

**This is not
a studio,
this is
a studio!**

Notes on Lisa Yuskavage by Julia Marchand

**This is not a studio,
this is a studio!**

Julia Marchand

Portraits of studios and “a reverence for art”

A group of new paintings by the American artist Lisa Yuskavage is presented under the glass ceiling of David Zwirner’s Parisian gallery. These large-scale canvases focus on the theme of the artist’s studio and feature, through *mise en abyme*, the painter and her models, the painter as a model herself, the painter as a painter, and “paintings-within-paintings.” In short, the artist is taking us to places that feel undeniably familiar, since the motif of the artist’s studio has been a fixture in the history of European painting, and even earlier in that of Ancient Egyptian art.¹ In making this traditional motif her own, Yuskavage (b. 1962) further articulates her “reverence for art,” pointed out by art critic Peter Schjeldahl in a 2001 article.² The phrase emphasizes the fact that she seems to have voraciously taken in the lessons of the medium of painting, as well as the questions that it raises: How to reveal the abstract substance of a figurative painting? How to turn colors into extreme and soft personifications? And, above all, how to institute a silent, enigmatic atmosphere, relinquish actual models in favor of mental ones, and set the stage for the artist’s personal history of painting? These challenges seem to characterize Yuskavage’s work over nearly thirty years and have now reached another level. *Rendez-vous* is not only the artist’s first ever exhibition in Paris, but also an opportunity to consolidate her approach of figurative painting, all the more so because the French capital was home to many of those whom she references. Yuskavage has shown reverence to Gustave Courbet, Henri Matisse, and George Braque, whose very names pleasantly entice the art lovers that we are.

Unruly reverence and the nineties

However, exploring a variety of genres, secrets, and techniques taken from the great tradition of painting has proven to be a quite unruly journey. First and foremost because the artist, who grew up in Philadelphia, embraced figurative painting in the 1990s, when the medium was far from essential to the issues animating the art scene. Back then, the work of the circle of North American figurative painters did not really intersect with the current narratives, which centered on identity politics. Although she had high-profile partners in crime—like the painter John Currin—Yuskavage trod the path of figurative painting with an unruly kind of reverence, somewhat surprisingly. When she moved to New York at the tail end of the 1980s, after completing her training at the Yale School of Art, the artist discovered artistic strategies that used infantilization and “the abject” to spark critical thinking.³ In effect, vulgarity and humor infiltrated art and narratives, reconfiguring expectations about what is art and what isn’t. Similarly, visual material taken from popular culture was added to a wider, more established cultural and artistic arsenal. Yuskavage has identified the latent artistic potential of erotic magazines (*Penthouse*) and interior design catalogs (Laura Ashley), translated to great effect into arresting lighting and ambiances. She has also pointed out the ability for artworks to hold and harness an energy that can go beyond their own subject matter and trouble their viewers. The theme of a figurative painting, thus, is no longer its sole subject. A female model, fully nude or not, is merely the pretext for a painting: the artwork is, in fact, a non-naturalistic matter of light and color aiming at translating a mood, or rather, a spirit. The *Bad Babies* series (1991–1993) exemplify this daring conception: the paintings feature

1 Alice Bellony-Rewald and Michael Peppiatt, *Imagination’s Chamber: Artists and Their Studios* (Boston: Little, Brown, 1982).

2 Peter Schjeldahl, “Girls, Girls, Girls,” *The New Yorker*, January 7, 2001.

3 In an interview with the artist Mary Weatherford, Lisa Yuskavage remembered her encounter with Mike Kelley’s work in 1990, which engaged with infantilization (such as his 1990 *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood*): “I was really inspired by the abject. I wondered, ‘How can I make paintings with that spirit?’ I wanted to figure out a way to make paintings that embodied that intimate knowledge of the low.” Lisa Yuskavage and Mary Weatherford, “The Art of Watercolors, or, A Hundred of Bird Singing at Dawn,” in *Lisa Yuskavage Wilderness* (New York: Gregory R. Miller, 2020), 49. For further reading about infantilization and adolescence as critical perspectives, see the upcoming publication: Morgan Labar, *La gloire de la bêtise : régression et superficielités dans les arts depuis les années 1980* (Dijon: Les Presses du Réel, 2023).

