single source.

The complex facets in Scherman's work are uniquely grounded in his preferred medium of encaustic. Although it has a long historical usage, Scherman has developed the material potential in contemporary terms. He describes it as a means to accelerate visual information and speaks of “the how” to achieve results that “cannot be foreseen.” In a nod to Marshall McLuhan's best known bon mot, Scherman's message *is in* this medium, a vocabulary that is his alone. At the same time Scherman does not distance himself from painting's history; he recovers what matters to him.

The portrait has been in Scherman's figurative “repertoire”ⁱ since the early 1990s, and serves several agendas. One is the character that bears witness—and increasingly, over time, some have been expressed in a notational approach. They are separated from the anecdotal and sometimes the flesh. The “strangeness” is not a stylistic affect, but leads the viewer to something more than verifying what we see of the world—what is registered day to day, and thereby to unpack “his text.” This is the philosophical dimension in Scherman's work—the history of being and the philosophical debate that has accrued over time (and literally builds up and scrapes away at the painting surface). Scherman does not paint philosophy: he negotiates these propositions as a relay station in which he himself is subject to signal relaying.

Tony Scherman invites collision—more so than acts of transgression—to know and draw from the deep well of anxieties that is forever the human condition. The constant activation between image and knowing is underscored in a passage from the German philosopher Georg W. F. Hegel (1770-1831): “True reality lies beyond immediate sensation and the objects we see every day... Only what exists in itself is real [and] Art digs an abyss between the appearance and illusion of this bad and perishable world, on the one hand, and the true content of events on the other, to re-clothe these events and phenomena with a right reality, born of the mind.”ⁱⁱ

Dr. Ihor Holubizky
McMaster Museum of Art
McMaster University

ⁱ I use the term “repertoire” in the sense that Scherman's return to certain subject matter offers renewed complexities in the “playing out” rather than a mastery of a composition.

ⁱⁱ Linda Nochlin *Realism* (London: Penguin Books, 1971): 13-14

Le problème du beau : une discussion avec Tony Scherman
Sky Goodden
18 février 2016

« Par pure perversité, j'ai suivi la beauté. Elle m'a emmené jusqu'au silence. »
- Dave Hickey

Quand il est question du beau, il est difficile de savoir par où commencer, comment tracer sa valse-hésitation, ses limites. Comme la peinture, dont la mort imminente est sans cesse annoncée et ensuite reportée, le beau donne lieu à l'épuisement, des argumentaires hermétiques, un refus catégorique des historiens, cachant une incapacité, un apprentissage inachevé, et le désir, constant et gêné.

Peu importe où l'on regarde dans le débat houleux sur le beau qui a eu lieu dans les années 1990, Dave Hickey s'y trouve. Il affirmait qu'il s'agissait de la question la plus importante de son époque : « J'avais présumé que depuis le début du 16e siècle, jusqu'à la semaine dernière, les artistes se servaient du vernaculaire rudimentaire du plaisir et de la beauté pour remettre en question les concepts globalisants que sont le bien et le beau. Et maintenant, tout cela est terminé ? Il semble que oui. » Hickey a écrit un livre pour approfondir et expliquer sa protestation impopulaire. Ce geste a entaché sa carrière, et il ne s'en est pas remis encore.

Peu importe où l'on regarde dans le temps, on voit des gens affirmer l'existence d'une sensibilité esthétique innée, comme Shakespeare, qui enjoint le lecteur à reconnaître la vérité intrinsèque du beau : « Aux yeux de l'homme sans tribun, le beau se fait son propre porte-parole ». Plus tard, Yeats écrira que « tout a changé, tout à fait, une terrible beauté naît », nous rappelant que la beauté et la douleur travaillent toujours de concert. Plus récemment, Clive Barker a affirmé que « le bonheur est accessible à n'importe quel idiot. Mais il faut un homme de coeur pour prendre ce qui nous fait pleurer et en faire du beau ». Il nous rappelle que la douleur sourde de la beauté est le véritable lieu du désir.

Nous vivons aujourd'hui à une époque où il faut du courage pour faire valoir la beauté. Son utilisation est devenue à la fois un plaisir et un paradoxe.

Tony Scherman est un artiste qui fait preuve de ce courage. Un défenseur de longue date du beau, de son importance et de sa difficile puissance, il a résisté à plusieurs vagues d'impopularité, aux tentations de l'abnégation et de l'abjection. Au cours de ses quarante ans de carrière, il a réussi à maintenir un aplomb et une stabilité remarquables. Cependant, à travers les modes artistiques et les doutes, une certaine ambivalence par rapport à la beauté se dégage de son oeuvre, une ambivalence dont Scherman se sert comme outil de création. Au moyen du médium trouble, additif, et imprécis qu'est l'encaustique, Scherman fait surgir des objets d'équilibre, de symétrie, de grâce. Son utilisation du beau est assumée et contemporaine. Ses références proviennent de l'histoire de l'art, mais il place ses sujets dans un espace

The Trouble with Beauty: A Conversation with Tony Scherman
By Sky Goodden
February 18th, 2016

“Out of sheer perversity, I followed beauty where it led, into the silence.”
- Dave Hickey

It's hard to know where to start with the subject of beauty, or where to mark its most recent stuttering and stop. Because not unlike painting, whose death-knell is perpetual in its imminence and recession, beauty invites fatigue, cryptic argumentation, a shorthand of art-historical dismissals that cloak disease, partial education, and constant, embarrassed desire.

We could randomly drop our finger onto the map and find Dave Hickey arguing among a conflicted panel in the 1990s that beauty was the most important issue of his time. “I had assumed that from the beginning of the sixteenth century until just last week artists had been persistently and effectively employing the rough vernacular of pleasure and beauty to interrogate our totalizing concepts ‘the good’ and ‘the beautiful,’” he reflected. “And now this was over? Evidently.” Hickey wrote a book to assert his unpopular protestation. He marred his career, and has yet to recover.

We could also drop our finger into the timeline and find Shakespeare asserting innate aesthetic knowing, and calling for our silent acknowledgement of its truth: “Beauty itself doth of itself persuade / The eyes of men without an orator.” Or later Yeats, whose “All changed, changed utterly; / A terrible beauty is born” reminds us that the sublime was always coupled with pain. Then we finger Clive Barker, who, in 2004, wrote a line that feels timeless: “Any fool can be happy. It takes a man with real heart to make beauty out of the stuff that makes us weep.” And we remember that the ache of this subject is the site of our want.

We find ourselves here, now, in a time where beauty requires bravery. Its name should be issued as both pleasure and paradox.

Tony Scherman is such an artist, a long advocate of beauty's import and difficult power. He has withstood the waves of unpopularity, has denied invitations to self-abnegation and abjection. Indeed, over the course of a forty-year career, Scherman has maintained an impossible keel. However, cresting cultural tides and self-doubt, his catalogue admits an important ambivalence about beauty, one that's applied as a tool in itself. Through the cloudy, additive, and inaccurate medium of encaustic, Scherman issues subjects of profound symmetry, countenance, and grace. But in his reference to art history, he couches his subjects in a cinematic space. He asserts his beauty as one that's contemporary. Scherman's subjects falter and nearly fall into the interstitial cavern of depiction, but, in this perilous place, he distinguishes himself as among the latest, and certainly one of the bravest, to trouble the subject of beauty, and keep his hand on

cinématographique, vacillant au bord du gouffre de la représentation. Dans cet interstice périlleux, il se démarque comme l'un des plus actuels et plus courageux à s'attaquer à la question du beau. Sa quête est hasardeuse, mais il garde toujours une main ferme sur le gouvernail.

Pour la réalisation de cet entretien, nous avons établi quelques paramètres, des contraintes parallèles : moi je ne poserais à Scherman aucune question déjà posée à d'autres, lui il ne répondrait pas par des réponses déjà données. Dans cette discussion, nous abordons cette matière trouble qu'est le beau, le doute de l'artiste, son désir, et sa substance.

Je voudrais commencer par la question du beau. Retournons dans les années 1970, quand le collectionneur Max Gordon regarde (avec déception, je crois) un portrait que vous avez peint de votre femme, Margaret Priest. Il a remarqué alors que vous aviez délaissé l'ironie. Je me demande si, à cette époque, vous vous rapprochiez consciemment du beau.

Ce n'est pas que j'avais abandonné l'ironie, et il faut dire que mes tableaux ont toujours été beaux. Je m'en allais plutôt vers une approche figurative sans excuses. C'était un portrait direct et honnête. Il ne contenait aucun dispositif de distanciation qui aurait indiqué que j'étais « cool » ou conceptuellement au goût du jour. Cette position était difficile à afficher dans le milieu de l'art en 1976. Ce tableau était sans ironie.

La longue discussion sur la peinture en Occident a pris fin avec la mort de Manet. C'est-à-dire, la discussion sur la peinture comme narration et construction d'une image. Je voulais renouer avec cette discussion-là. Je ne voulais pas y aller par quatre chemins non plus, mais directement : la peinture narrative, comment construire une image.

