



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

TOM WESSELMANN

1994

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March
Castelló, 77 · 28006 Madrid



cantz

Tom Wesselmann

Tom Wesselmann

Tom Wesselmann

2 de febrero – 21 de abril, 1996

Fundación Juan March

Índice

- 7** Índice
- 9** Presentación
- 11** Prólogo
- 13** Contándolo tal como es
Marco Livingstone
- 25** Grandes desnudos americanos
Jo-Anne Birnie Danzker
- 31** Obras en metal, dibujos recortados, pinturas 3-D
Tilman Osterwold
- 35** Pop art y Europa
Meinrad Maria Grewenig
- 40** Biografía
- 43** Catálogo
 - Primeros grandes collages
 - Primeros pequeños collages
 - Pinturas-collages
 - Assemblages
 - Plásticos
 - Pinturas moldeadas y verticales
 - Drop Outs
 - Pinturas de dormitorio
 - Fumadores
 - Obras en metal
 - Estudios y dibujos
 - Esculturas
- 177** Lista de obras
- 180** Catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March
- 184** Créditos e itinerario de la exposición

La presente exposición del artista norteamericano Tom Wesselmann es la primera retrospectiva que se presenta en Europa, y ha sido organizada conjuntamente por varios museos e instituciones con la colaboración del propio artista y del Institut für Kulturaustausch de Tubinga. Esta muestra, que inició su recorrido en 1994 por varias capitales europeas y finalizará en 1997, recoge una variada selección de obras desde 1959 hasta 1993, en las que se reflejan las etapas más representativas del trabajo de Wesselmann.

La Fundación Juan March desea agradecer la valiosa ayuda del propio artista y sus colaboradores en la organización de la exposición, así como la de Thomas Buchsteiner, Otto Letze y Sabine Bergmann del Institut für Kulturaustausch. Asimismo, agradecemos la colaboración de la Kunsthalle de Tubinga, Palais des Beaux- Arts de Bruselas, Altes Museum de Berlín, Museum Villa Stuck de Munich, Kunsthall de Rotterdam, Historisches Museum der Pfalz de Speyer, Fondation Cartier pour l'art contemporain de París, Palau de la Virreina de Barcelona, Culturgest de Lisboa, Museo de l'Art moderne et d'Art Contemporain de Niza, Mayor Gallery de Londres, Didier Imbert Fine Art de París, Sidney Janis Gallery de Nueva York, Galerie Nikolaus Fischer de Frankfurt y varias colecciones privadas que han hecho posible esta muestra. Finalmente agradecemos a Mercedes Benz su cooperación para la producción de esta exposición.

Madrid, febrero 1996

En rigor, sólo hoy desde la distancia y a través de una mirada retrospectiva sobre el *pop art* americano de la década de los años sesenta, se llegan a discernir la individualidad, las diferencias y el potencial creador de los rebeldes *pop* de antaño.

Adoptaban como material para sus imágenes las banalidades de la vida cotidiana y las tematizaban a escala gigante en lienzos o enormes monumentos. Su efecto y la poderosa fuerza de su mensaje, ambos irritantes, convertían a esos objetos en arte museístico.

Tom Wesselmann es uno de los pocos artistas importantes que, aún después de la gran era del arte *pop*, conserva su propio lenguaje de imágenes y continúa desarrollándolo con inteligencia y refinamiento.

«Yo sólo soy un artista figurativo que trata de mi propia evolución en el arte figurativo que me precedió», afirma hoy día. Pero todos sabemos que, con sus bañeras, desnudos, fruteros y cortinajes, creó no sólo imágenes del arte *pop* sino de la historia del arte en general. Sus bocetos trazados con mano veloz y ligera, casi negligentemente, admiten la comparación con los dibujos al carboncillo de Matisse, del mismo modo que sus grandes composiciones sientan nuevos cánones transmitiendo a su mundo de imágenes una inteligibilidad internacional.

Era necesario exhibir la obra de Tom Wesselmann en su amplitud retrospectiva en Europa, pues si bien sus constantes y extraordinarias contribuciones a todas las exposiciones importantes del *pop art* ponían siempre de relieve su calidad como artista *pop*, es lo cierto que hasta aquí nunca dieron ocasión para comprender su singularidad ni tampoco su individualidad y calidad que trascendieron ampliamente su época. Si se abarca con una mirada retrospectiva el conjunto de su obra, Tom Wesselmann es algo más que un artista del arte *pop*.

Manifestamos nuestro agradecimiento a todos los grandes museos que participan en esta gira por su espontánea colaboración, gracias a la cual se puede conseguir un nuevo enfoque y visión en el arte de Wesselmann. Expresamos nuestro reconocimiento a «Mercedes-Benz Kulturförderung», sin cuya generosa y comprometida labor no habría sido posible realizar este proyecto; a los autores de los textos, a quienes nos han cedido obras en préstamo y a todas las personas que han intervenido de uno u otro modo, por su asesoramiento y activa participación, pero muy especialmente damos las gracias a Tom Wesselmann y a su esposa Claire, así como a Carrol y David Janis, que una y otra vez fueron nuestros interlocutores, tanto para la selección de las obras como en largas discusiones.

Thomas Buchsteiner Otto Letze

Tom Wesselmann: Contándolo tal como es

Marco Livingstone

Todo lo que contiene el arte de Tom Wesselmann es lo que es, ni más ni menos. Incluso en mayor medida que gran parte de sus colegas del Pop Art, se ha dedicado, en palabras de una popular canción de los años 60, a «contarlo tal como es». El comentario hecho en 1964 por otro artista norteamericano, Frank Stella, acerca de sus propios cuadros abstractos – «lo que se ve es lo que se ve» – podría aplicarse con igual exactitud a la producción de Wesselmann. Sin embargo, como han puesto de manifiesto las interpretaciones de sus comentaristas a lo largo de más de treinta años, la perentoriedad de sus imágenes – las mujeres sexualmente provocativas y las imágenes de alimentos y objetos manufacturados que definen su entorno – puede fácilmente distraernos y llevarnos a hacer determinadas suposiciones sobre el contenido aparentemente social de su arte, o de su función como forma de interpretación de la sociedad de consumo.

Si bien Wesselmann no acepta la interpretación que sobre los temas de sus obras se hace, incluidas sus connotaciones literarias, en perjuicio de la función puramente visual dentro de una obra determinada, no se puede negar que el artista manifiesta una especial preferencia por determinados motivos que, sin duda, deben tener para él alguna significación. Sus imágenes son mucho más evidentes de lo que se pueda pensar. Todos son, de algún modo, testimonios de estados de placer intensificado, como los que experimentamos al mirar o al tocar la cara o el cuerpo de una persona que consideramos atractiva, o comiendo, bebiendo, oliendo la fragancia de las flores, escuchando música o tumbándonos en la playa bajo un sol caliente.

Casi sin excepción, las imágenes de Wesselmann apelan al principio del placer en nuestro interior y contribuyen a la sensación de deleite que rezuma, a nivel más visceral, de la conjunción de determinadas formas, texturas y colores. La selección del motivo es tan solo una parte de la ecuación a través de la cual el artista transmite sensaciones de deseo satisfecho hasta la saciedad. Incluso si – como el artista – no fumamos, podemos comprender que para otros un cigarrillo representa una forma de satisfacción oral casi tan aguda como la ofrecida por otros tipos de placer. Si no nos gusta la música que suena desde una de las radios físicamente reales incorporadas a sus primeras obras, o el programa de una de las televisiones, en principio somos libres de cambiar de canal hasta encontrar lo que queremos. Los paisajes o las reproducciones de obras de arte de Matisse, Renoir, Van Gogh, Modigliani y otros pueden gustarnos o no, pero de cualquier forma intuitivamente comprendemos que cada una de estas visiones del mundo constituye una manera de apreciar estéticamente lo que éste nos ofrece.

A principios de 1993 Wesselmann volvió a llamar mi atención sobre un punto que ha comentado más de una vez en el pasado, quizás sin que se le creyera del todo: que lejos de desarrollar su estilo característico como consecuencia de un compromiso particular con un determinado tema, eligió deliberadamente el trabajar dentro de las categorías más convencionales del arte como forma de liberación ante la influencia del Expresionismo Abstracto Americano, que tanto le entusiasmó en sus días de estudiante en Nueva York, a finales de los años 50. Si hubiera seguido imitando a pintores como Willem de Kooning y Jackson Pollock, conocidos por su aplicación violentamente gestual de la pintura en enormes lienzos, probablemente hubiera acabado por ser considerado – al igual que otros – como un simple seguidor tras la sombra de los gigantes. Para hacerse notar, debería encontrar otra forma de creación de similar fuerza pero basada sobre premisas totalmente diferentes, aunque ello significase dar un vuelco a todas las suposiciones acerca del arte contemporáneo a las que había llegado a aficionarse.

«Cuando tomé la decisión en 1959 de que no sería un pintor abstracto sino que sería un pintor figurativo, no sentía entusiasmo por ningún tema, ninguna directiva, ni nada. Simplemente partía de cero. Empecé haciendo solamente lo contrario de todo lo que me gustaba. Y al elegir la pintura figurativa decidí hacer – como tema – la historia del arte: pintaría desnudos, bodegones, paisajes, interiores, retratos. No tardé mucho en ponerme a seguir mis intereses más activos, los desnudos y bodegones. Casi no toqué los retratos. Los paisajes, tardé mucho en empezar a hacerlos; los primeros no eran más que excusas para aprovechar partes de carteleras publicitarias. Con los interiores me sentía un poco como si fuera una nueva categoría: era un interior, pero como estaba tan peculiarmente fabricado con elementos reales se estaba convirtiendo en algo distinto – así que ahora ya no estoy pensando en esos mismos términos, solamente estoy pintando.

«Los he titulado *Gran desnudo americano n° 1*, *Bodegón n° 1*, etc., porque no quería dar a estas obras – que en ese momento resultaban muy novedosas y se prestaban a toda clase de interpretaciones o bromas o lo que fuese – no quería echar leña al fuego de su cualidad inusual poniéndoles títulos. Así que decidí que el título sería simplemente numérico, tan escueto como fuera posible».

A pesar de sus protestas por las interpretaciones literarias del arte visual, Wesselmann ha reconocido que fue a raíz de la lectura, alrededor de 1960 o 61, del *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio* de Henry Miller – novelas consideradas altamente polémicas en ese momento por su franqueza en cuanto a la sexualidad – que se sintió animado a afrontar su propia perspectiva sexual más directamente. El mismo título que dió a la serie donde esos intereses se expresaban más abiertamente, *El gran desnudo americano*, contiene matices no solamente del gran sueño americano sino también de la gran novela americana a la que se solía decir aspiraban los escritores. Sin embargo, el humor autodespreciativo que indica la elección de una frase tan portentosa y ambiciosa, era también una manera útil de protegerse a sí mismo de la naturaleza altamente personal del material que trataba. Su matrimonio de siete años con una chica que había conocido en la universidad, Dot Irish, acababa de deshacerse, y tras una temporada solitaria y de aislamiento, empezó a salir con otra compañera de estudios, Claire Selley, que conoció en 1957. Empezaron a verse en el verano de 1959, cuando él había dejado a su esposa; Claire se convirtió no solamente en su novia, y – en 1963 – su mujer, sino en su principal modelo.

La decisión de Wesselmann de celebrar, a través de su obra, la satisfacción emocional y sexual que encontró en esta nueva relación podía haberle dejado vulnerable y emocionalmente expuesto, sobre todo en un momento en el que él y otros pintores de su generación habían empezado a distanciarse de la noción romántica del artista como un ser especial o un alma atormentada. ¿Cómo podía intentar terminar con la subjetividad exagerada de los expresionistas abstractos y al mismo tiempo tratar cuestiones tan íntimas y privadas en su propio arte?. El dilema debió intensificarse poco después de producir los collages en los que aparecieron estas imágenes por primera vez, durante su primera experiencia con el psicoanálisis que, desde 1960, le obligó a aceptar los impulsos poderosos que habían afectado tanto su vida como su arte. En sesiones que tenían lugar como media cuatro veces por semana, se le pidió que examinase – entre otras cosas – el contenido erótico de sus sueños.

«Hubo una época, cuando era estudiante, que mi fuerza emocional era tan frágil... especialmente cuando atravesaba este profundo cambio en mi vida. Iba a clase de pintura alguna vez, descansado y de mañana, cogía mi pincel y daba una pincelada audaz, y se acababa el pintar para ese día; me sentía demasiado frágil emocionalmente para continuar. Estaba muy enfermo entonces. El análisis me curó, así que ahora puedo pintar y continuar todo el día, siete días por semana si es necesario. Hablando en términos relativos, me sanó para que pudiera hacer lo que quería sin tener que abstenerme de ello en algún nivel emocional que no llegaba realmente a comprender. Pero eso es una cuestión muy compleja con la que enfrentarse. Me indujo además a pensar muy profundamente, de forma intelectual y analítica, sobre una serie de cosas que nunca había hecho».

De manera que el psicoanálisis, al que Wesselmann ha vuelto como forma de enfrentarse con los grandes acontecimientos de su vida adulta, le hizo – tal como recuerda hoy – lo suficientemente fuerte como para poder pintar. Sus temores de que el comprenderse a sí mismo demasiado bien arruinaría su creatividad resultaron infundados. De cualquier forma, no hubiese parecido apropiado en ese momento el poner de manifiesto la medida en que los cuadros reflejaban circunstancias de su propia vida. Resultaba por tanto útil presentar los desnudos de manera más objetiva, como la extensión de una tradición artística. Además, igual que había ocurrido con otros artistas del período asociado al Pop Art, como el californiano Mel Ramos y el pintor y escultor británico Allen Jones, el erotismo le proporcionó un instrumento adecuado para engañar la reticencia habitual que nosotros experimentamos como espectadores ante una obra de arte. Es difícil contemplar semejantes imágenes con indiferencia o considerarlas con tanto respeto como sea posible al contemplar una obra de arte. Por la misma razón, no es fácil que las expliquemos intelectualmente ya que, sea cual sea nuestro punto de vista, es probable que respondamos a ellas casi automáticamente cuando las vemos por vez primera, aportando a cada encuentro nuestras propias asociaciones y personalidad.

La solución de Wesselmann para abordar cuestiones tan personales como la de usar los gestos personales de su novia, durante la intimidad compartida de ambos, como base para declaraciones públicas, es de una franqueza extravagante. El artista recuerda que en vez de copiar posturas o gestos, «hacía de las actitudes metáforas de nuestra intimidad y atracción sexuales. Representaban su sexualidad, no la representaban necesariamente a ella». El abandono sexual de algunas de aquellas actitudes – como él nos indica – excede en gran medida el de las imágenes de la pornografía blanda o

de los posters que circulaban entonces en calendarios o revistas como *Playboy*, cuya primera edición apareció en 1953. Con sus pezones endurecidos en un estado de excitada anticipación y sus piernas apareciendo a menudo abiertas en clara invitación, descubriendo vaginas depiladas, estas mujeres se muestran sin vergüenza ni pudor. Si consideramos que la censura en los Estados Unidos seguía siendo fuerte a principios de los años sesenta y que semejantes posturas provocativas no adquirieron aceptación general hasta algunos años más tarde en la pornografía dura, no puede exagerarse la cualidad de confrontación de estas imágenes. A partir del principio de los años 70, en la estela del movimiento feminista, algunos comentaristas han llegado a reinterpretarlas como signos de la objetivación de la mujer como mero objeto del deseo sexual masculino. Sin embargo, en el momento en que fueron pintadas pretendían ser expresiones radicales de la nueva apertura y sinceridad acerca de cuestiones sexuales que acabó asociándose con los años 60.

El erotismo reservado, evidente ya en los pequeños collages de 1959–61, aumentó y como consecuencia pasó a ser una característica mucho más consciente cuando Wesselmann empezó a trabajar a escala mucho mayor en 1961. El primero de sus grandes lienzos, *Gran desnudo americano n° 1* (cat. n° 11), muestra la figura en una postura seductora pero más prosaica que provocativa. Se la muestra sencillamente relajada en su desnudez; la posición recostada es bastante indolente, como la de alguien que duerme la siesta. El atractivo sexual de estas primeras figuras de Wesselmann reside sobre todo en sus curvas voluptuosas y color suculento. Es decir: en sus características esencialmente abstractas y, por lo tanto, se deduce que lo que se presenta en estas obras es la idea – y no la realidad – del sexo.

«Desde el principio no les puse cara porque me gustaba que al cuadro le recorriera una especie de acción, y algunas cosas podrían disminuirla: demasiado detalle podría disminuirla. Una cara en un desnudo se convertía en algo como una personalidad y cambiaba la sensación entera del cuadro, lo convertía en un retrato desnudo, y eso no me gustaba. Así que no usé facciones desde el principio».

De hecho, de todas estas figuras, fue una de las que trató más esquemáticamente – el *Gran desnudo americano n° 12*, que daba la casualidad que conducía la vista a concentrarse sobre los labios, pechos y genitales – la que da esa sensación tan intensa de erotismo en los trabajos posteriores de Wesselmann. Al enseñarle su imagen a la modelo que había posado para este cuadro, Judy, ésta exclamó que le gustaba tanto el cuadro que hubiera deseado besarlo, presumiblemente en el lugar donde debía estar la boca. Aprovechando la indicación contenida en este comentario fortuito, el artista empezó a incorporar una boca ejecutada con realismo en caras sin ningún otro rasgo, primero pegando una fotografía de un par de labios como en el *Gran desnudo americano n° 27*, 1962 (cat. n° 13) y más adelante ejecutándolos en pintura igual que el resto de los elementos. En uno de los primeros ejemplos de un desnudo a escala gigantesca, *Gran desnudo americano n° 53*, 1964 (cat. n° 16) la boca de tamaño descomunal con labios abiertos supuestamente en anticipación lasciva se empareja con pezones rosados perfectamente simétricos. Aunque en realidad este par de labios en collage habían sido recortados de una cartelera publicitaria de Royal Crown Cola que mostraba a una mujer sonriendo de placer al pensar en tomarse una bebida refrescante, en el nuevo contexto ese placer imaginario adquiere una dimensión más puramente sensual.

A posteriori, parece inevitable la conclusión que algunas de las mujeres más notorias de Wesselmann – los lienzos moldeados *Fumadores* – acabarían siendo todo boca, mientras que otras se representarían como un único pecho, como en *Marina n° 19*, 1967 (cat. n° 33). En la serie *Pinturas de dormitorio*, como en la obra *Pintura de dormitorio n° 13*, 1969, la escala de los elementos de naturaleza muerta fue aumentada radicalmente con la técnica de presentarlos en relación con partes del cuerpo vistas en un primer plano extremo. La *Caja de senos de dormitorio* de 1968–70, una representación escultórica en esta serie, es quizás la consecuencia más infame de este desarrollo: cuando fue expuesta por primera vez en la Galería Sidney Janis en Nueva York, empotrada en una falsa pared, una joven modelo colocaba un pecho descubierto sobre la caja, de forma que este fragmento de realidad se exhibía al lado de los elementos fabricados y pintados. Incluso cuando Wesselmann empezó a representar en primer plano, en obras como *Pintura de dormitorio n° 39*, 1978 todos los rasgos faciales de una mujer – quizás en parte, admite, como respuesta a críticas de que no había estado representando la persona entera –, la atención continúa centrándose en la boca abierta como símbolo de deseo desatado o de satisfacción orgásmica.

«Cuando empecé a trabajar en formato grande, el erotismo era un *componente* de mi trabajo. Era sólo parte del collage, como todo lo demás. No se trataba del objetivo de mi trabajo, porque éste ha sido siempre demasiado formal, demasiado estructurado como para comprometerse a hacer algo erótico. Pero el erotismo sí formaba parte de mi trabajo, especialmente al principio. En un primer momento formaba parte de mis obras en la misma manera que lo hacía la técnica del expresionismo abstracto: lo teníamos – aunque no lo decíamos así entonces – «en las narices». Como ya no podía utilizar la técnica del expresionismo abstracto – lo había dejado – tuve que encontrar otras formas de hacer que en el cuadro – la imagen – resultara agresiva. Y al anticiparse así – los cuadros del expresionismo abstracto se adelantaban siempre, y las formas se escapaban constantemente del lienzo, las tenías en el ojo, en la cara –, el erotismo fue un instrumento para intentar conseguir ese efecto. En ese momento, de hecho pintaba más vaginas sin vello que con vello porque parecía conseguir así que el erotismo fuese más claramente una característica. Era lo mismo que significa el color rojo para mí: un elemento fuerte a utilizar. Según me dedicaba más a los desnudos, el erotismo era cada vez menos pertinente. Tenía que decidirme entre dos alternativas: pintar los desnudos reales y quizás sensuales, o pintarlos irreales. Me decidí por los reales y sensuales, lo que me llevaba a mantenerlos a escala más o menos real. De hecho, en uno de mis primeros trabajos una mujer se tumbaba sobre una tabla y yo dibujaba el contorno y eso es lo que pintaba. Mantenerlo a escala humana lo hacía algo más sensual».

La aparición del erotismo en la obra de Wesselmann en 1961, en los *Pequeños grandes desnudos americanos*, y en las versiones mayores que pronto siguieron, coincidió precisamente con su introducción a las imágenes que funcionan como reclamos descarados en la sociedad norteamericana. Aunque Wesselmann se apresura a negar todo interés por esos temas como indicadores culturales, así como que hubiese estado celebrando o satirizando el modo de vida que representaban, la agresividad con la que insiste en su calidad norteamericana es tan dada a la confrontación como lo es a veces la franqueza escandalosa de la sexualidad. A principios de los 60, Wesselmann había decidido escoger, cuando fuera posible, imágenes que fueran de origen explícitamente americano. Por

comodidad, solía utilizar como fuente los medios de comunicación: revistas, publicidad, carteleras y similares no porque quisiera basar su arte en la cultura del consumo sino porque se trataba de material fácilmente disponible para sus collages. De la misma manera, cuando empezó a incorporar no sólo imágenes planas sino objetos reales en un proceso que se desplazaba del collage al assemblage, parecía natural utilizar cosas familiares que tenía a mano.

Habiéndose acostumbrado a la idea de trabajar solo, aislado y aparentemente apartado de la corriente principal de actividad artística, no recibió de muy buen grado la noticia de que otros artistas habían empezado a utilizar imágenes similares en sus obras y que aludían – a veces por razones muy diferentes – a los productos de la sociedad de consumo. En diciembre de 1961, en la época de su primera exposición individual en la Galería Tanager en la Calle 10, Ivan Karp de la Galería Leo Castelli, le habló de la obra de Roy Lichtenstein y de James Rosenquist quienes pronto hicieron exposiciones individuales en la Galería Castelli y en la Galería Green, respectivamente. Cuando Wesselmann examinó esa obra se tranquilizó al descubrir que, por lo menos desde su propio punto de vista, tenían poco en común. Unos meses más tarde, a principios de 1962, cuando había empezado a incluir objetos domésticos en sus assemblages, se preocupó si cabe todavía más al enterarse de que su antiguo amigo Jim Dine había comenzado a sujetar objetos similares a sus propios cuadros. Una vez más se tranquilizó al descubrir que los utilizaba de manera distinta. Como Dine hacía hincapié en el aspecto antropomórfico de objetos manufacturados y los presentaba en contraste violento con el entorno pintado, en lugar de hacerlo simplemente como elementos de una composición que sustituía la realidad, cada artista pudo continuar produciendo sus obras sin más inquietudes.