impudent yet haggard adolescents standing in the middle of the canvases, surrounded by intense monochromatic auras that hint at the pictorial technique of *sfumato*. These “portraits of beings of colors” also make reference to color field painting, another sign of Yuskavage’s inclination to take in the lessons of art history while exhibiting a kind of rebellious audacity. The artist’s *Bad Babies* were “definitely intended as an attack on the viewer,” with Yuskavage as “the viewer at ground zero.” The equation of *sfumato* + pubertal angst + dazed look + color field painting seems to cogently—and fiercely—describe Yuskavage’s erudite and unruly approach. All in all, her work showcases a true “reverence for art” on several levels and effortlessly navigates between the *high* and the *low* as deftly as a nineties theorist.

An inner sense of reverence:
Lisa Yuskavage looking at Lisa Yuskavage

For the last two years, one inward movement of reverence has become more pronounced: that of Lisa Yuskavage looking at Lisa Yuskavage. The referential system unfurls from within. Here lies the key innovation that her latest works evince: the artist is facing her professional history and her thirty-year career. In *The Artist’s Studio* (2022), she summons paintings from her early beginnings: the foundational, if tumultuous, *The Ones That Don’t Want To: Bad Baby* (1991) is visible within the new painting. However, its central youthful figure—who used to be immersed in pink—has stepped out of the canvas, becoming both the model and the allegory of the artist. This “Pink Bad Baby” looks at us with her distinctive awkwardness and cute boldness, her fist unclenched, in a relaxed posture, half-reclining on a chair with one arm, and maintaining a rapport with color. A painting appears behind her, seemingly a work in progress. This “painting-within-a-painting” ties in with previous works in which—a supernatural, vibrant, troubling shade of—green was used to unify an imaginary landscape inhabited by nymphs and peasant figures (*Triptych*, 2010–2011, and *Bonfire*, 2013–2015). Color also creates spatial divides, setting against each other two different *topoi* of artists’ studios: a space of obvious poverty versus a space of phantasmatic greatness. *Grisaille* is used for the top part of the canvas, injecting a bohemian spirit of sorts into the representation of the attic-like studio, bringing to mind Henri Matisse’s *Studio Under the Eaves* (1903) and Adolfo Hohenstein’s set design for *La bohème* (1896). The central and lower parts of the painting open to an autofictional dimension in a continuation of the “immense dream” that the artist’s studio represents, something that the poet Louis Aragon laid bare in his description of

Gustave Courbet’s *The Painter’s Studio* (1854–1855): “Above this inexplicably strange gathering, look into the depths of the studio, towards the ceiling, the poverty and the greatness that transform all of that extant reality into an immense dream.”

Big Flesh Studio (2022) is yet another entry in this series of *mises en abyme*: our gaze notices fragments of Yuskavage’s life as a painter as well as the definitely troubling presence of two models who have escaped from their canvases and stand in the foreground. Free from any “frame,” one has removed herself from *Life Model on Fur* (2021), a work that is on view in the second room of the exhibition. She seems to be silent and to not be paying attention to the action behind her: the artist herself is at work, turning her back to the viewer. Acting as the protagonist of her own story, the model sitting on fur poses as if imitating her soon-to-be variant. In her capacity as a recurring motif, she has also been subjected to a kind of pictorial stuttering or repetition: she inhabits both *In Braque’s Studio* (2010) and *Braque’s Studio* (2010).

In *Golden Studio* (2023), a pair of beaded underwear almost goes unnoticed among the abundance of symbols on the canvas: this iconographic density tells a story in its own right—including the colorful papers taped on the wall that refer to Josef Albers’s teaching methods. The panties are meant to be more enigmatic, but they are eminently pictorial as well, incorporating many transparencies, reflections, textures, and contrasts, recalling the panties-turned-nature-mort from *Half-Family* (2003) and *Couch* (2003). Besides, the time-traveling garment has brought the model along: the human figure from *Couch* still seems lost in her thoughts, but no longer stares directly at the artist and the viewer. What is she gazing at if not space? Is she aware of the memory of painting and all its possible iterations? Or is she dreaming about the possibility of her disappearance? And could we simply talk about an artwork that is aware of its own trajectory?

