



EXPOSITION
Le Consortium, 25 mars - 3 septembre 2017
Curated by Eric Troncy

Avec le soutien du Centre Culturel Canadien, Paris

Alan Belcher

Preview

<
ALAN BELCHER,
Vue de
l'exposition
Preview, Le
Consortium, 2017.
Photo André
Morin.

>
ALAN BELCHER
Photo Stef
Bloch.



En 2012 Alan Belcher conçut et réalisa un ensemble d'œuvres en céramique transformant en « objet » l'universelle icône JPEG qui est désormais le préambule et le moyen d'accès à toutes les photographies dématérialisées. Évidemment, c'est une idée assez simple mais qui prend tout son relief dans la carrière d'un artiste qui consacra toute son œuvre aux images et à leur transformation en objet. De cette icône en céramique, pas plus grande qu'une feuille A4 mais suffisamment épaisse pour devenir un objet polychrome et suffisamment vernie pour que sa surface prenne une densité particulière, Alan Belcher fait un usage sophistiqué, lui faisant endosser le rôle de tableaux auxquels elle se serait substituée. Les disposant par groupes, de manière à ce qu'elles singent au mieux la manière dont on accroche traditionnellement les séries de dessin, ou les isolant par trois sur un mur comme on accrocherait un triptyque important ; les disposant d'autres fois comme les icônes sur un écran d'ordinateur ou celles d'un zip file qu'on viendrait de décompresser, ils les placent dans les situations devenues ordinaires aux œuvres d'art. L'une d'elle, exposée dans un cadre doré et sur fond de velours noir, bénéficiant d'un éclairage théâtral, renvoie sans qu'aucun doute soit possible, à la manière dont les tableaux sont exposés dans le contexte des ventes aux enchères, chez Christie's ou Sotheby's : une autre réalité des œuvres contemporaines.

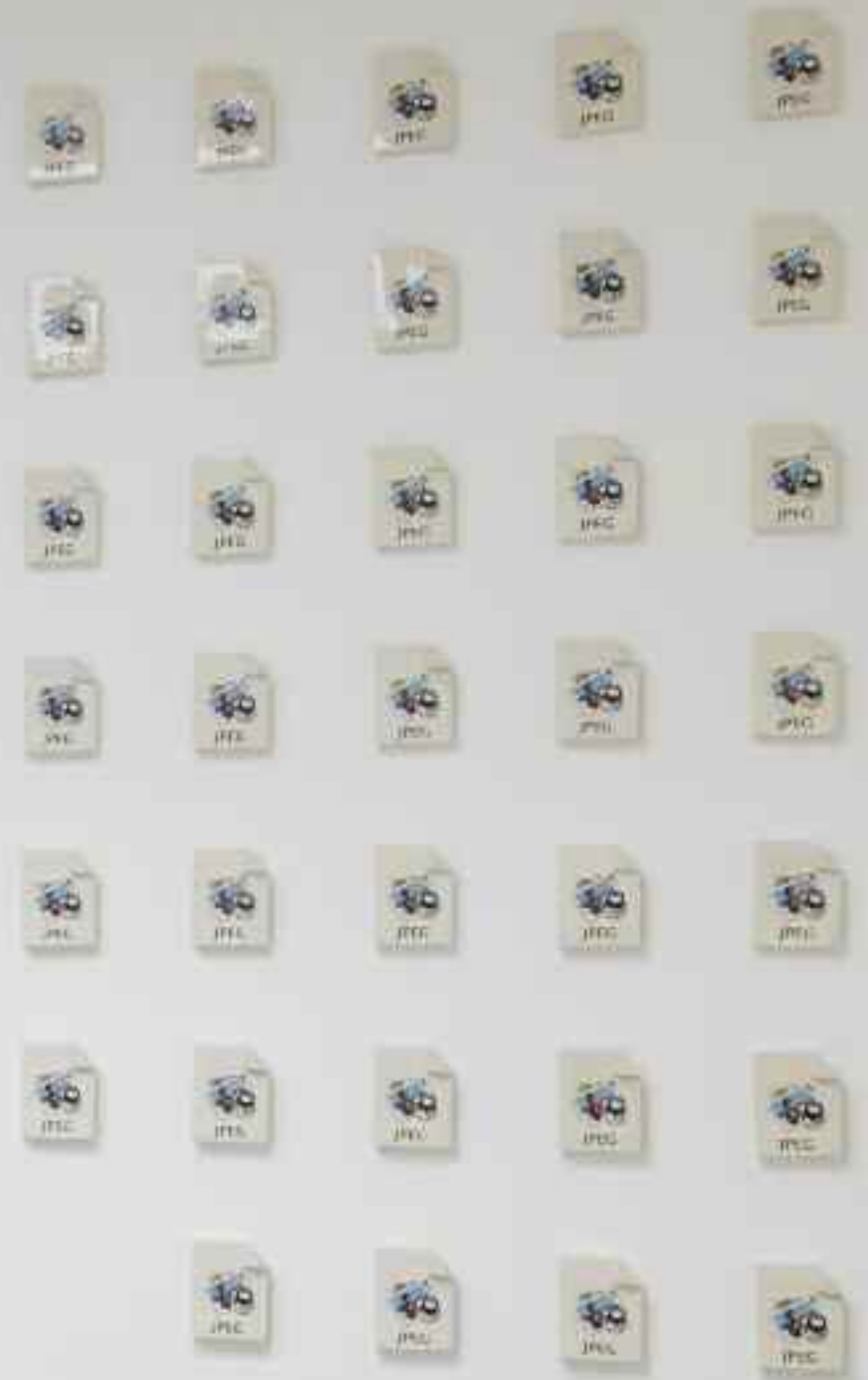
ALAN BELCHER,
Desktop, 2017.
34 éléments en
céramique, chaque
25,5 x 19,5 x 3,9
cm

Vue de
l'exposition
*Preview, Le
Consortium*, 2017.
Photo André
Morin.

In 2012 Alan Belcher devised and produced an ensemble of ceramic artworks that transformed the universal .Jpg icon, which nowadays constitutes the preamble and means of access to all dematerialized photographs, into an object. Clearly this relatively simple idea makes the utmost sense within the career of an artist who has devoted his entire oeuvre to the transformation of images into objects. Alan Belcher makes a sophisticated use of this ceramic icon, no larger than a standard sheet of paper but thick enough to become a polychrome object,

sufficiently glazed for its surface to assume a specific density, thus making it play the role of a painting it would have supplanted. Belcher places these icons inside situations that have become ordinary for artworks, arranging them into groupings in a manner that best mimics the way drawing series are traditionally displayed, or isolating them three apiece on a wall in a way similar to how an important triptych would be hung, at other times displaying them as if on a computer screen or as if they were coming out of a just-uncompressed zip file. One of them,

exhibited on a background of black velvet within a gilded frame and benefitting from dramatic lighting, refers beyond any reasonable doubt to the way canvases are exhibited at auction, at Christie's or Sotheby's, which is yet another reality for contemporary artworks.



Alan Belcher

interview by Eric Troncy

First published
in *Frog* n°17,
2017.

What made you become an artist? Was there an artistic background in your family?

I always credit Lego. I believe Lego was my first creative outlet. I'm very disappointed now to see the way kids get Lego kits and are told what to make, because when I was a kid, you created your own things with Lego. So you could make anything.

