

TOM WESSELMANN



GALERIE THOMAS MODERN

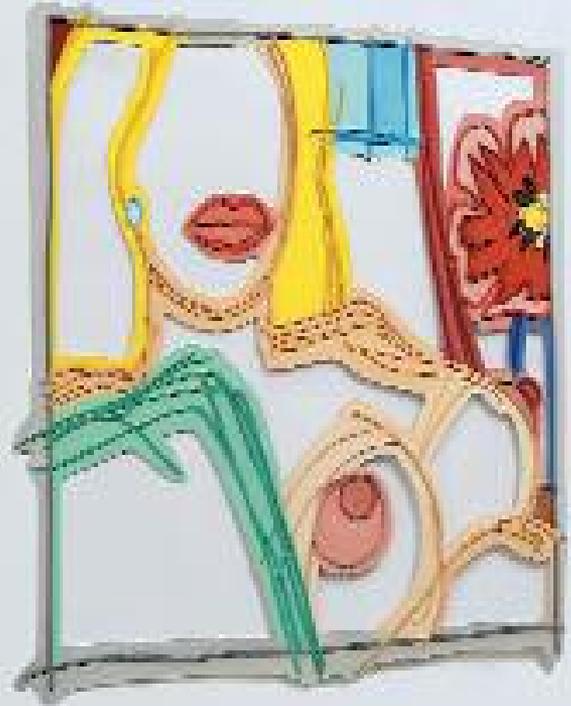


TOM WESSELMANN

22. Februar - 11. Mai 2013

GALERIE THOMAS MODERN





BEDROOM FACE WITH GREEN WALLPAPER (LINE)

1985

Emaillack auf ausgeschnittenem Aluminium	enamel on cut-out aluminium
147 x 166 cm	58 x 65 1/2 in.
rückseitig signiert und datiert	verso signed and dated



MY BLACK BELT

1983/1990

Stahl, Emaillack	steel, enamel
74 x 147,5 x 51 cm	29 x 58 x 20 in.
rückseitig mit gestempelter Signatur, numeriert und mit Gießstempel 'Lippincott'	verso with stamped signature, numbered and with foundry stamp 'Lippincott'
Auflage 8 Exemplare	edition of 8





VOM AUSNUTZEN DER ARGLOSIGKEIT

von Tom Wesselmann
unveröffentlichter Artikel, 1996

Ich bin im Laufe der Jahre häufig gefragt worden, weshalb es mir so verhaßt ist, als Vertreter der 'Pop-Art' bezeichnet zu werden. Ich schreibe diesen Artikel, weil mir kürzlich in einem Museumskatalog ein so drastisches Beispiel von Kunstausslegung begegnet ist, dass ich mich in meiner Ablehnung bestärkt fühle und den unwiderstehlichen Drang habe, mich einer breiteren Öffentlichkeit zu erklären.

Ich möchte weder den Verfasser, der diese Reaktion herausgefordert hat, noch die betreffende Institution ungebührlich blamieren, deshalb werde ich keine Namen nennen. Obwohl es sich um ein extremes Beispiel handelt, ist es bedauerlicherweise für die Haltung vieler Kritiker, Kuratoren und Kunsthistoriker zur 'Pop-Art' nur allzu typisch.

THE EXPLOITATION OF INNOCENCE

by Tom Wesselmann
unpublished article, 1996

Over the years I have often been asked why I am so hostile to being called a 'pop' artist. I am writing this article because recently I've seen such a dramatic example of art interpretation in a museum catalogue that I feel justified in my hostility and I can't resist explaining to a wider audience.

I don't want to unduly embarrass the writer who provoked this or the institution involved, so I won't mention names. Though it is an extreme example, it unfortunately is all too typical of many critics, curators and art historians in their approach to 'pop art'.

Allgemein gesprochen, ist der Begriff 'Pop-Art' zunächst entstanden, um eine Anzahl von Künstlern zusammenzufassen, einschließlich meiner selbst. Mir lag nichts daran, irgendeiner Gruppe oder Bewegung anzugehören, aber der Begriff 'Pop-Art' erschien mir anfangs akzeptabel, weil ich der Meinung war, er sei eine allgemeine Bezeichnung für den nächsten ästhetischen Entwicklungsschritt in der gegenständlichen Kunst. Das beinhaltete, nach meinem Verständnis, eine zunehmende Schonungslosigkeit, ästhetische Angriffslust und die Verwendung sämtlicher zur Verfügung stehender Materialien zur Schaffung und Intensivierung gegenständlicher Bildwerke. Mein ästhetisches Ziel bestand darin, meine gegenständlichen Gemälde für mich so spannend zu machen wie die Abstraktionen von de Kooning es seinerzeit waren. Der Realismus wurde zwar angedeutet und angewendet, aber er wich einer Art tieferer abstrakten Macht, die von den Gegenständen ausgehen konnte.

Mein Widerwillen gegen die Bezeichnung meiner Arbeit als 'Pop-Art' nahm rasch zu, als mir bewusst wurde, dass viele unter 'Pop' eher eine Strömung innerhalb der Literatur als der bildenden Kunst verstanden. Man ging davon aus, dass 'Pop'-Gemälde voller Stellungnahmen zur Kultur und gesellschaftlicher Inhalte steckten, und dieser Aspekt wurde in den Augen von Kritikern und Kuratoren zur Hauptsache. Ein prominenter linksgerichteter europäischer Künstler fragte mich einst ungläubig, wie ich die schlimmsten Aspekte des Kapitalismus verherrlichen konnte, da ich Bilder von Produkten verwendete. Es war zwecklos, ihm zu erklären, dass ich jegliches Collage-Material verwendete, dessen ich habhaft werden konnte, einfach, um ein spannendes Kunstwerk zu schaffen. Ich habe aktuelle Reklameposter verwendet, nicht

First, to speak generally, the term 'pop art' arose as a way to link a number of artists together, including myself. I did not welcome being part of any group or movement, but at first the term 'pop art' was acceptable to me because I took it to be a general description of the next esthetic evolution of representational art. This included, in my understanding, an increasing bluntness, esthetic aggressiveness and utilization of any and all materials available to create and intensify representational imagery. My esthetic goal was to make my representational paintings as exciting to me as the de Kooning abstractions of the time. Realism would be suggested and used but would give way to a kind of underlying abstract power the elements could generate.

My hostility quickly grew to my work being described as 'pop art' when I realized much of the world took 'pop' to be more of a literary than a visual movement. 'Pop' paintings were assumed to be loaded with cultural commentary and social content, and that aspect became the dominant matter in the eyes of critics and curators. A prominent leftist European artist once asked me, incredulously, how I could glorify the worst aspects of capitalism, because I used images of products. It was useless to explain that I used any and all collage materials I could get my hands on, simply to make an exciting work of art. I used actual billboard sheets not because they

weil sie eine kulturelle Bewandnis hatten, sondern weil sie riesige Collage-Stücke mit einer enorm spannenden Ausdruckskraft waren. Und mir gefiel der Gedanke, kolossale Stilleben zu schaffen anstatt solche im herkömmlichen kleinen Format. Es war eine gute Gelegenheit, der Bilderwelt des Stillebens neue, kinästhetisch spannende Körper mit einer starken Ausdruckskraft zuzuführen.

Ich blieb im Laufe der Jahre zwar frustriert, gewöhnte mich aber daran, dass Kunstkommmentatoren zunehmend davon ausgingen, dass die Figuren und Stilleben in meinen Arbeiten nicht so betrachtet werden könnten wie alle sonstigen wertvollen Arbeiten von Malern, die Figuren und Stilleben verwendeten, da ich ja ein Vertreter der 'Pop-Art' sei. Ich habe häufig Haushaltsgegenstände als unterstützende kompositionelle Elemente für meine Aktdarstellungen eingesetzt, Gegenstände wie Kissen, Lampen, Vorhänge, Jalousien, Blumen usw. Oft wurden sie bis auf das graphisch Wesentliche reduziert, eine Art Stillebenvariante von *Jedermann*. Da ich vermeintlich ein Vertreter der 'Pop-Art' war, gingen viele Kunstschriftsteller davon aus, dass die Blumen, die ich malte, aus Kunststoff seien, und Dinge wie eine Lampe auf einem Tisch wurden zu etwas Signifikantem, wie etwa in der Interpolation des Autors in dem Katalogbeitrag, auf den ich reagiere, der zufolge die Lampe auf ein billiges Motel verweist. In diesem Fall bringt der Schreiber, ausgehend von diesem Sprung, die Lampe und weitere Dekorationsstücke mit Kommerz in Verbindung, und die nackte Frau mutiert zu einem Bestandteil einer knalligen Kommerzwelt. Dieser Sprung führt zu dem größeren Sprung, dass es hier um Liebe und Sex ginge, und aufgrund der nunmehr recht primitiven Situation hält der Schreiber dafür, dass intime

had cultural implications, but because they were huge pieces of collage material with immensely exciting presences. And I liked the idea of making still lifes that were gigantic in size, as opposed to the traditional intimate scale. It was a fine opportunity to turn still life imagery into new, kinesthetically exciting entities having a powerful presence.

Over the years, while I remained frustrated, I grew accustomed to art writers' increasing assumptions that because I was a 'pop' artist the figures and still lifes in my work weren't to be looked at like all precious work from painters who used figures and still lifes. Frequently I have used interior elements as supportive compositional elements for my nudes, objects such as cushions, lamps, window drapes, Venetian blinds, flowers, etc. Often, these were simplified down to a degree of graphic essence, a kind of still life element version of *Everyman*. Because I was supposedly a 'pop' artist, these flowers I painted were interpreted as being plastic by many of those writing about art and such things as a lamp on a table became something specific as in the writer's interpolation in the catalogue essay I am reacting to, the lamp suggests a cheap motel. In this case, because of that leap, the writer links the lamp and other décor to commerce and the nude woman becomes part of a tawdry commerce. That leap leads to the larger leap that this is about love and sex, and because of the now rather degraded situation, the writer suggests that

menschliche Empfindungen unsere Erfahrungsmöglichkeiten übersteigen. Die schlichte Anwesenheit eines Frauenkörpers und einer Lampe hat also einen Schreiber zu dieser wilden Schlußfolgerung veranlaßt. Und er steht mit dieser Art von verstiegenem Rückschluß nicht allein da. Der Frauenkörper kann nicht einfach als ein Frauenkörper betrachtet werden; es muß um Liebe und Sex gehen und um alle möglichen anderen Dinge, die dem Verfasser in den Kram passen. Die Lampe ist nicht etwa eine Lampe, sondern sie wird zu einem Schlüssel zur Erklärung der emotionalen Mißstände der Gesellschaft.

