

Karel Appel, *Le cheval mourant*,  
1956



Valeriano Bozal

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao  
© Karel Appel, VEGAP, Bilbao, 2009

#### **Créditos fotográficos**

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 1
- © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Adam Rzepka: fig. 6
- © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Droits réservés: fig. 19
- © Collection Van Abbemuseum, Eindhoven. Photo: Peter Cox, Eindhoven, The Netherlands: fig. 16
- © Karel Appel Foundation: figs. 3, 4, 7, 9-13, 15, 17, 18 y 20-22
- © Stedilijk Museum voor Actuele Kunst, Gent: fig. 2
- © Stedilijk Museum Amsterdam: fig. 5
- © Tate, London 2010: fig. 8
- © The Museum of Modern Art, New York: fig. 14

Texto publicado en:

*B'09* : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 5, 2010, pp. 255-300.

## 1.

Fuerza, violencia, azar, dinamismo, desmesura, exceso, caos, barbarie, inesperado, espontáneo, imprevisto, irracional, son palabras que convienen a la obra de Karel Appel (1921-2006), también a su *Le cheval mourant* (1956) [fig. 1]<sup>1</sup>. No sólo a Karel Appel, convienen igualmente a otros muchos artistas expresionistas, a Jorn, Constant, Corneille y, en general, a los miembros del grupo CoBrA, del que Appel formó parte, a los expresionistas abstractos estadounidenses, a algunos artistas españoles, Antonio Saura, por ejemplo. Son términos que perfilan un canon de artista moderno, enemigo del academicismo y de la tradición y la convencionalidad. Algunos críticos hicieron de este canon modelo de un arte y un artista específicos: Pollock cumple muchas de sus condiciones en los análisis de Greenberg.

Son palabras que pronunciaron y escribieron los críticos y los propios artistas. Appel pudo afirmar: «Dans ma peinture, c'est l'élan, la force, la vitesse, la manière de faire»<sup>2</sup>; en la misma entrevista: «La création, elle, est comme un volcan qui entre en éruption [...] Je crois que le point de départ de tout art est le chaos»<sup>3</sup>. En un manifiesto que redacta en 1958 para el *Experimentele Groep in Holland*, y que es rechazado, afirma que es preciso evitar una teoría intelectual y que el arte es una operación psíquica intuitiva<sup>4</sup>. Muchas de las fotografías en las que aparece trabajando destacan su expresiva energía, la utilización de instrumentos no habituales, cuchillos por ejemplo, y el tratamiento dinámico de la pasta pictórica. R. H. Fuchs describe su estudio y al pintor en él, llama la atención sobre lo caótico, bohemio y salvaje, la exhuberancia que encuentra en las estancias —Appel tenía más de un estudio, tres—, el exceso de pinturas, objetos, utensilios de todo tipo,

---

1 El Museo de Bellas Artes de Bilbao adquirió *Le cheval mourant* en marzo de 2007 a la galería André Simoens de Knokke-Heist (Bélgica), que lo acababa de exhibir en su *stand* de la feria madrileña Arco '07 entre los días 15 y 19 de febrero. Anteriormente, había pertenecido a la colección de Bertie y Gigi Urvater, de Bélgica, quienes la debieron de comprar hacia 1959. El matrimonio, dedicado al comercio de diamantes, encargó al arquitecto André Jacquain una mansión en Bruselas, que se construyó entre 1959 y 1960, con una galería donde exponer sus obras. Aunque el recinto sólo tenía capacidad para exponer unas ciento cuarenta piezas, la colección la formaban cerca de mil, de los principales artistas del siglo XX. No obstante, los problemas del negocio del diamante obligaron a la familia Urvater a deshacerse progresivamente de una parte esencial de su colección a partir de 1962. Desde ese momento, sólo se conoce que *Le cheval mourant* formó parte de la colección de Onzea-Govaerts a principios de la década de 1990. Véanse La Haya 1956, cat. 88; Basilea 1959, s.p.; Claus... [et al.] 1958, p. 249; Oostende 1991, pp. 78, 90, s/nº; Zaragoza 2008, pp. 346, 358, n.º 223.

2 Appel/Verdet/Towarnicki 1985, p. 78.

3 *Ibid.*, pp. 86 y 151.

4 Citado por Ragon 1988, p. 375.



1. Karel Appel (1921-2006)  
*Le cheval mourant*, 1956  
Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 07/7



2. Karel Appel (1921-2006)  
*Nu barbare*, 1957  
Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm  
Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gante, Bélgica

si bien, a pesar de esta primera impresión, Fuchs considera que esa imagen no es Appel. Appel, escribe, «es un pintor clásico que vive mucho menos en el «mundanal» ruido que en el recogimiento de su estudio»<sup>5</sup>.

Podemos aceptar tales rasgos tópicos. No son pocos los que se perciben a primera vista en sus obras, alguna de las cuales incluso los señala con su título: *Nu barbare* (1957) [fig. 2], una obra excepcional de dimensiones notables que resume muchos de los rasgos de la pintura de la época.

Lo importante no es tanto aceptar esas palabras, que le convienen, cuanto analizar qué hay pictóricamente en ellas, es decir, cómo se han construido pictóricamente esas notas y cómo ese proceso ha conducido a *Le cheval mourant*. De lo contrario, todos esos conceptos se convierten en una pantalla ideológica, cuando no retórica y pseudoliteraria, que, con la pretensión de enseñar la pintura, no hace más que ocultarla, impedir que la veamos, sustituirla por calificativos genéricos.

## 2.

El punto de partida de la trayectoria de Appel es la cultura popular urbana, también el arte primitivo. El artista nace en una barriada de Ámsterdam y ya desde su juventud tiene contacto, afirma Peter Bellew, con la escultura de la Nueva Guinea holandesa, de la que conserva un buen patrimonio la colección del Colonial Museum (hoy Tropenmuseum)<sup>6</sup>. El propio artista le dice a Simon Vinkenoog que toda su obra es popular,

5 Fuchs 1991, p. 102. Exposición comisariada por R. H. Fuchs y F. W. Kaiser.

6 Bellew 1968, pp. 1-2.





3. Karel Appel (1921-2006)  
*Vue sur la Ville de Oorschot*, 1942  
Óleo sobre lienzo. 50 x 70 cm  
Karel Appel Estate Foundation

viene del pueblo<sup>7</sup>, pero no de la popularidad del folclore, sino de la de una sociedad industrial de consumo incipiente, con elevada cantidad de desechos, como es el Ámsterdam de su juventud, una popularidad de la que no están exentos ni la violencia ni cierto grado de caos.

