

People(<https://news.artnet.com/art-world/people>)

Behind Artist Allison Zuckerman's Rapid Rise From Gallery Assistant to the Rubell Family's Newest Obsession

The 27-year-old artist may be the brightest—and fastest—rising star at this year's Art Basel Miami Beach.



Allison Zuckerman. Picture from the artist's Instagram.

Taylor Dafoe (<https://news.artnet.com/about/taylor-dafoe-731>) December 5, 2017

🔗 (<https://www.addtoany.com/share?url=https%3A%2F%2Fnews.artnet.com%2Fart-world%2Fhow-wunderkind-allison-zuckerman-went-from-gallery-assistant-to-a-solo-show-at-the-rubell-collection-in-one-year-1168823&title=Behind%20Artist%20Allison%20Zuckerman%E2%80%99s%20Rapid%20Rise%20From%20Gallery%20Assistant%20to%20the%20Share>)

A year ago, artist Allison Zuckerman was 26, fresh out of grad school, and frustrated. She was working for a gallery in SoHo and painting in her free time, but she wasn't showing anywhere. So she began posting her work to [Instagram](https://www.instagram.com/allisonzuckerman/) (<https://www.instagram.com/allisonzuckerman/>) instead.

"I would recycle old work—things that I had done in grad school or college—and then Photoshop it, turn it into new compositions," Zuckerman recalls. "I felt like, 'What am I going to do, carry my work through the galleries in Chelsea and say please look?' The only way that people are going to see my work is through Instagram."

The best of Artnet News in your inbox.

[Sign up for our daily newsletter.](#)

Her strategy paid off. Tomorrow, Zuckerman opens her first solo museum show at the influential [Rubell Family Collection](https://rfc.museum/) (<https://rfc.museum/>) in Miami, dedicated to the holdings of mega-collectors Don and Mera Rubell. It is a gig any young artist would kill for: The museum attracts hundreds of high-profile visitors from all over the world during this week's Art Basel in Miami Beach. Her exhibition, "Stranger in Paradise" (December 6–August 28), includes 10 massive paintings she created for the space during a residency at the museum earlier this year.

Just a few months before that, however, she had absolutely no idea who the Rubells were.



Allison Zuckerman at the Rubell Family Collection in the summer of 2017. Courtesy of Kravets Wehby Gallery and the Rubell Family Collection.

Early Beginnings

Born in 1990 in Harrisburg, Pennsylvania, Zuckerman began painting when she was four or five. She signed up for art lessons to follow in the footsteps of her older sister and credits after-school classes with turning her into the art history junkie she is today.

Shortly after getting her MFA at the School of the Art Institute of Chicago in 2015, Zuckerman moved to New York—but a life as a professional artist seemed out of reach, and her family was getting impatient.

"As I was getting ready to graduate, my mom just started calling galleries in Chicago and saying, 'Look at my daughter's work.' I was like, 'Mom, you have to stop. You're going to get me blacklisted,'" Zuckerman told artnet News on a recent November afternoon in her Bushwick studio, surrounded by new paintings about to be shipped to Miami for her solo booth with Kravets Wehby Gallery at the Untitled art fair.

Zuckerman, 27, radiates a Midwestern sensibility—warm, unassuming, and approachable. She wraps her mouth around drawn-out vowels. Her studio, meanwhile, resembles the artwork in it: frenetic and busy, with no wall unused.

A couple of months after Zuckerman began regularly posting her work to Instagram—when she was still working in SoHo and painting on an easel in the corner of her one-bedroom apartment in Williamsburg—the dealer Marc Wehby sent her a direct message to arrange a studio visit.

It's not hard to see what piqued his interest. Her paintings are, in a way, destined to look good online; they begin as digital collages. She cuts out pieces of images, many of which are pictures of famous paintings, and then arranges the pieces in Photoshop, prints them on canvas, and paints atop them. Sometimes, she chops up images of her own works and uses them in later compositions. The results are part collage and part painting, perfect for our Internet-addled, distraction-filled age.

After the studio visit, Wehby offered to put three of her works—standalone collages printed on aluminum as thick as an iPhone—in an upcoming group show. That's when things really started to take off.



Allison Zuckerman, *Lunch in the Park* (2017). Courtesy of Kravets Wehby Gallery.

A Big Break

On a freezing day in January, a couple of weeks after the Kravets Wehby show opened, Marc and his wife Susan, who co-runs the gallery, invited Zuckerman over for lunch. She took the day off from her gallery day job to go. "I was really nervous, hoping they weren't regretting showing my work," she recalls. "I just wanted to make a good impression."

As she was getting ready to leave, a couple she didn't recognize walked in. "I didn't want to get in the way, so I kind of took my cue and left," she says. Five minutes later, Susan called and asked her to come back. The collectors wanted to talk to her.

Over the course of the next hour, she showed them her paintings and walked them through her Instagram account. "And then the woman says, 'Alright, let's go to the studio.'"

The studio, of course, was her apartment. And she wasn't expecting guests. "I had been in a rush to get to lunch and left stuff all over the apartment," says Zuckerman. "I had dirty dishes out." She convinced them to give her a 20-minute head start and zipped around the room hanging paintings on the wall and taking sculptures out from behind her couch. She stashed the dishes under the bed.

After she left the gallery, Marc Wehby texted her.

"He asked me, 'Do you know who that was?'" said Zuckerman. "I didn't know. 'Really nice art collectors?' I said."

"No, that was the Rubells."



Allison Zuckerman, *Manna* (2017). Courtesy of Kravets Wehby Gallery.

The Next Chapter

Don and Mera Rubell are two of most influential art patrons in the world. They founded the Rubell Family Collection (RFC) in 1964, and in 1993 created a 45,000-square-foot museum for their holdings in Miami's Wynwood neighborhood. They have a reputation for spotting artists bound for major market success early on in their careers and acquiring a large portion of their output before they make it big.

They've visited their fair share of young artists' studios in their time, but Zuckerman's space stuck out.

"We barely fit," Mera Rubell tells artnet News. "The place was packed. It was like walking into the 20-year career of someone who was working all the time and never selling anything. There were several hundred works of art."

