sourires distants : les peintures de **Yishai Jusidman**

KEN GONZALES-DAY

Distant Smiles: Painting of Yishai Jusidman

Yishai Jusidman s'appuie sur des techniques traditionnelles, c'est pour mieux inter- roger la manière de représenter. Plus rhétoriques que littérales, ses œuvres expriment des préoccupations conceptuelles actuelles. Ainsi clowns et lutteurs de sumo bataillent-ils plus avec l'abstraction moderniste qu'entre eux. Jusqu'au 1er octobre, et pour la première fois en Europe, on peut voir ses œuvres au centre d'art de Vassivière-en-Limousin, dans le cadre de l'exposition la Beauté du geste, l'art, le sport, et caetera.

■ À première vue, une toile vide, un monochrome blanc. Le voile ne se lève qu'au bout d'un certain temps. Peu à peu, on commence à distinguer des silhouettes estompées, la fine ligne d'une manche de kimono, les contours d'une coiffure raffinée. Encore quelques minutes et apparaissent deux geishas enveloppées sous des couches de blanc. Leur expression est figée, comme ensevelie dans un linceul laqué. Ni peint sur la surface, ni même dessous avant d'être recouvert, *Baile de Geishas* (Geishas dansant, 1993) a été méticuleusement construit par couches successives.

Formellement, ces peintures à l'huile et à l'œuf se présentent comme des champs colorés minimalistes ; mais leur insistance sur la figure, aussi estompée soit celle-ci, est en évidente contradiction avec la plupart des principes du minimalisme. Celui-ci a été considéré comme un réalisme par ses défenseurs, et certes, en insérant des images d'une précision photographique dans sa série des *Geishas*, Jusidman joue ironiquement d'une telle rhétorique, mais il pointe en même temps les présupposés idéologiques de tout système de représentation.

Comme les clowns occidentaux, les geishas sont transformées en icônes culturelles par leur maquillage. Pour Jusidman, ce maquillage est à l'image de sa propre démarche picturale, qui pose avec humour le minimalisme comme un séduisant masque codé. Les personnages de la série des *Geishas* sont tous tirés de documents photographiques. Mais des acteurs du kabuki se travestissent également en geishas, de sorte que nul ne peut dire qui ni quoi est représenté. Ce type d'ambiguïté est central dans l'œuvre de Jusidman. Dans les années passées, cet artiste mexicain a tiré parti des traditions les plus diverses. Maîtrisant ou simplement manipulant de nombreux genres picturaux, il met en œuvre une iconographie très éclectique, allant des geishas ou des clowns à des malades mentaux anonymes. S'il prend pour modèle des photographies ou leur reproduction, c'est pour rapprocher le réalisme de son style de celui de l'image photographique. Bien qu'évidente en apparence, la mise en parallèle de ces deux modes de représentation révèle en fait la fascination de Jusidman pour la peinture.

«Geisha Dance», 1994. Huile, tempera/bois. 180 x 180 cm. (Court. galerie OMR, Mexico). *Oil and tempera on wood*

La dématérialisation des sumos

Walter Benjamin a abordé le problème de la transparence de la représentation dans son magistral essai, *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Depuis sa parution en 1936, tous les historiens d'art ont pris appui sur les fontes multiples des bronzes de Rodin ou le spectacle pop des boîtes de soupe Campbell de Warhol, pour

Yishai Jusidman uses traditional techniques the better to question the modes and conventions of representation. His works are more rhetorical than literal and express conceptual preoccupations that are more contemporary than their apparent content. His clowns and sumos are engaged in a fight with modernist abstraction as much as with each other.
Yusidman's work is currently on show in Europe for the first time at the Vassivière-en-Limousin art center, where it features in the exhibition La Beauté du geste, l'art, le sport, et caetera *(to October 1).*

■ Jusidman's eclectic mix of imagery spans everything from geisha and clowns to nameless psychiatric patients in Mexico City. Part of his ongoing exploration of the interrelationship between "distance" and "presence," his work explores the in-between spaces that separate objects from their representations. For Jusidman, this discrepancy "constitutes the soul of painting." It could be said that he uses paint the way others use language. His command of the grammar of painting and the vocabulary of its technique allows him to work beyond a singular style. (As might be expected, many are seduced by Jusidman's virtuosity, as an artist but also as a writer. He holds degrees from the California Institute of the Arts [Bachelor of Fine Arts] and New York University [Master's degree].) Though critically informed, his work relies upon traditional representational techniques that challenge conventional expectations of modernist painting. Jusidman employs those techniques to expand his critique of painting.