Sus primeras pinturas, del periodo 1935-1942, son paisajes y retratos en los que, si es posible apreciar la habilidad del joven artista, todavía un muchacho, no hay demasiados rasgos destacables con, quizá, sólo una excepción: la importancia que atribuye al color. Cabe pensar que la intensidad cromática provenga de su confesado interés por Van Gogh, artista que será un referente a lo largo de toda su vida. Mas, en todo caso, tal como se puede esperar de su edad, es un Van Gogh muy atemperado y todavía bastante elemental. Las figuraciones son convencionales, pero el cromatismo de paisajes como *Vue sur la Ville de Oorschot* (1942) [fig. 3] es acusado en la utilización de amarillos, ocre y negros.

Éste es el año, 1942, en el que cabe apreciar una cierta influencia de Matisse en el tratamiento del color, su paleta acoge rojos, azules y amarillos, aquella gama que se asoció con la matissiana «alegría de vivir». La influencia de Matisse, otra constante en la obra de Appel, será más intensa en 1945, momento en el que también parece empezar a conocer a los expresionistas alemanes y a un artista que será decisivo para toda su obra, Paul Klee. Appel gusta ahora de la representación de árboles y lo hace elaborando algunos que recuerdan firmemente la pintura de Klee.

Cuando termina la Segunda Guerra Mundial tiene 24 años. A juzgar por declaraciones posteriores, es consciente de que el mundo ha cambiado y, con él, ha cambiado el arte (o debe cambiar). Aunque se refieren a

---

7 Citado en Ragon 1988, p. 101.

CoBrA, estas palabras de Appel indican su estado de ánimo en esos años: «Or la rupture que s'était produite avec l'expérience de la guerre et la naissance d'une société nouvelle, nous sommait de trouver une autre écriture, et cela s'imposait à nous comme une nécessité intérieure», le dice a Frédéric de Towarnicki<sup>8</sup>. Lo que Appel indica es la pérdida de vigencia de los movimientos de arte de vanguardia del periodo de entreguerras y la necesidad de «empezar de nuevo».

Los años 1946, 1947 y 1948 son fundamentales en su evolución. En ellos se perfila ya la matriz de algunos de los rasgos que definirán su pintura, que conducirán a 1956 y 1957, a *Le cheval mourant*. Es posible reconstruir someramente lo que acontece<sup>9</sup>. Conoce el *Art brut* de Dubuffet, el arte de los niños y de los enfermos mentales, es decir, el arte al que los nazis llamaban «degenerado», se entusiasma con los dadaístas, en especial con Schwitters, lee *Les Chants de Maldoror*, entra en contacto con la obra de Klee en la exposición que inaugura en 1948 el Stedelijk Museum, se acerca a la obra de Picasso, toma conciencia de la importancia de la materia y de las posibilidades del *collage*, participa en la revista *Reflex* (1948), órgano del *Experimentele Groep in Holland*, en cuyas páginas aparecen sus dibujos, también los de Constant y Corneille, si bien el grupo rechaza, como ya se dijo, el manifiesto que él redacta (publica, sin embargo, un manifiesto redactado por Constant). Son éstos los años en los que define su repertorio iconográfico y pone las bases de su lenguaje pictórico.

Por lo que hace al repertorio iconográfico, dos son los motivos fundamentales: las figuras de niños y las figuras de animales. Los animales protagonizan ya muchas de las obras realizadas en 1947, *gouaches* y dibujos con lápices de colores, principalmente, pero también óleos. Appel multiplica la realización de obras de pequeño tamaño, sobre papel, en una investigación obsesiva de las diferentes posibilidades del motivo. En ocasiones se trata de animales indefinidos, pero las más de las veces se identifican con claridad: peces, pájaros, gatos, etc. Cabe decir que en un primer momento, en este momento, el artista se limita a representar figuras de animales, pero con el paso del tiempo el motivo animal alcanzará otras dimensiones y será uno de los ejes fundamentales de su pintura y de su concepción del arte.

«L'animal, c'est pour moi quelque chose de stupéfiant, dont je ne cesse de m'étonner», le dice a André Verdet<sup>10</sup>. De la extrañeza pasará a un planteamiento más ambicioso: «J'aurais voulu avoir le regard d'un animal qui, pour la première fois, se mettrait à peindre le monde humain!», afirma en la citada entrevista de Frédéric de Towarnicki<sup>11</sup>. Esta consideración lleva las pretensiones de Appel mucho más allá de lo que cabía esperar: la mirada del animal, que sustituye a la mirada humana, implica no sólo la «bestialidad» que se atribuye al animal —con los correspondientes atributos de irracionalidad, violencia, etc., con su carácter *natural*—, también la ingenuidad, el descubrimiento de la realidad desde un punto de vista por completo diferente, nuevo, inesperado, que no se atiene a las normas establecidas. Esta pretensión, la mirada del animal, es una forma radical de metamorfosis. (No me parece en exceso aventurado asociar esta mirada

---

8 Appel/Verdet/Towarnicki 1985, pp. 77-78. La pintura de Appel en los cuarenta y parte de los años cincuenta suele interpretarse en el contexto de la posguerra. Sam Hunter es un buen ejemplo: «A quell'epoca, si sentiva obligato ad utilizzare la sua arte come un'arma per modellare e purgare una società, quella del dopoguerra, che non era ancora capace di comprendere, o di scartare, gli orrori della guerra e l'atmosfera di violenza degradante sorta dalle guerra freda», en Hunter 1987, p. 26.

9 En esta somera reconstrucción, estrictamente indicativa y siempre provisional, me sirvo de la información obtenida de la bibliografía existente, especialmente rica en la obra ya citada de Michel Ragon, y en el análisis de las obras de la época que se han conservado.

10 Appel/Verdet/Towarnicki 1985, p. 19.

11 *Ibid.*, p. 62. Esta concepción es una constante del pensamiento de Appel. En los últimos párrafos de su entrevista, que pueden leerse como un resumen de su posición, vuelve sobre el tema: «Toute ma vie, j'ai essayé de peindre l'homme dans la dimension de l'animal et l'animal dans la dimension de l'homme, avec, à l'arrière-plan, l'idée confuse d'une réalité mythologique, paradisiaque. Avec le souvenir de quelque dimension harmonieuse, oubliée, enfouie dans la mémoire, ou voilée. Parfois, je me suis même senti comme un animal qui aurait peint l'homme. Imaginez qu'un animal parvienne à nous peindre, à nous *montrer*. Voilà qui serait vraiment nouveau et qui révolutionnerait pour de bon la planète!» (pp. 185-186).