Mir ist klar, dass Schreiber schreiben müssen, aber das Hauptproblem, das mir bei vielen Kritikern, Kuratoren und sogar bei einigen Kunsthistorikern aufgefallen ist, besteht darin, dass sie in erster Linie Autoren sind und das Gesehene mit ihrem Verstand verarbeiten und nicht mit ihren Augen. Ich habe das Gefühl, dass sie oft ein Werk betrachten und das sehen, was schon vor der Betrachtung des Bildes in ihren Köpfen angelegt war. Sie neigen dazu, sich der Kunst als einem literarischen Rätsel zu nähern, das es zu entschlüsseln gilt. Das ist sie in den wenigsten Fällen.

Um diesen Artikel abzuschließen, werde ich das konkrete Beispiel nennen, das mir den Rest gab.

Meine Arbeit *Bedroom Painting #55*, rechts abgebildet, lieferte das Bild, das zu dem Problem in dem Katalogbeitrag geführt hat. Ich gebe zu, dass es für einige der weniger visuell veranlagten Betrachter ausgesprochen verwirrend und schwierig sein kann, obwohl mein dafür gewählter Ansatz im Rahmen meiner Arbeit als 'Drop Outs' altbekannt ist und in einem von mir für Abbeville Press im Jahre 1979 verfaßten Buch

intimate human emotions are beyond our ability to experience. So the simple presence of a woman's body and a lamp has led one writer to this wild conclusion. And he is not at all alone in this kind of imaginative extrapolation. The woman's body can't be seen as simply a woman's body, it has to be about love and sex and anything else that might justify the writer's agenda. The lamp is not a lamp, it becomes a key to explain society's emotional ills.

I understand that writers have to write, but the main problem I've noted with many critics, curators and even some art historians, is that they are first and foremost writers and process what they see with their minds instead of with their eyes. I feel they often look at work and see what is in their minds in advance of seeing the image. They tend to approach art as a literary puzzle to be deciphered. It is seldom that.

To conclude this article, I will close with the specific example of what pushed me over the edge.

My work, *Bedroom Painting #55* provided the image that led to the problem in the catalogue essay. I concede that for some of the less visual viewers it can be tough, disorienting and challenging, although the approach I took is well known in my work as 'Drop Outs', and was thoroughly explained in a book I wrote for Abbeville Press in 1979. The basic premise is to make the

ausführlich beschrieben worden ist. Die Grundvoraussetzung besteht darin, die negative Form zur positiven Form zu wandeln. Die negative Form besteht aus der Brust, dem Brustkorb und dem Bauch der Frau auf der linken Seite des Bildes; ihr rechter Oberschenkel bildet den gesamten unteren Rand, und ihr herabgleitender rechter Arm, der auf ihrem rechten Oberschenkel ruht, bildet die rechte Seite des Bildes. Der Betrachter sieht das Gemalte hoffentlich wie in einem lebensechten Zusammenhang, möglicherweise als läge er im Bett neben der Frau und schaue durch diese negative Form hindurch. Der Betrachter sieht einen größeren Ausschnitt der Frau und ebenso die Gegenstände hinter ihr. Unter anderem ein Kissen und eine Decke, eine Lampe auf einem Tisch, ein Fenster mit Gardinen, ein Fensterbrett, Jalousien. Draußen vor dem Fenster ist es dunkel, und das Licht aus dem Zimmer fällt auf einige Astspitzen. Was den Inhalt angeht, ist sonst nichts da. Eine nackte Frau und einige graphisch reduzierte Stillebengegenstände, die uns allen geläufig sind.

negative shape the positive shape. The negative shape is formed by the woman's breast, rib cage and stomach on the left side of the image, her right thigh forms the entire bottom edge, and her descending right arm, which rests on her right thigh, forms the right side of the image. The viewer hopefully sees what is painted as being in a real life context, perhaps lying in bed next to the woman, looking through this negative shape. The viewer sees more of the woman and sees the elements behind her. These include a cushion and a blanket, a lamp on a table, a window with drapes, windowsill, Venetian blinds. Out the window it is dark, and some tips of tree branches are illuminated by light from the room. From a subject matter point of view that's all there is here. A nude woman and some graphically simplified still life elements common to all of us.



Bedroom Painting #55
1984
Öl auf geformter Leinwand
158,7 x 190,5 cm

Bedroom Painting #55
1984
oil on shaped canvas
62 1/2 x 75 in.

Nun kommen wir zu dem *pièce de resistance*, der ästhetischen Entsprechung zur Versenkung der Lusitania, dem Ereignis, das mich schallend lachen machte und zugleich entsetzte. Entsetzen deshalb, weil sich auf diese Art und Weise ein Papiertiger in ein leibhaftiges Raubtier verwandelt, indem vollkommen fehlgeleitete und falsche Aussagen ewig akzeptierte Wahrheiten werden, auf die Kunstgeschichtsprofessoren und ihre Studenten unentwegt verweisen. Der Verfasser erklärt meinen Blick auf die negative Form, der in dem Frauenkörper zu sehen ist so... „Die Gesamtform ist die eines Schuhs, eines Damenschuhs, eines Schuhs mit Keilabsatz.“ Ich kann beim besten Willen die Schuhform nicht erkennen, Keilabsatz hin oder her, ebenso wenig wie ich sie als Stück Pastete oder Pizza ansehen kann. Aber ich bin mir sicher, dass der Verfasser sie ‘gesehen’ hat und zwar aufgrund der Annahme, dass irgend etwas Kulturelles, irgendein moderner Artefakt der Schlüssel sein muß, weil ich ja ein Vertreter der ‘Pop-Art’ bin.

Der Beitrag endet mit der Bemerkung... „Die abschließende Beleidigung besteht in Wesselmanns Gegenüberstellung der besten Körperpartien einer Frau mit billigem Schuhwerk! Das ist der grausamste Seitenhieb überhaupt.“

Aber die eigentliche abschließende Beleidigung, der grausamste Seitenhieb *überhaupt*, besteht darin, dass viele derer, die über Kunst schreiben, das Wesen der Kunst verkennen und der bildenden Kunst literarische Deutungen aufzwingen.

Now for the *pièce de resistance*, the esthetic equivalent of the sinking of the Lusitania, the event that made me laugh loudly but with equal horror. Horror, because this is how Footnote Heaven becomes Footnote Hell, where totally misunderstood and false statements become eternally accepted truths, to be endlessly referred to by art history professors and their students. The writer’s explanation for my view of the negative shape seen within the woman’s body is... “The overall form is of a shoe, a woman’s shoe, a shoe that used to be called a wedgie.” Try as I may, I can’t see the shoe shape, wedgie or not, anymore than I can see it as a piece of pie or a slice of pizza. But I’m certain the writer ‘saw’ it because of an assumption that something cultural, some artifact of our times, must be the key because I am a ‘pop’ artist.

The concluding remark in the essay is... “The final insult lies in Wesselmann’s juxtaposition of a woman’s best body parts with inexpensive footwear! That is the unkindest cut of all.”

But the real final insult, the unkindest cut of *all*, is that many people who write about art misunderstand the nature of art and force literary interpretations on visual art.



COUNTRY BOUQUET WITH GLADIOLAS

1989/1997

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Aluminium	alkyd oil on cut-out aluminium
203,2 x 151 cm	80 x 60 in.
rückseitig signiert und betitelt	verso signed and titled







KIKI

2003

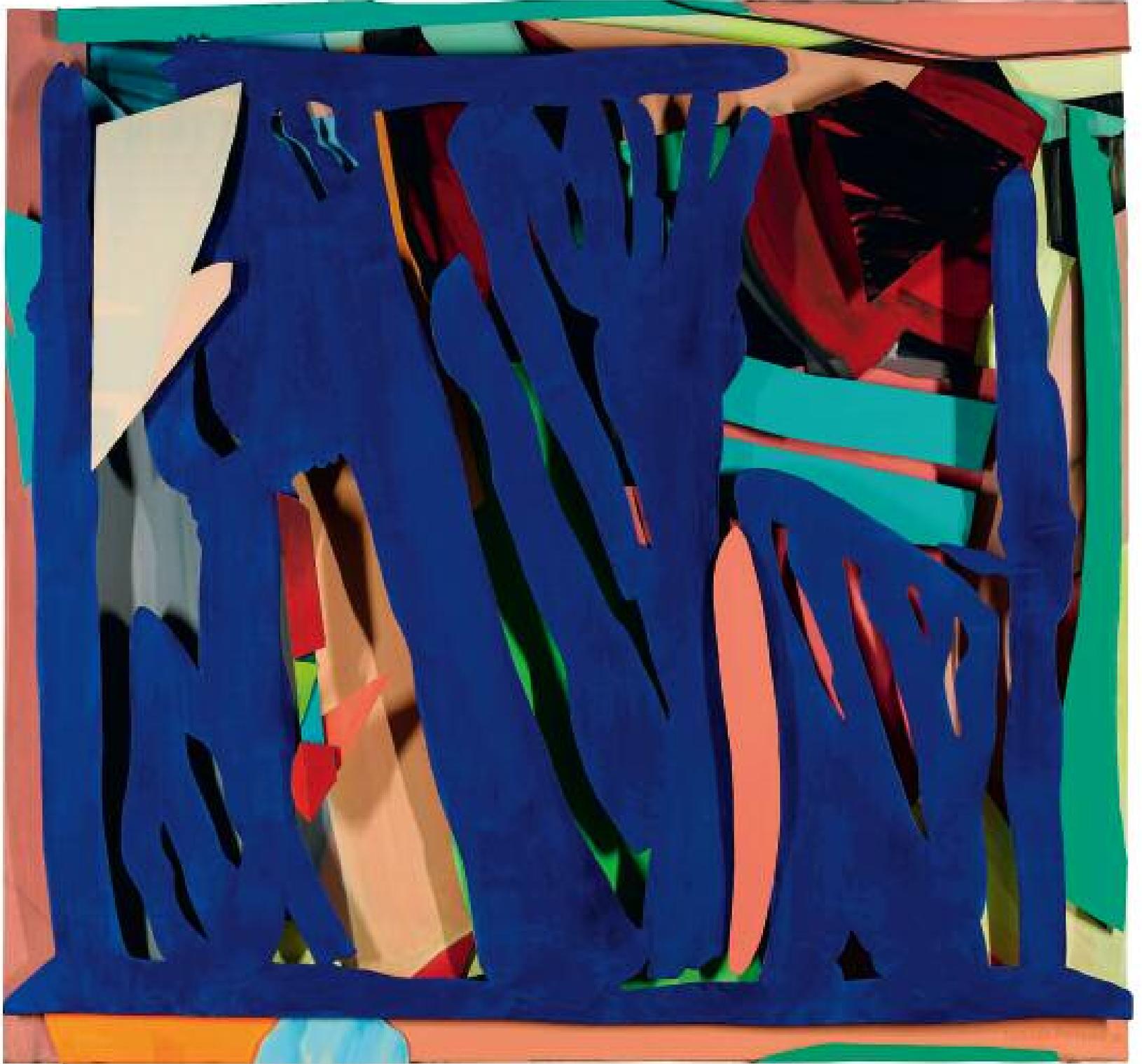
Öl auf Leinwand	oil on canvas
167,5 x 223,5 cm	66 x 88 in.
rückseitig signiert, datiert und betitelt	verso signed, dated and titled

