

WANTED

מבחר עבודות מאוסף מוגרבי

אנדי וורהול

טום וסלמן

ז'אן מישל בסקיאט

ריצ'רד פרינס

אדם מקיואן



מוזיאון תל אביב לאמנות

פתח דבר

הפופ־ארט, שראשיתו בשנות ה־60 המוקדמות של המאה ה־20, הפיח רוח רעננה באמנות האמריקנית והגדיר מחדש את המושגים "גבוה" ו"נמוך" ואת יחסי הגומלין ביניהם. מבחר זה מאוסף מוגרבי מציג את עבודותיהם של חמישה אמנים בני דורות שונים, שהיו הכוח המניע במהפכה זו, או שהמשיכו את מורשתה ופיתחו אותה בכיוונים חדשים.

חלק ניכר מהתערוכה מוקדש לאמנותו של אנדי וורהול, ממכונני ומנסחי הפופ־ארט – מעבודותיו המוקדמות ועד לדיוקנאות מלאי העוצמה שיצר בסוף ימיו. תופעות שאיפיינו את התרבות האמריקנית – הצרכנות, תקשורת ההמונים והפרסום – שימשו לוורהול הן כמקור והן כנושא לעבודותיו. הוא השתית את אמנותו על בחירה לא היררכית של דימויים – מוצרי צריכה, כוכבי קולנוע וסלבריטאים אחרים, אסונות, יצירות אמנות. האסטרטגיות האמנותיות המרכזיות שלו כללו ניכוס, צילום ושילוב של ציור וטכניקות הדפס מסחריות.

וורהול הכתיב מגמות חדשניות באמנות, במוזיקה ובקולנוע ניסיוני, וטיפח פרסונה שתרמה תרומה ניכרת לצמיחתה של תרבות בוהמיינית חדשה בניו יורק. הסטודיו שלו, שנודע כ"בית החרושת", היה מרכז לעשייה רבת־פנים זו ומקום מפגש לאנשים מסביבות חברתיות שונות, שאותם גם הציג בעבודותיו. לרעיונות של וורהול, לפרקטיקות האמנותיות שלו, לסגנון חייו ולפרסונה שלו יש עדיין השפעה מכרעת על עולם האמנות העכשווית. טום וסלמן, בן דורו של וורהול, נותן ביטוי משלו למאפייניו של החלום האמריקני. בציורי טבע־דומם סטריאוטיפיים ובציורי עירום על גבול ההפשטה, הוא מתייחס לשיווק של דימויים ומוצרי צריכה פטישיסטיים, כגון "הבית האידיאלי" ו"האישה האידיאלית", באמצעי התקשורת ההמוניים.

ז'אן מישל בסקיאט, שפעל בשנות ה־80, משלב בעבודותיו פרקטיקות נמוכות לכאורה ואמנות גבוהה. הוא יוצר מארג אקספרסיבי של ציטוטי טקסטים, ציור, רישום ושרבוט, הניזונים ממקורות שונים והמצביעים על מגוון של הקשרים אוטוביוגרפיים, היסטוריים ורב־תרבותיים. תרבות הצריכה ומעשה האמנות הם עדיין נושאים רלוונטיים, הנבחנים מחדש בעין ביקורתית ומפוכחת על ידי אמנים עכשוויים. ריצ'רד פרינס מעלה שאלות על אודות בעלות ואותנטיות באמצעות אסטרטגיות של ניכוס, מיחזור, שכפול ומניפולציה של דימויים קיימים. ואילו אדם מקיזאן הופך אובייקטים מוכרים ובנליים לחפצים מנוכרים וטעונים על ידי שכפולם בחומר לא צפוי, תוך כדי הטענתם באיכות אירונית.

תודה מקרב לב למרי וחזיה מוגרבי על נדיבותם הרבה ועל מחויבותם למוזיאון תל אביב לאמנות, שאיפשרו את קיומה של תערוכה ייחודית זו. תודה מיוחדת גם לצוות המסור של חזיה מוגרבי: תומס נזרקו, אסתי נוימן ואלזבת ג'רד. הערכה ותודה מיוחדת לאסיסטנטית שלי, גלית לנדאור־אפשטיין, ולרפאל רדובן, רכז תיאום בקרת פרויקטים, ולעוזרת שלו, איריס ירושלמי, על מסירותם והסיוע המקצועי שלהם בכל שלב ובכל פרט של התערוכה. תודה מיוחדת לרות פלדמן, טל לניר וזיוה קורט על הטקסטים מאירי העיניים; לד"ר דורון לוריא, ראש מחלקת השימור, למשמרת הבכירה מיה דרסנר, לקלרה קרלובה ונוגה שוסטרמן. תודה לרשם שרגא אדלסברג ולמשמרי המשנה עליזה פדובאנו־פרידמן, שושנה פרנקל והדר אורן־בצלאל על מאמציהם המסורים. תודה מקרב לב לטיבי הירש ולטוקן סטודיו לעיצוב על תליית העבודות. תודה למגן חלוץ על העיצוב המוקפד של חוברת התערוכה; לאורנה יהודיוף וירון דוד על העריכה בעברית; לטליה הלקין על התרגום לאנגלית, ולמרג'רי מורגן על העריכה הלשונית באנגלית. תודה מקרב לב למשנה למנכ"ל המוזיאון, שולי כסלו, על תמיכתה, ולכל צוות המחלקות של מוזיאון תל אביב לאמנות על עבודתם הנאמנה.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית



אנדי וורהול, קוקה־קולה [3], 1962 (מוקדם), קזאין על כותנה, 176.2x137.2
Andy Warhol, **Coca-Cola** [3], 1962 (early), casein on cotton, 176.2x137.2

אנדי וורהול, קוקה־קולה [3], 1962 (מוקדם)

קוקה־קולה [3] היא אחת מעבודותיו הראשונות של אנדי וורהול, המייצגות את הפרקטיקה האמנותית שאפיינה אותו בתחילת דרכו כאמן מוביל במהפכת הפופ־ארט. במטרה ליצור אמנות שתכניה מזהים מיידית ומשקפים את החברה האמריקנית בת־הזמן, בחר וורהול בדימויים של מוצרי צריכה בנליים ומוכרים. הוא לא צייר אותם ישירות, אלא ניכס את דימוייהם מעיתונים או ממגזינים, ובכך הכניס דימויים מעולם הפרסום והמדיה לפנתיאון של האמנות. וורהול הקרין את הדימוי של בקבוק הקוקה־קולה בהגדלה על בד והעתיק אותו בארבע גרסות. שתי הגרסות הראשונות נשענו עדיין על סגנון ציור חופשי, ואילו השלישית והרביעית צוירו בסגנון לקוני, מהוקצע, בקווים ברורים, בקפדנות וללא עקבות מכחול. בכך ביקש וורהול לשנות לציור מראה מכני ולדמות אותו למוצר תעשייתי. קוקה־קולה הוא דוגמה לאנטי־זה שהציב וורהול לתכנים הנשגבים ולציור המחוותי של האקספרסיוניזם המופשט, שקדם לפופ־ארט ונתפס כאמנות אליטיסטית מורמת מעם.

על ידי בידודו של הדימוי, הגדלתו הרדיקלית והצבת שם המותג לידו, וורהול מאדיר את בקבוק הקוקה־קולה ומעמיד מראה בפני הצרכן האמריקני השבוי בקטמם של מותגים. וורהול יעצים אמירה זו ביתר שאת בעבודותיו הבאות, שבהן הוא משכפל את הדימוי של בקבוק הקוקה־קולה, כמו גם דימויים אחרים מעולם הצריכה האמריקני, כגון פחיות מרק קמפבל ושטרות דולר.

ר.פ.



אנדי וורהול, **עשרים מרילין [מרילין בצבע]**, 1962 (אוגוסט-ספטמבר)
 אקריליק, צבע דיו לדפוס משי ועיפרון על בד פשתן, 195.3x113.3
 Andy Warhol, **Twenty Marilyns [Marilyn in Color]**, 1962 (August-September)
 Acrylic, silkscreen ink and pencil on linen, 195.3x113.3

אנדי וורהול, **עשרים מרילין [מרילין בצבע]**, 1962 (אוגוסט-ספטמבר)

לאחר מותה הטרגי ואפוף המסתורין של כוכבת הקולנוע האגדית מרילין מונרו באוגוסט 1962, הקדיש לה וורהול סדרת עבודות, שהתבססו כולן על תצלום פרסומת בשחור-לבן לסרטה ניאגרה מ-1953 – כדימוי בודד, מוכפל או משוכפל. בדמותה של מרילין התגלמו התמות שריתקו והעסיקו את וורהול: זוהר, תהילה ומוות, כמו גם השניות שבין התדמית הפומבית לפרסונה הפרטית.

בסדרה זו השתמש וורהול בטכניקה הייחודית לו: שילוב של ציור ידני ודפוס משי צילומי. וורהול צייר תחילה את משטחי הצבע, סימן את השפתיים, השיער והאיפור – אותם אלמנטים שהפכו את מרילין למושא להערצה – ולאחר מכן הדפיס עליהם את הדימוי הצילומי לאחר שהועבר לרשת תוך יצירת גריד. שיעתוק הדימוי מצביע על האפקטים הסותרים של תופעת הפרסום והמיסחור: מצד אחד האדרת הדמות, ומצד אחר – התרוקנותה ממשמעות והפיכתה למוצר. נוכחת ובהיבעת חמקמקה, התדמית הפומבית של מרילין מונרו נחשפת כאשליה מזוהמת.

באמצעות החזרתיות של הדימוי בעבודה, כמו גם בסדרה כולה, והשימוש בשיטת הדפוס מסחרית, שהם מסימני ההיכר המובהקים של אמנותו, וורהול מבקש לשוות לעבודתו מראה ואיכות שבלוניים, ובכך לחתור תחת עיקרון החד-פעמיות והמקוריות של עבודת האמנות. עם זאת, הסטיות בהתאמת הדימוי הצילומי למשטחי הצבע דווקא משבשות את אחידות הדיוקן המשוכפל.

ר.פ.

אנדי וורהול, דיפטיכון לז' [טיפוס סטודיו] [לז' 65], 1963 (יוני-יולי)

וורהול לא יצר אמנם אמנות מופשטת של ממש בשנים הראשונות של הפופ־ארט, אך הוא התעניין באמנות זו ואף ניכס כמה ממאפייניה לעבודתו. את הביטוי הראשון שלו לפרקטיקה של ההפשטה אפשר למצוא בעבודות שבהן הקומפוזיציה בנויה משני חלקים – האחד פיגורטיבי והאחר מופשט, כדוגמת דיפטיכון לז'.

על אחת משתי היחידות של הדיפטיכון הדפיס וורהול דימוי של כוכבת הקולנוע המפורסמת אליזבת (לז') טיילור, המבוסס על תצלום – פרסומת של לז' טיילור לסרט Butterfield 8 מ־1960, שבו השתמש ברוב דיוקנאותיה. היחידה השנייה היא משטח מונוכרום, שוורהול כינה אותו "ריק". המצע כולו רוסס בצבע כסף, אחת הטכניקות שוורהול אימץ באותה תקופה. טכניקה זו, שהייתה מקובלת בקרב אמני ההפשטה הפוסט־ציורית שהתפתחה במקביל לפופ־ארט, התאימה לוורהול ששאף לצמצם את המחוות הידניות שלו בתהליך העשייה האמנותית.