4. Karel Appel (1921-2006)  
*Personnages*, 1950  
Óleo sobre lienzo. 65 x 80 cm  
Colección particular, Países Bajos

con la que Gregorio Samsa dirige a su familia en *La metamorfosis* kafkiana y con las que, años después, serán características de muchos de los personajes humanos/bestiales de Francis Bacon). Un punto de vista desquiciado, si se quiere, inhumano, que, como tal punto de vista, afecta a todo lo que se mira/representa/pinta. En algunas obras posteriores será difícil precisar si los protagonistas son seres humanos o animales: *Personnages* (1950) [fig. 4].

El segundo motivo, los niños, encuentra su centro en un tema persistente: «les enfants interrogateurs». Algunas de sus obras más conocidas de este momento: *Enfants interrogateurs* (1948) [fig. 5], *Les enfants interrogateurs* (1948) [fig. 6]. La serie conduce al mural del Ayuntamiento de Ámsterdam, *Les enfants interrogateurs* (1949) [fig. 7], en el que simplifica mucho el repertorio iconográfico, la composición y los valores cromáticos, todo ello en atención al carácter mural y ornamental de la pintura.

El motivo volverá a aparecer en multitud de obras, pero la relación con la pintura infantil no debe plantearse sólo en términos iconográficos, afecta también a aspectos formales: el modo de dibujar de los niños, su manera de entender la relación con el soporte y el espacio que el soporte es, constituyen notas que Appel tiene muy en cuenta en la realización de su trabajo, notas que afectan a la definición de su lenguaje visual.

### 3.

La serie *Enfants interrogateurs* inaugura con contundencia los nuevos modos de hacer de Appel. El soporte está constituido por tablas de madera unidas de forma tosca, superpuestas algunas, sobre las que se ha pintado a los «enfants» con colores brillantes. Recuerda el material de desecho del que se sirvió Schwitters para sus *collages* y alcanza un grado notable de expresividad. Frente a lo que será habitual en otros artistas inmediatamente posteriores, Appel no trabaja la madera para destacar su eventual belleza material, la deja devastada, como si se tratara de un material encontrado, restos. La utilización de un cromatismo brillante, con apariencia de poco trabajado, contribuye a destacar este aspecto.





5. Karel Appel (1921-2006)  
*Enfants interrogeants*, 1948  
 Óleo sobre tabla. 105 x 67 x 17,5 cm  
 Stedelijk Museum, Ámsterdam  
 N.º inv. BA 481



6. Karel Appel (1921-2006)  
*Les enfants interrogateurs*, 1948  
 Óleo sobre tabla. 85 x 56 cm  
 Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne,  
 Centre de création industrielle  
 N.º inv. 1985-128



7. Karel Appel (1921-2006)  
*Les enfants interrogeants*, 1949  
 Mural realizado para el Ayuntamiento de Ámsterdam  
 En la actualidad, en el restaurante del hotel Sofitel Amsterdam The Grand

Al unir tablas toscamente, yuxtaponer y superponer algunas, el artista obtiene una superficie pictórica de extrema densidad material, rugosa, que afecta a todo lo representado. Sin embargo, tal como ha señalado Fuchs, es una superficie estática, no dinámica, que domina la relación de las figuras con el fondo y entre sí, planos y signos yuxtapuestos «claros y solemnes como un catón de lectura»<sup>12</sup>. Existe una cierta sensación de orfandad visual de las figuras, colocadas como si estuvieran en el soporte de un catálogo, un inventario. Articular solemnidad, la del icono frontal, y desecho, el de las tablas desvastadas y toscamente unidas, produce un efecto contradictorio que acentúa la impresión, creo que buscada, de fealdad provocadora. Ésta, como indica Fuchs, puede ser una actitud programática producida por la generalizada sensación de angustia y estupor tras la Segunda Guerra Mundial.

El trabajo de Appel con tablas es limitado y, desde luego, no por completo comparable al que hace con la pintura sobre lienzo o los dibujos. Sin embargo, permite comprender algunos de los problemas característicos de su obra, los relativos a la superficie pictórica. La disposición de las tablas, su tosco ensamblaje, crea una superficie que Fuchs considera estática, pero que anuncia la posibilidad de una superficie dinámica creada a partir de la propia pasta pictórica, de la propia materialidad de la superficie pictórica. Algunas de las pinturas realizadas en este periodo equivalen en su estatismo a las tablas de «les enfants», otras, por el contrario, indican un camino diferente.

*Hip, Hip, Hourra!* (1949) [fig. 8] es una de las obras más brillantes entre las que cierran el periodo. Las figuras destacan sobre la superficie negra del fondo (un negro al que será preciso volver) en un movimiento lleno de vida y con un cromatismo que me atrevo a calificar de suntuoso. Fuchs se refiere a esta obra en los siguientes términos: «El cuadro es llano como un caleidoscopio. Es un dibujo coloreado sobre negro, una caja oscura con colores plantados como mariposas en una vitrina»<sup>13</sup>. Fuchs lo contraponen a otra obra de apariencia menos amable, ligeramente posterior, *Volons ensemble* (1950) [fig. 9]: «El cuadro no es, en efecto, un conjunto de figuras que han venido a posarse quietamente en un cuadro, sino un revoltijo de movimientos más o menos figurativos: una composición sin quietud. En *Volons ensemble* creó Appel, ya en 1950, el modelo de una estructura que había de serle fundamental para el resto de toda su obra»<sup>14</sup>.

Ese «modelo de estructura», que ha abandonado definitivamente el estatismo, estará en la base de *Le cheval mourant*, pero, como sugiere el análisis de esta pintura, necesita de otros elementos además de la estructura dinámica de la superficie pictórica. Necesita del ritmo, precisa de una relación no tradicional entre el dibujo y el fondo, juega con la diversidad cromática —no sólo con la diversidad y el espesor materiales— del fondo y llega a concebir un sentido diferente del dibujo, realizado, sucesivamente, con líneas, pinceladas y la misma materialidad.

Empezaré por el último de estos rasgos. La utilización de signos pictóricos dibujados con trazo grueso (pintados más que dibujados), abstractos o figurativos, mantiene una estrecha relación con la obra de Klee, aunque el sentido sea ahora diferente, por decirlo así, violento y brutal, lo que no sucede en Klee, siempre mucho más contenido, incluso en los momentos finales. La cuestión no me parece estrictamente caligráfica, sugiere un planteamiento nuevo de la relación entre la figura y el fondo a la vez que ofrece una imagen más

---

12 Fuchs 1991, p. 104.

13 *Ibid.*, p. 104.