Yes, now they can make famous buildings like a Frank Lloyd Wright villa. There will probably be a Gagosian Gallery kit soon... So you decided to go to art school?

I did not decide to go to art school. I went to a special high school that taught commercial arts, because that would lead you to some sort of employment. I was also taught art history and figure drawing there, so that was my introduction to the art world.

We're talking about the early 1970s, in Toronto, where you were born.

Yes. One day during the summer, when my father was mowing the lawn in the backyard, I was in the living room and I had been smoking pot. So I was in the living room, reading *The Gay Guide to the USA*, when there was a knock at the door, and because I was stoned, I did not want to answer the door, so I

put the *Gay Guide to the USA* under the cushions of the sofa and went to my bedroom and shut the door, because I knew my father would go and see who it was at the door. Three minutes later there was a knock at my bedroom door. I open it and it's my father. He's holding the *Gay Guide to the USA* in his hand and says, "The upholsterers are here." This is how I came out to my father. So in the *Gay Guide to the USA*, I found out about Provincetown, which is on Cape Cod, so I hitchhiked to Provincetown—at the time you could actually go onto the highway and stick out your thumb. When I was in Provincetown, I met one guy who lived in New York, and I soon moved in with him. He lived in the East Village, at 7th Street and Avenue C. This was 1978. Many people think I moved to New York because I was an artist and I wanted to be in the art world. This is not true. I moved to New York most of all because I wanted to go to Studio 54 so bad...

And you did?

Oh yes. Right away. Within the first week, we were there. Back then, to get into places like Studio, as long as you looked good and you were, you know, gay, and young, you got in. My first jobs were at restaurants. I was a pastry chef. Then I had a graphic arts job on

57th Street, in the art department, designing magazines. One of the first postmodern design magazines was called *Manhattan Catalogue*. Some of the first pictures that we saw of Memphis Design were in that catalogue.

I was in the art department, and in the typesetting department was Peter Nagy. During lunch hour, Peter and I would go to art galleries on 57th Street together and I soon realized we both really enjoyed and agreed on the same type of art. Very soon after that, when I was walking to work one morning, I discovered a small storefront that was for rent, and I just approached Peter at work that day and suggested maybe we should look at this place and consider it for some sort of studio. We applied for the storefront space. We did not get it, so then we continued to look at other places around the East Village, because now we had this idea, that maybe we should get some sort of studio together. That's when we found the place on 10th Street, just around the corner from Second Avenue Deli. Soon after we got the place, we realized that because we knew many of our friends who were artists also knew other artists, that maybe we should put on shows.

What about your own artworks?



That was always in the background. I was working as a graphic designer, but I was making art at home. In the late 1970s, it was the dawn of the color Xerox shops, so I was working with color Xeroxes, cutting them apart and arranging pieces on layered clear Plexiglas, so it was basically making 3D pictures. Very soon after that, I started making work out of clay that was both atomic looking, and very Canadian soapstone-looking at the same time, but very tongue in cheek—for instance, *Reclining Figure Descending Staircase*.

So when you both rented the studio, you were already active as an artist. But were you showing your work?

I had work in a show that Keith Haring put together at Club 57, which was a very informal, one-night kind of thing. We never felt involved with the East Village scene, because that was not our motive. For us, the East Village scene was all about graffiti and kitsch

ALAN BELCHER,
*Three Studies of
Lucian Freud*,
2014
3 éléments en
céramique, chaque
25,5 x 19,5 x 3,9
cm peinture
latex.
Installation
unique, édition
1/1
D'après le
cryptique de
Francis Bacon's
*Three Studies of
Lucian Freud* -
vente record à
l'automne 2013
chez Christie's à
New York.

Vue de
l'exposition
*Preview, Le
Consortium*, 2017.
Photo André
Morin.

art, expressionist painting, and this was not our interest. We just wanted a gallery, and the only viable real estate was the East Village. So we always operated outside the norm of East Village galleries.

When you found the studio, you immediately thought of turning it into a gallery, but not for yourselves.

We immediately realized that we could put up shows of young friends who hadn't shown before, and operate like a launching pad. We didn't want to have the typical stable type of gallery, or that you would even have your name on the gallery. Because of our being artists, we didn't want ourselves confused with being dealers. We would never show our work, either, because we needed this separation.

Who found the name, Nature Morte?

Our friend Rebecca Dahl. There was one evening where we all sat in a circle on the carpet in the middle of the

gallery smoking the Nature Morte bong, and we played ping pong with names, all different types of names, bouncing them off at each other, and Rebecca thought of Nature Morte. We were just like, "This is just ideal."

What was your first show there?

Our first show was a group of people who were friends of friends whom we had asked around about. Many of those people wouldn't show with us again... One of the artists was James Brown, who was a good friend of mine; Joel Otterson had a beautiful sculpture in it, because Peter knew him from Parsons. Many of our friends had just graduated from Parsons. Kevin Larmon was a friend of mine; he was a waiter at the popular restaurant, 103, where I would go for breakfast. I mentioned to Kevin that we would soon be opening a gallery, and he had a series of paintings that were always the same pair of pears in a bowl, which was the

ultimate Nature Morte painting.

That was in 1982, so soon after the *Picture Show* (1977), but before the New York curator trend, before Bob Nickas, Collins & Milazzo and so on...

Just before. It seems ages before, but it was just a couple of years.

Were you very conscious of this Picture Generation; were you working against that?

We were very conscious of SoHo, and very much excited about the freedom of appropriation. Peter and I both really liked works without much color in them anyway. Because we both were graphic people, we immediately gravitated towards works that were either black-and-white or grey, be it painting or a photograph. Even the walls of Nature Morte weren't white: they were a very light, light grey, so any work that was black-and-white would pop.

That was quite unusual...

Well, truthfully, Nature Morte was very unusual, because it was nine feet wide and eighteen feet high, and the walls were just a mess—and we just made them more of a mess after every show. We just added more putty and paint so the walls just built up after each exhibition. So the fact that the walls were light grey was nothing compared to the fact that we only had one light bulb in the middle of the ceiling, and that was our lighting for any show at Nature Morte.

Was it weird or banal at the time to be an artist and to run a gallery at the same time?

People seemed to think it was very special. I think some people thought that we would have a different type of eye. We immediately got attention, because we were one of the first galleries to open in the East Village. The first one was Fun Gallery, the second one was Civilian Warfare, we were the third. Within a very short amount of time afterwards, there were like a few hundred galleries. So the attention we were getting was much more directed towards, «Aren't these kids crazy, opening galleries in this very rough area of New York City?» We

would have Japanese television crews coming in, because we were novelty. It wasn't that they had any interest in the art we were showing; they were only interested that the scene was somehow springing up.

Was it easy for you to be part of this scene? You had only been in New York for five years by 1982... Were you able to easily enter the artists' community that was in New York?

It's more that we made our own entrance. By opening a gallery, we had a method of meeting other artists, meeting the artists that we had always wanted to meet. Once the gallery got going, we were able to also invite artists we had always respected to do special projects with us. So it was a forced entry.

How did this activity of running a gallery contribute or affect your work as an artist?

When people ask me about my art education, I say that my education was Nature Morte. It really helped me make a type of work that I thought no one else was making. We were going on studio visits everywhere, and seeing shows everywhere, and I was able to think to myself: Now what is no one else doing? The influence was to go in opposite directions.