הסינתזה/ההנגדה בין הפיגורטיבי למופשט מציפה דיכטומיות של ריק/מלא, נוכח/נעדר, גלוי/סמוי, הנוכחות באמנותו של וורהול במפורש ובמרום – הן בתכנים והן באלמנטים הצורניים. שנים מאוחר יותר, ב־1978, בדק וורהול מחדש ולעומק את גבולות ההפשטה בדרכים הייחודיות לו בשתי סדרות – "ציורי חימצון" ו"צללים".

ר.פ.



אנדי וורהול, דיפטיכון לז' [טיפוס סטודיו] [לז' 65], 1963 (יוני-יולי)
צבע ספריי וצבע דיו לדפוס משי על בד פשתן, 101.6x101.6 כ"א
Andy Warhol, Liz Diptych [Studio Type] [Liz '65], 1963 (June-July)
Spray paint and silkscreen ink on linen, 101.6x101.6 each panel



אנדי וורהול, אלביס כפול [טיפוס פרוס], 1963
צבע ספריי וצבע דיו לדפוס משי על בד, 207.6x121.9
Andy Warhol, **Double Elvis [Ferus Type]**, 1963
Spray paint and silkscreen ink on canvas, 207.6x121.9

אנדי וורהול, אלביס כפול [טיפוס פרוס], 1963

אלביס פרסלי, מלך הרוקנ'רול, שחקן קולנוע ואחת הדמויות האיקוניות של התרבות הפופולרית של שנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 היה עוד אחד מכוכבי העל שהקסימו את וורהול. הוא הנציח אותו בסדרת עבודות, שהתבססו על תצלום סטיל של אלביס מתוך המערבון פליימינג סטאר מ-1960, שבו הוא נראה כקאובוי השולף אקדח.

דמותו של אלביס מופיעה בעבודה זו פעמיים, בדימויים חופפים כמעט, המודפסים על בד שרוסס בצבע כסף. הדימוי האחורי עומעם באמצעות שכבה נוספת של צבע, ולכן צמד הדימויים נתפס כאימג' ואפטר-אימג', אך בויזמן הוא גם מאזכר פריימים מתחלפים בתוך סרט. ואכן, באותה תקופה יצר וורהול את סרטיו הניסיוניים פורצי הדרך הראשונים, שפתחו אפיק חדש בעשייה האמנותית הרביגונית שלו.

אלביס כפול שייך לקבוצה של 22 עבודות, שהציג וורהול בתערוכתו בגלריה פרוס בלוס אנג'לס בסתיו 1963. וורהול שלח לארווינג בלום, בעל הגלריה, גליל בד ארוך, שעליו הודפסו הדימויים של אלביס ברצף, וביקש ממנו לבצע את החלוקה ליחידות נפרדות בעצמו, לפי הבנתו. אקט קונצפטואלי זה, המפקיע מידי האמן את קביעת הפורמט של העבודה, משליך על תפקיד האמן, על היקף ומהות מעורבותו במעשה האמנות, לפי תפיסתו של וורהול.

ר.פ.



אנדי וורהול, **מאו**, 1973, אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד פשתן, 127x106.7
Andy Warhol, **Mao**, 1973, acrylic and silkscreen ink on linen, 127x106.7

אנדי וורהול, **מאו**, 1973

בעקבות המפגש ההיסטורי בין נשיא ארה"ב ריצ'רד ניקסון ומנהיג הרפובליקה העממית של סין מאו דזה דונג בפברואר 1972, יצר וורהול סדרת דיוקנאות של מאו. האירוע בעל החשיבות הבין-לאומית, שציין את חידוש הקשר בין שתי המעצמות לאחר ניתוק של 25 שנה, לווה בכיסוי תקשורתי נרחב, שהפך את מאו למעין כוכב-על.

הסדרה מבוססת על תצלום רשמי של מאו המופיע בעמוד השער של ספרו ציטוטים של היו"ר מאו דזה דונג (הידוע גם כספרון האדום), שפורסם לראשונה ב-1962. זהו גם אחד התצלומים שהופיעו על שלטי החוצות הענקיים, שהיו פזורים ברחבי סין ונועדו להאדיר את דמותו של היו"ר ואת שלטונו הטוטליטרי. וורהול רמז למנגנון פולחן האישיות סביב מאו בכמה דיוקנאות מונומנטליים שיצר, כמו גם בהיקף הסדרה כולה.

דיוקן זה מייצג היטב את הסדרה העוצמתית, המציינת את המעבר של וורהול לסגנון ציור חופשי ואקספרסיבי, שמאפיין את עבודותיו בשנות ה-70. הצבעוניות האינטנסיבית ומריחות המכחול המובחנות עומדים בניגוד לדימוי הצילומי החמור. המחשת המחוות הציוריות המקנה לעבודה ייחודיות חד-פעמית עומדת בסתירה לעקרונות שעמדו ביסוד אמנותו של וורהול בשנות הפופ-ארט של העשור הקודם.

ר.פ.



אנדי וורהול, **גבירות ואדונים**, 1974-1975 בקירוב
פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד, 304.8x203.2
Andy Warhol, **Ladies and Gentlemen**, ca. 1974-75
Synthetic polymer paint and silkscreen ink on canvas, 304.8x203.2

אנדי וורהול, **גבירות ואדונים**, 1974-1975 בקירוב

בשנות ה־70 התמקד וורהול בעיקר בציור דיוקנאות מוזמנים של אנשי החברה הגבוהה, אמנים, אנשי קולנוע ואנשי בוהמה, שנמנו כולם עם חוג מכריז. הסדרה "גבירות ואדונים" יוצאת דופן בכך שהיא מתייחסת לתתי־תרבות ניו־יורקית, שהיא אנטי־תזה מוחלטת לחוג הנוצץ, שורהול נהג להתרועע עימו.

הסדרה מציגה טרנסווסטיטים, שורהול בחר לתעד ביוזמתו ושדיגמנו עבורו בסטודיו שלו בבגדיהם הססגוניים, ובתנוחות שבחרו בהן, תמורת תשלום סמלי. וורהול לא ציין את שמם, על אף שזהותם הייתה ידועה לו. הוא צילם אותם עשרות פעמים במצלמת פולרויד – אמצעי העבודה החדש שלו באותה תקופה – והתצלום שנבחר לשמש בסיס לדיוקן עובד לדפוס משי. המקור הצילומי ניכר כאן היטב, בעיניים המישירות מבט לצופה והנבדלות ממשטחי הצבע העזים שמסביבן. רבים מתצלומי הפולרויד של וורהול נמצאים כיום באוספי מוזיאונים; התצלום של וילהלמינה רוס, שעליו מבוסס דיוקן זה, נמצא באוסף מודרנה מוזט שבמאלמה, שוודיה.

הסדרה מעידה על התעניינותו של וורהול בנושאים של זהות מינית, מיגדר והאחר. נושאים אלה, שהיו קרובים לליבו, טופלו בהרחבה בעיקר בסרטיו. בעשייתה של הסדרה באותה תקופה הייתה משום אמירה חברתית חזקה.

ר.פ.

אנדי וורהול, גולגלות, 1976

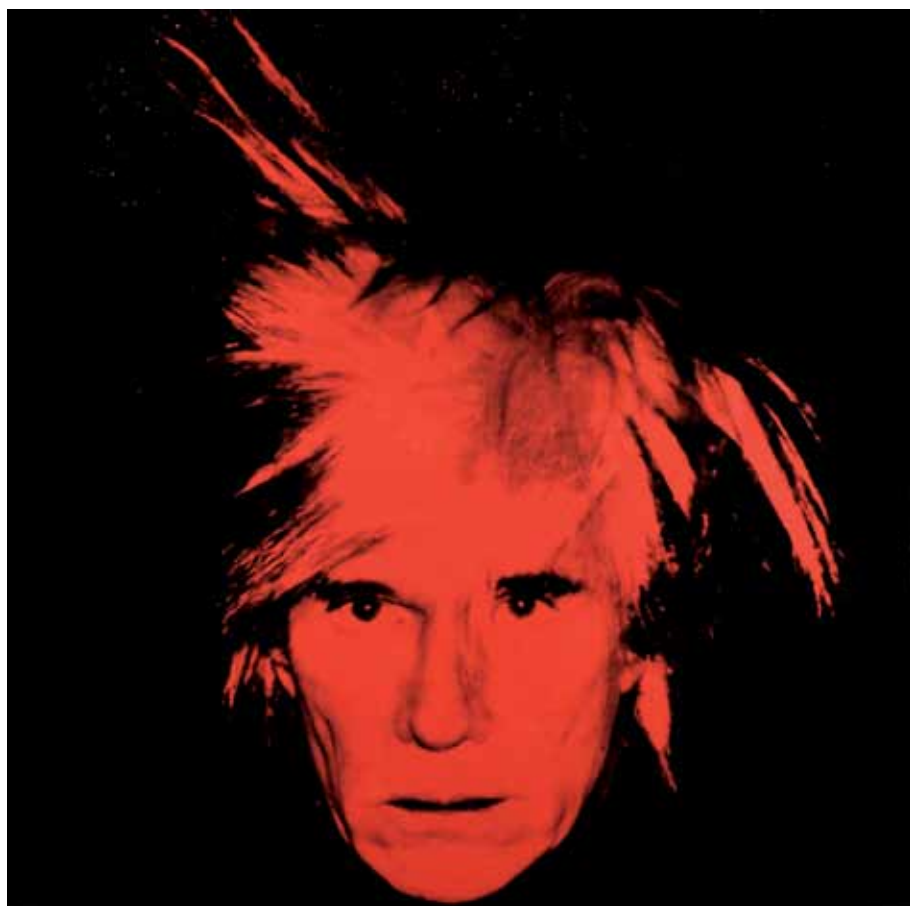
ב־1976, כעשור לפני מותו, יצר אנדי וורהול עבודה בת עשר גולגלות, תזכורת פיזית לזמניות החיים. הוא ארגן את הגולגלות במערך של טבע דומם מואר בתאורת במה, וצילם אותן במצלמת פולרואידי. באמצעות האקריליק ודפוס המשי טושטשו האלמנטים הפיזיים בחלק מהגולגלות והן הפכו לכתם מופשט המרצד בין נוכחות להעדר ובין האובייקט לצלו המוטל. הגולגלות, אובייקטים טעונים שיש בהם אזכור לתפיסת הוויטאס ("הבל הבלים הכל הבל") בתולדות האמנות, מוצגות כאמבלמות סדרתיות מנוכרות, תחושה המתעצמת בשל החזרה והשכפול של הדימוי.

המוות כנושא העסיק את וורהול מתחילת דרכו האמנותית. העיסוק בו התקשר אצלו מצד אחד לאירועים טרגיים כמו אסונות טבע, תאונות דרכים, הוצאות להורג ועוד. מצד אחר, כמו בסדרה "מרילין" שנוצרה זמן קצר לאחר מותה של מרלין מונרו, העיסוק במוות נקשר לדעיכתו של סובייקט זוהר, כשכל מה שנותר מהאדם הוא רק הדימוי האיקוני שלו, כפי שהשתמר בזיכרון הקולקטיבי התרבותי. בעבודות הגולגלות אפשר למצוא גם שורשים ביוגרפיים; האמן, שהתקרב למחצית חייו, החל לעסוק בקיצו שלו עצמו, למשל בעבודות מ־1978, שבהן נראה וורהול עם גולגולת מאוזנת על ראשו.