14 «... a base de ir añadiendo y añadiendo, bien pronto se produce una acumulación tal de materia cromática que el cuadro adquiere al final una superficie pesada y febril. El peligro está en que semejante superficie espesa, abundante, pesada, resulte al ojo tarda y torpe, porque en tal caso perdería la movilidad que, para Appel, constituye una cualidad esencial de toda la superficie. La pintura ciega la pintura, como el barro ciega un regato. Toda la coreografía en tensión del cuadro puede irse abajo en un instante. Y es en ese instante cuando interviene Appel, el dibujante, y el juego abierto de líneas del dibujo es el medio adecuado para infundir nueva vida al cuadro». *Ibid.*, p. 106.



8. Karel Appel (1921-2006)  
*Hip, Hip, Hourra!*, 1949  
Óleo sobre lienzo. 81,7 x 127 cm  
Tate, Londres  
N.º inv. T05077



9. Karel Appel (1921-2006)  
*Volans ensemble*, 1950  
Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm  
Karel Appel Estate Foundation





10. Karel Appel (1921-2006)  
*Portrait of Geert van Bruaene*, 1948  
 Óleo sobre lienzo. 80 x 49 cm  
 Colección particular, Bélgica

poderosa de los problemas suscitados por la frontalidad. Si en pinturas como *Hip, Hip, Hourra!* la frontalidad es nota determinante para la disposición de las figuras y la fascinante amabilidad de la pintura en su conjunto —es una frontalidad clara y precisa, basada en el negro, suntuosa—, ahora el uso de trazo grueso para dibujar/pintar destruye la claridad y la suntuosidad: la figura y el fondo se entretrejen y en muchas ocasiones los signos que crean el motivo (abstracto o figurativo) funcionan a la manera de una «reja» respecto del fondo. (Éste no es el caso de *Le cheval mourant*, pero sí hay un rasgo que «anuncia», aunque de forma muy elemental, lo que sucede en esta pintura: el dibujo de *Portrait of Geert van Bruaene* (1948) [fig. 10] está hecho con materia pictórica, de tal modo que superficie, primer plano y fondo se confunden, o mejor, se eliminan como tales superficie y fondo).

Otra de las notas mencionadas es el recurso a la diversidad cromática del fondo: el fondo no tiene por qué perfilarse a partir de un solo color. A diferencia de lo que sucede en *Hip, Hip, Hourra!*, *Les animaux* (1948) [fig. 11] recurre al dibujo estudiado por Fuchs, pero el fondo no es una superficie cromática homogénea, tampoco una superficie de *tonos* diversos sino de colores diversos: el amarillo del fondo se mueve con el dinamismo de las pinceladas y con las variaciones cromáticas que no respetan —¿por qué habrían de hacerlo?— ni la distribución ni los límites de las figuras. Éste es un proceder habitual de Appel en los años venideros, que en ocasiones articula con el juego de la pasta cromática.

No es el único rasgo que conviene mencionar ahora. El dibujo también posee algunas características que es preciso tener en cuenta: las líneas de las figuras no «encierran» las formas cromáticas, las manchas cromá-





11. Karel Appel (1921-2006)  
*Les animaux*, 1948  
Óleo sobre lienzo. 96 x 126 cm  
Karel Appel Estate Foundation

ticas, de tal manera que éstas no tienen que adaptarse a la determinada concreción de los motivos, pueden excederlos, desbordarse, salirse, pero también pueden «encogerse». Línea y color en la pintura de Appel se comportan en este momento tal como se comportan línea y color en los dibujos infantiles, no coinciden, se salen, no llegan, no encajan..., y esos son algunos de los aspectos sobre los que se funda su belleza, también la de las pinturas del artista.

Appel ha renunciado a los recursos que tradicionalmente procuran estabilidad y unidad a una pintura, a las convenciones establecidas para lograrlo, convenciones que permiten al espectador mirarla y disfrutar con ella, gozar de su lenguaje y entender «lo que dice» (aunque esta expresión, «lo que dice», seguramente no le hubiese gustado nada al pintor). La mirada del espectador se «tranquiliza», por así decirlo, cuando un artista se sirve de esas convenciones: la mirada se encuentra en terreno familiar, conocido; de lo contrario, domina la inseguridad, no *sabe* dónde está el fondo, cuál es su relación con la figura, cuál la función del perfil en el dibujo, etc. La relación entre la superficie y el fondo, entre las líneas de los contornos y las masas cromáticas, la propia linealidad del dibujo, la diferencia entre materia pictórica del soporte y figura dibujada, la estabilidad del fondo, son algunas de estas convenciones que Appel no respeta. Pero el artista necesita recursos que funcionen como equivalentes de las convenciones rechazadas, recursos que las sustituyan logrando, ahora, un efecto diferente. El punto de partida se encuentra en las obras ya mencionadas de 1949 y 1950, el de llegada en 1956, en pinturas como *Le cheval mourant*. En ellas se pone de manifiesto el dominio del lenguaje pictórico alcanzado por Appel, la creciente complejidad, su capacidad para crear rasgos que

definen una poética pictórica distinta de la habitual. Entre éstos, el primero, quizá el más necesario pero no el único, es el ritmo.

La estructura de *Le cheval mourant* infringe todas y cada una de las convenciones señaladas y lo hace en el sentido que ya se ha advertido, pero concede un gran protagonismo al ritmo de líneas-fuerza del dibujo, cromatismo y materia pictórica respecto de un fondo dinámico gracias a la articulación de diferentes masas de color (que en esta ocasión producen además un efecto sentimental). El ritmo amplio de las curvas que se repiten en horizontal volviéndose sobre sí mismas, sin cerrarse, desde la grupa a la cabeza del caballo —y desde la cabeza a la grupa—, unifica la diversidad de recursos conculcados e introduce un dramatismo consistente con el motivo: las curvas se tensan en el movimiento de un extremo al otro, volviéndose, revolviéndose.

Percibimos las diferentes partes del caballo, la cabeza, la masa corporal, la grupa, las patas, los cascos, y advertimos la complejidad de su postura: un icono de tensión en la horizontal curva y las verticales que se «lanzan» —el animal mismo, como en un grito— hacia la parte superior de la imagen.