El arte de Wesselmann se promocionó enseguida como parte de un nuevo movimiento, el Pop Art. Cuando se le ofreció la oportunidad de participar en una exposición internacional colectiva, *Los Nuevos Realistas*, en la prestigiosa Galería Sidney Janis de Nueva York, aceptó a pesar de un cierto recelo ya que era consciente de que la exposición daría a su obra una difusión mucho más amplia y en consecuencia le facilitaría el ganarse la vida con su arte. Polémica en cuanto a las suposiciones estéticas, divertida, de una agresividad temeraria, llena de imágenes seductoras y fácilmente reconocibles, y a menudo chocante para las sensibilidades convencionales, el Pop Art gozó de una notoriedad casi instantánea en la prensa y de una aclamación igualmente inmediata por parte de los coleccionistas y del público en general. La vieja guardia del mundo del arte fue más escéptica, y así se mantuvo durante muchos años, pero ya se habían afianzado las reputaciones de los artistas considerados como sus principales impulsores. Los comentaristas, que habían encontrado dificultades a la hora de explicar el arte abstracto a un público reacio, se encontraron de pronto con que tenían más que suficiente para contar, incluso cuando se contentaron con un pasar lista a las imágenes pop a expensas de una comprensión más profunda de sus implicaciones estéticas. Es comprensible que Wesselmann sintiera casi inmediatamente que se prestaba demasiada atención al motivo y a su potencial para la nostalgia, y que concluyera que la denominación resultaba, por tanto, más peligrosa que provechosa.

En respuesta a una pregunta que le formuló G. R. Swenson en un de las ocho entrevistas a artistas pop publicadas en la revista *ARTnews* en noviembre de 1963 y febrero de 1964, Wesselmann dijo: «No me gustan las etiquetas en general y la de pop en particular, especialmente porque le da un énfasis demasiado grande al material utilizado. Sí parece existir una tendencia a utilizar materiales e

imágenes similares, pero las diferentes maneras en que se utilizan niegan cualquier tipo de intención de grupo». Para disociarse del movimiento y especialmente de las ideas preconcebidas de su público acerca del papel que jugaban las imágenes de consumo, a partir de 1964 eliminó deliberadamente las referencias más explícitas a nombres de marca. Negó una y otra vez la suposición de que sus imágenes de sexualidad femenina procedían de revistas pornográficas. Incluso cuando adaptaba técnicas derivadas del comercio – como las señales luminosas de gasolineras hechas de plástico moldeado y de colores brillantes, que sirvieron de punto de partida para obras como *Bodegón n° 46*, 1964 (cat. n° 27) – le quita importancia a su posible conexión entre sus explicaciones y la selección de las imágenes de las obras en sí, para fijar la atención en las características puramente formales de la técnica elegida. Sólo ahora, treinta años después, ha empezado a ablandarse su reticencia cara a las etiquetas. Igual que el cómico norteamericano Groucho Marx y su célebre declaración de que no querría formar parte de ningún club que le aceptara como miembro, Wesselmann se ha mostrado sorprendentemente resuelto a no ser recibido en las filas de un movimiento del que ha sido uno de los fundadores indiscutibles.

«Yo era un artista pop», admite hoy, «en la medida en que elegí deliberadamente imágenes norteamericanas. No me gustaban las europeas. A veces sí elegí imágenes europeas porque era lo único que había». Por ejemplo, para los *Paisajes* que realizó a mediados de los años 60, como el *Paisaje n° 2* 1964 utilizó coches Volkswagen y no coches americanos, principalmente porque la selección de imágenes apropiadas para posters era bastante limitada y el fabricante alemán fue especialmente amable. Recuerda haber tenido un par de posters de maravillosos coches americanos, pero resultaban demasiado grandes o venían representados de manera inadecuada para el uso al que los destinaba. En todo caso, en ese momento en los Estados Unidos los escarabajos de Volkswagen eran muy corrientes, lo que les convertía en parte de la cultura. «En general sólo, me sentía cómodo con elementos de mi propia cultura; de alguna manera los otros me resultaban demasiado cohibidos. Por tanto, en esa medida, utilicé lo que tenía a mi alrededor, así que mi cultura fue lo que utilicé. Pero no la usé por razones culturales, no se trataba de una observación cultural».

El *Bodegón n° 33*, 1963 (cat. n° 14) obra de una serie de trabajos enormes que imitaban la escala y proporciones de las carteleras de las que provenían sus imágenes, muestra una comida precocinada completa – un bocadillo lleno a rebosar de todo tipo de ingredientes, una lata de cerveza Budweiser, una naranja de postre y unos cigarrillos Pall Mall para después – con la misma arrogancia monumental que los anuncios publicitarios a gran escala. Apoyada sobre los codos, *Gran desnudo americano n° 27* se dirige – los labios específicamente – hacia una hilera de batidos y de helados con frutas, con nata y con sifón que le hacen a uno la boca agua. Un frasco gigante de mayonesa Hellman's se sienta junto a un tomate perfectamente redondo, perfectamente rojo sobre un estante de formica en *Bodegón n° 48*, 1964 (cat. n° 17). La precisión ultramoderna y altamente mecanizada del *Interior n° 2*, 1964 (cat. n° 23) con su ventilador en marcha, reloj de gran cuadrante y luz fluorescente, se completa con la presencia de una botella de Seven Up, una cortina, una radio – sustitutos estilizados pero ejecutados con gran precisión, en madera, a igual escala que el objeto original – y un poster fotográfico de una vista desde la ventana de la línea de horizonte de la ciudad de Chicago.

La transformación de motivos europeos en motivos norteamericanos tuvo un paralelo en la vigorosa explotación y reinterpretación que hizo Wesselmann de los atributos formales de la pintura norteamericana reciente. La preferencia por superficies enormes que llevaban los extremos de los cuadros fuera del campo visual del espectador, por ejemplo, ya había sido establecida en determinadas obras de pintores como Jackson Pollock y Barnett Newman. La sustitución de las nociones europeas de composición, como un equilibrio de elementos, por una composición de conjunto, que distribuía la atención uniformemente por la superficie entera del cuadro, era una característica del trabajo de finales de los años 40 y de los años 50, no solamente de pintores gestuales como Pollock y de Kooning sino, también, de pintores cromáticos como Newman; al intentar crear un diseño sobre la superficie por medio de elementos acoplados que daban igual peso a las formas positivas y negativas, y posteriormente, al utilizar lienzos moldeados, Wesselmann buscaba deliberadamente traducir esta nueva actitud hacia la composición a la forma figurativa.

Y finalmente, el rechazo decisivo de los pintores abstractos norteamericanos al espacio en recesión, ilusionístico, en favor del espacio que parecía avanzar hacia el espectador desde el plano del dibujo – es decir, un espacio a la vez más honesto y más positivamente activo – encuentra una expresión típicamente literal en el arte de Wesselmann cuando incorpora objetos reales empotrándolos en la superficie o colocándolos justo delante de ésta. En el *Bodegón n° 19*, 1962, por ejemplo, ha incluido una representación comercial tridimensional de una barra de pan, comprada en la panadería en una visita a su Cincinnati natal, como una entrada enfáticamente intrusiva dentro del espacio real que lleva a su lógica conclusión la disposición en capas de los objetos, implícita en la superimposición del resto de los elementos. Durante aquella visita se había dedicado a ir a las compañías locales, pidiendo lo que tuviesen de esta naturaleza, incluyendo artículos de los escaparates de cervezas y refrescos. La barra de pan tridimensional, que se presenta escorzada para exagerar la sensación de presencia física, le lanzó a la tridimensionalidad.

«En la escuela de arte me había intimidado el profesor, que insistía en que un cuadro debía de ser plano. Una vez pegué un trozo de collage en un cuadro y apareció él y lo quitó, y me dijo: ›Ahora, hazlo con pintura, que para eso eres pintor‹. Esa actitud se me pegó un poco. Aunque, mientras tanto, iba acumulando elementos tridimensionales porque presentía que iba a trabajar en tres dimensiones. Creo que con la barra de pan tridimensional me lancé a ello por primera vez, porque no podía resistir la tentación de utilizarla. Así que rompí mi barrera».

Este tipo de assemblage llegó aun más allá en trabajos como *Gran desnudo americano n° 48*, 1963 en el que elementos reales, como una alfombra y una mesa contribuyen a la presentación de un interior completamente coherente; como no se trata de un entorno en el que se nos permita entrar, sino tan solo una representación, la presencia de objetos reales sirve para aumentar nuestra percepción real de los elementos planos. Mano a mano con este énfasis sobre la realidad surgió la sensación de la interpretación de vida y arte a través de la inclusión – en obras como *Bodegón n° 38*, 1964 – de un reloj en funcionamiento, que daba la hora real y de una radio que se puede sintonizar para recibir y emitir cualquiera de las emisoras locales. El *Bodegón n° 31*, 1963 fue uno de varios assemblages que incorporaban una televisión en blanco y negro, que permitía que una imagen parpadeante y en constante movimiento del mundo exterior se metiera en el mundo, por otra parte cercado, representado por el bodegón.

Bajo la influencia del compositor norteamericano John Cage otros artistas norteamericanos, especialmente Robert Rauschenberg en sus *combine-paintings*, habían utilizado elementos similares para incorporar a su arte los efectos aleatorios y encuentros inesperados de la experiencia cotidiana. Sin embargo, mientras que Rauschenberg había escrito en 1959 sobre su deseo de trabajar en el vacío entre el arte y la vida, Wesselmann buscaba, de forma mucho más inexpresiva, enfrentar más directamente el arte con la vida. Es importante, por ejemplo, que los relojes den la hora correcta, así como que las televisiones y los radios pasen programas en el momento en que se están emitiendo. Para Wesselmann, la obra de arte no comenta simplemente el mundo. Con su presencia insistente existe demostrablemente en el tiempo real, como parte integral de nuestro entorno inmediato.

A mediados de los años 60 Wesselmann ya tendía hacia un mayor expansionismo de escala y de forma interior, vaciando sus cuadros de una gran parte de detalles y en muchos casos concibiendo sus imágenes – frecuentemente a escala mayor que la natural – como fragmentos ejecutados de manera general en un entorno interior o exterior definido lo más sucintamente posible por medio de formas cromáticas. Por fuerte que sea la presencia del motivo – y es difícil no hacer caso de la representación de un pecho femenino tan grande como nosotros mismos – su eficacia viene expresada esencialmente por lenguaje altamente formal que tiene mucho en común con acontecimientos de ese período en la pintura abstracta norteamericana, especialmente la abstracción extrema y la pintura colorista. Es a través de la claridad de perfil, creada por el encuentro de formas elocuentes, que adquieren formas en sí mismas como grandes superficies de color, como se crean las imágenes.

Para poner de manifiesto la evolución gradual de la obra de Wesselmann como una serie de respuestas a problemas esencialmente formales, los trabajos de este catálogo se han agrupado aproximadamente en orden cronológico según la forma de abordarlos, en lugar de hacerlo según el tema. Observándolos de forma consecutiva nos descubren la inteligencia pictórica que ha guiado al artista a lo largo de treinta años de invención de nuevas estrategias. El proceso es esencialmente intuitivo y no intelectual; el artista parte de la evidencia visual, no de la teoría. Un aspecto importante de su desarrollo que no se ve adecuadamente representado en esta exposición por razones de espacio, es su investigación sobre la escultura. Se trata también del producto final de una lenta y larga investigación que se puso en marcha a principio de los sesenta con la utilización de elementos tridimensionales en sus ensamblajes y por la utilización algo posterior de lienzos moldeados y cuadros compuestos de varias secciones independientes y separadas unas de otras. Trabajos como el *Bodegón n° 59*, 1972 (cat. n° 29) y el *Bodegón n° 60* 1973, demuestran su incipiente interés por la escultura en alto relieve, aunque en estas obras el énfasis sigue estando en la relación de las partes con el todo cuando se contemplan directamente de frente; es decir, se siguen concibiendo como cuadros a pesar de su enorme escala y de la presencia física que se le concede a cada imagen como objeto separado. Fue al final de los años 70, con obras como *Maqueta para Fumador (Escultura)* (cat. n° 96) y especialmente *Tulipán*, instalada en Seattle en 1978, cuando el artista, por fin, dio forma en alto relieve a las imágenes.

Un cambio mucho más dramático ocurrió con la obra de Wesselmann en 1983, al desarrollar un nuevo aspecto – las obras en metal – en el que ha centrado, casi exclusivamente, su atención desde entonces. En estas obras, una sección sustancial de la exposición (cat. n° 49–72), imágenes que han

sido concebidas en forma de garabatos rápidos o de dibujos más elaborados, se agrandan y se recortan de planchas de aluminio o acero, ya sea a mano o con la ayuda del láser. La sensación de que han sido creadas casi por control remoto ha estimulado una tremenda profusión de ideas visuales, confiriendo a los trabajos en metal una variedad extraordinaria de forma y construcción; pero su status dentro de la producción del artista va más allá del simple hecho de que existen en tales cantidades y en tantas permutaciones. Para Wesselmann, el cambio no representa otra cosa que la reinención de sí mismo: «Fue como darle a un interruptor», explica. «Soy un artista totalmente diferente».

En las obras en metal Wesselmann ha conseguido, parece que a nivel puramente subconsciente, sintetizar los dos impulsos que estaban previamente en lucha dentro de su arte: lo subjetivo y lo objetivo. Habiendo partido desde una admiración abiertamente declarada por el expresionismo abstracto y por la marca expresiva y personal, contestó deliberadamente este énfasis sobre lo individual por medio de la utilización del collage, el assemblage y las superficies anónimas. En las piezas metálicas ha conseguido milagrosamente una manera de preservar la marca subjetiva de lo hecho a mano – como evidencia del proceso intuitivo – al tiempo que la presenta como una superficie inflexible e impersonal fabricada con precisión industrial. Una vez halladas muchas maneras de utilizar objetos ya confeccionados o de hacer sustitutos de cosas reales, ahora utiliza sus propios dibujos – el aspecto más íntimo de todo su arte – como imágenes capaces de replicar sus declaraciones visuales más públicas. El proceso resulta efectivo, permitiéndole a Wesselmann el considerar los objetos hechos por su propia mano con la misma objetividad que anteriormente había acordado a imágenes encontradas: sencillamente motivos para ser utilizados,

Los años transcurridos en el estudio, contra el fondo de largos períodos de psicoanálisis, han llevado a Wesselmann a actuar basándose en una comprensión tan profunda de sí mismo que no ha tenido siquiera que reflexionar acerca de ella. Sin embargo, me parece que es precisamente esta sensación de haberse completado la que se ha visto liberada por este nuevo aspecto. Teniendo en cuenta que actualmente todo su trabajo se basa en la primacía del dibujo, y que para producir una nueva pieza realiza no uno sino varios esbozos, podría en principio resultar curioso el que incluso hoy admita que le desagrada mucho la propia actividad de dibujar. Puede ser que, sin darse cuenta, se haya desafiado a sí mismo a desarrollar un planteamiento que dependa completamente de la actividad que le ha dado más preocupaciones, como forma de superar por fin esta resistencia.

«Me resultaba difícil dibujar, lo odiaba, lo detestaba. Sin embargo ya no me importa tanto, disfruto más haciéndolo. Lo odiaba porque era muy difícil. Dibujaba un desnudo... ella era tan hermosa – mi dibujo no podría jamás ser ni la mitad de hermoso que la modelo. Tardé años en aceptar que el dibujo en sí debía ser bello, no el dibujo de la modelo. Eso me ayudó un poco. Ahora el dibujar me interesa más porque mi forma de hacerlo, con trazos cada vez más gruesos, por ejemplo, se ha hecho algo más aventurera, menos esmerada. Para mí dibujar es un proceso rápido. Sale rápidamente y está bien o no lo está. Cuando estaba empezando trabajaba como un esclavo – carbón, lápiz o lo que fuera – y borraba, trabajaba y borraba, hasta que obtenía algo relativamente bueno. Solamente dibujo cuando no hay más remedio: me gusta tanto pintar que no soporto dibujar. Así que no dibujo para divertirme y no dibujo como ejercicio: ojalá lo hiciera. Debería hacerlo para que el ojo y la mano se mantuviesen más coordinados. Sólo dibujo cuando estoy realmente desesperado y necesito imágenes, o cuando quiero intentar o explorar alguna cosa».

El entusiasmo de Wesselmann por las piezas metálicas es aún tan grande que no parece probable que jamás vuelva a los lienzos como forma principal de expresión. En lugar de afanarse en un dibujo como solía hacer, preocupado porque debía servir de plano original para un cuadro, se permite esbozar de la manera más informal imaginable, consciente de que es la soltura y la espontaneidad de estos garabatos y apuntes lo que proporcionará los resultados más vivaces. La ansiedad de crear una imagen a partir de la nada – algo que anteriormente evitaba al utilizar motivos y objetos confeccionados – ha desaparecido prácticamente por la forma en que surgen las imágenes, de manera casi distraída, a partir de los garabatos. La enorme satisfacción que experimenta al crear estas piezas no puede evitar el ser comunicada. Es en *este* sentido, en lugar de en la similitud superficial con el tema dentro de sus trabajos anteriores, en el que Wesselmann ha continuado expandiéndose apoyado en la vivacidad y ánimo característicos de su arte, aunque el cambio de planteamiento es tan marcado que para él parece tratarse casi de una «doble personalidad».

El pintor británico David Hockney contestó recientemente a la pregunta de si era o no hedonista diciendo que, como artista, pasaba mucho más tiempo observando el hedonismo de otros que siendo él mismo un hedonista: si pintaba a alguien descansando al lado de una piscina, era evidente que él mismo estaba ocupado trabajando en vez de estar descansando. Llevando una vida tranquila en familia y pasando sus buenas ocho horas diarias, seis días a la semana, en el estudio, Wesselmann reconoce que se podría decir lo mismo de él: «No quisiera decir que *debe* ser así, pero desgraciadamente en mi caso sí lo es». Describe su actitud y su rutina con el mismo sentido práctico y realista que demuestra en su arte: «Soy un artista de estudio. Soy un trabajador obsesivo, trabajo siempre, me cuesta salir del estudio para cualquier cosa. Lo único que realmente quiero hacer es trabajar – para mí, esto es disfrutar». Quizás, considerándolo todo, esto no sea tanta desgracia, ya que Wesselmann experimenta a través de la creación de su arte su más intenso placer, y es precisamente esa sensación de placer la que, a su vez, nos transmite.

Grandes desnudos americanos

Jo-Anne Birnie Danzker

Lánguidamente estirada en todo su esplendor reposa junto a su revista de modas sobre tiras de tela estampadas en variopintos dibujos: *Gran desnudo americano n° 12*, grandiosa en su ensimismamiento. Carece de contornos identificables, de pechos, piernas y boca. A Judy, que posó como modelo para esta imagen, le gustaría besarla.¹ Todo esto ocurre en 1961. *Los grandes desnudos americanos* de Tom Wesselmann son carentes de toda personalidad.² Wesselmann pega a modo de collage una boca fotografiada en el paisaje por lo demás vacío de su *Gran desnudo americano n° 27*. Varias copas de helado guarnecidas con frutas y nata están alineadas junto al lecho en fila india. Si Judy quisiera, podría besar esta imagen.

Es una época de extroversión y optimismo, en Berlín levantan el Muro y, en la Bahía de Cochinos, los cubanos de John F. Kennedy fracasan en su intento de invasión. Marshall McLuhan declara en «The Gutenberg Galaxy» que el medio mismo constituye el mensaje. Octubre de 1962: la crisis de Cuba amenaza con degenerar en un conflicto armado a escala mundial. La «Sidney Janis Gallery» neoyorquina presenta una muestra de sesenta «Nuevos Realistas» de Inglaterra, Francia, Italia, Suecia y EE.UU., uno de ellos es Tom Wesselmann.

El catálogo de esta exposición de «Nuevos Realistas» cita al crítico francés Pierre Restany:

«Encontramos en Europa, lo mismo que en Estados Unidos, nuevas orientaciones de la naturaleza, porque la naturaleza de nuestro tiempo es mecánica y está industrializada e inundada de publicidad...

La fábrica y la ciudad son hoy día la realidad de la vida cotidiana. La extroversión, nacida bajo el doble signo de la estandarización y eficacia, es la norma del mundo nuevo.»³

Los grandes desnudos americanos de Tom Wesselmann están estandarizados y son eficaces y extrovertidos -también están inundados de publicidad-: son la publicidad de una sexualidad que se desfoga en la superficie de los cuerpos femeninos.

Royal Crown Cola

Los grandes desnudos americanos son considerados hoy día como arte *pop*. Ya en 1961, Ivan Karp llamó la atención sobre ciertas similitudes entre la obra de Wesselmann y la de su colega artista Roy Lichtenstein. Se afirma que calificó a esas semejanzas de «commonistas» recurriendo a un juego de palabras con la voz inglesa «common = banal, común, vulgar». Se trataría, por tanto, de «banalistas» que se sirven para su pintura de temas triviales.⁴ Los desnudos tempranos de Wesselmann muestran como asuntos de carácter banal la Estatua de la Libertad, la bandera americana, el coctel de frutas Del Monte, Coca Cola, Gordon's Gin y cigarrillos Marlboro. Refiriéndose a tales objetos, Wesselmann comenta que tienen una «realidad oficial» con un cierto potencial de superrealidad.⁵ Lo mismo que los desnudos – complacientes, dóciles, extrovertidos-, estos objetos se encontrarían en un estado de permanente disposición a ser consumidos.

A su cuadro *Gran desnudo americano n° 53* (1964), que mide tres metros por dos, Wesselmann lo dotó de una boca excesivamente grande con los labios entreabiertos y de pezones rosas perfectos y simétricos. Los labios los había recortado de un gran cartel de Royal Crown Cola.⁶ La combinación wesselmanniana de objetos banales, superficies publicitarias y desnudos lascivos de gran formato deparó al *pop art* o bien al realismo «consumista» sus más memorables, pero también más problemáticas, representaciones de la mujer.

El repertorio de figuras femeninas

El repertorio de mujeres en la pintura producida por hombres, particularmente la de desnudos, ha sido examinada con lupa desde principios de los años 70, tanto por mujeres como por varones. En «Ways of Seeing», una serie televisiva de la BBC (1972), el crítico británico John Berger expone que en la representación de desnudos se trata más que nada de ser vista por otros aunque sin ser reconocida.

«La desnudez se expone a la vista... La exhibición significa que la superficie de la propia piel y el vello del propio cuerpo se convierten en una máscara de la que, en esta situación, nunca es posible deshacerse.»⁷

Berger sostiene que el protagonista principal en las pinturas de esta índole es el espectador situado ante el cuadro, un espectador del que se supone que, evidentemente, es de sexo masculino.

Esta idea de la contemplación activa, del mirar masculino y del ser contemplada femenino, centró sobre sí la controversia entre historiadores del arte y artistas que fue desarrollándose en la década de los años 70. Independientemente unos de otros, historiadores del cine y del arte, así como críticos literarios y teóricos del psicoanálisis comenzaron a plantear cuestiones relacionadas con «el ámbito de la ciudad moderna orientado por el sexo y erotizado.»⁸ Este era el terreno propio del cine de Hollywood, de la publicidad en los medios de comunicación, del arte *pop* y del *Gran desnudo americano*.

Hasta 1973, *El gran desnudo americano* estuvo descompuesto en sus elementos integrantes evolucionando a la vez hacia su condición de fetiche: un pecho, un pie, una boca, cuyas dimensiones llegan casi a los tres metros, con un pitillo después del acto sexual que proyecta su humo hacia el espectador. Sus instrumentos de seducción y enmascaramiento (barra de labios, joyas, laca de uñas, gafas de sol) estaban agigantados en sus dimensiones en imágenes moldeadas y estáticas. La descomposición estaba servida.