ז.ק.



אנדי וורהול, גולגלות, 1976, אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 10 חלקים, 48.3x38.1 כ"א, 192.4x96.5 סה"כ
Andy Warhol, **Skulls**, 1976, acrylic and silkscreen ink on canvas
10 parts, each 48.3x38.1; overall 192.4x96.5



אנדי וורהול, **דיוקן עצמי**, 1986

מרגע שהחליט להפוך ממעצב גרפי ומאייר מסחרי לאמן ועד יומו האחרון היה וורהול הכוכב הבלתי מעורער של עולם האמנות, הבוהמה והתקשורת. הוא בנה, טיפח ושיווק את הפרסונה שלו כאמן טוטלי ססגוני, שחיי וזמנו אחד הם. דיוקנאותיו העצמיים הציגו תדמית שתאמה לזו של הדמויות שצייר – מרוחקת, שבלונית ונטולת הבעה – ולא שיקפו את התמורות בחייו. בדיוקנאות העצמיים האחרונים שלו נסדקת תדמית זו והוא חושף את עצמו בעוצמה מפתיעה.

דיוקן עצמי איקוני זה שייך לסדרת עבודות גדולות ממדים, שיצר וורהול בהזמנתו של בעל הגלריה אנתוני דופיי מלונדון. וורהול הצטלם עבור הדיוקן כשהוא עוטה את אחת מ"פאות האימה" הכסופות שלו, ששערותיה עוטפות את פניו כמו להבות אש. עיניו המהפנטות שולטות בדיוקן, ומבטן הרדוף והאינטנסיבי כמו משתק את המתבונן. זהו למעשה מבט פנימה, אל תוך מעמקי העצמי, החושף אדם פגיע ומבוהל. פניו המנותקים מגופו מרחפים על פני הרקע השחור כמסכה או כרוח רפאים על פני תהום.

ורהול מת כמה חודשים לאחר השלמת סדרת הדיוקנאות העצמיים, טרם זמנו, אחרי ניתוח שגרתי שהסתבך. בעקבות כך, לבשו דיוקנאות אלה ממד נוסף, מעין דיוקנאות "ממנטו מורי", ואולי דימויים עצמיים שיש בהם חשבון נפש אחרון.

ר.פ.

אנדי וורהול, **דיוקן עצמי**, 1986, פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד, 271.1x270.5
Andy Warhol, **Self-Portrait**, 1986, synthetic polymer paint and silkscreen ink on canvas, 271.1x270.5

אנדי וורהול, הסעודה האחרונה (Camel/57), 1986

ב־1984 התבקש וורהול על ידי בעל הגלריה אלכסנדר יולאס ליצור סדרת עבודות על פי ציור הקיר הקאנוני של לאונרדו דה וינצ'י הסעודה האחרונה מסוף המאה ה־15, הממוקם בכנסיית סנטה מריה דלה גרציה במילנו. וורהול יצר כ־100 וריאציות לנושא, שהתבססו על שתי רפרודוקציות מצויות זולות – אחת שימשה להדפסי הרשת והאחרת לציורים הידניים. את הציורים, וביניהם עבודה מונומנטלית זו שאורכה כאורך ציור הקיר המקורי, צייר וורהול על ידי העתקת קווי המתאר של הרפרודוקציה המוקרנת על הבד.

בגירסה זו לא ניכס וורהול את הקומפוזיציה כולה, אלא פירק אותה לגורמים, ציטט, בודד ושכפל מקטעים ממנה. פרקטיקה זו מנטרלת את האחדות החזותית והסימבולית של הציור, שיוצרת הפרספקטיבה הלינארית של דה וינצ'י. היא אף משבשת את התכנים של הציור המקורי תוך שילוב מוטיבים מעולם הפרסום – מותגים, אובייקטים, תגי מחיר. בעבודה זו משתלטים על הקומפוזיציה הלוגו של סיגריות קאמל והמספר "57" בתוך עיגול, המופיע על תוויות מוצרי התבלינים של חברת היינץ. כל אלה מסיטים את הדגש מהדרמה הטעונה המתרחשת סביב השולחן, המתמקדת בבגידה בישו ובמותו הצפוי. דמותו של ישו, שבציור המקורי מודגשת כנקודת המגזש של הפרספקטיבה, נבלעת בין שאר הדמויות.

וורהול יצר בסדרה זו שילוב בין קודש לחול, בין אמנות גבוהה לעולם המסחרי. סיתתה זו משקפת את הטרונספורמציה של עבודה בעלת ערכים דתיים ואוניברסליים לקלישאה, שהמסר שלה מושקף בעקבות שעתוקיה הרבים במשך השנים.

ר.פ.



אנדי וורהול, הסעודה האחרונה (Camel/57) (פרט), 1986
פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד, 299.7x883.9
Andy Warhol, The Last Supper (Camel/57) (detail), 1986
Synthetic polymer paint and silkscreen ink on canvas, 299.7x883.9

אנדי וורהול, הסעודה האחרונה (ישו 112 פעמים), 1986

"אמנות מאמנות" – כך כינה וורהול את הדושיח שלו עם יצירות מופת מן העבר, שהחל ב־1963 עם הפרפרזה על המונה ליזה והגיע לשיאו עם הסדרה שיצר לפי הסעודה האחרונה – שתיהן של לאונרדו דה וינצ'י. ישו 112 פעמים היא עבודה אחת מתוך הסדרה, שעבודה נוספת מתוכה מוצגת בתערוכה.

בגרסה זו, וורהול בודד את ראשו של ישו מתוך רפרודוקציה של הציור והדפיס את הדימוי על בד תוך יצירת גריד מתמשך. פניו של ישו כפי שצוירו בידי דה וינצ'י, שנעשו סמל של קבלת הדין בהשלמה ובאיפוק – אחד המסרים העמוקים בנרטיב של הברית החדשה – הפכו כאן לדגם רפטטיבי מרצד. בעוד הפורמט המונומנטלי של העבודה מחקה את האפקט הטוטלי של ציור הקיר של דה וינצ'י, הדימוי המשוכפל מעמעם את המסר של הציור המקורי ומדגיש כיצד המניפולציה והמסחור של היצירה מביאים לאובדן משמעותה. בעבודותיו המוקדמות של וורהול הצביעה סדרתיות זו מצד אחד על חיפצון של דמויות אנוש, ועל האדרת חפצים מצד אחר.

מבחינת הטכניקה, זוהי אחת מעבודות ה"היפוכים" של וורהול, שבהן הפך את הצבעוניות והדפיס דימוי שחור על בד צבעוני, שמדמה תשליל צילומי. וורהול יצר היפוכים מעין אלה לעבודות רבות שלו – שיש בהן למעשה מניפולציה של אמנותו שלו.

ר.פ.



אנדי וורהול, הסעודה האחרונה (ישו 112 פעמים) (פרט), 1986
אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 203.2x1000.7
Andy Warhol, The Last Supper (Christ 112 Times) (detail), 1986
Acrylic and silkscreen ink on canvas, 203.2x1000.7

טום וסלמן, עירום אמריקני גדול מס' 77, 1966

הסדרה "עירום אמריקני גדול" היא המוכרת ביותר מבין הסדרות של טום וסלמן. האמן החל ברישומי עירום נשי עוד ב־1960. לאחר מכן, ב־1961, יצר את הקולאז' עירום אמריקני גדול מס' 1, המזכיר את האודליסק הגדולה של אנרי מאטיס מ־1935 המכונה עירום ורוד. ווסלמן יצר במסגרת סדרה זו יותר ממאה עבודות, עד סוף שנות ה־70.

עירום נשי בשכיבה (Reclining Nude) הוא אחד הנושאים הקלאסיים בתולדות האמנות. וסלמן שילב נושא זה עם דימויים ארוטיים של נערות פוסטרים מפרסומות ויצר דימוי סטריאוטיפי, שהוא ב־זמן סכמתי וריאליסטי, פרובוקטיבי ומנוכר. האישה מוקמה בעבודותיו בתוך סביבה ביתית עמוסה פרטי ריהוט, פרחים ומוצרי מזון, או בסמוך לחלון עם נוף, באופן המשלב לעיתים אזכורים מתולדות האמנות. וסלמן אף תכנן מיצב, שישלב אישה אמיתית על רקע דימוי תלת־ממדי של ציוריו, אבל רעיון זה לא יצא אל הפועל.

הציור שלפנינו משקף מגמה האופיינית לוסלמן מאז 1965, בהציגו מבט קרוב, פרגמנטרי, המתמקד באיברים הארוטיים. בעבודה זו ניכרת ההדגשה של הפטמות באמצעות חשיפת גון העור וכן הדגשת השפתיים הפשוקות, המשתלטות על הפנים כאיבר יחיד ובולט – מאפיינים היוצרים תחושת אי־נוחות פולשנית ובוטה. שינויים נוספים שחלו בתקופה זו הם המעבר של האמן לציור בצבעי שמן על בד והטיפול הקפדני בפרטים בקנה מידה גדול. החל בתקופה זו יצר וסלמן עבודות המתמקדות באזורי גוף שונים: כף רגל, כף יד מחזיקה סיגריה, וכן שפתיים חושניות־פעורות הפולטות עשן סיגריה.

ג.ל.א.



טום וסלמן, עירום אמריקני גדול מס' 77, 1966, שמן על בד, 182.9x203.2
Tom Wesselmann, **Great American Nude # 77**, 1966, oil on canvas, 182.9x203.2

ז'אן מישל בסקיאט, **כתרים (פזו נטו)**, 1981

בסוף 1981 כבר זכה בסקיאט להכרה והציג בגלריה הידועה של אנינה נוסיי בניו יורק, שם גם יצר בקומת המרתף. שנות ה-80 סיפקו הזדמנויות חדשות לאמנים צעירים וחדשניים, לאחר תקופה של אמנות מושגית ומיתון כלכלי בארצות הברית. בעולם האמנות בכלל והאמריקני בפרט בלטה החזרה לציור אקספרסיבי ("ניאו־אקספרסיוניזם"), המתאפייין בכתמיות רבה, בצבעים עזים ובמשיחות מכחול נמרצות. יחסי הון־אמנות העסיקו רבות את בסקיאט, ויצירות רבות מאותה תקופה מדגישות את עמדתו האמביוולנטית ליחסים הללו דרך שימוש במשפטים ובמילים בעבודות עצמן או בבחירת כותרות העבודות, כגון ביצירה זו, ששמה מתייחס למטבע הספרדי.