Ce qui a perturbé Max, c'est que j'avais fait la transition d'une pratique contemporaine à quelque chose que lui il voyait comme démodé. J'en étais conscient, j'avais fait un choix, sans concession.

Vous faites partie d'une génération qui, dans les années 1970, renouait avec la figuration. Mais vous ne vous voyez pas comme faisant partie de ce mouvement. Pourquoi ?

Ce n'était pas vraiment une génération. Il y avait quelques artistes qui tentaient un retour à la figuration. Le genre de figuration qui m'intéressait était très impopulaire, parce qu'elle était sincère, sans ironie.

Le milieu de l'art est un organisme, qui, comme n'importe quel organisme, se protège contre les virus, à l'aide de lymphocytes. L'un des virus dans le milieu de l'art était la peinture mimétique. C'était ce virus que Max a vu dans mon tableau.

Au début des années 1980, Eric Fischl a été accepté par le milieu de l'art contemporain en faisant de la peinture figurative et narrative. C'est pour cette raison qu'il s'agit d'un artiste très important. Mais la discussion sur le travail d'Eric portait sur le fait que ses tableaux étaient foncièrement *mauvais*. On avait l'impression que son approche était ironique, et qu'il exprimait cette ironie par une désinvolture en ce qui est des valeurs traditionnelles de la peinture figurative. Son travail fonctionnait comme un rétrovirus, qui fait un clone du macrophage de la cellule, qui, en l'occurrence, était la peinture *mauvaise*. Le vrai désir d'Eric, de faire de la bonne peinture, a passé sous le radar.

the tiller as he makes his constant query.

Scherman and I established parameters for this interview, with parallel provisions: I wouldn't ask him anything I'd asked anyone else; and he wouldn't answer with anything he'd said before. Here is our conversation, in which we discuss his troubling subject, beauty, as well as his doubt, his want, and its matter.

I want to start with beauty. Can we go back to the 1970s, where the art collector, Max Gordon observed (with disappointment, I gather) a portrait you'd painted of Margaret [Priest], your wife? He reflected that you had moved off irony. I'm wondering if you were consciously moving the needle, at that time, towards beauty?

It wasn't so much that I'd abandoned irony and the work had always been beautiful, but I had moved towards figuration without apology. It was a straight-up portrait. It did not have any alienating devices in it to signal that I was "cool," conceptually current. That was a very difficult position to present in 1976 in the contemporary art world. There was no irony about this painting.

With the death of Manet, the long discussion in painting in the west ends. That is, the discussion of narrative painting, making a picture. I wanted to reconnect with that. I didn't want to reconnect with it through the side door, but take it on: narrative painting, making a picture.

The shadow that came over Max was that I'd moved from a modern kind of art to something that I guess he thought didn't have any currency. I saw that, and I made a choice, an unapologetic course.

You are a part of a generation that was returning to figuration in the 1970s. But you regard yourself as having distance from that. How so?

It wasn't really a generation, there were few people trying to come back to figuration. The kind of figuration I was coming back to was very unpopulated, because it wasn't ironic.

The artworld is an organism, and it protects itself, like any organism with T cells, making sure that viruses don't get in. And one of the viruses of the art world was mimetic painting. That was a virus that had been kept out and that was the virus that Max saw.

In the early 1980s Eric Fischl, who I think is a very important artist for this reason, actually gets into the contemporary art world, and is accepted for doing narrative figurative painting. But what was discussed in Eric's work was how bad the painting was: Eric was seen as being ironic about painting and that irony was expressed through an apparent non-caring about traditional values in figurative painting. His work operated more like a retrovirus, which clones the macrophage of the cell, which in this case is *bad* painting. Eric's real wish, to paint well, remained undetected.

I wasn't trying to do that. I was trying to paint well, in terms of structure, mimetic structure. I knew it would be very difficult for the work to be seen as contemporary.

Je n'essayais pas de faire comme lui. Je voulais peindre bien, comme il faut, dans une structure mimétique. J'étais conscient que mon travail ne serait pas perçu comme étant contemporain.

Est-ce que ça vous préoccupait, la contemporanéité ?

J'étais conscient de l'inacceptabilité de ce que je faisais. Mais je n'avais pas l'impression de manquer le bateau. Je savais exactement ce que je faisais. Je voulais peindre un tableau comme si je le regardais dans un objectif télescopique, comme un cinéaste, dans un mode connu de tout le monde. Quand je regardais mes tableaux, je voulais y voir quelque chose de traditionnel, mais dans un espace cinématographique. *Cela* a suscité de la discussion. Et le travail *était* contemporain, en raison de cette discussion. Mais ce n'était pas pour cette raison-là que je le faisais. Je le faisais parce que c'était la peinture qui m'intéressait. La façon dont je suis perçu n'a jamais été un facteur.

Qu'en est-il du doute?

Je n'ai jamais douté de la validité de mon discours.

Ne pensez-vous pas que le doute est un outil important au sein d'une production artistique qui arrive à demeurer vulnérable, actuelle, sensible ?

Il m'arrive très, très souvent de regarder mes tableaux et de les trouver assez médiocres. Je n'aime pas ça, je ne vis pas bien avec ça. Souvent, si je reste assez longtemps sur une peinture, je finis par la repeindre. Alors oui, il y a du doute, il y en a toujours. Mais je n'ai jamais douté des grandes lignes de mon approche, jamais.

Comment êtes-vous arrivé à une telle confiance, une telle certitude ?

La confiance n'a pas d'origine précise. C'est qu'il n'y avait simplement pas de doute à cet égard-là. L'univers ne contient pas de région froide, seulement de la chaleur.

Mais c'est tout de même une question intéressante. Quand j'étais jeune, je peignais des portraits. À six ans, j'ai fait un portrait de l'un des amants de ma mère. Je l'ai toujours. C'est le portrait d'une tête, essentiellement. J'avais l'impulsion de peindre quelque chose qui avait l'air vrai. Dès ma première journée à l'école d'art, par contre, j'ai compris que faire de la peinture figurative, ce n'était pas très « cool ». Et moi, je voulais être cool. Alors j'ai fait de la peinture abstraite. Enfin, pas pour être cool nécessairement, mais surtout parce que je ne peignais pas assez bien pour faire du figuratif. Je n'avais pas beaucoup de confiance en moi. Alors, la bataille n'a pas eu lieu à ce moment-là. Quand j'ai quitté le Royal College of Art, mon discours me semblait complet, cohérent. Je voulais peindre, faire appel au réalisme, au naturalisme, et les remettre dans un contexte discursif contemporain. On pourrait appeler ça un discours « en lieu peint ».

Est-ce que j'ai toujours eu cette certitude? Depuis mes débuts, on m'a toujours fait des reproches. J'étais à contre-courant. C'était un combat dès le départ.

Were you concerned about being contemporary?

I was very aware that what I was doing was not acceptable. But I didn't think I was missing the boat. I knew exactly what I was doing. What I wanted to do was paint a picture through a long lens, a property of cinema, a way of seeing that we're all familiar with. So that when I looked at one of my paintings, I would be looking at something very traditional but within a cinematic space. *That* produced a discussion. And the work was contemporary by virtue of that discussion. But that's not why I was doing it. I was doing it because I was interested in painting. I've never been concerned with how I was being seen.

What about doubt?

I've never doubted my discourse.

Don't you think doubt is an important tool to producing vulnerable, fresh, or sensitive work?

There are many, many times I look at my work and think it's crap. I don't like it, I don't live with it. There are many times where, if I spent long enough with any of these paintings, I'd repaint them. So, there's doubt. There's always doubt. But doubting what I was doing in painting? No, never.

How did you arrive at such confidence, at such certainty?

The confidence didn't come from something. There just wasn't any doubt about it. There are no cold parts of the universe, there's only heat.

I think it's a very interesting question, though. When I was a kid I painted portraits. When I was six years old, I painted a portrait of one of my mother's lovers. I still have it. It's a portrait of a head, basically. I had the impulse to make things look real. The first day I got to art school, I was very aware that, painting figurative paintings wasn't cool. And I was cool. So I didn't do that; I painted abstract paintings—not to *be* cool, but because I couldn't draw or paint well enough to do the other. I didn't feel confident. The battle didn't present itself. By the time I left the Royal College of Art, my discourse appeared to me in a very full form. I wanted to paint, to use realism, naturalism, and recontextualize that naturalism in a contemporary discourse. You could call the whole discourse "in a painted place."

Now, was I always sure about that? I got heat very early for doing it. I was aware that I was going against a grain. It was a struggle from day one.

What I find interesting is that your work, at its most successful, exists in this very tenuous place—between figuration and abstraction. But this tenuousness also exists in a number of other ways. In an *Art Papers* interview you talk about "never a slip" with regards to academic painting as opposed to Velásquez.