Goce visual

Las imágenes de este género producen un placer visual. Mas hay que preguntarse a quién y por qué. Una estudiosa teórica del cine, la británica Laura Mulvey, ha intentado dar una respuesta a este interrogante en un trabajo de capital importancia titulado «Visual Pleasure and the Narrative Cinema» (Placer visual y cine narrativo) publicado en el otoño de 1975 en la revista «Screen». La autora se remite en este artículo a la teoría psicoanalítica, a Freud y Lacan, señalando la posición clave que la imagen femenina ocupa para el placer erótico.

«Se sostiene que analizar el placer supone destruirlo. Precisamente éste es el propósito del presente artículo... Osamos romper con las expectativas de placer normales con el propósito de crear un nuevo lenguaje de la concupiscencia.»⁹

Mulvey suponía que el placer «normal» es expresado en el cine (y también en la pintura) por el dominio visual y el consumo voyeurista de imágenes de mujeres. Según Mulvey y otros teóricos que recogieron sus tesis, la explicación radicaría en la naturaleza de la sexualidad masculina tal como la describe Freud. Esta teoría sostiene que la concupiscencia masculina es contradictoria en sí: la mujer como amenaza y la mujer como objeto de fantasía.¹⁰ El deseo del varón se basaría en la «escopofilia», el placer inherente a la contemplación. Como espectador, el varón puede controlar su temor a la mujer y sus fantasías sobre ella a condición de que su imagen sea pasiva como la que reproduce *El gran desnudo americano*, además de fragmentada o desintegrada y, sobre todo, muda.¹¹ De darse estas condiciones, puede explorar su cuerpo calmosamente.

Roland Barthes ha descrito «El cuerpo del otro» en estos términos:

»Exploro el cuerpo del otro. Me siento tranquilo y estoy atento como si tuviera ante mí un insecto desconocido al que de pronto he perdido el miedo. Ciertas partes del cuerpo son particularmente adecuadas para semejante exploración: pestañas, uñas, las raíces capilares, objetos fragmentados. Sin duda estoy fetichizando un cadáver. Pero si el cuerpo que estoy explorando despierta de su inmovilidad, si se dispone a hacer algo, también cambia mi deseo.»¹²

Los grandes desnudos americanos de Tom Wesselmann no despiertan de su inmovilidad. Quieren ser explorados y codiciados.

Y eso es lo que ocurre efectivamente.

Marco Livingstone escribe sobre *Fumador nº 9* (1973) y su agigantada boca:

«... dos labios de mujer merecedores de ser besados, cubiertos de una espesa capa de carmín, labios que prometen succionarnos hacia el interior de su seductora cavidad.»¹³

«Nos», ¿incluye esto al espectador femenino? ¿También me incluye a mí?

La contemplación en primera persona

La vehementemente cuestionada «Olympia» (1863) de Edouard Manet causó sensación con su mirada «desvergonzada» en el salón de París donde fue expuesta por primera vez. Olympia confrontaba al espectador con su sexualidad de mujer al devolver la mirada.

Griselda Pollock sostiene que el escándalo se debía al hecho de que, entre el público, se encontraban mujeres. La imagen, escribe, fue expuesta en

«el ámbito social de la burguesía, el salón, donde levantaba ampollas contemplar semejante cuadro en compañía de esposas, hermanas e hijas. Para comprender que escandalizara, tenemos que comprender previamente la situación histórica y social del público femenino.»¹⁴

Este público femenino era pudiente y privilegiado en una época en que a las artistas les estaba vedado el acceso a las clases de pintura con modelos al natural. Laura Mulvey opina que el único goce para los espectadores de sexo femenino (cautivos, como el desnudo, en los mecanismos de la mirada masculina) sería una especie de travestismo psíquico.¹⁵

Una nueva generación de críticos se muestra contraria a esta opinión ortodoxa argumentando que es perfectamente posible que una mujer experimente su placer visual propio y personal al contemplar tales imágenes, pero sólo a condición de que la mujer expuesta como espectáculo -es decir, el desnudo- no sea un fetiche, se niegue a interpretar los roles convencionales... y devuelva la mirada.¹⁶

El gran desnudo americano carece de esta facultad. No tiene ojos. No rehusa los roles tradicionales, antes bien los protagoniza.

Un espectáculo de alta tensión

La artista y crítica cultural americana Barbara Kruger describe el prodigio neoyorquino de la publicidad, el Times Square, como

«un espectáculo de alta tensión que hechiza a quienes lo contemplan con tesis fantásticas que se hacen realidad: hombres gigantes que expelen anillos de humo que se pierden en el aire, cascadas que se precipitan desde lo alto de los tejados, el logotipo de los cafés A & P del que se desprende el aroma de una taza de moca recién preparada, la efigie de «Miss Youthform», de 25 metros de alto, vestida sólo con un slip, que se alza hacia el cielo por encima de nuestras cabezas o -para mí lo más divertido- el logotipo de Kleenex que anuncia: «You can blow your head off» (Puedes reventarte la cabeza).»¹⁷

Times Square y el gran desnudo americano son espectáculos pantagruélicos de idéntica naturaleza que flirtean con nuestro sentido (sexualmente neutro) de lo asombroso y festivo.¹⁸

Ahora bien, esos desnudos de tamaño más que natural, ¿son realmente «tesis fantásticas que se hacen realidad» como las figuras publicitarias a las que pretenden imitar? ¿Se vuelven inofensivos sólo por ser diferentes? Esos cuerpos fragmentados, ¿no serán más bien «sinónimos de perturbación y escisión» que fueran utilizados «para una forma de autocercioramiento» que sería «tan patriarcal como violenta»?¹⁹ Marco Livingstone:

«En la estela del movimiento feminista, [Los grandes desnudos americanos] fueron considerados, desde principios de los años 70, por algunos comentaristas como indicios de que las mujeres eran convertidas en objetos, particularmente del apetito sexual masculino. Mas en su época, su intención era claramente la de ser interpretados como expresión radical de una nueva sinceridad y naturalidad en lo concerniente a las cosas del sexo, una sinceridad que desde entonces es vinculada a los años 60.»²⁰

El propio Wesselmann ha declarado que sus imágenes nacieron del deseo de tratar visualmente sus inclinaciones sexuales personales. Se refiere en este contexto a una relación directa entre la génesis de sus cuadros y el prolongado psicoanálisis al que se había sometido.²¹

«[El análisis] me devolvió la salud, de suerte que podía hacer lo que me proponía. Confortado con esto, no tengo que replegarme a un plano emocional cualquiera que, realmente, no acierto a comprender.»²²

Dicho con otras palabras: *El gran desnudo americano* es una serie de imágenes que tematizan la concupiscencia masculina, creada por un artista al que era familiar el lenguaje de la teoría psicoanalítica. En ninguna otra parte se expresa tan claramente la problemática del desnudo pictórico y del apetito sexual masculino, como un *corpus* dentro de la tradición del *pop art* o del realismo «consumista», enraizado a su vez en la cultura de los bienes de consumo, El gran desnudo americano representa la posición a ultranza de la dialéctica hombre-mujer en el modernismo.²³ Los escritos del propio artista nos proporcionan datos valiosos que nos permiten vislumbrar la naturaleza de esta dialéctica.

Obras que estallan en la pared

Los grandes desnudos americanos son, según Wesselmann, de composición estática, compactamente cerrados e incapaces de respirar. Estallan en la pared.²⁴

La agresión es fruto del erotismo en la representación de montes de Venus depilados, piernas abiertas y de un evidente «realismo». Intencionalmente son omitidos los rasgos de la fisonomía para que los desnudos no se conviertan en retratos.

«La personalización no haría sino desviar la atención del mero hecho de la desnudez.

Siempre que he representado detalles corporales, es porque eran importantes para la simplificación erótica, por ejemplo, tratándose de labios y pezones.»²⁵

Se evita toda intimidad y relación con el espectador. *Los grandes desnudos americanos* renuncian a cualquier tipo de relación humana y devienen una materialización de la agresión directa. En la medida en que aumenta el formato de la imagen, disminuye su irradiación erótica.²⁶

Los «apéndices corporales»²⁷ -especialmente pies y pechos- son fetichizados por su representación en gran formato. La boca es realzada como foco de sensualidad, abierta y asomando la lengua.²⁸ Flores y frutas próximos al pecho, al ombligo o al pubis subrayan en el arte de Wesselmann el significado de lo femenino ante la «fecundidad».²⁹

En algunas imágenes aparece el pene:

«Era... una imagen increíblemente expresiva y electrizante. En estas obras, yo ya no [soy] el espectador sino el tema, siendo inevitable que aquéllas, debido a esto, se volvieran en cierta medida exhibicionistas. En la mayoría de esas obras el pene erecto está en posición horizontal de modo que reemplaza materialmente al desnudo yacente».³⁰

Incluso entre 1968 y 1976, cuando Wesselmann apenas pintaba ya desnudos, éstos todavía vuelven a aparecer en sus naturalezas muertas.

«En *Bodegón n° 60*, los objetos reemplazan en cierto modo al desnudo sugiriendo su presencia. Insinúan que una mujer [me] visita y ha depositado sus cosas en [mi] mesa. Las gafas de sol podrían insinuar la idea de que la mujer ha venido del exterior; el collar y la sortija quizás hagan pensar que se ha desnudado, la barra de labios podría sugerir que ha retocado su maquillaje, y la cajetilla de cigarrillos abierta, que la mujer fuma, lo que a su vez puede ser indicio de un cierto grado de relajamiento íntimo. En *Bodegón n° 61* [yo soy] el invitado y deposito los objetos en la mesa de la mujer.»³¹

Tu mirada es adoración. La nuestra, turística.³²

Somos invitados y mirones en el mundo fantasmagórico del sexo anónimo creado por Tom Wesselmann. Comparte con nosotros *El gran desnudo americano*. Desea que seamos espectadores. Lo diseña y amplía para nuestro goce visual.

Roland Barthes descompuso la narración «Sarrasine», de Balzac, en 561 fragmentos. En «El cuerpo compuesto» describe al cuerpo femenino como distribución y dispersión de objetos parciales: pierna, pechos, hombro, cuello, manos. La mujer fragmentada como objeto. En su descomposición anatómica no es sino una especie de diccionario de los objetos-fetiches.³³

El gran desnudo americano, la mujer en fragmentos, nos es ofrecido como objeto de nuestro amor. Descompuesto anatómicamente es un diccionario de la mujer como fetiche.

A diferencia de Judy, yo no quiero besarla.

La mirada «adoradora» de Wesselmann, las mujeres ni yo podemos compartirla ni sentirla como tal. Me encuentro como turista en el paisaje de su concupiscencia ante el espectáculo de El gran desnudo americano, con admiración sexualmente neutra. El desnudo y yo somos, ambos, estáticos, estamos firmemente cercados, somos incapaces de respirar. Estallamos y nuestras piezas están pegadas con engrudo en una pared o en un panel publicitario.

Ellos y yo estamos desnudos y somos anónimos. Renunciamos a relaciones humanas. Somos espectáculos pasivos, mudos, cargados de tensión.

Somos las tesis extravagantes que se tornan realidad.

Su mirada es satírica

En «Eva y el futuro», Sigrun Paas sostiene la tesis de que la mirada de Tom Wesselmann no es adoradora sino satírica,³⁴ lo cual contradice las manifestaciones del propio Wesselmann.³⁵ Ahora bien, esta contradicción parece existir profusamente en las obras de los «commonistas» o artistas *pop* de los años 60, lo mismo que su relación de amor-odio con la cultura y el sexo consumistas.

Thomas Crow escribe sobre el artista *pop* Andy Warhol:

«En la polémica en torno a Warhol lo que se ventila es, principalmente, si su arte apoya la percepción crítica o revolucionaria de la cultura de masas y el poder de la imagen como objeto de consumo, si de modo inocente, pero significativo, se rinde ante esa formidable prepotencia o si la explota cínicamente.»³⁶

No me parece que Tom Wesselmann explote la imagen de la mujer como objeto de consumo cínicamente. Sí, en cambio, se ha rendido de manera inocente, pero significativa, a la formidable prepotencia de esta imagen.

Si aceptamos el diagnóstico de Thomas Crow, el genuino arte *pop* era «una visión tristemente monocroma salida de la prensa del arroyo, asida desesperadamente a la casi olvidada tradición de «decir la verdad» en la cultura comercial americana.»³⁷ Los superlativos de esta cultura creados por Wesselmann son tristemente policromos. Pregonan una verdad. Intencionadamente o sin proponérselo, los grandes desnudos americanos representan una poderosa sátira contra el sexo consumista, la alienación y el despedazado cuerpo femenino.

- 1 «Judy, que posó como modelo para este cuadro, exclamó al ver su imagen que le gustaba tanto que le entraban ganas de besarla, presumiblemente en el lugar que correspondería a la boca». Marco Livingstone, *Tom Wesselmann, A Retrospective Survey 1959–1992* (Shinjuku: Isetan Museum of Art, 1992), pág. 22.
- 2 «Un rostro en el desnudo se convertía en una personalidad cambiando el carácter de la obra, es decir, la transformaba más bien en desnudo-retrato, y eso no me gustaba. Así es que desde el principio renuncié a las facciones de la cara». Tom Wesselmann citado por Marco Livingstone, *ibid.*, pág. 22.
- 3 Cita tomada de la Cronología 1960–1969, *Vancouver: Art and Artist 1931–1983* (Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1983), pág. 192.
- 4 Tom Wesselmann, utilizando el seudónimo Slim Stealingworth, *Tom Wesselmann* (Nueva York, Abbeville Press Inc., 1985), pág. 25.
- 5 *Ibid.*, pág. 25.
- 6 Marco Livingstone, loc. cit., pág. 22.
- 7 John Berger, *Ways of Seeing* (Londres, Middlesex: British Broadcasting Corporation, Penguin Books Ltd., 1972), pág. 54.
- 8 Griselda Pollok, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londres: Routledge, 1988), pág. 5.
- 9 Laura Mulvey, «Visual Pleasure and the Narrative Cinema», *Screen*, 1975, 16 (3), pág. 8.
- 10 «La sexualidad surge con el deseo, ambos se fundan en el precio patriarcal de la adquisición del sexo y del lenguaje, en la represión de la madre y la unidad diádica de madre e hijo.» Griselda Pollok, loc. cit., pág. 147.
- 11 Griselda Pollok, loc. cit., pág. 159.
- 12 Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*. Traducción inglesa de Richard Howard. (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1978), pág. 71. El original francés se publicó con el título *Fragments d'un discours amoureux* por Editions du Seuil, 1977. Barthes cita en este pasaje un texto de Proust.
- 13 Marco Livingstone, loc. cit., pág. 78.
- 14 Griselda Pollok, loc. cit., pág. 54.
- 15 Lorraine Gamman y Margaret Marshment, *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (Seattle, The Real Comet Press, 1989), pág. 51.
- 16 *Ibid.*, pág. 51.
- 17 Barbara Kruger, «An Unsightly Site» (1988), publicado en *Remote Control: Power, Cultures and the World of Appearances* (Cambridge Mass., MIT Press, 1993), pág. 17.
- 18 *Ibid.*, pág. 17.
- 19 Susanne Meyer, «Traum vom Tod der Frau», *Die Zeit*, núm. 5, 28, 26 de enero de 1994, pág. 30. Se trata de una crítica del libro de Elisabeth Bronten *Nur über ihre Leiche* (Múnich: Ed. Antje Kunstmann, 1994).
- 20 Marco Livingstone, loc. cit., pág. 22.
- 21 Tom Wesselmann, loc. cit., pág. 13.
- 22 Tom Wesselmann citado por Marco Livingstone, loc. cit., pág. 22.
- 23 Numerosos críticos opinan que esta dialéctica adquirió su perfil actual en la segunda mitad del siglo pasado. Sus estereotipos se consolidaron en las tempranas películas de Hollywood y en el mundo de la publicidad y de los medios de comunicación que, ciento cincuenta años después, domina nuestra cultura visual. En los últimos veinte años de nuestro siglo ha surgido una generación de artistas a la que parece inaceptable la ortodoxia de la representación visual de mujeres. La representación de la mujer, su fragmentación y fetichización en el arte, el cine y los medios de comunicación se convirtieron en objeto de su arte.
- 24 Wesselmann, loc. cit., pág. 17. «Sus [mis] pinturas debían ser composítivamente estáticas, inmobilizadas e incapaces de respirar... Wesselmann [yo] quería obras que estallasen en la pared.»
- 25 *Ibid.*, pág. 24.
- 26 *Ibid.*, pág. 33. «Históricamente, el desnudo como tema tiene una relación un tanto íntima y personal con el espectador, aunque sólo sea en términos de tamaño. Por su tamaño, los desnudos de Wesselmann [míos] vinieron a trascender estas características. Abandonaron las relaciones humanas y, en su presencia, se volvieron más toscos y agresivos... Si el tamaño es demasiado grande, el erotismo disminuye... Pero esta disminución del erotismo fue una buena razón para hacer las imágenes mayores.»
- 27 *Ibid.*, pág. 56, «body appendages».
- 28 *Ibid.*, pág. 52. «...generalmente, recalando la boca como foco de sexualidad, estando aquélla abierta y asomando la lengua.»
- 29 *Ibid.*, pág. 44. «[mi] tendencia a colocar flores y frutas cerca del pecho, ombligo o de la vagina, como para subrayar la importancia de las mujeres en la fecundidad de su [mi] obra.»
- 30 *Ibid.*, pág. 56. Como quiera que Wesselmann escribe valiéndose de un seudónimo, emplea la tercera persona. Yo he alterado la cita y la reproduzco en primera persona.
- 31 *Ibid.*, pág. 68.
- 32 Barbara Kruger, loc. cit., pág. 216. Catálogo de la *Documenta 7*, Kassel, 1982.
- 33 Roland Barthes, *S/Z*, traducido al inglés por Richard Miller (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1974). Título del original francés *S/Z*, Editions du Seuil, París, 1970.
- 34 Sigrun Paas: *Grosser Amerikanischer Akt Nr. 57 en Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. Publ. por Werner Hofmann (Múnich/Hamburgo: Prestel Verlag/Hamburger Kunstthale, 1986), pág. 137.
- 35 «en seguida desmiente que su intención sea la de ensalzar o criticar satíricamente el estilo de vida (representado por los Grandes Desnudos Americanos)». Marco Livingstone, loc. cit., pág. 23.
- 36 Thomas Crow, «Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol» en *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945–1964*. Publ. por Serge Guilbaut (Cambridge Mass.: MIT Press, 1990), pág. 311.
- 37 *Ibid.*, pág. 324.

Obras en metal, dibujos recortados, pinturas 3-D

Tilman Osterwold

Presentación de «Images»

El «Image» -ese intraducible *topos* inglés- indica los caminos presentes en el ámbito de referencia entre los campos de acción triviales y artísticos. Son las «imágenes» cotidianas – instalaciones, constelaciones, psicologías- que reaparecen como evidentes imágenes, compactadas a modo de naturalezas muertas, como «Images» artísticos: el extracto de un trozo de vida captado e inmovilizado, retenido en el ángulo visual del motivo, una cotidianeidad limitada en las «trabas del arte». En ellas, lo medianamente sensacional queda sometido a nuevas reglas, a las leyes propias de la motivación figurativa, a un diferenciado examen de relaciones jerárquicas y a la participación indirecta por un voyeurismo sobremotivado. Las «reglas del arte» de Wesselmann muestran los equívocos «Images» fríos, abstraibles, estériles, surreales, artificiosos, dinámicos, fracturados y tipificados como síntesis profesional de una producción de imágenes y visión objetiva voluntariosas y arbitrarias.

Peculiaridad americana

La vida americana queda reflejada en su arte como un regionalismo con tradición en la centenaria historia de los «mitos triviales» en el arte de EE.UU., desde la «Ash Can School» hacia 1900. Wesselmann muestra en las naturalezas muertas de género de los años 60 el tedioso ambiente erotizado con sus fútiles y penetrantes accesorios estimulantes como una casa de muñecas ensamblada diletantemente. En las obras de metal de la década de los años 80 destacan los perfilados reductos de aquellos nexos, las líneas y los trazos de un sismograma cotidiano, los rasgos cartográficos de un estilo de vida finiquitado en la remansada y desenmascarada tradición del *pop art*. Los «Images» están resumidos de modo inquieto, calculado, construido, metálico y variopinto, al igual que la composición de sus imágenes. Paisajes, motivos callejeros, vistas de casas y jardines, temas casi idílicos dentro de la tradición icónica de las pinturas tradicionalistas de siglos pasados que también en América adquirieron carta de naturaleza: esto es lo que Wesselmann muestra en sus paisajes de acero con indolencia y acentuación típicamente americana y regionalista. Destaca elementos que en el «marco» usual y banal de sus temas desempeñan un papel más bien discreto: hilos telefónicos, bordes callejeros, señales de circulación, las rendijas entre edificios contiguos, sombras. La tendencia a cosificar los nexos trasciende las ideas configurativas. La reflexión, el espejo imaginativo, es demostrado como un hecho, como objeto material y montaje tridimensional. Lo penetrante se hace penetrativo, lo general está generalizado, lo trivial se presenta como trivializante, lo americano se cruza en el camino al modo americano. El hecho viene a ser objeto, sentimiento, arte, opinión; es la encarnación americana de una postura.

Técnica

Los *Metal Works* metalizan la suavidad del ambiente. Las líneas, el trazo de los dibujos que sirve para caracterizar los «facts» de los motivos son pasados a planchas metálicas (generalmente de aluminio) según bocetos y modelos de cartón. Los trabajos abocetados de tamaño reducido se confeccionan a mano, los de dimensiones mayores empleando máquinas y técnicas industriales (corte por láser). Mediante la coloración del metal, realizada por Wesselmann personalmente en un largo y complicado proceso, el objeto y material previamente fijados se vuelven otra vez transparentes. Esta transparencia se refiere a la forma y al contenido. Los «trucos» compositivos (las láminas recortables de los estereotipos configurativos infantiles, los modelos para trabajos de marquetería realizados por niños

quedan atrás como meros recuerdos) se presentan como virtuosistas e inofensivos; relieves recordados en varias capas, los gestos tecnicados están superficialmente enmascarados. El «tedio» está presente en el fondo como elemento tipificador, las líneas garabateadas y las maquetas -conocidas por ilustraciones, así como por diseños publicitarios y de arquitectura- se articulan dinámicamente, las reticulaciones «dibujadas en limpio» se presentan con carácter constructivo. El nexos tiende desde una aparente inanidad hacia el espectro ambivalente de fascinación y melancolía, fantasía y realidad, nitidez y labilidad, ilusión y banalidad, precisión y conocimiento, sistema e irreflexión, realidad y apariencia.