The human figure does not exist

Yuskavage claims and defends the idea of making “synthetic” images: “I am really interested in making strongly synthetic pictures that are banging together things from many different places. In the new works, my own history is a part of that.” That is, in fact, the very task of the “artist’s studio painting,” where the artist deploys self-citation and playfully layers different levels of reality and fiction, as with Courbet in *The Painter’s Studio* or Matisse in *The Red Studio* (1911). When it comes to

human figures, the issue is less easy to address. They appear as fictional presences, instances of stuttering and mental images at the same time, full-bodied, comely featured models, a nod to Yuskavage's personal history.⁴ The human figure is the cornerstone of the artist's use of color, which integrally supports personification in her work, and of light, which enables and defines her approach of artificiality. Even when she makes one of her close friends pose for her, she privileges the pictorial dimension: "Kathy felt very material."⁵ In the same way, when the original source seems to come from an unconscious image, like a reminiscence of a Rorschach test, it can fade to leave room for a "staging where the main protagonist is the color", she says in reference to the twins framing the central scene of *Bonfire*. These figures are firmly set in a chromatic landscape that whets our appetite for the fantastical. The motif of breasts elicits a similar visual voracity; in the same vein, Yuskavage once noted that Paul Cézanne did not paint apples you might want to eat, rather, he painted apples you want to look at. In the end, the human figure does not exist—this was already whispered to us by the artist, bold, cheeky, and defiant as a Bad Baby: "There is no lady in the painting, it is paint. It is a painted thing!"⁶ *Tit Tondo* (2021) and *Darling* (2021), exhibited with other smaller canvases in the second room, are the artist's apples/breasts.

4 Lisa Yuskavage worked as a model during her student years at the Yale School of Art, which provided her with intimate knowledge of the subject.

5 In an interview with Katy Siegel, Yuskavage explained why she called upon her childhood friend Kathy to pose for several paintings: "I thought that if I was going to have a living person pose for me, it shouldn't be a random person, it would have to be someone profoundly integral to my imaginations. Working with Kathy felt very material... [E]very part of her image was very, very loaded as material, for me." "Lisa Yuskavage and Katy Siegel: A Conversation," in *Lisa Yuskavage The Brood: Paintings 1991-2015* (New York: Skira/Rizzoli, 2015), 71.

6 This quote from the artist is about her work and that of Courbet; it also explains Yuskavage's position in regard to female nude figurative painting. The fact that she conceives of painting "as a thing"—and not as an obvious narrative and a means of representation—traces back to her formative years at the Yale School of Art under the supervision of Stephen Greene, a former student and a friend of Philip Guston. The quote also echoes the often-controversial discussion that took place in the 1990 and 2000s on the issue of female bodies being subjected "to the lascivious male gaze," potentially leading to even more contempt. Certain art critics (and Catherine Lord in particular) have emphasized the fact that Yuskavage's painting is primarily an affair between women and paint, which effectively includes the female spectator in the process—a feminist, queer, lesbian, and/or heterosexual spectator—and therefore the artist herself. Ibid.

The logical question, then, is if the paintings in the first room of the exhibition depict artists' studios or not. They undeniably form a series of self-portraits, portraits in color and of color, whose many and varied pictorial languages are like many temporal and narrative hints scattered on the canvases. The enigmas that they offer rely on the sporadic presence of the artist as the artist. Yuskavage's self-representation is, perhaps, the only motif that contains the possibility of instituting the depiction of a silent, "resuscitated" studio.⁷ That is to say, the unique moment that takes place right after the lights are turned off and everybody has left the room:

"When you start working, everybody is in your studio—the past, your friends, your enemies, the art world, and above all, all your ideas—all are there. But as you continue painting, they start leaving, one by one, and you are left completely alone. Then, if you are lucky, even you leave."⁸

7 "Resuscitated" refers to a quote by Matisse about his own work *The Red Studio* (1911): "This red is like a warm night in which an intense light, coming from the window on the left, creates or rather resuscitates the other objects."