You started to work with this idea of combining photography and sculpture.

Truth be told, I was really combining two of my favorite artists: Donald Judd and Richard Prince.

Richard Prince was young then.

Yes, and brand new! The first work that I saw of his was the cowboys that he showed on 57th Street, at a very good gallery called Baskerville & Watson, which is also the place where we first saw Sherrie Levine's work. Prince was new, and Koons was new too. Richard Prince taught us to be free with images. As much as I was making photo imagery about products, I was going out and buying the products and doing all the photography myself, using the products as my art materials, which I felt was a different mode, compared to the other guys who were taking pictures of pictures. I started

also taking pictures of my own pictures.

In 1984, you mounted the first Collins & Milazzo show at Nature Morte.

They started to do what they thought would be a hyper-concept magazine, called *Effects*, a very modest magazine, maybe 20 pages—well, that was nothing like *Artforum*! Peter was doing the typesetting and I was doing the layout work for it, just under the table, as a favor to them. Most people were in shock that they were asking \$5 a copy, because that was a lot of money: I believe that at the time, *Artforum* was \$5, and there were a couple of issues of *Effects* done. Most of the artists featured were either from Metro Pictures, Nature Morte, or from this new East Village gallery called International With Monument.

Which was also an artist-run gallery, right?

Yes, and also run by kids from Parsons, but from a year or two behind Peter and the other guys. So we always had a little bit of attitude about International, that they were like our little brother.

You became part of the C&M crew?

Collins & Milazzo really latched on to us, as a vehicle for what their agenda was going to be. They introduced us to a few of the artists whom we had idolized and always wanted to work with and have relations with. Robert Longo was very supportive of us. Gretchen Bender at that time was the girlfriend of Robert Longo, so that's how we started working with her. They introduced us to Ross Bleckner, who was also extremely supportive of us and did a beautiful exhibition with us. But we also brought people like David Robbins and Steven Parrino to them, so each of us got something out of the relationship. But it didn't last long.

What was the most important for you at the time, your work as an artist or the work at Nature Morte? Or maybe different ways to be involved in the same field of activity?

Everything happened so fast and snowballed in such a way that our art

careers and the gallery both progressed at a rocket type of rate. Suddenly we were getting into lots of group shows, because we were able to meet all the curators and gallerists. People were seeing our young work. The gallery started to do very well, because of the neighborhood growing, and because of the quality of our shows, I would like to think... We were a good incubator, I believe. Of course, like many other things, it was a matter of a time and a place, and we were fortunate to be where we were at that time. For me, it was just as important to be making my art as it was to be a dealer, if not even more so, because as anyone with experience running a gallery understands, you become a parent figure, in a way, to the artists, where you're responsible for the artists and the artists come to you with various problems. For a person who's an artist's dealer, you really start to realize how much less of a headache it is just to be an artist.

Then you took part in this work by David Robbins, *Talent*, in 1986, a piece that no one at the time knew would become such a famous milestone along the road of history. You were presented along with Cindy Sherman, Jenny Holzer, Allan McCollum, Jeff Koons, Ashley Bickerton, Robert Longo, Gretchen Bender and others.

This was all happening at the same time, so it's very hard to cherry-pick certain aspects. It just seemed like a snowstorm, and for me almost became a bit much. Between having our private jobs, running the gallery, starting to make a lot more art, going on studio visits, and then to fancy openings, and the Palladium, we became part of that whole industry at the same time, like entertainment!

Tell me about that *Infotainment* show.

It started in 1985-86. The first exhibition opened in Texas, at the Texas Gallery, then went to Rhona Hoffman in Chicago, soon after that to the Vanguard Gallery in Philadelphia, then to the Aspen Art Museum, and then, the year after that, to Galerie Montenay in Paris, and then Amsterdam. It was a show that was

the brainchild of Anne Livet from the Livet-Reichard agency, which specialized in publicity and art events. Because Livet had connections with all these dealers and galleries outside of New York, it was very important for us to get our works seen outside of the city and eventually in Europe. So Livet organized the show, promised us a very nice color catalogue, which none of us had had yet at the time, so it was a very attractive deal.

But this title, *Infotainment*, suggests a bit more than that.

Once again, it's a matter of packaging. We were this new group that you needed to corral somehow. People like to say, "Oh it's commodity work", or "It's appropriation", but I think we were trying to bridge art and entertainment, connect art with fashion and music. We wanted it to be a lot more democratic, and that the audience would be wider than just the art bubble. We wanted to work against the whole elite aspect of art.

Why did you decide to go back to Canada in 1986?

I left New York in 1986 to go back to Canada, because the entire time that I had been in New York, I was there without papers. As I started to get more exhibitions of my own work outside the U.S., I felt it was time to hunker down and concentrate on my own art career, live in Canada, get a passport...

But the scene was in New York, and you were part of this scene...

There was very little scene in Canada, but I did not really know that before my return. At a certain point, what with having the gallery, making my work, being out at bars and clubs till 4 AM every night for a number of years, I was exhausted.

What happened with your work back in Canada?

I was still getting very good attention in America and was starting to get very good support for my work in both Germany and Italy. The work changed a little bit: I started using materials that were more, well, Canadian, like wood. And I started looking at architecture, especially condominiums.

There was more freedom to the work, because I had left the bubble that was New York, but I was not immediately welcomed as an artist in Canada, which had surprised me, because I thought a lot of artists would want to get to know me and work with me, even if only because maybe they might have some relation with Nature Morte and New York, but it was not to be. Instead, I had a very hard time when I moved back to Toronto, because somehow a rumor had been spread that I had moved back because I had AIDS, and that I came back to Toronto to die and take advantage of the health system. I only found this out a couple of years later, and I was shocked to think that people only thought Toronto was good enough to go and die in. Toronto is my hometown, and I was always very proud of that.

But you left for Germany...

Well, very soon after that period, I was invited by friends whom I had gotten to know very well in Germany to move to Cologne, and I thought this was probably a good option. It was 1991, a time when Cologne really was the center of the European art world. I had already done several solo shows with Daniel Buchholz, so I had a very nice circle of support there. Cologne at that time also had a very good music scene, so it was a very exciting destination.

Who were the artists you were hanging out with?

I was hanging out mostly with critic Gregorio Magnani, and the artists Marcel Odenbach and Isa Genzken, who along with Daniel, were very supportive. Besides that, I was hanging out with other friends who were mostly involved in television and network news.

So you spent five years in Cologne... Five long years.

Was it that boring?

No, no, it never was boring. It's just that I always lamented that Cologne was not in France or Italy. Because as much as I had a wonderful group of friends, I still had to deal every day with German society, which was not easy. I didn't like dealing with the people at the bank, or the people who

ran the kiosk at my building... Very often, I was frustrated because I was used to a North American way of doing things, and I kept being confronted with the ways that Germans did things, established ways that always worked for them. I missed North America so bad, and I realized Toronto was a very good North American city. I

was able to return there with a real appreciation for Toronto's North American quality. And of course, now accounting for recent politics, Toronto has become one of the best cities in North America, along with Mexico City. **So you moved back in 1996 and you've been living in Toronto ever**



since.
Yes.

What about your work when you went back? You seem to have stopped for a while.