If one attempts to separate, or momentarily distance, technique from the image which it renders, one begins to see how each set of works by Jusidman chooses a representational image in order to restate or reexamine a series of ongoing questions. Those questions, more rhetorical than literal, ask viewers to consider their own expectations of painting.
Formally and conceptually, this exploration began with the appropriated landscapes of the *Astrónomo* (Astronomer) series and continues into his most recent work. The landscape images, each painted on spherical wooden orbs, incorporate small abstract circles and grids on the periphery of their forms. Small colored squares pierce the landscape of *Astrónomo XIX* (1989) and, like all the works in the series, the image is distorted by the sphere itself. These small abstractions

retracer la toujours plus grande perte d'aura des objets d'art. Jusidman est le contraire d'un naïf. Se référant à Benjamin et Greenberg, à la peinture ancienne aussi bien que moderne, il remet en question l'essentiel du credo moderniste. Pour lui, la vérité de la peinture ne réside pas seulement dans l'affirmation libératrice – au moment où la formulait Greenberg, mais aujourd'hui par trop réductrice – de la nature bidimensionnelle de la surface picturale. Alors que Benjamin et à Greenberg ont souligné l'importance des systèmes de représentation, Jusidman revient aux genres picturaux pour interroger la manière de représenter tel ou tel sujet. C'est particulièrement net dans la série *Sumo*, où les lutteurs japonais sont insérés dans des abstractions modernistes. Dans *Sumo XII* (1996), deux d'entre eux semblent batailler contre leur propre dématérialisation sur un fond géométrique, la juxtaposition des styles traduisant l'opposition entre la peinture figurative et l'abstraction institutionnelle.

Bien que nourries d'un savoir critique, la peinture de Jusidman s'appuie sur des techniques de représentation traditionnelles. Il définit son œuvre récente comme l'exploration encore inachevée des interrelations entre la «distance» et la «présence», et tout indique qu'il s'intéresse aux interstices qui séparent un objet de sa représentation. Pour lui, cet écart *«constitue l'âme de la peinture»*. On pourrait dire qu'il utilise les couleurs comme d'autres se servent des mots. Sa maîtrise de la grammaire et du vocabulaire techniques de la peinture lui permet de ne pas s'en tenir à un style personnel. Assez logiquement, beaucoup ont été séduits par sa virtuosité d'écrivain et d'artiste, mais aussi de peintre.

Lorsqu'on essaie de séparer, ne fût-ce qu'un instant, l'image de la technique qui la sous-tend, on se rend compte que les corps peints par Jusidman choisissent un mode de représentation qui pose toujours le même type de questions. Celles-ci, plus rhétoriques que littérales, invitent le spectateur à reconsidérer ce qu'il attend de la peinture, et qui repose sur ce qu'elle a été avant et depuis le modernisme. D'un point de vue formel et conceptuel, ce questionnement a débuté avec les paysages de la série des *Astronomes*. Empruntés à l'histoire de la peinture naturaliste, ces paysages sont peints sur des anneaux de bois assemblés en sphère. Sur leurs bords, des cercles, des carrés, des grilles, se présentent comme des abstractions incongrues qui fissurent l'illusionnisme de l'image, elle-même déformée par son support sphérique. Ces œuvres de facture traditionnelle s'inscrivent pourtant dans l'optique moderne, dans la mesure où elles révèlent les diverses couches de bois qui leur servent de base, ainsi que les bords rectangulaires de l'image d'origine.