Perspectiva y composición

Estos trabajos dan testimonio de su ambición creadora, señalan la dirección de una posición definida en la historia del arte de la época, clasifican o desclasifican posiciones formales (como espejismos, reflejos de criterios de fondo). El ambiente respectivo es llevado a su situación «justa» sólo por la(s) perspectiva(s), donde lo conocido y correcto parece estar privado y exonerado irritantemente de su estática, función, estabilidad y exactitud. El contexto cotidiano se transforma en una divagación flotante: ideas, recuerdos, anhelos, normas de conducta caseras se van juntando hasta constituir una atmósfera ópticamente coercitiva, opaca en cuanto a forma y fondo. La pared blanca, la «tábula rasa», en que están montadas esas imágenes en relieve coloreadas y metálicas hace las veces de un espacio vacío en que los referentes fácticos concretos de una serie de cosas, hombres, espacio y entorno retroceden a un estado ingrático de desorientación espacial y se anulan o coinciden hasta volver a reflejar sus sombras. Las líneas sugieren una nueva enigmatización de experiencias compositivas. Wesselmann cambia el papel del «marco» de los principios de composición «clásicos» en el que la altura y anchura, los ejes verticales y horizontales, así como sus compenetraciones diagonales definen estáticamente la disposición espacial e icónica, así como los planos de perspectiva, en cuanto a la función de su contenido. En su disposición espacial dan la impresión de ser triviales, los planos superficiales parecen, en cambio, ser espaciales, las coordenadas rectoras producen el efecto de ser redes impenetrables y los dibujos que enlazan el todo ornamentalmente, provocan irritación. Así, al menos, parece. La simplicidad de las formas y de los aspectos normativos de productos materiales, artísticos, de pensamiento y ficción se desliza hacia la infinitud e inmensidad. La consecuencia es el deslinde de lo trivial y figurativo creando planos de acción, tensiones, fracturas y atmósferas inesperadas.

Imágenes inscritas en imágenes

La equivalencia de los elementos de las imágenes, cosas, caracteres y líneas constituye uno de los criterios de composición esenciales de las obras de metal. La estructura de las imágenes de Wesselmann produce una afinidad ornamental en la que todas las partes de la imagen parecen unidas e imbricadas. Los elementos constitutivos cristalizan y plasman como otras tantas imágenes en la imagen total. Líneas ilustrativamente características obligan a una visión dinámica generando en la imagen con su elasticidad una actividad explosiva, los rellenos decorativos adquieren una fulminante abstracción de formas intensivas. La imagen, las «obras de arte» y los elementos temáticos devienen unidades icónicas imbricadas con el conjunto de la composición hasta constituir una trama icónica. Es aquí donde se operan la quintaesencia y el carácter de una naturaleza muerta: la emancipación formal del contenido, la singularidad de los elementos y un obstinado sentido propio como célula de una superior visión de conjunto. Estas obras de Wesselmann tienen a su vez un sentido material y abstracto. El motivo de la ventana concreta ese nexos entre lo intra y lo extra espacial. La «imagen en la pared» es aquella parte de una instalación del ambiente de un hogar que contribuye, ambivalentemente, al esparcimiento, a la decoración y también a la solemne certeza de unas ambiciones artísticas. La «imagen en la pared» es la metáfora de las jerarquías culturales y artísticas a cuya relativización dedica Wesselmann su trabajo. En las obras de metal, la pintura define una posición cultural que en buena parte está alienada en sí misma o bien se ha redescubierto recurriendo a elementos irritativos y formas de desgaste (también por el «arte sobre el arte»).

Según Matisse

La polaridad entre contornos y espacios vacíos (formas contorneadas), luces y sombras, ligero y pesado (metales ligeros y pintura), forma y cosa, carácter y símbolos (de la vida cotidiana), actitudes y gestos, dejadez y explosividad, decoración y construcción, cálculo y espontaneidad (contenida), clarividencia y confusión, espacio y superficie, imagen e imágenes, arte y artes, intemporalidad y modernidad, actualidad e historia, día laborable y domingo, gris y variopinto: balances y equilibrios, ambivalencias y contrapesos y constelaciones pluridimensionadas determinan una estructura ornamental de la imagen. Cosas, líneas, superficies, espacios, segmentos y elementos se autoestilizan fijados en superficies, aparecen transparentes como en una diapositiva de contornos reforzados. Hay tonos de color que de pronto se decoloran quedando reducidos a tintas grisáceas. En el dibujo de la naturaleza muerta *Dibujo para bodegón con dos Matisses*, de 1990, la figura y el cuadro de Matisse están retificados con la constelación integral de entretenidos accesorios triviales y sus rellenos sombreantes, de suerte que las formas vacías, los contornos ornamentales y las alusiones decorativas vienen a articular los gestos en una corriente cromática que abarca la imagen entera. Ya en 1959 y 1960 Wesselmann pintaba esbozos en color inspirados en Matisse, en los que ya afloraban esos nexos compositivos. La presencia y actualidad artística de Matisse plantean una y otra vez la cuestión de la relativización de las dimensiones. El principio de composición adoptado por Wesselmann hace que las obras de metal se conviertan en un balanceo difícilmente inteligible entre planos superficiales y espaciales y una congruencia abstracta y material entre contenido y forma en la que las líneas emergen directamente de la pared o encajan en engastes enmarcados dinamizando lo fútil lúdica y gestualmente. Las esencias compositivas del americano son comparables a mutaciones abstractas que dejan abierta la posibilidad de funciones estéticas. Lo decorativo-ornamental se compacta sin competencia con mutaciones lineales libres y alusiones materializadas (comparables en cierto modo a los explosivos relieves en color de Frank Stella que rompen el espacio). El escenario de la imagen sirve de bastidor para formas activas que entran en acción afectando al contenido. Wesselmann clasifica o desclasifica su relación con el arte y la historia de la cultura, el arte contemporáneo y la cultura trivial, a través de reminiscencias icónicas dentro de las instalaciones de una vivienda. En medio del mundo de las metáforas triviales que se asemejan a una naturaleza muerta, Cézanne viene a ser a Mondrian, Warhol a Lichtenstein y Léger a Matisse algo así como haces de energía encerrados, cuya sistemática artística está sometida a un renovado desafío dentro del marco de las apariencias decorativas. Como elementos transformados redescubiertos -también artísticamente reproducibles, reutilizables y sujetos a cambios de valoración- de una cultura del entretenimiento y una renovada y recuperada cultura del arte, aparecen presentándose como «ventanas» entre un mundo artístico interior guiado desde fuera y sus planos de referencia y refracción con respecto al mundo exterior.

Pop art y Europa

Meinrad Maria Grewenig

Treinta años después de que se abriera paso, el *pop art* constituye en los años noventa de nuestro siglo uno de los temas centrales del mundo del arte. Los artistas del *pop art* movilizan (todavía) a multitud de visitantes. El tema del arte *pop* dista mucho de haber sido estudiado exhaustivamente o de estar acabado. Exposiciones¹ y estudios² muy recientes enfocan el fenómeno de este arte desde una nueva óptica. La dedicación a los «clásicos» del arte *pop* americano -tales como Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol³ y Tom Wesselmann⁴- fue impulsada en Europa sustancialmente por una permanente discusión pública a lo largo de varias décadas en torno al valor del arte y la función mediadora del museo con respecto a aquél. Esta discusión fue protagonizada por artistas cuya concepción del arte está ubicada en el ámbito de la figuración de la realidad en la década de los años 60 y que militan en el anchuroso campo del *pop art*. A este respecto, siempre ha existido una especial relación de interdependencia entre América y Europa.

La discusión pública en torno al recubrimiento del *Reichstag* (edificio del antiguo parlamento alemán) en Berlín por Christo, que duró más de veinte años, siendo finalmente autorizado este evento en 1994 por un acuerdo del *Bundestag*, debe ser citada como uno de los ejemplos más recientes de ese debate. Pero igualmente hay que mencionar en este contexto el estudio y el cambio de valoración de artistas cuya concepción del arte en los años 60 estuvo vinculada al *pop art*, aunque siendo en aquel entonces figuras marginales del mismo, pero que -como Sigmar Polke⁵ o Gerhard Richter- en los pasados decenios fueron ganando cada vez más terreno en el plano internacional hasta el punto de figurar hoy día en cabeza.⁶ Su agresiva trivialidad, su mordaz ironía y el carácter provocador de sus trabajos han mantenido despierto el interés por lo trivial de la realidad del *pop art* en la discusión en torno a las concepciones de este arte durante los últimos treinta años; es decir, en tiempos en que, temporalmente, aquél parecía haber quedado olvidado. El fundamento teórico de su arte fue sentado conjuntamente por Sigmar Polke, Gerhard Richter y Konrad Fischer-Lueg en 1963 en el manifiesto sobre el «Realismo capitalista». La utilización de elementos cotidianos y sus modelos o la referencia a imágenes concebidas por la cultura trivial y el universo publicitario, fueron interpretados como abandono intencionado de la «composición no figurativa» del arte informal de los años 50 con su insistencia en lo gestual y material. Esta corriente fue considerada temporalmente como variante alemana autóctona del arte *pop*.⁷ Sus trabajos fueron presentados en 1963 en París por las galerías Iris Clert e Ileana Sonnabend como «artistas *pop* alemanes». Cronológicamente surgieron después de la primera fase del arte *pop* americano, del *Nuevo Realismo* y del movimiento *fluxus* de Beuys.

Treinta años después, a finales de siglo, su arte goza de máxima estimación. Para Thomas Krens, director del Museo Guggenheim de Nueva York, el «Paganini» de Sigmar Polke viene a ser la imagen rectora de sus reflexiones sobre la «Pintura alemana: paradoja y paradigma en el arte de finales del siglo XX».⁸ Karl Ruhrberg, un eminente conocedor del arte actual, acota la posición artística de Sigmar Polke como meta al final de su reflexión sobre la pintura de nuestro siglo. Bajo el título «Interrogación de la alta cultura y de la cultura de lo trivial» escribe Ruhrberg: «El más movedizo, inquieto, ingenioso y, a la vez, sibilino entre los jóvenes pintores actuales, no sólo en el escenario alemán sino también internacionalmente, es, ciertamente, Sigmar Polke. La lucidez y la perseverante intensidad de su pensamiento compositivo que no acepta nada, ni formas ni materiales, sin someterlo a examen previo, carece hoy día, a mi entender, de parangón.»⁹ La obra de Gerhard Richter recibió, además del gran prestigio internacional del que goza, un amplio y merecido homenaje en la retrospectiva que se exhibe en 1994 en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, la *Kunst- und*

Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland en Bonn, el *Moderna Museet* de Estocolmo y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.¹⁰ La muy importante retrospectiva de Wolf Vostel en seis museos alemanes en 1992 situó en el centro de la atención la producción de un artista que, precisamente con su temprana «obra pictórica», incluso se había adelantado un poco al movimiento *pop* americano.¹¹

Los años 60 vuelven a estar de moda en el último decenio de nuestro siglo. Su importancia para la captación de las realidades de este mundo, pero también para los cambios de concepciones, por ejemplo en el ámbito museístico, merece la máxima atención. Eslóganes como «cultura para todos» o «vida-arte» determinan ese debate y lo marcan con su impronta. Hoy día, el arte *pop* parece más actual que nunca. Sus concepciones no sólo llevan impresa la signatura de los años 50, sino que son la clave y perspectiva para la comprensión del arte en este tiempo finisecular.

Junto a Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann figura entre los más prominentes representantes del *pop art* americano. Gracias a la Colección Ludwig de Colonia, sus Interiores (v. lámina 23) y grandes desnudos americanos (v. lámina 11) no tardaron en estar muy pronto presentes en la mirada y conciencia europeas. *Interior n.º 2* (1964) (v. lámina 23) combina pintura, objetos de hogar, un reloj y una fuente de luz. Esta «naturaleza muerta» del mundo cotidiano presenta una situación y concatena entre sí distintos flujos de tiempo y diferentes ámbitos de la realidad. Esta obra de gran formato, con la totalización de un instante del acontecer diario, nos hace vislumbrar súbitamente cuál es la concepción wesselmanniana del arte. El acercamiento y convergencia entre distintas zonas de la realidad tiene, en lo que a su concepción se refiere, sus raíces en los «papiers collés» del cubismo y los *collages* de Kurt Schwitter en los años 20 de nuestro siglo. Es ahí donde, por primera vez, se combinan entre sí distintos fragmentos de la realidad de tal forma que surge una nueva realidad de la imagen. La utilización de objetos encontrados en los trabajos de Wesselmann recuerda también los «ready mades» de Marcel Duchamps. La rigurosa estructura compositiva trae a la memoria inmediatamente los interiores de apariencia abstracta de Henri Matisse (por ejemplo, «Porte-fenêtre à Collioure», 1914), en los que los elementos de la imagen están equilibrados entre la designación de un objeto de aquélla y su desarrollo hasta constituir una parte compositivamente expresiva. Matisse es el primero en emplear en estos interiores el color negro para recalcar luz y profundidad. Tom Wesselmann recoge aquí un hilo del arte de Henri Matisse, que no estaba presente en Europa, ya que la casi totalidad de esas obras se encontraba en EE.UU. Este impulso compositivo del arte de Matisse movió, por ejemplo, a Marc Rothko y Barnett Newman en los años 50 a pintar sus severas composiciones abstractas. La recepción de Matisse por Tom Wesselmann es muy completa, llegando incluso hasta los motivos. Así, el de los grandes desnudos americanos se remonta al motivo de la mujer yacente, por ejemplo, en «Desnudo rosa» de 1935, que se exhibe en *The Baltimore Museum of Art*.¹² Tom Wesselmann desarrolla en su obra un diálogo interior con Henri Matisse que llega hasta los *recortados* en los años 80. Wesselmann no sólo enlaza con Matisse, sino que lleva adelante los experimentos de éste con superficies de imagen y el espacio real dando lugar a que surjan situaciones espaciales altamente complejas sobre panoramas del mundo cotidiano de tamaño superior al natural. Estas obras son, por una parte, objetos, mas, por otro lado, situaciones de imagen de gran formato. Al propio Wesselmann, el concepto de *pop art* le resulta extraño. «Siento alergia a las etiquetas en general, y a la de *pop* en particular, sobre todo porque en lo concerniente a este concepto se subraya en exceso el material empleado. Parece existir, efectivamente, una determinada tendencia a emplear materiales y motivos similares, pero el modo y manera dispares de emplearlos no abonan la tesis de que se trata de un grupo con una intención común.»¹³

De los artistas *pop* americanos, Tom Wesselmann es el que más fuertemente enlaza con la tradición pictórica europea. Dentro de la concepción de grandes situaciones captadas en imágenes continúa desarrollando los conceptos de la tradición europea hasta en sus más recientes obras. Contrariamente a esta situación, los artistas europeos -por ejemplo, Christo, Polke y Richter- han desarrollado estrategias que erosionan, amplían e incluso vacían de valor el concepto europeo de imagen.

A mediados de los años 60, todo el mundo se hacía lenguas del llamativo arte *pop* americano. La concesión, en 1964, del Gran Premio de la Bienal de Venecia al americano Robert

Rauschenberg documentaba convincentemente el primer punto culminante del *pop art* y, por primera vez, la primacía del escenario artístico americano. De este modo queda consumada a escala mundial la irrupción de un nuevo concepto de arte orientado por la realidad y facticidad del mundo.

Los orígenes de este movimiento eran, en rigor, ingleses, debiendo tenerse por tales los *collages* de Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton de los años 50. En un principio, este arte había pasado más bien inadvertido. En 1960, Pierre Restany fundó en París con un grupo de amigos los *nuevos realistas*. «En esto consiste a mi parecer la diferencia esencial entre París y Nueva York: los europeos -por ser más rigurosos en su lógica, más sencillos y exactos en su presentación y por servirse más directamente de los objetos- no dejan de ser efectivamente nuevos realistas en cualquier acepción del término. Los llamados neodadaístas americanos, que en su corazón son románticos, intelectualmente cubistas y barrocos en su entonación -y, además, más receptivos para las seducciones del surrealismo- están ocupados en crear una nueva variante del fetichismo objetivista...»¹⁴ En 1962, la entonces recién inaugurada galería Lleana Sonnabend expuso en París artistas *pop* americanos haciendo así su presentación en Europa. Las miradas del mundo artístico europeo convergían en París. En ese mismo año, la galería neoyorquina Sidney Janis presentaba *pop art* calificando a sus autores todavía de «nuevos realistas». En la exposición colectiva estaban representados: de EE.UU., Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Georg Segal, Wayne Thiebaud, Andy Warhol y Tom Wesselmann; de Inglaterra, Peter Blake, John Latham y Peter Phillips; de Europa, Arman, Enrico Bay, Christo, Oyvind Fahlström, Tano Festa, Raymond Hains, Ives Klein, Martial Ryasse, Minimo Rotella, Mario Schifano, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y otros. Sin embargo, los *nuevos realistas* ahí representados eran vistos como un fenómeno propio y singular. Los críticos, galeristas y también los artistas mismos definían las características de su arte como contrastando con las del arte europeo.

La concesión del Gran Premio de la Bienal a Robert Rauschenberg hizo que el centro de gravedad de la creación artística quedara desplazado. En el prólogo al catálogo americano de la Bienal, Alan R. Salomon afirmaba retadoramente que «el centro mundial del arte se ha desplazado de París a Nueva York». Jóvenes artistas muy afines al *pop art* fijaron su residencia en Nueva York. Arman y Christo se instalaron en esa ciudad con carácter permanente.

Como respuesta a este nuevo estado de cosas surgió en Europa un vivísimo interés por el nuevo arte americano. La más calificada y completa colección de *pop art* americano del mundo fue reunida en Alemania. Peter e Irene Ludwig se interesaron por conocer «cómo vivían los hombres de los años sesenta, qué consumían, cómo pasaban su tiempo y cuál era el contenido de sus vidas. Compraron en Nueva York y en la «documenta» de Kassel. También Carl Ströher y el italiano conde Panza di Biumo adquirieron colecciones importantes.

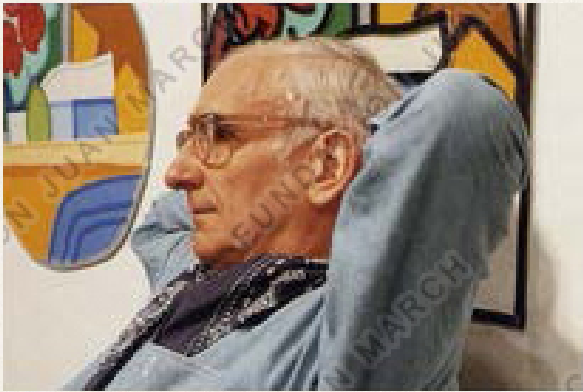
El arte *pop* americano y las tendencias realistas de los años 60 en Europa pretendían ser una renovación de la pintura abstracta de los años 50 contra el *action-painting*, el tachismo y contra el arte informal. Su concepción apunta a la facticidad del mundo. En cuanto al concepto de imagen, discurren por derroteros distintos.

- 1 V., entre otras exposiciones, «The Pop Art Show» en la *Royal Academy of Art*, Londres, 1991, y en el *Museum Ludwig*, Colonia, 1992. Sobre estas muestras puede consultarse el libro-catálogo de Marco Livingstone (ed.), *Pop Art*. Londres, 1991 y Múnich, 1992.
- 2 Cfr. entre otros: Tilman Osterwold, *Pop Art*. Colonia, 1992.
- 3 También la ocupación de los artistas *pop* en los ámbitos marginales de la actividad artística forma parte de esta dedicación selectiva. En lo que respecta a Andy Warhol, también su fotografía. Cfr. sobre esto: Karl Steinorth y Timas Buchsteiner (ed.): *Andy Warhol Social Disease Photographs '76-'79*. Ostfildern bei Stuttgart, 1992 (Catálogo de la gira de exposiciones 1992–1994) o Meinrad Maria Grewenig: *Andy Warhol Celebrities*. Spira, «Historisches Museum der Pfalz», 1993 (sobre la exposición *Andy Warhol Celebrities and Factory Life* en el Museo Histórico del Palatinado, Spira, 1993).
- 4 También esta retrospectiva figura en el centro del renaciente interés por las concepciones de este arte.
- 5 Cfr. sobre esto también Meinrad Maria Grewenig: *Sigmar Polke Dreiteiliges Genähtes 1988*. Sarrebruck, 1990.
- 6 Sigmar Polke participó, por ejemplo, en la Documenta 6 y 7, Kassel, 1977 y 1982, recibiendo el León de Oro por su contribución a la XLII Bienal de Venecia donde representó a la República Federal de Alemania. Cfr. Dierk Stemmler, Pavillon BRD en: *Kunstforum International*, vol. 85, oct. de 1986; págs. 1982–1987.
- 7 Cfr. Ludy R. Lippard: *Pop Art*. Múnich-Zúrich, 1969; págs. 209 y ss.
- 8 En Thomas Krens, Michael Goron, Joseph Thompson (ed.): *Neue Figuration, Deutsche Malerei 1960–88*. Múnich, 1989; págs. 9–19.
- 9 Karl Ruhrberg, *Die Malerei unseres Jahrhunderts*. Düsseldorf, Viena, Nueva York, 1987; pág. 454.
- 10 V. sobre Gerhard Richter el catálogo en 3 vols. de la *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*. Ostfildern bei Stuttgart, 1993.
- 11 Cfr. Rolf Wedewer (ed.): *Vostell*. Heidelberg, 1992.
- 12 En su tesis doctoral «Tom Wesselmann: estudios sobre la recepción de Matisse en América», Hamburgo, 1992, Martina Ward ha analizado este fenómeno.
- 13 En: entrevistas de G.R. Swenson *What is Pop Art?*, parte II, en «ARTnews», LXII/10, febrero de 1964; pág. 64. Citado según Livingstone (cfr. nota 1), cita pág. 57.
- 14 Pierre Restany en *Le réaliste dépasse la fiction* en «Le Nouveau Réalisme à Paris et New York», prologa el catálogo. Galerie Rive Droite. Paris, 1961, Citado según Marco Livingstone (ed.): *Pop Art*, Múnich, 1992; pág. 230.

Biografía



- 1931 Tom Wesselmann nace el 23 de febrero en Cincinnati, Estado de Ohio, EE.UU.
- 1945–1951 Estudia en el Hiram College, Ohio.
- 1951 Estudia Psicología en la University of Cincinnati.
- 1952–1954 A causa de la guerra de Corea, Wesselmann es llamado a filas. Descontento de su situación comienza a dibujar durante ese tiempo los primeros *cartoons*.
- 1954–1956 Tom Wesselmann reanuda sus estudios en la universidad de Cincinnati asistiendo, además, a cursos en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad.
- 1956 Se instala en Nueva York.
- 1956–1959 Cursa estudios bajo la dirección de Nicolas Marsicano en la «Cooper Union School of Arts and Architecture» de Nueva York. Para ganarse la vida, Tom Wesselmann trabaja como caricaturista para algunos periódicos y revistas y da clases en un instituto de Brooklyn.
- 1959 Tom Wesselmann produce una serie de *collages* de pequeño formato que representan en su mayoría interiores, siendo considerados como precursores de las posteriores series de gran tamaño como los *Grandes desnudos americanos*, *Bañeras* y *Bodegones*.
- 1961 Primera exposición monográfica en la Tanager Gallery de Nueva York. En el mismo año realiza el primer trabajo de los *Grandes desnudos americanos* y comienza a producir obras de mayor tamaño. Conserva inalterado su erotismo intencionadamente inequívoco, a veces procaz.