That day, the Rubells bought 22 pieces, as well as two of the sculptures in the Kravets Wehby show. For a while, they kept the purchases quiet. "Usually, we're very happy to share our discoveries with everybody," Rubell says. "But this time, we thought people were going to say, 'What, are you crazy?' These paintings are like candy. We were almost embarrassed to love them because they're so easy to like. But then when you dig into the work, and you spend time with Allison, you understand that it's extremely sophisticated."



Allison Zuckerman, *Bucolic Morning* (2017). Courtesy of Kravets Wehby Gallery.

A few months after her encounter with the Rubells, Zuckerman quit her job and had her first solo show with Kravets Wehby. (She also rented a studio in Bushwick.)

The Rubells offered her the residency in June. She stayed in their home for all of July and August and turned the main room of the museum into her personal studio, making 10 large paintings (some up to 16 feet tall) and a sculpture. The Rubell Collection acquired all of them before they were even complete; they now form the foundation for her show.

Zuckerman follows in the footsteps of previous residents Lucy Dodd, Cy Gavin, Sônia Gomes, and—most notably—Oscar Murillo, whose own turn at the RFC launched his rapid rise to art-world fame. However, Zuckerman—who is the same age that Murillo was then—shakes off the comparison, noting the difference in their work and her close relationship with her gallery, which she doesn't

think will end anytime soon.

Indeed, Zuckerman's trajectory was slightly more common just a few years ago, when work by Murillo and other so-called "Zombie Formalists" was being traded back and forth for six-figure sums. In today's slightly less frothy period, her ascent—which would be extraordinary at any time—stands out even more.

"In the 21 years that I've owned this gallery, I don't think that I've ever had such diverse interest in a young artist," Wehby says. "It's come from all over the globe—British collectors and museums in Ohio and foundations in Mexico City, and on and on."



Allison Zuckerman at the Rubell Family Collection in the summer of 2017. Courtesy of Kravets Wehby Gallery and the Rubell Family Collection.

Stranger In Paradise

The title of Zuckerman's exhibition, "Stranger in Paradise," is a fitting description of her whirlwind rise to art-world prominence. It's also a useful point of entry into her work. The phrase is sourced from a song of the same name, which originally appeared in the musical *Kismet* and has since been covered by Johnny Mathis, Tony Bennett, and Lady Gaga—a suitable metaphor for the appropriation and transliteration at the core of her practice.

And the cheap commodification of paradise is a theme that appears in many of her works. Consider the inflatable parrot that pops up in multiple paintings—partly a reference to Jeff Koons, it looks like it was culled from a Jimmy Buffett concert.



Allison Zuckerman at the Rubell Family Collection. Courtesy of Kravets Wehby Gallery and the Rubell Family Collection.

Her juxtaposition of colorful pop imagery with art historical references recalls other young artists working today, such as Jamian Julian Villani, Marc Horowitz, and photographer Daniel Gordon. But her approach feels more musical in nature: a mash-up or hip-hop track that samples and layers multiple songs, often without the permission of their creator.

"For me it evokes the idea that we are living in an age where everything is out there and you can post and repost someone's photo," Zuckerman says. "It's like the Wild West."

Her source material ranges from Old Master portraits to emojis. But the fragments cribbed from art history—notably, all work by men—tend to dominate the compositions. It is difficult to tell whether the citations are homages or critiques.

Zuckerman says the answer lies somewhere in the middle. "It's like I'm inviting them to the party, but then roasting them at the same time," she says. "There's no denying the contributions and significance of these artists; it's about pointing out the inequalities that they have benefited from—unintentionally or intentionally. There's a level of admiration that I definitely feel, but it's also about saying, 'Well, you're not going to get away with it anymore.'"

"Allison Zuckerman: Stranger in Paradise (<https://rfc.museum/exhibitions/upcoming-exhibition>)" is on view at the Rubell Family Collection through August 25, 2018. Her work will also be featured at Kravets Wehby's booth at [Untitled Miami Beach](https://untitledartfairs.com/miami-beach) (<https://untitledartfairs.com/miami-beach>), which runs from December 6–10 at the intersection of Ocean Drive and 12th Street in South Beach.



Taylor Dafoe

(<https://news.artnet.com/about/taylor-dafoe-731>)

~~instagram/tdafoe~~ (<https://www.instagram.com/tdafoe/>)

Article topics

Art Basel Miami (<https://news.artnet.com/topic/art-basel-miami>)

תמי כץ פרימן | קטלוגים | 07/12/2017

אליסון צוקרמן: שוד סדרתי במגרש המשחקים של תולדות האמנות

תמי כץ-פרימן בוחנת את הכאוס המאורגן בסדרה "Stranger in Paradise" שיצרה אליסון צוקרמן בקיץ 2017 במיאמי באמצעות שני פילטרים: מעשה הניכוס הפמיניסטי והגרוטסק

 SHARE

שיתוף 10

פוסט



Allison Zuckerman, Creation in the Earthly Garden, 2017, acrylic and inkjet on canvas, 311.2 x 407.7 cm, courtesy of Allison Zuckerman, Kravets Wehby Gallery and the Rubell Family Collection

"הקומי הוא חיקוי; הגרוטסק הוא יצירה"¹

נשים גדולות-אברים, פעורות עיניים ופה, אקסטרוברטיות וגרוטסקיות עד אימה, ממלאות את פני השטח של הקנבסים רחבי המידות שיצרה אליסון צוקרמן בקיץ 2017 כחלק מפרויקט שהיית-אמן בחלל הגדול של

אוסף רובל, מיאמי, פלורידה. לעתים מכונסות שתיים או שלוש דמויות ולעתים הן מוצגות לבדן, במלוא הדרך: האחת מחזיקה מראה, השנייה אוחזת טלפון חוגה, השלישית חושפת את שדיה מעל חוברת תווים, הרביעית מחזיקה קלפי משחק. כבר במבט ראשון הן נראות לנו מוזרות אך מוכרות, סוג של דו'ה-וו. ואכן, המשותף לכל הנשים הללו הוא שבכולן מהבהבת זוהרה של הילה של דמויות אחרות – בעיקר של נשים שצוירו לאורך תולדות האמנות על-ידי אמנים גברים. מבט נוסף מגלה שאלה אינן דמויות הומוגניות, אלא אסמבלאז' פראי (ומשעשע) של חלקי גוף, שהורכב מציורים של אמנים שונים מתקופות שונות.