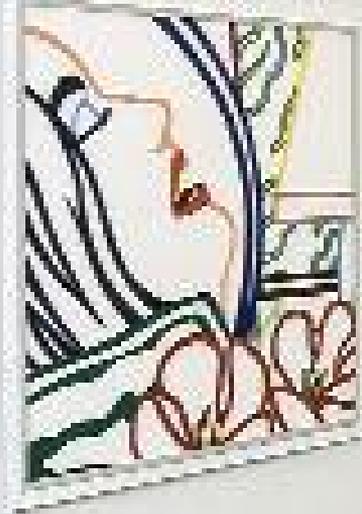


BLUE

1996

Öl auf ausgeschnittenem Aluminium	oil on cut-out aluminium
180,3 x 193 x 15,3 cm	71 x 76 x 6 in.
signiert und datiert unten rechts	signed and dated lower right









FROM NUDE PAINTING PRINT

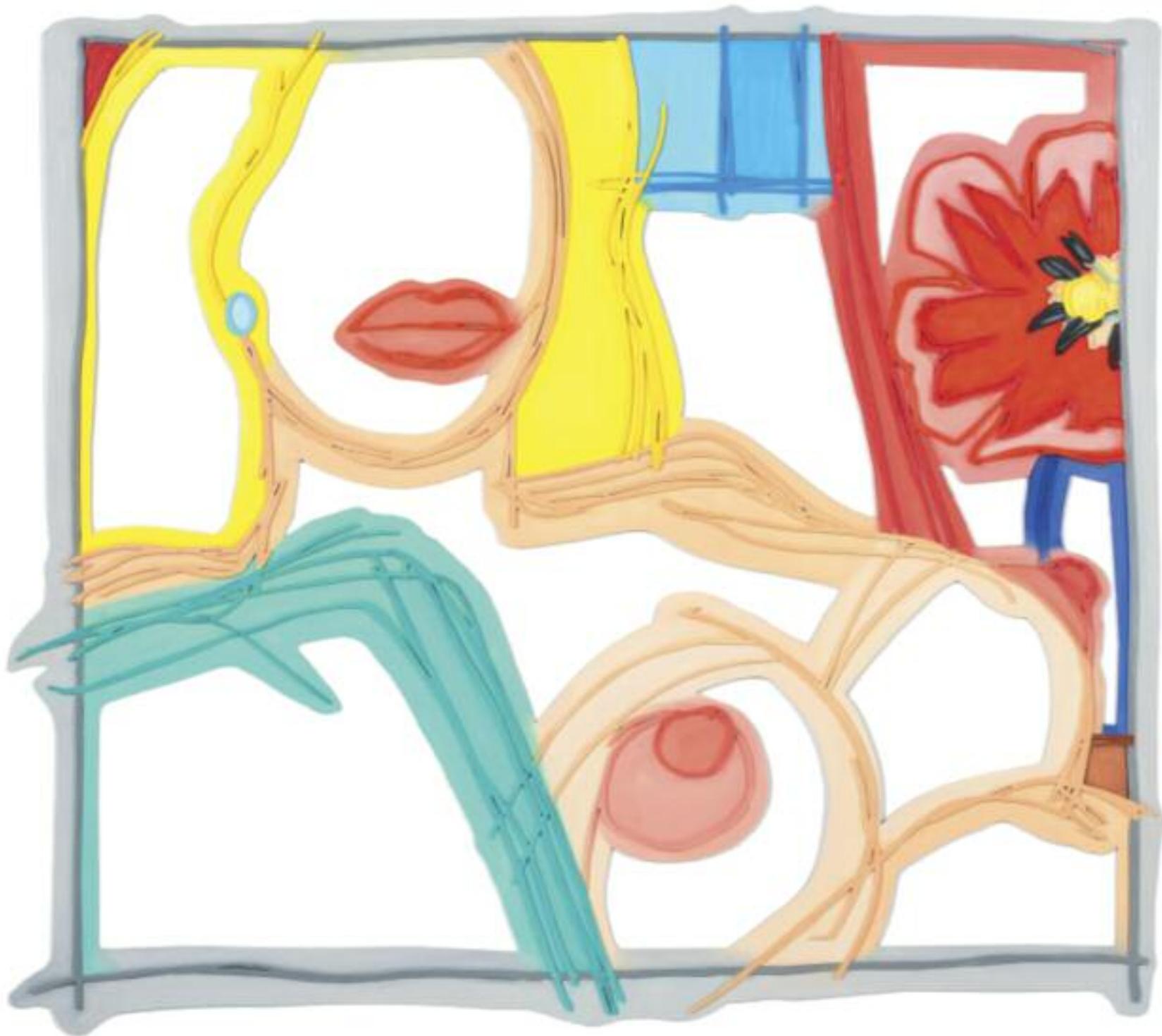
1979/1991

Öl auf ausgeschnittenem Stahl	oil on cut-out steel
23,5 x 27,3 cm	9 ³ / ₈ x 10 ³ / ₄ in.
Auflage 25 Exemplare + 6 AP	edition of 25 + 6 AP

FROM NUDE PAINTING PRINT (DOUBLE LAYER)

1979/1998

Öl auf ausgeschnittenem Stahl	oil on cut-out steel
88,5 x 100,5 cm	35 x 39 in.
rückseitig signiert und datiert	verso signed and dated



NIGHT TIME STILL LIFE WITH BLONDE AND GOLDFISH

1999

Öl auf Leinwand oil on canvas
50,3 x 62,6 cm 19 ³/₄ x 24 ⁵/₈ in.





SMOKER STUDY

1973

verdünntes Acryl und Bleistift auf Museumskarton
29,5 x 27 cm
signiert und datiert unten Mitte

thinned acrylic and pencil on museum board
11 $\frac{5}{8}$ x 10 $\frac{5}{8}$ in.
signed and dated lower centre



FROM SMOKER #24

1976

Acryl und Bleistift auf 100% Haderpapier

21,5 x 21 cm

signiert und datiert unten Mitte

acrylic and pencil on 100% rag paper

8 1/2 x 8 1/4 in.

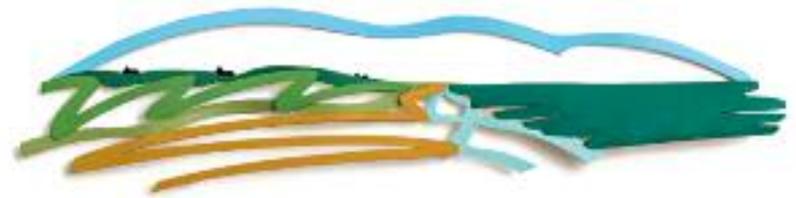
signed and dated lower centre



STUDY FOR SEASCAPE WITH CLOUDS

1991

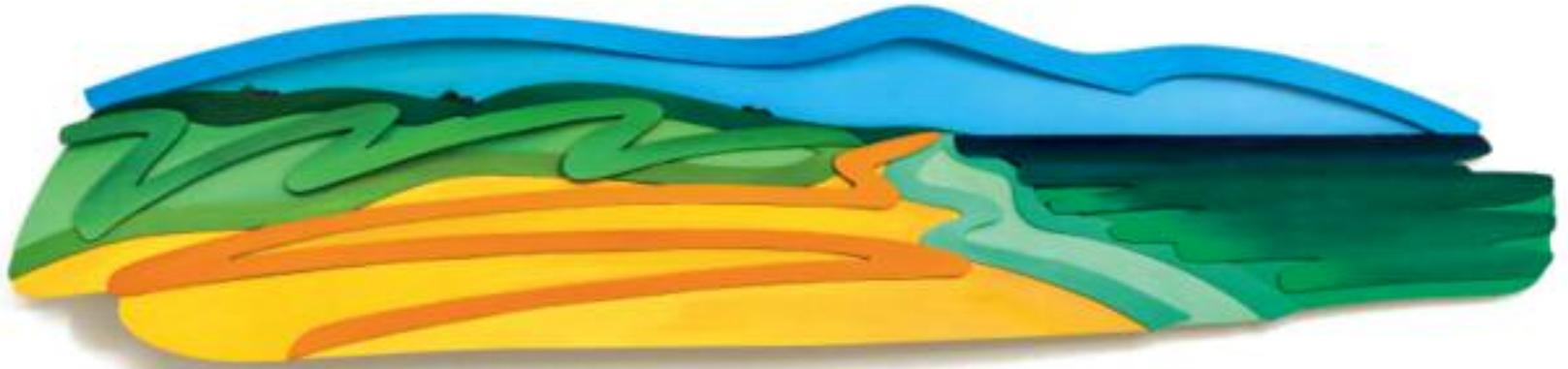
Liquitex und Bleistift auf Museumskarton liquitex and pencil on museum board
 19 x 46 cm Darstellung 7 1/2 x 18 1/8 in. image



MAQUETTE FOR SEASCAPE WITH CLOUDS (3-D)

1991

Acryl auf Museumskarton acrylic on museum board
 9 x 43 x 2 cm 3 1/2 x 16 7/8 x 3/4 in.