Un paso más: el dibujo del que hablamos no es, en sentido convencional, un dibujo (aunque haya dibujos en él), no es sólo una marca sobre una superficie, pues la marca es, ahora, ella misma materia pictórica. El dibujo lo es de materia pictórica (con linealidad integrada) y, por tanto, también lo es el ritmo, por lo que no puede hablarse de marca sobre una superficie —pero tampoco puede negarse—, casi podría decirse que nos encontramos con un «artefacto pictórico» (que nunca deja de ser un cuadro), tal es la fuerza visual de la figura, un verdadero objeto que se impone a nuestra mirada. Ese artefacto, el caballo pintado con color, materia y dibujo, perfila un ritmo centrífugo, como si no cupiera en los límites del cuadro pero, a la vez, reducido a tales límites, remarcando así su dramatismo.

Las líneas del dibujo, las marcas, se mueven en la dirección rítmica señalada y la materia pictórica lo hace en la misma dirección, pero como si quisiera «entretenerse», detenerse para recuperar el aliento y volver de nuevo a desplazarse con mayor fuerza y dinamismo. Así sucede con los ocre del cuerpo del animal, con las tonalidades claras de la cabeza o de lo que, se supone, es el vientre. Sucede también con la línea-mancha roja que perfila la cerviz hasta llegar a los belfos y delinea el ojo alucinado, con un garabato que se convierte en contorno casi recto, enérgico, preciso, en la tensión de la forma que desea afirmarse con nitidez y encuentra resistencia: me imagino a Appel pintando de tal manera que su mano encuentra, en medio de dificultades y vacilaciones que quedan registradas en la pintura, la dirección adecuada —de la cerviz al límite de la cabeza—, una dirección en la que están presentes aquellas dificultades y vacilaciones, pues el movimiento que las resuelve —el que la propia mano de Appel ha creado: su mano es protagonista de tales dificultades y de la energía que les es propia— forma parte de ella.

La gama cromática desempeña un papel destacado en la creación del efecto dramático. En la parte inferior de la pintura, y de la figura, dominan los ocre, oscuros y cambiantes, densos, en masas que se yuxtaponen y ensamblan. Inmediatamente después, encima, se aclaran, el blanco cobra protagonismo —aunque el ocre no desaparece— y encontramos dos colores nuevos: el rojo, ya mencionado, y el azul en algunos toques del fondo que «penetran» en la imagen del caballo (el rojo, al que el artista se refería inicialmente como «sangre», posee aquí, simultáneamente, una función constructiva y simbólica). Appel crea de este modo una figura llena de luz y, en su aparente improvisación, se sirve de recursos que la pintura holandesa había utilizado tradicionalmente. La figura *descansa* sobre la horizontal del «suelo» y se aligera a medida que asciende, con lo que acentúa claridad y dinamismo, ligera. La composición dinámica, móvil, de la que había hablado Fuchs a propósito de pinturas de 1949 y 1950, alcanza ahora un notable nivel de perfección, intensidad y, valga decirlo, rigor.

En todo esto conviene señalar que los elementos materiales que tradicionalmente eran soporte de figuras o motivos significativos, pero no significativos ellos mismos, desempeñan ahora este papel (sin abandonar el original, continúan siendo soporte), lo que conduce a una singular concepción de la representación (Appel siempre ha insistido en lo evidente de su pintura: es figurativa; y sólo ha sido abstracta unos pocos años después de los que aquí nos ocupan, durante una parte de su estancia en Nueva York).

Tradicionalmente, la pintura representaba un espacio, cualesquiera fuera éste, en el que se disponía un motivo. El espacio era trasunto del mundo real y el motivo, la anécdota específica que en el «mundo» tenía lugar. El espacio construido —pintado, grabado, sugerido en el papel o en cualquier otro soporte— es el marco de cualquier interpretación, en él se dispone la anécdota —acción, figuras, paisajes, objetos, etc.— y determina el punto de vista desde el que la anécdota, cualquiera, se pinta/interpreta. El marco creado por Appel es, en la perspectiva tradicional, un marco dislocado que, por el punto de vista que establece, dislocará a su vez cualquier motivo que en él se pinte. Esta dislocación afecta no sólo a la figura, acción, objeto o paisajes, sino al marco en el que son visualmente posibles: tales son las notas de lo grotesco, grotesco dramático en *Le cheval mourant*. Ahora bien, esta pintura va mucho más allá de las realizadas en 1949 y 1950. En aquellos años se adivinaba un cambio, pero la realidad de *Le cheval mourant* indica que entre aquel momento y 1956 el lenguaje pictórico de Appel se ha enriquecido de manera considerable. ¿Qué ha sucedido, cómo es posible llegar a *Le cheval mourant* y el punto de inflexión que supone?

#### 4.

El 21 de septiembre de 1950 se inauguró en el Centre Psychiatrique Sainte-Anne de París una exposición de *Art psychopathologique* que reunía en torno a dos mil obras de trescientos cincuenta enfermos mentales seleccionados por veinticinco psiquiatras de diferentes países. La exposición se celebraba con motivo del International Congress of Psychiatry y dio lugar a la publicación de un catálogo, *Psychopathological art*, en varios idiomas. Karel Appel había tenido un profundo interés por las pinturas y los dibujos de los enfermos mentales ya desde su conocimiento del *Art brut* de J. Dubuffet y, según explicó él mismo años después, había tenido acceso a este tipo de trabajos en los Países Bajos, Bélgica y París, pero fue la exposición de 1950 la que le abrió definitivamente los ojos y le permitió liberarse del clasicismo europeo<sup>15</sup>.

Appel no sólo visitó la exposición, se hizo también con el catálogo y lo «ilustró» a su manera, sin mostrarlo al público hasta muchos años después. Aunque esta «ilustración» la realizó en 1950, Appel añadió posteriormente dibujos que había hecho antes, en 1948 y 1949 (razón por la que la edición lo es del «carnet 1948-1950»). Con ello quiere señalar que, aunque la exposición de Sainte-Anne fue definitiva para su comprensión de estas pinturas, ya antes había hecho él mismo «arte psicopatológico».

El interés por la actividad plástica de los enfermos mentales surgió en los años veinte y treinta, los surrealistas se preocuparon por estas manifestaciones plásticas, los nazis las incluyeron en el marco del «arte degenerado», exponiéndolas junto a obras de la vanguardia europea. Tras la guerra, en buena medida gracias a la actividad de Dubuffet, aumentó el interés por el arte de los enfermos mentales, que solía considerarse expresión inmediata de la psicología del autor, un rasgo que también era marca del arte que se hacía en los años cuarenta y cincuenta: una expresión libre de la subjetividad, sin cortapisas ni limitaciones. Simultáneamente se inició un debate ideológico y clínico en torno a la condición de la enfermedad mental y su lugar en nuestra sociedad.