כך למשל בעבודה "דיוקן אשה יושבת", דמות האשה היא מעשה מרכבה לתפארת: רגל ימין לקוחה מפיקאסו, הברך לקוחה מגוגל-אימג', רגל שמאל לקוחה מ"יוחנן הקדוש" של ברונזינו, הצעיף הסגול לקוח מציור דיוקן של מאטיס, השדיים לקוחים מציור מוקדם שלה, כף היד המגושמת בשחור-לבן לקוחה מציור של ריצ'רד פרינס המצטט את פיקאסו. וזה עוד לא נגמר: הפרצוף לקוח מציור מוקדם שלה שהוא עצמו טייק-אוף על ג'ורג' קונדו שציטט את פיקאסו, הכובע לקוח מדיוקן מרי תרז של פיקאסו, הבלונד הגולש הוא של קלואי קרדשיאן, והשיער המתנפנף לקוח מגוגל-אימג'. העיניים, האף והאוזניים לקוחים משלושה ציורים שונים שלה. היא קוראת לזה "טלפון שבור" – בכל רובד של לקיחה משהו משתבש והמסר המקורי אובד בתרגום.



Allison Zuckerman, Portrait of a Seated Woman, 2017, acrylic and inkjet

on canvas, 410.8 x 308.6 cm, courtesy of Allison Zuckerman, Kravets, Wehby Gallery and the Rubell Family Collection

סדרת העבודות "Stranger in Paradise" של צוקרמן היא לפיכך ההתגלמות האולטימטיבית של המושג "פסטיש", שהומצא שנים רבות לפני עידן הגוגל-אימג'.² במאמר זה אבקש לבחון את הכאוס המאורגן בסדרה זו באמצעות שני פילטרים: מעשה הניכוס הפמיניסטי והגרוטסק. אך לפני כן יש לבחון את טבעו של אותו "כאוס מאורגן". ערבול מתעתע בין "גבוה" ל"נמוך" קיים, למשל, בעבודה "מוזה חסרת מנוח"

("Restless Muse"): העיניים, המשקפיים והשפתיים של הדמות הגדולה לקוחים מציורים קודמים של צוקרמן, הכובע לקוח מפיקאסו והסנטר מריצ'רד פרינס; ירכיה לקוחים מציור נערות שער של ג'יל אלווגרן (Gil Elvgren), צייר אמריקאי שהתמחה בציורי נערות שער ופרסומות בשנות ה-40 של המאה הקודמת. בליל של שפות ותקופות נכון גם לגבי הסביבות שהדמויות נטועות בתוכן: ב"פיגמליון והיצירה שלה" ("Pygmalion and her Creation") אלה המתרחצים של סזאן; ביצירה "בגן התענוגות הארציות" ("Creation in The Earthly Garden") אלה הם שמי הכוכבים והברושים של ואן-גוך; ב"אשה עם טלפון" ("Woman With Phone") זהו בוסתן עצי פרי של אנרי רוסו; ב"אשה מתמרקת" ("Woman at her Toilette") אלה הנופים הנשקפים מחלונות בציורים של מאטיס. כמו בכתב חידה, הצופה מוזמן לפענח את השטענו הקולאז'יסטי ולגלות ציור בתוך ציור בתוך ציור – כאשר בתוך כך נפרש לפניו מארג צורות ודמויות עז-צבעים, שהוא מפתח ודוחה בו בזמן.

השוד לאור היום ממשיך גם בעבודה "יצירה בגן התענוגות הארציות" ("Creation in the Earthly Garden"), שם נראות שלוש דמויות, שתי נשים וגבר, שתנוחתן לקוחה מציור של רובנס, "ונוס, קופידון, בכחוס וסרס" ("Venus, Cupid, Bachhus and Ceres" 1613), אך הן ממוקמות בתוך נוף ליל כוכבים (מואר) של ואן-גוך, כשהם ישובים על דשא שנלקח מגוגל-אימג'. הדמות הימנית, שפניה והענק שלצווארה לקוחים מציור של דנטה גבריאלי רוזטי, אוחזת באחד התפוחים של סזאן ונראית כאילו היא "יורקת" נוזל כחול שדולף מתוך כד של ליכטנשטיין והופך לסגול. ראשה של הדמות השמאלית לקוח מציור פרה-רפאליטי של פרדריק סנדייס (Frederick Sandys), אך העיניים הן של פיקאסו. פניה של הדמות הגברית המתולתלת (התלתלים והפרווה שעל כתפו לקוחים מגוגל-אימג') הם עיוות של "דורה מאר" של פיקאסו, כפות ידיו הן של ריצ'רד פרינס המצטט את פיקאסו. מעשה השוד ממשיך עם הכובעים הלקוחים מפיקאסו. הכוס והלימון בפינה השמאלית מליכטנשטיין והזרוע שאוחזת מרקר בפינה הימנית היא זרועו של מיקי מאוס. לכל אלה מצטרפים מוטיבים קבועים כחותמות המאשרות את מעשה הניכוס. שמה של העבודה מעיד על אופייה הארצי של הסצנה, אך הנוזל הניגר מפיה של הדמות הימנית מספק מפתח להבנה עמוקה יותר של האקט הטרנספורמטיבי והסימבולי המתואר כאן. לדברי האמנית,

כוונתה היתה "להגיב על תהליך היצירה ובניית מיתוסים. הנוזל הניגר מפיה של הדמות הימנית, המשנה את צבעו כשהוא עובר דרך הכוס של ליכטנשטיין, מאפשר לי לתאר כיצד צבע פיזי יכול להפוך עצמו ממדיום נוזלי לדימוי, וגם כיצד רעיונות יכולים להשתנות בהתאם להקשרם".³