בסקיאט עסק גם ביחסו של עולם האמנות להיותו אמן אפרו־אמריקני. במשך כל שנות יצירתו הוא שב והתייחס לשלל המשמעויות הקשורות לעולמם של האפרו־אמריקנים – לדמויות של ספורטאים ומוזיקאים מפורסמים או לדמותו שלו עצמו. בעבודה זו כתר הזהב ניצב על דמותו של "המלך השחור", כמעין דמות איקונית של מנהיג. דימוי זה עשוי להיקשר לכתר הקוצים, כביטוי לרעיון כי האדם השחור (או בסקיאט עצמו) הוא מעין ישו עכשווי המתייסר בעולמו של האדם הלבן. שלא כדרכו, האמן בחר לחתום עבודה זו בשמו האישי ולהוסיף את התאריך – חג המולד – ואולי לבטא גם בכך את הפן הנוצרי־המשיחי של עבודתו.

ל.ט.



ז'אן מישל בסקיאט, **כתרים (פזו נטו)**, 1981

אקריליק, גיר שמן וקולאז' נייר על בד, 193.4x239.4x3.8

Jean-Michel Basquiat, **Crowns (Peso Neto)**, 1981

Acrylic, oilstick, and paper collage on canvas, 193.4x239.4x3.8

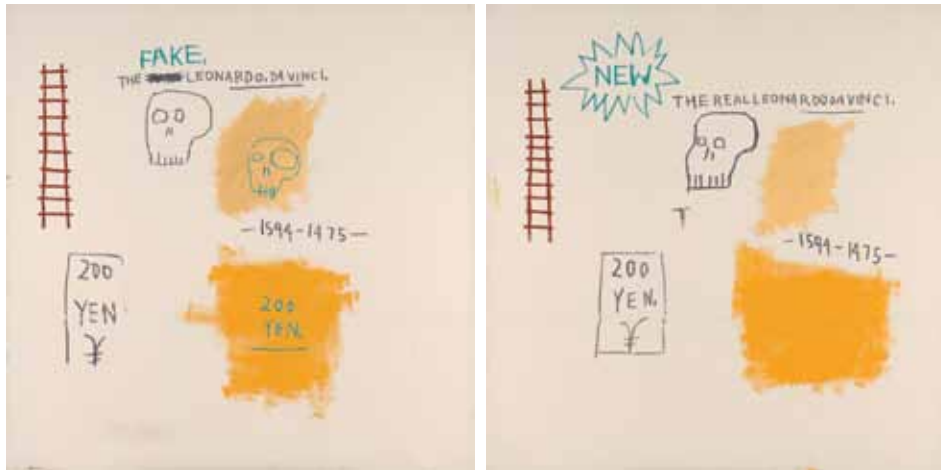
ז'אן מישל בסקיאט, **חדש**, 1983 / **מזויף**, 1983

ב־1983 כבר היה בסקיאט חלק מן המערכת המשומנת והמתנוגמת של עולם האמנות. ככל שהתבסס כלכלית בזכות עבודותיו, כך גם גדלה הביקורת שלו כלפי עולם זה. גישה זו ניכרת כבר בכותרות של זוג עבודות אלה: "חדש" ו"מזויף". שני הבדים דומים מאוד זה לזה, מלבד פרטים בודדים אך משמעותיים, דוגמת ההופעה החוזרת ונשנית של הגולגולת ושל המשפט "200 ין" בצד "המזויף". נראה כי האמן מעוניין שהצופה ישווה בין שני החלקים וימצא את ההבדלים.

בסקיאט מעולם לא ראה עצמו כצייר אלא ככותב של מילים, רשימות וספרי הגדרות. הטקסט הוא המרכיב המרכזי בעבודותיו, והסימנים והדימויים שהוא מציב על הבד נובעים מתוכו ומתייחסים אליו כמעין "שחקני חיזוק". הגולגולת, הנראות ברבות מעבודותיו, מופיעות גם בעבודה זו ונלוות לטקסט המרכזי. הן מעידות בדרך כלל על האובססיה של האמן ביחס למוות, אך גם מאזכרות מסכה ומסמלות צביעות ודו־פרצופיות. בעבודה זו הן קשורות גם לטקסט המתייחס לשנות לידתו ומותו של ליאונרדו דה־וינצ'י, המתגלה כמזויף.

התעסקותו המתמדת של בסקיאט בגולגולות, בציורי אנטומיה ובחלקי גוף נקשרת גם להערצתו הרבה לליאונרדו דה וינצ'י. בשנים 1983-1984 צייר בסקיאט כמה עבודות שבהן עיוות בצורות שונות את דמותה של מונה ליזה, יצירתו המפורסמת ביותר של אמן הרנסנס, שהייתה לאחד הסמלים הבולטים של התרבות המערבית הלבנה. ביצירות אלו, כמו גם בעבודה המוצגת כאן, ניכר כי בסקיאט ממשיך את משנתם של מרסל דושאן ואנדי וורהול ומבקר בציניות את עולם האמנות הנצלני והמזויף בעיניו.

ל.ט.



מימין: ז'אן מישל בסקיאט, **חדש**, 1983, שמן ואקריליק על בד, 214x214
Right: Jean-Michel Basquiat, **New**, 1983, oil and acrylic on canvas, 214x214

משמאל: ז'אן מישל בסקיאט, **מזויף**, 1983, שמן ואקריליק על בד, 214x214
Left: Jean-Michel Basquiat, **Fake**, 1983, oil and acrylic on canvas, 214x214

ז'אן מישל בסקיאט, **דיוקנאות - 45 צלחות**, 1983-1984

בסקיאט היה מוקסם מעולם הסלבריטאים, בדומה לאנדי וורהול שאותו העריץ. מגיל צעיר הוא שאף להתפרסם, ולכן החל ליצור עבודות גרפיטי ברחובות בשיטתיות מחושבת מול גלריות ובתי אוצרים. פרסומו בגיל 20 שיקף את תשוקתו לעולם התהילה, הזוהר והכסף, אבל עם זאת הוא עדיין ראה עצמו כאאוטסיידר וחש זיקה עמוקה למיעוט האפרו-אמריקני ולעולמם של גיבורי התרבות השחורים.

בתחילת דרכו צייר בסקיאט על קירות, על חלונות, על מראות ועל בגדים. הוא יצר ציורים כמעט על כל דבר שהשיג. סדרת צלחות קרמיות זו מציגה באופן הומוריסטי, ולעיתים אף אירוני, את הדמויות הבולטות של עולם האמנות מבחינת האמן. אלו הם אייקונים של אמנות ותרבות, שבסקיאט ראה בהם דמויות חשובות לעולמו, ואשר מולם ביקש למדוד את עצמו ואת יכולותיו – ללא קשר לגיל ולגזע.

יכולת הרישום של בסקיאט מתבטאת בכל ציוריו, אך בסדרת הצלחות היא ניכרת באופן מרשים ותמציתי. האמן מצליח לתפוס כל אישיות בצורה מדויקת בעזרת קו שחור וחד ו"אטריבוטים" המזוהים עימה. בהתייחס לדמויות אלו אפשר לציין את עיניו החוקרות והמנתחות של פבלו פיקאסו, את ההתייחסות לעבודתו האיקונית של האמן האמריקני אנדרו ווייט' ולרישומים ההומוראטיים של קית' הרिंग, חברו של בסקיאט; את המחוות לחבריו אמני הגרפיטי וההיפ-הופ רמלזי ופאב פייב פרדי (Fab 5 Freddy); וכן את ההתייחסות לוורהול, גיבורו ולאחר מכן גם שותפו ליצירה.

בעולם הגרפיטי נהוג לכתוב מסביב ליצירות גדולות את שמותיהם של חברי האמן ואת שמות האנשים שמהם הושפע, כביטוי של מחווה והערכה. בצלחות אלה ביצע בסקיאט מהלך דומה.

ל.ט.



ז'אן מישל בסקיאט, **דיוקנאות - 45 צלחות** (פרט), 1983-1984, מרקר על קרמיקה, מידות שונות
Jean-Michel Basquiat, **Portraits 45 Plates** (detail), 1983-84, marker on ceramics, various dimensions

ריצ'רד פרינס, איזה ילד הייתי, 1988

ריצ'רד פרינס עוסק בניכוס ובציטוט של דימויים מהתרבות האמריקנית הפופולרית. במסגרת זו הוא יצר את סדרת "ציורי הבדיחות" מסוף שנות ה־80 ועד סוף שנות ה־90 של המאה ה־20. הטקסטים נלקחו מספרי בדיחות ומופיעים בכתב יד על גבי מצע הציור. במשך הזמן החל האמן לשדך להם דימויים, שאינם קשורים ישירות לכיתוב עצמו. צירוף זה יוצר מערכת יחסים חדשה בין הדימוי לבין הטקסט ומכונן משמעות שונה ומפתיעה. אחת הקריקטורות, המתארת מערכת יחסים בין שני גברים לאישה ומרמזת על חוסר נאמנות ביחסים בין המינים, צורפה לכמה בדיחות, וכך בכל פעם ניתן לה פירוש אחר. הנטייה החברתית לחזור ולספר בדיחה גרמה לפרינס לשוב לאותו דימוי בדרכים שונות.

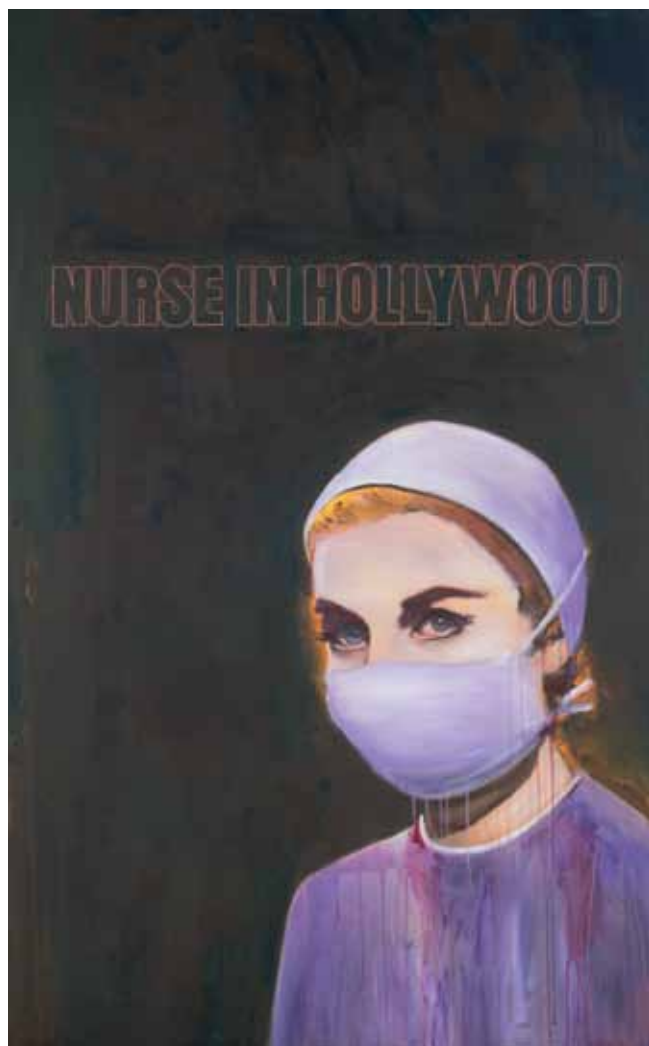
על פי רוב הקריקטורות נלקחו מהמגזין השבועי *New Yorker*. לעיתים הטקסטים קוצרו, ורק משפטי המפתח מופיעים. הקריקטורות עוסקות בדרך כלל בנושאים של יחסים אישיים, דת, משפחה, מצבים נפשיים ויחסים חברתיים. בקריאה ראשונה הן נראות קלילות ומבדחות, אך במבט נוסף, המתייחס לשילוב שבין הדימוי ובין הטקסט, עולה מהן תחושת מרירות ותסכול.