Cette première série d'œuvres montre comment Jusidman manipule des images connues pour les re-présenter au public. Succédant à la série des *Astronomes*, les *Clowns-sphères* jouent de l'attrait kitsch des personnages de clowns du passé. Recourant de nouveau à des supports sphériques, Jusidman ne permet jamais que ses portraits soient déformés au point de ne plus être reconnaissables. Ne révélant rien de l'individu qui se cache sous le maquillage clownesque, ils font penser à des caricatures de caricatures. Sur *O.C.* (1990), on peut voir la bouche agrandie du clown enve-

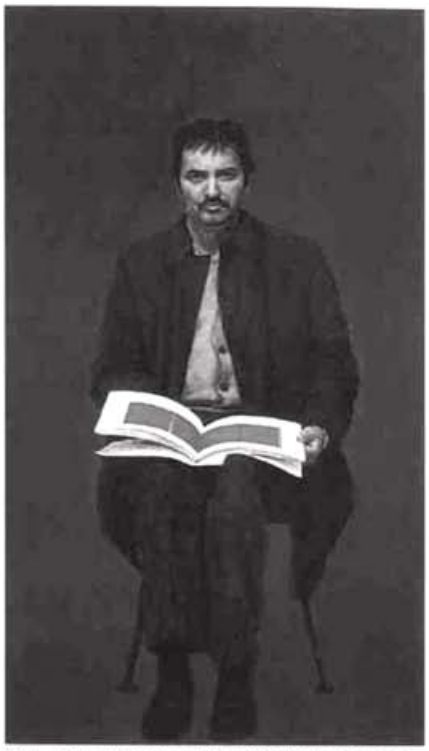
serve to further fracture the illusionism of the image, in this particular case revealing the layered wooden base as well as the rectangular edge of the source image.
Titled only with initials, his second set of works lampoons art school professionalism by embracing the kitsch appeal of historical clown personalities. With the *clown-spheres*, Jusidman gives in to the form but never allows the portraits to become distorted beyond recognition. These *clown-spheres* reveal nothing of the specific individual or clown but become caricatures of a caricature. In *O.C.* (1990), one sees the elongated mouth of a clown wrapping nearly halfway around the entire sphere. One is left to wonder if it is due to the distortion of the sphere, or the exaggerated makeup of the clown. The bottom half of the sphere reveals the wooden structure itself.

«Clownspheres». De gauche à droite : «J.W.», «L.Y.», «J.A.». 1990. Huile/bois. Diam. : 60 cm. (Court. galerie OMR, Mexico). *Oil on wood*

lopper quasiment la moitié de la sphère, si bien que l'on se demande si cette exagération vise à redresser l'image projetée sur un tel support ou traduit simplement l'exagération du maquillage. Comme dans la série des *Astronomes*, la moitié basse de la sphère laisse voir sa structure de bois. Comme dans la série des *Geishas*, l'image source provient de documents anciens. Tous ces portraits de portraits semblent faire allusion à la capacité qu'a la photographie de remplacer l'objet ou la personne réels. Cette impression se renforce du fait que ces visages de clowns sont en eux-mêmes des fictions : des personnages historiques seulement reconnaissables à leur maquillage de scène tracé au crayon gras. Au spectateur de faire coïncider ces représentations nouvelles avec l'idée qu'il se fait d'un original, qu'il n'a d'ailleurs connu en général qu'au travers de reproductions. Jusidman confronte ainsi le réalisme supposé de l'image photographique à celui de son style pictural.

La présence voyeuriste du miroir

Utilisant une palette sombre de sépias et d'ombres, l'ensemble plus récent *en/treat/ment* (*bajo tratamiento*, en/trait/ement) dépeint des malades mentaux de Mexico en train de feuilleter des livres d'histoire de l'art. À côté de chaque tableau, un panneau plus petit porte un texte peint qui décrit le profil psychologique du modèle et indiquant le titre de l'image qu'il tient entre ses mains. Ce sont à nouveau des peintures de photographies, mais traitées dans un esprit scientifique. Leur fonction est cette fois purement narrative, ou plutôt méta-narrative, puisque l'uniformité des éléments (portrait, profil psychologique, image d'histoire de l'art) en apprend plus sur le projet que sur le modèle lui-même. L'attitude et l'expression du malade sont mécaniquement saisies par l'appareil, puis méticuleusement peintes en atelier. Comme précédemment, l'image photographique de base ne prétend révéler aucune vérité cachée ; bien au contraire, elle arbore la neutralité de l'imagerie scientifique. À la façon des portraits réalisés par August Sander dans l'Allemagne de Weimar, le modèle est pris de face et occupe le centre de l'image, ce qui fait davantage penser à des archives photographiques qu'à des portraits esthétiques. Qu'elle traduise l'inquiétude, le plaisir ou l'ennui, l'expression saisie sur le vif nous en apprend plus sur la présence du photographe que sur la relation des malades avec les images qu'ils feuillettent. Sur *J.P.* (1998), on peut lire : *«Monomaniaque dépressif à tendances schizoïdes, avec des périodes d'euphorie, d'illusion de gloire expansive, de tachypsychie et de tachylo-*