אופן העשייה של העבודות הללו הוא שמאפשר לצוקרמן את הכאוס המאורגן והוא גם זה שעושה אותן כה רלבנטיות לתקופתנו. התהליך מתחיל תמיד במניפולציה דיגיטלית: צוקרמן בונה כל אחת מהקומפוזיציות בפוטושופ כקולאז' המורכב מערב-רב של מקורות – תולדות האמנות, תרבות אינטרנט, פרטים מתוך עבודותיה, מדיה חברתית, גוגל-אימג' ופרטים מתוך הביוגרפיה שלה – הכל בבחינת נתונים חזותיים (visual data) שווים לכל נפש, חופשיים לשימוש חוזר. את התוצאה של מלאכת ההרכבה היא מדפיסה על בדי ענק, ואחרי המתיחה היא מציירת עם מכחול על אזורים מסוימים. בשלב זה של הציור על גבי ההדפסה (שאליו היא מתייחסת כ-underpainting) שומרת צוקרמן על כמה כללים שקבעה לעצמה, למשל: היא לא תיגע במה שהיה במקורו תצלום; מה שהיה במקורו ציור – מורשה לקבל נגיעות מכחול, שמעבות ומחיות את הדימוי. באחד הראיונות איתה היא נשאלה לגבי האופי היבש והטכני של ההדפסה הדיגיטלית, ותשובתה מעידה על החשיבות שהיא מייחסת לאקט הציורי: "הציור הוא עדיין הגרעין של הפרקטיקה האמנותית שלי, אבל העבודה הדיגיטלית מאפשרת לי לקצר תהליכים בין מחשבה לביטוי".⁴

הציטוט כסימפול או כהיפר-לינק חזותי

שילוב זה בין טכניקות דפוס דיגיטלי מתקדמות לבין המסורת של תולדות האמנות הוא הכוח והליבה של יצירתה, שכן הוא מאפשר לה להתייחס למאגר החזותי הדיגיטלי כאל אינוונטר נתונים אינסופי שממנו היא

יכולה לדלות דגימות כאוות נפשה, ובה בעת להגיב למבול הדימויים המציף אותנו. ובלשונה, "כאשר אני חוזרת על דימוי, אני אוהבת לחשוב על זה כעל הייפר-לינק חזותי, ובכך לייצר תחושת דו'ה-ווי שמחברת ציור או פסל למשנהו... מלאכת הקולאז' מאפשרת לי לבנות משטחים בתוך משטחים, ובה בעת לרמוז על מרחב בתוך השטיחות. אני רוצה לייצר עבודות שמעבירות תחושה של חלופיות וקטיעות כמו מבול הדימויים שאנחנו מתמודדים איתו על בסיס יומי".⁵



Allison Zuckerman, The Music Lesson, 2017, acrylic and inkjet on canvas, 274.3 x 218.4 cm, courtesy of Allison Zuckerman, Kravets Wehby Gallery and the Rubell Family Collection

הדגימות הבולטות ביותר בסדרה הן המוטיבים החוזרים המופיעים כמעט בכל העבודות ועשויים לשמש כעין עוגני-משמעות או קודים לפענוחה. הבולטים ביותר הם התפוחים של סזאן וקערת הפירות של ליכטנשטיין. עבור צוקרמן, אלה וגם אלה מייצגים את ה"פירות של תולדות האמנות"

ומסמלים בה בעת את השפע, אך גם את הארוס או הפיתוי שהביא לגירוש מגן עדן.⁶ ואולם, בדומה להבדל שבין "נעלי האיכרים" של ואן-גוך לבין "נעלי אבק היהלומים" של וורהול, שני סוגי הפירות הללו מגלמים הבדל עקרוני בשאלת הייצוג, שהיתה אולי המרכזית ביותר באבחנה העקרונית בין הפרויקט המודרניסטי לפוסט-מודרניזם: בעוד שהתפוחים הנפחיים של סזאן ("שכמותם", לדברי האמנית, "לא ניתן להשיג בשום צילום של תפוח אמיתי") צוירו מן ה"טבע", כלומר הם ייצוג של החיים, העולם האמיתי כ"טבע דומם", הרי שקערת הפירות השטוחה של ליכטנשטיין היא ייצוג של "תרבות", שכן היא לקוחה מטבע דומם קוביסטי.⁷

באופן אחר, גם את התוכי המעופף, שמופיע כמעט בכל הציורים, אפשר לפרש כדימוי מפתח וכמטפורה למעשה החיקוי. הדימוי אמנם לקוח מגוגל-אימג', אבל זהו גם אזכור לפסליו המתנפחים של ג'ף קונס. בדומה לסדרת פסלי הברונזה המוזהבים של שרי לוין (Loulou, 2004), גם כאן לתוכי יש משמעות סימבולית של חזרה המגלמת בתוכה את השיבוש. אלא שלהבדיל משרי לוין, שבפעולת הניכוס שלה התייחסה באופן ביקורתי להיסטוריה ולמיתולוגיה של האוונגרד המודרניסטי, נדמה כי אצל צוקרמן לא נותר דבר מאיזושהי היררכיה תקופתית, או היררכיה כלשהי. יתרה מזאת, בעוד שרי לוין הקפידה לנכס בכל פעם יצירה מן העבר בשלמותה, אצל צוקרמן, ברוח הזמן, ערב-רב של מקורות נדחסים לקומפוזיציה אחת. בכל מקרה נדמה כי ה"זיפים" המקוריים של שרי לוין משנות ה-90 הכשירו את הקרקע לפרקטיקה של צוקרמן 20 שנה מאוחר יותר כשהיצירות המצוטטות מרכיבות יחד ישות קולאז'יסטית חדשה ביקום וירטואלי נטול כל "מקור" משמעותי.