SEASCAPE WITH CLOUDS (3-D) FILLED IN

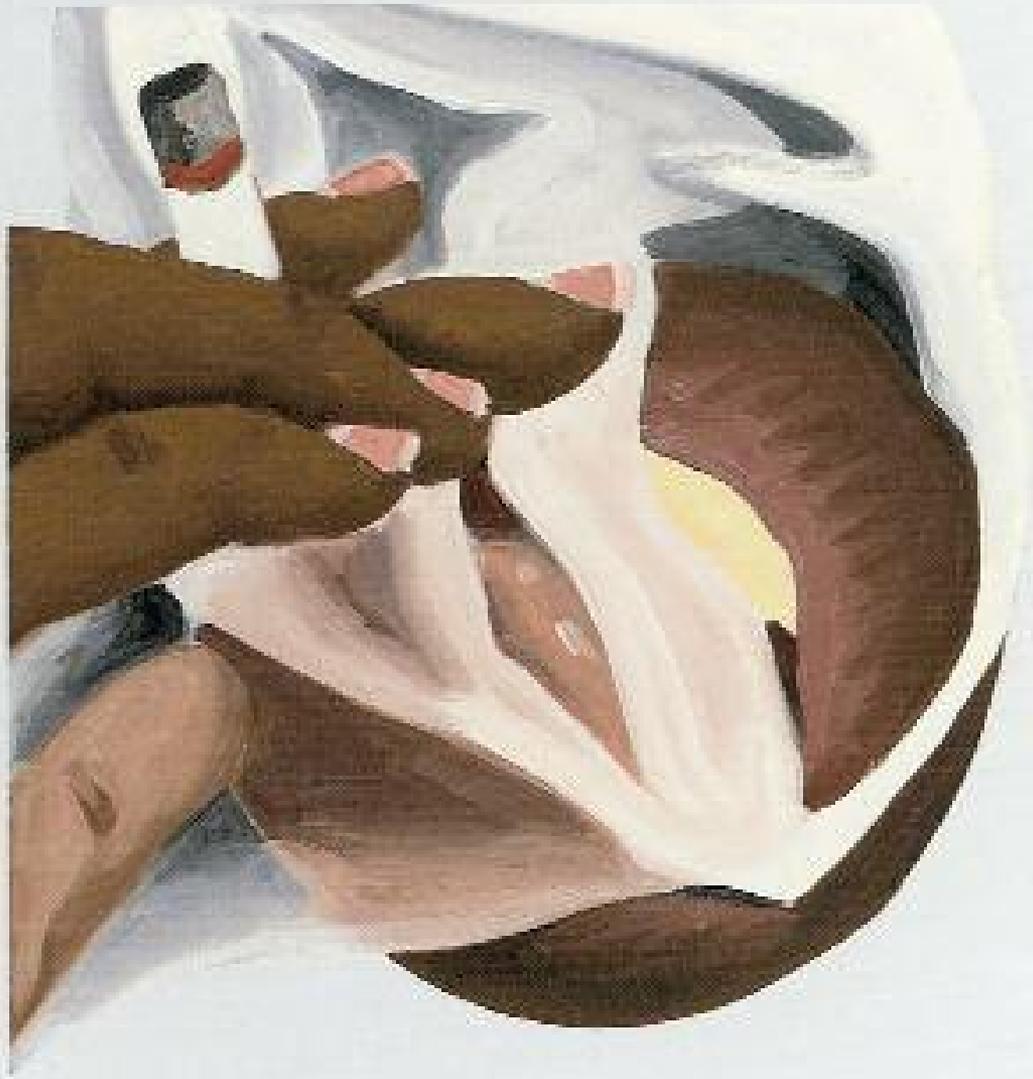
1991-1994

Öl auf ausgeschnittenem Aluminium oil on cut-out aluminium
74 x 322 x 19 cm 29 1/8 x 126 3/4 x 7 1/2 in.

SMOKER STUDY / FOR SMOKER #24

1976

Öl auf Leinwand	oil on canvas
28,7 x 28,7 cm	11 1/2 x 11 1/2 in.
rückseitig signiert und datiert	verso signed and dated





STUDY FOR GINA'S HAND

1981

Öl auf Leinwand oil on canvas
19,3 x 25 cm 7 ⁵/₈ x 9 ⁷/₈ in.

signiert und datiert auf der umgeschlagenen Leinwand signed and dated on the overlap



STUDY FOR BEDROOM PAINTING #20

1969

Öl auf Leinwand	oil on canvas
14 x 23,5 cm	5 1/2 x 9 1/4 in.
rückseitig signiert und datiert	verso signed and dated



STUDY FOR MIXED BOUQUET

1991

Acryl auf Museumskarton	acrylic on museums board
62,6 x 47,3 cm	24 ⁵ / ₈ x 18 ⁵ / ₈ in.
rückseitig bezeichnet von Claire Wesselmann	verso inscribed by Claire Wesselmann



STUDY FOR BLONDE TORSO

1982

Acryl auf Bristol Karton

34,9 x 38,1 cm

rückseitig von Claire Wesselmann signiert

acrylic on bristol board

13 3/4 x 15 1/2 in.

verso signed Claire Wesselmann



DRAWING FOR BEDROOM PAINTING #14

1969

Acryl und Kugelschreiber auf Papier	acrylic and ballpoint pen on paper
38 x 45 cm	13 ⁷ / ₈ x 17 in.
signiert und datiert unten rechts	signed and dated lower right

STUDY FOR BEDROOM PAINTING #71 (DOUBLE DROP-OUT)

1982

Acryl und Bleistift auf Haden-Papier	acrylic and pencil on rag paper
102 x 143 cm	40 ³ / ₈ x 56 ³ / ₈ in.
signiert und datiert unten rechts	signed and dated lower right





KATE

1975

Acryl und Bleistift auf Hadenpapier

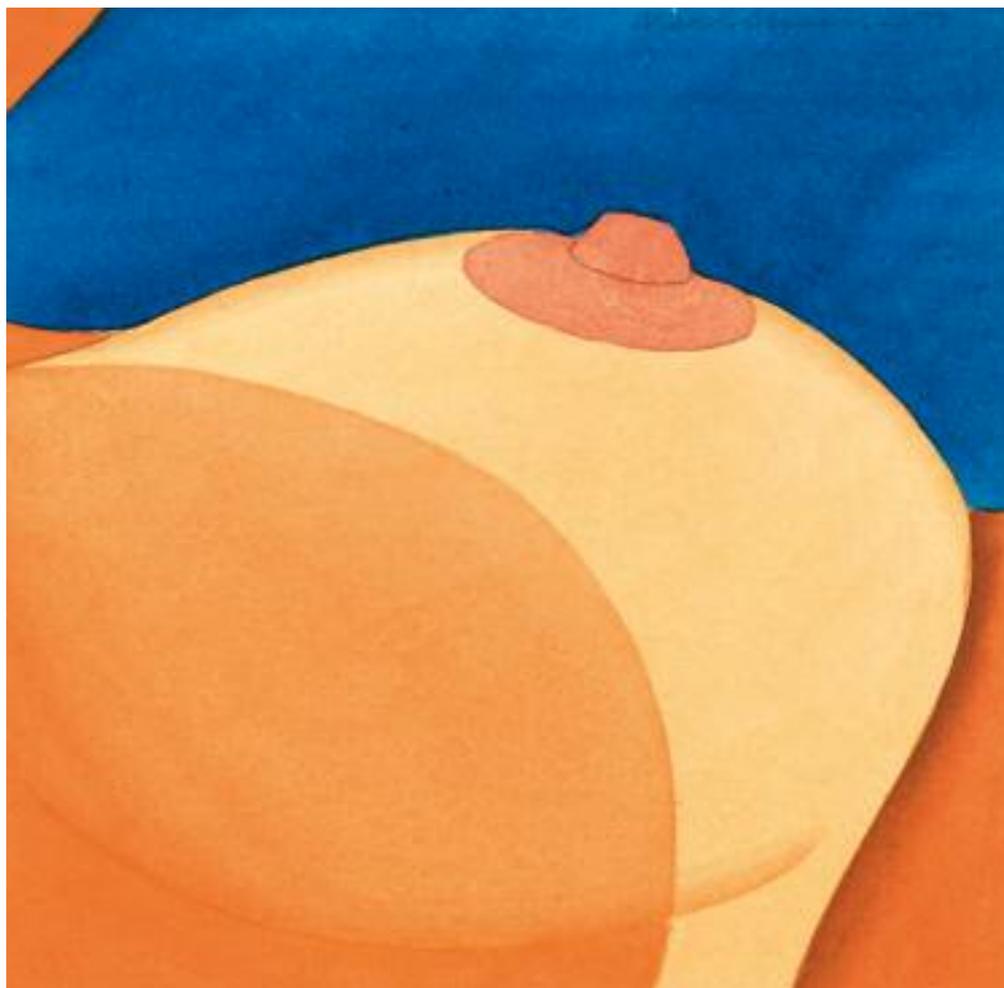
12,7 x 19 cm

signiert unten rechts

acrylic and pencil on rag paper

5 x 7 1/2 in.

signed lower right



SALVAGED BREAST

1977

Acryl und Bleistift auf Museumskarton

19 x 19,3 cm

signiert und datiert oben rechts

acrylic and pencil on museum board

7 1/2 x 7 5/8 in.