I stopped—I hate to say—at the dawn of Y2K, I was like, I didn't want to enter the next century making art. I was fed up. I did not want to continue. It was something that kept me up at night; I would not sleep. I wanted more stability in my life. As much as I had always loved art, and loved producing my art, I really just wanted to sleep at night.

How's the market been for your work?

The 1990s were very bad for those of us who had enjoyed success in the 1980s. Not many of us made it through the 1990s without some real problems. For me too, when I initially moved back to Canada from the U.S. in 1986, I lost a lot of my American collectors, because they only really buy American work. So once they found out I was Canadian, suddenly they weren't buying my work anymore. Also, a lot of people took for granted, because now I was in Canada, that I would have all this government support, because there is very generous support system in Canada for artists. But that is support that I've never received.

How did you make a living when you moved back in 1996?

When I first moved back, I was still living off of my work, and when it got to 1999 and I was deciding to get out of it, I took a couple of evening classes on how to use Adobe software. Then my first job was in 1999 at the Bruce Mau studio, designing catalogues for VITRA.

And then, despite your decision not to be an artist in this century, something happened.

I still kept thinking about the type of art that I would make: I just didn't see the reason to make it. I didn't want to be part of the business and deal with a lot of the people, and I was really embarrassed by having such a break. In 2012, I started to make works again, and I was able to do it in a fashion where I could do it on my terms, because I had the experience of a twelve-year break from the art world.

Why and how did you start making art again?

I was contacted by a curator, Michele Grabner. She was organizing a group show at Marianne Boesky Gallery in New York, a 25th anniversary tribute to the David Robbins *Talent* piece.

So it's because you were invited to be part of this show that you wanted to make art again?

No, it's not that I wanted to make art again. It was that Michelle Grabner wanted new work by each of the artists, and I explained to her that I was no longer making work. After several telephone conversations with Michelle Grabner, I said there is one idea I've had for the past five years, but I've never seen a reason to realize it, and Michelle encouraged me, once I described the concept of the ceramic jpeg, to go ahead and make this installation for the show.

If we can backtrack a slight bit, in 2009, I had a Steven Parrino painting that I auctioned at Phillips, and seeing the way that the auction worked, by sending them the work and dealing with the catalogue, it got me looking at the auction sites, and suddenly I was looking at all this art again, which really got me thinking about art and looking at art in a brand new way. That just raised my consciousness about contemporary art at that moment in time. Michelle convinced me to make the jpeg edition for the show, which was the same arrangement as the David Robbins *Talent*, but with ceramic jpegs. I had to have them made in China, and brought out of China. I only wanted a hundred, but their minimum was 500. It took a year and a half for them to get it done right. There were so many corrections and redoes. Finally it was ready, just in time for the show. There were 500, but they weren't packed very well when shipped on the container ship from China, so at least a third of them were busted during shipping. I selected the best 125 for the actual edition and kept a extra hundred in case I ever had to do a nice installation somewhere.

So you went back to New York for the show with Marianne Boesky.
Yes, and I enjoyed the opening.

Michelle Grabner was so encouraging, even well after the show. I really credit her with giving me a positive outlook on making art again. There really are some nice people out there.

Then you made the paintings.

Very soon after that, yes. Because of looking at the auction sites, and selling the Steven Parrino painting, I had taken that money and put it on the stock market and started trading stocks. I realized it might be interesting to make oil paintings that responded to the stock market, because that's when the art market was starting to bubble.

So this comeback went through observation of the art market.

Yes, very much so. All through my work, I've been concerned with the object, be it the photo object, be it these architecture installations that combine the architecture with model making. Something I've always been concerned with is the transparency of the solid object. I've always imagined, with the objects that I make, people seeing through the object. When I think of my high school art teacher, she always said something that has always stuck with me. She kept reprimanding us, saying, «You are looking; you are not seeing,» and with the objects that I make, I always imagine that people see through the object, that they see more than what's at face value. So be it the luggage works, with crocodiles and terrorists' weapons, and the French gendarme on the front of the luggage, that you see through the object, into what it's actually about.... And it's the same way with the paintings that I do now. They are not about me being a painter. They're not about people appreciating the quality of the paintings. It's an art object, and the concern is for everything that the object brings with it.

Did you make them square in order to fit the Instagram format?

No. If you look back at my work, I've been dealing with squares since 1985, because I always considered the square golden. And before there was Instagram, there was the square *Artforum*...

Sneakers, wine, truffles...

I want these art objects to convey the feeling of want. I think that some people mistake them for being about money and value: they are not. They are about the want of an object, the care of an object, be it that maybe you hold on to a stock or a vintage wine, that maybe this object will resonate with so much more if you let it mature for twenty years... So it's very much against flipping art, which really is the way these days. People are looking at art very quickly, and not spending time with it, mainly because of art fairs. The *10.5 Sneakers* series responds to that mania and hype in the same way that a sneakerhead does for the latest colorway or collaboration that is coming out—that's the way I believe people are approaching art at art fairs.

You had the sneaker paintings realized in China as well...

Yes, I definitely try to have as many layers in my work as possible. Of course, sneakers made in China would very much suit having their portraits done in China, and being shrink-wrapped. Sneakers, and especially collectible sneakers, are consigned to shops in the same way that artists consign their works to a gallery.

You did not want to be an artist in the 21st century, but here you are again.

Here I am again. I am an older guy now, and I believe that if I'm going to have any sort of stability or lifestyle within the next twenty years, it's going to be as an artist. I believe, for the most part, I'm doing it on my own terms. I'm only dealing with people I feel I get the right vibe from. I don't feel I need to go to openings for the sake of being everything to everybody. This is very different than before.

Do you find this pleasurable?

It's a different art world now. So it was difficult to take twelve years off, and then resurface in an art world now that is a complete different mechanism. It's so high-voltage, especially with the Internet making everything global so instantly, right to your desktop, which makes for a jpeg-oriented audience.

<
ALAN BELCHER,
Vue de
l'exposition
Preview. Le
Consortium, 2017.
Photo André
Morin.

Alan Belcher

Interview par Eric Troney



Qu'est-ce qui vous a conduit à devenir artiste ? Y avait-il des antécédents artistiques dans votre famille ?

Je crédite toujours Lego. Je crois que Lego a été mon premier exutoire créatif. Je suis très déçu maintenant de voir ces kits Lego qu’ont les enfants et la façon dont on leur dit ce qu’il faut faire, parce que lorsque j’étais enfant, on pouvait créer nos propres objets avec des Lego. Donc on pouvait tout faire.

Oui, maintenant ils peuvent faire des bâtiments célèbres comme une villa de Frank Lloyd Wright. Il y aura probablement bientôt un kit pour fabriquer la galerie Gagosian... Alors vous avez décidé d'aller dans une école d'art ?

Je n'ai pas décidé d'aller dans une école d'art. Je suis allé dans un lycée spécial qui enseignait les arts commerciaux, parce que cela pouvait mener à une sorte d'emploi. Là-bas, on m'a enseigné l'histoire de l'art et le dessin de corps humain, donc c'est comme ça que j'ai découvert le monde de l'art.

Nous parlons du début des années 70, à Toronto, ville où vous êtes né.