Série «En/treat/ment». «HG». 1998. Huile et tempera sur bois. Diptyque : 90 x 53 cm. (Court. galerie OMR, Mexico). *Oil and egg tempera on wood*

gie, posant avec Untitled V *(1980) de De Kooning»*. Magnifiquement peint au centre d'un fond gris, un jeune homme assis se tient légèrement voûté, la tête rejetée en arrière, bouche ouverte, les yeux fixant intensément le lointain.

On se rend compte immédiatement que ces œuvres sont chargées de la présence voyeuriste d'un miroir double. Photographiquement nette, l'expression du modèle est aussi précise qu'impossible à déchiffrer. Fasciné par cette vue inattendue sur un autre monde, on doit faire l'effort de se souvenir qu'il s'agit d'une peinture. Jusidman traduit ainsi parfaitement ce qu'on éprouve lorsqu'on regarde une photographie. Il ne s'agit pas simplement de photo-réalisme, mais de peintures qui semblent saisir un moment précis, une expression fuyante, subitement figée. À une époque où tant de photographes ont des préoccupations picturales, il n'y a rien de surprenant à ce qu'un peintre qui pose des questions se rattachant d'ordinaire à la photographie. La difficulté, dans tout débat sur la peinture et la photographie, vient de la différence matérielle que l'on établit entre la main de l'artiste sensible dans la touche du pinceau et l'objectivité supposée de la lumière enregistrée chimiquement sur un film. Certes, Jusidman reconnaît la différence avec une image photographique non médiatisée, mais il va plus loin en suggérant que la pein-

As with the first set of works, the source images are appropriated from historical documentation, and these portraits-of-portraits begin to suggest painting's ability to stand in for actual objects. This is further complicated by the fact that the clown faces are themselves fictive creations—personalities created with grease pencils and stage makeup.

In both these series Jusidman begins with a well-known object, landscape painting or a well-known clown, and then re-presents them to the viewer, who must reconcile these new versions with his or her own conception of the original object, which most likely is only known through reproductions. On another level, one need only be reminded that all of these works use photographic and mechanical reproductions as their originals, thus conflating the "realism" of Jusidman's painting style with the "realism" of photographic images. Certainly Walter Benjamin anticipated the quandary of representational transparency in his seminal essay "Art in the Age of Mechanical Reproduction," but Jusidman brings the argument firmly back to painting.

Color and Critique

The clowns are followed by his *geisha* series, in which each figure is rendered so faintly that at first glance the paintings appear to be nothing more than white rectangles. In *Baile de Geisha* (1993-94), one can scarcely make out the silhouettes of two women. Standing before the work one slowly begins to see the delicate line of a kimono sleeve, the frozen expression of an oval face, all entombed within lacquered layers of white-on-white. Formally, these oil and egg tempera works present themselves as minimalist color-field paintings but their insistence upon the figure, no matter how faint, must be seen as a form of rebuttal to the transcendent claims of much minimalist color field work. The geisha, like the clowns, are derived from historical photographs. The images include historical geisha along with male kabuki actors who performed in geisha costumes. Like Western clowns, their makeup transformed them from individuals into cultural icons. In keeping with Jusidman's conception of distance, the makeup becomes a real-world example upon which he can add his own critique of painting, in this case, positing Minimalism as a seductively coded mask.

Returning to the dark palette of sepias and umbers found in the earlier clown paintings, Jusidman's recent "en/treat/ment (bajo tratamiento)" project depicts psychiatric patients perusing art historical texts. Next to each image is a smaller painted text panel, describing the sitter's psychological profile and giving the title of the image they hold in their hands. Again we find paintings of photographic reproductions, but this time their function is purely narrative, or rather meta-narrative, in that the uniformity of the elements reveals more about the project than the sitter. The patient's pose and expression is mechanically captured by the camera and then meticulously painted in the studio. As

ture et la photographie sont pareillement subjectives, pareillement codifiées par notre culture.