The academic painter must never make a slip, must never go outside a prescribed method of achieving likeness. Velásquez, however, starts painting how he sees what he sees, which forces him to "get it wrong," academically while preserving the impression of the subject, which is "right." Academic painters have

Ce que je trouve intéressant dans votre travail, c'est qu'à son plus réussi, il occupe un espace fragile entre la figuration et l'abstraction. Mais cette fragilité existe ailleurs aussi. Dans un entretien dans *Art Papers*, vous parlez du fait que dans la peinture académique, contrairement à Velásquez, il n'y a pas de droit à l'erreur.

En effet, le peintre académique n'a pas droit à l'erreur, ne peut jamais dévier de sa méthode de représentation du réel. Velásquez peignait ce qu'il voyait, comme il le voyait, ce qui rendait ses tableaux « incorrects » sur le plan académique, tout en gardant une représentation du sujet qui semblait « correcte ». Les peintres académiques ont toujours traité Velásquez de maniériste. En fait, c'était le premier impressionniste. Il peignait « incorrectement » pour arriver à un résultat « correct ».

Si on ne fait jamais les choses « correctement », au cours d'une carrière artistique, cette approche « incorrecte » ne donne-t-elle pas une impression de prudence exagérée ? Comme ce que peut faire une approche « correcte », justement ?

Je n'essaie pas de faire les choses « incorrectement ». J'essaie au contraire de les faire « correctement ». Je sais par contre que le résultat final sera plutôt « incorrect ».

Dans votre travail, à quoi ressemblerait le « correct » ?

À la syntaxe. Ce qui m'intéresse, c'est la pertinence d'une syntaxe. Si je regarde un tableau, et il s'en dégage une intégrité dans les volumes et la structure de la métaphore, si je peux construire, seulement par le regard, alors ça fonctionne. Picasso était le maître de cette syntaxe. Mais à l'intérieur de la syntaxe, il y a cet éternel paradoxe de la peinture : la surface qui affirme devient la surface qui refuse, et la surface qui refuse devient la surface qui affirme, seulement par un trait de pinceau. Chez Velásquez, c'est la syntaxe qui est éblouissante. Quand je parle de faire les choses « correctement », je parle de tout ce qui fonctionne comme il faut tout en simultanément : le regard, la syntaxe, le paradoxe, l'ambiance.

Quand vous prenez du recul, disons un kilomètre de recul, comme en ce moment avec cette exposition, voyez-vous une cohérence ?

Pas vraiment. J'ai des périodes. Je suis dans une période en ce moment.

Comment distinguez-vous ces périodes les unes des autres ? Comment décririez-vous la période dans laquelle vous vous trouvez en ce moment ?

L'arrière-fond devient maintenant moins foncé. Quelques-uns de ces tableaux occupent un espace entre la peinture et le dessin, dans la mesure où l'arrière-fond devient la partie importante de l'image. Dans ce corpus, il n'y a presque pas de gros plan. Certains de ces tableaux sont plus traditionnels. Il a assez peu de gestes.

Est-ce que tout ça est suffisant pour constituer une période ?

always called Velásquez a mannerist. He is actually the first impressionist. He is painting “wrong” to get it “right.”

If you're never right, though, then over the course of a career, doesn't that “never-rightness” begin to look overly cautious? Like rightness itself?

I am not trying to get things wrong. I'm trying to get everything right. I already know that it's going to be wrong.

What would right look like, in your work?

Syntax. The fitness of the syntax is what interests me. If I read a painting and there's integrity in the volumes and structures of the metaphor ... If I can build it by looking at it, then it's right. Picasso is the master of this. But then within that there is the eternal paradox in painting: surface affirming becomes surface denying and surface denying becomes surface affirming, just by virtue of pushing the brush across the canvas a little. With Velásquez, it's the syntax that's so fucking amazing. When I talk about getting everything right, I'm talking about everything being right at the same moment: the gaze, the syntax, the paradoxes, the feeling.

But when you're sitting 30,000 feet above your practice, as you might be, now, with this show, do you see a coherence?

Not particularly. I have periods, and I'm in one now.

How would you distinguish these periods? How would you describe the one you're in now?

A lot of the grounds here are lighter; some of the paintings inhabit a place between drawing and painting, in that the ground the image is on becomes the image. In this group there are virtually no close-ups. Some look more traditional. There are fewer gestures.

Is that enough to substantiate a period?

The mood has changed. I'm constantly looking for different ways to paint a portrait. The fact that you could recognize one of my paintings at an art fair from 200 feet away, and always could, then yes, of course, I'm working within a certain set of parameters, a certain form. Is that troubling? No. Why would that be troubling? It's only troubling if you think that it shouldn't be like that. So, I ask you, why do you think that would be troubling?

Because we want an artist to constantly challenge themselves.

Why?

Because otherwise they're churning out the greatest hits. There's a sense that they're simply iterating themselves, quoting themselves.

L'ambiance a changé. Je suis toujours à la recherche de nouvelles façons de peindre un portrait. Si on est capable de reconnaître l'un de mes tableaux de loin, à 75 mètres, alors oui, je travaille à l'intérieur de certains paramètres, une certaine forme. Est-ce que ça me préoccupe ? Non, pourquoi ça me préoccuperait ? C'est préoccupant seulement si vous trouvez que ça ne devrait pas être ainsi. Alors, pourquoi est-ce que ça devrait être préoccupant ?

Parce qu'on veut qu'un artiste soit toujours en train de se mettre au défi.

Pourquoi ?

Parce que sinon, il fait sans cesse une compilation de ses plus grands succès, un « best of ». On a l'impression qu'il est en train de se répéter, de se citer.

C'est ça avoir un style, vous ne pensez pas ?

Je crois que le style c'est « je reconnais la démarche de mon meilleur ami à quatre coins de rue ». C'est une articulation de la personne qu'on est.

Il y a en moi une volonté inconsciente à former, à façonner. Quand je fais appel à cette volonté inconsciente, ça donne lieu à un style. On pourrait dire que le style est une sorte d'autoplégat soutenu de cette volonté.

Je dirais même qu'être toujours en train de faire une suite de « grands succès » est une très bonne idée. Ça ne me pose aucun problème. Si vous avez des « grands succès » à produire, allez-y fort.

Le plus grand moment pour moi, comme artiste, a été quand je me suis vu dans mes tableaux. C'était aussi le moment le plus douloureux, le plus terrifiant de ma vie. Parce que j'ai vu... parfois, on se regarde dans le miroir et, pendant une dixième de seconde, on voit la vraie personne. C'est une impression très évanescence, car on n'arrive pas à y rester. Mais il y a quand même un très bref moment où on se dit « Bon Dieu, c'est moi ». Quand ça arrive à l'artiste, quand il voit ce qu'il est (et non pas ce qu'il voudrait être !), ce qu'il a réellement accompli, ce jour-là, s'il arrive à le reconnaître, le sentir, le goûter, savoir que c'est vraiment lui, hé bien, c'est un moment capital pour l'artiste. Pour moi, ce moment est arrivé vers 1990.

Dans ce moment que vous décrivez, n'aviez-vous pas envie de vous fuir, de vous distancier de vous-même? Susan Sontag parle du fait qu'elle ne voudrait jamais lire l'un de ses écrits et être d'accord avec ce qu'il dit. J'appellerais ça un moment d'immobilité. Au moment où vous vous êtes reconnu, n'aviez-vous pas eu envie de vous sauver, de changer ?

Bien sûr ! Mais je savais que le changement n'était pas la bonne voie, qu'il fallait continuer.

Alors, je présume que mettre en scène des « moi » différents ne vous intéresse pas ?

Je peins à partir de mon inconscient. Je suis le mouvement de ce que je fais. Je dis « regardez, voici ce que je suis en train de faire ».

What do you think style is?

I think style is, “I can recognize my best friend’s gait from four blocks away.” I think it’s an articulation of one’s personhood.

In me, there’s an unconscious will to form. When I exercise that unconscious will, I now have a style. There is also a great case to be made that style is the self-plagiarizing of that continuous will. I would argue, though, that cranking out hits is a great idea. I have no problem with that. If you have any hits to crank out, they’re yours.

The greatest moment for me as an artist was when I saw myself in my work. That was the most painful moment, the most terrifying moment I’ve ever experienced in my life. Because I saw ... Sometimes you look in the mirror and you see yourself for a tenth of a second. You don’t see yourself for longer than that because you can’t stay there. But you have a little moment, and you go, “oh my God, this is me.” When an artist sees that, what you actually are – not what you want to be! but what you’ve done, what you’ve actually done – the day you see that, if you can acknowledge that, lick it, taste it, know it’s you, that’s a huge moment for an artist. That hit me around 1990.

Did you, in that moment, want to get away from yourself? Susan Sontag talked about never wanting to read something she’d written and find herself agreeing with it. It would suggest that she was standing still. The moment you recognized yourself, didn’t you want to escape yourself, to change?