Oui. Un jour pendant l'été, quand mon père tondait la pelouse dans l'arrière-cour, j'étais dans le séjour et j'avais fumé. Donc j'étais dans le séjour, en train de lire *The Gay Guide to the USA*, quand on a sonné, et parce que j'étais défoncé, je n'ai pas ouvert la porte, j'ai mis *The Gay Guide to the USA* sous les coussins du canapé, je suis allé dans ma chambre et j'ai fermé la porte, parce que je savais que mon père irait ouvrir. Trois minutes plus tard, quelqu'un frappait à ma porte. Je l'ai ouverte et c'était mon père. Il tenait *The Gay Guide to the USA* dans ses mains et m'a dit « Les tapissiers sont là. » C'est ainsi que mon père a compris que j'étais gay. Donc dans *The Gay Guide to the USA*, j'ai découvert Provincetown, qui se trouve à Cape Cod, et j'ai fait de l'auto-stop jusqu'à Provincetown—à ce moment là, vous pouviez aller sur

l'autoroute et lever votre pouce. Quand je suis arrivé à Provincetown, j'ai rencontré un gars qui vivait à New York, et j'ai ensuite déménagé avec lui là-bas. Il vivait à East Village, à l'angle de la 7e rue et l'avenue C. C'était en 1978. Beaucoup de personnes pensent que j'ai déménagé à New York parce que je suis un artiste et que je voulais être dans le monde de l'art. Ce n'est pas vrai. J'ai déménagé à New York principalement parce que je voulais absolument aller au studio 54...

Et vous y êtes allé ?

Oh oui. Tout de suite. Dès la première semaine, nous y étions. À l'époque, pour entrer dans des endroits comme Studio, tant que vous aviez l'air bien et que vous étiez, vous savez, gay, et jeune, vous y entriez. Mes premiers jobs ont été dans des restaurants. J'étais chef pâtissier. Puis j'ai eu un job dans les arts graphiques sur la 57e, dans le département art, comme concepteur de magazines. L'un des premiers magazine de design postmoderne s'appelait *Manhattan Catalogue*. Les premières images que nous avons vu de Memphis Design étaient dans ce catalogue.

J'étais dans le département art, et Peter Nagy était dans le département mise en page. Pendant la pause déjeuner, Peter et moi allions ensemble dans les galeries d'arts de la 57e, et j'ai vite réalisé que nous aimions et étions tous les deux d'accord sur le même type d'art.

Peu de temps après, un matin en allant au travail, j'ai repéré une petite vitrine qui était à louer, et ce jour-là, au travail, je suis allé voir Peter et lui ait suggéré que nous visitions cet endroit et que nous le prenions comme une sorte d'atelier. Nous avons demandé à le louer mais nous ne l'avons pas obtenu et nous avons continué à regarder d'autres endroits autour d'East Village, parce que nous avions cette idée que nous devrions peut-être prendre une sorte d'atelier ensemble. C'est là que nous avons trouvé cet endroit sur la 10^e rue, juste au coin de Second Avenue. Peu de temps

après avoir eu le studio, nous avons réalisé que nous avions beaucoup d'amis qui étaient artistes et qui connaissaient aussi d'autres artistes, avec qui nous devrions peut-être faire des expositions.

Qu'en est-il de vos propres œuvres ?

C'était toujours à l'arrière plan. Je travaillais en tant que designer graphique, mais je faisais de l'art à la maison. À la fin des années 70, nous étions à l'aube des magasins de photocopies couleurs Xerox, donc je travaillais avec des photocopies couleurs Xerox, les découpant et arrangeant des morceaux sur du plexiglas transparent en couches, pour que cela devienne des images 3D. Peu de temps après, j'ai commencé à travailler l'argile qui avait à la fois un aspect atomique et très semblable à la pierre des Canadian Soapstones, mais de façon très ironique— par exemple, *Nu descendant l'escalier*.

Donc quand vous avez tous les deux loué le studio, vous aviez déjà une activité artistique. Mais montriez-vous votre travail ?

J'avais des œuvres dans une exposition que Keith Haring a organisé au Club 54, une exposition très informelle qui ne durait qu'une soirée. Nous ne nous sommes jamais sentis impliqués dans la scène de l'East Village, parce que ce n'était pas notre projet. Pour nous, la scène de l'East Village était essentiellement tournée vers le graffiti et l'art kitsch, ainsi que la peinture expressionniste, et ce n'était pas ce qui nous intéressait. On voulait juste une galerie, et le seul quartier viable c'était l'East Village.

Quand vous avez trouvé le studio, vous avez immédiatement pensé à le transformer en galerie, mais pas pour y montrer vos propres œuvres.

Nous avons immédiatement réalisé que nous pourrions mettre en place des expositions de nos jeunes amis qui n'avaient pas été exposés auparavant et jouer un rôle de tremplin. Nous ne voulions pas avoir une galerie de type classique, vous savez, celles avec votre nom sur la façade. En raison de notre statut d'artiste, nous ne voulions pas être confondus avec des galeristes. Nous ne montrions jamais notre travail aussi parce que nous avions besoin de cette séparation.

Qui a trouvé le nom, « Nature Morte » ?

Notre amie Rebecca Dahl. Un soir nous étions tous assis en cercle sur un tapis au milieu de la galerie en fumant le Nature Morte bong, et nous jouions au « ping pong » avec des noms, différents types de noms, en les comparant les uns aux autres, et Rebecca a pensé à Nature Morte. Nous avons tous dit : « C'est le nom idéal ».

Quelle a été votre première exposition dans ce studio ?

Notre première exposition était un groupe de gens qui étaient des amis d'amis que nous avions sollicités. La plupart d'entre eux n'ont plus voulu exposer avec nous ensuite ... Un des artistes était James Brown, qui était un de mes très bon amis; Joel Otterson y avait une très belle sculpture, Peter le connaissait de Parsons. Beaucoup de nos amis venaient tout juste d'obtenir leur

diplôme de Parsons. Kevin Larmon était un de mes amis; il était serveur dans un restaurant populaire, le 103, où j'allais pour le petit déjeuner. J'ai indiqué à Kevin que nous allions bientôt ouvrir une galerie, et il avait une série de peintures, qui représentaient toujours la même paire de poires dans un bol, et qui était une version ultime de Nature Morte.

C'était en 1982, donc peu de temps après *The Picture Show* (1977), mais avant la mode des *free lance curators new-yorkais*, avant Bob Nickas, Collins & Milazzo et bien d'autres...

Juste avant. On dirait que ça a eu lieu très longtemps avant, mais c'était juste quelques années avant.

Aviez-vous conscience de la Picture Génération ? Vouliez-vous vous y opposer ?

Nous avions conscience de SoHo, et étions assez excités par la liberté d'appropriation. Peter et moi aimions tous les deux les œuvres pas vraiment colorées. Parce que nous étions tous les deux des graphistes, nous nous sommes immédiatement tournés vers des œuvres qui étaient soit noires et blanches soit grises, que ce soit des peintures ou des photographies. Même les murs de Nature Morte n'étaient pas blancs : ils étaient peints dans un gris très clair, de sorte que n'importe quelle œuvre en noir et blanc qu'on accrochait dessus avait vraiment bonne allure.

C'était un peu inhabituel...