מוטיב חוזר נוסף הוא כפות הידיים המגושמות בשחור-לבן הלקוחות מציור של ריצ'רד פרינס המצטט את פיקאסו, כלומר יד מצטטת יד שמצטטת יד ומסמנת בתוך כך את היותה של צוקרמן חלק משרשרת הלקיחות. ואכן צוקרמן מצטרפת כאן לרשימה ארוכה של אמנים שהפרקטיקה המרכזית שלהם היא ציטוט. קומאר ומלמד, יאסומאסו מורימורה, מייק בידלו וסינדי שרמן היו הבולטים שבהם. אמנים אלה העניקו בשנות ה-90 למושג ניכוס את משמעותו העכשווית והפכו את עצם פעולת הציטוט לתו היכר המזוהה עם יצירתם. זרועו המצוירת של מיקי מאוס, עם המארקר המפורסם שלו, המופיעה בשלושה ציורים,

מוסיפה מימד ביקורתי כלפי המסחור של עולם האמנות, שכן מיקי מאוס (המקושר עם צרכנות וקפיטליזם) "מסייע" כאן לאמנית לייצר סחורה שערכה, ככל הנראה, עשוי לעלות מטאורית בשנים הבאות. אלמנטים נוספים – קאט-אאוט של מאטיס, צמח שגזור מציור של פיקאסו, טיפות אימוג'י וצפרדע – מופיעים אף הם כעין חותמות-הייפר-לינקס של מעשה הניכוס.

קניבליזם של סגנונות: מעשה הציטוט ושאלת הייצוג

הציור שמייטיב להאיר את שאלת הייצוג והטרנספורמציה המעסיקה את צוקרמן הוא "פיגמליון והיצירה שלה" ("Pygmalion and her Creation"), שכן הרעיון המקורי של "פיגמליון", כפי שהוא בא לידי ביטוי ב"מטמורפוזות" של אובידיוס, מתייחס לעצם מעשה היצירה כמטמורפוזה ממודוס של ייצוג לממשות שקרמה עור וגידים. פלגי הגוף העליונים של שתי הנשים הגדולות הכורעות זו מול זו בציור זה לקוחים מ"יופיטר וקליסטו" ("Jupiter and Callisto", 1613) של רובנס, בעוד שפלגי הגוף התחתונים לקוחים מציור אחר של רובנס. הזרוע השמאלית של הדמות החזיתית לקוחה מפיקאסו, כמו גם הכובע שעל ראשה. סביב הסצנה מפוזרים המוטיבים החוזרים ומעליה מתנפנת גירלנדת דגלים מגוגל-אימג'. מה שיוצא דופן כאן הוא שלראשונה דמויות הרקע (הלקוחות מ"המתרחצים" של סזאן) מתחרות בדמויות הראשיות וכתמי הצבע המרובבים המאפיינים את הנחות המכחול של סזאן חורגים אל הגוף הרובנסי ומשבשים לחלוטין את הבדלי הסגנון התקופתי. המתרחצים עשויים להתפרש כאן כעדים להתרחשות המרכזית שבה אשה אחת (האמנית?) בוראת אשה שנייה (היצירה המנוכסת שקמה על יוצרה?). הבעת פניה הספק-מבוהלת-ספק-מטומטמת של האשה השנייה, זו שנבראה מהנחת מכחול, משקפת את עמדתה האירונית של צוקרמן ובעיקר את ההומור הגרוטסקי שלה, שעליו ארחיב בהמשך.



Allison Zuckerman, Pygmalion and her Creation, 2017, acrylic and inkjet on canvas, 452 x 394 cm, courtesy of Allison Zuckerman, Kravets Wehby, Gallery and the Rubell, Family Collection

רבות דובר על ההבדלים בין השפעה אמנותית ומחווה לבין פרקטיקות של ציטוט וניכוס.⁸ בבסיסה של פעולת הציטוט עומד רעיון השעתוק; כלומר הציטטה היא בעצם העתקה או שכפול של "מקור" מסוים והעברתו לשדה אחר. הציטטה כמו מייבאת את הניצוץ של ההילה השופעת מהיצירה המקורית ומתווכת אותה אל תוך הקשר חדש. בניגוד לקונבנציות של "השפעה" או "מחווה", המאופיינות בשינוי ובהטמעה של המקור לתוך היצירה החדשה, הלקיחות הפוסט-מודרניות ששורשיהן בפופ-ארט האמריקאי (כהמשך של הדאדא ואמנים כמו דושאן) מתאפיינות בחשיפת התפרים, בקריצה, באזכור שמאפשר לצופה לקחת חלק במהלך, כאשר המרכאות, גם אם אינן ממשיות, הן חלק בלתי נפרד מהיצירה. בטקסט המפורסם שלו על הפוסטמודרניזם כינה זאת פרדריק ג'יימסון "קניבליזציה אקראית של כל סגנונות העבר".⁹

ואכן, שיח האמנות העכשווית מכיר לא מעט מקרים של גניבות אמנותיות או פלגיאטיזם שאף הגיעו לבתי-משפט, שכן תופעת הציטוט הרחיבה את שטחי ההפקר של זכויות הקניין הרוחני. ואולם כבר ב-1978, בקטלוג לתערוכה "Art About Art" שהתקיימה במוזיאון ויטני ועסקה באופן מפורש בתופעת הניכוס, כתב ליאו סטיינברג שהמדד למוסריות הלקיחה הוא מידת הרלבנטיות שלה; אם שינית את ההקשר, הענקת ליצירה המצוטטת חיים חדשים ("עשית אקטואליזציה של הפוטנציאל שלה") ואמרת באמצעותה דבר-מה חדש – הרי שזוהי לקיחה לגיטימית.¹⁰