Of course! But I also knew that wasn’t what I needed to do; I knew I needed to keep going.

So I gather you’re not interested in performing different selves?

I paint from my subconscious. I follow what I do. I say, “Look, this is what I’m doing.”

All your art-historical knowledge, all your awareness: that gets applied later?

It’s all post-scriptive. I don’t really know what I’m doing. I’m following myself. The role of my head is to tell the story in the clearest way possible.

What would happen if you fully resolved these notational paintings or, alternatively, fully undid them?

I couldn’t do that, it doesn’t interest me. Realism doesn’t interest me, per se, nor abstraction.

Does the pleasure and the bright moment in painting, for you, occur when you locate that tenuous space between things falling apart and becoming resolved?

Absolutely. I live for paradox. If I can balance on a paradox, I’m as happy as a clam. If it doesn’t happen, I’m not interested.

Toutes vos connaissances en histoire de l'art, votre savoir, vous les mettez en oeuvre par la suite ?

Il n'y a pas de standardisation. Je ne sais pas vraiment ce que je fais. Je me suis moi-même. Le rôle du cerveau est de raconter l'histoire de façon claire par la suite.

Qu'est-ce qui arriverait si vous pouviez résoudre vos tableaux « à notation », ou, sinon, si vous pouviez les défaire complètement ?

Je ne pourrais pas faire ça, ça ne m'intéresse pas. Le réalisme comme tel ne m'intéresse pas, l'abstraction non plus.

Le plaisir et la lumière ne sont-ils pas dans le moment où vous atteignez cet espace précaire entre la résolution et la déchéance de l'oeuvre, de sa cohérence ?

Tout à fait. Ce paradoxe-là est ma raison de vivre. Quand je trouve un équilibre dans le paradoxe, je suis heureux comme un poisson dans l'eau. Si je n'arrive pas à le faire, ça ne m'intéresse pas.

Parlez-moi du dédoublement auquel vous faites appel dans quelques-uns de vos portraits. Catherine Zeta-Jones comme Catherine la Grande, par exemple. Qu'est-ce qu'il met en oeuvre, d'après vous, ce dédoublement ?

La raison pour laquelle Warhol était un grand artiste n'a rien à voir avec la reproductibilité technique de Walter Benjamin. Warhol représentait des sujets partagés, communs à tous. Quand je regarde un tableau de Lucian Freud, un tableau qui représente son ami, je ne connais pas son ami, alors je ne vois l'ami qu'à travers Lucian. Mais quand Warhol peint Elvis, je connais Elvis. Alors, maintenant il y a un triangle : Elvis, Warhol et moi. Ce triangle est un aspect du portrait qui m'intéresse beaucoup – il crée un circuit complet. Alors quand je peins Zeta-Jones, c'est une entreprise multicouche. Une couche serait la propension de la part de Hollywood à faire des films sur les gens qui ne sont pas beaux en utilisant des comédiens qui le sont. On peut enlever cette couche, qui fait partie du métadiscours. La deuxième couche serait « Zeta-Jones comme untel ». Seulement de penser que je pourrais être un autre pendant un moment, cette impulsion étrange qu'est le jeu d'acteur me fascine. Il y a beaucoup de dédoublements dans mon travail. Le tableau *Hecate as Stag*, de la série *Banquo's Funeral*, dans lequel la Reine-sorcière dans *Macbeth* apparaît comme un cerf qui passe inaperçu aux funérailles de Banquo. *Mick Jagger as Apollo*, de la série *The Seduction of Oedipus* : Mick joue Œdipe, Keith Richards joue Dionysos. Dans ma mise en scène, c'est moi qui distribue les rôles.

Arrive-t-il des moments dans votre travail où il n'y a pas de dédoublement ?

C'est une très bonne question, car je pense qu'il y a toujours du dédoublement dans mon travail. Dans ce sens, je n'ai jamais représenté quelque chose d'authentique. Quand je regarde mes tableaux, il n'y a pas de déplacement, pas de décalage. Je vois ce décalage chez Velásquez, par contre. Quand je pense à la représentation, la copie, le mimétisme viennent à l'esprit. Je parle du fait de *re-présenter*, de présenter de nouveau. Cette re-présentation est un commentaire sur l'original, une déconstruction.

Tell me about the doubling aspect of some of your portraits. Catherine Zeta-Jones as Catherine the Great. What does the doubling achieve for you?

What I think Warhol was great for had nothing to do with the Walter Benjamin discourse. What Warhol did was to paint shared subjects. When I look at a Lucian Freud painting of a friend of his, I don't know who that is so I'm looking through Lucien at that person. But when Warhol paints Elvis, I know Elvis. There's now a triangle where there wasn't one before: there's Elvis, me, and Warhol. So that's a condition of portraiture that is particularly interesting to me – the production of a circuit. So when I paint Zeta-Jones, it's a very layered operation. For one, the insistence of Hollywood making movies about people who are not beautiful with beautiful people. You can peel that part off, as part of the meta-discourse. The second part is that it's "Zeta-Jones *as*." Just the very thought that I would be someone else for a while, that strange impulse that is acting fascinates me. There are many instances of doubling in my work. "Hecate as Stag" from the series Banquo's Funeral in which the queen of the witches in the play Macbeth appears in my narrative as a stag, undetected at Banquo's funeral. "Mick Jagger as Apollo" in the series The Seduction of Oedipus. Mick is Apollo to Keith Richards's Dionysus. I am casting these characters in my own series.

Is there ever *not* a doubling in your work?

That's a great question, because I think there is a doubling happening all the time, in my work. I don't think I've ever painted anything genuine, in that sense. If I look at my paintings there's a displacement. I see that in Velásquez. When I think of representation, I normally default to, copy, mimeses of some kind. What I am talking about, is to *re present*. That is, to present again. This re presentation, is a comment on the original, it is a deconstruction.

People tell me my work has feeling in it. Feeling comes through in this displacement. When I'm painting my subjects – the dead hanging feet of a slave, or a hunk of meat – I am not emoting on the subject in the act of painting. What leads me to paint the subject in the first place is always accompanied by "caring." I always care for my subject. However, the displacement can be seen as affectlessness by certain people.

Is that because it's beautiful? And what made us suspicious of beauty?

I would not lay it all at the door of Marxism, however, there is a compelling argument that Marxism got it rolling, in the idea that art itself is a surplus capital. And because art has always been a capital market, somebody owns it – whether the church, or whomever. So that means it's not for everybody. It's for the elite. The better the art, the more expensive it is, the less people can buy it. So this is Marx writing on other people's behalf, i.e., the people who can't afford it. The irony is that many of the people who can't afford it love beauty and would own it if they could. Marxism deconstructs itself. Its discourse completely implodes because of that very idea. People who aren't in the artworld have no problem with beauty at all! It's only when you get into a certain, soft intellectual class ...

How are you distinguishing "soft"?

Well, hard intellectuals design bridges, they make things; their intellectualism produces utility. Soft

On me dit qu'il y a du ressenti dans mon travail. Le ressenti surgit dans ce décalage. Quand je peins un sujet, les pieds d'un esclave mort pendu ou un morceau de viande, je ne suis pas en train d'exprimer des sentiments à son égard. Le fait que ce sujet-là m'importe est ce qui m'amène à le peindre. Tous mes sujets m'importent. Pourtant, certains peuvent percevoir ce décalage dont je parle comme une absence d'affect de ma part.

Est-ce dû au fait que l'oeuvre dégage de la beauté ? Pourquoi trouvons-nous la beauté suspecte ?

Je ne mettrai pas tout le blâme sur le marxisme, mais il est probablement à l'origine de cette suspicion, dans son idée que l'art représente un excédent de capital. À cause du fait que l'art a toujours été un marché capitaliste, a toujours appartenu à quelqu'un. À l'église, par exemple. Alors, il ne peut pas appartenir à tout le monde. C'est pour une élite. Plus il est bon, plus il est cher, plus l'élite est restreinte. Alors, Marx se fait le porte-parole de ceux qui ne peuvent pas se permettre d'acheter de l'art. C'est ironique, parce que, souvent, les gens qui ne peuvent pas s'acheter de l'art voudraient pouvoir le faire, car ils aiment la beauté. Le marxisme se déconstruit par lui-même. Son discours impose au contact de cette idée. La beauté ne pose aucun problème aux gens qui ne sont pas le milieu de l'art ! C'est seulement cette classe d'intellectuels, plutôt abstraits, nous...

Qu'entendez-vous par « mou » ?

L'intellectuel concret conçoit des ponts, construit des choses, son intellectualisme est un moteur d'utilité. L'intellectuel abstrait, mou, le philosophe ou l'artiste, a un programme plutôt métaphysique. La différence entre l'architecte et le peintre, c'est que quand l'architecte conçoit une maison, il faut une toilette. Où est la toilette du peintre ? J'évoque ça parce qu'au 20^e siècle, il y a eu cette démarcation, ce qu'on appelle le post-structuralisme. Je l'ai vu à l'oeuvre dans les années 1980, les post-structuralistes se dissociaient du beau.