Sincèrement, Nature Morte était un endroit inhabituel, parce qu'il faisait 2,70 m de large et 5,40 m de long et les murs étaient sales —un peu plus sales encore après chaque exposition. Nous avons juste ajouté plus de mastic et de peinture sur les murs après chaque exposition. En vérité, que les murs soient gris clair n'était rien comparé au fait que nous n'avions qu'une seule ampoule sur le plafond, et que c'était notre éclairage pour chaque exposition à Nature Morte.

Était-ce bizarre ou banal à cette époque d'être un artiste et de diriger une galerie en même temps ?

Les gens semblaient penser que c'était bizarre. Je pense qu'ils imaginaient que nous aurions un regard différent. Nous avons immédiatement attiré l'attention, parce que nous étions l'une des premières galeries qui ouvraient dans East Village. La première était Fun Gallery, la seconde était Civilian Warfare, nous étions les troisièmes. Peu de temps après, il y a eu quelques centaines de galeries. L'attention qu'on nous portait était plutôt : « Ces enfants ne sont-ils pas fous d'ouvrir une galerie dans ce quartier très dur de New York City ? » Il y avait des équipes de télévision japonaise qui venaient parce que nous étions nouveaux. Ce n'était pas parce qu'ils avaient un quelconque intérêt pour l'art que nous exposions ; ils étaient juste intéressés par la scène qui était en train de naître.

Était-ce facile pour vous de faire partie de cette scène ? Vous n'habitez à New York que depuis cinq ans en



<
 RODNEY GRAHAM
 .zip, 2012
 Composition
 originale de neuf
 .jpg,
 céramique
 .zip, 2012
 Composition
 originale de sept
 .jpg,
 céramique

>
 ALAN BELCHER,
 .jpg
 (prototype), 2011
 Prototype encadré
 de l'édition en
 céramique.
 25,5 x 19,5 x 3,9
 cm, cadre.

Vue de
 l'exposition
 Preview, Le
 Consortium, 2017.
 Photo André
 Morin.



1982... Avez-vous pu facilement pénétrer la communauté des artistes New Yorkais ?

Disons que nous y avons fait notre propre entrée. Ouvrir une galerie nous conduisait à rencontrer d'autres artistes, que nous avions toujours voulu rencontrer. Une fois la galerie lancée, nous avons également pu inviter des artistes que nous avions toujours respecté à faire des projets spéciaux avec nous. Donc c'était une entrée forcée.

Comment cette activité de gestion de galerie a-t-elle contribué ou influencé votre travail d'artiste ?

Quand les gens m'ont demandé ce que j'avais fait comme études d'art, je disais que ma formation avait été Nature Morte. Cela m'a vraiment aidé à faire un type de travail qui, je pense, n'était fait par personne d'autre. Nous allions visiter des studios partout, et nous allions voir des expositions partout, et j'étais capable de penser par moi-même : qu'est-ce que personne d'autre ne fait maintenant ? L'idée était d'emprunter le chemin qui allait dans la direction opposée.

Vous avez commencé à travailler avec cette idée de combiner la peinture et la sculpture.

À vrai dire, je combinais vraiment mes deux artistes préférés : Donald Judd et Richard Prince.

Richard Prince était jeune alors.

Oui, et tout nouveau ! La première œuvre que j'ai vu de lui, c'était les cowboys, exposés sur la 57e rue dans une très bonne galerie qui s'appelait Baskerville & Waston, qui est aussi l'endroit où nous avons vu pour la première fois le travail de Sherrie Levine. Prince était nouveau, et Koons était nouveau aussi. Richard Prince nous a appris à être libre avec les images. Dans la mesure où je faisais des photo de produits, je sortais, j'achetais les produits et je faisais moi-même toutes les photos, en utilisant les produits comme des matériaux d'art, ce qui me semblait être un mode différent de création, comparé aux autres gars qui prenaient des photos d'images. J'ai aussi commencé à prendre des photos de mes propres photos.

En 1984, vous avez monté la première exposition de

Collins & Milazzo à Nature Morte.

Ils ont commencé à faire ce qu'ils pensaient être un magazine hyper conceptuel, appelé *Effects*, un magazine très modeste, de peut-être 20 pages – bref, ça n'avait rien à voir avec *Artforum* ! Peter faisait la composition et je faisais le travail de mise en page, comme une faveur pour eux. La plupart des gens étaient choqués qu'on leur demande 5\$ pour une copie, parce que c'était beaucoup d'argent : je crois qu'à l'époque, *Artforum* coûtait 5\$ et il y avait quelques problèmes avec *Effects*. La plupart des artistes présentés étaient soit de Metro Pictures, Nature Morte, ou de cette nouvelle galerie d'East Village appelée International With Monument.

Qui était aussi une galerie dirigée par des artistes, n'est-ce pas ?

Oui, et aussi dirigée par des « enfants » de Parsons, mais d'un an ou deux plus jeune que Peter et des autres gars. Donc nous avons toujours eu un peu d'attention envers International, qui était comme notre petit frère.

Vous êtes devenu membre de l'équipe C&M ...

Collins & Milazzo se sont vraiment attachés à nous, mais comme un véhicule, comme un moyen d'atteindre leur but. Ils nous ont présentés quelques-uns des artistes que nous avions idolâtrés, avec lesquels nous avions toujours voulu travailler et avec qui nous avions toujours eu envie d'avoir des relations. Robert Longo était très favorable à notre travail. Gretchen Bender, à cette époque, était la petite-amie de Robert Longo, c'est ainsi que nous avons commencé à travailler avec elle. Ils nous ont présenté à Ross

Bleckner, qui nous a aussi beaucoup soutenu et il a fait une belle exposition avec nous. Mais nous avons aussi amené des gens comme David Robbins et Steven Parrino, chacun d'entre nous a tiré quelque chose de cette relation. Mais ça n'a pas duré longtemps.

Qu'est-ce qui a été le plus important pour vous à cette époque, votre travail d'artiste ou le travail à Nature Morte ? Ou peut-être différentes façons de s'impliquer dans le même domaine d'activité ?

Tout s'est passé si vite et a eu un effet boule de neige, de telle manière que nos carrières d'artistes et la galerie ont

progressé ensemble à un rythme intense. D'un seul coup, nous avons eu l'occasion de participer à de nombreuses expositions collectives, parce que nous avons pu rencontrer tous les conservateurs et galeristes. Les gens voyaient notre jeune travail. La galerie a commencé à bien fonctionner, à cause de la croissance du quartier, mais aussi – j'aimerais le croire – grâce à la qualité de nos expositions. Nous étions un bon incubateur, je crois. Bien sûr, comme beaucoup d'autres choses, c'était une question de temps et d'endroit, et nous avons eu la chance d'être au bon endroit au bon moment. Pour moi, il était aussi important d'avoir ma propre activité d'artiste et d'être un galeriste, sinon plus, parce que comme toute personne ayant de l'expérience dans la gestion d'une galerie, vous devenez une figure parentale, d'une certaine manière, pour les artistes. Vous êtes responsable pour les artistes et les artistes viennent à vous avec divers problèmes. Lorsque vous avez été galeriste, vous commencez vraiment à réaliser combien c'est un moindre mal d'être un artiste.