- 1962 Wesselmann participa en la exposición colectiva «Nuevos Realistas» en la «Sidney Janis Gallery» neoyorquina y sienta con ello la base de su carrera como artista internacional. En ese mismo año surgen los primeros *assemblages* titulados *Bodegones*.
- 1963 Wesselmann se casa con su amiga y compañera de estudios Claire Selley que es, a la vez, su principal modelo.
Inicia la serie de los *Collages de bañeras*.
- 1966 Primera exposición monográfica de Tom Wesselmann en la galería Sidney Janis, a la que seguirán más de una docena.
- 1964–1978 Wesselmann inicia las demás series como *Pinturas de dormitorio*, *Marinas* y *Fumadores* en las que seguirá trabajando hasta entrados los años 80.
- 1980 Con el seudónimo Slim Stealingworth, Tom Wesselmann publica un ensayo literario sobre su evolución artística.
- 1983 Termina sus primeras *Obras en metal*, trabajos sobre metal partiendo de bocetos y dibujos del artista, a los que sigue dedicando todo su interés artístico.
- 1994–1996 Primera exposición europea que se presenta en Tubinga, Bruselas, Berlín, Múnich, Rotterdam, Spira, París, Madrid y Barcelona.

Primeros Grandes Collages Large Early Collages

Núms. 1, 2

Con este grupo de obras surgidas a finales de los años 50, Tom Wesselmann se aparta por primera vez de la pintura abstracta e impresionista que hasta entonces había influido en él. Aunque se sigan apreciando su afán de intensidad y fuerza de la expresión. Tom Wesselmann recurre en adelante a otra corriente estilística del arte moderno. Enlazando con la tradición de los dadaístas, integra en sus imágenes desechos y residuos de la vida diaria -billetes cancelados de los medios de transporte, embalajes desgarrados, hojas de agenda que han perdido todo interés-: otras tantas referencias a realidades vividas. En un juego aparentemente libre reúne los diferentes elementos de la imagen en una composición que denota espontaneidad gestual.

Primeros Pequeños Collages Small Early Collages

Núms. 3–10

En los primeros *collages* de pequeño formato surgidos a principios de los años 60, Tom Wesselmann introduce elementos figurativos, recurriendo a uno de los géneros artísticos que gozan de máxima preferencia: el desnudo femenino. Muestra interiores que permiten al espectador contemplar un mundo privado aislado del exterior. Wesselmann confronta sus figuras, que recuerdan las odaliscas de la modernidad clásica, con decorados de la vida cotidiana en EE.UU., por ejemplo, postales con vistas de grandes ciudades del país. De este modo, algunas conquistas de la cultura europea se conjugan en la imagen con motivos tomados del mundo de la vida americana.

Pinturas-Collages Collage Paintings

Núms. 11–16

Impresionado por la insistente presencia de enormes paneles publicitarios en las grandes ciudades americanas, Tom Wesselmann se decide por la composición artística de grandes dimensiones. Ello le obliga a valerse de la pintura y a renunciar virtualmente a los *collages*, ya que hay escasas disponibilidades de materiales susceptibles de ser integrados armónicamente en composiciones de gran tamaño. El lenguaje cada vez más llamativo de sus imágenes denota el influjo de la publicidad sobre su labor artística. La representación de desnudos femeninos continúa desempeñando un papel central. Tom Wesselmann deja de recurrir a la tradición histórico-artística sustituyéndola por la iconografía de la imagen publicitaria.

Assemblages Assemblages

Núms. 17–23

En los *assemblages*, Tom Wesselmann amplía sus *collages* de disposición superficial incorporándoles objetos tridimensionales. Integra en sus composiciones productos fabricados en serie, generalmente objetos de hogar como toalleros, relojes, estanterías de cocina o ventiladores. Análogamente a representaciones del mundo publicitario y del diseño presenta interiores, sobre todo baños y cocinas típicos de los hogares de clase media americanos. El ambiente estéril de esas piezas, las pulidas superficies metálicas y alicatadas facilita las aspiraciones de Wesselmann de conseguir un lenguaje icónico liso e impersonal, tendencia que se manifiesta asimismo en las figuras espectrales de factura impersonal que se agitan en esa realidad aparente.

Plásticos Plastics

Núms. 24–27

También en sus trabajos en plástico, Wesselmann se vale de métodos y del lenguaje formal publicitario. A mediados de los años 60 emplea pasajeramente este nuevo material. Hojas de plástico son estiradas hasta que se ajusten a la forma de la imagen deseada por Wesselmann y luego se pintan. De este modo, sus *plásticos* adquieren la calidad sintética de productos fabricados industrialmente que caracterizan, por ejemplo, los paneles publicitarios estridentemente variopintos de las gasolineras de la época.

Pinturas moldeadas y Verticales Shaped and Standing Paintings

Núms. 28–32

Con sus *Pinturas moldeadas*, Tom Wesselmann deja de lado definitivamente el empleo convencional del lienzo: no sólo su bidimensionalidad, sino también la obligada forma rectangular que aquél impone. Invertiendo el modo de proceder tradicional, en adelante será la forma del motivo lo que determina la de la tela. Al mismo tiempo surgen sus *Pinturas verticales*, en los que queda anulada la divisoria entre pintura y escultura. Estas obras, con sus carácter de tablas murales plástico- espaciales, están destinadas a ser contempladas sobre todo de frente. El colorido un tanto estridente, el estilo publicitario y los formatos sobredimensionados de las imágenes comunican a estas composiciones una inusual presencia visual.

Drop Outs

Drop Outs

Núms. 33, 34

Otro de sus grupos de obras, Tom Wesselmann lo denomina *Drop Outs*. «Drop Out» significa literalmente omitir, dejar caer. A diferencia de las *Pinturas moldeadas*, en los *Drop Outs* hay fragmentos del cuerpo femenino que aparecen como si fueran negativos fotográficos. Pese a que la forma del lienzo queda fijada ya al comienzo del proceso creativo, las imágenes dan la impresión de que los contornos del cuerpo han sido recortados después. Las partes del cuerpo sobredimensionadas parecen como privadas de su contenido connotativo y de su significación simbólica, como si hubiesen sido creadas exclusivamente para la ilusoria perspectiva del «rompimiento» visual.

Pinturas de dormitorio

Bedroom Paintings

Núms. 35–45

En las *Pinturas de dormitorio*, Tom Wesselmann fragmenta el cuerpo femenino y ya sólo representa partes aisladas del mismo. Las imágenes no muestran intimidades sexuales, no obstante lo cual dejan margen para asociaciones eróticas. Al espectador no sólo se le obliga a desempeñar el papel de mirón, es que al mismo tiempo se le desenmascara como tal. La irritante importunación e inmediatez que caracterizan a estos trabajos sobredimensionados son paliadas por la expresión fría y perfeccionista.

Fumadores

Smokers

Núms. 46–48

La boca perfectamente maquillada, los labios lascivamente entreabiertos y el humo que asciende del cigarrillo recuerdan el primer plano de una película. En comparación con anteriores trabajos suyos, Tom Wesselmann da en los *Fumadores* otro paso más. Produce clisés publicitarios enormemente ampliados cuyo efecto y expresividad son el fruto del empleo muy intencionado de símbolos eróticos como labios voluptuosamente entreabiertos y afiladas uñas (rojas).

Obras en Metal

Metal Works

Núms. 49–72

En las primeras obras en metal, que datan de 1983, Tom Wesselmann inició la fase más productiva de su carrera. Estos trabajos se basan generalmente en esbozos trazados en apariencia velozmente, con mano ligera: paisajes, naturalezas muertas, desnudos. Los dibujos hechos a mano se pasan electrónica o manualmente a planchas de aluminio o acero recortándose luego con precisión milimétrica las formas mediante un rayo láser. Todos los elementos esenciales de sus trabajos anteriores se juntan en los *obras en metal*, que conjugan motivos tradicionales con una modernísima técnica de realización.

Estudios y Dibujos

Studies and Drawings

Núms. 73–95

En sus estudios y dibujos, Tom Wesselmann se sirve de las técnicas más diversas: lápiz, lápiz de color, tinta china, acrílico y carboncillo. Estas técnicas constituyen la base esencial de la totalidad de su trabajo artístico; no se limitan a servirle de bocetos, sino que ocasionalmente tienen carácter de obras de arte con personalidad propia. Sobre todo, sin embargo, vienen a ser los modelos directos de sus *obras en metal*.

Esculturas

Sculptures

Núms. 96–98

Large Early Collages



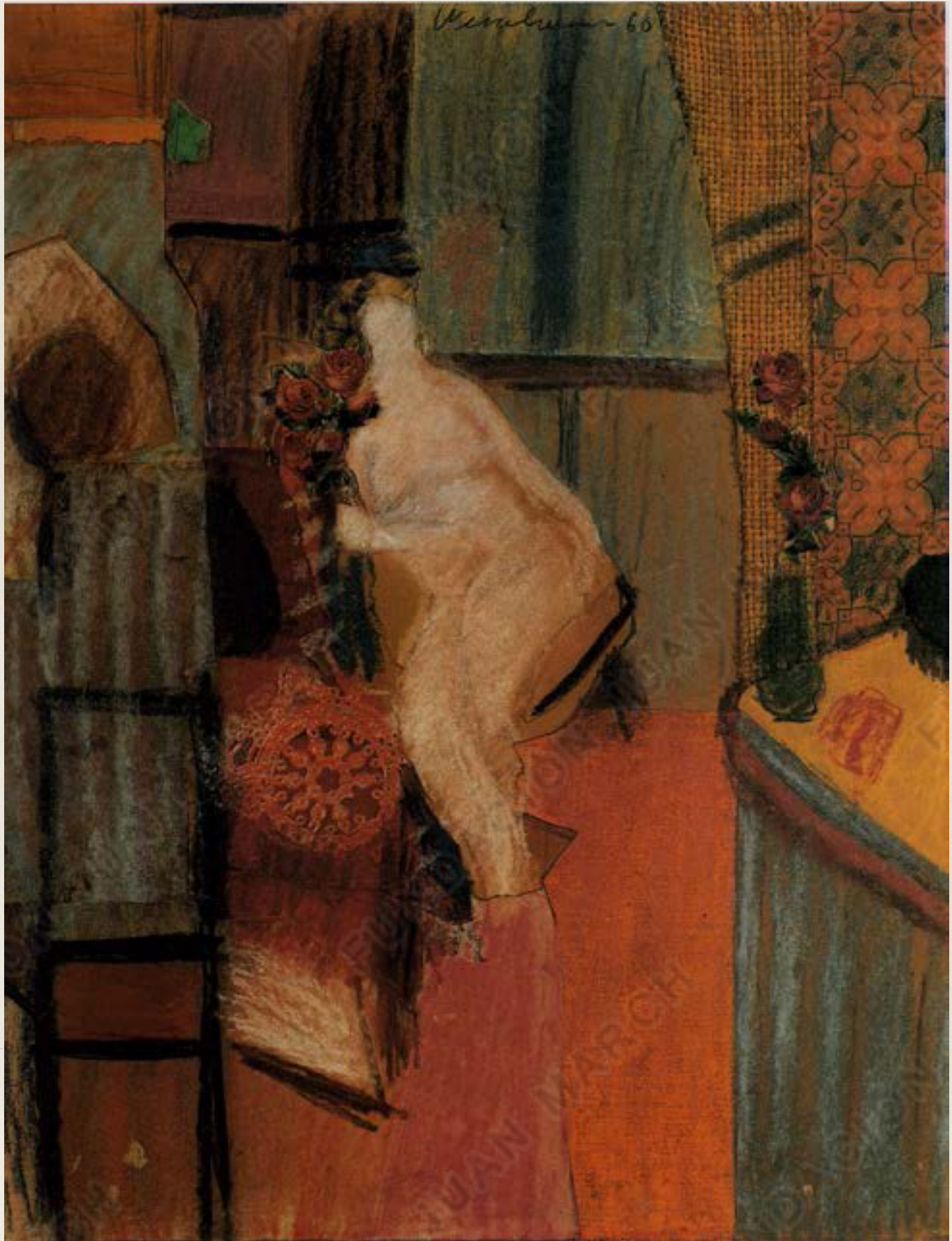
1959
Green Camp Pond
Pastel, collage and staples on composition board,
80.6x60.3 cm



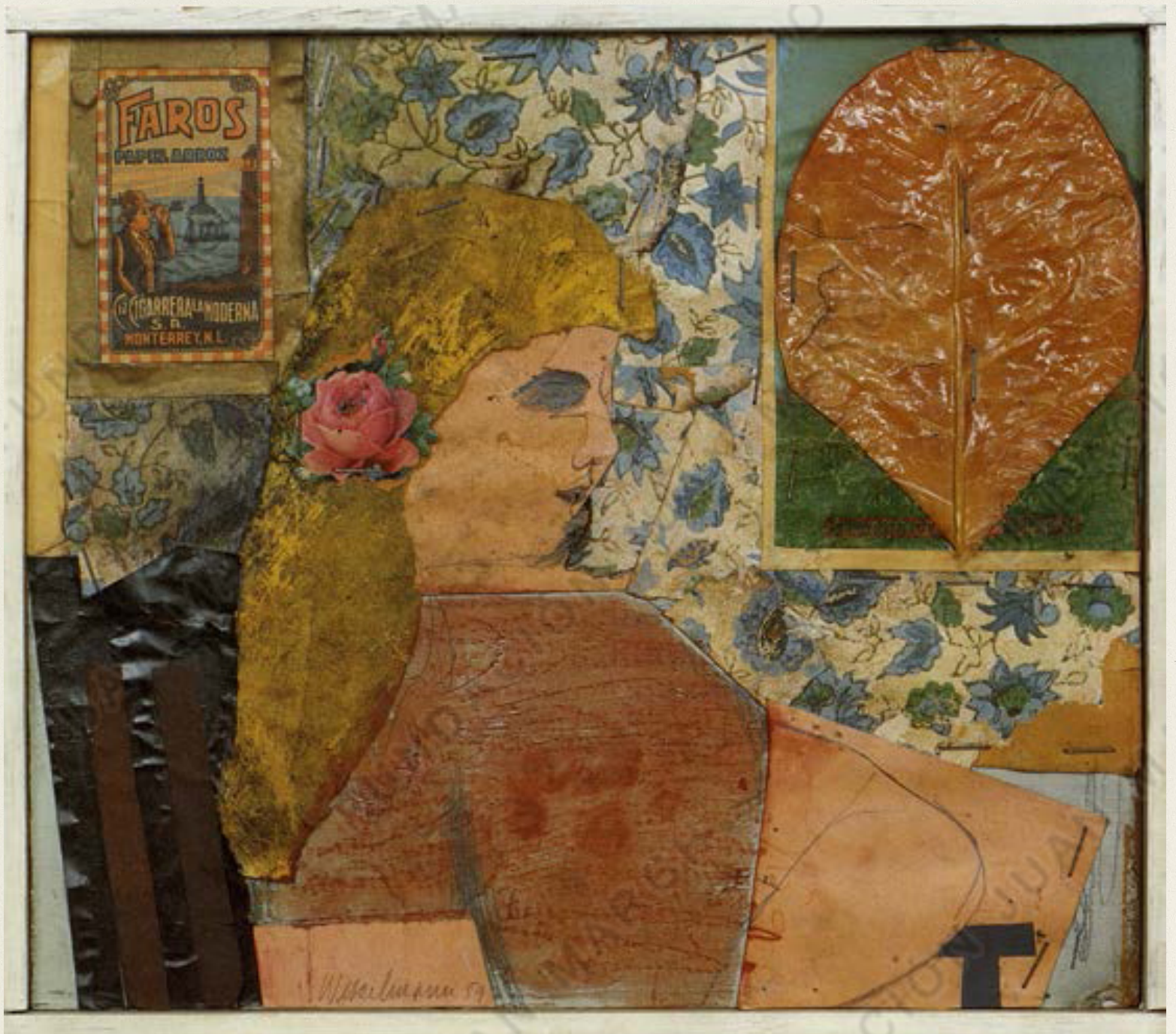
2 1959
After Matisse

Pastel, collage and staples on composition board,
81.3x61 cm

Small Early Collages



3 1960
After Matisse
Pastel and collage on board,
38.1x29.5 cm



4

1959

Portrait Collage # 1

Pencil, pastel, collage and staples on board,

24.1x27.9 cm

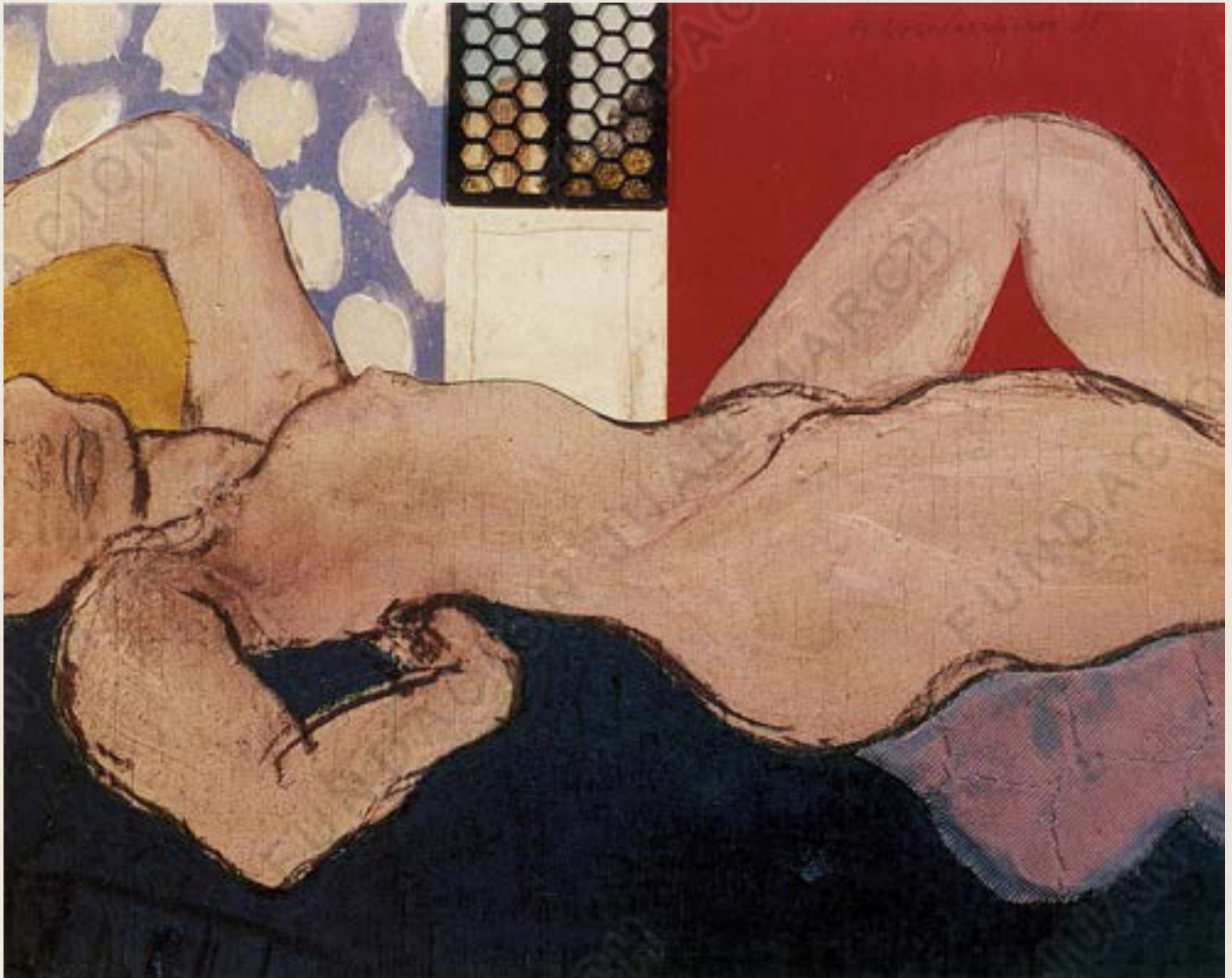


5 1960
Porch

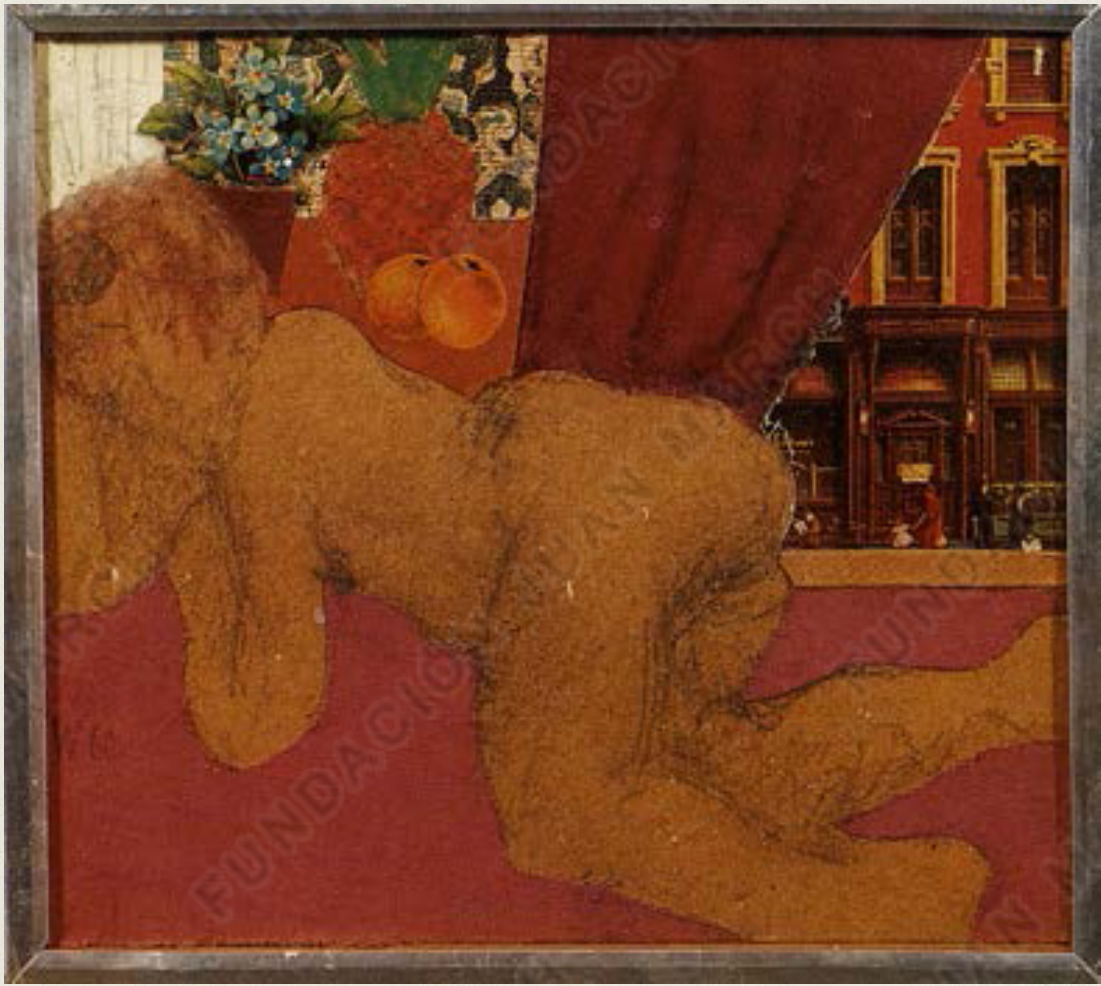
Mixed media and collage on board,
22.9x25.4 cm