L'art est un soulagement de la douleur. Je parle du beau, et non pas du joli. Le beau donne lieu à une douleur sourde. Quand ça pique, on gratte. Ça soulage parce que gratter fait relâcher des quantités infimes de morphine dans la zone où ça pique. La douleur dans l'art me distrait de mes autres douleurs (*rires*).

Vous avez déjà laissé entendre que vous peignez pour vous et pour personne d'autre. Si les gens aiment les tableaux, c'est un avantage secondaire. Je crois que la plupart des artistes dignes de ce nom abonderaient dans le même sens. Mais, en regardant cette exposition, et l'accent que vous mettez sur la totalité de votre oeuvre, l'aspect rétrospectif... commencez-vous à réfléchir à un legs ? Avez-vous accompli ce que vous vouliez accomplir ?

Vous savez, la forme n'est pas la mienne. La forme que prend mon oeuvre ne m'appartient pas. Elle appartient à d'autres. Il s'agit de ce que disent et ressentent les autres à son égard... Vous avez de l'influence sur cette forme, pourtant. Oui, mais ce n'est pas mon travail à moi. Mon travail est de peindre des tableaux. Autrement dit, ce qui sort est le produit de mes actions. Y a-t-il des choses que je n'ai pas faites, qui restent à faire ? Certainement, il y a des choses que j'ai envie de faire, des tableaux à peindre. Je les vois. Ils apparaissent, comme l'image sur un négatif dans la chambre noire, graduellement...

intellectuals, philosophers, artists, their program is metaphysical. The difference between the architect and the painter, is that when an architect is designing a house, there has to be a toilet. What is the toilet for the painter? Why I'm mentioning this is that there is an interesting line in 20th-century philosophy, what we generally call post-structuralism, which had a massive effect on the world. I saw it happening in the 1980s: post-structuralists were disassociating from beauty.

The question of art as pain relief—beauty as opposed to pretty. Beauty produces a kind of ache. When you scratch around an itch, it helps it a little bit, but what you're doing is releasing a little morphine around the itchy part to distract you from the itch. The pain in beauty distracts me from my other pain.
[Laughs]

You've suggested that you paint for you and not for anybody else. And if people enjoy it, that's a secondary benefit. I think most artists worth their salt would say the same thing. But I'm thinking about this show, and the attention you're giving to your whole catalogue, now, retrospectively ... are you turning your attention to the idea of legacy? Have you done what you wanted to do?

You know, the shape of it isn't really my shape. It's somebody else's shape. The shape of my catalogue, so to speak, is not mine. It's what other people say about it, feel about it ...

You inflect that, though.

But it's not my work. My work is to make the paintings. In other words, whatever it comes out as is the product of what I did. So are there things I haven't done? Yes, there are things I want to do. There are paintings that I haven't painted yet, that I want to paint. I can see them. They're developing like a film, very slowly...

-1-

Lady Macbeth, 2014-15

série / series: *Banquo's Funeral*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

72" x 80"



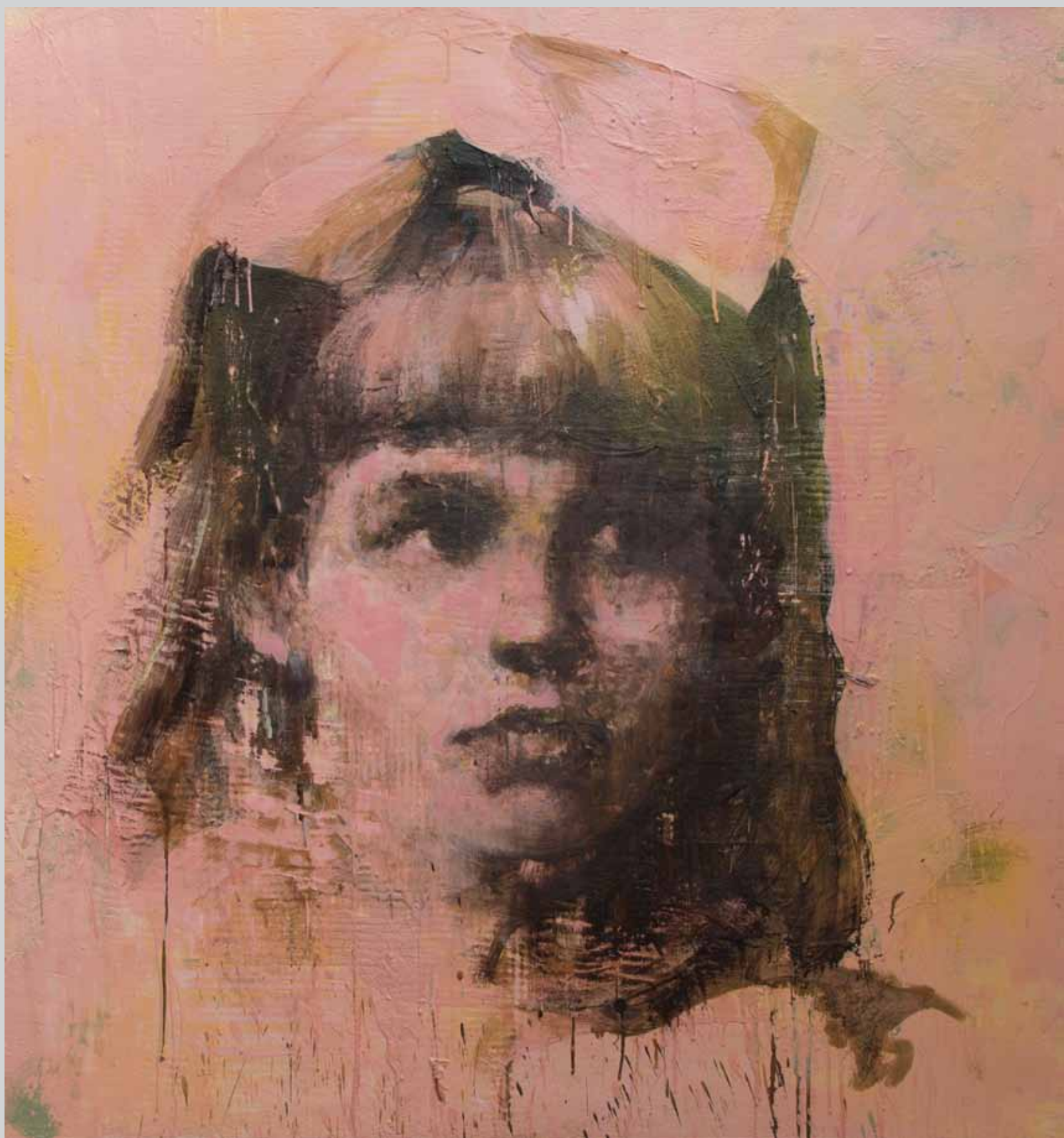
-2-

Alice, 2012-14

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

45" x 42"



-3-

Me, Hamlet, 2012-13

série / series: *The Cream of Denmark*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

96" x 84"



-4-

Leni Riefenstahl on her first birthday, 2014-16

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

42" x 48"



-5-

Mick Jagger as Apollo, 2014-16
série / series: *The Seduction of Oedipus*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
60" x 70"



-6-

Bread Thief, 2014

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

42" x 36"



-7-

Young Torquemada, 2014-15
encaustique sur toile / encaustic on canvas
42" x 48"