signed and dated upper right

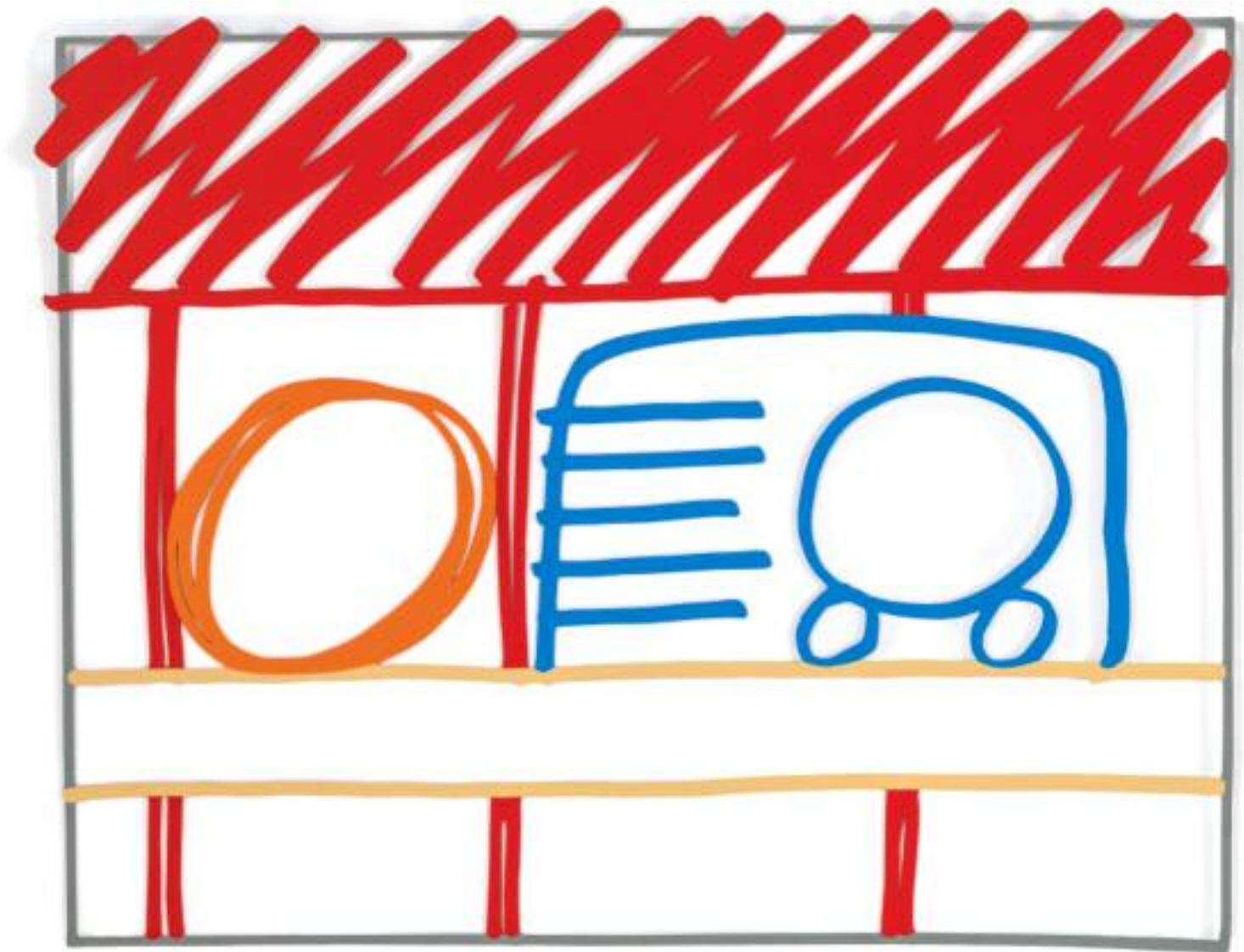


SCRIBBLE VERSION OF STILL LIFE #58

1984

Acryl und Bleistift auf Museumskarton
148 x 183 cm Blattgröße
signiert und datiert unten rechts

acrylic and pencil on museum board
58 1/4 x 72 1/4 in.
signed and dated lower right



1964 RADIO EDITION

1964 / 1991

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Stahl

74,9 x 95,3 cm

rückseitig signiert, nummeriert und betitelt

Auflage 25 Exemplare

alkyd oil paint on cut-out steel

29 1/2 x 37 1/2 in.

verso signed, numbered and titled

edition of 25



NUDE

1967

Bleistift auf Papier	pencil on paper
28,9 x 36,6 cm	11 ³ / ₈ x 14 ³ / ₈ in.
signiert und datiert unten rechts	signed and dated lower right



NUDE WITH ALL ORIFICES

1966

Bleistift auf Papier	pencil on paper
28,6 x 36,6 cm	11 1/4 x 14 in.
signiert und datiert unten rechts	signed and dated lower right



SNEAKER STUDY

1979

verdünntes Acryl und Bleistift auf Papier

35,5 x 43 cm

signiert und datiert unten rechts

thinned acrylic and pencil on paper

14 x 16 ⁷/₈ in.

signed and dated lower right



TINY DROPPED BRA # 15

1981

Acryl auf Bristol Kartonkonstruktion
(Maquette)
9 x 12,7 x 6,5 cm
rückseitig signiert, datiert und nummeriert '#15'

acrylic on Bristol board construction
(maquette)
3 1/2 x 5 x 2 1/2 in.
verso signed, dated and numbered '#15'



STUDY FOR BLUE SHOES AND BRA

1979

Acryl auf Museumskarton
45 x 55 cm
signiert und datiert unten rechts

acrylic on museum board
18 1/8 x 20 1/2 in.
signed and dated lower right



OPEN ENDED NUDE # 171

1989

Bleistift auf Papier pencil on paper

9,7 x 22,5 cm 3 ⁷/₈ x 8 ⁷/₈ in.

signiert, datiert und betitelt unten links

signed, dated and titled lower left



STUDY FOR BEDROOM PAINTING

1976

Acryl und Bleistift auf Papier	acrylic and pencil on paper
7,6 x 12,6 cm	3 x 5 in.
signiert und datiert oben Mitte	signed and dated upper centre



FIRST ROSEMARY DRAWING

1990

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Stahl
22,9 x 35,6 cm
rückseitig signiert, datiert und nummeriert
Auflage 25 Exemplare + 6 AP

alkyd oil paint on cut-out steel
9 x 14 in.
verso signed, dated and numbered
edition of 25 + 6AP



ROSEMARY WITH SOCKS, ARMS OUTSTRETCHED

1990

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Stahl
25,5 x 31 cm
rückseitig signiert, datiert, nummeriert, betitelt
und bezeichnet 'STEEL DRAWING EDITION'
Auflage 25 Exemplare + 6 AP

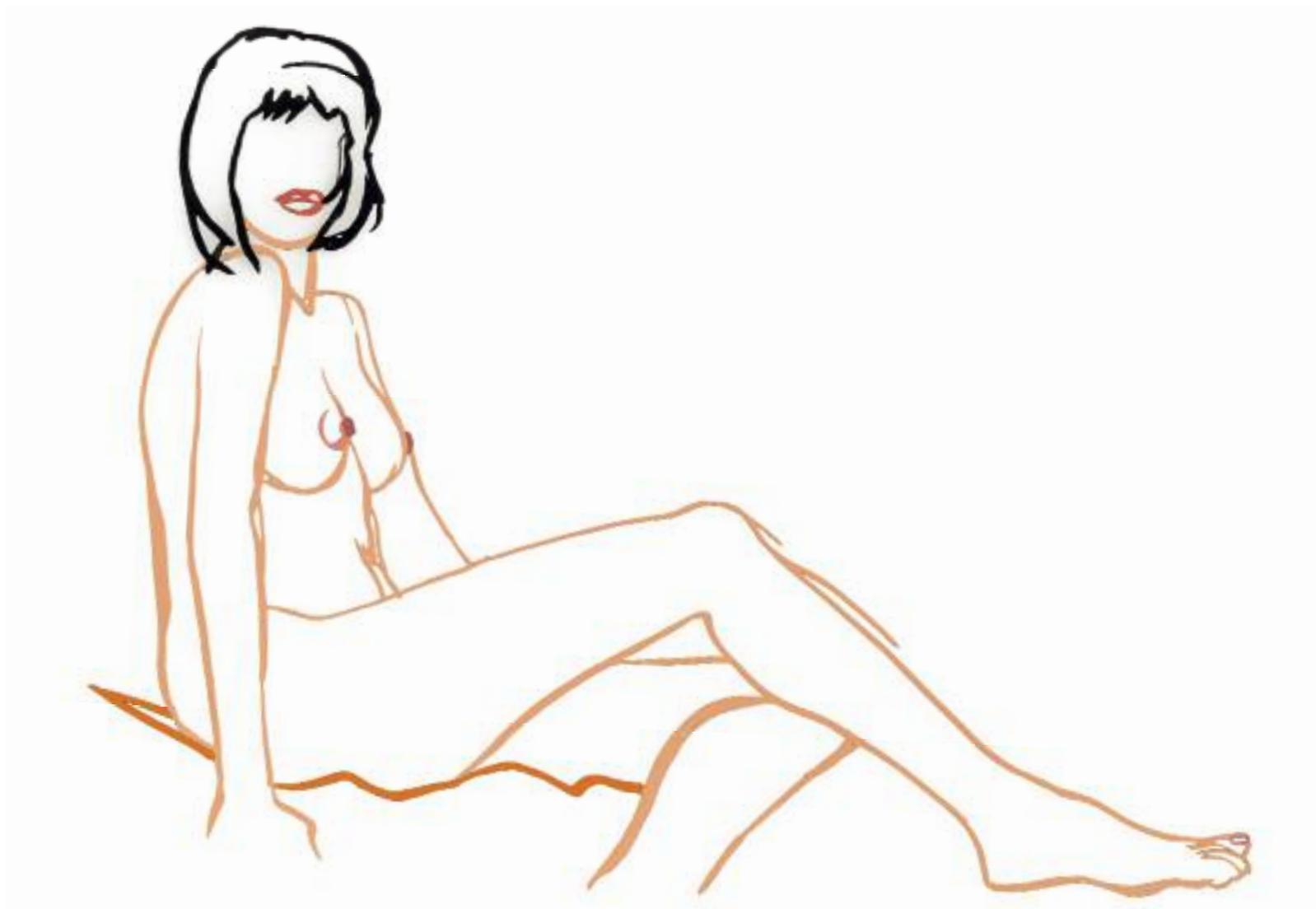
alkyd oil paint on cut-out steel
10 x 11 ³/₄ in.
verso signed, dated, numbered, titled
and inscribed 'STEEL DRAWING EDITION'
edition of 25 + 6 AP