Vous avez participé à ce travail de David Robbins, *Talent*, en 1986 – une pièce dont personne, à cette époque, ne savait qu'elle allait devenir une étape aussi célèbre dans l'histoire de l'art. Vous étiez présenté dans cette œuvre, tout comme Cindy Sherman, Jenny Holzer, Allan McCollum, Jeff Koons, Ashley Bickerton, Roberto Longo, Gretchen Bender et bien d'autres.

Tout est arrivé au même moment, et ça ressemblait à une tempête de neige, pour moi. Avoir nos propres emplois, gérer la galerie, commencer à faire beaucoup plus d'art, visiter des studios, aller aux vernissages branchés, aller au Palladium... Nous sommes devenu une sorte d'industrie globale, comme le divertissement !

Parlez-moi de cette exposition *Infotainment*.

Cela a commencé en 1985-86. La première exposition a ouvert au Texas, à la Texas Gallery, puis à Rhona Hoffman à Chicago, puis à la Vanguard Gallery de Philadelphie, puis au Aspen Art Museum, puis l'année suivante à la galerie Montenay à Paris et puis à Amsterdam. C'était une exposition créée par Anne Livet de l'agence Livet-Richard, spécialisée dans la publicité et

les événements artistiques. Livet avait des liens avec tous ces galeristes et ces galeries à l'extérieur de New York, et il était très important pour nous que nos œuvres soient vues ailleurs qu'à New York et éventuellement en Europe. Donc Livet a organisé l'exposition, nous a promis un très joli catalogue en couleurs, qu'aucun d'entre nous n'avait encore eu à ce moment-là, donc c'était un *deal* très intéressant.

Mais ce titre, *Infotainment*, suggère un peu plus que cela.

Une fois de plus, c'est une question de point de vue. Nous étions ce nouveau groupe que vous aviez besoin de tester d'une façon ou d'une autre. Les gens aiment dire, « oh c'est un travail sur l'objet », ou « c'est une appropriation », mais je pense que nous essayions de créer un pont entre l'art et le divertissement, de relier l'art à la mode et à la musique. Nous voulions que ce soit un peu plus démocratique, et que le public soit plus large que la bulle artistique. Nous voulions travailler contre l'aspect élitiste de l'art.

Pourquoi avez-vous décidé de retourner au Canada en 1986 ?

J'ai quitté New York en 1986 pour retourner au Canada, parce que tout le temps que j'ai passé à New York, j'y étais sans papiers. Comme je commençais à faire de plus en plus d'expositions de mon propre travail en dehors des États-Unis, j'ai senti qu'il était temps de se concentrer sur ma propre carrière artistique, de vivre au Canada, d'obtenir un passeport...

Mais la scène était à New York, et vous faisiez partie de cette scène...

Il y avait une très petite scène au Canada, mais je ne le savais pas vraiment avant mon retour. À New York, avec la galerie, mon travail, aller dans des bars et des clubs jusqu'à 4 heures du matin pendant plusieurs années, j'étais épuisé.

Que s'est-il passé avec votre travail au Canada ?

Les gens s'intéressaient à mon travail en Amérique et commençait à vraiment susciter l'attention en Allemagne et en Italie. Mon travail a un peu changé : j'ai



commencé à utiliser des matériaux qui étaient plus, «canadiens», comme le bois. Et j'ai commencé à m'intéresser à l'architecture, et tout particulièrement aux condominiums. Il y avait plus de liberté dans mon travail, parce que j'avais quitté cette bulle qu'était New York, mais je n'ai pas immédiatement été accueilli en tant qu'artiste au Canada, ce qui m'a surpris, parce que je pensais que beaucoup d'artistes voulaient me connaître, et travailler avec moi, parce que peut-être ils pourraient avoir une relation avec Nature Morte et New York, mais ce n'était pas le cas. Au lieu de cela, j'ai eu beaucoup de mal quand je suis retourné à Toronto, parce que la rumeur courait que j'y retournais parce que j'avais le SIDA, et que je retournais à Toronto pour mourir et profiter du système de santé. Je ne l'ai découvert que quelques années plus tard, et j'ai été choqué de penser qu'on pouvait considérer que Toronto était juste assez bien pour aller y mourir. Toronto est ma ville natale et j'en ai toujours été fier.

Mais vous l'avez quitté pour l'Allemagne...

Peu de temps après cette période, j'ai été invité par des amis que j'avais très bien connus en Allemagne parce que je les avais aidés à déménager à Cologne, et j'ai pensé que c'était probablement une bonne option. C'était en 1991, à une époque où Cologne était vraiment le centre du monde de l'art contemporain. J'avais déjà fait plusieurs expositions personnelles avec Daniel Buchholz, j'ai eu beaucoup de soutien là-bas. Cologne, à cette époque, avait aussi une très bonne scène musicale, donc c'était une destination très excitante.

Qui étaient les artistes avec qui tu sortais ?

Je sortais principalement avec le critique Gregorio Magnani, et les artistes Marcel Odenbach et Isa Genzken, qui, avec Daniel, me soutenaient beaucoup. En plus de cela, je sortais avec d'autres amis qui étaient principalement impliqués dans la télévision.

Donc vous avez passé cinq ans à Cologne...

Cinq longues années.

Était-ce si ennuyeux ?

Non, non, ce n'était jamais ennuyeux. C'est juste que j'ai

toujours regretté que Cologne ne soit pas en France ou en Italie. Même si j'avais un groupe d'amis merveilleux, je devais toujours composer avec la société allemande, ce qui n'était pas facile. Je n'aimais pas traiter avec les gens liés à la banque, ou avec les personnes qui tenaient les kiosques dans mon immeuble... Très souvent, j'étais frustré parce que j'étais habitué à faire les choses en Amérique du Nord, mais je devais m'habituer à la façon qu'avaient les allemands de faire des choses. L'Amérique du Nord me manquait tellement, et j'ai réalisé que Toronto était une très bonne ville nord-américaine. J'ai pu y retourner en appréciant vraiment la qualité de vie. Et bien sûr, compte tenu de la politique récente, Toronto était devenue une des meilleures villes nord-américaines, avec Mexico.

Donc vous y êtes retourné en 1996 et vous vivez à Toronto depuis.

Oui.

Qu'en est-il de votre travail quand vous êtes revenu ? Vous semblez avoir arrêté pendant un moment.

J'ai arrêté — je déteste le dire — à l'aube des années 2000, c'était comme si je n'avais pas envie d'entrer dans ce siècle en faisant de l'art. J'en avais marre. Je ne voulais plus continuer. C'est quelque chose qui m'a empêché de dormir la nuit ; je ne dormais vraiment plus. Je voulais plus de stabilité dans ma vie. Même si j'avais toujours aimé l'art, et aimé produire mon art, je voulais juste dormir la nuit.

Comment était le marché vis-à-vis de votre travail ?

Les années 90 ont été très mauvaises pour ceux d'entre nous qui avaient connu le succès dans les années 80.

Peu d'entre nous ont traversé les années 90 sans avoir de vrais problèmes. Pour moi aussi : lorsque je suis revenu au Canada en 1986 après quelques années aux États-Unis, j'ai perdu beaucoup de collectionneurs américains qui me suivaient, parce qu'ils achètent uniquement des œuvres américaines. Une fois qu'ils ont découvert que j'étais canadien, soudainement ils ont cessé d'acheter mon travail. De plus, beaucoup de gens tenaient pour acquis, parce que j'étais maintenant au Canada, que j'aurais tout le soutien du gouvernement, parce qu'il y a un système très généreux au Canada pour les artistes. Mais c'est un soutien que je n'ai jamais reçu.