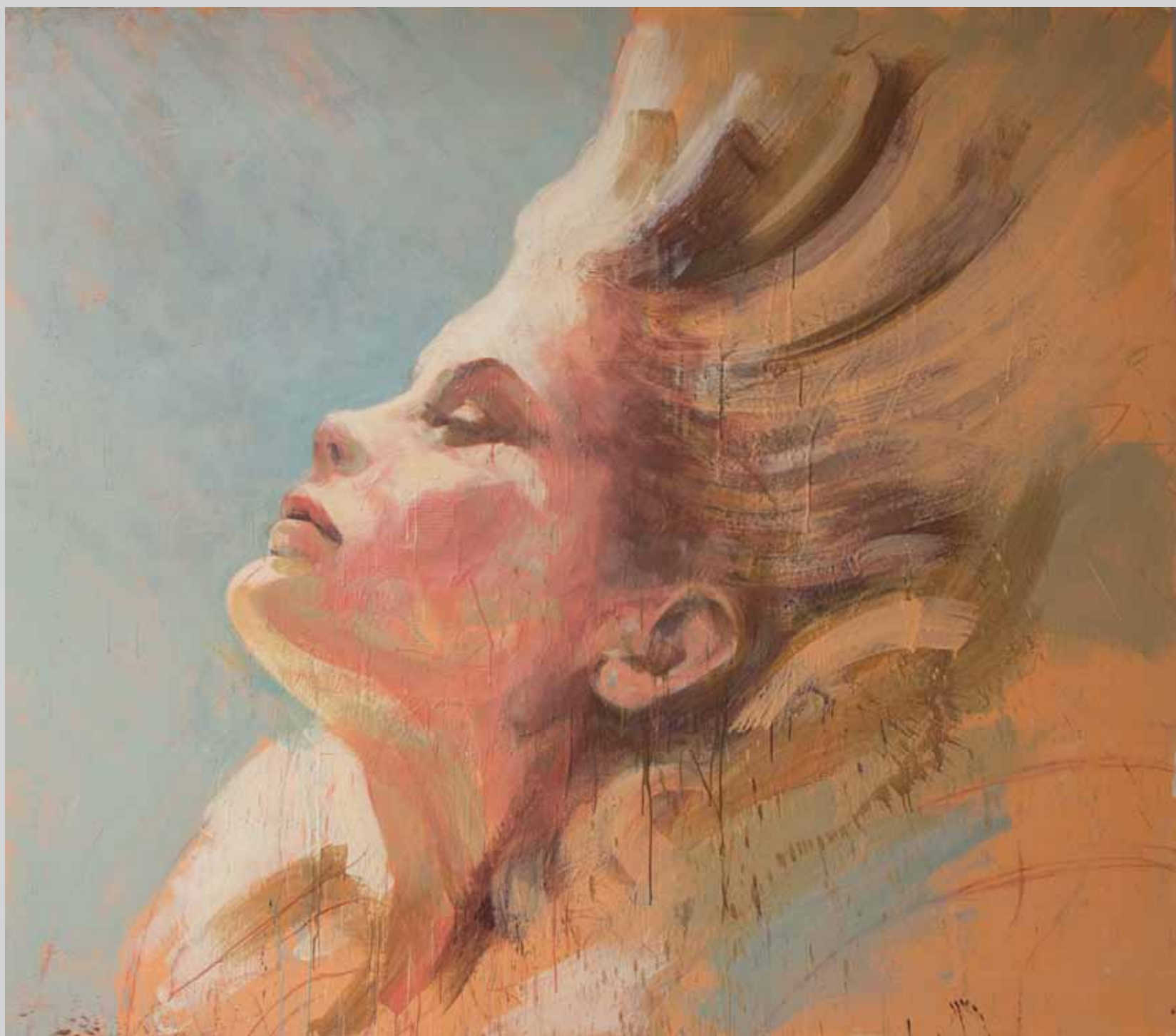
-8-

Mary Magdalene, 2014-16

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

84" x 96"



-9-

The Last Witch: Salem, 2012-14

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

40" x 36"



-10-

Margaux Hemingway, 2013-14

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

45" x 48"



-11-

Catherine Zeta-Jones as Catherine the Great, 2015

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

32" x 36"



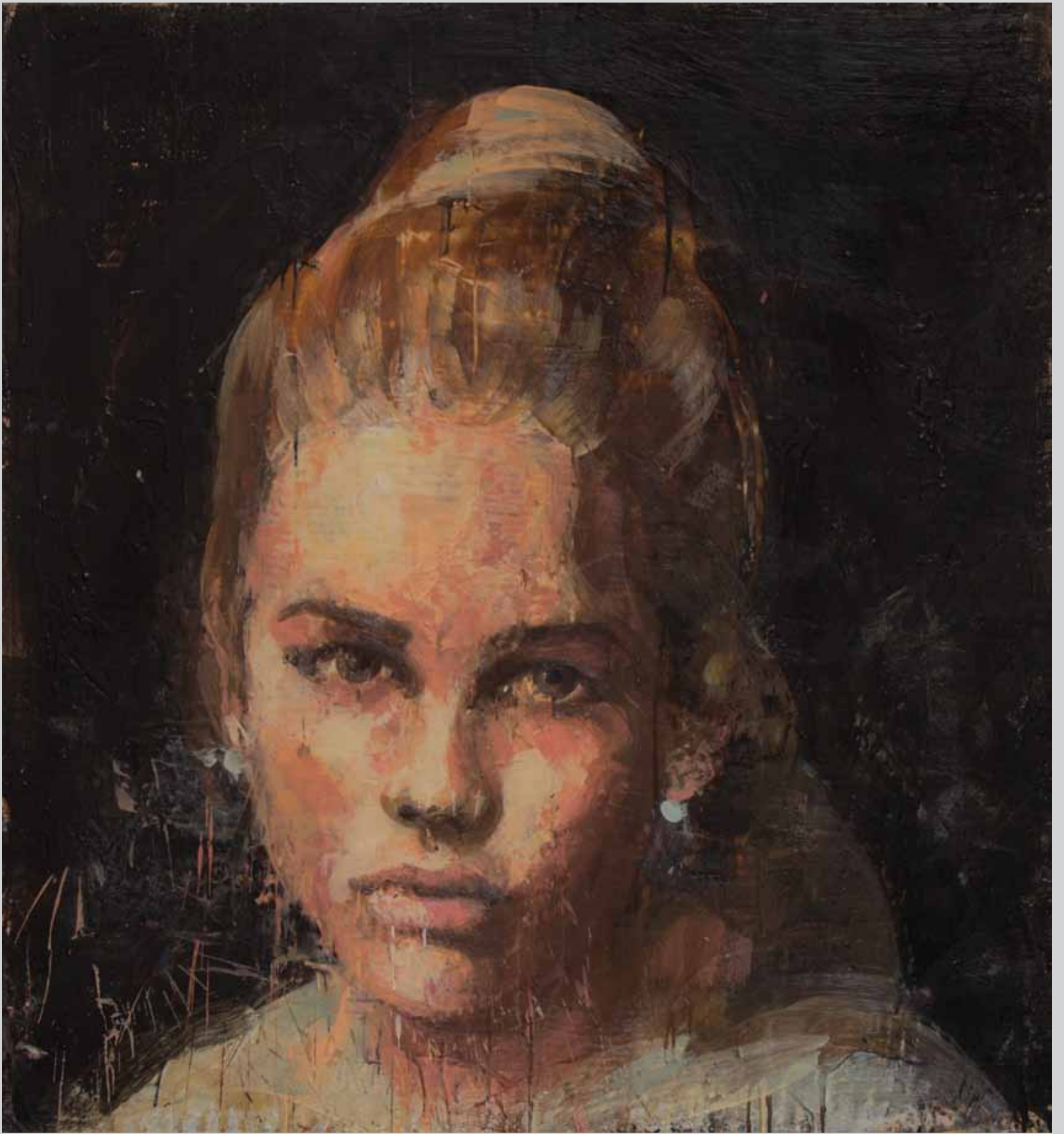
-12-

Pretty Baby, 2013-16

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

45" x 42"



-13-

Polonius, 2012

série / series: *The Cream of Denmark*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

30" x 30"



-14-

Ophelia Insane, 2010

série / series: *The Cream of Denmark*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

60" x 60"



-15-

Claudia Cardinale, 2013

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

48" x 42"



-16-

My Father's Ghost, 2012-13

série / series: *The Cream of Denmark*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

60" x 60"



-17-

Cixi, 2012-15

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

40" x 36"



-18-

Charlotte Corday, 2012-15

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

54" x 60"



-19-

Ophelia, 2012-14

série / series: *The Cream of Denmark*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

60" x 54"