8 Philip Guston, quoting John Cage, *Collected Writings, Lectures, and Conversations* (Berkeley: University of California Press, 2011).

Born in 1962 in Philadelphia, Lisa Yuskavage received her BFA from the Tyler School of Art at Temple University in 1984 and her MFA from the Yale School of Art in 1986. Since 2005, the artist's work has been represented by David Zwirner.

In 2015, the Rose Art Museum at Brandeis University in Waltham, Massachusetts, presented *Lisa Yuskavage: The Brood*, a major solo exhibition spanning twenty-five years of the artist's work. The show traveled to the Contemporary Art Museum St. Louis in 2016. A large-scale, comprehensive publication by Skira Rizzoli, published on occasion of the exhibition, created in close collaboration with Yuskavage, includes texts by renowned art historians, curators, and writers, including Christopher Bedford, Suzanne Hudson, Catherine Lord, and Siddhartha Mukherjee, as well as an interview with the artist by Katy Siegel.

Yuskavage's work has been the subject of solo exhibitions at institutions worldwide, including the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia (2000); Centre d'Art Contemporain at Genève, Switzerland (2001); Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City (2006); and the Royal Hibernian Academy, Dublin (2011; organized as part of Dublin Contemporary 2011).

Lisa Yuskavage: Wilderness was on view at the Aspen Art Museum in 2020 and the Baltimore Museum of Art in 2021.

Museum collections which hold works by the artist include the Art Institute of Chicago; Hammer Museum, Los Angeles; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC; Institute of Contemporary Art, Boston; Long Museum, Shanghai; The Metropolitan Museum of Art, New York; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; The Museum of Modern Art, New York; Philadelphia Museum of Art; Rubell Museum, Miami; San Francisco Museum of Modern Art; Seattle Art Museum; Walker Art Center, Minneapolis; and the Whitney Museum of American Art, New York. Yuskavage lives and works in New York.

This is not a studio, this is a studio!
by Julia Marchand

Translated by Lucas Faugère

Published on the occasion of the exhibition
Lisa Yuskavage: Rendez-vous
June 9–July 29 2023

David Zwirner
108, rue Vieille du Temple
75003 Paris

© David Zwirner, 2023

David Zwirner

Ceci n'est
pas un atelier,
ceci est
un atelier !

Notes de Julia Marchand sur Lisa Yuskavage

Ceci n'est pas un atelier,
ceci est un atelier !

Julia Marchand

« Révérence pour l'art » et portraits d'ateliers

L'artiste états-unienne Lisa Yuskavage présente un ensemble de nouvelles toiles sous la verrière de la galerie David Zwirner. Réunies sous le thème de l'atelier d'artiste, ces œuvres de grand format participent d'une mise en abîme où l'on découvre la peintre et ses modèles, la peintre en modèle, la peintre en peintre et des « tableaux-dans-le-tableau ». En somme, l'envers du décor dont les refrains nous sont familiers, puisque le motif de l'atelier est présent dans l'histoire de la peinture européenne et celle, plus antérieure, liée à l'Égypte ancienne¹. En faisant sienne ce motif, Lisa Yuskavage s'attache à poursuivre la « révérence pour l'art² » que lui concédait déjà le critique d'art Peter Schjeldahl en 2001, soulignant par ce terme sa voracité dans la consommation des leçons du médium et des questions qui en découlent : Comment faire surgir la teneur abstraite d'une peinture figurative ? Comment ériger la couleur au rang de personification ? Et surtout, comment instaurer le silence et l'énigme, le modèle comme présence fictionnelle ainsi que le théâtre de sa propre histoire picturale ? Ces défis sont ceux qui traversent l'œuvre de l'artiste depuis près de trente ans. L'exposition *Rendez-vous* signe non seulement la première présentation en France de l'artiste, née en 1962, mais elle vient aussi asseoir son œuvre figurative à Paris, au plus proche de son contexte d'émulation. Ces portraits « d'ateliers d'artistes » sont les lieux mêmes de rendez-vous envoyés à des destinataires, dont les noms et l'histoire hantent nos réjouissances d'amoureux de l'art. Ils s'appellent, entre autres, Gustave Courbet, Henri Matisse, George Braque, envers qui Lisa Yuskavage tire cette fameuse révérence.