DELPHINIUM AND DAISIES

1989/1992

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Stahl	alkyd oil paint on cut-out steel
132 x 38 cm	52 x 15 in.
rückseitig signiert, datiert, nummeriert und betitelt	verso signed, dated, numbered and titled
Auflage 25 Exemplare + 6 AP + 1 DP	edition of 25 + 6 AP + 1 DP



MONICA SITTING ONE LEG ON THE OTHER

1985/1994

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Stahl

25,4 x 33,6 cm

rückseitig signiert und nummeriert

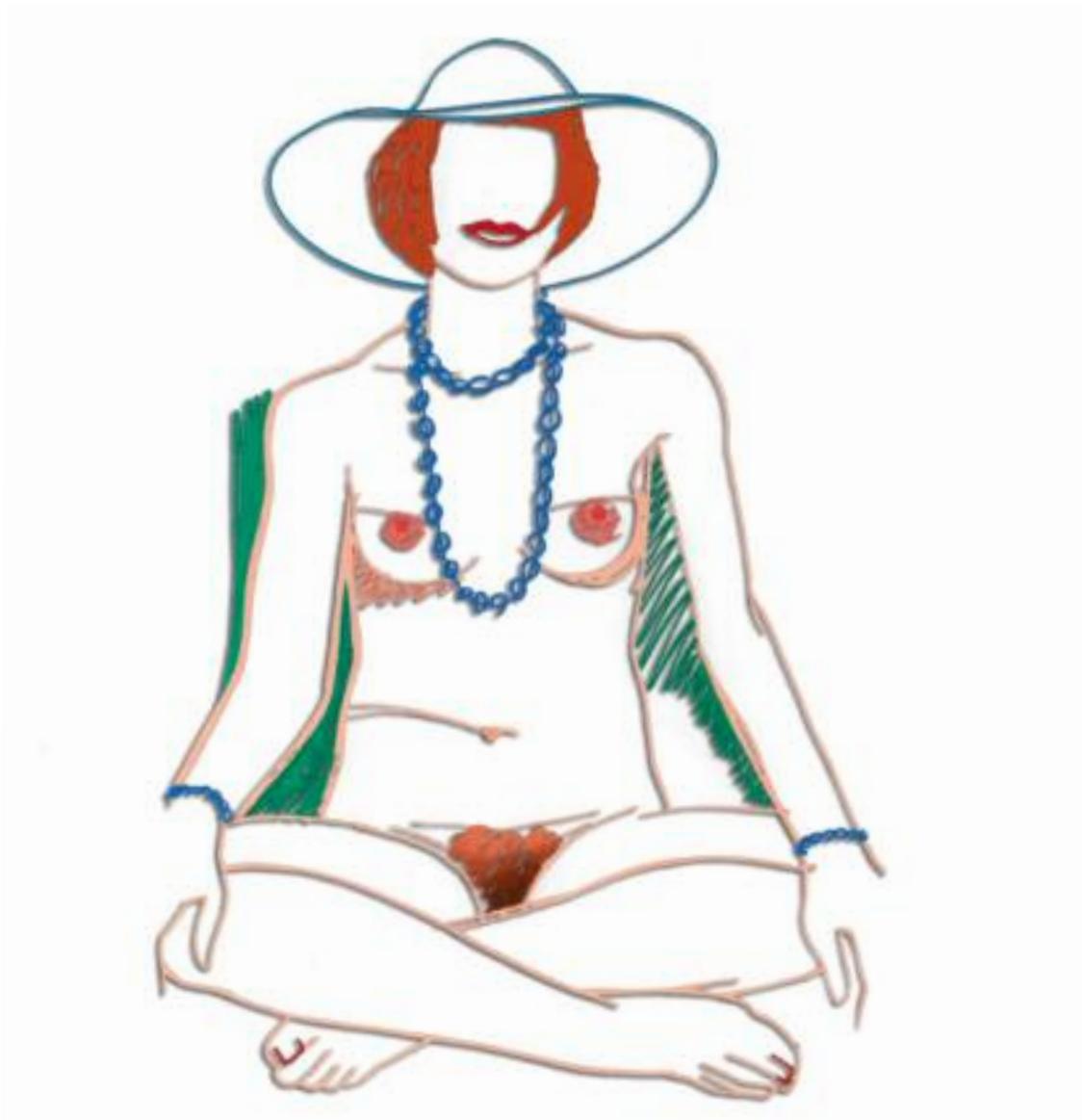
Auflage 25 Exemplare + 6 AP

alkyd oil paint on cut-out steel

10 x 13 1/4 in.

verso signed and numbered

edition of 25 + 6AP



MONICA CROSSLEGGED WITH BEADS

1985/2004

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Stahl
29,2 x 19,2 cm
rückseitig bezeichnet von Claire Wesselmann und numeriert
Auflage 25 Exemplare + 6 AP

alkyd oil paint on cut-out steel
11 1/2 x 7 3/4 in.
verso inscribed by Claire Wesselmann and numbered
edition of 25 + 6 AP



ROSEMARY LYING ON ONE ELBOW

1989

Alkydölfarbe auf ausgeschnittenem Stahl

20,3 x 36,8 cm

rückseitig signiert, datiert und nummeriert

Auflage 25 Exemplare + 9 AP

alkyd oil paint on cut-out steel

8 x 14 1/2 in.

verso signed, dated and numbered

edition of 25 + 9 AP



MONICA NUDE WITH MATISSE

1990

Prägedruck und Aquatinta auf Papier

96,5 x 151,4 cm

signiert und nummeriert unten rechts

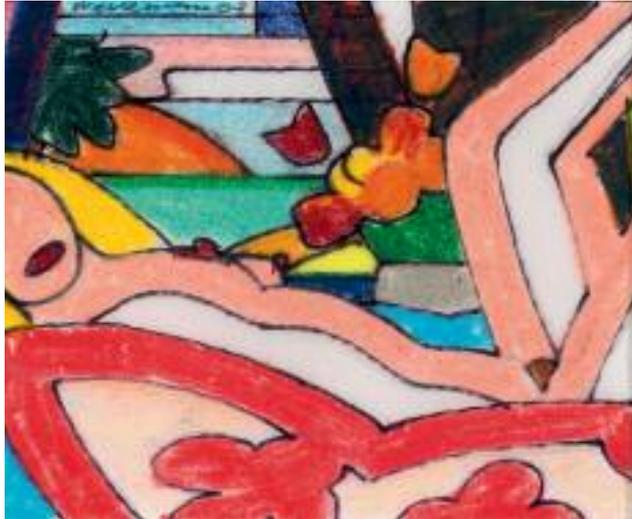
Auflage 75 Exemplare + 4 PP

embossed etching and aquatint on paper

38 x 59 5/8 in.

signed and numbered lower right

edition of 75 + 4 PP



STUDY FOR SUNSET NUDE

2003

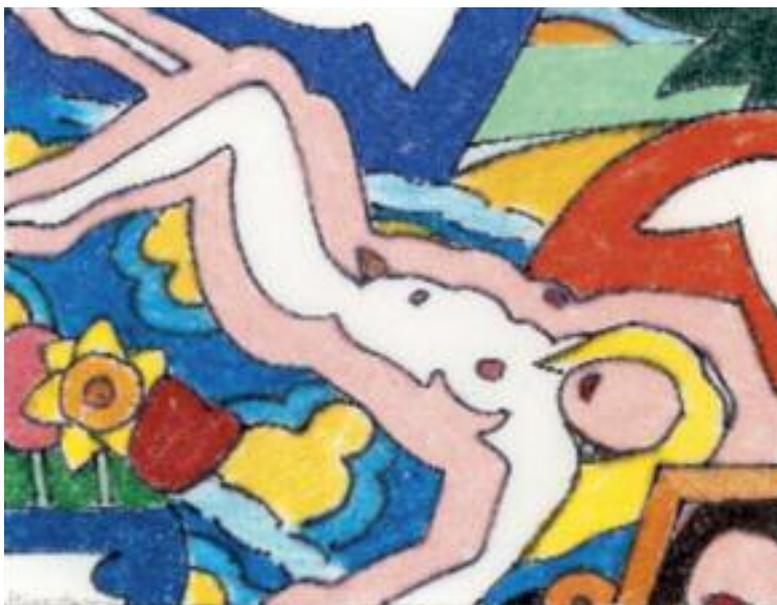
Tinte und Buntstift auf Hadern-Transparentpapier 6,8 x 8,3 cm signiert und datiert oben links	ink and coloured pencil on rag tracing paper 2 5/8 x 3 1/4 in. signed and dated upper left
--	---



STUDY FOR SUNSET NUDE (BIG SCENE)

2002

Tinte und Buntstift auf Hadern-Transparentpapier 8,3 x 11,4 cm signiert und datiert unten rechts	ink and coloured pencil on rag tracing paper 3 1/4 x 4 1/2 in. signed and dated lower right
---	--



STUDY FOR SUNSET NUDE WITH FLORAL BLANKET

2003

Tinte und Buntstift auf Hadern-Transparentpapier 7,6 x 10,2 cm signiert unten links	ink and coloured pencil on rag tracing paper 3 x 4 in. signed lower left
--	---



STUDY FOR SUNSET NUDE WITH FLORAL BLANKET

2003

Tinte und Buntstift auf Hadern-Transparentpapier 7,6 x 10,2 cm signiert oben Mitte	ink and coloured pencil on rag tracing paper 3 x 4 in. signed upper centre
---	---