בסדרה זו נעשה שימוש במגוון טכניקות – עבודת מכחול, הדפס משי, קולאז' ועוד. בתקופה מאוחרת יותר בעבודה על הסדרה החלו הבדיחות להופיע ללא הדימוי, כאשר מילות הטקסט הצפופות, הכתובות באקריליק, נקטעות באמצען ונטמעות ברקע. לטענת האמן, בעיני אנשים רבים שאינם דוברי אנגלית סוג זה של ציור נתפס כציור מופשט.

ג.ל.א.



ריצ'רד פרינס, איזה ילד הייתי, 1988, אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 189.5x150.2
Richard Prince, *What a Kid I Was*, 1988, acrylic and silkscreen ink on canvas, 189.5x150.2



ריצ'רד פרינס, **אחות בהוליווד מס' 4**, 2004, אקריליק והזרקת דיו על בד, 175.3x106.7
Richard Prince, **Nurse in Hollywood # 4**, 2004, acrylic and inkjet on canvas, 175.3x106.7

ריצ'רד פרינס, **אחות בהוליווד מס' 4**, 2004

סדרת האחיות של פרינס, שנוצרה בין השנים 2002-2006, הושפעה מעטיפות של ספרי רומנים זולים הנמכרים בדוכני עיתונים. עטיפות אלו נסרקו על ידי האמן והועברו בשלב ראשון אל הבד באמצעות טכניקת הזרקת דיו. השכבה הבאה צוירה בצבע אקריליק המדגיש או מטשטש פרטים, וכך נוצר חיבור בין טכנולוגיה דיגיטלית לבין פעולת המכחול הידנית. כותרות הציורים גדולי המידות נלקחו משמות הרומנים (כגון *Surgical Nurse*, *Aloha Nurse*, *Park Avenue Nurse* ועוד).

את פני האחיות מכסות מסכות כירורגיות, המותירות לעיתים את עיניהן חשופות ולעיתים מכסות ומטשטשות את הפרצוף כולו. בחלק מהציורים השפתיים נראות כמדממות מבעד למסכה. הדמות המופיעה בציור **אחות בהוליווד** נדמית לשחקנית קולנוע בעלת שערות ועיניים בהירות ומבט בוחן. היא משדרת יופי תמים וטהור, המעומת עם טפטופי צבע מטרידים הזולגים מהמסכה האטומה אל המדים ומכתימים אותם בנוזל הנראה כדם. ניגוד זה מייצר דימוי מתעתע וטורד מנוחה של דמות נשית המסמלת עזרה וחמלה וברזמנית איום וסכנה. הכותרת האפלה, המנוגדת לאופי ההוליוודי הזוהר, נטמעת ברקע הכהה ומוסיפה נדבך נוסף לדרמה הציורית.

ב־2007 שיתף פרינס פעולה עם מעצב האופנה מארק ג'ייקובס, אשר הפיק שנה לאחר מכן תצוגת אופנה למותג הצרפתי "לואי ויטון" בהשראת סדרת ציורי האחיות של האמן.

ג.ל.א.



ריצ'רד פרינס, **ללא כותרת (דה קונינג)**, 2009, אקריליק והזרקת דיו על בד, 196.5x156.8
Richard Prince, **Untitled (de Kooning)**, 2009, acrylic and ink jet on canvas, 196.5x156.8

ריצ'רד פרינס, **ללא כותרת (דה קונינג)**, 2009

"יש אנשים הסוגדים בפני המזבח – אני מאמין בדה קונינג". אמירה זו של פרינס משקפת את הערצתו לאמן ההולנדי-אמריקני וילם דה קונינג (1904-1997), מחשובי זרם האקספרסיוניזם המופשט. בסוף העשור הראשון של שנות האלפיים התעוררה בפרינס ההשראה ליצור בעקבות ציוריו של דה קונינג, כאשר עלעל באחד מקטלוגי דמויות הנשים שלו. הוא החל לרשום על הציורים, לעיתים בתוספת דמות גבר לצד האישה. לאחר מכן הוסיף חלקי גוף נשיים וגבריים שנגזרו מקטלוגים ומחברות פורנו ישנות, בצירוף של קווי מתאר וטקסטורות בגרפיט ובגירי שמן, עד אשר עבודותיהם של שני האמנים נטמעו יחדיו.

הדמויות הסופיות הן תוצר היברידי של ציור וצילום, נשי וגברי, מופשט ופיגורטיבי, תרבות פורנו "נמוכה" וציור מודרני אקספרסיוניסטי "גבוה". דה קונינג בחר להבליט כמרכיב מרכזי את החלק העליון הנשי בעל החזה העצום, ואילו פרינס מבליט את זוגות הרגליים המאסיביות חסרות הפרופורציות ובעלות הציפורניים הבולטות. הרגליים, הגולשות מהתבנית הממסגרת את הדמויות, מגבירות את המראה הפראי-החייתי שלהן.

המחווה לדה קונינג שנוצרה באמצעות "חילול" בוטה של ציוריו ממשיכה גם היא את הניגודיות המובנית המתקיימת בעבודת האמן. פרינס המורד והחתרני ממשיך, במידה מסוימת, את דרכו של דה קונינג ויוצר דימוי הנראה כקולאז' נשי-גברי גרוטסקי, חדשני וביקורתי.

ג.ל.א.



אדם מקיואן, **כספת**, 2011, גרפיט, 193.4x88.2x97
Adam McEwen, **Safe**, 2011, graphite, 193.4x88.2x97

אדם מקיואן, **כספת**, 2011

התעתוע, הסתירה והאירוניה מגדירים את אמנותו של אדם מקיואן, שיש בה יסוד מושגי מובהק. הוא נודע בכתבות הספד המזויפות שיצר לאנשים מפורסמים בעודם בחיים, שנועדו לחדד את הגבול הדק שבין מציאות לבדיה ולערער את אמיתותיו של המתבונן, ולו לרגע. בעבודות אחרות סימן במסטיק לעוס על בד את מיקומן של ההפצצות של בעלות הברית על ערים שונות בגרמניה במלחמת העולם השנייה.

בשנים האחרונות מתמקד מקיואן ביצירת מגוון אובייקטים בנליים יומיומיים המזוהים עם תרבות הצריכה – כספת, כספומט, פומפה, מזגן, ברזייה, נורות נאון ועוד. אלה מיוצרים בבית חרושת מגוש גרפיט בתואם מוחלט לצורה ולממדים של האובייקטים המקוריים, והחומר הלא צפוי הופך אותם לטורדניים ומערורי מחשבה.

הדואליות של הגרפיט מזינה את עבודותיו אלה של מקיואן: כמו יהלום, הגרפיט ביסודו הוא פחמן, אבל שלא כמו היהלום, הוא פריך ומתכלה; הגרפיט משמש בתעשיות הפלדה והברזל, אבל נמצא גם בכל בית, בצורתו הפשוטה של העיפרון. מקיואן משתעשע ברעיון שהוא מנכס חומר שנועד לרישום לשם עשיית אובייקטים תלת־ממדיים הנראים מסיביים אך עלולים גם להתפוגג. לדבריו: "אתה יכול למחוק את הפסל. הוא עיפרון. אתה יכול להרים אותו, לרשום באמצעותו על הקיר ולמחוק את הרישום – ולבסוף, לא יישאר לך דבר".

ר.פ.

רשימת העבודות בתערוכה / List of Works in the Exhibition

* The list is arranged by artist's name, according to the Hebrew alphabet

ז'אן מישל בסקיאט

1960 – 1988, ניו יורק

Jean-Michel Basquiat

1960 – 1988, New York

ללא כותרת, 1981

שמן, גיר שמן וצבע ספריי על בד, 130.2x142.9

Untitled, 1981

Oil, oilstick and spray paint on canvas, 130.2x142.9

כתרים (פזו נטו), 1981

אקריליק, גיר שמן וקולאז' נייר על בד,

193.4x239.4x3.8

Crowns (Peso Neto), 1981

Acrylic, oil stick and paper collage on canvas,

193.4x239.4x3.8

מזויף, 1983

שמן ואקריליק על בד, 214x214

Fake, 1983

Oil and acrylic on canvas, 214x214

חדש, 1983

שמן ואקריליק על בד, 214x214

New, 1983

Oil and acrylic on canvas, 214x214

דיוקנאות – 45 צלחות, 1983-1984

מרקר על קרמיקה, מידות שונות

Portraits 45 Plates, 1983-84

Marker on ceramics, various dimensions

ללא כותרת (חצי ירח), 1985

אקריליק ושמן על עץ, 229x112

Untitled (Halfmoon), 1985

Acrylic and oil on wood, 229x112

ללא כותרת (ריאה), 1986

אקריליק על עץ, 244x140

Untitled (Lung), 1986

Acrylic on wood, 244x140

אנדי וורהול

1928, פייטסבורג – 1987, ניו יורק

Andy Warhol

1928, Pittsburgh – 1987, New York

קוקה קולה [3], 1962 (מוקדם)

קזאין על כותנה, 176.2x137.2

Coca-Cola [3], 1962 (early)

Casein on cotton, 176.2x137.2

טרוי, 1962 (אוגוסט)

צבע דיו לדפוס משי ועיפרון על בד פשתן, 111.1x66

Troy, 1962 (August)

Silkscreen ink and pencil on linen, 111.1x66

עשרים מרילין [מרילין בצבע], 1962

(אוגוסט-ספטמבר)

אקריליק, צבע דיו לדפוס משי ועיפרון על בד פשתן,

195.3x113.3

Twenty Marilyn's [Marilyn in Color], 1962

(August-September)

Acrylic, silkscreen ink and pencil on linen,

195.3x113.3

דיפטיכון לייז [טיפוס סטודיו] [ליז 65], 1963

(יוני-יולי)

צבע ספריי וצבע דיו לדפוס משי על בד פשתן,

101.6x101.6 כ"א

Liz Diptych [Studio Type] [65 Liz], 1963 (June-July)

Spray paint and silkscreen ink on linen, 101.6x101.6

each panel

אלביס כפול [טיפוס פרוט], 1963

צבע ספריי וצבע דיו לדפוס משי על בד, 207.6x121.9

Double Elvis [Ferus Type], 1963

Spray paint and silkscreen ink on canvas, 207.6x121.9

דיוקן עצמי, 1964

דיפטיכון, פולימר סינתטי, צבע מטלי וצבעי דיו לדפוס

משי על בד, 55.9x104.8 סה"כ

Self-Portrait, 1964

Synthetic polymer paint, metallic paint and

silkscreen ink on canvas

Diptych, overall 55.9x104.8

הגברים המבוקשים ביותר מס' 3, אליס

רואיז ב', 1964

אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 121.9x99.4

Most Wanted Men No.3, Ellis Ruiz B., 1964

Acrylic and silkscreen ink on canvas, 121.9x99.4

שש עשרה ג'קי, 1964

אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד פשתן,

16 לוחות, 203.2x162.6 סה"כ

Sixteen Jackies, 1964

Acrylic and silkscreen ink on linen, 16 panels

Overall 203.2x162.6

פחית גדולה של מרק קמפבל, 1964

(אוקטובר-נובמבר)