Révérence indocile et années 1990

Cependant, cette traversée des genres, secrets et techniques de la grande peinture n'a pas toujours été chose docile. Tout d'abord parce que l'artiste, originaire de Philadelphie, a élaboré une œuvre figurative dans une décennie où la peinture n'était pas au centre des préoccupations. Le cénacle de la peinture figurative américaine du début des années 1990 était un phénomène parallèle au discours de l'époque, centré sur les politiques identitaires. Et malgré de puissants complices, tel son contemporain John Currin, Lisa Yuskavage arpente la question de la figuration avec, étonnamment, une certaine irrévérence. En déménageant à New York à la toute fin des années 1980, après une formation à la Yale School of Art, l'artiste découvrait des propositions artistiques où l'infantilisation et l'abject étaient moteurs d'une pensée critique³. C'est-à-dire que la vulgarité et l'humour infiltraient l'art et le discours, reconfigurant l'attente sur ce qui faisait art ou pas. De la même manière, les matériaux visuels issus de la culture populaire existaient au sein d'un arsenal culturel et artistique plus établi. Ainsi, Lisa Yuskavage reconnaissait en des magazines érotiques ou de décoration d'intérieur (*Penthouse*, *Laura Ashley*) une latence artistique, magnifiée par leur traduction en effet d'atmosphères et de lumières. Elle reconnaissait également en l'œuvre d'art la capacité à contenir et mobiliser une énergie à même de dépasser son propre sujet et de troubler son regardeur. Aussi, le thème d'une peinture figurative n'est plus le sujet de la peinture. Un modèle féminin, aussi dénudé soit-il, s'envisage comme prétexte pictural, l'œuvre demeurant avant tout une affaire de lumière et de couleur non-naturalistes, traduisant une humeur.

1 Alice Bellony-Rewald et Michael Peppiatt, *Imagination's Chamber, Artists and Their Studios*, Boston, Little, Brown and Company, 1982.

2 Peter Schjeldahl, « Girls, Girls, Girls » dans *The New Yorker*, 7 janvier 2001.

3 Dans un entretien avec l'artiste Mary Weatherford, Lisa Yuskavage se rappelle sa rencontre en 1990 avec la pratique de Mike Kelley dont l'œuvre (telle *Nostalgic Depiction of the Innocence of Childhood*, 1990) jouait avec l'infantilisme : *I was really inspired by the abject. I wondered, "How can I make paintings with that spirit?" I wanted to figure out a way to make paintings that embodied that intimate knowledge of the low. "The Art of Watercolors, or, A Hundred of Bird Singing at Dawn"* dans *Yuskavage Wilderness* (New York, Gregory R. Miller & Co, 2020, p. 49). Pour plus d'information sur le sujet de l'infantilisation et l'adolescence comme perspective critique, voir *La gloire de la bêtise : régression et superficialités dans les arts depuis les années 1980* de Morgan Labar, à paraître, Dijon, Éditions les Presses du Réel, 2023.

La série des *Bad Babies* (1991-1993) illustre à merveille ce propos. Au centre de la toile, une figure juvénile effrontée et hagarde se retrouve nimbée d'une aura chromatique monochrome dont l'effet flirte avec la technique picturale du sfumato. Ces « portraits d'êtres en couleurs » introduisent également une référence à la Color Field Painting, signe qu'il y a là appétence pour les leçons de la peinture et le recours à l'audace frondeuse. Les *Bad babies* ont été conçus comme « une attaque contre le spectateur, avec moi en spectateur zero ». L'équation sfumato + colère pubertaire + humeur hébétée + Color Field Painting semble rageusement cohérente pour faire de Lisa Yuskavage une peintre érudite et indocile. En somme, une « révérence pour l'art » à plusieurs étages, qui navigue aisément entre la *high* et la *low* culture avec la dextérité d'une théoricienne contemporaine des *nineties*.