Comment avez-vous gagné votre vie lorsque vous avez déménagé en 1996 ?

Quand je suis revenu la première fois, je vivais encore de mon travail, et quand je suis arrivé en 1999, j'ai décidé de m'en sortir, j'ai pris quelques cours du soir sur l'utilisation des logiciels Adobe. Puis mon premier job en 1999 a été au studio Bruce Mau, où je concevais des catalogues VITRA.

Et puis, malgré votre décision de ne pas être un artiste des années 2000, quelque chose s'est passé.

J'ai continué de penser au type d'art que je ferais : je ne voyais seulement pas la raison de le faire. Je ne voulais pas faire partie du business de l'art et avoir à traiter avec des dizaines de personnes, et puis j'étais assez gêné par cette « coupure » temporelle si longue. En 2012, j'ai recommencé à créer, et j'ai pu le faire à mes propres conditions, justement grâce à cette coupure de douze années avec le monde de l'art.

— Pourquoi et comment avez-vous recommencé à faire de l'art ?

J'ai été contacté par une conservatrice, Michelle Grabner. Elle organisait une série d'expositions à la galerie Marianne Boesky à New York, un hommage au 25^e anniversaire de la pièce de David Robbins *Talent*.

Donc c'est parce vous avez été invité à faire partie de cette exposition que vous avez voulu faire à nouveau de l'art ?

Non, ce n'est pas que je voulais faire de l'art à nouveau. C'était que Michelle Grabner voulait de nouvelles œuvres pour chacun des artistes, et je lui ai expliqué que je ne travaillais plus. Après quelques conversations téléphoniques avec Michelle Grabner, je lui ai dit que j'avais une idée depuis cinq ans, mais je n'ai jamais eu de raison de la réaliser, et Michelle m'a encouragé, une fois que j'ai décrit le concept du Jpeg en céramique, à faire cette installation pour l'exposition. Si on peut revenir en arrière un peu, en 2009, j'avais une peinture de Steven Parrino que j'ai mise aux enchères chez Phillips. En leur envoyant l'œuvre et en travaillant au catalogue, j'ai regardé des sites de ventes aux enchères, et d'un seul coup, j'ai vu à nouveau tout cet art. Cela a changé mon regard envers l'art contemporain à ce

moment-là. Michelle m'a convaincu de faire l'édition des Jpeg pour l'exposition, et j'ai décidé de les installer selon la même disposition que les images de *Talent* de David Robbins. Je devais les faire fabriquer en Chine, et les ramener de Chine. J'en voulais seulement une centaine mais leur minimum était de 500. Il leur a fallu un an et demi pour que ce soit bien fait. Il y avait beaucoup de corrections et de choses à refaire. Finalement, c'était prêt, juste à temps pour l'exposition. Il y en avait 500, mais elles n'étaient pas très bien emballées lorsqu'elles ont été expédiées par bateau depuis la Chine, et un tiers d'entre elles a été abîmé pendant le voyage. J'ai sélectionné les 125 plus belles pour l'édition actuelle et

j'en ai gardé une centaine au cas où je devrais faire une belle installation quelque part.

Donc vous êtes revenu à New York pour l'exposition avec Marianne Boesky.

Oui, et j'ai adoré le vernissage. Michelle Grabner m'a tellement encouragé, même après l'exposition. Je la remercie vraiment de m'avoir donné une vision positive de la création artistique. Il y a vraiment des gens sympas.

Puis vous avez fait des peintures.

Très peu de temps après ça, oui. En regardant les sites d'enchères, et en vendant la peinture de Steven Parrino, j'ai pris cet argent et je l'ai mis sur le marché boursier. Je me suis rendu compte qu'il pourrait être intéressant de faire des peintures à l'huile qui répondent au marché boursier, car c'est alors que le marché de l'art commençait à bouillonner.

Ce retour est donc passé par l'observation du marché de l'art.

Oui, en grande partie. Tout au long de mon travail, je me suis intéressé à l'objet. Je repense à mon professeur d'art du lycée, elle me disait quelque chose qui m'est toujours resté en tête. Elle disait : « Vous regardez ; vous ne voyez pas », et avec les objets que je fais, j'imagine toujours que les personnes voient à travers les objets, qu'ils voient plus que ce qui est devant eux. Les peintures que je fais maintenant ne parlent pas de moi en tant que peintre. Elles ne sont pas faites pour les gens qui apprécient la qualité factuelle des peintures. Ce sont des objets d'art,



et le souci est de savoir ce que l'objet apporte avec lui.

Ces peintures sont-elles carrées pour correspondre au format Instagram ?

Non. Si vous regardez mon travail, je me suis toujours intéressé aux carrés depuis 1985, parce que j'ai toujours considéré le carré comme étant précieux. Et avant qu'il y ait Instagram, il y a eu le carré d'Artforum...

Baskets, vin, truffes...

Je veux que ces objets d'art transmettent le sentiment de désir de posséder. Je pense que certaines personnes font l'erreur de croire que je les ai choisis juste pour leur valeur monétaire : ce n'est pas le cas. Ils parlent du désir d'un objet, d'un vin millésimé, qu'on laisse vieillir pendant vingt ans... C'est l'inverse du commerce rapide des œuvres d'art. Les gens regardent les œuvres d'art très rapidement, et ne passent pas bien longtemps avec. La série *10.5 Sneakers* répond à cette manie et à cette dictature de la *hype* qui frappe ceux qui cherchent le dernier coloris de baskets – c'est comme ça que, je crois, que les gens abordent l'art et les ventes d'œuvres d'art.

Vous avez fait réaliser les peintures de baskets en Chine...

Oui, j'essaie vraiment d'avoir autant de couches dans mon travail que possible. Bien sûr, les baskets fabriquées en Chine incitent à ce que leurs portraits soient faits en Chine, et emballés sous film rétractable. Les baskets, et surtout les baskets de collection, sont

consignées dans des magasins de la même manière que les artistes confient leurs œuvres à une galerie.

Vous ne vouliez pas être un artiste au XXIe siècle, mais vous êtes encore là.

Me voici de nouveau. Je suis un homme plus âgé maintenant, et je crois que si je dois acquérir une sorte de stabilité dans les vingt prochaines années, je veux que ce soit en tant qu'artiste. Je crois que je peux le faire à mes propres conditions. Je ne fais que traiter avec des gens avec qui je me sens bien. Je ne pense pas avoir besoin d'aller aux vernissages pour être aimé de tout le monde. C'est très différent d'avant.

Trouvez-vous cela agréable ?

C'est un monde artistique différent maintenant. Il a été difficile de prendre douze ans de repos, puis de refaire surface dans le monde artistique d'aujourd'hui qui est maintenant régi par des mécanismes complètement différents. C'est tellement dangereux, surtout avec Internet, qui rend tout aussi global, instantanément, directement sur votre bureau – mais qui construit un public orienté jpeg.

>
ALAN BELCHER,
Talent.jpg, 2012
Céramique
Installation
unique, édition
1/1.
Présentation
d'après l'œuvre
de David Robbins
Talent, 1986

Vue de
l'exposition
*Preview, Le
Consortium*, 2017.
Photo André
Morin.