צבע דיו לדפוס משי על בד פשתן, 96.5x59.1

Large Campbell's Soup Can, 1964

(October-November)

Silkscreen ink on linen, 96.5x59.1

פרחים, 1964-1965 (דצמבר-ינואר)

צבע ספריי וצבע דיו לדפוס משי על בד פשתן,

208.3x208.3

Flowers, 1964-65 (December-January)

Spray paint and silkscreen ink on linen,

208.3x208.3

מאו, 1973

אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד פשתן,

127x106.7

Mao, 1973

Acrylic and silkscreen ink on linen, 127x106.7

גבירות ואדונים, 1974-1975 בקירוב

פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד,

304.8x203.2

Ladies and Gentlemen, ca. 1974-75

Synthetic polymer paint and silkscreen ink on

canvas, 304.8x203.2

גולגלות, 1976

אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 10 חלקים,

192.4x96.5 סה"כ

Skulls, 1976

Acrylic and silkscreen ink on canvas,

10 parts, overall 192.4x96.5

ג'ודי גארלנד, 1978

פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד,

101.6x101.6

Judy Garland, 1978

Synthetic polymer paint and silkscreen ink on

canvas, 101.6x101.6

ג'ודי גארלנד, 1979

פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד,

101.6x101.6

Judy Garland, 1979

Synthetic polymer paint and silkscreen ink on

canvas, 101.6x101.6

מונה ליזה – 12 מונה ליזה (סדרת ה"היפוכים"),

1980

פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד,

203.2x203.2

Mona Lisa – 12 Mona Lisas (Reversal Series), 1980

אחות בהוליווד מס' 4, 2004
175.3x106.7
Nurse in Hollywood # 4, 2004
Acrylic and inkjet on canvas, 175.3x106.7

ללא כותרת (דה קונינג), 2009
196.5x156.8
Untitled (de Kooning), 2009
Acrylic and ink jet on canvas, 196.5x156.8

זכויות יוצרים
Copyright

אנדי וורהול:
Andy Warhol:

© 2013 The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York

טום וסלמן:
Tom Wesselmann:
Art © Estate of Tom Wesselmann / Licensed by VAGA,
New York, NY

ז'אן מישל בסקיאט:

Jean-Michel Basquiat:
Copyright © The Estate of Jean-Michel Basquiat /
Licensed by Artestar, New York

ריצ'רד פרינס:
Richard Prince:
Copyright © Richard Prince

אדם מקיוואן:

Adam McEwen:
© 2013 Adam McEwen / Artists Rights Society (ARS),
New York

Page 39:

© Adam McEwen, Courtesy Gagosian Gallery,
Photography by Douglas M. Parker Studio

Font, 2010
Graphite, 114.3x46x37
Ed. AP/2 + 3/3

כספת, 2011
גרפיט, 193.4x88.2x97
Safe, 2011
Graphite, 193.4x88.2x97

ללא כותרת (פומפה), 2011
גרפיט, 64x15.2x15.2
מהדורה 2/3
Untitled (Plunger), 2011
Graphite, 64x15.2x15.2
Ed. 2/3

מינסטר, 2011
אקריליק ומסטיק על בד, 228.6x177.8
Münster, 2011
Acrylic and chewing gum on canvas,
228.6x177.8

ריצ'רד פרינס

נ' 1949, אזור תעלת פנמה, חי בניו יורק
Richard Prince
1949, Panama Canal Zone; lives in New York

ללא כותרת (אופנה), 1983-1984
הדפס צבע, 40.6x59.1
50.8x60.6 כולל
מהדורה AP/2+1
Untitled (Fashion), 1983-1984
Ektacolor print, 40.6x59.1
50.8x60.6 overall
Ed. AP/2+1

איזה ילד הייתי, 1988
אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 189.5x150.2
What a Kid I Was, 1988
Acrylic and silkscreen ink on canvas,
189.5x150.2

דיוקן עצמי (הסוואה), 1986
אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 203.2x203.2
Self-Portrait (Camouflage), 1986
Acrylic and silkscreen ink on canvas,
203.2x203.2

טום וסלמן

1931, סינסינטי – 2004, ניו יורק
Tom Wesselmann
1931, Cincinnati – 2004, New York

טבע דומם מס' 34, 1963
אקריליק וקולאז' על עץ, קוטר: 120.7
Still Life # 34, 1963
Acrylic and collage on panel, diameter: 120.7

עירום אמריקני גדול מס' 77, 1966
שמן על בד, 182.9x203.2
Great American Nude # 77, 1966
Oil on canvas, 182.9x203.2

עירום גדול חום, 1971
שמן על בד, 157.5x246.4
Big Brown Nude, 1971
Oil on canvas, 157.5x246.4

אדם מקיוואן

נ' 1965, לונדון, חי בניו יורק
Adam McEwen
1965, London; lives in New York

קאסל, 2006
אקריליק ומסטיק על בד, 228.6x165.1
Kassel, 2006
Acrylic and chewing gum on canvas,
228.6x165.1

אגן מים, 2010
גרפיט, 114.3x46x37
מהדורה AP/2 + 3/3

Synthetic polymer paint and silkscreen ink on
canvas, 203.2x203.2

נעלי אבק יהלומים, 1980-1981
פולימר סינתטי, צבע דיו לדפוס משי ואבק יהלומים
על בד, 118.1x69.1
Diamond Dust Shoes, 1980-81
Synthetic polymer paint, silkscreen ink and diamond
dust on canvas, 118.1x69.1

צלבים, 1981-1982
פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד,
228.6x177.8
Crosses, 1981-1982
Synthetic polymer paint and silkscreen ink on
canvas, 228.6x177.8

מרק קמפבל, 1985
אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 184.5x153
Campbell's Soup, 1985
Acrylic and silkscreen ink on canvas, 184.5x153

הסעודה האחרונה (Camel/57), 1986
פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד,
299.7x883.9
The Last Supper (Camel/57), 1986
Synthetic polymer paint and silkscreen ink on
canvas, 299.7x883.9

הסעודה האחרונה (ישו 112 פעמים), 1986
אקריליק וצבע דיו לדפוס משי על בד, 203.2x1000.7
The Last Supper (Christ 112 Times), 1986
Acrylic and silkscreen ink on canvas, 203.2x1000.7

דיוקן עצמי, 1986
פולימר סינתטי וצבע דיו לדפוס משי על בד,
271.1x270.5
Self-Portrait, 1986
Synthetic polymer paint and silkscreen ink on
canvas, 271.1x270.5

Richard Prince, **Untitled (de Kooning)**, 2009 (see p. 37)

“Some people worship at the altar – I believe in de Kooning.” This statement by Richard Prince reflects his admiration for the Dutch-American artist Willem de Kooning (1904–1997), one of the most important Abstract Expressionist painters. Toward the end of 2009, while leafing through a catalogue of de Kooning’s paintings of female figures, Prince was inspired to create a group of works based on these figures. He began drawing on the reproductions, at times adding a male figure. He later also added female and male body parts cut from various catalogues and old porn magazines, as well as outlines and additional textures created with graphite and oilsticks, so that his and de Kooning’s works are assimilated into one another.

The final figures are hybrids of painting and photography, masculine and feminine elements, abstraction and figuration, “low” porn culture and “high” modernist Expressionism. De Kooning chose to highlight the upper part of female bodies, whose huge breasts are the central element in his compositions. Prince, on the other hand, chose to highlight the disproportionate, massive pairs of legs and prominent toenails. These legs, which dangle out of the frame surrounding the figures, enhance their wild, animalistic appearance.

This iconoclastic tribute to de Kooning underscores the contrasts that are built into his work. Indeed, to a certain extent Prince’s rebellious and subversive act of appropriation takes de Kooning’s approach one step further to create grotesque, innovative collages of male and female elements that are also imbued with a critical dimension.

G.L.E.

Adam McEwen, **Safe**, 2011 (see p. 39)

Deception, contradiction and irony define Adam McEwen’s art, which contains quintessentially conceptual elements. McEwen is known for the blown-up fake obituaries he created for various celebrities while they were still alive, which were designed to underscore the thin line between reality and fiction and to shake the observer’s beliefs, if only momentarily. In other works, he applied masticated chewing gum to the canvas to map the patterns of Allied air raids on German cities during World War II.

In recent years, McEwen has focused on the creation of a range of banal, everyday objects identified with consumer culture – a safe, an ATM machine, a plunger, an air-conditioner, a water cooler, neon lights and more. Industrially produced out of blocks of graphite, these objects replicate the exact form and dimensions of the original objects. The use of an unexpected material, meanwhile, lends them a disturbing and thought-provoking quality.

All of these works are informed by the dual character of graphite: like diamonds, graphite is a form of carbon. Yet unlike diamonds, it is brittle and perishable. Graphite is used in the steel and iron industries, yet it can also be found in every home in the simple form of a pencil. McEwen plays with the idea of appropriating a material designed for drawing in order to create three-dimensional objects that appear massive, yet which can also literally be effaced. As he states, “[...] you can erase it. It’s pencil. You could erase all of these sculptures. You could pick the sculpture up, draw on the wall with it and rub it out. And eventually you would have nothing left.”

R.F.

Richard Prince, **What a Kid I Was**, 1988 (see p. 33)

Richard Prince's work centers on the appropriation and quotation of images from popular American culture. The handwritten texts that appear in his series "Joke Paintings," which he began in the late 1980s and completed in the late 1990s, were copied from joke books. Over time, the artist began pairing these texts with images culled from different sources. These combinations and the dialogue they created between image and text gave rise to new and surprising meanings. One of the caricatures, which concerns the relationship between two men and a woman and hints at sexual infidelity, was paired with several different jokes. Prince's allusion to the social tendency to retell the same joke thus endows each image with several different interpretations.

Most of the caricatures were taken from The New Yorker, and some of the texts were shortened to a few key sentences. The caricatures are mostly concerned with personal relations, religion, family, emotional states and social relations. At first glance they appear superficial and amusing, yet upon second reading, which takes into account the combination of text and image, they convey a sense of bitterness and frustration.

This series makes use of a range of techniques – brushwork, silkscreen printing, collage and more. As the series evolved, the jokes began appearing without accompanying images as jumbled and truncated texts written in acrylic paint, and assimilated into the background. According to the artist, many people who do not speak English perceived these texts as abstract signs.

G.L.E.

Richard Prince, **Nurse in Hollywood # 4**, 2004 (see p. 35)

Prince's "Nurse" series, which was created between 2002 and 2006, was influenced by the covers of cheap romance novels sold at newspaper stands. These covers were scanned by the artist and then transferred to a canvas as inkjet prints. Prince then used acrylic paint to highlight or blur various details, thus forging a connection between digital technology and manual brushwork. The titles of these large-scale paintings were borrowed from the titles of the novels (such as Surgical Nurse, Aloha Nurse, Park Avenue Nurse and so on).