Révérence intérieure. Lisa Yuskavage regarde Lisa Yuskavage

Mais revenons à notre décennie, celle qui nous préoccupe, à l'origine de l'éclosion des œuvres de *Rendez-vous*. Depuis les deux dernières années, une révérence semble s'épaissir de l'intérieur : Lisa Yuskavage regarde Lisa Yuskavage. La référence se déploie à partir du dedans. Là est l'élément clé et novateur de ses nouvelles œuvres : la peintre fait face à sa propre histoire picturale et ses trente années d'activité. Dans *The Artist's Studio* (2022), l'artiste convoque les œuvres de ses premiers moments, à commencer par celle, tumultueuse et fondatrice, *The Ones That Don't Want To: Bad Baby* (1991), qui apparaît dans la nouvelle toile. Mais ici, la figure juvénile autrefois envahie d'une chromie personnifiée est sortie du tableau. Elle est devenue modèle et allégorie de l'artiste. Pink Bad Baby nous regarde avec la même gêne et le même affront mignon, les poings déliés, la posture relâchée, s'appuyant à moitié sur une chaise à l'aide d'un bras, l'autre étant préoccupé à maintenir un lien avec la couleur. L'œuvre, située derrière elle, serait en cours d'exécution. Ce « tableau-dans-le-tableau » renoue avec des œuvres de l'artiste où un vert surnaturel, électrique et troublant, unifie le paysage mental peuplé de nymphes et de figures paysannes (*Triptych*, 2010-2011, ou *Bonfire*, 2013-2015). Il divise également l'espace, renvoyant dos à dos des espaces de mémoire et deux topos de l'atelier, celle liée à son apparente « pauvreté », et l'autre à sa « grandeur » fantasmée. La partie haute, traitée en grisaille, affuble l'atelier-mansarde d'un esprit bohème, dans la continuité de *L'atelier sous les toits* (1903) d'Henri Matisse ou de *La Bohème : La mansarde, tableau 1* (1896) d'Adolf Hohenstein. Les parties basse et centrale exaltent l'auto-fiction et prolongent « le songe immense » de l'atelier, déjà porté à nu par les mots d'Aragon

au sujet de *L'Atelier du peintre* (1854-55) de Gustave Courbet : « Au-dessus de ce rassemblement d'une étrangeté inexplicable, regardez les profondeurs de l'atelier, vers le plafond, la pauvreté et la grandeur qui font de tout ce réel présent un songe immense. »

Big Flesh Studio (2022) poursuit ce chapelet de mises en abîme, où l'œil saisit des morceaux de la vie picturale du peintre et la présence, résolument troublante, de deux modèles au premier plan, sorties de leur tableau. Orpheline de support, l'une d'elles s'est délogée de l'œuvre *Life Model on Fur* (2021), exposée dans la seconde salle. Elle semble silencieuse et inattentive à l'action qui se déroule derrière elle, où l'on voit l'artiste, au travail, nous tournant le dos. Actrice de sa propre histoire, l'avatar de *Braque's Studio* singe l'attente de sa future variation. En tant que motif, il lui arrive d'être assujettie à un bégaiement pictural dans le sens d'une répétition : elle peuplait déjà *In Braque's Studio* (2010) et *Braque's Studio* (2010).

Dans *Golden Studio* (2023), un sous-vêtement en perles risque de passer inaperçu tant la densité symbolique et iconographique de la toile raconte sa propre histoire (citons, par exemple, les papiers de couleurs scotchés au mur en référence aux techniques d'enseignement de Josef Albers). La culotte se veut plus secrète, et pourtant tout aussi picturale : elle condense des jeux de transparences et de reflets, de textures et d'effets de contrastes, présents dans *Half-Family* (2003) et *Couch* (2003). Cette dernière a d'ailleurs transporté avec elle le modèle dans sa pirouette temporelle. La figure humaine, songeuse, a cessé de fixer l'artiste et le public. Que regarde-t-elle ? Est-elle consciente de la mémoire de la peinture et de ses possibles itérations ? Ou est-elle songeuse de son éventuelle disparition ? Et peut-on, tout simplement, parler d'une œuvre consciente de sa propre trajectoire ?