צוקרמן בהחלט יכולה להיקרא "קניבלית של סגנונות העבר". מבין שורת האמנים (כולם גברים) שהיא מצטטת בסדרה זו – ברונוזינו, מיכלאנג'לו, רובנס, רוזטי, מאטיס, רנואר, ואן-גוך, פיקאסו, סטיוארט דייוויס, אנרי רוסו, אנגר, רוי ליכטנשטיין, ריצ'רד פרינס, ג'ון קארין וג'ורג' קונדו – בולטים במיוחד האמנים שבעצמם הרבו לצטט: פיקאסו וליכטנשטיין. לפנינו אם כך ציטוט בחזקה שנייה ולעתים אף שלישית – ציטוט של ציטוט של ציטוט. כך, למשל, בעבודתה "המלכה" ("The Queen"), פניה של הדמות המטורללת לקוחים כמו מפרודיה על הקוביזם של פיקאסו, כשהתווים הספציפיים (העיניים, האף והפה) לקוחים מציורים קודמים שלה. ה"מלכה" אוחת בכוס דגי הזהב של ליכטנשטיין, המצטט את מאטיס, מוטיב שנלקח אף הוא מציור מוקדם שלה. הבגד המסוגנן עם השרוולים השחורים המנופחים ושרשרת הזהב (בתוספת חיזוק מגוגל-אימג') לקוחים מפיקאסו, שציטט את לוקס קראנאך הבן (1515–1586). בקדמת הציור מופיעים, כמו בשאר ציורי הסדרה, התפוחים הנפחיים של סזאן, ומימין נראה עץ דקל מתנפח שלקוח מגוגל-אימג' ומתייחס לג'ף קונס. הרקע המופשט והפרוע לקוח מסטיוארט דייוויס ומשתלב בהרמוניה מופלאה עם הכובע דמוי האוריגמי שלקוח מפיקאסו. כף היד הריאליסטית האוחזת בכוס יוצאת דופן מבחינת הסגנון הציורי והיא לקוחה מציור שלה עצמה. הפרודיה על שלל אפשרויות הייצוג באמצעות בליל סגנונות העבר נראית כאן במיטבה.



**Allison Zuckerman, The Queen, 2017, acrylic and
,inkjet on canvas**

x 218.4 cm, courtesy of Allison Zuckerman, 274.3

**Kravets Wehby Gallery
and the Rubell Family Collection**

הלקיחות מפיקאסו ומליכטנשטיין הן אולי המשמעותיות ביותר מבין הלקיחות של צוקרמן, שכן הן מחדדות את האופי המיוחד של אסטרטגיית הניכוס שלה. החל מסוף שנות ה-40 של המאה הקודמת ציטט פיקאסו את לוקאס קראנאך, רמברנדט, קורבה, אל-גרקו, פוסין, ג'ורג'ונה, ולאסקו, מאנה ודלקרואה כחלק מחקירתו הבלתי נלאית את תולדות האמנות וכסוג של מחווה לאמנים וליצירות שאותן חשב כמבריקות. פעולת הציטוט שלו היתה תמיד סוג של מחווה ועיקרה תרגום לשפה הפיקאסואידית: הפשטה של הצורות, השטחנות והפיכתן למארג דו-ממדי, תוך שמירה על הפורמט ועל המסגרת הקומפוזיציונית.

עשורים אחדים לאחר מכן, ליכטנשטיין, שאף הוא הרבה לצטט (בין השאר את מונדריאן, מאטיס וואן-גוך), ציטט כבר את התרגום של פיקאסו: בודד קטע, הגדיל אותו, פישט אותו לצורות גיאומטריות וניסח את הנוסחה, את הדיאגרמה של הציור הפיקאסואידי, או המונדריאני, או הוואן-גוכי. ליכטנשטיין המשיך מהנקודה שבה עצר פיקאסו: עבורו התרגום היה הנושא, ובתוך כך הוא תירגם מפיקסואידי לליכטנשטיינית, אך עדיין שמר על מסגרת של יצירה אחת בכל ציטוט, כשהוא מרבד את היצירה המצוטטת לתוך היצירה החדשה. אצל צוקרמן, לעומת זאת, נדמה כי התפיסה הקולאז'יסטית והטכנולוגיה הדיגיטלית מאפשרות לה לדבר בכל השפות בעת ובעונה אחת ולהפגין ריבוי ציטוטים ממגוון מקורות.

ההיגיון הציורי של הקולאז' ומורשתו של ראושנברג

מבין כל האמנים המצטטים, דווקא רוברט ראושנברג הוא הקרוב ביותר לצוקרמן, ולא בכדי הוא אחד מגיבוריה. ראשית, גם הוא חיבב במיוחד את ונוס, אלת האהבה והיופי, והיו שפירשו זאת כהשתקפות דמותו הנרקיסיסטית של האמן. אולם מעבר לכך, התפיסה הקולאז'יסטית שלו, לצד השילוב של טכניקות העתקה (הדפסי-רשת ורישום טרנספר) במחברים (combine painting) שלו, היא אולי התקדים המשמעותי ביותר לעבודתה של צוקרמן. ריבוי הדימויים והזוויות, העומס הנרטיבי, פרקטיקת הציטוט רבת-הפנים שלו והעדר ההיררכיה בין יצירות מופת מן העבר (ציטט בעיקר את רובנס, ולאסקו, ליאונרדו ורמברנדט) לבין דימויים שגורים כמו פסל החירות, קטעי קומיקס, גלויות דואר ותצלומי עיתונות – כל אלה הם ללא ספק מקור השראה עבור צוקרמן.

בשיח על אודות המפנה הקריטי מתכנים של "טבע" לתכנים של "תרבות" בהקשר של ראושנברג דובר בין השאר גם על "המצע השטוח" (The Flatbed Picture Plane) כפריצת דרך או מהפך בשיטת הייצוג.¹¹ פני השטח של היצירה נתפסו כ"מאגר מידע", כמצע הקולט דימויים באופן אסוציאטיבי כחומרים עם רמת דחיסות שווה.¹² דברים אלה נכתבו על-ידי רוזלינד קראוס ב-1974(!), ואי-אפשר שלא לראות בהם חיזוי למהפכה הדיגיטלית שהתרחשה כמה עשורים לאחר מכן, מהפכה שפתחה כר נרחב של אפשרויות לאמנים כמו צוקרמן.