The nurses' faces are covered with surgical masks that leave their eyes exposed in some cases, while covering or blurring the entire face in other instances. In some of the paintings, the lips appear to be bleeding under the mask. The figure in the painting Nurse in Hollywood resembles a movie actress with light-colored eyes and hair and a penetrating gaze. She radiates an innocent, pure beauty that contrasts with the disturbing, blood-like paint drips running down from her opaque mask onto her uniform. The result is an unsettling and ambivalent female figure that simultaneously symbolizes succor and compassion as well as an impending threat and danger. Unlike the glamorous Hollywood image, the dark letters spelling out the work's title disappear into the background, adding another dimension to this painterly drama.

In 2007, Prince collaborated with fashion designer Marc Jacobs on the Spring 2008 collection for the French brand Louis Vuitton, which was inspired in part by Prince's "Nurse" paintings.

G.L.E.

Jean-Michel Basquiat, **New**, 1983 / **Fake**, 1983 (see p. 29)

In 1983, Basquiat was already part of the well-oiled and generously rewarded art-world machine. Yet as Basquiat's economic success continued to grow, he became increasingly critical of the art world. This approach is made evident by the titles of this pair of works: "New" and "Fake." The two canvases closely resemble one another, with the exception of a small number of significant differences, such the recurrent appearance of the skull and the phrase "200 Yens" on the "Fake" side. The artist seems to want the viewer to compare both parts, while detecting the differences between them.

Basquiat never considered himself to be a painter, but rather thought of himself as a writer of words, lists and definitions. Texts are a central component of his works, and the signs and images he positions on the canvas grow out of these texts and relate to them as "supporting players." Skulls, which appear in many of his works, accompany the central text in this painting. They usually testify to the artist's obsession with death, while also alluding to masks and symbolizing hypocrisy.

Basquiat's constant concern with skulls, anatomical drawings and body parts may also be related to his great admiration for Leonardo da Vinci. In 1983–1984, Basquiat painted several works in which he introduced various distortions into da Vinci's most famous painting, the Mona Lisa – one of the most prominent symbols of white Western culture. In these works, as in the work shown here, Basquiat is clearly following in the footsteps of Marcel Duchamp and Andy Warhol by providing a cynical critique of the art world, which he views as both exploitative and fake.

T.L.

Jean-Michel Basquiat, **Portraits 45 Plates**, 1983-4 (see p. 31)

Basquiat was captivated by celebrities such as Andy Warhol, whom he deeply admired. From a young age, Basquiat dreamed of becoming famous, and thus intentionally began creating graffiti art across from art galleries and the homes of curators. His rise to fame at age 20 reflected his desire for glamour and money. At the same time, he continued to see himself as an outsider and felt a strong allegiance to African-American culture.

Early in his career, Basquiat painted on walls, windows, mirrors, clothing and almost every other available surface. This series of ceramic plates represents artists whom Basquiat considered to be prominent art-world figures, and to whom he compared himself in a humorous and sometimes ironic manner, regardless of their age or race.

While Basquiat's talent as a draughtsman is evident in all of his paintings, it is manifest as an especially impressive presence in this series of succinct drawings. The artist seems to have precisely captured each figure using sharp black lines and signature attributes. These portraits resonate with Picasso's analytic gaze; the iconic work of the American artist Andrew Wyeth; the homoerotic drawings of Basquiat's friend Keith Haring; the tributes Basquiat created for his friends and fellow graffiti and hip-hop artists Rammellzee and Fab 5 Freddy; and the work of Warhol, Basquiat's hero who later also became his artistic collaborator.

In the graffiti world, artists customarily surround large works with the names of their friends and other sources of influence in a gesture of homage. These plates may be regarded as a similar sort of tribute.

T.L.

Tom Wesselmann, **Great American Nude # 77**, 1966 (see p. 25)

“Great American Nude” is Tom Wesselmann’s best-known series of paintings. Wesselmann began drawing female nudes in 1960 and the following year, he created the collage Great American Nude #1, which is reminiscent of Henri Matisse’s 1935 odalisque The Pink Nude. By the late 1970s, Wesselmann’s series grew to include more than 100 works.

Wesselmann combined the reclining nude, a classical art-historical theme, with erotic images of poster girls culled from various advertisements to create a stereotypical image that is at once schematic and realistic, provocative and alienated. The women in his works are located in domestic environments crowded with pieces of furniture, flowers and food products, or near a window with a view, while alluding in some cases to the history of art. Wesselmann even planned an installation that would feature a real woman against a three-dimensional backdrop based on one of his paintings, but this idea was never realized.

This painting reflects a compositional format that came to characterize Wesselmann’s work beginning in 1965, which centers on a closeup fragment of an erotically charged body part. The emphasis on the woman’s nipples, which stand out against the surrounding stretch of skin, and on her parted lips, the single facial feature visible in the image, has a crude and invasive quality, provoking a sense of discomfort.

Additional changes in Wesselmann’s work during this period include a transition to oil paintings on canvas and the meticulous execution of large-scale details: body parts such as a foot, a hand holding a cigarette, or sensuous, wide-open lips exhaling cigarette smoke.

G.L.E.

Jean-Michel Basquiat, **Crowns (Peso Neto)**, 1981 (see p. 27)

By late 1981, Basquiat had already received significant recognition and he began exhibiting his art at the Annina Nosei Gallery in New York, while using the gallery’s basement floor as a studio. Following the dominance of Conceptual art during the previous decade, which was marked by an economic recession in the United States, the 1980s offered new opportunities for young and innovative artists. The international art world, and in particular the American art world, witnessed a return to expressive painting (neo-Expressionism) characterized by splatters of paint, bold colors and vigorous brushstrokes. Basquiat was deeply engaged in exploring the relationship between art and economic power, and many of his works from this period contain sentences, words or titles that underscore his ambivalence about this relationship, as reflected in the title of this work.

Basquiat was also concerned with the establishment’s reaction to his identity as an African-American artist. Throughout his career, he repeatedly alluded to a range of associations culled from African-American culture, such as images of famous athletes or musicians, as well as his own image. In this work, a golden crown is worn by a “black king” – the iconic figure of a leader. This image may be related to the crown of thorns worn by Jesus, and to the idea that Black Man (or Basquiat himself) is a contemporary Christ figure suffering in the White Man’s world. In an atypical gesture, Basquiat chose to sign this work with his first name and to add the date – Christmas – which may allude to the messianic, Christian dimension of the work.

T.L.

Andy Warhol, **The Last Supper (Camel/57)**, 1986 (see p. 21)

In 1984, Warhol was commissioned by gallery owner Alexandre Iolas to create a series of works after Leonardo da Vinci's canonical late 15th-century fresco The Last Supper, located in the church of Santa Maria delle Grazie in Milan. Warhol created approximately 100 variations on this fresco, which he based on two cheap reproductions of the original; one was used for the silkscreen prints, the other served as the basis for the paintings. Warhol made the paintings, including this monumental work whose length is nearly identical to da Vinci's original, by projecting the reproduction onto a canvas and copying the composition's outlines.

In many of the works in this series, Warhol did not appropriate the image as a whole, but rather isolated, quoted and multiplied various fragments of it. This practice neutralizes the visual and symbolic unity resulting from the linear perspective of da Vinci's masterpiece. At the same time, it also destabilizes the meaning of the original work by introducing motifs from the world of advertising such as brand logos, objects and price tags. This version is dominated by the Camel cigarette logo and by a circle containing the number "57," which appears on the label of Heinz condiment bottles. Taken together, these elements shift the emphasis from the charged drama unfolding around the table, which centers on the betrayal of Jesus and his impending death. Thus, the figure of Jesus, which in the original composition is located at the painting's perspectival vanishing point, loses its prominence among the surrounding figures.

In this series, Warhol brought together the sacred and the profane, high art and commercial culture, reflecting the transformation of a work imbued with religious and universal significance into a cliché whose message has been silenced over time by countless popular reproductions.

R.F.

Andy Warhol, **The Last Supper (Christ 112 Times)**, 1986 (see p. 23)

"Art from art" was Warhol's term for describing his dialogue with major works of Western art, which he began in 1963 with his paraphrase on the Mona Lisa. This dialogue reached its apogee with the series based on the fresco of The Last Supper, another masterpiece by Leonardo da Vinci. Christ 112 Times is one of the two works from this series featured in this exhibition.

In this version, Warhol isolated Christ's head from a reproduction of the fresco and printed it on canvas, forming a continuous grid-like composition. Christ's face as painted by da Vinci, which has become a symbol of restraint and quiet acceptance of one's fate – one of the dominant messages conveyed in the New Testament – is transformed by Warhol into a repetitive, flickering pattern. Whereas the monumental format of the work echoes the overall effect of da Vinci's composition, the replication of the image blurs the message of the original work, underscoring how the reproduction and commercialization of an artwork result in the loss of its meaning. In Warhol's earlier works, this same serial quality pointed to the objectification of human beings and to the glorification of objects.

In terms of Warhol's technique, this is one of his Reversals, in which the tonal values were inverted, and a black image was printed on a colored canvas, so as to resemble a photographic negative. Warhol created such inversions in many of his works – thus manipulating his own art.

R.F.

Andy Warhol, **Skulls**, 1976 (see p. 17)

In 1976, about a decade prior to his death, Andy Warhol created a work featuring ten skulls, which constitutes a palpable reminder of the brevity of life. Warhol arranged the skulls into a still-life composition illuminated by stage lights, and photographed them with a Polaroid camera. He then used acrylic paint and silkscreen ink to blur certain details, transforming the skulls into abstract patches of color suspended in the space between presence and absence, between the object and the shadow it casts. These charged skulls, which allude to the art-historical tradition of vanitas paintings, appear as a series of alienated emblems, an impression enhanced by the multiplication of the same image.

From the earliest days of his career, Warhol was preoccupied with the theme of death as related to tragic events such as natural disasters, accidents, executions and so forth. Yet as is made evident by the series "Marilyn," which was created a short time after Marilyn Monroe's death in 1962, Warhol's interest in death was also related to the survival of glamorous images in collective memory following the demise of iconic cultural figures. Warhol's skulls may also be related to the artist's own biography; as he began to approach midlife, he started considering his own death – a process reflected in works he created in 1978, which feature the artist himself with a skull balanced on his head.

Z.K.

Andy Warhol, **Self-Portrait**, 1986 (see p. 19)

From the moment he decided to give up his work as a graphic designer and commercial illustrator in order to become an artist and up until his last day, Warhol was the undisputed star of the art and media worlds, and of the bohemian milieu. He constructed, cultivated and marketed his persona as a colorful, total artist whose life and art were one. His self-portraits presented an image compatible with that of the figures he painted – distant, generic and affectless – and did not reflect the changes in his life. In his last self-portraits, however, this public image disintegrated and gave way to a process of self-revelation imbued with surprising power.

This iconic self-portrait is part of a series of large-scale works commissioned by the London gallery owner Anthony d'Offay. Warhol was photographed for the series wearing one of his silver-sprayed "fright wigs," with its upstanding hair surrounding his face like flames. His mesmerizing eyes dominate the image, while their haunted, intense gaze seems to paralyze the viewer. This is in fact an inward gaze into the depths of the self, which reveals a vulnerable and frightened human being. His face, which is detached from his body, floats against the black background like a mask or a ghost hovering over an abyss.