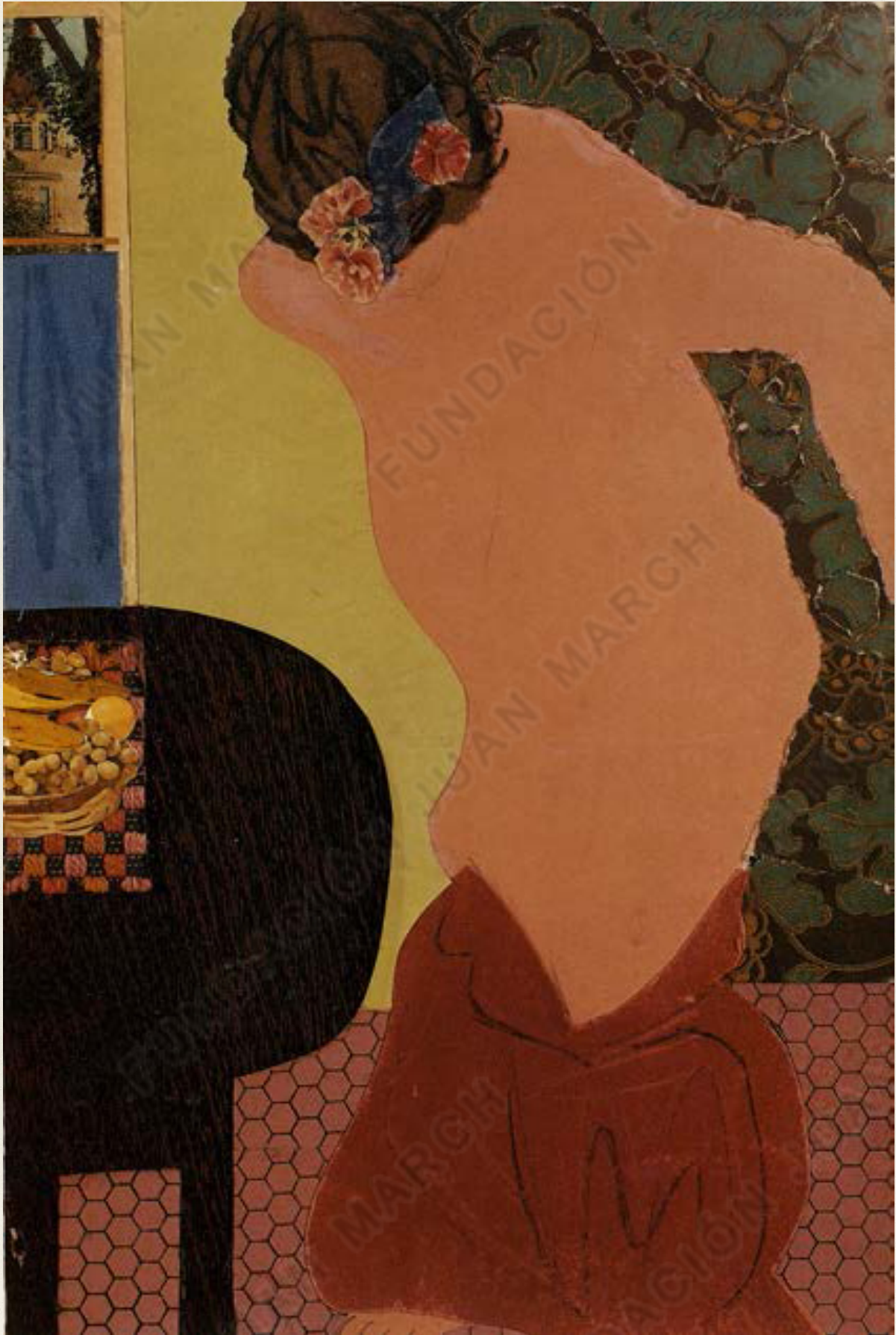
1960
Little Bathtub Collage # 1
Mixed media and collage on board,
14x19.1 cm



7 1961
Little Great American Nude # 1
Mixed media and collage on board,
16.2x20.3 cm



1960
14th Street Nude # 1
Mixed media and collage on board,
11.7x13.3 cm



1960
Judy Undressing
Mixed media and collage on board,
31.1x20.3 cm



10 1962
Little Still Life # 1
Liquitex and collage on board,
15.2x16.5 cm

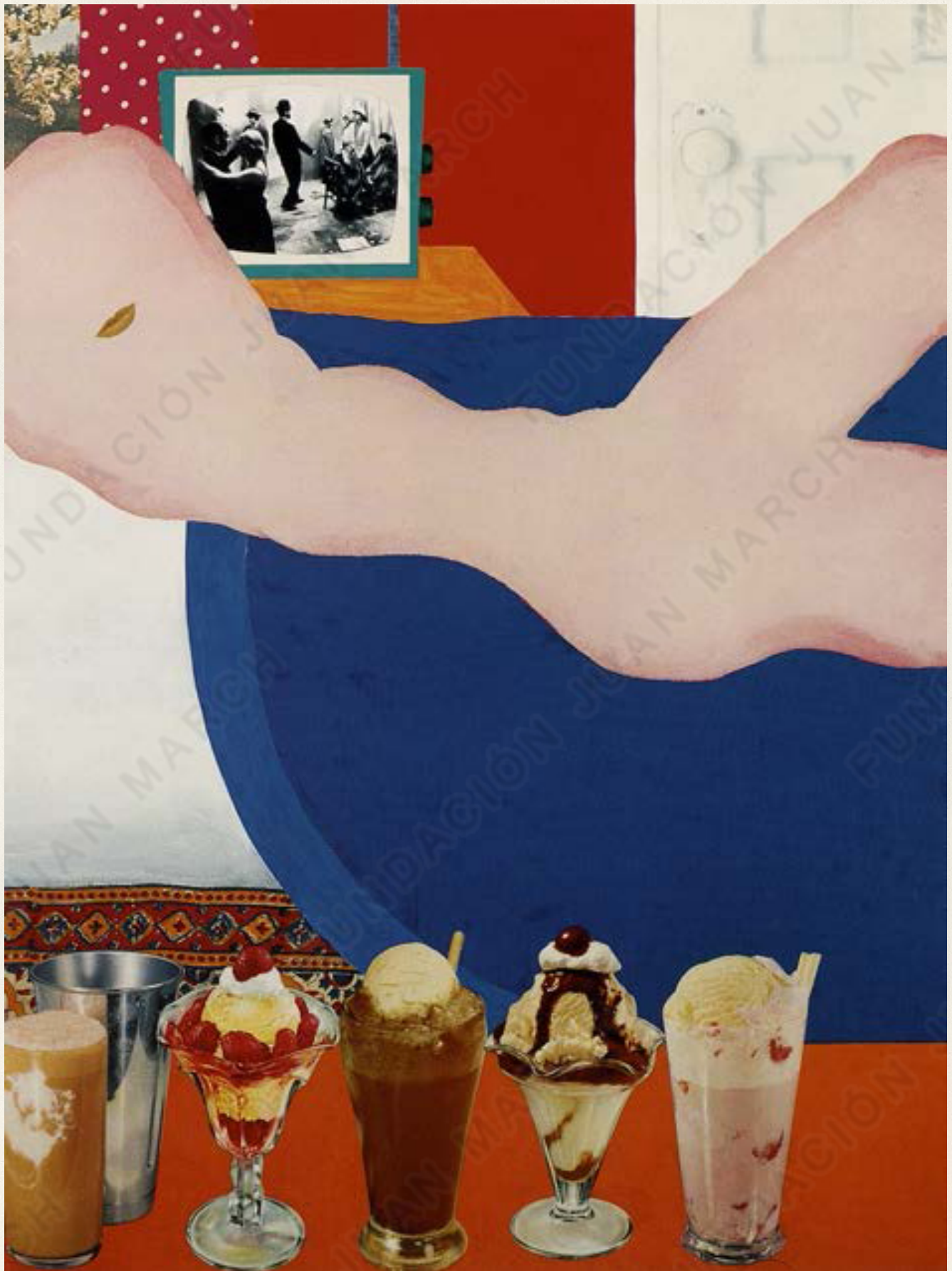
Collage Paintings



11 1961
Great American Nude # 1
Mixed media and collage on board,
121.9x121.9 cm



12¹⁹⁶¹
Great American Nude # 12
Mixed media and collage on board,
121.9x121.9 cm



13 1962
Great American Nude # 27
Enamel and collage on board,
121.9x91.4 cm



14 1963
Still Life # 33
Oil and collage on canvas, 3 sections,
335.3x457.2 cm



15 1963
Still Life # 35
Oil and collage on canvas, 4 sections,
304.8x487.7 cm



16¹⁹⁶⁴
Great American Nude # 53
Oil and collage on board, (2 sections),
each 304.8 x 243.8 cm

Assemblages



17 ¹⁹⁶⁴
Still Life # 48

Acrylic, collage and assemblage and formica on board,
121.9x152.4x20.3 cm



18 ¹⁹⁶³ Great American Nude # 48

Oil and collage on canvas, acrylic and collage on board,
enameled radiator and assemblage (including window illumination)

213.3x274.3x86.3 cm



19¹⁹⁶³
Bathtub Collage # 1

Mixed media, collage and assemblage on board,
122.5x152.5x60.8 cm



20 1964
Little Still Life # 18

Acrylic, collage and assemblage on board
(with working radio),
14.6x16.5x6.7 cm



21 1963
Still Life # 28

Acrylic, collage and working TV on board,
121.9x152.4 cm



22 1964
Still Life # 38
Oil, acrylic, collage and assemblage,
(incl. working clock and radio),
55.9x59.7x20.3 cm



23 1964
Interior # 2

Acrylic, collage, assemblage,
(incl. working fan, clock, and fluorescent light),

152.4x121.9x12.7 cm

Plastics



24 1965
Great American Nude # 74
Painted molded plastic,
88.9x110.5x7.62 cm



25 1966
Great American Nude # 82
Painted molded plexiglas
(Edition of five each unique)
137.2x200.7x7.6 cm



26 1966
Seascape # 10
Painted molded plastic,
113x148.6x4.4 cm



27

1964
Still Life # 46

Illuminated painted molded plastic,
118.1x147.3x12.7 cm

Shaped and Standing Paintings



28

1965

Landscape # 5

Collage, acrylic and oil on canvas,
(2 separate sections, one freestanding),

213.4x367x45.7 cm



29 1972
Still Life # 59
Oil on canvas,
(5 separate sections, plus carpet), four freestanding,
268x484.5x210.8 cm



30

1976
Still Life # 61

Oil on canvas, 4 freestanding sections,
265.4 x 993.1 x 200.7 cm

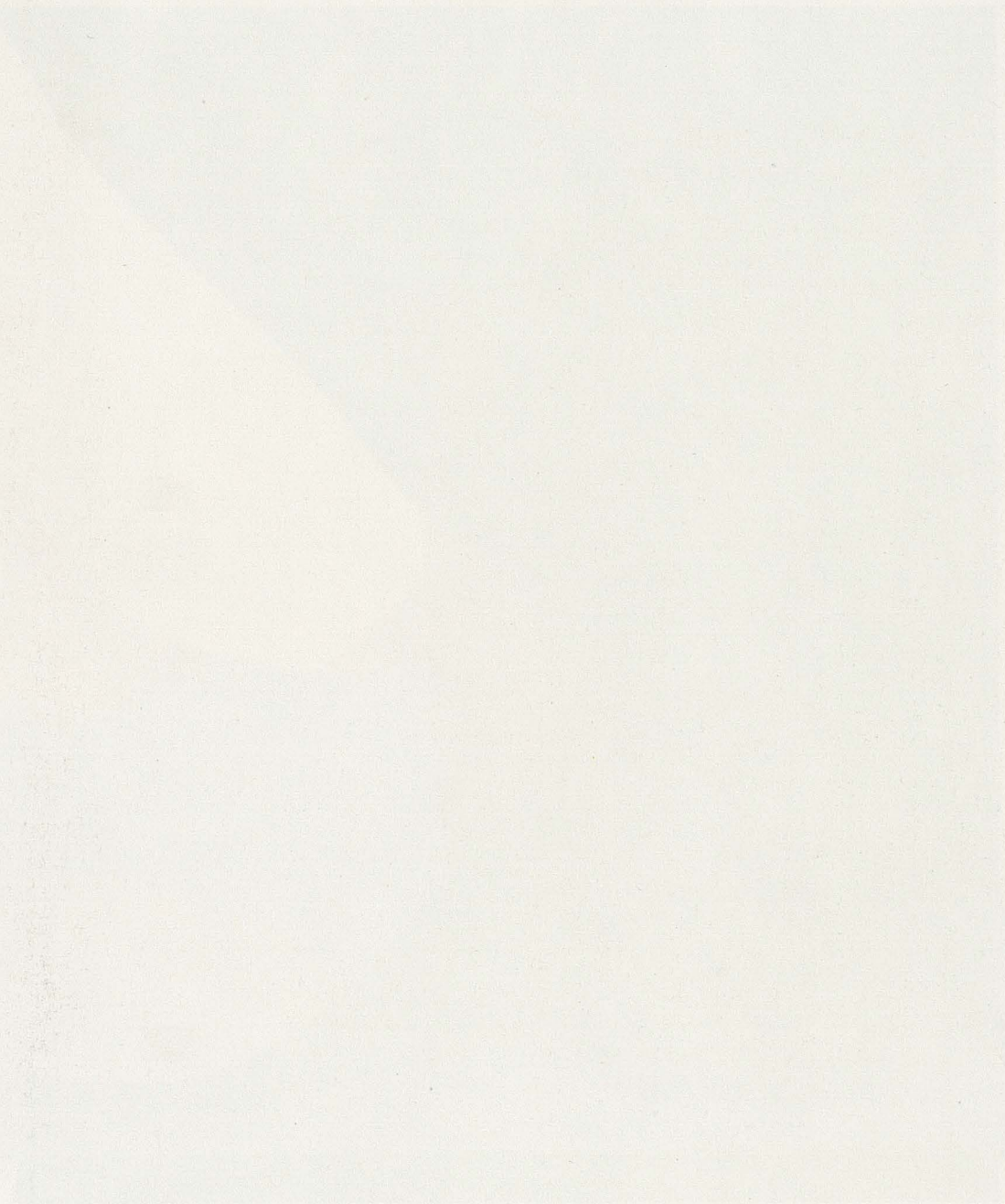


31 1977-1980
Nuded with Lamp
Oil on canvas,
189.6x222.3 cm
(78½x87¼ inches)



32 1982
Black Bra and Green Shoes
Oil on canvas,
172.7x240 cm

Drop Outs





33 1967
Seascape # 19
Liquitex on shaped canvas,
182.9x152.4 cm



34 1983
Self-Portrait while Drawing
Oil on shaped canvas,
188x221 cm

Bedroom Paintings



35 1967-68
Bedroom Painting # 6
Oil on canvas,
132.1x213.4 cm



36 1969
Bedroom Painting # 13
Oil on canvas,
147.3x182.9 cm



37 1969-75
Bedroom Painting # 21
Oil on canvas,
151.8x238 cm



38 1972-82
Gina's Hand
Oil on canvas,
149.9x208.3 cm



39 1970
Bedroom Painting # 24
Oil on canvas, (2 sections),
190.5x236.9x63.5 cm



40 1975
Bedroom Painting # 35
Oil on canvas,
213.4x167.6 cm



41 1978
Bedroom Painting # 38
Oil on canvas,
213.4x246.4 cm



42 1978
Bedroom Painting # 41
Oil on canvas,
243.8x284.5 cm



43 1983
Bedroom Painting # 60
Oil on masonite and steel,
205.1x298.5 cm



44 1983
Bedroom Painting # 65
Oil on canvas,
179.1x349.2 cm



45 1983
Bedroom Painting # 71
Oil on canvas, (2 sections),
229.9 x 257.2 cm

Smokers



46 1973
Smoker # 8
Oil on shaped canvas,
275x415.9 cm

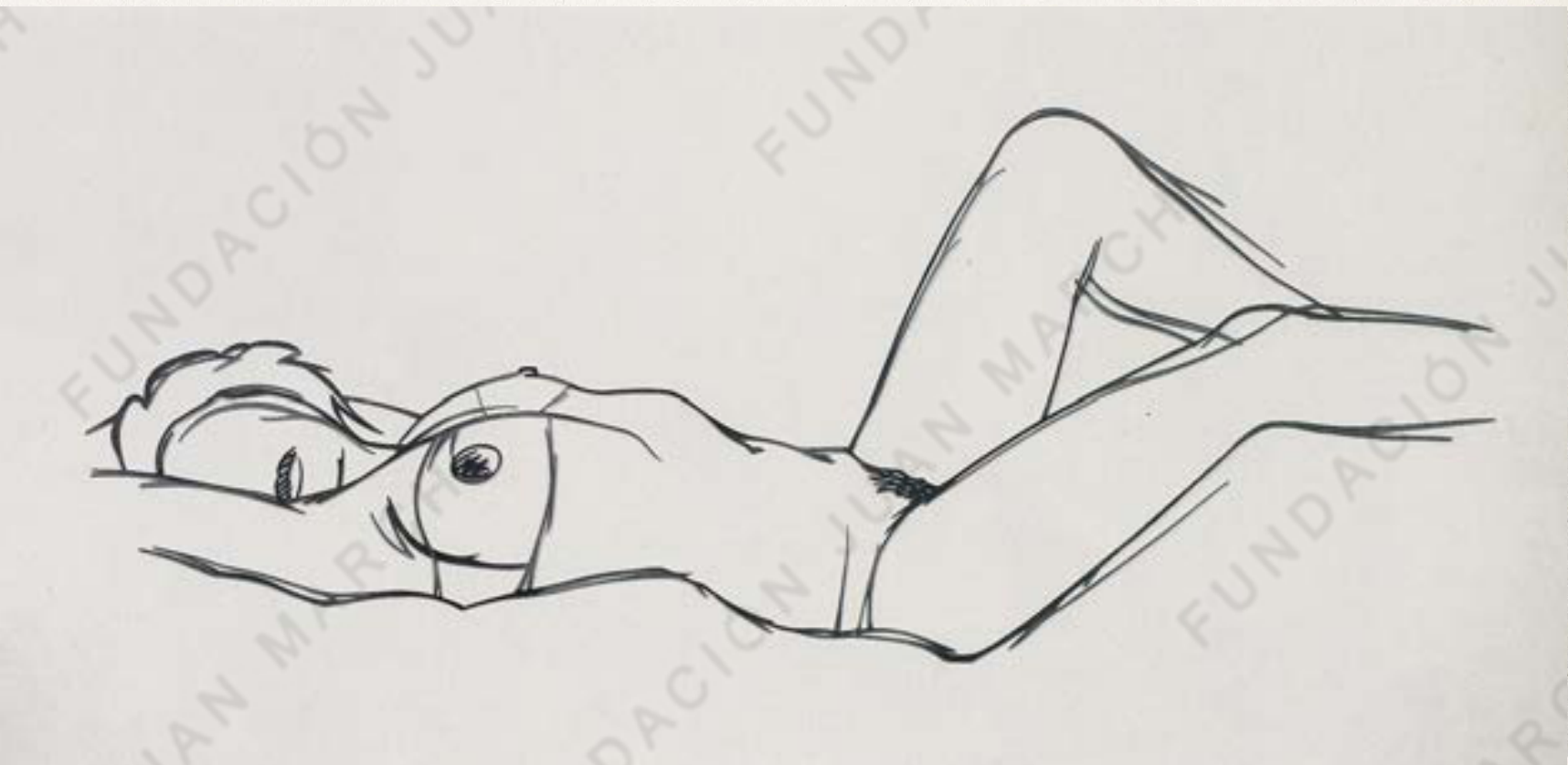


47 1973
Smoker # 9
Oil on shaped canvas,
210.8x227.3 cm



48 1975
Smoker # 20
Oil on canvas,
181.6x170.2 cm

Metal Works

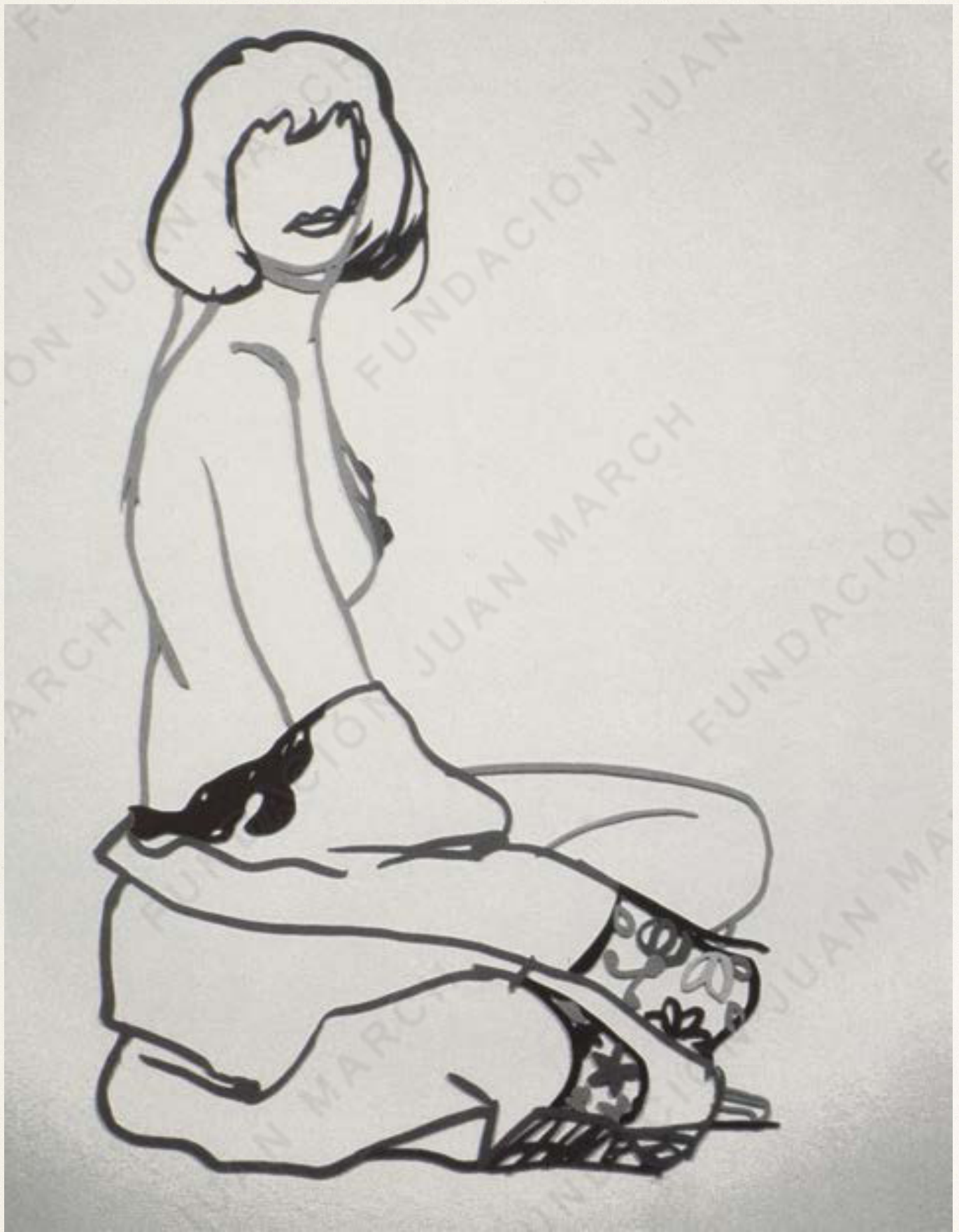


49 1984

Amy Reclining (Artist's variation)

Enamel on cut-out aluminium,

71.1x167.6 cm



50 1986-89
Monica Sitting with Robe Half Off
Enamel on laser-cut steel,
99.1x58.4 cm



51 1988
Monica Nude with Matisse (Black Variation)
Enamel on cut-out steel,
129.5x218.4 cm