Sa plus récente série s'intitule *Mutatis mutandis*, ce qu'il traduit par : *«Toute différence ayant été bien considérée.»* La première pièce de la série (1999) semble une suite des œuvres du projet *en/treat/ment*. Pour souligner les incongruités entre l'expérience vécue et la réception d'une image, Jusidman a fabriqué une tapisserie qui se substitue au portrait peint : des pixels y remplacent les coups de pinceau, puis des fils de laine remplacent les pixels. Mais la tapisserie est elle-même repeinte, par-dessus. Et Jusidman a inséré, retenu par un manchon, le livre avec lequel le modèle posait, transformant ainsi un objet fonctionnel en pièce historique. Conçue comme un lien concret entre l'événement initial et l'œuvre qui en résulte, cette présentation attire l'attention du spectateur sur les diverses strates de la médiation, qui vont de la peinture au livre. Si les œuvres précédentes avaient trait aux subtilités de la représentation, celle-ci rend ces préoccupations tout à fait explicites.

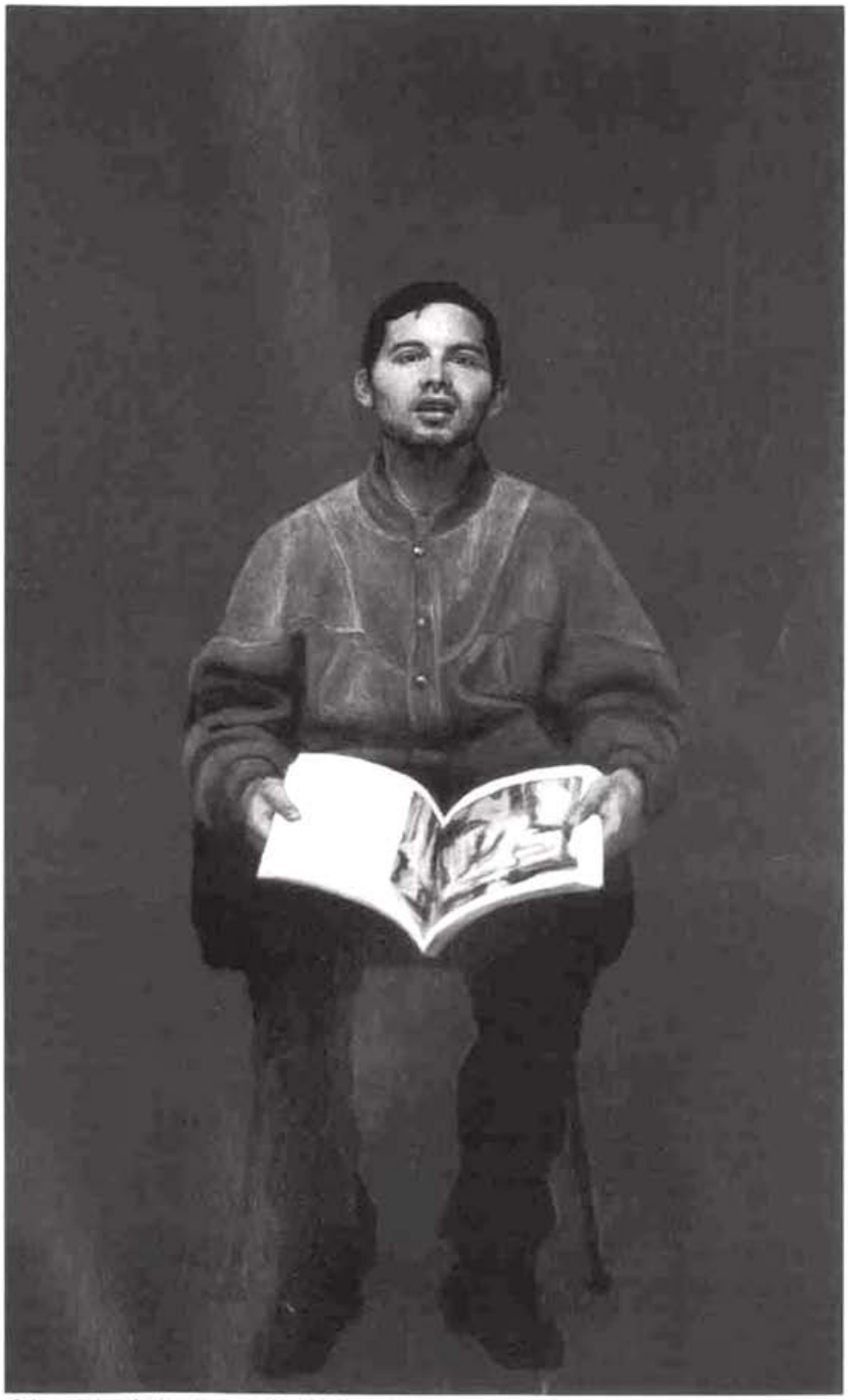
La peinture à l'huile, la tempera et la tapisserie sont des techniques qui rappellent un lointain passé, sinon plusieurs ; mais l'œuvre de Jusidman exprime également des préoccupations conceptuelles contemporaines. Ses clowns et ses lutteurs de sumo bataillent avec l'abstraction moderniste. Ses geishas sourient avec affectation à l'aura des champs colorés. Ses malades mentaux rejettent l'autonomie morale de l'artiste aussi bien que du spectateur. Que l'on se réfère à la peinture moderne ou aux reproductions photographiques, ce qui frappe avant tout dans cette œuvre, ce sont moins les relations de Jusidman à des images que nos propres réactions à celles-ci. ■