---

15 «Conversation entre Donald...» 1997, p. 22.

*Art psychopathologique* ha sido presentado siempre en este contexto<sup>16</sup>. Donald Kuspit contrapone la concepción de la realidad propia de los enfermos mentales a la concepción de las personas «normales»<sup>17</sup> y señala que las expresiones plásticas de aquéllos no están sometidas a los prejuicios y limitaciones que impone la normalidad, son expresiones libres, tal como lo son las pinturas y los dibujos del artista:

Par leur extraordinaire spontanéité, les oeuvres d'Appel nous rapprochent d'une certaine façon de la folie. En effet, elles nous font pénétrer dans un univers psychique déstructuré, le monde de la pensée dans sa plus grande fluidité et pureté originelle, en un élan sans obstacles, un monde sans règles, excepté les siennes propres. Les figures et les visages d'Appel échappent rapidement à la logique de leur apparence conventionnelle pour se dissoudre en un flux irrationnel de gestes et de couleurs dont le mouvement suit une tout autre logique, celle des sens et des sentiments<sup>18</sup>.

El debate ideológico que, creo, carece hoy de la vigencia que tenía entonces<sup>19</sup>, era el síntoma de un debate más amplio sobre el uso de la razón instrumental, la condición de la irracionalidad, su represión, etc. En ninguno de ambos debates podemos detenernos aquí y ahora, pero sí me parece correcto preguntarnos por qué, incluidos originalmente en aquel horizonte, los dibujos y pinturas «psicopatológicos» de Appel no han perdido hoy su vigencia.

Para contestar a esta pregunta es preciso atender, ya sea brevemente, a la naturaleza visual de todas estas obras. Appel pinta sobre las páginas del catálogo, en ocasiones ocupando toda la página (o la doble página), de tal modo que el texto que pudiera haber desaparece tapado por el *monigote* (páginas 16, 17, etc.), otras veces pega en las páginas fragmentos de papel con dibujos, a la manera de un *collage* (páginas 14, 15, etc.), otras tapa con *gouache* el texto impreso, texto borrado cuya existencia se percibe bajo la pintura (páginas 18, 19, etc.). Pero también hay algunas páginas en las que el artista respeta el texto impreso o una de sus partes (suficientes para poder leerlo) y la imagen pintada se comporta como una ilustración: sucede, por ejemplo, en las páginas 38 y 50 [figs. 12 y 13]. En la primera de estas últimas, el texto impreso explica el caso de un esquizofrénico, catatónico, de 23 años, que ha sufrido un tratamiento de electrochoque; en la segunda, el caso de un hombre de 31 años que padece esquizofrenia paranoide, psicópata peligroso con intenciones homicidas hacia su madre.

No sabemos, nunca lo ha explicado, cuál fue la intención de Appel al proceder de tan diversa manera y, lamentablemente, tampoco tenemos acceso a las obras de los enfermos mentales (y, entonces, poder compararlas con las del artista), por lo que sólo cabe hacer algunas presunciones.

No es aventurada la que considera la de Appel una intervención irónica, consciente de la dualidad *casos/ imágenes*. Tampoco parece excesivo pensar que busca establecer una conexión profunda entre la «libertad» de los enfermos mentales y la suya, libre también aunque no es un enfermo mental. Todo esto me resulta poco problemático, pero no dice más que lo evidente. Sin embargo, hay una observación de Rudi Fuchs en la presentación de *Art psychopathologique* que abre una puerta diferente. Fuchs afirma que el enfermo mental no está distraído cuando hace sus dibujos porque está completamente encerrado en su obsesión<sup>20</sup>. El enfermo está encerrado en su obsesión, el artista ve el mundo como mundo cerrado que es preciso hacer estallar —y, aunque necesario, es imposible hacerlo— para que entre aire nuevo, limpio de prejuicios. La

---

16 Reproducido en Karel Appel... 1997.

17 Kuspit 1997, p. 11.

18 *Ibíd.*, p. 14.

19 Es el debate ideológico el que carece de vigencia hoy, pero la tienen muchos de los argumentos que en él se expusieron, que ahora pueden, deben, plantearse en otro contexto.

20 Fuchs 1997, p. 10.





© Material protegido

12. Karel Appel (1921-2006)  
*Art psychopathologique. Carnet 1948-1950*  
 (página 38)  
 Karel Appel Estate Foundation



© Material protegido

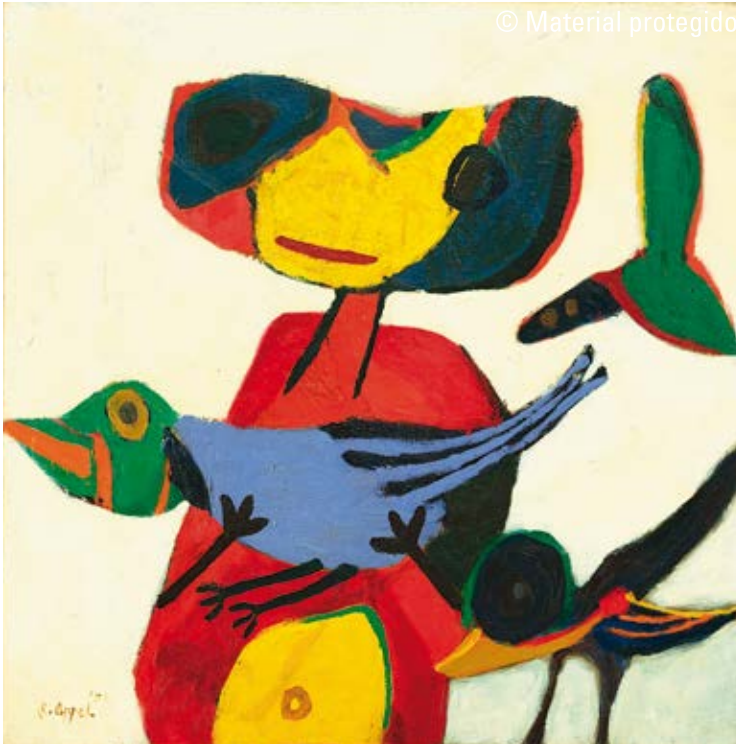
13. Karel Appel (1921-2006)  
*Art psychopathologique. Carnet 1948-1950*  
 (página 50)  
 Karel Appel Estate Foundation

conciencia de lo cerrado del mundo y la necesidad de abrirlo son los rasgos de la imagen grotesca. Mas, precisamente porque el mundo está cerrado, la imagen grotesca no adopta una fisonomía cómica sino dramática. Ese dramatismo se independizará después del arte de los enfermos mentales –y el diálogo con este arte–, que quedará como un episodio de época, adquirirá autonomía y se convertirá en la pintura de 1956 y 1957, en *Le cheval mourant*.