52 1988
Monica Sitting with Mondrian
Enamel on cut-out steel,
154.9x106.7 cm



53 1985
Bedroom Blonde Doodle with Photo
Enamel on cut-out aluminium,
193x226 cm



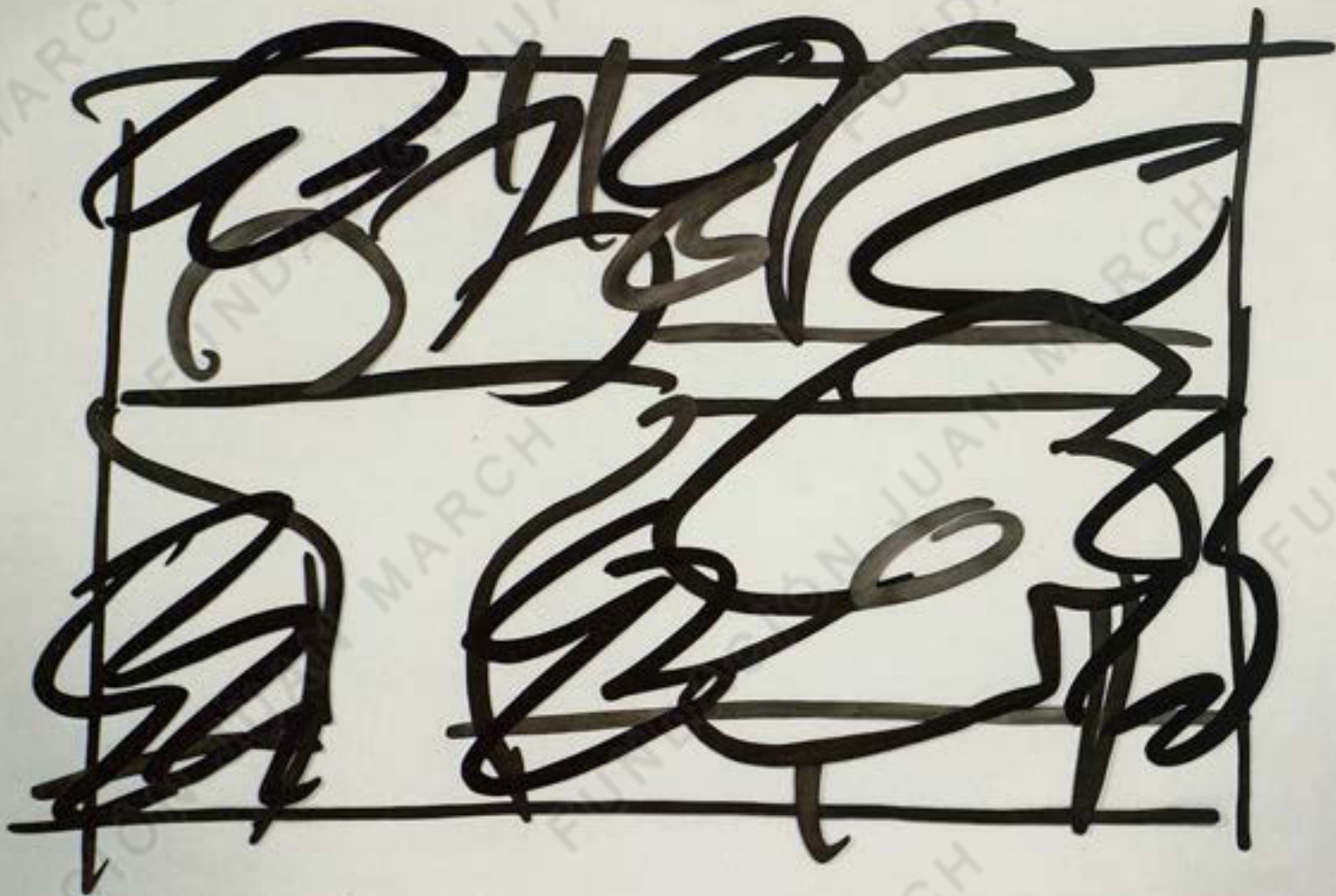
54 1978-90
Sketchbook Page with Hat and Goldfish
Enamel on cut-out steel,
170.2x182.9 cm



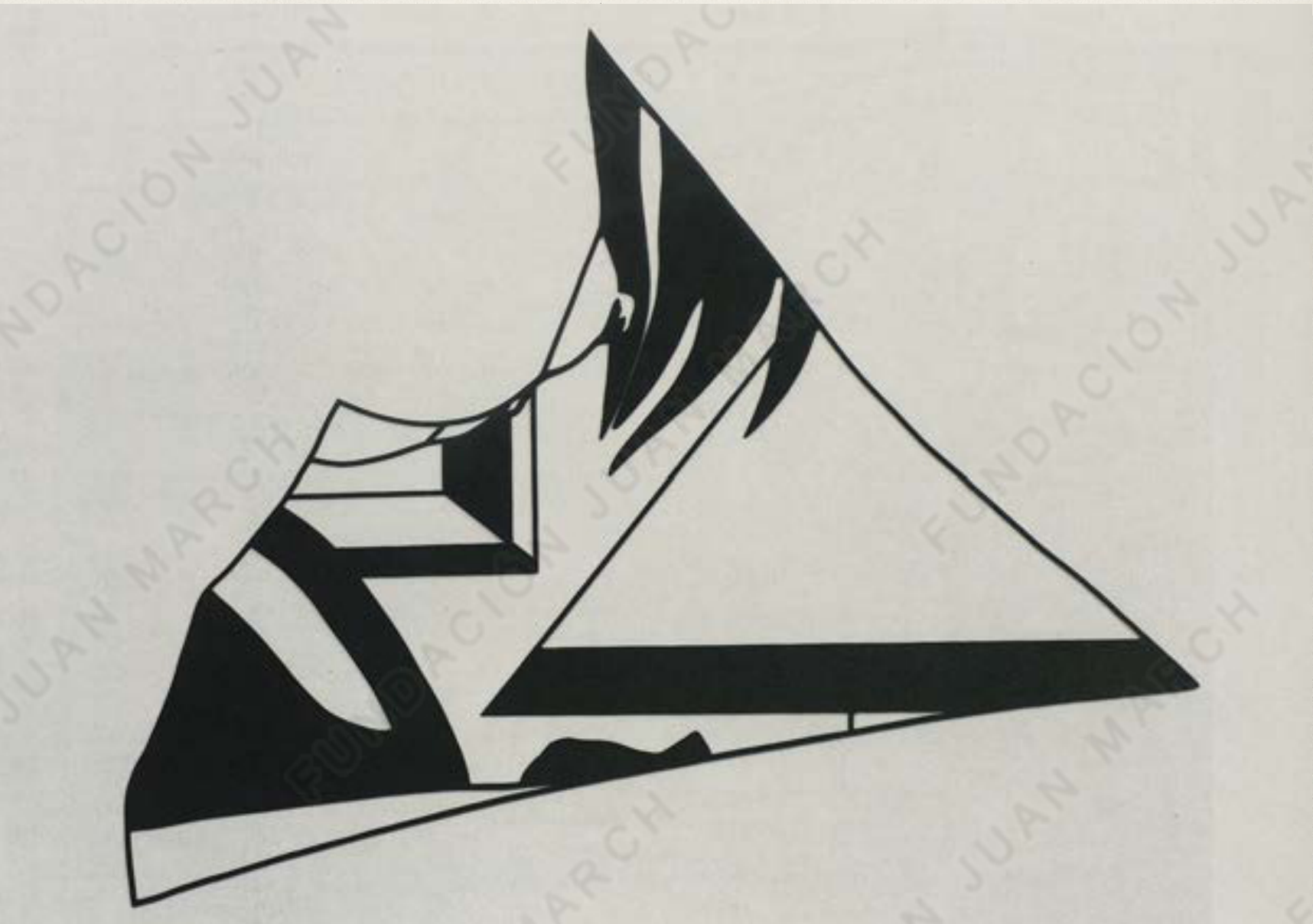
55 1987
Quick Sketch from the Train (Italy)
Enamel on cut-out steel,
114.3x254 cm



56 1985-89
The Red Canoe
Enamel on laser-cut steel,
162.6x233.7 cm



57 1988
Fast Sketch Still Life with Abstract Painting (Black)
Enamel on cut-out steel,
152.4 x 238.8 cm



58 1983
Steel Drawing # 1
Enamel on cut-out steel,
182.9x233.7 cm



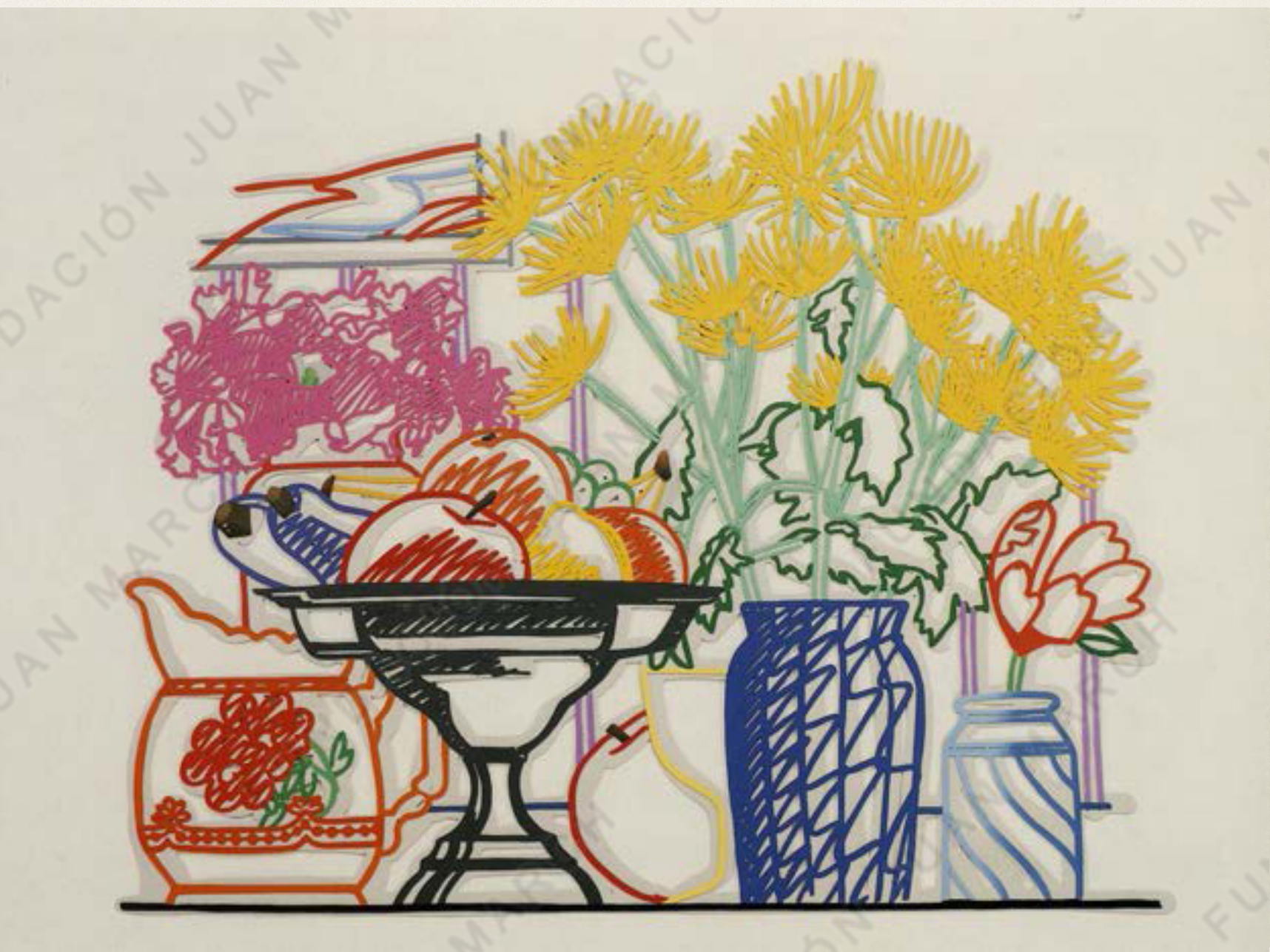
59 1987
Still Life with Fruit, Flowers and Goldfish (Black variation # 1)
Enamel on cut-out steel,
129.5x190.5 cm



60 1989
Still Life with Wildflowers, Fruit and Cream Pitcher
Enamel on laser-cut steel,
165.1x236.2 cm



61 1988/91
Birthday Bouquet (Hat Vase)
Alkyd oil on cut-out steel,
171.5x219.7 cm



62 1985/92
Still Life with Fuji Chrysanthemums (double Layer)
Alkyd oil on cut-out steel,
152.4x190.5 cm



63 1988
Fast Sketch Still Life with Fruit and Goldfish
Enamel on cut-out steel,
170.2x246.4 cm



64 1992
In Alice's Front Yard (3-D)
Oil on cut-out aluminium,
160x221x27.9 cm



65 1992
Monica Nude with Cézanne (3-D)
Charcoal on cut-out aluminium,
137.2x231.1x21.6 cm



66 1991
Monica Sitting Cross-Legged (Reverse)
Charcoal on cut-out aluminium,
144.8x135.9 cm



67¹⁹⁹³
Night Time Still Life with Four Roses and Pear
Alkyd oil on aluminium,
158.8x167.6 cm



68 1993
Nude Lying Back (3-D)
Oil on cut-out aluminium,
154.9x193x20.3 cm



69 1992
Mixed Bouquet and Léger (3-D)
Oil on cut-out aluminium,
190.5x177.8x22.9 cm



70 1988-92
Bedroom Face with Lichtenstein (3-D) (Artist's variation)
Oil on cut-out aluminium,
173.4 x 208.3 x 33 cm



71 1962/92
1962 Hedy
Oil on cut-out steel,
147.3x118.1 cm



72 1993
Mixed Bouquet (Filled In)
Oil on cut-out aluminium,
188x132.1x19.1 cm

Studies and Drawings



73 1975/77
Study for a Bedroom Face
Colored pencil on tracing paper,
16.3x13.1 cm



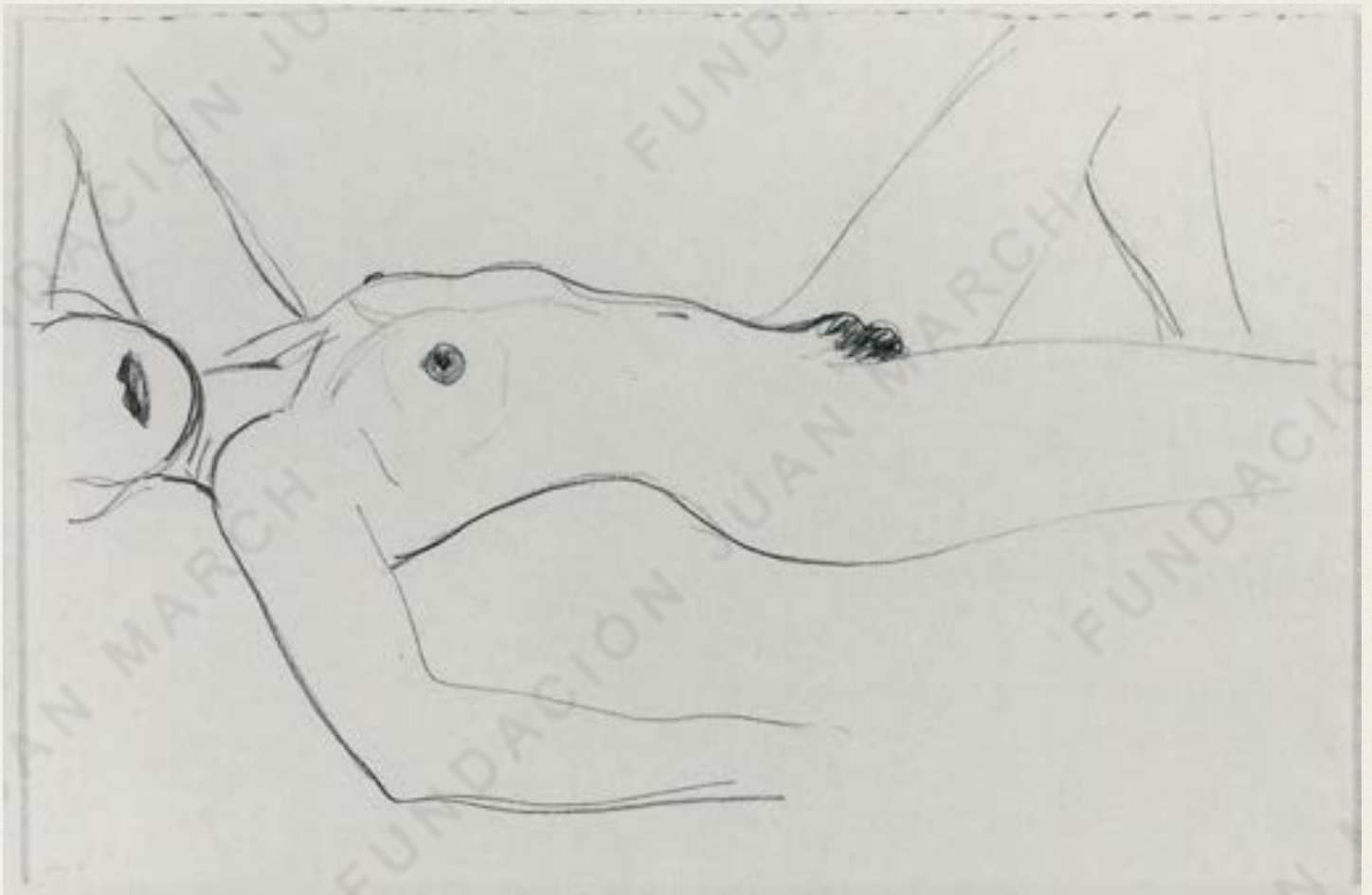
74 ¹⁹⁶⁰
Drawing for Judy Undressing
Pencil on paper,
32.7x24.1 cm



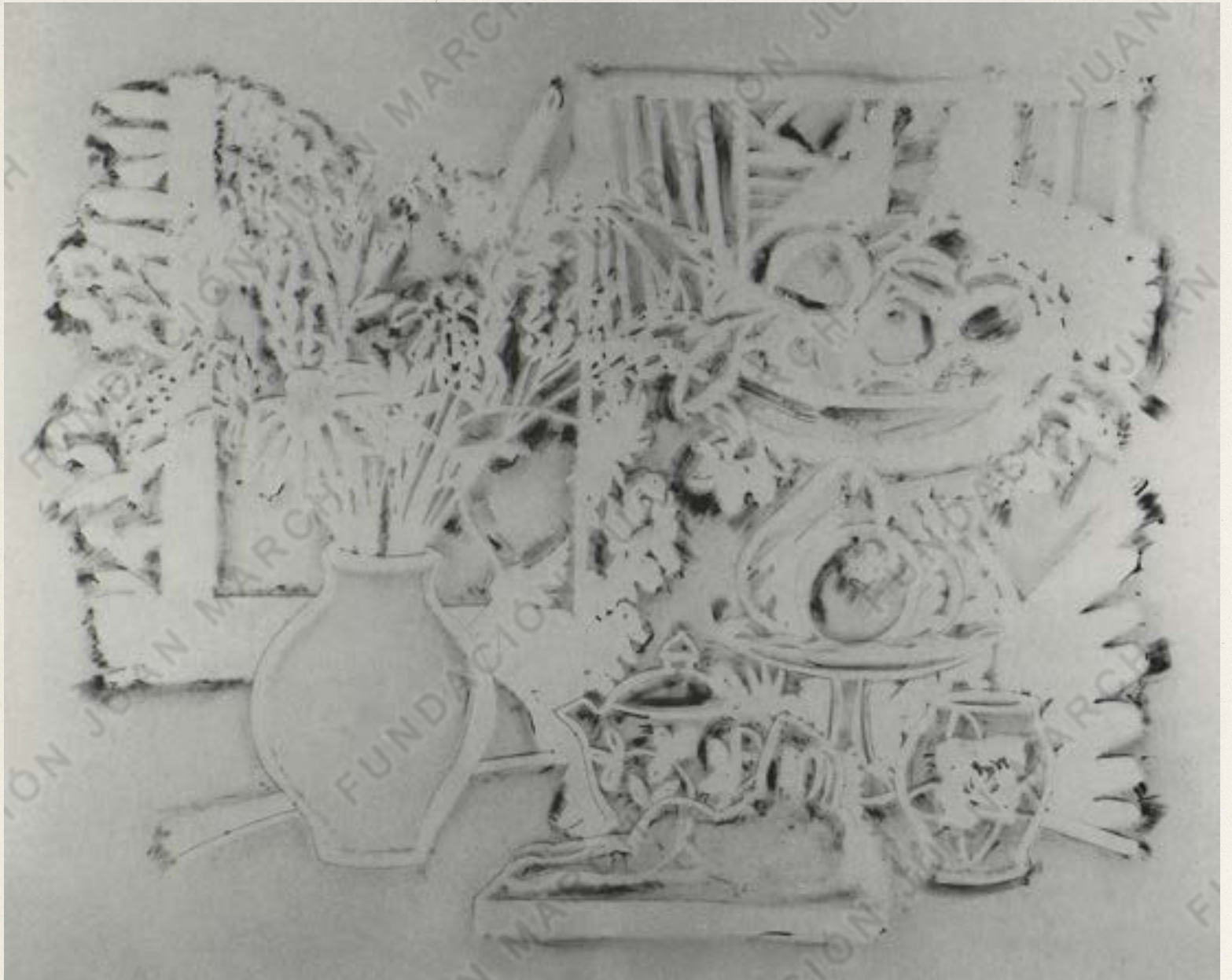
75 1961
Drawing for Great American Nude # 20
Charcoal on paper,
152.4 x 121.9 cm



76 1987
Drawing for Monica Nude and the Purple Robe
Ink on paper,
66x101.6 cm



77 1984
Drawing: Amy
Pastel pencil on paper,
37.5x58.4 cm



78 ¹⁹⁹¹
Reverse Drawing: Still Life with Two Matisses
Charcoal and pencil on rag board,
144.8x180.3 cm



79 1990
Drawing for Still Life with Two Matisses
Ink on paper and acetate,
54 x 66 cm



80 1963
Drawing for Still Life # 29
Pencil on paper,
21.6x27.9 cm



81 1963
Drawing for Still Life # 33
Pencil on paper,
43.2x55.9 cm



82 1963
Drawing for Still Life # 35
Charcoal on paper,
76.2x 121.9 cm



83 1963
Drawing for Bathtub Collage # 2
Charcoal on paper,
121.9x182.9 cm



84 1974
Drawing from Smoker # 9
Charcoal on canvas,
210.8x227.3 cm



85 ¹⁹⁷⁴
Smoker Study (for Smoker # 13)
Oil on canvas,
30.5x38.1 cm



86 1977
Study for Bedroom Painting # 39
Oil on canvas,
27.9x31.1 cm



87 1983
Study for Bedroom Painting # 64
Pencil and colored pencil on tracing paper,
10.2x19.1 cm