La figure humaine n'existe pas

Lisa Yuskavage s'attache à défendre l'idée d'une œuvre synthétique : « Ce qui m'intéresse vraiment, c'est comment faire des images puissamment synthétiques qui font s'entrechoquer des choses venues d'endroits très divers. Dans mes œuvres les plus récentes, ma propre histoire en fait aussi partie. » C'est là le propre du « tableau d'atelier », qui permet à l'artiste de se manifester à travers sa propre citation et d'allier différents niveaux de réalités et de songes, à l'instar de *L'Atelier du peintre* de Courbet (1854-55) et de *L'Atelier rouge* de Matisse (1911). Si l'on regarde la figure humaine, la problématique s'avère plus laborieuse.

À la fois présence fictionnelle, bégaiement et image mentale, ces figures, généreuses et avenantes, apparaissent sous les traits du modèle, en écho à l'histoire de l'artiste⁴. La figure humaine est la clé de voûte d'une personnification entièrement orientée vers la couleur et l'artificialisation, rendue possible par le traitement de la lumière. Même lorsqu'elle a recours à l'une de ses amies proches, la teneur picturale prend le pas : « Kathy apparaissait très matérielle⁵ ». De même, quand la source initiale prend l'apparence d'une image inconsciente, faisant appel au test de Rorschach, elle disparaît au profit d'une « mise en scène où la couleur fait figure de personnage principal » (en référence aux jumelles qui encadrent la scène centrale dans *Bonfire*, 2013-2015). Elles sont enchaînées dans un paysage chromatique qui aiguise et alimente notre soif du fantastique. Le motif de la poitrine est envisagé avec la même voracité visuelle, à l'instar des pommes de Cézanne, qui n'étaient pas peintes pour qu'elles soient mangées, mais plutôt pour être regardées.

En somme, la figure humaine n'existe pas, ce que nous murmura sûrement l'artiste, avec l'aplomb et l'audace frondeuse d'un Bad Baby « Il n'y a pas de dame dans le tableau, c'est de la peinture. C'est une chose peinte !⁶ ». *Tit Tondo* (2021) et *Darling* (2021), exposées parmi les petites toiles dans la seconde salle, sont les pommes-poitrines de l'artiste.

4 Lisa Yuskavage était elle-même modèle lors de ses années étudiantes à la Yale School of Art, lui prodiguant ainsi une connaissance du sujet de l'intérieur.

5 Dans un entretien avec Katy Siegel, l'artiste explicite son recours à Kathy, son amie d'enfance, pour plusieurs de ses peintures : « Je me suis dit que si je devais faire poser un être humain, ça ne pouvait pas être une personne quelconque mais au contraire quelqu'un qui serait absolument en phase avec mon imagination. Travailler avec Kathy fut une expérience matérielle, en quelque sorte [...], dans son apparence, chaque élément prenait une dimension tout à fait matérielle à mes yeux. » « Lisa Yuskavage & Katy Siegel: A Conversation » dans *Lisa Yuskavage The Brood: Paintings 1991-2015*, New York, Skira Rizzoli, 2015, p. 71.

6 Ce commentaire de l'artiste, à propos de l'œuvre de Courbet, explicite la position de Lisa Yuskavage au sujet de la peinture figurative ayant pour thème le corps féminin dénudé. Le fait de voir la peinture « en tant que chose » à l'écart d'une narration évidente et d'une représentation remonte à ses années d'apprentissage à la Yale School of Art avec Stephen Greene, étudiant et ami de Philip Guston. Cette citation renvoie également aux interprétations et débats des années 1990 et 2000 à l'endroit de l'assujettissement du corps féminin « au regard de spectateurs masculins lascifs », redoublant la possibilité du mépris. Des critiques, telle Catherine Lord, soulignent le fait que sa peinture soit avant tout une affaire conduite entre les femmes et la peinture, impliquant de fait le spectateur féminin (féministe, principalement queer, lesbienne et/ou hétérosexuelle) - l'autrice elle-même - dans l'équation (*ibid*).

On est alors en droit de se demander si les œuvres de la première salle s'apparentent à des peintures d'ateliers. Elles sont, indéniablement, une série d'autoportraits, de et en couleurs, dont les différents traitements égrènent des indices temporels et fictionnels. Leur énigme repose sur la présence, ponctuelle, de l'artiste en artiste. Elle seule condense la possibilité d'instaurer une image d'un atelier silencieux et « ressuscité⁷ ». Ce fameux moment, qui intervient, juste après avoir quitté la salle, en éteignant la lumière :

« Quand on commence à travailler, tout ce qui se trouve dans l'atelier - le passé, les amis, les ennemis, le monde de l'art et, par-dessus tout, toutes les idées qu'on peut avoir - est présent, sans exception. Mais à mesure que l'on peint, tout ceci s'en va, une chose après l'autre, jusqu'à en demeurer totalement seul. Et à ce moment-là, avec de la chance, on finit par s'en aller aussi⁸. »

7 « Ressuscité » renvoie à la citation d'Henri Matisse sur son propre travail (*L'Atelier rouge*, 1911) : « Ce rouge est comme une nuit chaude à l'intérieur de laquelle, venant de la fenêtre à gauche, une intense lumière fait naître ou plutôt ressusciter les autres objets. »

8 Philip Guston citant John Cage dans *Philip Guston, Collected Writings, Lectures and Conversations*, Berkeley: University of California Press, 2011.

Née en 1962 à Philadelphie, Lisa Yuskavage est diplômée d'un bachelor en beaux-arts de la Tyler School of Art (1984) et d'un master en beaux-arts de la Yale School of Art (1986). Elle est représentée depuis 2005 par David Zwirner.

En 2015, l'exposition personnelle *Lisa Yuskavage: The Brood* s'est tenue au Rose Art Museum de l'université Brandeis (Waltham, Massachusetts), retracant vingt-cinq ans de carrière. Cette exposition d'envergure a ensuite été présentée au Contemporary Art Museum de Saint-Louis (Missouri) en 2016. Elle a également donné lieu à la publication d'une importante monographie grand format aux éditions Skira Rizzoli, réalisée en étroite collaboration avec Lisa Yuskavage, comportant des essais d'auteurs, historiens de l'art et critiques de renom, dont Christopher Bedford, Suzanne Hudson, Catherine Lord et Siddhartha Mukherjee, ainsi qu'un entretien avec l'artiste mené par Katy Siegel.

Le travail de Lisa Yuskavage a fait l'objet d'expositions personnelles dans de nombreuses institutions à travers le monde, dont l'Institute of Contemporary Art à l'université de Pennsylvanie à Philadelphie (2000), le Centre d'art contemporain de Genève (2001), le Museo Tamayo Arte Contemporáneo à Mexico (2006) et la Royal Hibernian Academy à Dublin (2011, dans le cadre du festival Dublin Contemporary).

L'exposition *Lisa Yuskavage: Wilderness* a été présentée au Aspen Art Museum (Colorado) en 2020 et au Baltimore Museum of Art (Maryland) en 2021.

Les œuvres de l'artiste sont présentes dans plusieurs collections muséales, dont l'Art Institute de Chicago, le Hammer Museum à Los Angeles, le Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington, D.C., l'Institute of Contemporary Art de Boston, le Long Museum à Shanghai, le Metropolitan Museum of Art à New York, le Museum of Contemporary Art de Los Angeles, le Museum of Modern Art de New York, le Philadelphia Museum of Art, le Rubell Museum à Miami, le Museum of Modern Art de San Francisco, l'Art Museum de Seattle, le Walker Art Center de Minneapolis et le Whitney Museum of American Art à New York. Lisa Yuskavage vit et travaille à New York.

Ceci n'est pas un atelier, ceci est un atelier !
de Julia Marchand

Publié à l'occasion de l'exposition
Lisa Yuskavage : Rendez-vous
9 juin-29 juillet 2023

David Zwirner
108, rue Vieille du Temple
75003 Paris

© David Zwirner, 2023

David Zwirner