Al pintar sobre los *casos*, al «ilustrar» los casos de esquizofrénicos y psicópatas, Appel establece algo más que un paralelismo entre mundo sano y mundo enfermo, mundo normal y mundo patológico: establece una conexión profunda entre ambos. Los *gouaches* y dibujos realizados sobre las páginas que narran *casos* crean la metáfora de una parte respecto de otra, una metáfora que pone de relieve la verdad de una parte en la pintura de la otra. Los dibujos de Appel dan *razón* de los casos, y los casos dan *razón* de los dibujos, no se rompe la continuidad. Los dibujos se superponen al texto impreso y el texto se superpone a los dibujos, de tal modo que el soporte deja de ser sólo soporte y pasa a comportarse como un rasgo significativo, estético. La deformación, el desquiciamiento de unos enmarca la deformación y el desquiciamiento, dramático, de las figuras.

## 5.

Este epígrafe podría titularse «De CoBrA al "arte otro"», el último peldaño, previo, antes de las pinturas de 1956 y 1957, que al decir de críticos e historiadores marcan el final de una época y el comienzo de otra, con el viaje del artista a Nueva York y México y su conocimiento del expresionismo abstracto estadounidense (y el trato personal con algunos de los artistas de ese expresionismo abstracto).



© Material protegido

14. Karel Appel (1921-2006)  
Petite fille aux oiseaux, 1950  
Óleo sobre lienzo. 100,4 x 101 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York  
Mr and Mrs William B. Jaffe Fund  
N.º inv. 327.1955



© Material protegido

15. Karel Appel (1921-2006)  
L'enfant à la balle verte, 1951  
Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm  
Colección particular, Alemania





16. Karel Appel (1921-2006)  
*Hommage à Rosenberg*, 1953  
 Óleo sobre lienzo. 142,5 x 110 cm  
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos



17. Karel Appel (1921-2006)  
*Jeune fille en pleurs*, 1953  
 Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm  
 Stedelijk Museum Schiedam, Países Bajos  
 En préstamo de una colección particular

El grado de su relación con CoBrA no es tema consensuado en la bibliografía existente. Perteneció a CoBrA, en efecto, pero su participación en el grupo no está del todo aclarada. Michel Ragon indica que se publicaron algunas ilustraciones en la revista *COBRA*, especialmente en el número 4 (1949), pero ningún texto, a pesar de que el artista escribía poemas desde 1941<sup>21</sup>, y cita una declaración de Appel: «Cobra n'est pas qu'un période très courte dans ma vie»<sup>22</sup>. En cualquier caso, los cambios en su pintura que se pueden atribuir a su participación en CoBrA no son muchos, aunque sí cabe destacar mayor limpieza y equilibrio. Cuando Michel Tapiè organiza la exposición *Significations de l'informel. Un art autre* (1952), Appel es el único artista de CoBrA invitado por el crítico francés. Muchos han considerado que esta invitación responde a criterios de calidad y, aunque indudablemente es así, creo que la opción de Tapiè lo es más en atención al estilo y en concreto al tratamiento de la materia pictórica, en lo que Appel se distingue y se distancia de otro artista de tanta calidad como Asger Jorn.

A lo largo de estos años Appel insiste en algunos aspectos ya mencionados. La «composición» se hace más nítida y equilibrada –*Petite fille aux oiseaux* (1950) [fig. 14]–, incluso puede adquirir la formalidad del friso –*Les oiseaux de la nuit* (óleo sobre lienzo. 65 x 90 cm. Galería Nova Spectra, La Haya)–; la metamorfosis de los personajes es más acusada, hasta el punto de que, por ejemplo, no somos capaces de identificar a los personajes de *Personnages*, seres humanos, animales, fantasmagorías...; el trabajo cromático se hace más preciso, incluso más suntuoso, tal como puede apreciarse en los rojos, ocres, verdes, negros de esta última obra o de *L'enfant à la balle verte* (1951) [fig. 15]. Incluso me atrevo a decir, en contra de algunas opiniones

21 Appel 1982 (recoge poemas escritos desde 1941).

22 Ragon 1988, p. 380.



18. Karel Appel (1921-2006)  
*Ubu roi*, 1953  
 Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm  
 Collection Omer T'Kindt, Bélgica

del propio artista, que dice haberse liberado de esa tradición, que en este punto, como en otros ya sugeridos, es heredero de la pintura holandesa, de la que quiere, afirma, desprenderse, contra la que dice sublevarse. Appel lo ha explicado: «Il y a un noir froid, un noir chaud, un noir noir, un noir cassé [...] Pour obtenir un noir plus noir, je mélange le noir au bleu de Prusse, ce bleu très dense, froid et profond. Ou bien je mêle au noir une ombre brûlée et j'obtiens un noir chaud...», le dice a André Verdet<sup>23</sup>. Los negros, que nos hacen pensar en Hals, varían con fondos y figuras, del mismo modo que se articulan verdes y rojos, en ocasiones actuando como ecos visuales, recuerdo de Paul Klee.

No me parece menos importante su capacidad de intensificar el iconismo de los motivos, ya sea en la verticalidad, ya en la horizontalidad. La intensidad del iconismo es notable en la citada *L'enfant à la balle verte*, pero sobre todo en *Hommage à Rosenberg* (1953) [fig. 16] y en *Jeune fille en pleurs* (1953) [fig. 17], dos de las pinturas más dramáticas del artista. Ha llevado hasta el límite la intensidad con la que se vive la deshumanización de los Rosenberg, figuras despojadas de su humanidad –se recordará que fueron acusados de espionaje a favor de la URSS y ejecutados en los Estados Unidos–, convertidas en seres monstruosos, exasperada también la niña, como personaje del *Guernica* picassiano, de brazos levantados, puños enérgicos: exasperación y deshumanización que cierran el mundo.

Diferente es el iconismo de una pintura inolvidable, *Ubu roi* (1953) [fig. 18], complemento de las anteriores, casi una declaración de principios: una figura solemne es un monigote y un monigote es una figura solem-

23 Appel/Verdet/Towarnicki 1985, p. 35.





19. Karel Appel (1921-2006)  
*Femme et oiseau*, 1953  
 Óleo sobre lienzo. 97 x 130 cm  
 Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle  
 N.º inv. AM 1981-90

ne, cumplidos los deseos de Jarry para su *héroe*: cabeza erguida, piernas asentadas con firmeza, como en alguno de los bufones velazqueños, cuerpo imponente, verticalidad y estatismo monumental de la figura en contraposición al dinamismo de la pintura. *Ubu* encuentra su continuación trágica en *Nu barbare* (1957) [fig. 2], una figura femenina de la que percibimos sus rasgos sexuales y un rostro prácticamente desaparecido, pero que mantiene la misma solemnidad, bárbara y grotesca que su antecesor.

*Nu barbare* es pintura que conduce mi memoria visual a la mujer que entrando en el baño pintó Rembrandt. Aquí el borde del cuadro desempeña para las piernas el mismo papel que el agua en la pintura de Rembrandt, y de inmediato pensamos en las notas propias del maestro holandés, tantas veces citado, con Van Gogh, por Appel: la materialidad del cuerpo y el trabajo del tiempo. Son los años en los que, en alguna medida quizá, gracias a su relación con Tapiè, el artista desarrolla un trabajo mayor sobre la materia pictórica. *Femme et oiseau* (1953) [fig. 19] puede ser un buen ejemplo, una obra que conduce a *Le cheval mourant*. Son, también, los años en los que el rostro, la cabeza humana en su totalidad, pone de relieve los efectos de la decrepitud (como si se adelantara a los últimos autorretratos de Picasso): *L'homme au masque de fer* (1953) [fig. 20], *Tête tragique* (1953) [fig. 21], *Tête* (1953) [fig. 22].

Appel ocupa una situación peculiar en el marco del *arte otro*, pues si bien se interesa por la materia pictórica y por la indeterminación de lo informal, nunca prescinde de la figuración: cabe decir que su informalismo es limitado. Se produce una cierta tensión entre la línea de las figuras y la intensidad y el peso visual de la materia, como si ésta quisiera desbordar los límites impuestos por aquéllas, como si estos límites, los perfiles, desearan, a su vez, imponerse al peso de la materialidad, apoderarse de ella. Tampoco se deja llevar



20. Karel Appel (1921-2006)  
*L'homme au masque de fer*, 1953  
 Óleo sobre lienzo. 142 x 110 cm  
 Colección particular, Alemania



21. Karel Appel (1921-2006)  
*Tête tragique*, 1953  
 Óleo sobre lienzo. 77 x 56 cm  
 Stéphane Janssen Collection, Arizona, Estados Unidos



22. Karel Appel (1921-2006)  
*Tête*, 1953  
 Óleo sobre lienzo. 96,5 x 72,5 cm  
 Martha Jackson Gallery, Nueva York

por la belleza amable de la materialidad pictórica, que adquiere, como en *Le cheval mourant*, un sentido dramático e incluso trágico, rasgos que su evolución posterior matizará, pero no llegará a eliminar nunca por completo. *Le cheval mourant* no podía haberse pintado sin el paso por el *arte otro*, sin el trabajo sobre la materia pictórica, su protagonismo, densidad y expresividad –condiciones necesarias para que la tensión surja en la misma naturaleza de la pintura, no en el relato o representación particulares–, pero el iconismo figurativo de Appel impone límites a ese recurso: la materia pictórica se incorpora a una figura, a un ritmo de tensión para crear una figura dramática que se encuentra, con su presencia intensa, ante nosotros. ¿Cuál es el mundo al que pertenece ese *cheval*, de qué tradición se reclama?

## 6.

*Le cheval mourant* no está sólo, pertenece a una estirpe de caballos que se reconoce en los que trasladan al *médico rural* de Franz Kafka, podría ser uno de ellos, uno junto a los que Kubin dibujó para ilustrar la narración de Kafka, dos nombres, Kafka y Kubin, que surgen cuando se habla de Appel: son, los tres, depositarios, albaceas, de la *otra parte*.

## BIBLIOGRAFÍA

### Appel 1982

Karel Appel. *Océan blessé*. Paris : Éditions Galilée, 1982.

### Appel/Verdet/Towarnicki 1985

Karel Appel [entrevistas con] ; André Verdet ; Frédéric de Towarnicki. *Propos en liberté, 1974-1984*. Paris : Éditions Galilée, 1985.

### Basel 1959

*Karel Appel, Georges Mathieu, Mattia Moreni and Jean-Paul Riopelle*. [Cat. exp.]. Basel : Kunsthalle Basel, 1959.

### Bellew 1968

Peter Bellew [a cura di]. *Karel Appel*. Milano : Fratelli Fabbri, 1968.

### Claus... [et al.] 1958

Hugo Claus... [et al.]. *Veranneman*. [Antwerpen] : Mercatorfonds, 1985.

### «Conversation entre Donald...» 1997

«Conversation entre Donald Kuspit et Karel Appel, le 29 mars 1994», *Karel Appel : art psychopathologique : carnet 1948-1950, dessins et gouaches*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1997, pp. 20-28.

### Fuchs 1991

Rudi H. Fuchs. «La visita», *Karel Appel*. [Cat. exp.]. Barcelona : Fundació Joan Miró, 1991, pp. 9-15.

### Fuchs 1997

— «La griffe de l'artiste», *Karel Appel : art psychopathologique : carnet 1948-1950, dessins et gouaches*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1997, pp. 7-10.

### La Haya 1956

*Facetten 2 : Hedendaagse Belgische en Nederlandse Schilderkunst*. [Cat. exp.]. "s-Gravenhage : Gemeentemuseum, [1956].

### Hunter 1987

Sam Hunter. «Nuvole, mulini a vento, nudi ed altre mitologie», Rudi H. Fuchs ; Johannes Gachnang ; Alessandra Santerini [a cura di]. *Karel Appel : dipinti, sculture e collages*. [Cat. exp. Rivoli, Castello di Rivoli]. Turin : Il Castello, 1987.

### Karel Appel... 1997

*Karel Appel : art psychopathologique : carnet 1948-1950, dessins et gouaches*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1997.

### Kuspit 1997

Donald Kuspit. «A propos du "carnet psychopatologique" de Karel Appel», *Karel Appel : art psychopathologique : carnet 1948-1950, dessins et gouaches*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1997, pp. 11-19.

### Oostende 1991

*Cobra Post Cobra*. [Cat. exp.]. Oostende : Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, 1991.

### Ragon 1988

Michel Ragon. *Karel Appel : peinture 1937-1957*. Paris : Éditions Galilée, 1988.

### Zaragoza 2008

*Goya y el mundo moderno*. [Cat. Exp.]. [Barcelona] : Lunweg ; [Zaragoza] : Fundación Goya en Aragón, 2008.