88

1971
Study for Big Brown Nude
Liquitex on Bristol board,
14x22.2 cm



89 1967
Cape Cod Foot
Pencil and Liquitex on paper,
22.5x30.2 cm



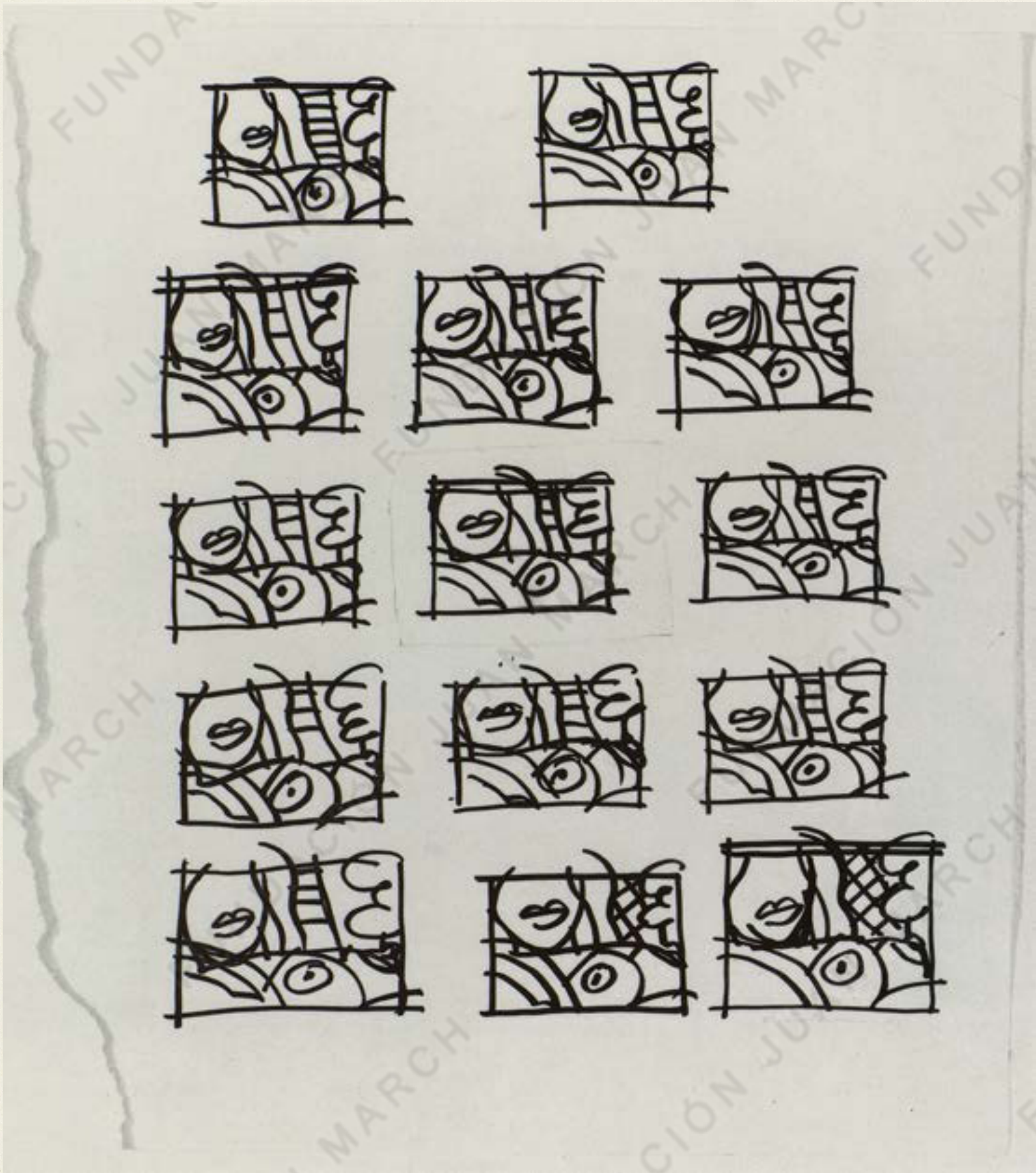
90 1990
Maquette for Seascape with Clouds (3-D)
Liquitex on Bristol board,
9.5x39.4x1.3 cm

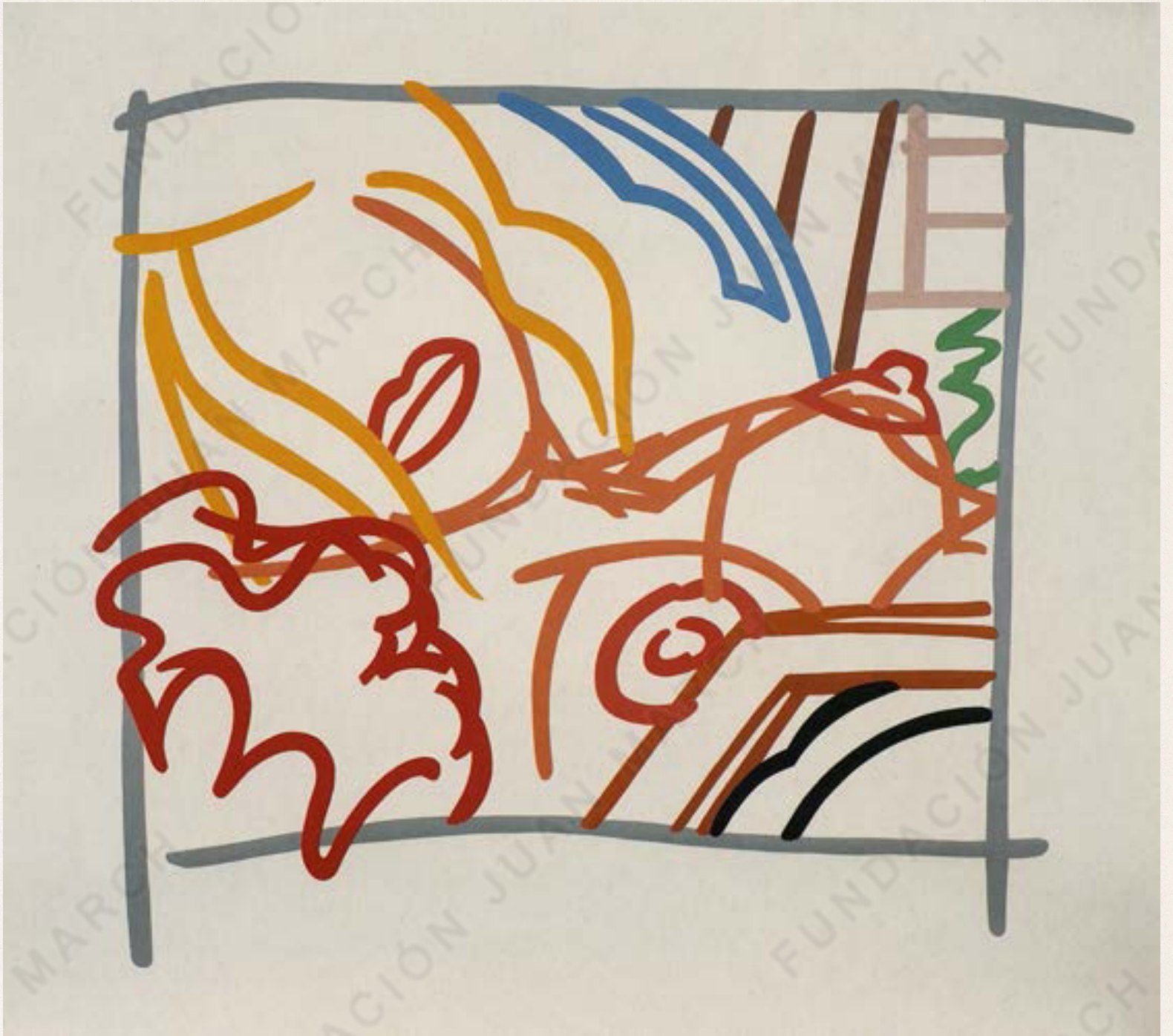


91 1985
Study for Still Life with Petunias, Lilies and Fruit
Pencil and Liquitex on Bristol board,
33.7x41.3 cm



92 1987
Maquette for Still Life with Orange, Tulips and Trees (3-D)
Pencil and Liquitex on Bristol board,
40.6x41.9 cm





94 1984
Bedroom Blonde Doodle with Photo
Liquitex on Bristol board,
147.3x172.7 cm



95 1993
Reverse Drawing: Bedroom Blonde with Irises
Charcoal and pastel on paper,
165.1x241.3 cm

Sculptures



96

1978-89

Big Maquette for Smoker Sculpture

Enamel on masonite and formica base,

218.4x368.8x121.9 cm



97

1980

Smoking Cigarette # 2

Oil on masonite and wood formica base,

174.3x201.3x45.7 cm



98 1980
Dropped Bra (Pink)
Enamel on aluminium,
182.9x391.2x213.4 cm

Lista de obras

- 1 Alberca verde, 1959.**
Green Camp Pond, 1959, collection Claire Wesselmann
- 2 Según Matisse, 1959.**
After Matisse, 1959, collection Tom Wesselmann
- 3 Según Matisse, 1960.**
After Matisse, 1960, collection Regina Granne
- 4 Retrato Collage nº 1, 1959.**
Portrait Collage # 1, 1959, collection Claire Wesselmann
- 5 Porche, 1960.**
Porch, 1960, collection Claire Wesselmann
- 6 Collage con bañera pequeña nº 1, 1960**
Little Bathtub Collage # 1, 1960, collection Tom Wesselmann
- 7 Pequeño gran desnudo americano nº 1, 1961.**
Little Great American Nude # 1, 1961, collection Tom Wesselmann
- 8 Desnudo de la calle 14 nº 1, 1960.**
14th Street Nude # 1, 1960, collection Tom Wesselmann
- 9 Judy desnudándose, 1960.**
Judy Undressing, 1960, collection Claire Wesselmann
- 10 Bodegón pequeño nº 1, 1962.**
Little Still Life # 1, 1962, collection Tom Wesselmann
- 11 Gran desnudo americano nº 1, 1961.**
Great American Nude # 1, 1961, collection Claire Wesselmann
- 12 Gran desnudo americano nº 12, 1961.**
Great American Nude # 12, 1961, collection Tom Wesselmann
- 13 Gran desnudo americano nº 27, 1962.**
Great American Nude # 27, 1962, The Mayor Gallery, London
- 14 Bodegón nº 33, 1963.**
Still Life # 33, 1963, Didier Imbert Fine Art, Paris
- 15 Bodegón nº 35, 1963.**
Still Life # 35, 1963, collection Tom Wesselmann
- 16 Gran desnudo americano nº 53, 1964.**
Great American Nude # 53, 1964, collection Tom Wesselmann
- 17 Bodegón nº 48, 1964.**
Still Life # 48, 1964, collection Claire Wesselmann
- 18 Gran desnudo americano nº 48, 1963.**
Great American Nude # 48, Museum Ludwig, Köln
- 19 Collage con bañera nº 1, 1963.**
Bathtub Collage # 1, 1963, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt
- 20 Bodegón pequeño nº 18, 1964.**
Little Still Life # 18, 1964, collection Tom Wesselmann
- 21 Bodegón nº 28, 1963.**
Still Life # 28, 1963, Robert E. Abrams
- 22 Bodegón nº 38, 1964**
Still Life # 38, 1964, Michael D. Abrams
- 23 Interior nº 2, 1964.**
Interior # 2, 1964, collection Tom Wesselmann
- 24 Gran desnudo americano nº 74, 1965.**
Great American Nude # 74, collection Tom Wesselmann
- 25 Gran desnudo americano nº 82, 1966.**
Great American Nude # 82, 1966, collection Tom Wesselmann
- 26 Marina nº 10, 1966.**
Seascape # 10, 1966, collection Tom Wesselmann
- 27 Bodegón nº 46, 1964.**
Still Life # 46, 1964, Jerome and Helen G. Goodman
- 28 Paisaje nº 5, 1965.**
Landscape # 5, 1965, collection Tom Wesselmann
- 29 Bodegón nº 59, 1972.**
Still Life # 59, 1972, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 30 Bodegón nº 61, 1976.**
Still Life # 61, 1976, collection Tom Wesselmann
- 31 Desnudo con lámpara, 1977–80.**
Nude with Lamp, 1977–1980, collection Tom Wesselmann
- 32 Sostén negro y zapatos verdes, 1982.**
Black Bra and Green Shoes, 1982, Karla McKay
- 33 Marina nº 19, 1967.**
Seascape # 19, 1967, collection Claire Wesselmann
- 34 Autorretrato dibujando, 1983.**
Self-Portrait while Drawing, 1983, collection Tom Wesselmann
- 35 Pintura de dormitorio nº 4, 1968.**
Bedroom Painting # 6, 1968, New Tokyo Metropolitan Museum of Modern Art
- 36 Pintura de dormitorio nº 13, 1969.**
Bedroom Painting # 13, 1969, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
- 37 Pintura de dormitorio nº 21, 1969–75.**
Bedroom Painting # 21, 1969–75, collection Tom Wesselmann
- 38 Mano de Gina, 1972–82.**
Gina's Hand, 1972–82, collection Tom Wesselmann
- 39 Pintura de dormitorio nº 24, 1970.**
Bedroom Painting # 24, 1970, collection Tom Wesselmann
- 40 Pintura de dormitorio nº 35, 1975.**
Bedroom Painting # 35, 1975, collection Tom Wesselmann

- 41 Pintura de dormitorio nº 38, 1978.**
Bedroom Painting # 38, 1978, Hirshhorn Museum Washington
- 42 Pintura de dormitorio nº 41, 1978.**
Bedroom Painting # 41, 1978, collection Tom Wesselmann
- 43 Pintura de dormitorio nº 60, 1983.**
Bedroom Painting # 60, 1983, collection Tom Wesselmann
- 44 Pintura de dormitorio nº 65, 1983.**
Bedroom Painting # 65, 1983, collection Tom Wesselmann
- 45 Pintura de dormitorio nº 71, 1983**
Bedroom Painting # 71, 1983, collection Tom Wesselmann
- 46 Fumador nº 8, 1973.**
Smoker # 8, 1973, collection Tom Wesselmann
- 47 Fumador nº 9, 1973.**
Smoker # 9, 1973, Robert E. Abrams
- 48 Fumador nº 20, 1975.**
Smoker # 20, 1975, collection Tom Wesselmann
- 49 Amy reclinándose (Variación del artista), 1984.**
Amy Reclining, 1984, collection Tom Wesselmann
- 50 Mónica sentada semidesnuda, 1986–89.**
Monica Sitting with Robe Half Off, 1986–89, collection Tom Wesselmann
- 51 Desnudo de Mónica con Matisse (Variación negra), 1988.**
Monica Nude with Matisse (Black Variation), 1987, collection Tom Wesselmann
- 52 Mónica sentada con Mondrian, 1988.**
Monica Sitting with Mondrian, 1988, collection Tom Wesselmann
- 53 Garabato de dormitorio de rubia con foto, 1985.**
Bedroom Blonde Doodle with Photo, 1985, collection Tom Wesselmann
- 54 Página de cuaderno de apuntes con sombrero y pez de colores, 1978–90.**
Sketchbook Page with Hat and Goldfish, 1978–90, collection Tom Wesselmann
- 55 Apunte rápido desde el tren (Italia), 1987.**
Quick Sketch from the Train (Italy), 1987, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 56 La Canoa roja, 1985–89.**
The Red Canoe, 1985–89, courtesy Caroll Janis, New York
- 57 Apunte rápido de bodegón con pintura abstracta (Variación negra), 1988.**
Fast Sketch Still Life with Abstract Painting (Black), 1988, collection Tom Wesselmann
- 58 Dibujo en acero nº 1, 1983.**
Steel Drawing # 1, 1983, collection Tom Wesselmann
- 59 Bodegón con fruta, flores y pez de colores (Variación negra nº 1)**
Still Life with Fruit, Flowers and Goldfish (Black variation # 1), 1987, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 60 Bodegón con flores silvestres, fruta y jarra de leche, 1989.**
Still Life with Wildflowers, Fruit and Cream Pitcher, 1989, collection Tom Wesselmann
- 61 Ramillete de cumpleaños (sombrero florero), 1988–91.**
Birthday Bouquet, 1988/91, collection Tom Wesselmann
- 62 Bodegón con crisantemos Fuji (doble capa), 1985–92.**
Still Life with Fuji Chrysanthemums, 1985/92, collection Tom Wesselmann
- 63 Apunte rápido de bodegón con fruta y pez de colores, 1988.**
Fast Sketch Still Life with Fruit and Goldfish, 1988, collection Tom Wesselmann
- 64 En el patio de Alice (3-D), 1992.**
In Alice's Front Yard (3-D), 1992, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 65 Mónica desnuda con Cézanne, 1992.**
Monica Nude with Cézanne (3-D), 1992, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 66 Mónica sentada con las piernas cruzadas (reverso), 1991.**
Monica Sitting Cross-Legged, 1991, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 67 Bodegón de noche con cuatro rosas y pera, 1983.**
Night Time Still Life with Four Roses and Pear, 1993, collection Tom Wesselmann
- 68 Desnudo recostado, 1993.**
Nude Lying Back, 1993, collection Tom Wesselmann
- 69 Ramillete variado y Léger (3-D), 1992.**
Mixed Bouquet and Léger (3-D), 1992, collection Tom Wesselmann
- 70 Rostro de dormitorio con Lichtenstein (Variación del artista), 1988–82.**
Bedroom Face with Lichtenstein, 1989–92, collection Tom Wesselmann
- 71 1962 Hedy, 1962–92.**
1962 Hedy, 1962/92, collection Tom Wesselmann
- 72 Ramillete Variado (relleno) 1993.**
Mixed Bouquet (Filled in), 1993, collection Tom Wesselmann
- 73 Estudio para rostro de dormitorio, 1975–77.**
Study for a Bedroom Face, 1975/77, Galerie Nikolaus Fischer, Frankfurt
- 74 Dibujo para Judy desnudándose, 1960.**
Drawing for Judy Undressing, 1960, collection Tom Wesselmann
- 75 Dibujo para gran desnudo americano nº 20, 1961.**
Drawing for Great American Nude # 20, 1961, collection Tom Wesselmann
- 76 Dibujo para desnudo de Mónica y el traje morado, 1987.**
Drawing for Monica Nude and the Purple Robe, 1987, collection Tom Wesselmann
- 77 Dibujo: Amy, 1984.**
Drawing: Amy, 1984, collection Tom Wesselmann
- 78 Bodegón con dos Matisses (reverso), 1991.**
Reverse Drawing; Still Life with Two Matisses, 1991, collection Tom Wesselmann
- 79 Dibujo para bodegón con dos Matisses, 1990.**
Drawing for Still Life with Two Matisses, 1990, collection Tom Wesselmann
- 80 Dibujo para bodegón nº 29, 1963.**
Drawing for Still Life # 29, 1963, collection Tom Wesselmann

- 81 Dibujo para bodegón n° 33, 1963.**
Drawing for Still Life # 33, 1963, collection Tom Wesselmann
- 82 Dibujo para bodegón n° 35, 1963.**
Drawing for Still Life # 35, 1963, collection Tom Wesselmann
- 83 Dibujo para collage con bañera n° 2, 1963.**
Drawing for Bathtub Collage # 2, 1963, collection Tom Wesselmann
- 84 Dibujo para fumador n° 9, 1974.**
Drawing from Smoker # 9, 1974, collection Tom Wesselmann
- 85 Estudio de fumador (para fumador n° 13), 1974.**
Smoker Study (for Smoker # 13), 1974, collection Tom Wesselmann
- 86 Estudio para pintura de dormitorio n° 39, 1977.**
Study for Bedroom Painting # 39, 1977, collection Tom Wesselmann
- 87 Estudio para pintura de dormitorio n° 64, 1983.**
Study for Bedroom Painting # 64, 1983, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 88 Estudio para gran desnudo marrón, 1971.**
Study for Big Brown Nude, 1971, collection Tom Wesselmann
- 89 Pie de Cape Cod, 1967.**
Cape Cod Foot, 1967, collection Tom Wesselmann
- 90 Maqueta para marina con nubes, 1990.**
Maquette for Seascape with Clouds (3-D), 1990, courtesy Sidney Janis Gallery, New York
- 91 Estudio para bodegón con petunias, lirios y fruta, 1985.**
Study for Still Life with Petunias, Lilies and Fruit, 1985, collection Tom Wesselmann
- 92 Maqueta para bodegón con naranja, tulipanes y árboles (3-D), 1987.**
Maquette for Still Life with Orange, Tulips and Trees (3-D), 1987, collection Tom Wesselmann
- 93 Página de garabatos para desnudo con cortina verde, 1985.**
Page of Doodles for Nude with Green Drape, 1985, collection Tom Wesselmann
- 94 Garabato de dormitorio de rubia con foto, 1984.**
Bedroom Blonde Doodle with Photo, 1984, collection Tom Wesselmann
- 95 Rubia de dormitorio con lirios, (reverso) 1993.**
Reverse Drawing: Bedroom Blonde with Irises, 1993, collection Tom Wesselmann
- 96 Maqueta grande para escultura de fumador, 1978–89.**
Big Maquette for Smoker Sculpture, 1978–80, collection Tom Wesselmann
- 97 Cigarrillo encendido n° 2, 1980.**
Smoking Cigarette # 2, 1980, collection Tom Wesselmann
- 98 Sostén en el suelo (rosa), 1980.**
Dropped Bra (Pink), 1980, Honolulu Museum of Contemporary Art

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.*
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon. Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Hiltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Sema, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huiçi.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose.</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte.</p> <p>Edward Hooper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con texto de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn, con textos de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos, con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japones: Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Jucar, con textos de Fernando Zóbel.</p>
1995	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Koja.</p> <p>Motherwell: Obra gráfica 1975-1991. con textos del propio artista.</p> <p>Rouault con textos de Stephan Koja.</p> <p>Tom Wesselmann con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig.</p>		

* Catálogos agotados.

Créditos

Editores

Thomas Buchsteiner, Otto Letze

Organización de la exposición y gira

Institut für Kulturaustausch, Tubinga

Redacción del catálogo

Sabine Bergmann, Angela Eberhardt, Tina Keck

Traducciones

Cristina Barcia, Francisco de A. Caballero

Diseño

Karin Girtschek

Impresión y realización

Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern/Stuttgart

Copyright 1994

Institut für Kulturaustausch, Cantz Verlag y los autores de los textos

Copyright 1994 de las ilustraciones

Tom Wesselmann y VG Bild-Kunst, Bonn

Créditos fotográficos

André Grossmann, Eric Pollitzer, Jim Strong, Claire Wesselmann

Ilustración cubierta

Gran desnudo americano nº 53

Ilustración contracubierta

Tulipán de Seattle

ISBN edición alemana: 3-89322-635-4

ISBN edición inglesa: 3-89322-636-2

Impreso en Alemania

Cantz Verlag

Senefelderstrasse 9

73760 Ostfildern

Tel.: 07 11/44993-0

Fax: 07 11/4414579

Itinerario de la Exposición

9. 4. 1994–29. 5. 1994

Kunsthalle Tubinga

16. 6. 1994–28. 8. 1994

Palais des Beaux-Arts, Bruselas

15. 9. 1994–23. 10. 1994

Altes Museum, Berlín

2. 11. 1994–15. 1. 1995

Museum Villa Stuck, Munich

28. 1. 1995–26. 3. 1995

Kunsthall Rotterdam

2. 4. 1995–18. 6. 1995

Historisches Museum der Pfalz, Spira

25. 6. 1995–10. 9. 1995

Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

2. 2. 1996–21. 4. 1996

Fundación Juan March, Madrid

29. 4. 1996–16. 6. 1996

Paulau de la Virreina, Barcelona

10. 7. 1996–15. 9. 1996

Culturgest, Lisboa

27. 9. 1996–8. 12. 1996

Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza