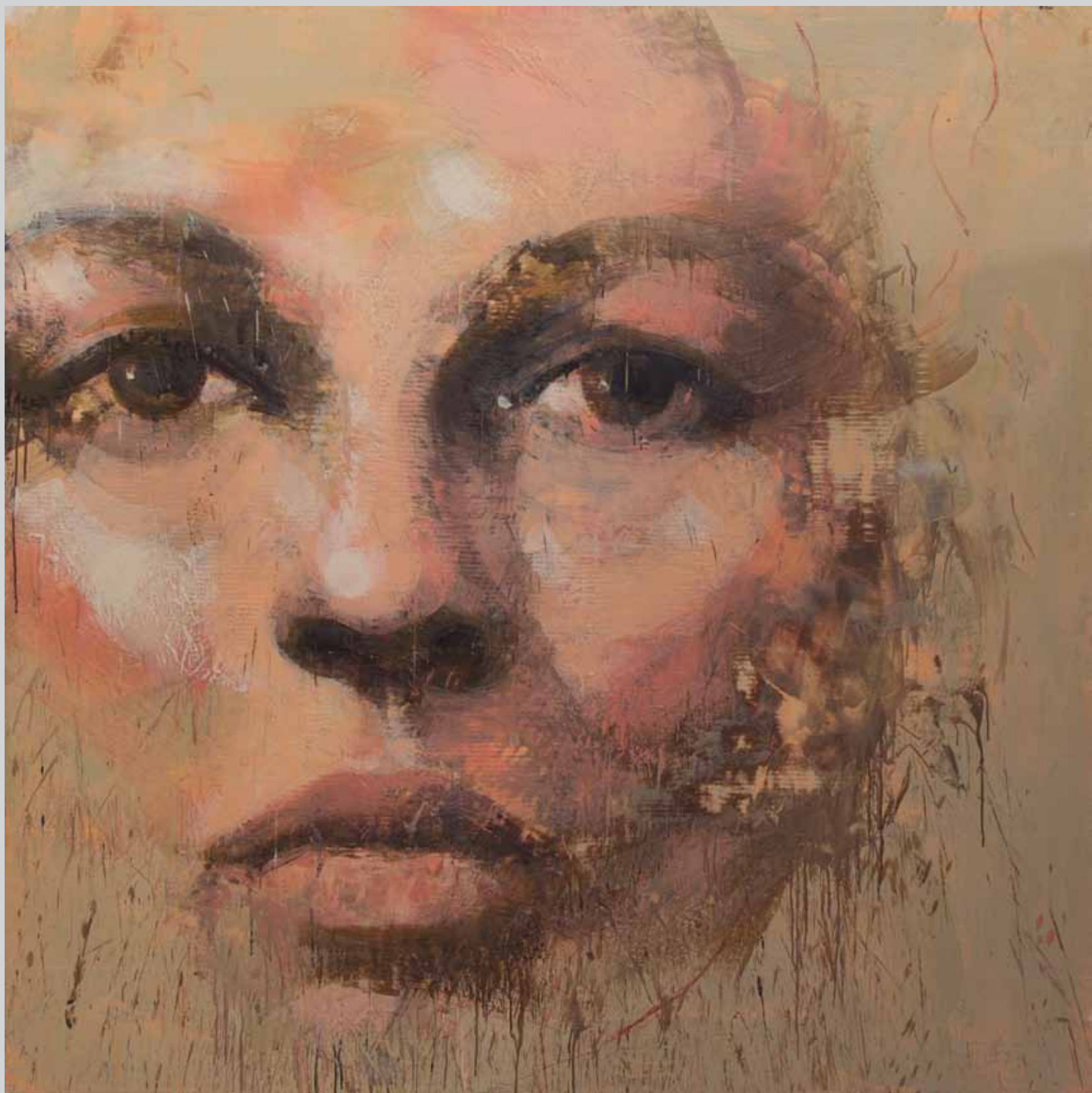
-20-

Mary Magdalene, 2014-16

série / series: *Difficult Women*

encaustique sur toile / encaustic on canvas

72" x 72"



-21-

1933, 2015

encaustique sur toile / encaustic on canvas

40" x 36"



LISTE DES IMAGES | LIST OF IMAGES

- 1-
Lady Macbeth, 2014-15
série / series: *Banquo's Funeral*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
72" x 80"
- 2-
Alice, 2012-14
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
45" x 42"
- 3-
Me, Hamlet, 2012-13
série / series: *The Cream of Denmark*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
96" x 84"
- 4-
Leni Riefenstahl on her first birthday, 2014-16
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
42" x 48"
- 5-
Mick Jagger as Apollo, 2014-16
série / series: *The Seduction of Oedipus*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
60" x 70"
- 6-
Bread Thief, 2014
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
42" x 36"
- 7-
Young Torquemada, 2014-15
encaustique sur toile / encaustic on canvas
42" x 48"
- 8-
Mary Magdalene, 2014-16
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
84" x 96"
- 9-
The Last Witch: Salem, 2012-14
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
40" x 36"
- 10-
Margaux Hemingway, 2013-14
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
45" x 48"
- 11-
Catherine Zeta-Jones as Catherine the Great, 2015
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
32" x 36"
- 12-
Pretty Baby, 2013-16
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
45" x 42"
- 13-
Polonius, 2012
série / series: *The Cream of Denmark*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
30" x 30"
- 14-
Ophelia Insane, 2010
série / series: *The Cream of Denmark*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
60" x 60"
- 15-
Claudia Cardinale, 2013
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
48" x 42"
- 16-
My Father's Ghost, 2012-13
série / series: *The Cream of Denmark*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
60" x 60"
- 17-
Cixi, 2012-15
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
40" x 36"
- 18-
Charlotte Corday, 2012-15
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
54" x 60"
- 19-
Ophelia, 2012-14
série / series: *The Cream of Denmark*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
60" x 54"
- 20-
Mary Magdalene, 2014-16
série / series: *Difficult Women*
encaustique sur toile / encaustic on canvas
72" x 72"
- 21-
1933, 2015
encaustique sur toile / encaustic on canvas
40" x 36"



TONY SCHERMAN

1950 Né à Toronto, ON, Canada | Born in Toronto, ON, Canada
vit et travaille à Toronto | Currently lives and works in Toronto

Exposition solo principales | Selected Solo Exhibitions

- 2016 Tony Scherman, Galerie de Bellefeuille, Montréal, QC, Canada
Tony Scherman, Winston Wächter Fine Art, New York, NY, USA
- 2015 Tony Scherman: Difficult Women, Oresman Gallery – Smith College, Northampton, MA, USA
Tony Scherman: Difficult Women, Winston Wächter Fine Art, Seattle, WA, USA
- 2014 Tony Scherman: Difficult Women, Georgia Scherman Projects, Toronto, ON
Tony Scherman: Difficult Women, Galerie Karl Pfefferie, Munich, Germany
- 2013 Tony Scherman: Bethune in China, Eastation Gallery, Beijing, China
Tony Scherman, Eastation Gallery, Hong Kong, China
Tony Scherman: New Portraits, Winston Wächter Fine Art, Seattle, WA, USA
Tony Scherman: New Portraits, Winston Wächter Fine Art, New York, NY, USA
- 2012 Tony Scherman: Works on Paper, Kelowna Art Gallery, Kelowna, BC, Canada
- 2011 Tony Scherman: Black October, Georgia Scherman Projects, Toronto, ON, Canada
New Mythologies,, The Gallery at Windsor, Vero Beach, FL, USA
- 2010 The Animals, Winston Wächter Fine Art, New York, NY, USA
Tony Scherman: A Major Acquisition, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, MB, Canada
- 2009 Tony Scherman: Drawings, ArtsPlace, Annapolis Royal, NS, Canada
- 2008 New Paintings, Winston Wächter Fine Art, Seattle, WA, USA
Tony Scherman: Drawings, Gallery Connexion, Fredericton, NB, Canada
- 2007 About 1865, Georgia Scherman Projects, Toronto, ON, Canada
About 1865, Winston Wächter Fine Art, New York, NY, USA
Facing History: Tony Scherman, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, NS, Canada
Pensées Impensables, Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, NB, Canada
- 2005 New Paintings, Winston Wächter Fine Art, Seattle, WA, USA
Works on Paper: A Recent Gift to the University of Toronto Art Collection, Toronto, ON, Canada
- 2004 Pensées Impensables, Kelowna Art Gallery, Kelowna, BC, Canada
Welcome to Thebes, Galerie Karl Pfefferle, Munich, Germany
Ciao Gaia, Monte Clark Gallery, Vancouver, BC, Canada
The Seduction of Oedipus, Winston Wächter Mayer Fine Art, New York, NY, USA
Galerie Haas & Fuchs, Berlin, Germany
- 2003 The Seduction of Oedipus, Scott White Contemporary Art, San Diego, CA, USA
Pensées Impensables, Sable-Castelli Gallery, Toronto, ON, Canada
- 2002 Chasing Napoleon, Ellen Noël Art Museum, Odessa, TX; University of Louisiana at Lafayette, LA, USA
Chasing Napoleon, Hunter Museum of Art, Chattanooga, TN, USA
The Blue Highway, Chac Mool Gallery, Los Angeles, CA, USA
The Blue Highway, Winston Wächter Mayer Fine Art, New York, NY, USA