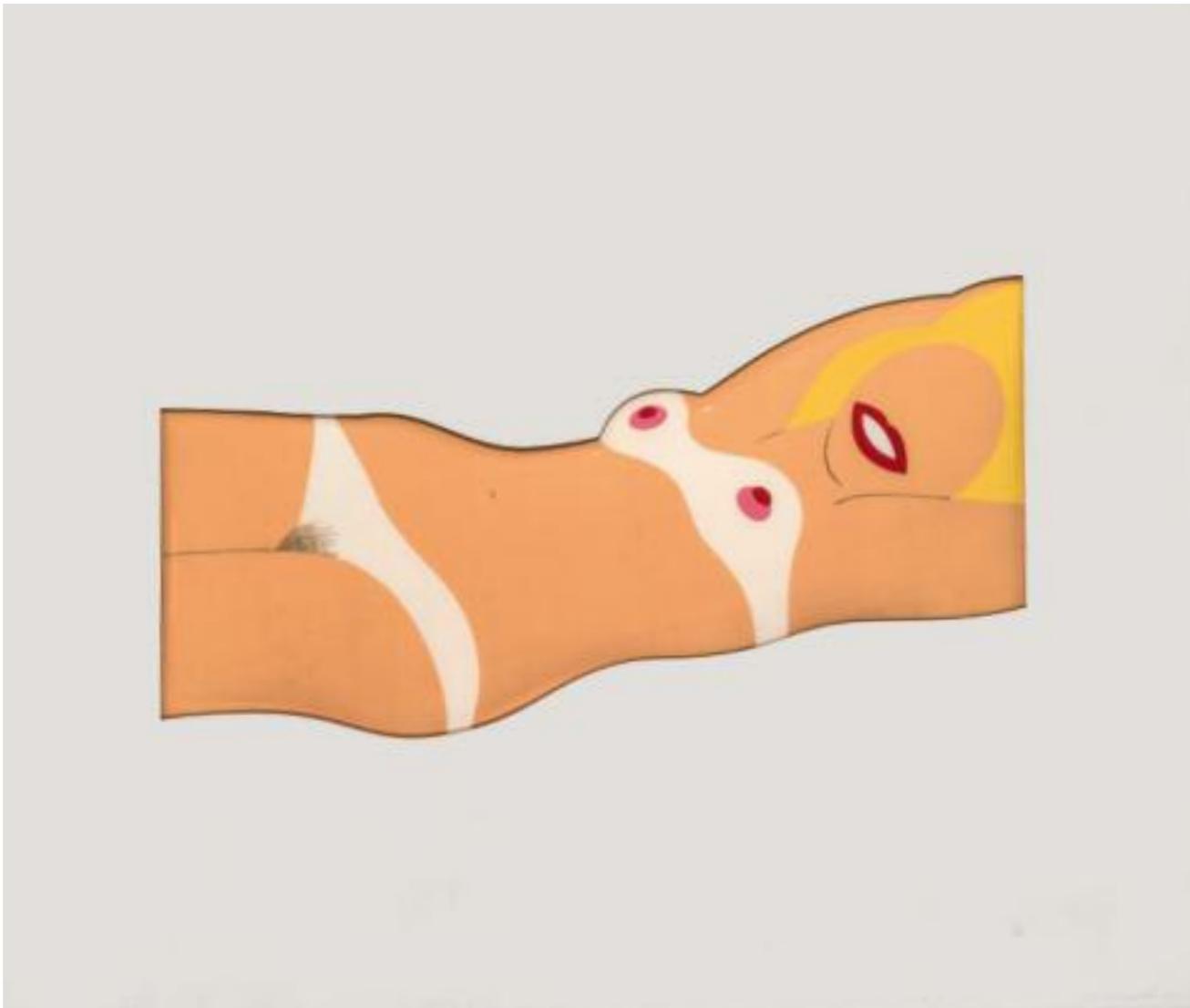


GREAT AMERICAN NUDE CUT-OUT

1970

Acryl und Bleistift auf Museumskarton
36,2 x 43,2 cm
signiert, datiert und nummeriert unten links
Auflage 100 Exemplare

acrylic and pencil on museum board
14 1/4 x 17 in.
signed, dated and numbered lower left
edition of 100



CUT-OUT NUDE

1965

Farbsiebdruck auf geformtem Vinyl in gestanztem Passepartout

50 x 60 cm

signiert und nummeriert unten rechts

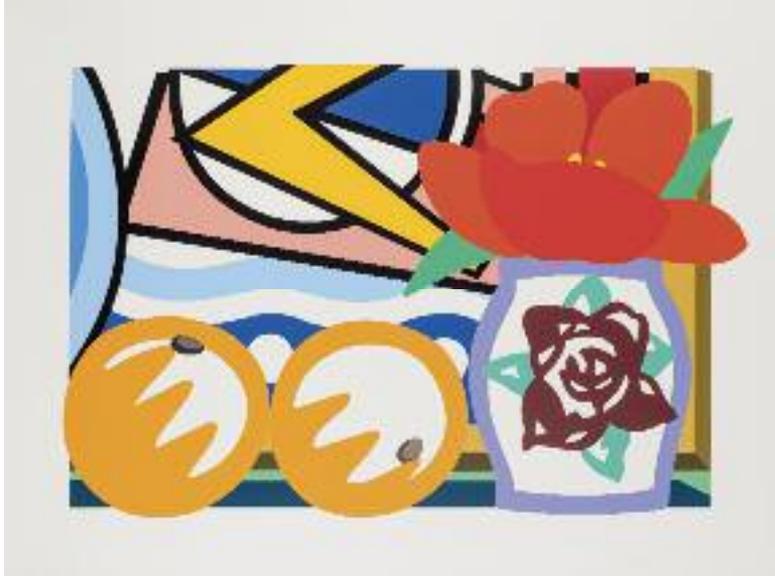
Auflage 200 Exemplare + 50 AP

colour screenprint on formed vinyl in die cut overmat

20 x 24 in.

signed and numbered lower right

edition of 200 + 50 AP



STILL LIFE WITH LICHTENSTEIN AND TWO ORANGES

1993

Farbsiebdruck auf Museumskarton
108 x 149,6 cm
signiert und numeriert unten rechts
Auflage 90 Exemplare
+12 AP + 12 HC + 3 PP + I/IIII/III

colour silkscreen on museum board
33 x 50 1/2 in.
signed and numbered lower right
edition of 90
+12 AP + 12 HC + 3 PP + I/IIII/III



JUDY REACHING OVER TABLE

1960

Farbsiebdruck auf Hadern-Papier
88 x 113,4 cm Darstellung
signiert und numeriert unten rechts
Auflage 65 Exemplare
+ 10 AP + 10 HC + PP + 4 DP

colour silkscreen on rag paper
42 1/2 x 58 7/8 in.
signed and numbered lower right
edition of 65
+ 10 AP + 10 HC + PP + 4 DP



BLUE NUDE #3

2001

Farbsiebdruck auf Museumskarton
62,5 x 55 cm
signiert und numeriert unten rechts
Auflage 60 Exemplare
+ 8 AP + 8 HC + 6 PP + 8 DP

colour silkscreen on museum board
24 5/8 x 21 5/8 in.
signed and numbered lower right
edition of 60
+ 8 AP + 8 HC + 6 PP + 8 DP



NUDE WITH PICASSO

2000

Farbsiebdruck auf Museumskarton
76,7 x 68,2 cm
signiert und numeriert unten rechts
Auflage 60 Exemplare
+ 8 AP + 8 HC + 6 PP + 8 DP

colour silkscreen on museum board
30 1/8 x 26 7/8 in.
signed and numbered lower right
edition of 60
+ 8 AP + 8 HC + 6 PP + 8 DP



NUDE (LITHOGRAPH)

1976

Farbsiebdruck auf Museumskarton
34,5 x 59,5 cm Darstellung
signiert, datiert und numeriert 60/75 unten rechts
Auflage 75 Exemplare

colour silkscreen on museum board
13 ⁷/₈ x 23 ³/₈ in. image
signed, dated and numbered 60/75 lower right
edition of 75



STILL LIFE WITH MATISSE AND JOHNS

1993

Farbsiebdruck auf Museumskarton

115 x 150 cm

signiert und nummeriert unten rechts

Auflage 90 Exemplare

colour silkscreen on museum board

45 1/4 x 59 in.

signed and numbered lower right

Edition of 90

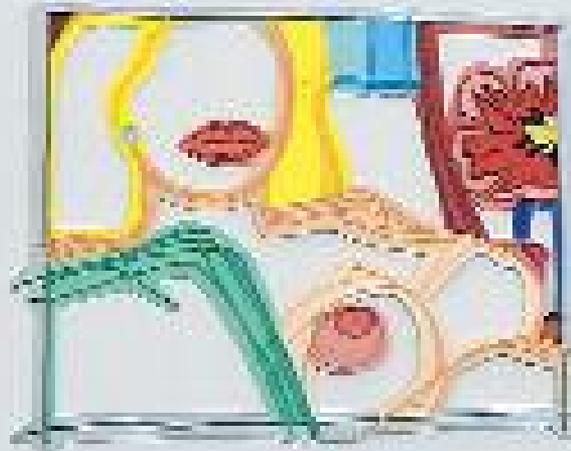


MAQUETTE FOR STILL LIFE WITH ORANGE, TULIPS AND TREES (3-D)

1987

Acryl und Bleistift auf Museumskarton
40,6 x 41,9 x 3,8 cm
signiert und datiert unten Mitte

acrylic and pencil on museum board
16 x 16 1/2 x 1 1/2 in.
signed and dated lower centre