בחיבורה על ייחודו של הקולאז' הראושנברגיאני ניסחה קראוס את המעבר מ"Object Transformed" ל"Object Transferred" כאחד החידושים בתחום החלל הציורי של ראושנברג: "חלל זיכרון" המאופיין בנביעה של דימויים וסידורם על-פי רצף מחשבתי הדומה לזרם התודעה. הדפסי המשי ששימשו את ראושנברג להעברת התצלומים (בבחינת ייצוג של ייצוג) למצע השטוח מקבילים לדימויים הדיגיטליים שנמצאים ברשת ומודפסים על הבדים של צוקרמן. ההיגיון הציורי של "המוזיאון ללא קירות", בניסוחו הנבואי של אנדרה מאלרו¹³ בהקשר של ראושנברג, נכון לפיכך גם לגביה, והקולאז' הזה הוא שאיפשר לה את השחרור המוחלט מכל מוסכמה היררכית: "מבחינה אמנותית, נמאסו עלי הכללים השרירותיים ביחס למה עושה אמנות ל'טובה' ומקובלת מבחינת הסמכות האקדמית. מלאכת הקולאז' עבורי היתה סוג של קתרוזיס, התחדשות וכיבוש העבר שלי".¹⁴



**Allison Zuckerman, Tavern Woman, 2017, acrylic and
,inkjet on canvas**

x 138.4 cm, courtesy of Allison Zuckerman, 182.9

Kravets Wehby Gallery

and the Rubell Family Collection

מעשה הניכוס הפמיניסטי: התחשבות עם תולדות האמנות

בסדרה זו מצטרפת צוקרמן לא רק לשורה של אמנים מצטטים, אלא בעיקר לשושלת אמניות נשים שיצירתן מתריסה כנגד הקונבנציה של ייצוגי נשים בתולדות האמנות. החל משנות ה-70 עסקו אמניות נשים (חנה וילקה, סינדי שרמן, קיקי סמית, ליסה יוסקוויג', ג'ני סביל ורבות אחרות) בתיקון הייצוג המעוות ובניסוח שפה אלטרנטיבית, תוך בחירה בגופן שלהן כזירת המאבק על זהותן. ניתוחו המבריק של ג'ון ברג'ר (1972) את ייצוגי העירום הנשי – האגף הנרחב ביותר באיקונוגרפיה של התרבות המערבית מאז הרנסנס – ניסח את אבני היסוד לביקורת פמיניסטית ברוח זו.

הנחת המוצא של ברג'ר היא שבעולם שבו גברים פועלים ונשים נצפות, נשים היו מושא התבוננות של גברים, ולפיכך הנשים העירומות בציורים אלה, בהיותן הנעדר הנוכח של התרבות המערבית, הן לרוב נשים נפעלות ולא פועלות; נשים נצפות, מושאים לראייה לעין לא תמימה. הציורים שתיארו עירום נשי תיפקדו לפיכך לאורך מאות שנים לא רק כקישוט לקיר, לא רק כהזדמנות לנחת אסתטית, אלא כמקור לעונג של בעלות.¹⁵ במלים אחרות, זו היתה פורנוגרפיה שהוסוותה בסמליות אלגורית, כאשר תנוחתן הבלתי סבירה של הנשים השוכבות נועדה להציג את ראוות המיטב, תוך פרישה מרבית של אברי הגוף לעין האמן/הצופה המתענג. מחופשות בתוך גופן העירום, הנשים השוכבות אופיינו בחוסר קונקרטיות ובאי-הלימה בין אנטומיה ופיזיונומיה: נטולות נוכחות, תשוקה או רצון משלהן, מחוקות שרירים, גידים ושיער ערווה. ברג'ר הפך על פיה את האבחנה ההיררכית השמרנית של חוקר האמנות הבריטי קנת קלארק בין nude ל-naked: מה שנחשב כעירום תרבותי מעודן מנוטרל מארוטיקה (nude) הוא בעצם עירום פורנוגרפי מתחסד שמתחזה לנשגב. לעומתו, מקרי החסד יוצאי הדופן של עירום שנחשבו בתרבות המערבית כ-naked – כייצוג פורנוגרפי זול (למשל "אולימפיה"

של מאנה) – הם דווקא הייצוגים האותנטיים, שהצליחו להעביר חוויה של נשיות בשר ודם. להיות naked, לפי ברג'ר, פירושו להיות את עצמך.

"Stranger in Paradise" עשויה בהחלט להתפרש כפרודיה או כקריאת תיגר על הז'אנר של הנשים השרועות (Reclining Nude). "אשה מתמרקת" ("Woman at her Toilette") – הציור השלישי בסדרה – מתייחס באופן מפורש לשאלת ההבדל בין nude ל-naked, על אף שהאשה שם אינה ממש שוכבת. המראה הגרוטסקי של האשה הצעירה שמתבוננת במראה, המבוססת על ציור של בליני (Bellini, "Young Woman at her Toilette", 1515), אינו מותיר ספק לגבי היותה naked: גופה נראה אמנם הומוגני יחסית לדמויות הנשים בציורים האחרים, אך פניה המגוחכים, הבעתה הסתומה והשד האחד המזדקר מגופה מאשרים את כל הווייתה כהתרסה כנגד קונבנציות הייצוג של ה-Nudity. בדומה לסדרת "דיוקנאות מההיסטוריה" (1989–1990) של סינדי שרמן, גם כאן משמשות האקסטרווגנטיות, הקינקיות והפתייניות אסטרטגיות מרי כנגד חפצון הגוף הנשי. בהקשר זה, להתבוננות במראה תפקיד סימבולי: המראה, שהיתה כבר בימי הביניים סמל של ואניטס, חטא היוהרה והרהב, שימשה חפץ המאשר את המבט הגברי של הצייר והצופה. הראי שידר את ההסכמה לנוהלי הפיקוח החברתי, וההתבוננות בו הדגישה את הפסיביות של הנשים, שלמדו להפנים את נוכחותו של המבט הגברי.



Allison Zuckerman, Woman at her Toilette, 2017, acrylic and inkjet on canvas, 318.1 x 411.5 cm, courtesy of Allison Zuckerman, Kravets Wehby Gallery and the Rubell Family Collection

הציור האחרון בסדרה, "סרנדה בחצרות" ("Serenade in the Courts"), משלים את ההתחשבות של צוקרמן עם תולדות האמנות: פניה של הדמות העירומה השוכבת, הלקוחה מציור האודליסק הנודע של אנגר (Ingres, "Odalisque with a Slave", 1839), עודכנו בתווים עכשוויים המזכירים את תווי פניה של האמנית. זרועה השמאלית, שבמקור נמתחת כלפי מעלה, הוחלפה בזרוע מגושמת שמחזיקה תפוח הלקוחה מציור של רובנס, שכבר צוטט על-ידיה ב"פיגמליון והיצירה שלה". לעירום המחוק של אנגר הוסיפה צוקרמן זוג שדיים מתנפנפים לכל עבר, שיער בית-שחי וכן גידים וורידים ברגל הנתונה בסנדל מיושן. זהו ללא ספק טייק-אוף אירוני לקטגוריה של nakedness. שתי דמויות של דיסני מהסרט "פנטזיה" מגחיכות את הפה והעיניים הפעורות של הדמות. המנגנת של אנגר הוחלפה במנגנת של רוזטי (Dante Gabriel Rossetti, "A Christmas Carol", 1867), אך נוספו לה תווי פנים שנלקחו מציורים קודמים. הרקע כולו נחלק לגריד שחור-לבן בחלק התחתון (רמיזה ציני של האמנית לגריד באמנות המודרנית) ולציטוט של "שלוש נשים" של לז'ה (Leger, "Three Women", 1921) בחלק העליון. חמש הנשים שנוצרו על-ידי ארבעה אמנים גברים חולצו כאן על-ידי צוקרמן ממחזות האידיאה והועתקו למחזות הגרוטסק. ובמלים שלה: "ציורי העירום היו אידיאליזציה גנרית מושלמת לצריכה חזותית. העירומות שלי גורמות לצופה להרגיש לא נוח, הן מחזירות מבט ומאתגרות את הצופה. גרוטסקיות אך עדיין מפתות, העירומות שלי אומרות, 'אני אצרוך אתכם'".¹⁶

הגרסה ההיפרבולית של היופי: הגרוטסק

בהפיכתה את הגוף הנשי האידיאלי המושלם והמחופצן לגוף גרוטסקי – מוקצן, מעוות ומגוחך, שחלקיו אינם מצויים בהלימה אלה לאלה – מתריסה צוקרמן כנגד הגדרות יופי ומוסכמות ייצוג מקובלות. הגוף ההיברידי שהיא מרכיבה הוא הכלאה של ייצוגי נשים של אמנים שונים מתקופות שונות, כשכמעט כל איבר בגוף לקוח ממקור אחר. את

התוצאה הזאת של מאות שנות דיכוי היא מכנה "hyperbolic version of beauty", מניפסטציה של אקסטרוברסיות ותיאטרליות, ובמלה אחת: גרוטסק.

יש לומר שכמו היופי, גם הגרוטסק הוא ערך יחסי התלוי בעיני המתבונן. זוהי פרדיגמה תרבותית ולא אבסולוטית. על-פי הגדרה מילונית, "הגרוטסקה היא סגנון סאטירי באמנות, המתכוון לעורר תחושת אימה וגיחוך על-ידי הבלטה יתרה". ואכן העיוות וההפרזה הם שני היסודות המשמעותיים ביותר בהגדרת הגרוטסק, שכן הם הופכים את הסובייקט למשהו אחר, משנים את גבולות האני הרופפים שלו ומראים עד כמה זהותו נוזלית, דינמית וניתנת לשינוי.



**Allison Zuckerman, Restless Muse, 2017, acrylic and
inkjet on canvas
x 217.2 cm, courtesy of Allison Zuckerman, 274.3**

Kravets Webby Gallery and the Rubell Family Collection

הביטוי הקיצוני של כל אלה מגולם בדמותה של המפלצת: זהותה נזילה וחסרת גבולות ברורים; היא אינה זרה לנו, אלא בנויה וניזונה מחומרים מוכרים ולכן היא בה בעת מושכת, מאיימת ודוחה. הגרוטסק עושה שימוש במציאות קונקרטית – כשבמקרה של צוקרמן המציאות הקונקרטית היא יצירות מן העבר, תרבות האינטרנט ולמעשה הכל – ומעוות אותה. "עיוות פירושו לעבוד על הקיים, לשחק איתו, לנצל אותו, 'להפיק' ממנו את כל מה שניתן".¹⁷

במסגרת השיח הנרחב על אודות העיסוק בייצוגי הגוף האנושי באמנות העכשווית, לגרוטסק יש משמעות מטפורית כמייצג של רוח הזמן. בספרה "הגוף הגרוטסקי" טוענת שרה כהן-שבוט שמטפורת הגרוטסק היא "מטפורת-על" הכוללת בתוכה את המטפורות האחרות המשמשות לביטוי רוח הזמן. "זהו הביטוי המובהק של ההתנגדות לייצוג, של ההתנגדות לרעיון של האחד, השלם, המוגדר, הנורמלי, אשר ניתן לייצגו על-ידי הכנסתו למסגרת [...] הגרוטסקי מביע שינוי, דינמיות, אפשרות להיות כמה דברים במקביל. ממלכתו של הגרוטסקי היא הריבוי, ההיברידיות, הערבוב, העיוות, הקישור הכאוטי בין עולמות וישויות שונים, אשר גבולותיהם מיטשטשים ומתערפלים בתוך תוכה של הישות הגרוטסקית".¹⁸

ואכן, התכונה המאפיינת ביותר את הגרוטסק, המדויקת כל-כך גם ביחס לעבודות של צוקרמן, היא ההיברידיות. כחלק מהיפוך הסדרים שבמהלכו המרכזי הופך לשולי, הגרוטסקי מתאפיין בהכלאות של דברים הנבדלים אלה מאלה. רעיון זה של הכלאה כפי שהוא מתומצת בסדרה "Stranger in Paradise" משקף לפיכך עולם כאוטי של עודפות, ערבוב סדרים, זליגה וחדירה מתמדת של הדברים אלה לתוך אלה.

*** עיבוד של טקסט שנכתב במקור עבור קטלוג התערוכה "אליסון צוקרמן: 'Stranger in Paradise', אוסף משפחת רובל, מיאמי, דצמבר 2017**

"Allison Zuckerman: Stranger in Paradise"
Rubell Family Collection (RFC), Miami, Florida