- 2002 The Blue Highway, Galerie Simonne Stern, New Orleans, LA, USA
- 2001 Recent paintings, encaustic prints, and drawings, Scott White Contemporary Art, San Diego, CA, USA
- 2000 The Blue Highway, Galerie Haas & Fuchs, Berlin, Germany
 The Blue Highway, Barbara Farber/La Serre Art Contemporain, Trets, France
 Chasing Napoleon, Winston Wächter Fine Art, New York, NY, USA
- 1999 Chasing Napoleon, Galerie Enrico Navarra, in conjunction with Galerie Daniel Templon, Paris, France
- 1998 About 1789: Napoleon and the French Revolution, Edwin A. Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Wichita, KN, USA
 About 1789, Turner-Runyon Gallery, Dallas, TX, USA
 About 1789, Soma Gallery, La Jolla, CA, USA
- 1997 About 1789, Galerie Haas & Fuchs, Berlin, Germany
 About 1789, Galerie Daniel Templon, Paris, France
- 1996 Banquo's Funeral, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, PQ, Canada
- 1995 Banquo's Funeral, Galerie Daniel Templon, Paris, France
- 1995 Banquo's Funeral, Baumgartner Galleries, Washington, D.C., DC, USA
 Rape of Callisto, Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Netherlands
- 1994 Rape of Callisto, Gallery Paule Anglim, San Francisco, CA, USA
- 1993 Rape of Io, Sable-Castelli Gallery, Toronto, ON, Canada
 Rape of Callisto, Fred Hoffman, Santa Monica, CA, USA
 Rape of Callisto, Galerie Pfefferle, Munich, Germany
 Rape of Callisto, Stux Gallery, New York, NY, USA
- 1992 Rape of Io, Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Netherlands
- 1991 Perry Rubenstein Gallery, New York, NY, USA
- 1989 Art Now Gallery, Gothenburg, Sweden
- 1988 The Comfort of Food, Mayor Gallery, London, UK
 Galleri Leger, Malmo, Sweden
- 1987 Koplín Gallery, Los Angeles, USA
 Waddington & Gorce, Montréal, PQ, Canada
- 1985 Mayor Gallery, London, UK
 Waddington & Gorce, Montréal, PQ, Canada
- 1984 Bonnier Gallery, New York, NY, USA
 Sable-Castelli Gallery, Toronto, ON, Canada
- 1982 Theo Waddington Galleries, Montréal, PQ, Canada
 Maxwell Davidson Gallery, New York, NY, USA
- 1981 Galerie Wallner Fersens, Malmö, Sweden
 Mayor Gallery, London, UK
- 1980 Pattern - Painting and Decorative Art, Galerie Tanit, Munich, Germany
 Maxwell Davidson Gallery, New York, NY, USA
- 1979 Mayor Gallery, London, UK

Publications et articles choisis | Selected Publications and Articles

- 2015 “Powerful Spirits” American Art Collector, November issue, pp. 136-137
Osberg, Molly. “Margaret Thatcher, Serena Williams and Malala Yousafzai Inspire Tony Scherman’s Portrait Series”, Artsy.net, November, 19. Web.
Enkaustik, Das Grundlagenbuch zur Wachmalerei, Birgit Hüttemann-Holz
- 2014 Whyte, Murray. “Pedro Cabrita Reis goes without the flow in Power Plant Exhibitions” Toronto Star December, 11. Web.
- 2013 Helander, Bruce. “The Conscience of the King” Huffington Post, December 28. Web.
- 2011 Tony Scherman: New Mythologies. Intro. By David Moos. Vero Beach, FL, USA: Windsor Press
- 2008 Goddard, Peter. “Contemporary Art Show Full of Contrasts,” The Toronto Star, Toronto, ON, Canada, p. E4, 20 November
- 2007 Tony Scherman: About 1865, Toronto, ON, Canada: Georgia Scherman Projects, Toronto, ON, Canada; and New York, NY, USA: Winston Wächter Fine Art, New York, NY, USA
Enright, Robert. “The Art of Downside Narrative: An Interview with Tony Scherman,” Border Crossings, Winnipeg, MB, Canada, Issue No. 103, pp. 68-77, Fall
- 2004 Pensées impensables, Kelowna, BC, Canada: Kelowna Art Gallery
- 2002 Ollman, Leah. “About Face,” Art in America, Issue 11, pp. 140-145, USA, November
Douglas, Susan. “Notations; an excerpt from an on-going discussion with Tony Scherman on the materiality of painting,” Art Papers, pp. 28-33, Atlanta, GA, USA, September/October
- 2001 The Art of Encaustic Painting: Contemporary Expression in the Ancient Medium of Pigmented Wax. By Joanne Mattera. New York, NY, USA: Watson-Guption Publications
- 2000 Irving, Mark. “The Broader Picture,” The Independent on Sunday, London, UK, 19 March
- 1999 Henric, Jacques. “The Paradigm of Memory,” Art Press, Issue 252, pp. 18-23 (cover), Paris, France, December
Chasing Napoleon/Napoleon Devisage.
- 1998 Cleveland Collects Contemporary Art. By Tom E. Hinson with contributions by Carolyn S. Jirousek. Cleveland, OH, USA: The Cleveland Museum of Art
- 1994 Portraits and Gods: Paintings by Tony Scherman. Vancouver, BC, Canada: Heffel Gallery
- 1993 Tony Scherman: Callisto. Essay by Eve Förschl. Munich, Germany: Galerie Pfefferle
- 1992 The Rape of Io: Paintings by Tony Scherman. Essays by Rainer Crone and David Moos. Amsterdam, Netherlands: Galerie Barbara Farber
- 1976 The Human Clay: An Exhibition Selected by RB Kitaj. Essay by RB Kitaj. London, UK: Arts Council of Great Britain

Collections Publiques | Public Collections

Canada

Agnes Etherington Art Centre, Kingston, ON

Art Gallery of Alberta, Edmonton, AB

Art Gallery of Great Victoria, Victoria, BC

Art Gallery of Hamilton, Ontario, ON

Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, NS

Art Gallery of Ontario, Toronto, ON

Art Gallery of Sudbury, Sudbury, ON

Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, NB

Banque de Conseil des arts du Canada | Canada Council Art Bank, Ottawa, ON

Ministère des Affaires étrangères | Canada Department of Foreign Affairs, Ottawa, ON

Centre Canadien d'Architecture | Canadian Centre for Architecture, Montréal, PQ

Dalhousie Art Gallery, Halifax, NS

Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia | Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal, PQ

Glenbow Museum, Calgary, AB

Kelowna Art Gallery, Kelowna, BC

Kenderdine Art Gallery, Fredericton, NB

London Regional Art Gallery, London, ON

MacDonald Stewart Art Centre, Guelph, ON

McLaren Art Centre, Barrie, ON

McMaster University, Hamilton, ON

McMichael Canadian Art Collection, Kleinberg, ON

Musée des beaux arts de Montréal | Montréal Museum of Fine Art, Montréal, PQ

Musée d'art contemporain de Montréal | Museum of Contemporary Art, Montréal, PQ

Museum of Contemporary Art, Toronto, ON

Museum of London, London, ON

Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON

University of Lethbridge, Lethbridge, AB

University of Toronto Art Centre, Toronto, ON

Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, MB

Europe

Arts Council of Great Britain, London, UK
Contemporary Arts Society, London, UK
F.R.A.C. Ile de France, Paris, France
Fundación Privada Soriguó, Lleida, Spain
Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, France
Lieu d'art contemporain, Sigean, France
Royal College of Art, London, UK
S.A.C.E.M., Paris, France
Salford Public Art Gallery, Salford, UK
Schlossmuseum Murnau, Germany

U.S.A.

Auburn University, Auburn, AL
The Birmingham Museum of Art, Birmingham, AL
California Center of the Arts, Escondido, CA
Cornell University, Ithaca, NY
Denver Museum of Art, Denver, CO
Herbert F. Johnson Museum, Cornell University, Ithaca, NY
The High Museum, Atlanta, GA
Hunter Museum of American Art, Chattanooga, TN
Library of Congress, Washington D.C., DC
Los Angeles County Museum, Los Angeles, CA
The Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA
San Diego Museum, San Diego, CA
University of Alabama, Tuscaloosa, AL
University of Louisiana at Lafayette, Lafayette, LA
Williams College Museum of Art, Williamstown, MA

Publié pour l'exposition / Published for the exhibition:

TONY SCHERMAN: PORTRAITS

23 avril au 3 mai 2016 / April 23 - May 3, 2016

Galerie de Bellefeuille

1367 avenue Greene

Montréal, Québec H3Z 2A8

www.debellefeuille.com

Publié par / Published by: Galerie de Bellefeuille & Tony Scherman, © 2016

Photographies par / Photography by Shawn Sagolili

Conception / Design: Shawn Sagolili

Traduction / Translation: Simon Brown & Grégory Cancé

Impression / Printer: Transcontinental

Images © 2016 Tony Scherman

Portrait de Tony Scherman / Portrait of Tony Scherman © 2016 Joy von Tiedemann

Introduction du catalogue / Catalogue Introduction © 2016 Ihor Holubizky

The Trouble with Beauty: A Conversation with Tony Scherman © 2016 Sky Goodden

Tous les droits sont réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système de recherche documentaire ou transmise sous quelque forme ou par quelque moyen électronique, mécanique, photocopie, enregistrement ou autre, sans le consentement préalable de l'éditeur .

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior consent of the publisher.

ISBN 978-2-923814-84-1

EXPOSITION DU 23 AVRIL AU 3 MAI 2016
EXHIBITION: APRIL 23 - MAY 3, 2016

exposition et prévente en cours / exhibition and presale in progress

GdB GALERIE DE BELLEFEUILLE

1366 & 1367 avenue Greene, Montréal, Québec H3Z 2A8 Tél: 514.933.4406

www.debellefeuille.com

art@debellefeuille.com