Warhol died prematurely several months after completing this series of self-portraits, due to a complication following a standard surgical procedure. These portraits have thus acquired an additional dimension as a memento mori, or perhaps as a representation of the self that amounts to a final process of reckoning.

R.F.

Andy Warhol, **Mao**, 1973 (see p. 13)

Following the historic encounter between U.S. President Richard Nixon and Mao Zedong in February 1972, Warhol created a series of portraits featuring the leader of the People's Republic of China. This internationally significant event, which marked the renewal of relations between the two superpowers after a 25-year hiatus, was extensively covered in the media, transforming Mao into a superstar of sorts.

This series is based on an official photograph of Mao that appears on the inner cover of his book Quotations From Chairman Mao Zedong (also known as The Little Red Book), first published in 1962. This is also one of the images that appeared on giant billboards throughout China, which were designed to glorify the chairman and his totalitarian regime. Warhol alluded to the apotheosis of Mao in several monumental portraits, as well as by means of the large number of works included in this series.

Mao's portrait is emblematic of this powerful series, which marks Warhol's transition to a free, expressive style of painting that characterized his works during the 1970s. The intense colors and distinct brushstrokes are contrasted with the austere photographic image. The emphasis on painterly gestures, which endows this work with a unique quality, is distinct from the principles that had underpinned Warhol's works during the previous decade, in the heyday of Pop art.

R.F.

Andy Warhol, **Ladies and Gentlemen**, ca. 1974-75 (see p. 15)

During the 1970s, Warhol focused on creating commissioned portraits featuring members of high society, artists, filmmakers and bohemians, who were all among his personal acquaintances. The series "Ladies and Gentlemen" is exceptional in this context in terms of its concern with a New York subculture that constitutes a complete antithesis to the city's glamorous milieu.

This series presents transvestites whom Warhol asked to model for him in his studio in their colorful outfits and in poses of their own choosing, in exchange for a symbolic fee. Warhol did not include their names in his works, even though their identity was known to him. He photographed each of these individuals with a Polaroid camera, his new work tool during that period, and the photographs were subsequently processed for silkscreen printing. In this work, the photographic source is made evident by the eyes, which clearly stand out against the surrounding areas of violent color, and which are directed straight at the viewer. Many of Warhol's Polaroids have entered museum collections; the one of Wilhelmina Ross, on which this portrait is based, belongs to the Moderna Museet Malmö, Sweden.

This series reveals Warhol's special interest in the themes of sexual identity, gender and the Other, topics that he examined extensively mainly in his films. The creation of this series during this period constituted a powerful social statement.

R.F.

Andy Warhol, **Liz Diptych [Studio Type] ['65 Liz]**, 1963
(June-July) (see p. 9)

Although Warhol did not create fully abstract works during the early years of Pop art, he was interested in abstraction and even introduced certain of its characteristics into his art. Among the first manifestations of abstraction in Warhol's practice were compositions made up of two distinct parts – a figurative one and an abstract one, as is the case in the Liz Diptych.

One half of the diptych features an image of the celebrated Hollywood star Elizabeth Taylor based upon a publicity photograph for her 1960 film BUtterfield 8, and used by Warhol as the basis for many of his Liz portraits. The other half is a monochrome, referred to by Warhol as a “blank.” The entire background was sprayed with silver paint, a technique popular at the time among practitioners of post-painterly abstraction (a trend that developed concurrently with Pop art), and was adopted by Warhol to minimize the gestural dimension of the artmaking process.

The juxtaposition of figuration and abstraction conjures up dichotomies between emptiness and fullness, presence and absence, revelation and concealment – which are implicitly and explicitly present in Warhol's work in both its thematic and its formal elements. Years later, in 1978, Warhol offered his own unique, in-depth reexamination of the limits of abstraction in two series – “Oxidation Paintings” and “Shadows.”

R.F.

Andy Warhol, **Double Elvis [Ferus Type]**, 1963 (see p. 11)

Elvis Presley – the King of Rock 'n' Roll, a movie idol and one of the iconic figures of 1950s and '60s pop culture – was another superstar who fascinated Warhol. Elvis was captured in a series of works based on a film still from the 1960 Western Flaming Star, in which he appears as a cowboy brandishing a pistol.

This work features two almost overlapping images of Elvis, which are printed on a canvas sprayed with silver paint. The background image was blurred by the addition of another layer of color, so that the two figures appear as an image and an after-image or as two consecutive film frames. Indeed, this was the period during which Warhol created his first groundbreaking experimental films, which charted a new artistic trajectory in the context of his career.

Double Elvis belongs to a group of 22 works that Warhol presented at the Ferus Gallery in Los Angeles in the fall of 1963. Warhol sent gallery owner Irving Blum a long stretch of canvas on which the images of Elvis were printed as a single continuum, and asked him to determine the division of the canvas into individual units. This conceptual act, which divested the artist of the responsibility for the work's format, reveals much about Warhol's view of the artist's role, and about the extent and essence of his involvement in the artmaking process.

R.F.

Andy Warhol, **Coca-Cola [3]**, 1962 (early) (see p. 5)

Coca-Cola [3], one of Andy Warhol's earliest works, presents the artistic practice that marked Warhol from the outset of his career as a leader of the Pop art revolution. Aiming to create art whose subject matter would be easily identifiable and clearly reflect contemporary American society, Warhol chose images of banal, familiar consumer items. He did not paint them directly but rather appropriated their images from tabloids, newspapers and magazines, thus elevating images from the world of advertising and the media into the pantheon of art.

Warhol projected the image of the Coca-Cola bottle onto the canvas and copied four different versions of it. The first two paintings were characterized by a free style, while the third and fourth versions were rendered in a declarative, hard-edged manner defined by precise, incisive lines that reveal no traces of brushwork. In this way, Warhol sought to imbue his painting with a mechanical quality, resembling an industrial product. Coca-Cola exemplifies Warhol's antithesis to the sublime themes and painterly gestures of Abstract Expressionism, which preceded Pop art and was perceived as elitist and haughty.

By isolating the image, dramatically enlarging it and coupling it with the product's brand name, Warhol glorified the Coca-Cola bottle, reflecting American consumers' utter captivation with brand names. Warhol would further amplify this statement in subsequent works, in which he multiplied the image of the Coca-Cola bottle alongside other images culled from American consumer culture, such as Campbell's soup cans and dollar bills.

R.F.

Andy Warhol, **Twenty Marilyns [Marilyn in Color]**, 1962
(August-September) (see p. 7)

Following the tragic and mysterious death of Marilyn Monroe in August 1962, Warhol devoted an entire series of works to this legendary Hollywood star. These works were all based on a black-and-white advertising photograph for Monroe's 1953 film Niagara, and featured single, double or multiple images. Marilyn's figure incorporated the themes that fascinated Warhol: glamour, fame and death, as well as the duality between public persona and private individual.

In this series, Warhol employed a unique technique that combined freehand painting and photographic silkscreen printing. Warhol first roughly outlined and colored in Marilyn's lips, hair and makeup – the elements that were the object of public adoration. He then printed the photographic image that had been transferred to the silkscreen onto the canvas, creating a grid. The replication of the image brings out the contradictory effects engendered by the world of advertising and commercialization – the glorification of a given figure and its simultaneous transformation into a product emptied of meaning. At once palpably present and teasingly elusive, Marilyn Monroe's public image is revealed as a carefully structured illusion.

The repetition of the image – both within the individual composition and throughout the series as a whole – and the use of a commercial printing technique are signature elements of Warhol's art. They endow it with a generic appearance, thus undermining the originality and singularity of the work of art. At the same time, the intentional incongruence between the photographic image and the painted areas disrupts the uniformity of the replicated portrait.

R.F.

Foreword

Emerging in the early 1960s, Pop art introduced a fresh spirit into American art, offering new definitions of the concepts of “high” and “low” and of their interrelationship. This selection from the Mugar Collection presents the works of five artists from different generations who acted as formative forces in this revolution, or extended its legacy in new directions.

A major part of the exhibition is devoted to the works of Andy Warhol – from his early, pioneering Pop art to the striking self-portraits he created toward the end of his career. Growing consumerism, the mass media and advertising – all defining phenomena of contemporary American culture – became both Warhol’s sources and his subjects. He based his art on a non-hierarchical choice of images – consumer goods, movie stars and other celebrities, disasters, and artworks – and employed appropriation, photography, and a combination of painting and commercial printing techniques as integral strategies in his artmaking.

Setting groundbreaking trends in art, music and experimental filmmaking, Warhol cultivated a persona that significantly boosted the rise of a new bohemian subculture in New York. His studio, known as the Factory, was the center of these multifaceted activities, as well as a point of encounter for individuals from a range of different social milieus, who became the subjects of his works. To this day, Warhol’s concepts, practice, persona and lifestyle continue to have a decisive impact on the contemporary art world.

Tom Wesselmann, a member of Warhol’s generation, gives expression to his version of the American dream by relating to the marketing of such commodity fetishes as the “ideal home” and the “ideal woman” in stereotypical still lifes and nudes that border on abstraction.

Jean-Michel Basquiat, who was active in the 1980s, combines seemingly low practices with high art. He creates an expressive weave of textual quotations, painting, drawing and squiggles inspired by various sources, and infused with a range of autobiographical, historical and multicultural associations.

Consumer culture and artmaking continue to be relevant topics that are reexamined by contemporary artists in a critical, disillusioned manner. Richard Prince raises questions concerning authorship and authenticity by appropriating, recycling, duplicating and manipulating existing images. Adam McEwen transforms banal and familiar objects into highly charged and estranged artifacts by reproducing them in an unexpected material, while simultaneously endowing them with an ironic quality.

My heartfelt thanks go to Mary and José Mugarbi for their immense generosity and commitment to the Tel Aviv Museum of Art, which has made this unique exhibition possible. I would also like to express my gratitude to José Mugarbi’s outstanding team: Tomasz Nazarko, Esty Neuman and Elizabeth Gerard. Special appreciation goes to my assistant, Galit Landau-Epstein, to the Museum’s Project Manager Officer, Raphael Radovan, and to his assistant, Iris Yerushalmi, for their dedication and professional assistance concerning each and every detail of the exhibition. Special thanks to Ruth Feldmann, Ziva Koort, Galit Landau-Epstein and Tal Lanir for their insightful texts; to the Chief Conservator, Dr. Doron J. Lurie, and to Senior Conservator Maya Dresner, to Klara Kralova and Noga Schusterman in the Conservation Department; to the Registrar, Shraga Edelsburg, and to the Associate Registrars Alisa Padovano-Friedman, Shoshana Frankel and Hadar Oren-Bezalel for their dedicated efforts. My sincere thanks go to Tibi Hirsch and Tucan Design Studio Ltd. for hanging the works; to Magen Halutz for his meticulous design of the exhibition booklet; to Orna Yehudaioff and Yaron David for the Hebrew editing; to Talya Halkin for the English translation, and to Margery Morgan for the English copy editing. Last but not least, I would like to thank Senior Deputy Director Shuli Kislev for her support, and the entire staff of the Tel Aviv Museum of Art for their devoted work.

Suzanne Landau

Director and Chief Curator

WANTED

Selected Works from the Mugarbi Collection

Andy Warhol

Tom Wesselmann

Jean-Michel Basquiat

Richard Prince

Adam McEwen



Tel Aviv Museum of Art