BIOGRAPHIE

- 1931 Tom Wesselmann wird am 23. Februar in Cincinnati im Bundesstaat Ohio geboren.
- 1945 - 1951 Studium am Hiram College in Ohio
- 1951 Studium der Psychologie an der University of Cincinnati.
- 1952 - 1954 Aufgrund des Korea-Krieges wird Wesselmann zum Militärdienst eingezogen, bleibt jedoch in den USA. Er wird damit beauftragt die Photoauswertung zu unterrichten. Unzufrieden mit seiner Situation beginnt er während dieser Zeit die ersten Cartoons zu zeichnen.
- 1954 - 1956 Als Soldat setzt Wesselmann sein Studium an der University of Cincinnati fort und belegt nebenbei Zeichenkurse an der dortigen Kunstakademie.
- 1956 Wesselmann absolviert die Aufnahmenprüfung für Stipendiaten an der Cooper Union und wird angenommen. Umzug nach New York City.
- 1956 - 1959 Ausbildung bei Nicolas Marsicano an der Cooper Union School for Arts and Architecture in New York. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, arbeitet er als Cartoonist für einige Zeitungen und nebenher als Lehrer an einer Highschool in Brooklyn. Seine frühen Arbeiten sind vom abstrakten Expressionismus und speziell von de Kooning beeinflusst, aber bereits 1959 beginnt er mit kleinformatigen Collagen,

BIOGRAPHY

- 1931 Tom Wesselmann is born on 23 February in Cincinnati, Ohio.
- 1945 - 1951 Studies at Hiram College, Ohio.
- 1951 Studies psychology at the University of Cincinnati.
- 1952 - 1954 Wesselmann is drafted into the army because of the Korean War, but stays in the USA. He is assigned to teach photo interpretation. Unhappy with his situation, he begins drawing his first cartoons during this time.
- 1954 - 1956 On the GI Bill, Wesselmann continues his studies at the University of Cincinnati and attends drawing courses at the art academy there in his spare time.
- 1956 Wesselmann successfully completes the entrance scholarship exams to the Cooper Union and is admitted. He moves to New York City.
- 1956 - 1959 Trains with Nicolas Marsicano at the Cooper Union School for Arts and Architecture in New York. He earns his living as a cartoonist for some newspapers and works part time as a teacher at a high school in Brooklyn. His early works are influenced by Abstract Expressionism, particularly de Kooning, but he already begins his small-format collages in 1959,

	hauptsächlich Innenraumszenen, die als Vorläufer der späteren großformatigen Serien wie <i>Great American Nudes</i> , <i>Bathtub Collage</i> und <i>Still Life</i> gelten. Wie viele andere Vertreter der Pop-Art verwendet er Bilder aus Massenmedien wie Werbeprospekten, Magazinen und Postern. Wesselmann entwickelt in dieser Zeit auch Rauschenbergs 'Assemblage'-Techniken weiter, indem er eine Synthese aus Gemälden und Umgebung schafft.		particularly interior scenes, which are now seen as the forerunners of his later large-format series, such as <i>Great American Nudes</i> , <i>Bathtub Collage</i> and <i>Still Life</i> . Like many other representatives of Pop Art, he utilized images from the mass media, such as advertising brochures, magazines, and posters. During this period, Wesselmann also developed Rauschenberg's 'assemblage' technique by creating a synthesis of painting and environment.
1961	Erste Einzelausstellung in der New Yorker Tanager Gallery und ein Jahr später (1962) Beteiligung an der Gruppenausstellung 'New Realists' in der Sidney Janis Gallery in New York. Damit legt er den Grundstein für seine Karriere als internationaler Künstler. Im Zentrum seines Schaffens stehen seine großformatigen Aktdarstellungen.	1961	First solo exhibition at the New York Tanager Gallery and one year later (1962), Wesselmann participates in the group exhibition 'New Realists' at the Sidney Janis Gallery in New York. He thereby lays the foundations for his career as an international artist. His work centres on his large-format nudes.
1963	Wesselmann heiratet seine Studienkollegin Claire Selley, die auch sein wichtigstes Modell ist.	1963	Wesselmann marries his fellow student Claire Selley, who is also his most important model.
1964 - 1978	Er beginnt neben der Serie <i>Bathtub Collages</i> mit weiteren Serien, wie <i>Bedroom Paintings</i> , <i>Seascapes</i> und <i>Smokers</i> , die er bis Anfang der 80er Jahre fortsetzt.	1964 - 1978	Besides the series <i>Bathtub Collages</i> , he begins additional series, such as <i>Bedroom Paintings</i> , <i>Seascapes</i> and <i>Smokers</i> , which he continues until the early 1980s.
1980	Unter dem Pseudonym 'Slim Stealingworth' veröffentlicht er eine Abhandlung über seine künstlerische Entwicklung.	1980	Under the pen name 'Slim Stealingworth', he publishes a monograph about his artistic development.
1983	Seine produktivste Phase beginnend, finanziert Wesselmann die Entwicklung einer neuen, eigens erarbeiteten Technik, die ihm erlaubt seine Zeichnungen wirklichkeitsgetreu aus Stahl größer zu reproduzieren. Diese Arbeiten basieren auf schnellen Vorentwürfen und der weiterführenden Erforschung traditioneller Genres: Akt, Stilleben und Landschaft.	1983	Entering the most productive phase of his career, Wesselmann funds the development of a new technique he envisioned which would allow him to faithfully reproduce his drawing in steel at a larger scale. These works were based on quick sketches and continued his exploration of the traditional genres: nude, still life and landscape.
2004	Tom Wesselmann stirbt in New York im Alter von 73 Jahren an den Folgen einer Herzoperation.	2004	Tom Wesselmann dies in New York at the age of 73 following heart surgery.

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL – Gruppenausstellung =G / Einzelausstellungen = S)

EXHIBITIONS (SELECTION – GROUP EXHIBITION =G/ SOLO EXHIBITION =S)

- 1965 Carnegie Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburg; Moderna Museet, Stockholm, Sweden; (G)
- 1965 Milwaukee Art Centre, Milwaukee; Whitney Museum of American Art, New York, USA; (G)
- 1967 Institute of Contemporary Art, Boston, USA; Sao Paulo, IX Biennale of International Contemporary Art, Brazil; U.S. Pavillion, Canadian World Exposition, Montreal, Canada; (G)
- 1968 documenta IV, Kassel, Germany; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA; (G)
- 1970 New Harbor Art Museum, Balboa, CA, USA (S)
- 1977 Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles; documenta VI, Kassel, Germany (G)
- 1978 Institute of Contemporary Art, Boston, USA (S)
- 1980 La Jolla Museum of Contemporary Art and the Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, CA, USA; Brooklyn Museum, Brooklyn, USA (S)
- 1983 The National Museum of Art, Osaka, Japan (G)
- 1988 43. Biennale, Venice, Italy (G)
- 1991 The Contemporary Art Center, Cincinnati, USA (S)
- 1994 Retrospective-Tour: Institut für Kulturaustausch, Tübingen, Germany; Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium; Altes Museum, Berlin, Germany; Museum Villa Stuck, Munich, Germany; Kunsthalles Rotterdam, The Netherlands; Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Germany; Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, France; Fundacion Juan March, Madrid, Spain; Palais de la Virreina, Barcelona; Spain; Culturgest, Lisbon; Portugal; Musée de l'Art Moderne, Nice, France; (S)
- 2007 ZKM, Karlsruhe, Germany (G)
- 2008 Staatsgalerie, Stuttgart, Germany (G)
- 2010 Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida, USA (S)
- 2011 The Kreeger Museum, Washington DC, USA (S)
- 2012 Ludwig Forum, Aachen, Germany (G)
- 2012/2013 Montreal Museum of Fine Arts, Canada; Virginia Museum of Fine Arts, USA; (S)
- 2013 Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Germany (G)

ÖFFENTLICHE SAMMLUNGEN (AUSWAHL)

PUBLIC COLLECTIONS (SELECTION)

USA

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
Art Institute of Chicago, ILL
Columbia Museum of Art, SC
Dallas Museum of Art, TX
Harvard University Art Museums, MA
Hirshhorn Museum & Sculpture Garden,
Washington D.C.
Housatonic Museum of Art, Bridgeport, CT
Indianapolis Museum of Art, IN
Joslyn Art Museum, Omaha, NE
Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis, MO
Milwaukee Art Museum, WI
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN
Museum of Art, Columbus, OH
Museum of Modern Art, New York, NY
National Gallery of Art, Washington D.C.
Norton Simon Museum, Pasadena, CA
Oklahoma City Museum of Art, OK
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA
Phoenix Art Museum, AZ
Princeton University Art Museum, NJ
Sheldon Museum of Art, Lincoln, NE
Smithsonian American Art Museum,
Washington D.C.
University of Iowa Museum of Art, Iowa City, IA

University of North Carolina, Weatherspoon Art Gallery,
Greensboro, NC
University of Rochester, Memorial Art Gallery, Rochester, NY
Wake Forest University, Winston-Salem, NC
Walker Art Center, Minneapolis, MN
Whitney Museum of American Art, New York, NY
Williams College Museum of Art, Williamstown, MA

Asia

Haifa Museum, Haifa, Israel
Museum of Modern Art, Toyama, Japan
Takashima Art Museum, Tokyo, Japan

Europe

Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento, Italien
Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, Spain
Museum Ludwig, Köln, Germany
Tate Gallery, London, GB

IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe.

Katalog 9
© Galerie Thomas 2013
© The Estate of Tom Wesselmann / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Wir danken dem Wesselmann Estate für seine Unterstützung.

Katalogbearbeitung:
Silke Thomas, Claudia Seelmann

Übersetzung:
Stephen Wood

Foto:
Walter Bayer

Lektorat
Patricia von Eicken

Katalogproduktion:
Vera Daume

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

PUBLICATION DETAILS

Prices upon request.
We refer to our sales and delivery conditions.
Dimensions: height by width by depth.

Catalogue 9
© Galerie Thomas 2013
© The Estate of Tom Wesselmann / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

We would like to thank the Wesselmann Estate for their support.

Catalogue editing:
Silke Thomas, Claudia Seelmann

Translation:
Stephen Wood

Photo:
Walter Bayer

Lectorship
Patricia von Eicken

Catalogue production:
Vera Daume

Design:
Sabine Urban, Gauting

Colour Separations:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, Munich

Printing:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, Munich

Mo - Fr 9 - 18 · Sa 10 - 18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 860 · Telefax +49-89-29 000 866
modern@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS MODERN



GALERIE THOMAS *MODERN*