Traduit de l'anglais
par Jacques Demarcq

Artiste et écrivain, Ken Gonzales-Day vit à Los Angeles, où il enseigne l'art au Scripps College.

YISHAI JUSIDMAN
Né en / *born* 1963 à / *in* Mexico
Vit à / *lives in* Mexico
Expositions personnelles récentes / *Recent shows:*
1996-98 University Gallery, San Diego ; Otis College of Art and Design ; Miami-Dade Community College ; Nevada Institute of Contemporary Art ; Université de Houston; Galerie OMR, Mexico
1999 Galeria Ramis Barquet, New York ; Museo Carrillo-Gil, Mexico
2000 Centro de la imagen, Mexico ; Galerie Camargo Vilaca, São Paulo

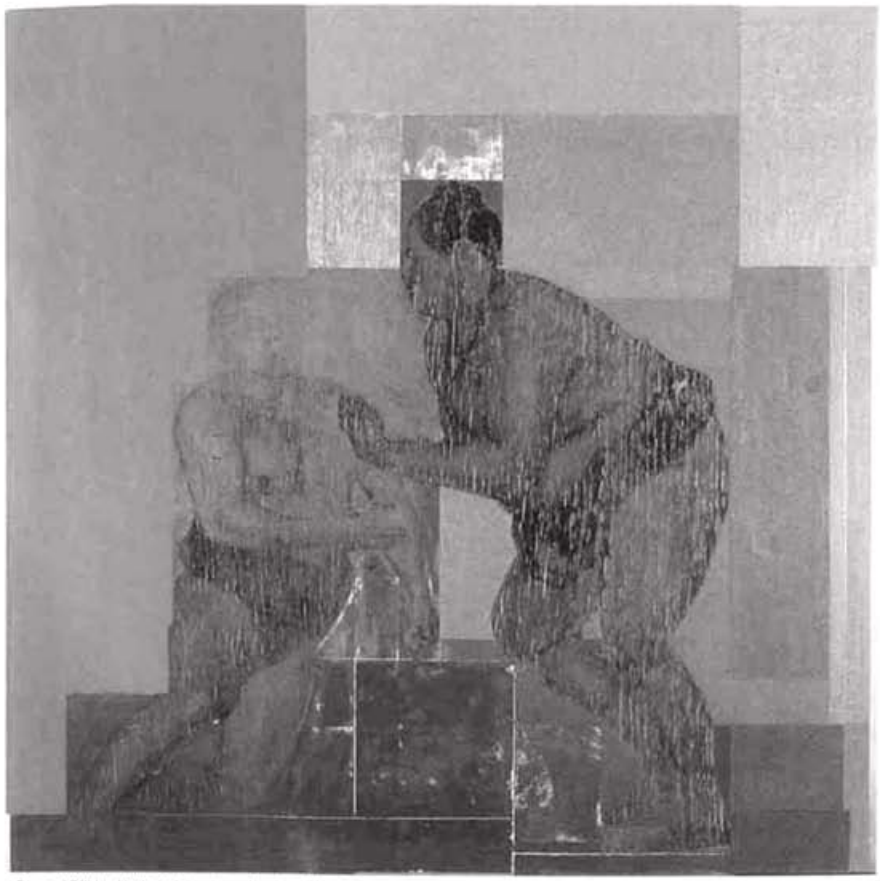
with the earlier work, the photographic source images do not claim to reveal any hidden truth, just the opposite. Tormented, delighted or bored, their momentary expressions tell us more about the presence of the photographer than about their relationship to the images before them. In *J.P.* (1998), one reads, "monopolar manic-depressive patient with schizoaffective, accompanied by euphoria, expansive delusions of grandeur, tachypsychia, and tachylogia, with *Untitled V* (1980) by de Kooning." Beautifully rendered and centered against a gray backdrop, one encounters a young man, slightly slouched, head tilted back. His mouth hangs open. His eyes stare intently into the distance. Instantly, one recognizes that these works are charged with the voyeuristic presence of a two-way mirror.



«Bajo tratamiento/en-treat-ment». 1997-1999. Huile. *Oil*

«Mutatis Mutandis». 1999. Acrylique sur bois, tapis synthétique, table d'exposition, livre. 220 x 239 x 340 cm. (Court. galerie Camargo-Vilaça, São Paulo). *Acrylic on wood, synthetic rug, exhibition table, book*

Photographically accurate, his expression is as precise as it is impossible to decipher. Fascinated by this unexpected glimpse into another world, one has to remind oneself that it is only a painting. At a time when so many photographers are engaged in painterly concerns, it should come as no surprise to find a painter raising questions usually associated with photography. The difficulty, in any discussion of painting and photography, usually arises from the material differences , embodied in the brushstroke, and the presumed objectivity of light mechanically captured on film. Clearly, Jusidman recognizes the impossibility of an unmediated photographic image, suggesting that painting and photography may be closer than usually thought. Mechanically limited and culturally constrained, photography is entrenched in modern life. Historians and curators still come to blows over distinctions between fine art'photography and the domestic snapshot, while in many places young children smile coyly at the slightest glimpse of a camera. In accentuating the conceptual framework of the *en/treat/ment* project Jusidman forcibly rejects many of Clement Greenberg's claims for painting. For Jusidman, the truth of painting can no longer be limited to the formal properties of the two-dimensional surface but must take into account the fact that all paintings, even abstract ones, represent a contextual discourse.



«Sumo XXIV». Huile et tempera / bois. *Oil and tempera on wood*

Mediation

Jusidman's most recent series is entitled "Mutatis Mutandis," which he translates as "with the respective differences having been considered." The first work in this series, completed in 1999, can be seen as a continuation of the work begun in his "en/treat/ment" project. Focusing on the incongruities between lived experience and image reception, Jusidman has fabricated a tapestry to replace the painted portrait—pixels replacing brushstrokes, yarn replacing pixels. Linked by a carpet bridge, Jusidman has included the book that the model posed with—transforming a functional object into a historical artifact. Intended as a concrete link between the physical event and the resulting artwork, the presentation swiftly directs the viewer's attention to the various layers of mediation which stand between them and something as simple as a book. If the earlier works dealt implicitly with the subtleties of representational practice then this one makes such concerns explicit.

Jusidman's use of oil paint, egg tempera and tapestry suggests all the technique and craft of a bygone era—perhaps even several, and yet his work is also conceptually engaged. His clowns blatantly resist modernist formalism. His geisha smirk at the aura of color-field painting. His psychiatric patients reject the moral autonomy of artist and viewer alike. With regard to painting at the close of modernity, Judisman's work shrewdly argues that high modernist formalism may have become as vacuous as the sad-eyed clowns of Montmartre. Whether referencing modernist painting or photographic reproductions, Jusidman's work is less about his relationship to images than our own. ■

Ken Gonzales-Day is an artist and writer living in Los Angeles. He is Assistant Professor of Art at Scripps College.